



**CARNAVAL NEGRO:  
VEINTE POETAS ARGENTINAS DE LOS AÑOS 80**

Tesis doctoral presentada por  
**Erika Martínez Cabrera**

Dirigida por el Doctor  
**Álvaro Salvador Jofré**

Universidad de Granada  
Facultad de Filosofía y Letras  
Departamento de Literatura Española

2008





## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

Justificación y agradecimientos	11
Resumen	15
<i>Abstract</i>	16
Criterios de recorte del corpus	17
Hipótesis de trabajo, metodología y estructura	23

### CAPÍTULO 1. PROBLEMAS TEÓRICOS

1.1. Necesidad y subversión	29
1.1.1. Las relaciones imaginarias: literatura e ideología	31
1.1.2. Bourdieu y el lugar de la literatura escrita por mujeres	36
1.1.3. Postcolonialismo y teoría de la diferencia	41
1.1.4. El feminismo materialista. Fundamentos para una teoría literaria	46
1.2. Por qué y para qué una crítica feminista	51
1.2.1. ¿Existe <i>una</i> escritura femenina? Diferencias con la escritura feminista	51
1.2.2. La subjetividad bajo sospecha de los años 80: comparativa	70
1.2.3. La enunciación colectiva y el <i>alto grado de excelencia</i>	74
1.2.4. ¿Qué piensan las poetisas?	77
1.3. Posibilidades del dialogismo bajtiniano	81

### CAPÍTULO 2. LA POESÍA ARGENTINA DE LOS AÑOS 80

2.1. Razones históricas	111
2.1.1. Un siglo de dictaduras	111
2.1.2. El genocidio clandestino (1976-1983)	119
2.1.3. La transición democrática de Raúl Alfonsín	126
2.1.4. La mujer en Argentina: los años 80	135
2.1.4.1. Las locas de la Plaza	135
2.1.4.2. La figura de la mujer en los discursos militares	144

2.1.4.3. Feminismo y situación de la mujer en Argentina	148
2.2. Poetas argentinas de los años 80: estado de la cuestión	157
2.3. Organización del campo poético y editorial	179
2.3.1. ¿Un <i>apagón cultural</i> ?	179
2.3.2. El ámbito editorial	185
2.3.2.1. Revistas literarias	185
2.3.2.2. Una polémica	196
2.3.2.3. Antologías	200
2.3.2.4. Otras actividades poéticas y editoriales	204
2.3.3. Coherencias estéticas	207
2.3.3.1. Neorromanticismo	210
2.3.3.2. Neobarroco	212
2.3.3.3. Objetivismo	216
2.3.3.4. Raros, variantes y minorías	218
2.3.4. Las autoras	220

### **CAPÍTULO 3. VEINTE POETAS: LECTURA EN CONTRAPUNTO**

3.1. Silencio y memoria: hablar al hueco	231
3.1.1. Muros de contención	231
3.1.1.1. La historia de disimulo: el caso alemán	231
3.1.1.2. El discurso de la dictadura	239
– Maniqueísmo, autoritarismo y cosificación	242
– Los fantasmas de la subversión y el complot	249
– Tecnologías de la violencia y nuevo organicismo	252
3.1.1.3. Invisibilidad y silencio. La crisis de la experiencia	255
3.1.1.4. Saltar a la soga: un análisis de los textos	260
3.1.2. El viraje a lo cotidiano	289
3.1.3. Irse de la lengua: el rol de la muda y de la loca	297
3.2. Ventrílocuas: el yo clandestino	305
3.2.1. La mujer subterránea	305
3.2.2. El origen del doble	308
3.2.3. Historicidad de la mujer subterránea	310
3.2.4. Teorías del discurso de doble voz	314
3.2.4.1. Los palimpsestos de Gilbert y Gubar	314
3.2.4.2. La <i>wild zone</i> y el discurso de doble voz de Showalter	317
3.2.4.3. La rareza enunciativa de Foucault	320
3.2.4.4. La negación y represión de Freud	323
3.2.4.5. La <i>ostranenie</i> del formalismo ruso	324

---

3.2.4.6. El dialogismo bajtiniano y el trazo de Derrida	326
3.2.4.7. La doble voz de Genovese	328
3.2.5. El caso de la mujer ventrílocua	330
3.2.6. El yo clandestino en los textos	335
3.2.6.1. El yo clandestino vs. la doble voz	335
3.2.6.2. Nivel temático	338
3.2.6.3. Nivel enunciativo	349
3.2.6.4. Nivel simbólico	358
3.2.6.5. El tema derivado de lo extranjero	365
3.3. El <i>coro demente</i>	369
3.3.1. Introducción	369
3.3.2. La intensificación del yo clandestino	372
3.3.3. «Yo soy legión»: mal, locura y multitud	376
3.3.4. La representación colectiva	379
3.3.5. La variante de la danza	384
3.4. El carnaval negro	387
3.4.1. La lógica del carnaval negro	387
3.4.1.1. Literatura carnavalesca y teorías contemporáneas de la risa	387
3.4.1.2. Antecedentes y razones ideológicas	390
– Literatura carnavalesca y literatura burguesa	390
– Evolución de la representación teatral: paralelismos	397
– Represión y carnaval: escenificación del trauma	399
– Las poetas y lo siniestro: el rol de la madre	406
3.4.2. El carnaval negro en los textos	409
3.4.3. Vestirse de carnaval	423
3.4.3.1. La risa y el desapego	423
– El desvío humorístico y la política feminista	423
– Parodia, ironía y géneros menores	425
a. La parodia: el doble destronado	425
b. La ironía: acento y extrañeza	435
c. Los géneros menores	441
3.4.3.2. Mitificación: repeticiones, renovaciones	446
– <i>Alicia en el País de las Maravillas</i>	447
– Mito y utopía en la poesía de Diana Bellessi	451
3.4.3.3. Mascaradas: disfraz, semblante y vestido	458
3.4.4. Salir del carnaval	472
3.4.4.1. El anillo roto del Talmud	472
3.4.4.2. El círculo de tiza y la justicia social	475
3.4.4.3. La salida en los textos	478

## **CAPÍTULO 4. EVOLUCIÓN DE BELLESI Y COLOMBO**

4.1. Introducción	491
4.2. María del Carmen Colombo	493
4.2.1. El yo clandestino de <i>La muda encarnación</i>	493
4.2.2. <i>La familia china</i> : orientalismo y gauchipolítica	497
4.3. Diana Bellessi	525
4.3.1. <i>El jardín</i> : lugar errado	525
4.3.2. <i>Sur</i> : los nombres ganados	527
4.3.3. <i>La edad dorada</i> : vivir en compañía	528
4.3.4. <i>Mate cocido</i> : un techo para la poesía	530
4.3.5. <i>La rebelión del instante</i> : mundo damos más	532
4.3.6. <i>Variaciones de la luz</i> , obra en construcción	533

## **CONCLUSIONES**

Evaluación de la investigación realizada	537
Líneas de investigación abiertas	545
<i>Research evaluation</i>	547

<b>APÉNDICE 1. ENTREVISTAS A LAS AUTORAS</b>	<b>557</b>
--	------------

<b>APÉNDICE 2. ANTOLOGÍA DE POEMAS</b>	<b>597</b>
--	------------

<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>689</b>
---------------------	------------







## **INTRODUCCIÓN**



## JUSTIFICACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

La historia de esta investigación comienza hace cinco años, cuando aún creía posible la elaboración de un proyecto que terminé descartando por desorbitado: la comparación de la poesía de la transición democrática en España y Argentina. La ardua fase de documentación –finalmente interrumpida– y un par de buenos consejos me llevaron a acotar el campo de estudio para mi tesis doctoral. El trabajo no fue inútil sin embargo. Calenté motores en las bibliotecas, familiarizándome con alguna bibliografía que más adelante me sería de gran utilidad. El origen del tema final de mi investigación fue un hallazgo casual: un ensayo de Alicia Genovese sobre poetisas argentinas contemporáneas que incluía una pequeña antología de las cinco autoras analizadas. Esa antología y mi creciente interés por la teoría feminista me hicieron decidirme por la poesía argentina de los ochenta escrita por mujeres.

Salvando las antologías generales, en España solo estaban distribuidos un poemario de Ana Becciu y tres de Noni Benegas, emigradas de Argentina hacía años. Como el resto de ediciones originales que pude encontrar en la Península se podían contar con los dedos de una mano, solicité una estancia de investigación en Buenos Aires. Mi desolación inicial fue que la Biblioteca Nacional de la República Argentina tampoco conservaba ni la mitad de los títulos que yo había incluido en una lista provisional, y que algunas de las revistas más importantes de los ochenta estaban excluidas de consulta por razones de seguridad. Todo lo que conseguí después fue gracias a la generosidad de mi tutor en la UBA, Jorge Monteleone, que compartió conmigo

su valiosa colección de poesía contemporánea, me aconsejó trabajar en pequeñas bibliotecas como la Ricardo Rojas de Palermo y me facilitó el contacto con varias de las poetas. Gracias a su recomendación, la mayoría de ellas me recibieron personalmente, me dejaron sus libros y pude realizar algunas entrevistas incluidas en uno de los apéndices de esta tesis. El trabajo directo con ellas fue el primer paso para la preparación de dos antologías: una sobre la obra poética de Diana Bellessi, titulada *La voz en bandolera* y publicada en 2007 por Visor, y otra futura de poetas argentinas contemporáneas aún sin editar.

Nada de eso hubiera sido posible sin el apoyo institucional que ha recibido mi proyecto a lo largo de los últimos cuatro años: una beca predoctoral de la Junta de Andalucía, las puertas abiertas del Departamento de Literatura Española y la ayuda económica que me permitió realizar tres estancias de investigación en el extranjero. Por todo ello, quisiera mostrar mi agradecimiento a los profesores, bibliotecarios y personal de la UGR que, de un modo u otro, me han facilitado la realización de este trabajo.

Las personas que me ayudaron fueron muchas y mucha también su generosidad. En primer lugar, quiero darle las gracias a Jorge Monteleone y Alicia Genovese por su inestimable trabajo y atención personal; esta tesis no habría llegado a puerto sin ellos, como tampoco lo habría hecho sin los estupendos ensayos y el entusiasmo de la profesora Susana Reisz, que aceptó mi visita a Nueva York, me dio buenos consejos y muchas razones para seguir leyéndola. No puedo dejar de mencionar, además, a otras personas que han padecido de una u otra manera esta tesis. Gracias a Andrés, gran conductor del Paraná y compañero, por regalarme un pedacito de Argentina. Gracias a mis padres y a mi hermana, que me comprenden y ayudan más allá del sentido común. Gracias a Diana Bellessi, por su poesía, encanto y confianza. Gracias a

Dora, devoradora de palabras, por su hospitalidad. Gracias a Cita, Juan, Marta, Rocío y Sonia, por su amistad e inteligencia. Gracias a Willy, por su generosidad a domicilio. Gracias a Víctor, por sus péqueles y consejos de primera categoría.

Finalmente, quisiera agradecer al Dr. Álvaro Salvador sus minuciosas correcciones, su incondicional apoyo y guía en esta investigación. El interés que ha demostrado por la literatura escrita por mujeres –que él mismo conoce e investiga– no tiene precio. Eso sin contar con el enorme aliciente de trabajo que ha supuesto para mí su amor por la poesía contemporánea. Gracias a él por la atención, el rigor y la amplitud de miras.



## RESUMEN

La presente investigación analiza la obra de veinte poetisas argentinas de los años 80, centrándose en la articulación de lo que hemos denominado «carnaval negro». En él confluyen la escenificación poética del trauma histórico de la última dictadura argentina y una subjetividad femenina atravesada por un fuerte conflicto. Lejos de ser una esencia de la condición femenina, dicho conflicto es el resultado histórico de las contradicciones del discurso feminista, en circulación desde los años 60, y la lógica patriarcal, radicalizada por el régimen militar en Argentina.

A partir de esa coyuntura, los poemarios de nuestro corpus adoptan un imaginario carnavalesco, cuya función inicial es evidenciar con su estética de la anormalidad los procedimientos dictatoriales de ocultación del genocidio y el empeño de las autoridades militares por mantener la normalidad social. El imaginario de los poemarios se aleja así del carácter festivo del carnaval, convirtiéndolo en vehículo de lo siniestro. De forma paralela, se debilita la función subversiva tradicionalmente atribuida por la crítica a las máscaras y disfraces de los discursos femeninos. En los poemarios de nuestro corpus se percibe un intento de discusión y relativización del semblante único, mediante la acumulación incesante de rostros. Pero esa mascarada esconde una función más controvertida: la de ocultar la ausencia de los cuerpos (ya sea el cuerpo atrocemente borrado de los desaparecidos o el cuerpo socialmente negado de la Mujer), que derivará finalmente en un progresivo abandono del imaginario carnavalesco, percibido como alienante en los propios poemas.



## ABSTRACT

The current research analyses the work of twenty Argentinean female poets of the eighties, and focuses on the articulation of what we have termed the «black carnival». In the latter, a poetic staging of the historical trauma from the last Argentinean dictatorship comes into confluence with a female subjectivity cut through by a strong conflict. Far from being essential to the female condition, said conflict is the historical result of contradictions within feminist discourse in circulation from the sixties, as well as of a patriarchal logic which was radicalised by the military regime in Argentina.

From the perspective of this juncture, carnivalesque imagery can be found in the poem books which constitute the corpus of works studied. The role of the aesthetics of this imagery is, on the one hand to expose the abnormality involved in the concealment of genocide on the part of dictatorial processes, and on the other, to highlight efforts on the part of military authorities to maintain social normality. Imagery in the poems thus moves away from the festive spirit of the carnival, and becomes a vehicle for the sinister. In a parallel fashion, the subversive function traditionally attributed by criticism to masks and costumes within feminine discourses becomes weakened. In the poems studied, we perceive an attempt to discuss the unique Countenance through the ceaseless accumulation of faces. However, this masquerade hides a more controversial function: that of hiding the absence of bodies (be it the atrociously erased body of the disappeared, or the socially negated body of the woman). This function eventually derives into a progressive abandonment of carnivalesque imagery, which is perceived as an alienating element in the poems themselves.

## CRITERIOS DE RECORTE DEL CORPUS

Pese a abarcar la obra poética de veinte autoras durante toda una década, la presente investigación aspira a ser una tesis monográfica sobre una sola constante detectada en los poemarios escritos por mujeres del periodo: la del imaginario de lo que hemos llamado «carnaval negro». Tras un primer acercamiento a la poesía argentina de los años 80, detectamos la posibilidad de un eje común en los poemarios escritos por mujeres. A partir de ese hallazgo, nuestra intención no fue profundizar en la obra íntegra de cada una de las poetisas mencionadas, sino dedicarnos a analizar aquello que las unió como miembros de una generación<sup>1</sup> en una década concreta. Para hacerlo, fue necesario seleccionar veinte nombres de un corpus inicial más amplio, que contenía unas cuarenta autoras, cuyos poemarios han sido recogidos testimonialmente en la bibliografía. La selección final de las poetisas se realizó atendiendo a una combinación de criterios que expondremos brevemente:

1. **Nacionalidad.** Las veinte poetisas seleccionadas para esta investigación nacieron en distintas provincias de la República Argentina. No todas ellas, sin embargo, han publicado toda su obra en editoriales del país. Más allá de que la argentinidad es una realidad históricamente

---

<sup>1</sup> Empleamos el término generación de forma estrictamente cronológica: las autoras seleccionadas nacieron aproximadamente entre 1945 y 1955, tuvieron una formación intelectual semejante y vivieron una fuerte experiencia histórica que transformó su literatura diferenciándola de la de la generación anterior. Más allá de estas coincidencias, y aunque hubo un trato personal cercano entre algunas de ellas, no constituyeron un solo grupo poético, sus estéticas son muy diferentes y lo serían aún más con el tiempo.

atravesada por los efectos de las migraciones, la experiencia específica del exilio durante la última dictadura hacía más importante que nunca la selección de algunas poetas que salieron de Argentina en los ochenta y no regresaron, siendo excluidas con demasiada frecuencia de la historia literaria del país.

2. **Cronología.** Todas las autoras de nuestro corpus publicaron su primer o segundo poemario durante la década de los ochenta del siglo pasado<sup>2</sup>. Este criterio nos permitirá observar las primeras consecuencias de la más reciente dictadura argentina (1976-1983) en la poesía escrita por mujeres. Si nuestro trabajo no se remonta a 1976, es por varias razones:
  - a. La asimilación literaria de los efectos de la dictadura no podía ser inmediata tras el golpe. Hicieron falta algunos años para que fuera perceptible la transformación del campo literario.
  - b. Según el consenso general, a partir de 1979-1980 pudo detectarse una relajación en la represión dictatorial, lo que permitió el resurgimiento de la actividad cultural y literaria, que había permanecido bajo mínimos durante los cuatro primeros años del Proceso.
3. **Género.** Los veinte nombres seleccionados pertenecen a poetas mujeres. Aunque negamos como punto de partida la existencia de *una* sola escritura de mujer en la Argentina de los años 80, esto no nos impide observar la aparición de ciertas constantes derivadas de una experiencia común: ser mujeres en una sociedad patriarcal atravesada por los conflictos de un feminismo emergente. Eso constituye de por sí una

---

<sup>2</sup> De aquí en adelante, cada vez que se haga referencia a los «años 80» o simplemente «los ochenta», quedará sobreentendido que se trata de la década del siglo XX.

diferencia, no la única pero sí suficiente como para justificar un recorte en el corpus.

4. **Carácter representativo.** Dado que, según nuestra hipótesis, el que denominamos «carnaval negro» es una constante de la poesía escrita por mujeres en Argentina durante los años 80, fue necesario realizar una selección de poemarios que funcionase como muestrario representativo de la totalidad.
5. **Género literario.** El corpus está integrado tan solo por poemarios (ya sea en verso o en prosa<sup>3</sup>). Algunas autoras escribieron también novelas, cuentos y ensayos durante los ochenta. Hemos renunciado a una comparativa entre géneros por la necesidad de acotar el vasto campo de estudio.
6. **Pluralidad estética.** De las múltiples posibilidades que se nos ofrecían para realizar la selección, valoramos la representatividad estética de los poemarios. Así, entre las veinte autoras incluidas en esta tesis, están consignadas las diferentes corrientes poéticas del periodo.
7. **Reconocimiento crítico.** Aunque el número de poetisas seleccionadas es suficientemente amplio como para dejar espacio a autoras que han recibido una menor proyección pública, hemos procurado que figurasen en el corpus los cinco o seis nombres más significativos dentro del campo poético argentino de la década. Para valorar la significación de

---

<sup>3</sup> Incluimos algunos textos sin versificar dentro del género poético, adscribiéndonos a la línea teórica de análisis del llamado «poema en prosa», cultivado por Baudelaire, por Darío, Julián del Casal y tantos otros autores modernistas. En la *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (1985), José Olivio Jiménez recoge, por ejemplo, los poemas en prosa de Martí, Darío y Lugones, junto a sus poemas versificados. Sobre el tema, puede consultarse “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica” (2003) de Cynthia Peña o el estudio preliminar de Jesse Fernández a su antología *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia* (1994, 17-94).

las autoras, atendimos a la cantidad de reseñas, críticas y estudios académicos dedicados a ellas, a los premios y becas obtenidas, a su participación en revistas literarias y otros órganos culturales del periodo. Las autoras de menor proyección pública que forman parte de esta investigación fueron incluidas porque sus poemarios presentan la misma constante simbólica que los de sus compañeras más conocidas, y a veces incluso de forma más clara.

Los nombres de las veinte autoras que integran el corpus son, por orden alfabético, los siguientes: Ana Becciu, Diana Bellessi, Noni Benegas, Susana Cerdá, María del Carmen Colombo, Dolores Etchecopar, Manuela Fingueret, Alicia Genovese, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Laura Klein, María Rosa Lojo, Liliana Lukin, María Negroni, Susana Poujol, Mercedes Roffé, Mirta Rosenberg, Mónica Sifrim, Susana Villalba y Paulina Vinderman<sup>4</sup>. Al ser la presente investigación un estudio específico del carnaval negro en las poetas argentinas de los años 80, los poemarios analizados en cada parte serán los que consideremos más adecuados para la argumentación. No comentaremos otros aspectos relevantes de esos mismos textos ni analizaremos a todas las autoras y a todos sus poemarios por igual.

Una vez aclarados los criterios de recorte del corpus, la ausencia de determinadas autoras merece una explicación. Liliana Ponce es una autora relevante dentro del ámbito poético argentino. Publicó *Composición* en 1982, pero no fue incluida en el presente trabajo porque ese libro es una recopilación de poemas fechada explícitamente en la década anterior (1976-1979). María Moreno (seudónimo de María Cristina Forero) es una periodista cultural, ensayista y autora de *El affair de Skeffington*, poemario muy visitado por la

---

<sup>4</sup> Puede consultarse un breve biobibliografía de cada una de ellas en el epígrafe 2.3.4.

crítica, pero publicado en 1992. Delfina Muschietti es, además de crítica, poeta; no publicó ningún poemario en los ochenta. Por la necesidad de acotar el corpus, fue preciso excluir a otras autoras que merecerían un estudio pormenorizado, como Hilda Rais, Alicia Borinsky, Delia Pasini, Teresa Arijón, Niní Bernardello, Cristina Piña, Hilda Mans, Mónica Tracey o Inés Aráoz.



## **HIPÓTESIS DE TRABAJO, METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA**

Una primera lectura de los poemarios seleccionados, así como de los estudios académicos dedicados a la literatura argentina del periodo, nos ha permitido establecer una serie de hipótesis que pondremos a prueba a lo largo de nuestra investigación. Los supuestos y perspectivas de trabajo que nos abren pueden resumirse así:

1. Varios rasgos comunes de los poemarios apuntan a una especificidad de género en absoluto excluyente, esencial o absoluta, que responde a una práctica histórica concreta de escritura. Esta parece más vinculada a un imaginario, a un concepto de la subjetividad y a una perspectiva sobre la realidad histórica que a cuestiones gramaticales. Hasta qué punto la forma de concebir y trabajar sobre la subjetividad ha producido o no coincidencias enunciativas en los poemas es una cuestión que exigirá especial cuidado.
2. Se ha observado en los veinte poemarios la recurrencia de un imaginario simbólico que recoge elementos escenográficos procedentes del teatro clásico, los rituales indígenas, los desfiles, las murgas y, muy especialmente, el carnaval. Por su carácter tragicómico y a veces siniestro, estas referencias a la representación parecen estar vinculadas con la dictadura militar y sus consecuencias. A lo largo del presente estudio, veremos de qué manera.



3. En los poemarios se registra una tendencia a alternar el yo confesional de la lírica tradicional con la irrupción de varias voces, las cuales podrían tener que ver con la naturaleza escenográfica antes señalada.
4. Se ha detectado, además, una fuerte presencia de diversas formas de parálisis, silencio o ceguera, acompañadas de un conflicto interno, cuyo origen y variantes formales habrá que analizar. El discurso deslavazado, los frecuentes encabalgamientos, anacolutos y el fragmentarismo podrían ser los agentes de ese efecto de bloqueo.

Partiendo de estas hipótesis, llevaremos a cabo un análisis de los poemarios atendiendo a su coherencia interna y su configuración dentro de la lógica de los discursos que circulaban en Argentina durante los años 80. Aspiraremos a una lectura crítica que, más allá de aventurar significados, intente explicar por qué razones producen los textos esos significados. Analizaremos cuál es la historicidad concreta de los poemarios escogidos, cómo se articula en ellos la relación entre géneros, y cómo se relacionan con dos lógicas, la patriarcal y la totalitaria, que se retroalimentaron dentro del campo discursivo de la última dictadura argentina.

Dentro de esa misma línea teórica, resulta necesario hacer una aclaración terminológica: entenderemos «mujer» no como categoría biológica, sino como una noción ideológica a través de la cual se legitima y se vive la articulación histórica de los géneros. Nuestro trabajo consistirá en observar cómo esa noción de mujer adquiere una significación específica en la Argentina de la última dictadura y postdictadura, analizando cómo es producida y reproducida por los textos, siempre en relación con el resto de los condicionantes de la producción literaria del periodo.

El primer capítulo de la presente tesis plantea la problemática teórica desde la cual analizaremos a las veinte poetas. Llevaremos a cabo una exposición crítica de las propuestas del feminismo, el marxismo y el dialogismo bajtiniano que consideramos de utilidad para nuestro trabajo. El segundo capítulo es un estudio de la poesía argentina de los años 80 y la bibliografía escrita sobre el tema, acompañado de una breve ubicación de los textos dentro del devenir histórico-político de la década. El tercer capítulo es una lectura crítica de las veinte poetas, centrada en una constante: el imaginario de lo que hemos llamado «carnaval negro». En el capítulo 4, aportamos un estudio de la obra posterior de dos de las autoras más importantes del corpus, con el objeto de analizar la evolución de los rasgos observados, valorar su proyección y relevancia dentro del campo literario. Las conclusiones no solo incluyen una evaluación de los resultados obtenidos, sino también una consideración de algunas de las posibles líneas de investigación abiertas por la presente tesis. A esas conclusiones se suman un apéndice con entrevistas, otro con una selección de poemas del corpus y la bibliografía.



## **CAPÍTULO 1. PROBLEMAS TEÓRICOS**



## 1.1. NECESIDAD Y SUBVERSIÓN

Hoy lo necesario se ha vuelto inverosímil  
**Belén Gopegui**

La reflexión aforística de Belén Gopegui pertenece a una conferencia leída en un congreso dedicado a la problemática de género. Sus palabras, sin embargo, hacen alusión a otro asunto no tan diferente: la desarticulación de las ideologías de izquierdas dentro de las nuevas formas del capitalismo globalizado<sup>5</sup>. Su conferencia “Poética y política” (2006) planteaba el hecho dramático de que, dentro de las democracias occidentales, cualquier persona en su sano juicio no puede hacer otra cosa que juzgar como imposible la realización política de aquello que sabe *necesario* (y que no es, en palabras de la novelista, sino una referencia elíptica a la justicia social). El más grave, afirmó, no es el sueño que no podemos alcanzar, sino el que no podemos tener. Una nueva poética del compromiso sería, de esta manera, la que generara verosimilitud: una especie de ciencia ficción cuya misión sería construir posibilidades. Algo parecido observó Althusser al analizar el esfuerzo de Maquiavelo por «pensar las condiciones de posibilidad de un Príncipe Nuevo en un Nuevo Principado en ausencia de todas las condiciones que lo harían posible», o sea, por «pensar las condiciones de posibilidad de una tarea imposible» (cit. Matheron 2005, 28).

---

<sup>5</sup> El congreso “Género y géneros: escrituras y escritoras iberoamericanas” fue organizado entre la Saint Louis University y la UAM, y se celebró durante el mes de mayo de 2004 en Madrid. Las actas fueron publicadas en 2006, bajo la coordinación de Encinar, Löfquist y Valcárcel (ver bibliografía).

¿Cuál sería la utilidad de estos planteamientos para el feminismo? ¿Es pertinente el tema de la verosimilitud en este ámbito? Quizás sí, aunque hay una presuposición de Belén Gopegui difícil de aplicar a la ideología patriarcal, aún en su actual estadio de crisis: la conciencia de lo necesario. La dominación de género es casi invisible en el interior de una democracia que se vanagloria de su igualitarismo. ¿Cómo podría llegar a ser verosímil? Un punto de partida metodológico, útil para el análisis literario, puede ser la adopción conjunta de ciertos propósitos de la crítica feminista y la crítica marxista: iluminar lo que ha permanecido en la oscuridad; potenciar una mirada oblicua que revele las dimensiones del problema –alcance histórico, extensión, profundidad– en lo propio y en lo ajeno; posibilitar, en definitiva, la existencia real de las mujeres como agentes históricos a través de nuestras prácticas culturales, alejándonos progresivamente de lo que Cixous denominó «falologocentrismo»: «Porque todo el mundo sabe que existe un lugar que no está obligado económica ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema (...), donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan los nuevos mundos» (Cixous 1995, 26).

Dicho esto, no es de extrañar que la militancia política haya sido una constante dentro de las teorías literarias feministas, ligadas estrechamente a movimientos como la crítica postcolonial o el materialismo histórico; eso sin olvidarnos de algunas vertientes actuales de especial activismo social, como es el caso de la teoría *queer*. Desde esta necesidad y voluntad de subversión de la ideología patriarcal, nuestro estudio recurrirá a los principios teóricos del marxismo y el feminismo que nos resulten más útiles. Sobre ellos reflexionaremos a continuación.

### 1.1.1. Las relaciones imaginarias: literatura e ideología

Dentro de los marxismos estructuralistas<sup>6</sup>, el althusseriano –antihegeliano y antihumanista– es el que parece ofrecer instrumentos más adecuados para el análisis de las relaciones entre literatura e ideología, muy útiles también para un enfoque feminista de la crítica literaria<sup>7</sup>. Como señala Enríquez del Árbol, una de las proposiciones fundamentales del pensamiento althusseriano<sup>8</sup> es que «la lucha de clases existe dentro del discurso» (2006, 18). Desde esta perspectiva ninguna lectura es inocente ni ningún texto transparente.

Para Eugenio Trías, la obra de Althusser constituye uno de los intentos más rigurosos de revitalización del pensamiento marxista (1971, 5), que funcionó, según Juan Carlos Rodríguez, como una forma de oposición a la ortodoxia post-stalinista y su filosofía al servicio del Partido<sup>9</sup>. Trías destaca dos claves de su filosofía: su concepto de producción y su concepto de teoría. Para definirlos, Althusser partió de la abolición de la dualidad tradicional entre teoría y praxis, vida material y pensamiento, interpretación y transformación del

<sup>6</sup> Aunque suele clasificarse a Louis Althusser dentro del estructuralismo, hay que decir que él siempre se resistió a esa denominación por sus connotaciones formalistas, contrarias a los principios de la filosofía materialista que pretendía crear. Dado que no fue el único pensador incluido con contradicciones dentro del estructuralismo (véase Lévi-Strauss o Foucault), mantenemos la terminología que se ha venido imponiendo entre la crítica.

<sup>7</sup> Para Teresa de Lauretis, «el sujeto del feminismo, muy a la manera del sujeto de Althusser, es un constructo teórico (una manera de conceptualizar, de comprender, de dar cuenta de ciertos procesos, no de las mujeres)» (2004, 213). Muchas feministas han considerado la revisión marxista althusseriana como una posibilidad para el acercamiento de materialismo y feminismo (ver Wayne 1991, o Belsey 1991a, 258).

<sup>8</sup> En su “Presentación de *El porvenir es largo* de Louis Althusser” (2006, 41-46), Carlos Enríquez del Árbol establece ocho proposiciones del pensamiento althusseriano, resumidas en las páginas 43 y 44 de sus *Escritos filibusteros I* (ver dirección URL en bibliografía).

<sup>9</sup> Ver *Althusser: Blow-up* (Rodríguez 2002, 9). En adelante utilizaremos este ensayo para resumir las nociones básicas del pensamiento althusseriano.



mundo. Toda práctica fue concebida, así, como una forma específica de producción (material, política, ideológica y teórica).

En *Althusser: Blow-up* (2002), Rodríguez destaca otras «líneas maestras» del pensamiento althusseriano: la noción de ruptura (*coupure*) y la distinción entre objeto real y objeto de conocimiento (3). Efectivamente, para Althusser, el marxismo supuso una «ruptura epistemológica» con el inconsciente ideológico burgués que impregna toda actividad crítica, de la misma manera que el pensamiento de Marx supuso una ruptura con Hegel. Ya en los años 80, una última ruptura separaría comunismo y marxismo, marcando la evolución de Althusser hacia posiciones que desdecían todo lo escrito hasta el momento. Mucho antes de que eso sucediese, Althusser había propuesto la investigación de la revolución teórica de la filosofía de Marx, el análisis del «pensamiento desde la explotación» (7)<sup>10</sup>. La política –o más bien su interiorización– fue el punto de unión de la filosofía y el marxismo que Althusser siempre rastreó.

Sus reflexiones sobre conocimiento, filosofía y teoría fueron aplicadas posteriormente a los estudios literarios por algunos marxistas althusserianos. De hecho, salvo un par de ensayos sobre Brecht y un texto sobre el melodrama, Althusser no habló directamente de literatura, aunque afrontó la ideología como una práctica implícita a los textos. Su artículo de 1964 sobre Freud y Lacan será decisivo en este aspecto. Como observa Rodríguez, partiendo de Lacan pero también de Marx, Althusser definió las relaciones ideológicas como «relaciones imaginarias» con las condiciones reales de existencia<sup>11</sup>. “Los Aparatos Ideológicos de Estado” (AIE) (1970) constituye el núcleo de su reflexión sobre individuo e ideología, pero también sobre literatura. La ideología es definida en

---

<sup>10</sup> Escribe Rodríguez: «Althusser trató de construir una especie de ‘sistema filosófico’ marxista (...). O, de otro modo, una *filosofía sustantivada* de Marx» (7).

<sup>11</sup> Ver “El pintor de lo abstracto” (Althusser 1967, 77-86).

este ensayo como un instrumento de reproducción del Capital, que se organiza en «Aparatos» (los AIE). La función de los AIE es producir subjetividades que acepten como naturales las reglas del orden establecido. Dentro de los AIE, ciertas instituciones especializadas en la reproducción de la ideología dominante evitarían, además, el recurso a los AIE represivos<sup>12</sup>. Como señala Terry Eagleton en una entrevista, los AIE fueron «una materialización valiosa de un concepto de ideología que de otra forma tendía a ser bastante abstracto e idealista (2005, 23)<sup>13</sup>. Centrándose en la epistemología de Althusser, el crítico inglés precisa que «su teoricismo fue en algunos sentidos un obstáculo; pero en otros rescató la idea de conocimiento de la reducción pragmatista o historicista (24)<sup>14</sup>. En “Epistemología e historia”, Althusser especifica que, para el marxismo, la teoría no es el descubrimiento de una verdad escondida, sino producción histórica de conocimientos. De esta manera, y como señala Rodríguez, «el proceso de conocimiento del objeto real, desde la problemática marxista, significa, pues, de hecho, una transformación en el conocimiento que tenemos de él (...). *Conocer*, desde la problemática marxista, significa forzosamente *transformar* (a nivel teórico o ideológico) el objeto real en el interior de ese mismo nivel» (37).

---

<sup>12</sup> Los AIE fueron estudiados también por Balibar y Macherey en “Sobre la literatura como forma ideológica” (1974), donde profundizaron en dos aspectos: la relación existente entre literatura y enseñanza de la literatura dentro de la formación social capitalista; y la perpetuación de la ideología y las formas de producción capitalistas gracias a la escolarización.

<sup>13</sup> Esta entrevista de Eagleton forma parte de un número monográfico de *ER. Revista de filosofía*, titulado “Leer a Althusser” (n<sup>os</sup> 34-35, 2005).

<sup>14</sup> Aunque Eagleton ha reconocido la influencia crucial en su obra de Althusser y su cientificismo, *Criticism and Ideology* (1976) incluye una serie de objeciones al filósofo francés, basadas sobre todo en su empeño por alejar al arte del «rango de las ideologías» (ver *Lenin y la filosofía*) y otorgarle misteriosamente un estatus privilegiado (Eagleton 1978, 84). Para ampliar sobre las diferencias entre literatura, ciencia e ideología en la escuela althusseriana, ver Wahnón 1996, 135-141.

En el ámbito de las reflexiones sobre la subjetividad y dentro de “Los AIE” (1970), Althusser escribió que el individuo se reconoce a sí mismo como sujeto concreto al ser interpelado por la ideología (por el otro). En este punto, Althusser confluye con Mijaíl Bajtín, para quien el sujeto también es producto de una interpelación ideológica. Para Althusser, la función de la ideología es convertir a los individuos en sujetos. El problema es que la individualidad y la ideología carecen de historicidad en sus planteamientos<sup>15</sup>. Esa posición ahistórica no le impidió, sin embargo, observar que cada modo productivo en cada una de sus coyunturas construye relaciones sociales diferentes y una imagen diferente de ellas.

Abarcando todas estas reflexiones, la gran meta de Althusser fue la creación de una filosofía materialista, cuyas aportaciones básicas pueden ser resumidas así<sup>16</sup>:

1. La filosofía reordena *prácticas* (esos procesos sin sujeto) y las abarca «bajo su verdad». Los efectos que produce el discurso filosófico distribuyen las prácticas y legitiman su jerarquía social. La filosofía transforma la idea que los sujetos tienen de sus prácticas y, a su vez, las prácticas transforman la filosofía.
2. La filosofía guarda relación con las ideologías y las ideologías con la lucha de clases. La infraestructura determina *en última instancia* la superestructura.
3. La función de la filosofía es unificar la ideología dominante y el resto de las prácticas ideológicas.

---

<sup>15</sup> La ahistoricidad del concepto althusseriano de ideología y sujeto fue detectada y remedada por Juan Carlos Rodríguez en su *Teoría e historia de la producción ideológica* (1975), un estudio sobre las primeras literaturas burguesas, donde se analiza el nacimiento de la noción de sujeto. Para Rodríguez es necesario pensar «la construcción de la propia individualidad en cada formación histórica» (41).

<sup>16</sup> Ver Rodríguez 2002, 44-46.

Como la filosofía, la literatura y el arte en general son productos ideológicos que producen a su vez efectos ideológicos, y cuya especificidad debe buscarse en el marco general de una teoría del conocimiento y de las ideologías. Partiendo de la definición de filosofía de Althusser, Étienne Balibar y Pierre Macherey (1974) defendieron que, dado que las ideologías son siempre contradictorias, el estudio de la literatura debe atender, no a la falsa unidad que trata de proyectar una obra, sino a sus múltiples incoherencias y fracturas.

Eagleton corrobora la utilidad de esa forma de lectura en su ensayo *Marxist and Literary Criticism* (1976), donde escribe: «*It is in the significant silences of a text, in its gaps and absences that the presence of ideology can be most positively felt (...). The significance of the work lies in the difference rather than unity of the work*» [«Es en los silencios significativos de un texto, en sus huecos y ausencias donde la presencia de la ideología puede sentirse de forma más positiva (...). El significado de la obra descansa en la diferencia más que en la unidad de la obra»]<sup>17</sup> (34-35).

Una lectura parecida es la que Althusser había propuesto años atrás recurriendo a la terminología del psicoanálisis freudiano: la «lectura sintomal». Leer consistía para Althusser en buscar las contradicciones del discurso escondidas detrás de las palabras, en sus puntos ciegos, pero también en una práctica productiva. Leer era producir sentido, poner en práctica una nueva filosofía.

---

<sup>17</sup> Todas las traducciones incluidas en este trabajo de investigación son nuestras, salvo que se indique lo contrario.

### 1.1.2. Bourdieu y el lugar de la literatura escrita por mujeres

El resentimiento es una rebelión sumisa  
**Bourdieu**

Señala Toril Moi (2001) que, frente a otras teorías del poder, los planteamientos generales de Pierre Bourdieu han resultado atractivos para la crítica feminista por su dedicación a lo que Eagleton bautizó como «microteoría», por su interés por los detalles de la vida cotidiana, por su negación a distinguir asuntos altos y bajos. Lo considerado como trivial es para Bourdieu socialmente significativo, y es ahí precisamente donde toma cuerpo el fantasma social de la mujer. «Yo diría –escribe Moi– que la sociología de la cultura de Bourdieu es un terreno prometedor para las feministas precisamente porque nos permite producir análisis concretos y específicos de los determinantes sociales de la enunciación literaria» (2).

En su ensayo *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), Bourdieu propone un modelo de ciencia materialista de la literatura e insiste en la necesidad de trazar las condiciones de posibilidad de la ciencia estética, o sea, en la necesidad de describir la génesis del campo artístico. El objeto de su teoría: la producción del valor de los bienes culturales. Además, el estudio de la historia de las instituciones resulta imprescindible, según Bourdieu, para el análisis de la producción artística, que debe completarse con el estudio de las condiciones de producción de lectores. La mirada del aficionado al arte es, en su opinión, producto de la historia.

Toda esta «ciencia de las obras culturales» lleva a cabo tres operaciones necesarias (318):

1. El análisis de la posición del campo literario en el seno del campo del poder.
2. El análisis de la estructura interna del campo literario, sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación.
3. El análisis de la génesis de los *hábitus*<sup>18</sup> de los ocupantes de las distintas posiciones de ese campo.

Veamos algunas nociones básicas sobre el funcionamiento y la estructura de los *campos*. En *Las reglas del arte* (1992), Bourdieu define el campo de poder como «el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes» (319-320). Dentro del campo de poder, los campos de producción cultural ocupan una posición temporalmente dominada (321). El campo relativamente autónomo que es la literatura da cabida a una economía al revés, basada en la naturaleza de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores simbólico y comercial permanecen relativamente independientes.

Todo campo está caracterizado por una serie de luchas internas, que revisten inevitablemente en forma de *conflictos de definición*: «Cada cual intenta imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo» (331). El *nomos* es esa ley fundamental del campo que lo define y el *nomoteta* el individuo que la formula (330-331). El campo es, por todo ello, una estructura

---

<sup>18</sup> Los *hábitus* serían los sistemas de disposiciones que, al ser producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario, encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para realizarse.

competitiva que funciona según sus propias reglas y lógica. En *Sociology in Question* (1982) escribe Bourdieu: «*By field I mean an area, a playing field, a field of objective relations among individuals or institutions competing for the same stakes*» [«‘por campo’ entiendo un área, un campo de juego, un campo de relaciones objetivas entre individuos o instituciones que compiten por los mismos intereses»] (1993, 133).

Como todo campo, el campo literario tiene sus propios mecanismos de legitimación. Los agentes reconocidos en el campo como poseedores de un gran volumen de capital simbólico poseen la *legitimidad*, el derecho a hablar. Esos individuos defienden la *doxa* para desplazar dentro del campo a los *heterodoxos*, que carecen de capital. Los individuos poseedores del capital simbólico se convierten, en palabras de Moi, en «forjadores del poder simbólico y, por tanto, de la violencia simbólica» (2001, 4). En su ensayo *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (1994), Bourdieu define la violencia simbólica como una violencia bajo censura, difícil de reconocer, convertida en eufemismo. Una violencia a la que se recurre cuando la violencia abierta no es posible<sup>19</sup>. Además, dado que la violencia simbólica es *legítima* no puede ser reconocida como tal a menos que se desarrolle una lucha entre grupos o clases. Así ha ocurrido, según Moi, con la lucha feminista, que ha permitido la visibilización de algunos de los efectos de la violencia simbólica (5). Apoyando plenamente esa idea, Bourdieu escribe en su “Preámbulo” a la *Dominación masculina* (1998): «Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo violencia simbólica,

---

<sup>19</sup> En este punto parece haber una coincidencia con algunos de los rasgos básicos del funcionamiento de los AIE dentro de los planteamientos althusserianos.

violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas» (2000, 11-12).

En el artículo “La construcción social del sexo” (1989), Bourdieu estudia las relaciones sociales entre hombres y mujeres como grupos sociales diferenciados, relacionados entre sí como una clase dominante y dominada. Para él –como para gran parte de los feminismos– la división de los seres humanos en dos categorías sexuales fundamentales es una construcción cultural totalmente arbitraria. El esencialismo que adscribe diferencias sociales históricamente producidas a una naturaleza biológica permite predecir y controlar los comportamientos y las acciones de todos los individuos de un grupo social. En este punto convergen, según Bourdieu, las reflexiones del feminismo y el materialismo. La verdadera función de la naturalización de los sexos es enmascarar las relaciones de poder entre los mismos, convertir la división sexual en una *doxa*. La dominación masculina es una forma de violencia simbólica, que hace que el poder masculino parezca legítimo incluso a las mujeres, que escogerán *libremente* el único destino social que creen posible, en una especie de profecía autocumplida o *amor fati* (2000, 53, 68 y 133). Según Bourdieu, asumimos los *habitus* de género de una forma extremadamente compleja que incluye el cuerpo y sus atavíos: la ropa, los gestos, nuestra forma de caminar se convierten así en recordatorios constantes de las relaciones de poder sociosexuales (2000, 36-48). La especial dificultad de la desnaturalización del poder patriarcal reside, como observa Bourdieu, en su aparente universalidad.

Para el sociólogo francés –y he aquí una de sus más valiosas aseveraciones para el feminismo– «la dominación masculina constituye el paradigma (y muchas veces el modelo y lo que está en juego) de toda dominación» (2000, 56). Partiendo de estos planteamientos, Toril Moi propone



analizar el género de la misma manera que la clase social, o sea, como perteneciente a un campo social general<sup>20</sup>. Contar con el enfoque de Bourdieu nos permitiría, según Moi, alejarnos de los dogmatismos que declaran la absoluta primacía del género sobre la clase o de la clase sobre el género, poniendo en juego la variabilidad y mutua influencia de todos sus factores. Aunque no hay un «capital de género» puro, bajo las condiciones sociales habituales y en la mayoría de los contextos se puede suponer que ser hombre funciona como capital simbólico positivo y ser mujer como capital simbólico negativo. Sin embargo, ninguna mujer tendrá el mismo capital simbólico siempre: su cantidad de capital de género será inversamente proporcional a la cantidad que posea de otros capitales simbólicos (2001, 12-15).

Para Bourdieu, la abolición de la subordinación universal de las mujeres y la transformación de las relaciones entre los sexos (más superficial de lo que podría parecer a primera vista) es una prioridad colectiva de acción política (2000, 7-8):

Hay que preguntarse, en efecto, cuáles son los mecanismos *históricos* responsables de la *deshistorización* y de la *eternización relativas* de las estructuras de la división sexual y de los principios de división correspondientes. Plantear el problema en estos términos significa avanzar en el orden del conocimiento que puede estar que puede estar en el principio de un progreso decisivo en el orden de la acción. Recordar que lo que, en la historia, aparece como eterno solo es el producto de un trabajo de eternización que incumbe a unas instituciones (interconectadas) tales como la Familia, la Iglesia, el Estado, la Escuela, así como, en otro orden, el deporte y el periodismo (...). Es reinsertar en la historia, y devolver, por tanto a la acción histórica, la relación entre los sexos que la visión naturalista y esencialista les niega.

---

<sup>20</sup> Eso que Bourdieu llama «campo social total» y que estructura y sostiene el resto de los campos.

### 1.1.3. Postcolonialismo y teoría de la diferencia

Argelia no era Francia, pero era francesa  
**Hélène Cixous**

Aunque las bases sociológicas y psicológicas de la crítica postcolonial surgieron veinte años antes, se puede decir que fue en los años 80 y 90 cuando se produjo su pleno desarrollo. Los efectos de la colonización que describieron intelectuales como Frantz Fanon, Albert Memmi o Edward Said no son en absoluto ajenos a los efectos de la dominación patriarcal y, de hecho, feministas y postcolonialistas mantienen desde los años 60 un fructífero intercambio no exento de polémicas.

Ya en 1957, Albert Memmi ofreció en su *Retrato del colonizado, precedido por el retrato del colonizador* un agudo análisis de algunos de los principales mecanismos de representación del discurso colonial. Su temprana colección de artículos presentaba un solo eje: la descripción de la explotación político-económica como un sistema que «destruye al colonizado y corrompe al colonizador» (1974, 13). Según Memmi, este «cuadro sintomático» nos presentaría a los indígenas como «seres de otro planeta, fuera de la historia» y a la conciencia del colonizador como un avance en tres empresas: «beneficio, privilegio, usurpación» (62). Para este escritor franco-tunecino, el «complejo de Nerón», o sea, la imposibilidad del colonizador de aceptarse como tal, sería el origen de la tentación de supresión física y moral del colonizado (112).

En busca de una dialéctica de la liberación, Frantz Fanon escribe *Piel negra, máscaras blancas* (1952) y *Los condenados de la tierra* (1961), donde

haciéndose eco del freudiano «¿Qué quiere una mujer?» se pregunta «¿Qué quiere el negro?». «Lo que quieren –responde el psiquiatra antillano– no es el status del colono, sino el lugar del colono. Los colonizados, en su inmensa mayoría, quieren la finca del colono. No se trata de entrar en competencia con él. Quieren su lugar» (2007, 45). Su descripción de la alienación y la marginación psicológica o existencial como efectos de la colonización se complementa con nociones como la de maniqueísmo, que Abdul Jan Mohamed (1985) aplicó al funcionamiento del discurso colonial por oposiciones binarias (fuerte-débil, civilizado-salvaje, racional-irracional).

Tras estas primeras aproximaciones al tema, la crítica postcolonial pasó a analizar los mecanismos de transformación de las diferencias raciales, étnicas y culturales en diferencias morales e incluso metafísicas. En 1975 ya lo había hecho otra franco-argelina, Hélène Cixous, que estableció un paralelismo entre los argumentos utilizados por el colonialismo y por el androcentrismo para justificar su dominación, señalando los instrumentos discursivos que en cierta medida comparten. «Los amos se hacen los esclavos a medida» (1995, 25), se lee en *La risa de la Medusa*, o «nosotras somos negras y somos bellas» (22).

Hecho este pequeño recorrido, hay que decir que el ensayo sobre colonialismo que ha generado mayor polémica y resonancia en nuestros días no es ninguno de los anteriores sino el conocidísimo *Orientalismo*, escrito en 1978 por Edward W. Said. Para el crítico de origen palestino el «orientalismo» puede entenderse de tres maneras (2003, 20-1):

1. Según la acepción más admitida académicamente, «orientalismo» es todo aquello que se estudie, escriba o investigue sobre Oriente.
2. Un significado más general lo identificaría con una forma de pensamiento que se sustenta en la distinción ontológica y epistemológica entre Oriente y Occidente.

3. Finalmente, la definición que daría título al libro es la que entiende «orientalismo» como una institución colectiva occidental cuya función sería dominar, reestructurar y perpetuar su autoridad sobre Oriente.

Una vez definido el orientalismo, Said analiza en profundidad su funcionamiento como institución, centrándose en la representación occidental de Oriente que emerge del discurso literario, antropológico, político, etc. Según él, la autoridad del orientalismo sería tal que condicionaría toda posibilidad de pensamiento o acción sobre el tema. Lejos de ser el producto de una «necesidad de la imaginación», el discurso orientalista sería un instrumento de poder que silenciaría la experiencia de los sujetos orientales. Para una mayor efectividad dominadora, avanza Said, dicha representación se apoya en un corpus interminable de textos, que se refieren unos a otros hasta cobrar la apariencia de una erudición objetiva<sup>21</sup>.

Sostiene Said que la perspectiva eurocéntrica ha permitido a Occidente definirse por contraste como superior a todas las culturas restantes. El otro subyugado, afirma, nos devuelve una imagen mejorada de nosotros mismos. «Sea cual sea su uso en las sociedades civilizadas, los espejos son esenciales en toda acción violenta y heroica» (2003, 61). Lejos de lo que podría parecer a primera vista, estas palabras no son de Said sino de Virginia Woolf, que nos sirvió en su *Habitación propia* (1929) un nuevo paralelismo: «Durante todos estos siglos, las mujeres han servido de espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural» (61). Así, podemos decir con Said que la Mujer y el Oriente no son ni una persona ni un

---

<sup>21</sup> Como señaló Chomsky, esa misma noción de «erudición objetiva» fue utilizada en algunas investigaciones estadounidenses para justificar el envío de tropas a Vietnam. Hoy en día la tecnología punta y la *constatación* científica siguen justificando de forma parecida otras invasiones.

lugar geográfico sino un conjunto de referencias extraídas de los textos (2003, 204).

La representación del otro ha sido un problema clave de la teoría postcolonial y feminista, así como de la llamada «escuela de la diferencia». Sin pertenecer a ella, Cixous reflexionó sobre sus problemáticas (1995, 25):

El otro escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente. No se afirma. Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos 'otro' es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, 'su' otro.

Inserto plenamente en esta problemática, Todorov establece en *La conquista de América. La cuestión del otro* (1982) tres ejes en la consideración de la alteridad: el juicio de valor, la distancia con respecto al otro y el conocimiento que tenemos de él. Nuestra relación con la alteridad debería posibilitar, según el crítico búlgaro, «un diálogo en el que nadie tiene la última palabra, en que ninguna de las voces reduce la otra al estado de simple objeto, y en el que cada uno saca ventajas de su exterioridad respecto al otro» (260)<sup>22</sup>.

Como señala Marta Segarra (2000), en los años 80 comenzaron las críticas al feminismo como reproductor de una perspectiva eurocéntrica, propia de mujeres blancas, de origen burgués y clase intelectual. Desde EEUU, comunidades de mujeres negras e hispanas reclamaron el reconocimiento de sus circunstancias étnicas, culturales y sociales (81). Así nació el llamado «feminismo del Tercer Mundo» (con todas las contradicciones que puede

---

<sup>22</sup> Un año antes de *La conquista de América*, Todorov había publicado un ensayo monográfico sobre Bajtín, cuya obra es la fuente declarada de su concepto de otredad. El título del monográfico es *Mijaíl Bajtín, el principio dialógico* (1981). La revista *Poétique* había sacado otro trabajo de Todorov sobre el tema en 1979: el artículo "Bakhtine et l'altérité".

suponer una denominación como esta), que recuperó el concepto de comunidad y el rol de la maternidad para su lucha.

En esta órbita, Gayatri Spivak publicó el que probablemente sea el artículo más importante y autocrítico de la crítica postcolonial: “¿Puede hablar el subalterno?” (1988). Con una retórica acusada por Eagleton de oscurantista, Spivak explica el proceso mediante el cual los estudios postcoloniales convergen de forma irónica con los intereses del nuevo colonialismo. Los límites con los que se encuentra todo estudio postcolonial son, según ella, dos: la asunción logocéntrica de una solidaridad cultural entre individuos heterogéneos; y la dependencia de intelectuales occidentales que hablen en nombre de los subalternos en vez de permitirles hablar por sí mismos. Su trabajo es además un repaso crítico a algunos planteamientos de Foucault, Deleuze y Guattari, cuyos «conceptos totalizadores de poder y deseo» son rechazados por Spivak, en defensa de una crítica ideológica centrada en las formaciones erráticas y «micrológicas» del sujeto (1988, 279). Su propuesta teórica es la politización y acercamiento del estructuralismo de Derrida al materialismo histórico. Su principal objeción a los estudios posmodernos es que la obsesión por la otredad es, en el fondo, una obsesión por la propia subjetividad que subyace en el otro. Spivak inserta así la crítica posmoderna de la alteridad dentro de la mecánica dominadora del espejo que detectaron Woolf, Bajtín y Said.

#### **1.1.4. El feminismo materialista. Fundamentos para una teoría literaria**

Podíamos estar hablando de España o Portugal, de un libro o de una carrera de caballos, pero el interés real de todo lo que se decía no era nada de eso, sino una escena de albañiles en lo alto de un tejado.

**Virginia Woolf**

Cuenta Toril Moi (1999a) que tras la publicación de *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir declara su convencimiento de que la llegada del socialismo sería suficiente para acabar con la opresión de la mujer: se proclama por tanto socialista y no feminista. Pronto cambiará de opinión y explicará su conversión tardía al feminismo aludiendo a la radicalización del movimiento. Este cambio, sin embargo, no implicó en su caso un rechazo del socialismo: «Soy feminista hoy, porque he comprendido que tenemos que luchar por la situación de la mujer, aquí y ahora, antes de que nuestros sueños de socialismo se hagan realidad» (cit. Moi 101).

Aun siendo paradigmático, el caso de Beauvoir es solo un ejemplo de las conflictivas relaciones mantenidas a lo largo del siglo XX entre feminismo y materialismo. ¿En qué han consistido? Como señala Mireia Aragay (2000), cualquier acercamiento al feminismo materialista parte, en primer lugar, de un rechazo del llamado feminismo liberal o humanista. Efectivamente, el feminismo humanista critica la utilización de la categoría supuestamente universal de *hombre* para abarcar a todos los individuos, por encima de las

diferencias de género y, sobre todo, por encima de un género: el de *la mujer*. Pero hablar de *la mujer* supone adoptar una postura no menos esencialista; implica sobrentender que la identidad individual y colectiva es ahistórica, autónoma, coherente y eterna, o sea, no transformable (44).

Partiendo de esa crítica, el feminismo materialista concibe a hombres y mujeres como individuos cuya subjetividad es radicalmente histórica y material. Lejos de ser esclavo de la historia –observa Aragay–, el sujeto materialista es un agente, dotado de capacidad de decisión y responsable de sus actos, aunque dicha capacidad y responsabilidad estén ligadas necesariamente a la historia. El sujeto materialista es fragmentario y contradictorio, plenamente histórico también en este sentido, ya que desde el punto de vista materialista todo momento histórico se caracteriza por sus contradicciones (45).

En su ensayo “Simone de Beauvoir y el feminismo marxista” (1999a), Moi señala a Gran Bretaña y Escandinavia como las cunas del feminismo marxista. En el caso de Noruega, explica Moi, los setenta fueron una década de enfrentamientos entre el «Frente de la Mujer» y las «Neofeministas», aunque hubo una tendencia general a recurrir a herramientas socialistas en los estudios literarios. En el caso de Gran Bretaña, el feminismo marxista y socialista se dedicó a un estudio específico del cine y las nuevas tecnologías, más que a la literatura (102-3). El Colectivo de Literatura Marxista-Feminista llevó a cabo un estudio de algunas novelistas del siglo XIX recurriendo al marxismo althusseriano, también utilizado por Penny Boumelha. Ya en EEUU, Newton y Rosenfelt entienden el feminismo materialista como un trabajo sobre las condiciones concretas y materiales (sociales, políticas, culturales, sexuales, etc.) de cada momento histórico, de manera que «el conocido triplete clase, raza, género no se invoque de forma esencialista, sino de un modo específico e histórico y con pleno (re)conocimiento de la diversidad» (cfr. Aragay 46).



En 1980 Michèle Barrett señala en su introducción a *Women's Oppression Today* que las influyentes ideas de Derrida, Foucault, Lacan y Lyotard, entre otros, representan un nuevo clima cultural que interpela necesariamente a la crítica feminista. Si el rasgo más destacado de la condición posmoderna es, según Lyotard, la crisis de la confianza en los grandes relatos, el feminismo materialista, que niega la historia unívoca de la mujer, se inscribe plenamente dentro de la Posmodernidad. Una década después, en *The Politics of Truth: From Marx to Foucault* (1991), Barrett modifica sus anteriores planteamientos sobre ideología, entendiéndola ahora como un «sistema de dispersión». El núcleo de su trabajo es la crítica de Foucault al marxismo y su defensa de la imposibilidad de reducir las luchas sociales a las luchas de clase, en un intento de poner la crítica de la ideología al servicio de la lucha feminista.

Para Catherine Belsey fue la revisión althusseriana del marxismo la que posibilitó inicialmente un acercamiento entre feminismo y materialismo. En su artículo “Constructing the Subject, Deconstructing the Text” (1991b), Belsey repasa las teorías althusserianas sobre la construcción del sujeto, muy productivas en su opinión para la comprensión de la construcción y funcionamiento de la categoría de género en distintas formaciones sociales. El marxismo althusseriano es, según ella, una herramienta indispensable para entender cómo circulan los discursos del patriarcado y cómo interpela su ideología a los individuos (593):

*The argument is not only that literature represents the myths and imaginary versions of real social relationships which constitute ideology, but also that classic realist fiction, the dominant literary form on the nineteenth-century, and arguably the twentieth, ‘interpellates’ the reader, addresses itself to him or her directly, offering the reader a position from which the text is most ‘obviously’ intelligible, the position of the subject in (and of) ideology.*

[La discusión no es solo que la literatura representa los mitos y versiones imaginarias de las relaciones sociales reales que constituyen la ideología, sino también que la ficción realista clásica, la forma literaria dominante en el siglo XIX, y es muy posible que en el XX, ‘interpela’ al lector, lo conduce a sí mismo directamente, ofreciéndole una posición desde la cual el texto es más ‘obviamente’ inteligible, la posición del sujeto en (y de) la ideología].

Para Belsey, la verdad que cuenta una historia es una verdad ideológica: la de la propia existencia como ideología (609)<sup>23</sup>.

En *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women's Lives* (1997), Rosemary Hennessy y Chrys Ingraham denuncian la progresiva despolitización de los estudios de género, llamando a un «feminismo anticapitalista». Para Hennessy e Ingraham, la lucha feminista es un elemento fundamental de las luchas sociales, y su encuentro con el marxismo proporciona una perspectiva de la vida social que no desvincula el cuerpo, la identidad o la nación de la división capitalista del trabajo (1-2). En su anterior libro, *Materialist Feminism and the Politics of Discourse* (1993), Rosemary Hennessy había defendido la equivalencia entre discurso e ideología, rechazando el ahistoricismo de la definición althusseriana de ideología. El feminismo materialista debe ser, según su propuesta, una crítica historicista y politizada.

El materialismo histórico ofrece, en definitiva, un marco de praxis teórica a la lucha feminista por la emancipación de la mujer, facilitando herramientas de comprensión del funcionamiento y estructura del poder y las ideologías en cada coyuntura histórica y modo de producción, y permitiendo su transformación. Esta lucha feminista desde el materialismo histórico ayuda a no

---

<sup>23</sup> En el mismo volumen de Warhol y Price (1991) al que pertenece este artículo de Belsey, salieron otros ensayos hoy señeros para los estudios de feminismo materialista: es el caso de “Pandora’s Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism” de Cora Kaplan, y de “Power and the Ideology of ‘Woman’s Sphere’” de Judith Lowder Newton.

perder de vista las categorías de clase, trabajo, producción o reproducción ideológica, que con demasiada frecuencia se obvian en los estudios de género y que los condenan a la atomización y el sectarismo, obstaculizando su posible compromiso con otras acciones políticas igualmente relevantes para las mujeres.

## 1.2. POR QUÉ Y PARA QUÉ UNA CRÍTICA FEMINISTA

### 1.2.1. ¿Existe *una* escritura femenina? Diferencias con la escritura feminista

La firma es el espacio de una posible alteración política.

**Nancy Miller**

Escribir (o leer) como mujer es una opción política.

**Susana Reisz**

Recortar un corpus literario alegando criterios de género nos obliga a enfrentarnos a ciertas polémicas críticas y a la incomodidad que despiertan. La primera incógnita a despejar es cómo atender al género de un autor si *el autor ha muerto*. Nancy Miller escribe en su introducción a *Subject to Change* (1988c) que haber leído antes a Roland Barthes y a Lévi-Strauss que a Virginia Woolf y Adrienne Rich hace necesaria la revisión de una categoría –la de autor– que ya habíamos dado por abolida (14). ¿Cómo atender entonces a las diferencias de la literatura escrita por mujeres después del postestructuralismo?

Algunas feministas (y cito los casos dispares de Naomi Schor e Iris Zavala) perciben la insistencia de teóricos como Barthes, Derrida o Foucault en la «indiferenciación» discursiva entre escritores y escritoras como el último ardid del androcentrismo. Escribe Schor: «Solo la disimetría de la diferencia puede minar el territorio de la repetición, donde está quizás la única oportunidad que tenemos de construir una sociedad post-deconstruccionista que

no nos reduplique simplemente a nosotros mismos» (cfr. Miller 1988c, 17). Seguir utilizando categorías que participan, como diría Hélène Cixous, del binarismo falogocentrista conlleva sus riesgos, incluso en los casos en los que esas categorías opuestas (femenino-masculino, hombre-mujer) pasan a integrar una síntesis superadora, como es el caso del Cyborg neo-marxista de Donna Haraway, un ser en cuyo interior, a pesar de todo, persiste la dialéctica<sup>24</sup>. Pero hasta que se abra un nuevo contexto histórico e ideológico en el que sea posible la construcción de una identidad ajena a dicho binarismo, el único espacio posible de intervención es aquel en el que existe una identidad (individual y colectiva), que en todo caso puede ser redefinida desde otros parámetros ajenos a la lógica patriarcal. Es cierto que los *nuevos* espacios ideológicos e históricos no se abren por sí solos y que el campo de la producción literaria es un instrumento de intervención, si no privilegiado, al menos posible. Pero como nada se inventa desde la nada, la apropiación de los recursos discursivos de dominación con una finalidad subversiva puede ser un punto de partida, siempre que esta no se reduzca a la consabida inversión paródica, explotada con buenos resultados durante la segunda mitad del siglo XX.

Una estrategia de intervención alternativa es la planteada por Luce Irigaray, que propone como primer paso una infiltración en el sistema discursivo dominante en busca de una revelación del inconsciente, para pasar después a una recodificación de dicho discurso que permita que el lenguaje y su orden simbólico también sean –en palabras de Irigaray– la *casa* de la mujer (1991, 124). El feminismo psicoanalítico –del que participa Irigaray, pero también Kristeva y Cixous– ha trabajado en general en dos direcciones:

1. La fundación de un nuevo imaginario en el que el mito de Edipo pierda el protagonismo que Freud le dio para explicar la «novela familiar».

---

<sup>24</sup> Ver “Un Manifiesto Cyborg” (Haraway 1991).

## 2. La recuperación de la voz pre-edípica femenina<sup>25</sup>.

Por su parte, Rosi Braidotti elabora en *Sujetos nómades* (1994) una propuesta de «figuración» para la subjetividad contemporánea que trata de escapar del dualismo conceptual. Como la mayoría de las redefiniciones feministas de la subjetividad, su propuesta es una nueva forma de materialismo que desarrolla la noción de materialidad corporal enfatizando la «encarnación» (*embodiment*) y por tanto la estructura sexual diferenciada del sujeto hablante. Para Braidotti (1994, 3-4):

*Rethinking the bodily roots of subjectivity is the starting point for the epistemological project of nomadism (see “The Subject in Feminism”). The body, or the embodiment, of the subject is to be understood as neither a biological nor a sociological category but rather as a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological (...). In other words, feminist emphasis on embodiment goes hand in a hand with a radical rejection of essentialism.*

[Volver a pensar las raíces corporales de la subjetividad es el punto de partida para el proyecto epistemológico del nomadismo (ver “El sujeto en el feminismo”). El cuerpo, o la encarnación, del sujeto no debe ser entendido, como una categoría biológica ni sociológica, sino más bien como un punto de solapamiento de lo físico, lo simbólico y lo sociológico (...). En otras palabras, el énfasis feminista en la encarnación va de la mano de un rechazo radical del esencialismo].

Hablar como mujer para otorgar poderes a la mujer que posibiliten cambios socio-simbólicos en su condición es una postura radicalmente antiesencialista. De ahí que la redefinición de la subjetividad haya sido denominada por Braidotti como nomadismo, ese progreso vertiginoso hacia la

---

<sup>25</sup> Sobre el tema pueden consultarse Cixous y Clément (1975), Montrelay (1977), Irigaray (1981), Mitchell (1976 y 1984) y Hirsch (1989).

deconstrucción, hacia la molecularización de la identidad<sup>26</sup>. Fredric Jameson no anda muy lejos de Braidotti cuando señala en *El postmodernismo* (1991) que la dislocación espacio-temporal es uno de los ejes de la condición posmoderna.

Apoderarse de algunos mecanismos discursivos de dominación, deconstruirlos y revertirlos ha sido una estrategia utilizada por los feminismos y los postcolonialismos para rescribir la historia. Sobre el tema han reflexionado tanto Edward Said, Gayatri Spivak y Homi Bhabha, como Judit Butler, Linda Hutcheon, Luce Irigaray o Rosi Braidotti<sup>27</sup>. Judith Butler, por ejemplo, aplica esa estrategia a la deconstrucción de la heterosexualidad (2001, 65):

La repetición de constructos heterosexuales dentro de las culturas gay y hétero bien puede ser el sitio inevitable de la desnaturalización y la movilización de las categorías de género; la reproducción de estos constructos en marcos no heterosexuales pone de relieve el carácter totalmente construido del supuesto original heterosexual. Así, gay no es a hétero lo que copia a original, sino más bien, lo que copia es a copia. La repetición paródica de “lo original” (...) revela que esto no es sino una parodia de la idea de lo natural y original.

La pregunta es si esas imitaciones *trastornadas* cumplen una función corrosiva en receptores no politizados, o más bien funcionan como una confirmación de los presupuestos ideológicos de cada lector, ya sea este un individuo consciente de la subalternidad o un individuo completamente inmerso en la ideología imperante. Entraremos de lleno en la polémica en el capítulo 3.

---

<sup>26</sup> En su definición de nomadismo, Braidotti remite al concepto deleuziano de «rizoma», entendiéndolo como esa forma de pensamiento ramificada, secreta, lateral, dispersa, opuesta a las ramificaciones visibles y verticales de los árboles del conocimiento occidental, o sea, como «una forma no falocéntrica de pensar» (1994, 23).

<sup>27</sup> Sobre el tema puede consultarse el artículo de Carrera Suárez “Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión” (2000). Por su importancia en la poesía y en la teoría feminista de los años 80, seguiremos analizando en el capítulo 3 la importancia de la ironía y la parodia como estrategias subversivas.

Regresando al problema de la autoría, más allá de la reflexión sobre la identidad femenina, no hay consenso al respecto dentro del marco feminista. Para Peggy Kamuf (1980), reducir un trabajo literario a su firma solo puede producir tautologías de dudoso valor en las que la literatura escrita por mujeres sea la literatura *firmada* por mujeres (285-286). En la misma dirección, Mary Jacobus (1982) se pregunta si hay una mujer en el texto, rechazando en sus conclusiones la idea de la autora como origen de la escritura y de su vida como primera instancia de sentido. En *Subject to Change* (1988c), Nancy Miller apostilla que la firma en sí no ha sido percibida como un problema filosófico para muchas feministas, desde Moer y sus «heroínas literarias», hasta Showalter y su «*literature of their own*» o Gilbert y Gubar y su «*madwoman in the attic*» (15).

Una manera de afrontar la construcción discursiva de la identidad de género, sin perder de vista que dicha construcción entraña todavía diferencias para escritores y escritoras, sin retroceder a la consideración preformalista de la intencionalidad del autor o a la crítica biográfica, sería quizás retomar la idea de una enunciación dialógica, de la construcción de todo texto como un diálogo conflictivo de discursos culturales en circulación. Desde ese dialogismo pueden asumirse, además, variables de clase, nacionalidad o raza, sin que ello impida las alianzas de género. Ya en 1984 Teresa de Lauretis señaló la tendencia de los nuevos feminismos a considerar al sujeto como un proceso de relaciones interconectadas, algo que sin ser explícitamente dialogismo tiene mucho que ver con él. Para Bell Hooks, poeta y teórica de la negritud posmoderna, existe una sensibilidad afectiva y política (*yearning*) que podría cruzar fronteras de raza, clase, género y práctica sexual, convirtiéndose en un terreno fértil para la empatía, la solidaridad y la coalición<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Cfr. Braidotti 1994, 2.



Contar con esas variables ya implica negar la existencia de *una* sola escritura de mujer, lo que no nos impide afirmar la persistencia de ciertas constantes, derivadas en su mayor parte de la construcción de la identidad dentro de los patrones de la subalternidad.

Los feminismos deconstructivistas y psicoanalíticos han preferido trabajar desde otro lugar. Así para Kristeva, el texto no es el lugar donde se construyen las identidades (incluida la sexual) sino el lugar donde se disuelven. Dicho esto, en *La revolución del lenguaje poético* (1974), la pensadora búlgara lanza una hipótesis sobre la vinculación estructural de la mujer (entendida como categoría, no como autora) con la escritura. Su propuesta entra en franco diálogo con la idea de la escritura como un «devenir mujer» elaborada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, primero en el temprano ensayo de Deleuze *La lógica del sentido* (1969) y, más en profundidad, en el coescrito *Mil mesetas* (1980)<sup>29</sup>. Kristeva analiza la presencia subterránea en los textos literarios de una función semiótica prelingüística que bautiza como *chora* y que relaciona con las descargas de energía que orientan y conectan los impulsos hacia el cuerpo de la madre<sup>30</sup>. La *chora* está relacionada con el estado funcional que gobierna las relaciones con nuestro cuerpo, con los objetos que nos rodean y con los miembros de la estructura familiar antes de la adquisición del lenguaje. Esos impulsos, esas marcas psíquicas, conformarían una totalidad no-expresiva de movimientos y estancamientos regulados, un ritmo que precedería a toda evidencia, verosimilitud, espacialidad, y temporalidad. Para Kristeva, todo

---

<sup>29</sup> Dejaremos para más adelante el análisis de las aportaciones de Deleuze y Guattari al feminismo. Por el momento anotaremos que su conceptualización del «devenir mujer» está desarrollada en los ensayos *La lógica del sentido* (1969), *Mil mesetas* (1980) y *Crítica y clínica* (1993).

<sup>30</sup> Kristeva toma prestado el término *chora* del *Timeo* de Platón para «denotar una movilidad esencial y una articulación extremadamente provisional constituida por movimientos y sus efímeros estancamientos» (1984, 25).

discurso se mueve *con y en contra* de la *chora* (1984, 16). La *chora* no solo precede sino que fluye por debajo de toda forma de figuración y especularización, siendo solo comparable al ritmo vocal o cinético. Dicha organización vocal o gestual está sujeta a lo que Kristeva llama una ordenación objetiva dictada por constricciones naturales y sociohistóricas, como las diferencias biológicas entre los sexos o la estructura familiar (27).

Según Kristeva, todo texto está vinculado al cuerpo de la madre a través de ese ritmo asimilador y destructor que nos acompaña desde la primera infancia o incluso antes<sup>31</sup>. Y aún más: el cuerpo de la madre *ordena* la *chora*, y con ella la realidad prelingüística, prelógica e incluso presimbólica del texto<sup>32</sup>. Si seguimos la lógica de Kristeva, podemos deducir que el ritmo de la *chora* explicaría en parte la existencia de la literatura y sus diferencias con otros discursos, acercándola al resto de las artes<sup>33</sup>. Para ilustrar su teoría, Kristeva recurre a un ensayo de Mallarmé, “El misterio en la literatura”, donde el poeta francés relaciona ese «aire o canción [que hay] debajo del texto» con la mujer, con *el misterio, lo incompresible, lo mágico, lo irracional, lo inexplicable*. Ideológicamente el ejemplo despierta suspicacias semejantes a las que podría

<sup>31</sup> Sobre este punto conflictivo Kristeva elabora la hipótesis de una «memoria psicológica» de la que formarían parte ciertas articulaciones semióticas y simbólicas, y que sería innata como los universales lingüísticos estudiados por Chomsky y la lingüística generativa (1984, 29).

<sup>32</sup> La función semiótica presimbólica de la *chora* la diferencia del inconsciente, aportando una interesante variación y un elemento perturbador a las teorías freudianas. La *chora* también está relacionada con las persistentes estructuras familiares pero su manifestación es aún más profunda que la del inconsciente. Dado que depende de los impulsos –a veces destructivos, a veces asimilativos– el cuerpo semiotizado que produce es un lugar de escisión permanente.

<sup>33</sup> Aunque el esencialismo de su teoría resulta casi incuestionable, Kristeva –consciente de ello– se separa de inmediato de Hjelmslev y los semióticos inmanentistas para adentrarse luego en las «ventajas» de la fenomenología husserliana. Para Kristeva, un ego posicionado es articulado *en y por* la designación (signo) y el juicio (sintaxis). La semiótica es prenomiativa y antecedería al posicionamiento del sujeto. La *chora* semiótica sería previa al ego pensante de una proposición, sin sentido, pero con unas articulaciones heterogéneas orientadas hacia la significación y el signo (1984, 31).

despertar la conceptualización de la *chora* de Kristeva. ¿Debe ser la presencia de la mujer en un texto su instancia pre-lógica? En esa misma idea persistirán Deleuze y Guattari que, tras afirmar que escribir es «devenir mujer», ubican a la literatura «del lado de lo informe, o de lo inacabado» (1988, 13). Para Deleuze «quizá el devenir-mujer posee un poder introductorio particular sobre los demás, y no se trata tanto de que la mujer sea la bruja como de la brujería, que pasa por ese devenir-mujer» (253). Estos son solo dos ejemplos de toda una colección de metáforas plenamente inmersas en el imaginario androcéntrico: la escritura es devenir mujer en tanto que la escritura es informe, inacabada y un acto de brujería.

Casi todos los representantes eméritos del postestructuralismo (incluidas sus teóricas feministas) se interesaron desde un marco psicoanalítico por aquellos elementos que perturban la reproducción de las estructuras ideológicas dominantes permitiendo su cambio: lo irracional, los impulsos, el flujo del inconsciente, pero también las alteraciones del espacio (histórico, social, económico) donde la ideología se reproduce. Potenciar esos elementos ideológicamente perturbadores (desterritorialización e irracionalidad pre-édipica) sería una manera de romper con la lógica patriarcal. Aprovechando que la mujer ha sido definida desde esa lógica como un ser desubicado (la patria, como dice Cixous, es la tierra del *pater*) e irracional por excelencia, el postestructuralismo declara la *chora* maternal, el devenir mujer, o el *parler-femme*<sup>34</sup> como instrumentos privilegiados de construcción del discurso y la subjetividad. Ese salto teórico permitió un desvío de la atención teórica hacia las formas de construcción de la subjetividad femenina. Quizás el precio que

---

<sup>34</sup> *Parler-femme* es el término utilizado por Luce Irigaray en *Ese sexo que no es uno* (1977) para definir las peculiaridades del discurso femenino, siempre excesivo en su irrupción y caracterizado de forma metonímica por una prevalencia de lo táctil sobre lo visual, de lo fluido sobre lo estático. Ampliaremos el concepto un poco más adelante.

hubo que pagar a cambio ha sido muy alto: ver de nuevo confirmada la vinculación de la mujer a lo irracional.

Regresando a los planteamientos de Deleuze y Guattari, la propia idea del devenir mujer omite desde su punto de partida la consideración de la mujer como escritora: es el hombre que escribe quien deviene mujer en la escritura. La conceptualización de los teóricos franceses no es un análisis del proceso de escritura, sino del proceso que atraviesan los escritores (hombres) *en y durante* la escritura. Por eso escriben en *Mil mesetas* (1980): «Es necesario que la escritura produzca un devenir-mujer, como átomos de feminidad capaces de recorrer y de impregnar todo un campo social, y de contaminar a los hombres, de atraparlos en ese devenir» (1988, 278). La mujer que escribe también provoca un devenir mujer en los hombres, pero ¿qué provoca la mujer que escribe en la mujer? ¿Cuál es el proceso que atraviesa su escritura?<sup>35</sup>.

El mismo año de la publicación de *La revolución del lenguaje poético* (1974) Luce Irigaray publica su ensayo *Speculum. Espejo de la otra mujer*, donde elabora la idea del «*parler-femme*», de la que hablamos anteriormente. Se trata de una categoría que designa la posibilidad de las mujeres de construir lingüísticamente su propia subjetividad escapando de la discursividad y teoricismo del metalenguaje masculino. Su definición es difusa como el lenguaje femenino que trata de designar o más bien fundar, ya que *hablar* es hacerlo dentro del orden lingüístico y simbólico del androcentrismo, y *entrar* en el lenguaje por derecho propio es el reto de las mujeres como sujetos epistemológicos. «Sencillamente –escribe Irigaray– no hay modo de darles

---

<sup>35</sup> La utilidad del concepto «devenir mujer» para una redefinición de la masculinidad en la escritura es, por otro lado, indudable. En Argentina Néstor Perlongher hace uso del término en su ensayo “Los devenires minoritarios”, donde escribe: «Devenir no es transformarse en otro, sino entrar en alianza (aberrante), en contagio, en *inmisión* con el (lo) diferente. El devenir no va de un punto a otro, sino que entra en el «entre» del medio, es ese «entre» (1991, 68).

prueba del ‘*parler-femme*’; se habla pero no en meta-lenguaje» (1985, 144). Irigaray entra como Kristeva en el terreno del psicoanálisis para señalar la inscripción en el enunciado no solo del inconsciente, sino también del sexo. Reivindica además una genealogía femenina como un requisito de las mujeres para alcanzar entidad como sujetos. Para Irigaray, el potencial subjetivo de las mujeres ha sido suprimido y no dejará de ser así hasta que se pague la «deuda de la madre».

Como vimos en el epígrafe 1.1.3., Hélène Cixous estableció en *La risa de la Medusa* (1975) un paralelismo entre los argumentos utilizados por el colonialismo y por el androcentrismo para justificar su dominación, analizando la distribución interesada de parejas de valores entre dominadores y subalternos, y la posterior conversión de dichos valores en naturales e intrínsecos (véase blanco/negro, racional/irracional, fuerte/débil o bárbaro/civilizado). Tanto Cixous como Kristeva e Irigaray sitúan la escritura femenina (*écriture féminine*) en un nivel imaginario ordenado simbólicamente por el cuerpo de la madre. Kristeva, sin embargo, fue bastante crítica con la politización de la diferencia sexual que llevaron a cabo las otras dos ensayistas, advirtiendo del riesgo de pasar de la búsqueda de la diferencia a la denigración de lo simbólico, y premonizando una segunda fase esencialista del feminismo volcada en el culto a la Mujer (1979, 134-5). Superada esa fase esencialista, el feminismo se verá empujado, según Kristeva, al terreno de la conjunción de lo sexual y lo simbólico para descubrir primero la especificidad de la mujer y, más adelante, de cada mujer individual (1986, 196)<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> La mayor parte de las feministas han sido conscientes de los riesgos esencialistas de su trabajo y han tratado de rehuirlos, lo cual no quiere decir que siempre lo lograran. La propia Kristeva fue muy criticada por su concepción del lenguaje como una condición previa a la vida social y, por lo tanto, como una condena a la Ley del Padre. Nunca creyó en la posibilidad de existencia del matriarcado y señaló con especial insistencia el *separatismo* de

En conflicto con la *écriture féminine* han estado las teóricas estadounidenses, más interesadas en la idea de sujeto como origen de la escritura que como producto de él. Para Judith Butler, la subjetividad es una «mascarada» y el género una serie de *performances*. Combinando las ideas de Austin y Searle extraídas de la pragmática y el postestructuralismo, Judith Butler conceptualiza el género como «performativo», o sea, como capaz de actuar y producir efectos, como una realidad que debe ser constantemente reafirmada públicamente de acuerdo con unas normas socialmente construidas (2002, 145):

(L)a performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de iteración, un proceso de repetición regularizada y obligada de normas. Y no es una repetición realizada por un sujeto; esta repetición es la que habilita al sujeto y constituye la dimensión temporal de ese sujeto.

El género reproduce las relaciones de poder, pero es capaz al mismo tiempo de subvertirlas. Más cerca de Derrida que de Bourdieu en su revisión del concepto pragmático de performatividad, para Butler la iteración se produce siempre en una dimensión que excede al sujeto que la experimenta, y ese «exceso» es la posibilidad de transgresión e intervención que tenemos. Al mismo tiempo, Butler señala que las diferencias entre sexo y género llevadas a cabo por la mayoría de las feministas parten de la asunción de una única y posible identidad sexual: la heterosexual. Si las diferencias entre los géneros no son naturales sino construidas (hasta ahí coinciden casi todas las feministas de la primera y segunda ola), la diferencia sexual tampoco tiene un origen biológico. Esa es la aportación de Butler al llamado post-feminismo y a la

---

las teorías lesbianas. Esa es la razón por la que a veces ha sido catalogada como «post-feminista».

teoría *queer*, que a partir de los noventa volverán una y otra vez a la noción de subjetividad performativa, dotándola de un fuerte activismo político.

Otro obstáculo a superar a la hora de afrontar el estudio de un grupo de textos escritos por mujeres desde una perspectiva teórica de género es el de la clasificación de dicha escritura como «feminista» y/o «femenina». Ambos términos han sido utilizados por los estudios de género con sentidos muy diferentes, lo que nos obliga a una clarificación terminológica antes de empezar.

«Poesía femenina» fue un término denostado durante el siglo XIX y la primera mitad del XX como sinónimo de sensiblería, cursilería, confesionalismo barato y, en general, falta de aspiraciones profesionales y estéticas. Su evolución a lo largo del siglo XX ha seguido en ocasiones un sentido inverso: la «poesía femenina», ahora escrita por algunos hombres y mujeres, implica la adscripción estética a ciertas cualidades de género atribuidas tradicionalmente a las mujeres y hoy revalorizadas: la atención a la propia corporalidad, la divagación como forma de razonamiento, el interés por la cotidianidad, el dialogismo, etc. Una evolución que ha llegado en algunos casos a la identificación de la «poesía femenina» con una conciencia específica de género. En *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996b), escribe Susana Reisz (25):

Para que el rótulo poesía femenina no adquiriera un sentido trivializador, me parece conveniente no aplicarlo mecánicamente a todo poemario escrito por una mujer sino solo a las obras que expresen formas de experiencia específicamente ligadas a la situación de la mujer como representante del ‘segundo sexo’.

Si «poesía femenina» designa literalmente una práctica discursiva de género, literariamente puede ser entendida como una militancia discursiva de

género. En el mismo libro, Reisz valora otro rótulo paralelo, «escritura femenina», circunscribiéndolo de nuevo a quien «tiene la conciencia de todo lo que implica ser educada para subalterna y ‘complemento’ del género masculino y quien, además, decide hablar de esa experiencia» (22). La función meramente denotativa del adjetivo «femenina» pierde aquí su inocencia y pasa a connotar una conciencia discursiva del propio género<sup>37</sup>.

En “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta” (1995), Álvaro Salvador dedica un apartado a esta problemática: “¿Literatura femenina o Literatura feminista?” (170-75). Para Salvador, debajo de la búsqueda de una difusión masiva que emprendieron autoras como Allende, Mastretta o Esquivel subyace el intento de encontrar «un público lector nuevo, no necesariamente especializado en literatura y no necesariamente feminista, constituido principalmente por mujeres, pero no necesariamente feminista» (170). Siguiendo las reflexiones sobre el tema de Marta Traba, Alicia Larena y Susana Reisz, Salvador señala cómo esa nueva literatura escrita por mujeres está dirigida a un público en el que también caben los hombres (171). Esta literatura *diferente*, que se consolida en los años 80 y que Reisz califica como «escritura con una marca de feminidad textual»<sup>38</sup>, no es –según Larena– feminista en el sentido tradicional del término. Sin embargo, en su desarrollo y materialización también influyó el feminismo tradicional y la herencia de escritoras como Lispector, Castellanos o

---

<sup>37</sup> Para una revisión más detallada del concepto de «escritura femenina» en la obra de Reisz, ver “Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’” (1990), donde clasifica las diferentes interpretaciones del término en cuatro subgrupos (202): 1) Literatura hecha por mujeres; 2) Literatura para mujeres; 3) Literatura con marca textual de feminidad; 4) Literatura de ideología feminista. Y donde opta por la tercera de las opciones, que desarrollará en obras posteriores.

<sup>38</sup> Término adoptado por Reisz en “Hipótesis sobre el tema escritura femenina e Hispanidad” (1990, 202). Cfr. Salvador 1995, 171.



Poniatowska, con todas sus contradicciones o «marcas de transición» (cfr. Salvador 1995, 172).

Nancy Miller, por su lado, sigue el ejemplo de Germaine Brée<sup>39</sup> y adopta el término «literatura feminista» para englobar la literatura escrita por mujeres. ¿Por qué «literatura feminista»? Según Miller, dicha escritura se articula, en primer lugar, *dentro y como* un discurso consciente sobre la identidad de la mujer, como una ficción cultural heredada y como un proceso de construcción social. En segundo lugar, la escritura feminista reclama la singularidad de la heroína afrontando la dificultad de su relación como mujer de ficción con la Mujer. En tercer y último lugar, la escritura feminista contesta las tramas existentes sobre el desarrollo de la mujer como individuo (su *bildungsroman*) y responde a la tradición dominante (1988c, 8). Tras la aclaración terminológica, Miller se declara especialmente interesada en articular dos matrices críticas generales: la escritura de las mujeres como una «literatura feminista de disenso» y las estrategias de figuración específicas de la mujer, o sea, «*the revision of female plot and the re-appropriation of cultural space by a challenge to the male gaze I call 'writing from the pavilion'*» [«la revisión de la trama femenina y la reapropiación del espacio cultural a través de un reto a la mirada masculina que yo llamo 'escritura desde el pabellón'»] (5). “*Writing Fictions: Women's Autobiography in France*” (47-65) es por ello un estudio sobre la circulación a través de la historia de la literatura de la «escritura feminista francesa».

Teresa de Lauretis (1984), que habla de la «Mujer» como constructo, no se refiere en concreto a la literatura, pero entiende que hay una relación de

---

<sup>39</sup> En su libro *Women Writers in France* (1973), Germaine Brée recurre al término «literatura feminista» para referirse sin más a la literatura escrita por mujeres, considerando que los términos «femenino» y «mujer» poseen unas connotaciones más problemáticas. Miller extiende sus argumentos pero se remonta a Brée en la genealogía de su elección.

igualdad entre los términos «mujer» y «feminista», ya que todas las mujeres están implicadas de una u otra manera en el enfrentamiento con cierta imagen canónica de la mujer. Otra cosa es la elaboración de una subjetividad política como feminista, algo que ya requiere el reconocimiento de una diferencia esencial entre la mujer como representación (*Woman*) y la mujer como experiencia (*woman*).

En el presente trabajo apostaremos por el término «literatura escrita por mujeres», considerando que los poemarios seleccionados (y con ellos sus autoras) no tienen una postura ni unánime, ni uniforme, ni coherente respecto al feminismo y la construcción estética de la identidad femenina. En todos ellos, eso sí, pueden percibirse unos marcados conflictos ideológicos cuyo origen es su particular vivencia de la escritura y de la dictadura argentina como mujeres. Y entendemos aquí «mujeres» como seres biológicamente sexuados, cuyo sexo ha sido utilizado como base para la construcción social de un género subalterno, el femenino, sobre el que se han ejercido y se ejercen diferentes formas de control social<sup>40</sup>.

Aunque el término «literatura escrita por mujeres» podría ser tachado de neutral o demasiado amplio, creemos que se acerca un poco más a la actitud de las escritoras contemporáneas respecto a la militancia feminista o el simple trabajo estético con la identidad de género, que es diversa y, por lo general, controvertida. Los setenta y los ochenta fueron en Latinoamérica dos décadas caracterizadas por una fuerte conciencia de género, por la deconstrucción de una identidad femenina forjada en la subalternidad y por los múltiples intentos de redefinirla. Durante las dos últimas décadas, sin embargo, es posible percibir una mayor reticencia hacia el feminismo entre las escritoras, incluso entre aquellas que militaron con mayor entusiasmo años atrás. La diversidad de

---

<sup>40</sup> Sobre el tema puede verse Lamas (1996).

factores que explican ese retroceso es difícil de resumir y más aún sin perspectiva histórica, pero intentaremos aventurar tres explicaciones:

1. La conquista de algunos derechos civiles básicos ha neutralizado en los países en los que fueron adquiridos la lucha por la abolición de la subalternidad a todos los niveles (relaciones laborales, familiares, sentimentales, a nivel político, simbólico o puramente económico). El recrudecimiento de las dinámicas neoliberales ha incrementado las diferencias de clase entre las mujeres del Primer y Tercer Mundo, desplazando a un segundo lugar la lucha universal por los intereses de esa otra gran clase que conforman las mujeres.
2. Atravesamos una era de creciente conservadurismo que mira con desconfianza y cinismo los proyectos de resistencia esbozados en las décadas anteriores.
3. El dogmatismo reduccionista de algunas escuelas feministas<sup>41</sup> y, sobre todo, de algunas de sus agentes ha provocado una reacción a la defensiva de muchas mujeres que se niegan a ser encerradas en un nuevo modelo de jaula, por muy feminista que esta sea.

Para evitar sobre todo los excesos relacionados con el último punto, cualquier consideración teórica que concierna a las mujeres como grupo debería considerar, a nuestro parecer, la diversidad de su autopercepción. No es solo que todas las mujeres no son iguales (obviedad que cae por su propio peso), sino que las mujeres se relacionan con su propia identidad también de forma diferente, y el rechazo del feminismo, la feminidad o la complicidad grupal con otras mujeres es una opción que debe ser considerada, respetada y analizada

---

<sup>41</sup> Este dogmatismo, bastante minoritario, ha sido por lo general utilizado para desacreditar por extrapolación a todo el movimiento y explica también que muchas mujeres no quieran sumarse al feminismo por temor al aislamiento social y las represalias.

con el mismo cuidado que otras posturas explícitamente militantes y a veces menos representativas.

En todo caso, el rechazo del feminismo o de una articulación consciente de la identidad femenina no impide en la mayoría de los casos la existencia de un discurso en el que dicha identidad se reelabora, se discute y muestra sus conflictos. La identidad de género (femenina y, por supuesto, masculina) es una realidad en crisis en este cambio de siglo, y nadie escapa de su propia coyuntura histórica. En el ámbito concreto del mundo hispánico afirma Reisz: «Lo que cuenta, y lo que cohesiona a la mayoría de las mujeres del mundo hispánico en los dos últimos decenios, es el empeño por redefinir la feminidad en los propios términos y por cimentar una identidad colectiva fundada en la percepción de diferencias y desventajas» (1996b, 22).

Miller especifica su interés por la mujer que escribe (no por su producto) definiéndola como sujeto histórico: «*I explore ways of reading women as writing subjects, of tracking the erratic relations between female authorship and literary history in a particular cultural context*» [«Yo exploro caminos para leer a las mujeres como sujetos que escriben, para seguirle la pista a las relaciones erráticas entre la autoría femenina y la historia literaria en un contexto cultural concreto»] (1988c, 4). Aunque Miller puede llegar a abusar del «contexto», una palabra que trivializa la importancia estructural de la historia y la ideología en la formación de los discursos y la subjetividad, su acotación no deja de ser importante. La acción (*agency*) es una parte ineludible de su concepto de autoría (16). Autor/a es un sujeto que *produce*, y –podríamos añadir– *se produce* dentro de una ideología dominante, en mayor o menor conflicto con ella.

Un discurso no es un conjunto de signos sino una práctica, como diría Foucault en *La arqueología del saber* (1969), y aunque ninguna práctica

discursiva pueda ser identificada llanamente con un solo sexo, ni tan siquiera con un solo género, es posible demostrar la *recurrencia* de algunas de ellas en determinados grupos sociales circunscritos a determinadas formaciones históricas. Las mujeres forman un grupo social específico, así son consideradas y así se consideran en la mayoría de los casos, independientemente de las consecuencias que tenga la pertenencia a dicho grupo y sin que eso sea excluyente o contradictorio con la pertenencia a otros muchos.

Respecto al recorte de género de nuestro corpus, aún hoy parece inevitable justificar la elección de varias escritoras a la hora de afrontar un análisis literario, justificación que hubiera sido innecesaria de haber escogido, digamos, varias obras de teatro o varios autores yugoslavos. La perspectiva de género despierta enormes susceptibilidades, lo cual no deja de ser sintomático. Las únicas consideraciones equiparables en polemicidad son, sin duda, las de raza y clase, y no son excluyentes. En su ensayo *Subject to Change* (1988c), Miller alude a esa necesidad de justificar la elección de la literatura escrita por mujeres como tema de estudio, asociándola a la «inevitable ansiedad de la buena hija que abandona los textos autorizados» (13).

Bien mirados, el resto de los criterios (nacionales, históricos o formales) pueden ser tan discutibles como el de género, aunque rara vez se los ponga en entredicho. Las constantes perceptibles en las poetas de un periodo pueden ser encontradas de forma circunstancial en la obra de sus compañeros de generación<sup>42</sup>, del mismo modo que los rasgos observables en la poesía de una década son rastreables, en mayor o menor medida, en la prosa del mismo

---

<sup>42</sup> En “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta” (1995), Álvaro Salvador señala un fenómeno interesante y muy poco estudiado: la aparición de ciertos rasgos atribuidos a la literatura escrita por mujeres en el discurso de algunos escritores hombres (cfr. 172-73). Reconocer esta influencia permite profundizar en las posibles constantes del discurso femenino sin caer en purismos o esencialismos excluyentes, que, por otro lado, no resistirían un análisis mínimamente serio.

periodo o en la poesía de autores coetáneos de otras nacionalidades. Eso no impide que las recurrencias de un conjunto de textos circunscritos a un determinado grupo social (veinte mujeres, tres yugoslavos o diez dramaturgos) puedan ser analizadas en relación a ese grupo, salvando las excepciones y sin cerrar la puerta a posibles coincidencias externas al corpus.

Dicho esto, el tema particular que nos concierne son las prácticas discursivas de veinte poetisas argentinas de los años 80. Durante esa década un fenómeno de amplia difusión internacional hace especialmente visible la existencia de las mujeres como grupo social en Argentina: las Madres de Plaza de Mayo. En adelante, analizaremos este y otros síntomas.

### 1.2.2. La subjetividad bajo sospecha de los años 80: comparativa

Sin pasar por alto las enormes diferencias entre la coyuntura histórica española y argentina de los años 80 del siglo pasado, nos atreveremos a señalar una posible semejanza: la crisis del discurso poético y la subjetividad como una de las consecuencias discursivas del fin de dos dictaduras militares. El totalitarismo neoliberal y el androcentrismo ideológico de ambos regímenes fueron sometidos a una fuerte crítica por diferentes discursos sociales, algunos de ellos poéticos. En el caso de España puede citarse como ejemplo paradigmático la escuela de «La otra sentimentalidad», que de la mano de Gramsci, Machado, Passolini, Alberti o Gil de Biedma propuso la profundización en la historicidad de los sentimientos y la literatura, como una forma de fundar *otra sentimentalidad* y *otra poesía* vinculadas a la historia personal y colectiva, tal como explica uno de sus tres fundadores, Álvaro Salvador, en su prólogo-manifiesto a la antología *La otra sentimentalidad* (1983, 23)<sup>43</sup>. Su cuestionamiento explícito de las nociones de patria, paternidad y amor entendidos desde la lógica androcéntrica dice ya mucho del horizonte de estos poetas, que renunciaron a asumir el rol profético dictado por el idealismo, defendiendo la figura del poeta como ciudadano, y que rechazaron simultáneamente la concepción esencial y alienante del hombre dentro del humanismo abstracto. Romper con la «sensibilidad heredada» y proclamar la ternura como

---

<sup>43</sup> “De la nueva sentimentalidad a la otra sentimentalidad” (1983, 17-23) fue publicado por primera vez en la Cadena de Prensa del Estado en julio de 1983, un mes antes de la salida de la antología en la editorial Don Quijote (Granada). *La otra sentimentalidad* (1983) fue firmada por Javier Egea, Álvaro Salvador y Luis García Montero (en este orden). Su propuesta poética partió, como escribe Juan Carlos Rodríguez, de la búsqueda de un «materialismo histórico distinto» (1999a, 33). Además de lo dicho, incorporaron a su poética una conceptualización de lo privado como correlato de lo público y de la lírica como género de ficción. Recuperaron la anécdota y el lenguaje coloquial para la poesía, manteniendo en todo momento una conciencia de la crisis del *sujeto libre* y, quizás por ello, una clara ironía introspectiva.

«una forma de rebeldía»<sup>44</sup> es, sin duda, revolucionar los roles de género. Desde nuestro punto de vista, esa fue una de las aportaciones cruciales de este grupo de poetas, que incluyeron una redefinición de la masculinidad en su propuesta de *otra* subjetividad. El hecho de que ese tipo de planteamientos haya sido prácticamente monopolizado por el discurso homosexual da un valor añadido a la «poesía de la experiencia»<sup>45</sup>, que reflexionó con honestidad sobre lo que significaba ser padre, hijo, pareja o amante para un hombre marxista del presente. La complejidad genérica de su discurso ha sido casi siempre pasada por alto. Y mucho más en relación a la fusión de razón y sensibilidad que perseguían (y aún persiguen) estos poetas. No es extraño que Juan Carlos Rodríguez haya denominado a esa fusión propiciada por el materialismo histórico una «escritura del cuerpo» (1999a, 43). Queda en el aire la pertinencia de un futuro estudio sobre el tema.

Entrando ya en la problemática de esta investigación, la escuela granadina de los años 80 mostró que era posible una escritura marxista de la subjetividad y no solo de lo colectivo. Desde esa línea de pensamiento es posible un análisis marxista de la subjetividad que un conjunto de textos dados configura, más allá de su conciencia de los mecanismos discursivos y de poder

---

<sup>44</sup> Ver García Montero 1983, 15.

<sup>45</sup> En su prólogo a *La otra sentimentalidad* (1983, 11-15), García Montero habla de la evolución de la poesía moderna hacia dos vertientes: la intimidad y la experiencia, consistiendo la segunda en una «cotidianización de la poesía» (13). La escuela granadina, formada por Salvador, Egea y García Montero en torno a la figura del profesor Juan Carlos Rodríguez, fue dando paso a un nuevo movimiento más heterogéneo, al que se sumaron nombres como Benítez Reyes, Ángeles Mora, Carlos Marzal, Vicente Gallego, Jiménez Millán o Díaz de Castro, que evolucionarían posteriormente en diferentes direcciones. Para profundizar en su estética, puede consultarse el prólogo de Álvaro Salvador a *La poesía de la experiencia: el monólogo dramático en la tradición literaria moderna* (1957) de Robert Langbaum, traducción publicada por Comares en 1996. Recientemente, Araceli Iravedra ha publicado en Visor la antología *Poesía de la experiencia* (2007), precedida de un prólogo riguroso donde se puede encontrar una amplia bibliografía sobre el tema. Laura Scarano y Marcela Romano mantienen abierta una línea de investigación sobre García Montero y Álvaro Salvador en la Universidad de Mar del Plata (Argentina).



que ponen en juego. El primer conflicto que debemos afrontar es la supuesta territorialización de nuestro corpus dentro de la literatura escrita por mujeres. El conflicto es aparente, porque la territorialización es falsa: nuestro punto de partida se opone frontalmente al idealismo esencialista que entiende a la literatura como vehículo de un alma individual, en este caso femenina, ahistórica y opuesta ontológicamente a la masculina. El género no es una esencia sino una práctica social y discursiva articulada por la lógica del androcentrismo y dentro de una coyuntura histórica concreta. Aún en un momento de crisis como el que sin duda atraviesa desde los años 60, el androcentrismo es la lógica de un poder que normaliza, disciplina y constituye su verdad con diferentes dispositivos, entre los que se encuentran los discursos literarios y la misma literatura como institución. Si, como dice Juan Carlos Rodríguez, el lenguaje está ocupado en todos sus lugares, no es posible escribir desde fuera de la lógica capitalista, desde fuera del androcentrismo. Nada impide, sin embargo, tensar desde dentro lo que Deleuze llamó sus «líneas de fuga»<sup>46</sup> partiendo del inconsciente ideológico y libidinal, o al menos formular sus contradicciones. «La otra sentimentalidad» persiguió la deconstrucción de la subjetividad capitalista en su defensa de otra subjetividad posible, y lo hizo recurriendo al discurso poético, privilegiado por la lógica burguesa para la legitimación de su noción de sujeto. Si eso fue posible, también puede serlo la crítica de la subjetividad androcéntrica<sup>47</sup> desde el interior de un campo social en el que su lógica es norma. En el caso concreto de nuestro corpus, algunas

---

<sup>46</sup> Gilles Deleuze utiliza esta expresión en “Deseo y placer” (1995, 16), donde lleva a cabo una crítica a algunos conceptos básicos de la obra de Foucault. El artículo está recogido en el nº 23 de la revista *Archipiélago* (12-20).

<sup>47</sup> Cuando decimos subjetividad androcéntrica integramos en ella, por supuesto, a hombres y mujeres. Aunque la lógica del androcentrismo persigue la perpetuación del poder de los hombres sobre las mujeres, es reproducida por sujetos de ambos sexos, de la misma manera que la lógica capitalista es reproducida por todas las clases sociales. Aunque esta es la base del feminismo, conviene recordar nuestras posiciones.

poetas llevan a cabo esa crítica de forma explícita y todas ellas sintomatizan las contradicciones surgidas del choque frontal entre los discursos de la crisis del androcentrismo y de la fuerte reacción impulsada por la lógica dictatorial en Argentina entre 1976 y 1983.

Ese horizonte ideológico produjo una subjetividad femenina concreta, muy transparente en el discurso poético, ese lugar donde el sujeto moderno dice «yo soy» y el posmoderno «yo no es» o «yo es otro», precisamente porque es allí donde funda su «yo sensible» la moral burguesa. Aun rechazando la autenticidad confesional del poema y la sinceridad original del poeta (no tanto porque un poema sea *mentira* sino porque es un artificio de verdad provisoria), hay que contar con dos realidades:

1. La fuerza de la conceptualización idealista del ejercicio de la poesía, que mantiene viva la idea del poeta como genio capaz de expresar la esencia de su espíritu individual.
2. La voluntad de muchos poetas de contrarrestar la neurosis capitalista, la imposibilidad de decir «yo soy», con una autoafirmación subjetiva (un yo *otro*, artificial y en perpetua construcción, pero un yo en definitiva).

Si la subjetividad es un producto discursivo y la poesía un discurso privilegiado por la ideología burguesa para la construcción del sujeto, nuestra tarea consistirá en analizar de qué manera precisa se construyó la subjetividad femenina dentro de los poemarios argentinos de los años 80 y cuál es la relación de los textos con la discursividad androcéntrica y dictatorial.

### 1.2.3. La enunciación colectiva y el *alto grado de excelencia*

Cuando termine la absoluta servidumbre de la mujer, cuando viva para sí y por sí, cuando el hombre –hasta ahora abominable– la haya dejado libre, ella será poeta, ¡también ella!

**Rimbaud**

Para definir la literatura escrita por mujeres, algunos estudios de género<sup>48</sup> han hecho suyo el concepto de «literatura menor», desarrollado como es bien sabido por Deleuze y Guattari en su trabajo sobre Kafka (1975). Las grandes impulsoras del encuentro entre Deleuze, Guattari y el feminismo fueron Alice Jardine (1984) y Rosi Braidotti (1991), que terminaron rechazando, eso sí, la teoría sobre el «devenir mujer»<sup>49</sup>. Braidotti, más afín a los planteamientos de los post-estructuralistas franceses, anuncia un proyecto de alianzas no totalizable entre las mujeres que debe mucho al concepto de colectivización y desterritorialización de las literaturas menores, y que ella bautiza como «nomadic project» (1991, 12-15).

Para Susana Reisz, considerar a la literatura escrita por mujeres como una literatura menor, implica aceptar que, más allá de la mayoría numérica y en todos los ámbitos de poder, las mujeres son tratadas y se comportan como si conformaran una *minoría*: producen, por ejemplo, discursos literarios en

---

<sup>48</sup> En la aplicación del concepto de «literatura menor» a la literatura escrita por mujeres en Hispanoamérica pueden citarse, además del artículo “Colectivismo versus universalismo” (1996a) de Reisz, el ensayo de Lértora (1993) sobre Diamela Eltit, el artículo de Doll y Salomone (1998) sobre Gabriela Mistral y Victoria Ocampo, el ensayo monográfico de Bruña Bragado (2005) sobre Delmira Agustini o el capítulo de Aletta de Sylvas (2005) sobre Gorodischer. Mercedes Arriaga apoya la utilización del término para el caso de la literatura escrita por mujeres (2003, 411). Pelagia Goulimari publicó en 1999 un artículo interesante sobre el tema: “A Minoritarian Feminism? Things to Do with Deleuze and Guattari”.

<sup>49</sup> En opinión de Jardine el «devenir mujer» se basa en una mistificación, estereotipación y negación de la especificidad de la mujer (1984, 47). Para Braidotti, el resultado final de ese «devenir mujer» es la desaparición de las mujeres como agentes de la historia (1991, 119).

condiciones similares a las de los escritores de las literaturas menores y sus productos culturales cumplen una función parecida a la de estos (1996a, 104).

Según Deleuze y Guattari, una literatura menor no procede de una *lengua menor* (Kafka escribía en alemán), no es inferior sino *singular* dentro de una literatura mayor (1978, 28). De esta circunstancia derivan el resto de sus características, que los dos críticos franceses resumieron en tres puntos:

1. Las literaturas menores están marcadas por un «fuerte coeficiente» de desterritorialización: habitan un espacio pequeño cuyas fronteras se estrechan y son extranjeras respecto de la norma.
2. En ellas todo es política, estén o no de acuerdo sus integrantes.
3. En ellas todo toma un carácter colectivo. La escasez de «talentos» aleja a estas literaturas de la «enunciación individualizada» de los grandes maestros y las acerca a una «enunciación colectiva» e incluso *revolucionaria*, en la que escribir implica ya una acción común.

La literatura escrita por mujeres compartiría con las literaturas menores estas características, con una diferencia: la politización subversiva de lo nacional es en su caso una politización de lo genérico. Esa politización se vuelve especialmente corrosiva dentro del capitalismo, que tiende a la despolitización del ámbito de lo privado (femenino por antonomasia dentro de la lógica burguesa). A una variante de la teoría de las literaturas menores pertenece la definición de literatura escrita por mujeres como una *subliteratura*, o sea, como una literatura cuyas condiciones de producción provocarían una inferioridad temporal de resultados (con nobles excepciones, claro). Nos enfrentaríamos, desde ese punto de vista, a una «literatura emergente» o «en vías de desarrollo», definición que algunas feministas, como Jardine rechazan por condenar a la literatura femenina a una especie de limbo. Sí defendía la

existencia de un estado de transición Simone de Beauvoir, que en *El segundo sexo* (1949) achaca la debilidad de la literatura femenina a la alienación de las mujeres, que alcanzarían la igualdad creativa tras la plena emancipación.

Por otro lado, si algo caracteriza a los discursos hegemónicos o «literaturas mayores» es su pretensión de una universalidad y una neutralidad que, como señala Susana Reisz, encubre multitud de voces silenciadas (1996b, 29). En su *Estética de la creación verbal* escribe Bajtín la siguiente nota: «El problema del silencio. La ironía como sustitución especial del silencio. La palabra eliminada de la vida: la palabra del idiota, del tonto, del loco, del niño, del moribundo, en parte la palabra de la mujer» (1982, 371). Frente a ese engañoso universalismo, pero también frente al individualismo relativista burgués, Reisz propone un colectivismo que no aspire a representar a toda la humanidad sino tan solo a ciertas partes de ella. Hablar de «las mujeres» (guerrilleras argentinas, abogadas negras, presidentas indias o madres de Finlandia) puede resultar lícito y razonable si no se pierde de vista lo que diferencia a una mujer de las demás. Agruparlas no implica creer en universales ni esencias sino atender a la forma en la que se articula su subjetividad sexual y genérica, individual y colectiva dentro del androcentrismo, en todas las nacionalidades, clases y razas, sin perder de vista ninguna de ellas.

En un estudio sobre Victoria Ocampo, Leopoldo Marechal reflexionaba sobre el carácter supuestamente memorioso de la literatura femenina:

El estudio y la expresión del fluir, el idioma de la pasión consiguiente, el dolor de perder la imagen en el tiempo y la dulzura de recobrarla en la memoria, todo esto constituye, a mi juicio, una materia literaria sobre la cual la mujer puede alegar derechos casi naturales. Y digo casi naturales, porque, como ya lo he adelantado, la mujer no posee dicho carácter en exclusividad, sino en *alto grado de excelencia* respecto al hombre: la literatura de Proust, sin embargo, revela mucho de tal carácter<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Cit. Kamenszain 2000, 208. La cursiva es nuestra.

#### 1.2.4. ¿Qué piensan las poetas?

Ciñéndonos a las conversaciones que recogemos en esta tesis en forma de apéndice, la posición de las poetas respecto al feminismo es, como era de esperar, variada. Paulina Vinderman afirma que «en determinados momentos y diferentes lugares del mundo, las mujeres lo pagan más o menos». Se declara feminista, aunque señala que el género no es «la única búsqueda de identidad posible» (Ap.1. 583).

Irene Gruss, más reticente a los posicionamientos feministas piensa que el hecho de ser mujer «no influyó para nada» en su obra y carrera como escritora (Ap.1. 575), aunque contradictoriamente sí cree en la existencia del «punto de vista», «la voz» de la mujer (Ap.1. 576). Gruss es además la autora de la reciente antología *Poetas argentinas contemporáneas (1940-1960)*, en cuyo prólogo señala que las antologías de los últimos años no dan cuenta del «crecimiento y aparición de poetisas mujeres en el ámbito nacional» (2006, 9-10). Partiendo de esa observación, Gruss se plantea como meta «corregir las faltas de dichas antologías, así como mostrar o destacar el orgullo por ese número inverosímil de escritoras que surgió en un marco de apenas veinte años» (10).

Liliana Lukin concluye que el hecho de ser mujer «sí influye muchísimo, incluso en la posibilidad de publicar, de llegar o no a ciertos lugares de difusión. Ya ni hablemos de lugares de poder» (Ap.1. 589). Cuando escribe, dice Lukin que apunta a una escritura de «lo mujer» que irrumpa sobre lo real de «lo femenino»: «Y ese movimiento es, además, el del diálogo con la Historia, con mayúscula, hacia algo que aparece cuando comienzo a trabajar

con los cuerpos privados: empieza un diálogo con la historia, con minúscula»<sup>51</sup>. Hablando de los primeros obstáculos que encontró al empezar a escribir dice en otra entrevista<sup>52</sup>:

Las formas de llegar a la literatura, en mi caso, pasaron por la resistencia y el enfrentamiento. Tuve que pelear socialmente desde mi adolescencia para llegar a ser quien soy. Y, hasta que logré estudiar letras, debí enfrentar muchas peleas. Algunas con los muchachitos de turno, en mi casa, especialmente con el padre ‘interno’ y ‘externo’, que no concebía que una mujer se dedicara a la escritura. A partir de entonces, todas fueron peleas y búsquedas que respondieran a mi cuerpo, en tanto que soy mujer, y esto es pura política en el más llano sentido de la palabra.

Para Diana Bellessi, la mayoría de las diferencias entre hombres y mujeres provienen de la condición de dominación/discriminación y, por tanto, desaparecerán cuando esta acabe (Ap.1. 563):

Yo creo que la mayor parte de las diferencias se van a disolver, no sé cuántas quedarán ni qué quedará de las diferencias, pero me parece que, si construyéramos un mundo más equitativo, más justo, y te lo voy a decir así en términos muy simples y románticos, la mayor parte de las diferencias se cancelarían o, mejor dicho, se multiplicarían al infinito. En lugar de ser dos, en lugar de ser varón y mujer, en lugar de ser negro, blanco, rojo o amarillo, en lugar de quedar atrapados en estas fatales diferencias, lo que habrá será una multiplicación de las diferencias y de las subjetividades. La mayor parte de estas otras diferencias provienen de la discriminación, son culturales, no son esenciales, no tienen que ver con la condición humana.

Defiende además la necesidad de una diversificación de la identidad de género. Afirma que el feminismo le «constituye», que fue una «herramienta» que le permitió «revisar la historia y revisar el presente». Además, añade, tiene «una alianza con las mujeres», aunque ha cambiado de opinión sobre las de

---

<sup>51</sup> Entrevista de Javier Adúriz (2001). Ver dirección URL en la bibliografía.

<sup>52</sup> Entrevista de Ana Lema (2002). Ver dirección URL en la bibliografía.

clase alta: «Me parece que tengo más alianza con luchadores y expoliados» (Ap.1. 564). En un artículo titulado “Contra una retórica feminista” (1990), Bellessi evalúa, además, las contradicciones a las que se enfrentaron las mujeres argentinas, más formadas que la mayoría de las latinoamericanas, pero también más temerosas de perder su estatus si se embarcaban en la lucha feminista (10):

Las argentinas intentamos ahora desordenar el armario, con inseguridad y culpa, porque hemos creído ser, durante muchos años, las más “cultas” de América Latina. Hemos accedido a las universidades, tenemos escritoras brillantes, pensadoras brillantes, tenemos algo que perder, de un poder ilusorio. Quizás por eso, la mayoría de las intelectuales argentinas no ha visto con buenos ojos la revisión feminista. Han temido, hasta ahora, que permitirse pensar, o sentir desde allí, las empuje nuevamente a un margen del que han luchado duramente por salir.

María del Carmen Colombo comenta que descubrió tarde que «era una mujer que escribía», gracias al contacto con otras mujeres «que lo tenían más claro». «Esto me hizo muy bien –afirma– me ubicó en otro lugar, tanto en la carrera de escritora como en el texto» (Ap.1. 592). Haciendo alusión al fenómeno literario de los 80 afirma en otra entrevista: «Me parece que uno de los fenómenos más notables de la poesía argentina de este momento, y que se ha venido gestando desde hace unos años, se relaciona con la emergencia de diversas voces poéticas femeninas»<sup>53</sup>.

Alicia Genovese cree en la necesidad de desarticular definitivamente el esencialismo en las consideraciones genéricas, teniendo cada vez más en cuenta la situación de enunciación de la mujer. Aunque añade: «El cuerpo, la biología no se pueden dejar de lado tan sencillamente» (Ap.1. 573). En una entrevista

---

<sup>53</sup> Entrevista anónima de “Em defesa da poesia” del *Jornal de Poesia. Banda Hispânica*. Ver dirección URL en la bibliografía.



realizada por Osvaldo Bossi en 1994, evalúa la desestabilización del campo poético argentino gracias, entre otras cosas, a la emergencia de la poesía escrita por mujeres: «La irrupción de las poetas mujeres en estos años modifica el discurso poético, si este se entiende no solo como una combinatoria de procedimientos y artificios específicos, que también lo es, sino como proyección de imaginarios y subjetividades» (15).

Tamara Kamenszain es la más rotunda al contestar que el hecho de ser mujer ha influido «en todo, desde la A a la Z, tanto en la obra como en la carrera, en la escritura, que está totalmente traspasada por el hecho de ser mujer. Pero no de una manera programática. Ocurre de un modo casi natural. Impregna todo, impregna el estilo, la estructura, impregna los temas, impregna absolutamente todo» (Ap.1. 578).

Esperamos que estas declaraciones sirvan como ejemplo de las contradicciones y diversidad de posturas sobre el tema que mantienen poetas de una misma generación.

### 1.3. POSIBILIDADES DEL DIALOGISMO BAJTINIANO

Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida.

**Bajtín**

El discurso escrito es de alguna manera parte integrante de una discusión a gran escala.

**Voloshinov**

#### **Autoría de Mijaíl Mijailóvich Bajtín**

Han pasado muchos años desde que Kristeva (1967) y Todorov (1979) abrieran la puerta de los estudios bajtinianos en Occidente. Y aún muchos más desde que Bajtín comenzara a publicar una obra que pasó del ostracismo inicial a una mitificación extrañamente diferida. En adelante trataremos de resumir las claves y límites de su pensamiento, destacando los instrumentos teóricos que consideramos más útiles para nuestro trabajo.

Es comúnmente aceptado que Bajtín desarrolló sus teorías junto con un grupo de discípulos bautizados por Todorov (1981) como «Círculo de Bajtín». Entre ellos estaban Valentin Nikolaevich Voloshinov (1894-1936) y Pavel Nikolaevich Medvèdev (1891-1938), cuyos trabajos coincidían en lo sustancial

con las publicaciones de Bajtín<sup>54</sup>. Testimonios contemporáneos permiten concluir que el propio Bajtín fue el motor principal de todo el pensamiento de su Círculo, y hasta quizás el autor de los libros firmados por sus discípulos (así lo defienden, por ejemplo, Holquist/Clark<sup>55</sup> y Ann Shukman). La persecución política que padeció durante el estalinismo, su cristianismo y su heterodoxia marxista explican este subterfugio, insuficiente visto su posterior destierro a Kazajstán.

Las diferencias entre las obras firmadas por Voloshinov, Medvèdev y Bajtín pueden entenderse de dos maneras:

1. Bajtín desarrolló bajo diferentes nombres las facetas en contradicción de su teoría. (Voloshinov y Medvèdev serían de esta manera heterónimos del crítico eslavo, y sus ensayos una suerte de ejercicio de ventrilocuismo muy afín a los planteamientos bajtinianos.)
2. Voloshinov y Medvèdev introdujeron modificaciones a su obra por razones estrictamente personales o porque las circunstancias así lo exigían. (Esta segunda hipótesis –más verosímil– no descarta la primera.)

Enfrentados a Holquist y Clark, Gary Saul Morson y Caryl Emerson (1989) señalan la necesidad de distinguir radicalmente a los tres autores y los libros que firmaron entre 1920 y 1930. Destacan que Voloshinov se dedicó fundamentalmente a la metalingüística y la psicolingüística, siendo sus

---

<sup>54</sup> De forma genérica, se ha hablado también del Círculo de Bajtín o de Leningrado como el grupo de intelectuales con los que se relacionó Bajtín en Vitebsk: Lev Pumpianski, Marúa Iúdina y Matvéi Kágan, entre otros.

<sup>55</sup> Michael Holquist y Katerina Clark son los autores de una biografía mayoritariamente aceptada de Bajtín: *Mikhail Bakhtin* (1984). Por separado, Holquist publicó además “Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin’s translanguistics” (1983), “The Surd Heard: Bakhtin and Derrida” (1986), “Introduction: The Architectonics of Answerability” (1990a), “Dialogism. Bakhtin and his World (1990b), y Clark “A Continuing Dialogue” (1986).

posiciones más cercanas al marxismo ortodoxo; Medvèdev se orientó hacia el formalismo y Bajtín firmó los ensayos centrados en teoría e historia de los géneros.

Para Gerald Pirog (1987) existen diferencias entre los libros firmados por Voloshinov y Medvèdev, sea quien sea su verdadero autor. Esta última posición parece incuestionable, aunque podrían explicarse las diferencias percibidas como producto de la evolución del pensamiento bajtiniano.

Dada la irresolución del problema, tenderemos en adelante a la utilización del sintagma «Círculo de Bajtín». Utilizaremos de forma convencional el nombre de Voloshinov y Medvèdev para los libros firmados por ambos, sin que esto suspenda la posible autoría de Bajtín.

### **La unidad responsable<sup>56</sup>**

La vida y el arte no solo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte.

**Bajtín**

Desde sus primeros escritos (1919, 1920-24), Bajtín parece plantearse la necesidad de constituir una filosofía moral basada en la idea del ser como acontecimiento en marcha y del acto ético como condición inevitable de la existencia. La responsabilidad es dentro de esta filosofía moral la única categoría de la que disponemos para superar la escisión entre los actos

---

<sup>56</sup> Primera aparición conocida de Bajtín en prensa: *Día del arte*, Nevel, 1919, 13 de septiembre, 3-4. Ver Bajtín 1982, 11-12.

concretos y el sentido que les otorgamos, entre experiencia y pensamiento, entre arte y vida. En la consideración de esta brecha, Bajtín llega a acercarse a planteamientos más específicamente marxistas, señalando como síntoma de la crisis de la cultura contemporánea la escisión entre acto y producto resultante del mismo.

La responsabilidad («responsividad» o potencial ético de la respuesta) es conceptualizada por Bajtín como una coexistencia sin coartadas. Toda vida es un acto ético y vivir es responsabilizarse. Además, como para Bajtín la razón estética es parte de la razón práctica, ejercer la razón estética supone una implicación ética, responsiva, del participante (1997, 26). «El arte y la vida no son lo mismo –escribe–, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad» (1982, 12)<sup>57</sup>. Y es que el acto estético es para Bajtín el más intencional y responsable de los actos. La gradación en intención y responsabilidad distinguiría, además, al discurso literario del no literario. Sin perder de vista, que «tanto el arte como la vida quieren facilitar su tarea, deshacerse de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse» (12). En claro enfrentamiento con el formalismo, añade: «Y es inútil justificar la irresponsabilidad por la ‘inspiración’» (12)<sup>58</sup>.

Aceptada la responsabilidad como una condición intrínseca al arte y a la vida, Bajtín no considera que existan normas específicamente éticas. La ética para Bajtín no es una fuente de valores, sino una forma de relacionarnos con ellos<sup>59</sup>. Además, lejos de la universalidad, cada acto ético implica la asunción de las circunstancias individuales, sociales e históricas concretas en las que se

---

<sup>57</sup> El marco metodológico que permite la unión del arte y la vida, el pensamiento y su producto, el sujeto y el objeto fue bautizado por Bajtín como «arquitectónica».

<sup>58</sup> En este punto, Bajtín entronca con una larga tradición filosófica que, desde Diderot hasta Kant, relaciona belleza y bien.

<sup>59</sup> Como señala Tatiana Bubnova, nuestras relaciones con los otros son la fuente de los valores (1996, 26).

lleva a cabo dicho acto. Para el crítico eslavo solo la palabra responsable puede acabar con el racionalismo trascendental al que parecemos condenados. Dicho esto, sus críticas parecen dirigirse más que a la razón a su identificación con el logos, que anula el carácter de acontecimiento único de todo acto semiótico (ideológico)<sup>60</sup>. Si nos remontamos al origen presocrático del término logos, veremos sin embargo que su acuñador, Heráclito, entendió esta «unidad de todo», presente en el interior del hombre, como una realidad vinculada –aunque sea en forma de contradicción– con la especificidad absoluta de cada hecho en el mundo. De ahí el famoso «no es posible bañarse dos veces en el mismo río»<sup>61</sup>. No es extraño que siendo Bajtín antihegeliano se inspirase en este presocrático, discutido por Hegel en sus *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Curiosamente, en su cuestionamiento del logos, Bajtín también se opuso a Nietzsche y a su sometimiento irracional a los acontecimientos, rechazando el «absurdo dionisismo» que se habría impuesto en la contemporaneidad.

Bajo la óptica de esta filosofía de la moral, la historia es concebida como un esfuerzo incesante hacia el inalcanzable ideal ético. Para Iris M. Zavala (1996, 57-8):

El discurso de la responsabilidad no apunta a una instancia ético-jurídica pura, o a la razón práctica o al pensamiento puro. Descansa en una noción de sujeto, que se aleja del ideal de la comunidad intersubjetiva universal y transparente que propone Habermas. La de Bajtín no es una ética

---

<sup>60</sup> El logos es desde Heráclito la inteligencia que dirige, ordena y da armonía al devenir de los cambios existenciales. Frente a la variedad de la vida, el logos impone su unidad: «Es prudente escuchar al Logos, no a mí, y reconocer que todas las cosas son uno» (Fragmento L, 1995, 35). Dicha unidad de la Antigüedad clásica pasaría a identificarse directamente con Dios desde los comienzos del cristianismo (ver *Evangelio de Juan* 1:1). Semiótica e ideología son términos intercambiables en las teorías bajtinianas: todo signo es inevitablemente semiótico y la ideología está constituida por signos.

<sup>61</sup> Fragmento XCI (1995, 44).

universalista, ni la estetización de la ética que construye Foucault; la mejor manera de situar su posición ética es a través de la noción de antagonismo y de heterogeneidad: el pensamiento del Otro.

Todo discurso implica un intercambio conflictivo y lúdico con la palabra ajena, y conlleva una actitud valorativa hacia uno mismo, el otro y el mundo: todo discurso es profundamente ideológico. El propio conocimiento es concebido por Voloshinov como una forma de la responsividad, como una recepción y respuesta activa al discurso del otro (1992, 104-5). Las palabras de una obra son lenguaje y personaje al mismo tiempo: constituyen el acontecimiento ético de una vida. «La forma –dice Bajtín– es expresión de la relación activa y *axiológica* de un autor-creador y de un contemplador (co-creador de la forma) con el contenido» (1989, 71)<sup>62</sup>.

### **Dialogismo y polifonía**

El diccionario de la RAE da la siguiente definición de dialogismo:

**dialogismo** (del lat. *dialogismus*, y este del gr. *διαλογισμός*.) m. *Ret.* Figura que se comete cuando una persona que habla lo hace como si platicara consigo misma, o cuando refiere textualmente sus propios dichos o discursos o los de otras personas, o los de cosas personificadas.

Corominas nos remite en su *Diccionario etimológico* al origen griego de diálogo (*διάλογος*), derivado de «discurrir, conversar» (*διαλέγεσθαι*), propiamente «hablar a través de algo». Dentro de la conceptualización bajtiniana, encaja también la noción de cambio implícita en «diálaga» (del gr.

---

<sup>62</sup> La cursiva es nuestra.

*διαλλαγή*, literalmente «cambio»), un mineral pétreo llamado así por las variaciones de color que experimenta según le dé la luz.

Etimologías al margen, uno de los declarados orígenes filosóficos de la dialogía bajtiniana y su función paródica es la «anatropía», entendida por Platón como la inversión epistemológica de quien percibe. También se podría relacionar el dialogismo con la «anacrisis» y la «sincrisis» socráticas, dos instrumentos para llegar a la verdad a través de la provocación de la palabra y la superposición de opiniones.

Iris M. Zavala (1991a) propone tres formas de entender el término dialogía tal como queda expuesto en la obra de Bajtín: como producción textual, como método hermenéutico y en su proyección ontológica (75). La dialogía es un método científico, pero también una forma de leer, de comprender y de transformar el mundo. En dialogía están las voces de un texto polifónico, la voz del autor y la del lector, concebido como una respuesta activa. La pluralidad de sus discursos (heteroglosia), dice Zavala, «desintegra la estructura rígida del tiempo», libera del pasado como autoridad y sometimiento, y libera de lo simbólico (24).

El origen del concepto de dialogía dentro de la novela polifónica es el ensayo “Autor y personaje en la actividad estética”<sup>63</sup>. Para profundizar en ella, Bajtín trabajó sobre un ejemplo, la novela de Dostoievski, y su problemática relación con la discursividad de la Rusia burguesa decimonónica (1963). Volvería a trabajar sobre el tema en *Estética de la creación verbal* (1979), centrándose en la función del héroe, entendido como un «punto de vista particular» al mismo nivel que el del autor y no bajo su servidumbre. Por obra de la dialogía, el autor deja de ser el portavoz del héroe, que fluye ahora en su

---

<sup>63</sup> Este ensayo fue escrito seguramente a mediados de los años 20, no fue publicado en su momento y está conservado en el archivo personal de Bajtín, sin primer capítulo ni título.



condición de «autoconciencia» en el contexto social de otras autoconciencias de las que él se nutre y con las que él se crea por contacto (Bajtín 1963). Además, frente a la parcialidad con la que juzgamos a las personas en la vida real por la imposibilidad de abarcar todas sus circunstancias en todos sus tiempos y espacios, los héroes literarios pueden ser juzgados en su totalidad, algo que otorga al arte –según Bajtín– «un carácter fundamentalmente productivo y constructivo» (1982, 14).

El resultado es la «novela polifónica», donde la representación (y no la expresión) del héroe en su autoconciencia desintegra la unidad monológica del mundo artístico (1963, 77). Gracias a este mecanismo, los personajes de una novela polifónica son ideólogos con una visión propia de la realidad y una voz que se diferencia de otras voces en diálogo, incluida la del autor. En el mismo libro sobre Dostoievski escribe Bajtín (139):

Los rasgos analizados en la ideología formadora de Dostoievski determinan todos los aspectos de su creación polifónica. Como resultado de ese enfoque ideológico, a Dostoievski no se le presenta un mundo de objetos iluminados y ordenado por su pensamiento monológico, sino un mundo de conciencias que se interpretan mutuamente, un mundo de posturas humanas significativas y conjugadas.

Esa «conjugación» no es, lejos de lo que alguien podría pensar, un llano acuerdo. Las voces dialógicas están en controversia, en lucha; su relación es polémica, muchas veces antagónica. Como en el «campo discursivo» de Pierre Bourdieu, el discurso social de Bajtín es un espacio que reúne multitud de lenguajes, donde diferentes grupos sociales se enfrentan a nivel simbólico por la hegemonía semántica. Pero, aún desde el antagonismo, las voces en disputa poseen dentro del dialogismo una equivalente autoridad ideológica y se reconocen mutuamente en asentimiento (1963, 33). No hay fusión, no hay

síntesis de contrarios pero tampoco eco (1982, 317). El dialogismo es «extraposición» (entendida como un excedente de visión) y «comprensión».

Sumándose a la discursividad social, la relación dialógica es también una condición interna de la conciencia del sujeto. Frente a la conceptualización burguesa del sujeto como una realidad unitaria, el dialogismo pasa a entenderlo como una realidad múltiple que se configura en las diferentes posiciones del yo frente al mundo, como una construcción social, cambiante y fragmentaria<sup>64</sup>. Todo discurso posee desde su lógica un carácter *inacabado* (en la misma imposibilidad de alcanzar un final coinciden Freud, Heidegger, Wittgenstein, Derrida o Lacan) y *ambivalente*. Lejos del final argumental e incluso físico, para Bajtín un discurso termina cuando deja de aceptar preguntas, agotando sus sentidos<sup>65</sup>: «Nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la última palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder» (1963, 234); «no existe nada muerto de manera absoluta» (1982, 393).

En todo texto se pueden oír los rumores de los diferentes discursos que circulan en la sociedad a modo de *parergon*<sup>66</sup>. Además, las palabras recuerdan su pasado, son «auráticas» como dijo Walter Benjamin. El discurso es un espacio superpoblado sincrónica y diacrónicamente, saturado de luchas por el dominio simbólico de las diferentes voces que lo integran. Los textos, entendidos como artefactos socioculturales, conforman nuestra identidad y

<sup>64</sup> Estos fragmentos discursivos plenamente imbricados con la discursividad social de su tiempo configuran al sujeto social, idea muy alejada del perspectivismo fenomenológico cuya finalidad es la revelación de la esencia del ser y las cosas.

<sup>65</sup> De forma parecida, Foucault entendía «fin» como «cierre histórico». Ambos están en deuda –como señala Zavala– con el famoso prólogo de Marx a *Una contribución a la crítica de la economía política* (1859), donde afirma que ninguna formación social desaparece antes de que todas sus fuerzas productivas se hayan desarrollado (1991, 153).

<sup>66</sup> En su *Ética a Nicómaco*, Platón define al *ergon* como «lo esencial» frente al *parergon* o «lo accesorio». Para Derrida –que rescata el término de Kant– *parergon* es todo aquello que no puede llegar a ser ciencia ni obra pero las hace posibles (1978).

nosotros a su vez formamos parte de ellos. Los textos del pasado son «recordados» pero no se superponen con los del presente en la simultaneidad absoluta de lo posmoderno: el pasado es reacentuado en el presente y el presente dialoga con el pasado.

La inclusión de un discurso dentro de otro se produce según Voloshinov a través de los «discursos referidos», sobre los que habló en *Marxismo y filosofía del lenguaje* (1929): «*Le discours rapporté, c'est le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais c'est, en même temps, un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation*» [«El discurso referido es el discurso dentro del discurso, la enunciación dentro de la enunciación, pero es al mismo tiempo un discurso sobre el discurso, una enunciación sobre la enunciación»] (1977, 161). Esta conjugación de discursos estaría relacionada también con una serie de procedimientos artísticos como las estilizaciones, las parodias, el *skaz*<sup>67</sup> o los diálogos en réplica. En el mismo libro, Voloshinov distingue tres tipos de discurso según su orientación: el «analítico-temático», donde el discurso ajeno es objetualizado y disuelto en la voz monológica autorial; el «analítico discursivo», donde el discurso directo objetivado de un personaje se confunde con la voz monológica autorial; y el discurso ajeno indirecto tratado con libertad (o sea, el dialogismo) (167-169).

El discurso, además, puede utilizar la palabra ajena con la misma intención original (tal como sucede en la estilización, el *skaz*, la narración en primera persona y el discurso no objetivado del personaje) o utilizar la palabra ajena con intención opuesta al original (como sucede en la parodia o los cambios de acentuación). Finalmente existe una variante activa de la intención,

---

<sup>67</sup> El *skaz* son fragmentos de un discurso oral muy marcado por sus variantes dialectales, de registro o jerga, que se introducen directamente en un texto. Viene del ruso *skazat'* (decir), pero también de *rasskaz* (cuento) y *skazka* (cuento de hadas). Suele remitir a las narrativas orales y se podría identificar con el español «contar» (Cornwell, *The Literary Encyclopedia*).

en la que la palabra ajena queda fuera del discurso del autor, aunque este la tiene en cuenta y se refiere a ella (así ocurre en la polémica interna oculta o en el diálogo oculto). Ilustrando su concepto de dialogismo, Bajtín hizo de ventrílocuo de Medvèdev y Voloshinov<sup>68</sup>, dos heterónimos cuya utilización puede leerse como una praxis de su propia teoría, como una existencia simultánea de voces en conflicto, como una materialización de la lucha ideológica que subyace a todo discurso.

### **La otredad**

Ser significa comunicarse. Ser significa ser para ser otro y a través del otro ser para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro y ve con los ojos del otro.

**Bajtín**

Dentro del dialogismo bajtiniano resulta fundamental la noción de «extraposición», entendida como un excedente de visión. En “Autor y personaje en la actividad estética”, Bajtín profundiza en las relaciones entre el yo y el otro, y aclara que la extraposición implica una vivencia no conclusiva del yo, una vivencia del yo como categoría que participa del otro para «poder verse como uno de los momentos del mundo exterior plásticamente expresado» (1985, 39). Como señala Zavala, «la necesidad del otro, que aquí se acerca al neokantismo de Hermann Cohen, es estética: la necesidad de una participación

---

<sup>68</sup> Zavala relaciona muy pertinentemente el uso del apócrifo y de los heterónimos en Bajtín con una tendencia modernista en la que se incluyen los apócrifos de Machado, los heterónimos de Pessoa, los pseudónimos de Azorín o los homónimos de Kierkegaard.

que ve, que recuerda, que acumula al otro, es continua» (1996, 61). La estética es indisoluble de la ética para Bajtín, que quiebra el solipsismo ético kantiano y se acerca a los planteamientos morales de Simone Weil: «El hombre –escribió la filósofa francesa– no dispone de un territorio soberano interno, sino que está todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los *ojos del otro* o ve con los *ojos del otro*» (1982, 328). Frente a la «alteridad» de Derrida y el «tercero» de Levinas, frente al «lector implícito» de Iser y el «tú» de Martin Buber, Bajtín propone la «otredad» como respuesta futura, como discurso interior responsable, potencialmente contradictorio y potencialmente comprensivo. Como vio Michael Holquist (1990), Bajtín hizo un esfuerzo incesante por fundar una ética del acto que no respondiese ni a la reducción modernista de lo otro ni al relativismo posmoderno, una ética capaz de establecer una unidad que no obligue a obviar lo diverso.

Para Bajtín, el sujeto es el espacio de un vacío: «Yo no dispongo de una reacción emocional y volitiva con respecto a mi apariencia, una reacción que inmediatamente vivifique y concluya; de ahí que aparezca la soledad y la vacuidad de mi imagen» (1982, 35). Un vacío que se supera mediante la afirmación emocional y volitiva del otro que añade la «pantalla transparente» que es mi imagen externamente representada (35). Añade Bajtín (43):

La imagen exterior que yo tengo del otro lo abarca y concluye, sin embargo yo mismo no puedo vivenciar mi propia imagen exterior como algo que me abarca y concluye. El idealismo es «intuitivamente convincente» para mi autopercepción; para la percepción del otro es más convincente el materialismo. Dentro de mi vivencia, yo abarco todas las fronteras, todos los cuerpos, traspaso todo límite.

Pero si ese otro es un «alma esclava», carente de vida propia, aportará «un elemento falso y absolutamente ajeno al ser-acontecer ético» (36). Este es

uno de los puntos en los que Bajtín resulta más sugerente para la teoría de género<sup>69</sup>: la otredad no entiende de jerarquías, es la presencia del otro en mi discurso embestido de plena autoridad ideológica. Cuando se incumple esa condición de la otredad, un diálogo deja de ser dialógico. Dentro del dialogismo no hay cabida para las «visiones del mundo que reconocen el derecho de una conciencia superior a tomar decisiones por las conciencias inferiores, convirtiéndolas en ecos sin voz» (1982, 328).

La siguiente afirmación extraída «De los apuntes de 1970-1971» ha sido de gran utilidad, no solo para el feminismo, sino también para los postcolonialismos: «Cuantas más delimitaciones existan, tanto mejor, pero debe tratarse de las delimitaciones bienintencionadas. Sin peleas de fronteras. Cooperación. Existencia de las zonas fronterizas» (1982, 359). Lejos de defender la abolición de las fronteras –escribe Sánchez-Mesa–, Bajtín aboga por «el derecho y la responsabilidad de existir en la multiplicidad» (1999, 2).

En *El marxismo* (1929), Voloshinov alude a la diferencia entre hombres y mujeres como eje de la «conversación» informal en la que se repiten diferentes «fórmulas estereotipadas»: «*On trouve des types particuliers de formules stéréotypées servant aux besoins de la conversation de salon (...), où tous les participants sont familiers les uns aux autres et où la différenciation principale est entre hommes et femmes*» [«Existen clases particulares de fórmulas estereotipadas al servicio de las necesidades de la charla de salón (...), donde todos los participantes se conocen y donde la distinción principal es entre hombres y mujeres»] (1977, 139).

La comunicación social está atravesada por las diferencias de género, de la misma manera que por las diferencias de clase. Ampliando esta idea, Patricia

---

<sup>69</sup> En este ámbito pueden destacarse los trabajos de Toril Moi (1985), Díaz-Diocaretz (1989, 1990, 1993) y, sobre todo, la compilación de Karen Hohne y Helen Wussow *A Dialogue of Voices. Feminist Theory and Bakhtin* (1994).

Yaeger (1984) propone abrir el modelo de dialogía incorporando la relación entre los dos sexos. En contra de esta lectura se han señalado como obstáculos la misoginia de la tradición satírica (Booth 1982) y la marcada definición masculina del cuerpo grotesco (Roderick 1995). Al primer obstáculo se puede objetar que la mayor parte de las tradiciones son o han sido misóginas, lo cual no nos condena a repetir su misoginia eternamente. El segundo parece una crítica irrefutable a Bajtín; aceptarla no nos impide dar nuevas proyecciones a algunos rasgos del cuerpo grotesco ajenos a la universalidad masculina de la que habla Roderick.

### **La literatura carnavalesca**

En *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (1965), Bajtín define la literatura carnavalesca como un espacio de subversión que se apropia de los instrumentos retóricos, estéticos y discursivos de esa tradición popular que se extiende desde las saturnalias romanas hasta el carnaval trágico valleinclanesco<sup>70</sup>. Como opina Hirschkop, la literatura carnavalesca no opera simplemente trasplantando elementos discursivos de la plaza pública a la literatura, sino dotando al lenguaje que en ella se habla de una significación histórica que no tenía en su contexto diario (1993, 103). La propuesta sirve también a Bajtín para sacar la literatura de su reclusión en el ámbito de lo privado, señalando los espacios de frontera que lo comunican con el ámbito de lo público.

---

<sup>70</sup> El potencial revolucionario de la sátira menipea ya había sido entrevisto por Marx en un artículo de 1853 sobre la liga antiobrera de los lores ingleses (*New York Daily Tribune*), aunque en *Crítica a la filosofía del Estado* de Hegel afirma que la comedia capta la última fase de las formas históricas (Zavala 1991, 161).

La literatura carnavalesca está asociada asimismo con lo que Bajtín llama «realismo grotesco», cuyo segundo término alcanza una nueva significación en su obra. Si para Víctor Hugo «grotesco» hacía referencia a la irrupción en el teatro de la vida «o mejor dicho, a la necesidad de que la escena se convierta en *vida natural*» (Rodríguez 1994c, 168), para Bajtín lo «grotesco» es la irrupción del teatro en la vida social, entendida como una representación ambivalente, caótica y atravesada de otredad, que produce desorden haciendo uso del poder de la fiesta.

Alejándose de la lógica de la excepción que confirma la norma, los textos carnavalescos institucionalizan (literariamente) la subversión y anulan el carácter transitorio de la fiesta, alterando así su función social. Para hacerlo recurren a la lógica de la inversión y del disfraz, al poder perturbador de la risa, edificando además una «semántica» o «cronotopía del cuerpo», según la terminología acuñada por Zavala (1991, 71). Como el Marx de los *Manuscritos filosófico políticos* (1884)<sup>71</sup>, Bajtín sitúa en lo somático el origen de una política radical.

Analizando esta semántica bajtiniana del cuerpo (que Bajtín llama «grotesco»), elaborada no solo en el texto sobre Rabelais sino también en “Autor y personaje en la actividad estética” (1920-24), podemos extraer las siguientes conclusiones:

1. El cuerpo grotesco es una realidad fragmentada. Sus fragmentos apuntan a la existencia del otro en nosotros. Alejándose del organicismo medieval y el humanismo abstracto, el cuerpo carnavalesco es una realidad múltiple, dispersa y conflictiva. Ajenas a un orden jerárquico, lejos de la armonía, la proporción y la unidad, sus partes representan la

---

<sup>71</sup> En el Tercer Manuscrito, “Propiedad privada y trabajo”, dice Marx que el cuerpo es la forma natural de oposición.



resistencia al orden simbólico y la lucha de clases. Dice Terry Eagleton: «La cultura y la naturaleza, lo semiótico y lo somático, solo se pueden reunir de una forma conflictiva: el cuerpo nunca se siente en casa dentro del orden simbólico, y nunca se recuperará completamente de su traumática inserción en él» (2001, 146).

2. El cuerpo grotesco cobra sentido en su profunda escatología. Todo lo que entra y sale de él (heces, sangre, semen, pus, leche, orina, lágrimas) excede sus límites, trasgrede un orden que es al mismo tiempo somático y semiótico (o sea, ideológico, en el sentido bajtiniano). El cuerpo contamina y se deja contaminar, borrando las fronteras entre el afuera y el adentro, entre mi cuerpo y el de los otros, entre mi cuerpo y el mundo. El cuerpo se derrocha a sí mismo.
3. Más allá de un tratado de suciedad y excrementos, la escatología es también una doctrina de futuro, una destrucción con conlleva la inmediata regeneración de la carne. Sin Juicio Final, sin Más Allá, el regreso de nuestra materialidad se produce en este mundo, acoplándose al ciclo natural de la vida y de las estaciones.
4. En el cuerpo grotesco sucede un doble movimiento de separación y unión: si la fragmentación quiebra la idea unitaria del cuerpo (separa), la escatología comunica al cuerpo con el no-cuerpo (une).
5. Dentro de la lógica carnavalesca, la desarticulación del cuerpo y del sujeto no es el síntoma de una alienación insalvable, tal como entiende la Posmodernidad: es un ejercicio de subversión política e ideológica.
6. El cuerpo grotesco cobra sentido en sus acciones colectivas: comidas, juegos, danzas, sexo.

El carnaval que atraviesa este cuerpo grotesco relativiza todo lo estable, invierte las jerarquías instituidas (Bajtín 1963, 180). Sin embargo no equivale a la mascarada del Modernismo, no es frívolo ni nihilista ni se corresponde con el individualismo bohemio (226). En él se escenifican los conflictos del lenguaje y el poder. El carnaval es una forma de superación del miedo impuesto por los discursos autoritarios, pero también una forma de liberación respecto del «gran censor» que todos llevamos dentro (1965, 89). A través de la risa, desmorona el poder de los discursos monológicos y, mediante la parodia, se hace eco de la voz del otro dotándola de nuevas entonaciones, manteniendo el referente pero impregnándolo de nuevas intenciones. En la cosmovisión carnavalesca lo sagrado es degradado al mundo material, escatológico. Su lógica es la lógica del mundo al revés que suspende el orden jerárquico. Como dice Zavala el carnaval encarna la imposibilidad última de todo proyecto totalitario, «se opone a la monodia a lo centralizado, al lenguaje único y autoritario, al monolingüismo para hacernos escuchar la heteroglosia, la heterofonía, los registros sociales, las entonaciones y los niveles de lengua que nos reconducen al diálogo y a la comunicación, siempre con un excedente de oído y de visión» (1996, 16).

### **Feminismo, postcolonización y lenguaje autoritario**

Bajtín no mostró un interés específico por los conflictos de la colonización y del patriarcado, pero tanto a los estudios de género como a los postcoloniales les han sido de gran utilidad sus críticas al racionalismo humanista, su definición del sujeto como volitivo y de la literatura como acto ético, su interés por la esfera de lo concreto y de la experiencia y su abierto

rechazo a la trascendencia como instancia objetualizadora de lo humano. Además, la ciencia literaria bajtiniana ha demostrado ser un instrumento útil para la deconstrucción del patriarcado y el imperialismo al plantearse como principal objeto de estudio al sujeto, entendido como una construcción ideológica e interpelativa (Bajtín comparte y complementa aquí los planteamientos de Althusser), así como la relación entre la subjetividad individual, las identidades colectivas y las instituciones.

La politización del cuerpo grotesco es concretamente afín a algunos planteamientos feministas («El cuerpo es político», escribió Adrienne Rich). En nuestro trabajo nos servirá para analizar la presencia/ausencia de la problemática de los desaparecidos en la poesía argentina de los ochenta. Como adelanto, diremos que la categoría del cuerpo grotesco atraviesa los textos que trabajaremos presentando una doble naturaleza: por un lado es subversión del poder y celebración colectiva; por otro es la alienación que produce la violencia más extrema del capitalismo. Analizaremos las implicaciones y la articulación de estas dos variantes en el Capítulo 3. Sobre la pertinencia de la aplicación de las teorías bajtinianas a los estudios de género habla Zavala en el siguiente fragmento (1991, 89):

La noción de Bajtín del sujeto social, del sujeto semiótico y del lenguaje como interacción del horizonte ideológico, podría servir de base para el desarrollo de una teoría del sujeto y del lenguaje a partir de diferencias de clase y diferencias sexuales: los antagonismos y prácticas discursivas de poder (clase o sexo) (...). Su teoría del sujeto podría ampliarse para mostrar el carácter fragmentario y conflictivo del 'sujeto semiótico' sexual, y cómo este elabora su propia identidad, su propia autoconciencia en la pluralidad de discursos de autoridad. Con ligeras modificaciones y ampliaciones se podría incorporar a los estudios feministas actuales su teoría del signo, las presiones ideológicas (discurso monológico) que intentan reorientarlo y re-definirlo.

Para Bajtín los discursos que circulan en el ámbito social y atraviesan la cultura no solo refuerzan el poder, sino que también pueden cuestionarlo y debilitarlo, ofreciendo espacios de resistencia. Además, la dialogía tiene un carácter ambivalente y a nivel de la psique puede explicarse como un efecto de la responsabilidad (o sea, de la necesidad de responder al otro, para el otro y por el otro), pero también como un efecto de la necesidad de construir una escapatoria a la culpa. Así lo afirma Bajtín en su análisis de *Memorias del subsuelo* de Dostoievski (1988). Esa búsqueda de una escapatoria es lo que ha potenciado el dialogismo de muchos textos escritos por mujeres a lo largo de siglos, una tendencia que ha incrementado sus contradicciones en los últimos cincuenta años como resultado de la crisis de la ideología patriarcal. A los efectos de esta crisis de carácter transnacional hay que sumar, además, los mecanismos discursivos que puso en marcha la última dictadura militar argentina con su violencia literal y simbólica. La crítica dialógica parece un instrumento útil para analizar las huellas, los silencios, las reducciones y las cesuras, la estructura profunda de los poemarios que conforman nuestro corpus.

La utilidad de las teorías bajtinianas en el cuestionamiento de los discursos canónicos, monológicos y totalitarios ha sido destacada a menudo por su actual vigencia. Para Hitchcock, «la dialogía se puede entender en este sentido como un conjunto de propuestas teóricas que nos permite vislumbrar las razones por las cuales unas voces son silenciadas mientras otras se escuchan altas y fuertes, por qué las distintas voces no tienen la misma fuerza y no son escuchadas del mismo modo» (Cit. Sánchez-Mesa 1999, 289). El dialogismo ofrece, como señala Zavala, una nueva perspectiva excéntrica que contradice el universalismo humanista y cuestiona el «discurso del amo», otorgando al carácter polémico de todo discurso proyecciones liberadoras (1991, 91).

En el caso concreto de la poesía argentina de los años 80 escrita por mujeres, la epistemología bajtiniana se presenta como una estrategia posible de ruptura del discurso autoritario y patriarcal puesto en circulación por la dictadura. El dialogismo es en los textos una forma de interrogar la violencia.

### **La novela polifónica como novela burguesa**

Desde un punto de vista metodológico, las teorías bajtinianas sobre el carnaval parecen revelar una mayor utilidad en el análisis de las producciones discursivas de resistencia dentro del capitalismo contemporáneo que en el análisis de los textos carnalescos medievales. El poder trasgresor y subversivo de la risa, la escatología y la inversión funcionan como una confirmación del orden en la mayoría de los textos medievales a los que han sido aplicados los planteamientos de Bajtín. En la Edad Media, lejos de ser subversiva, la risa que produce la desarmonía del cuerpo o la inadecuación de sus funciones es signo de un desorden que hay que restaurar. Es el caso, por ejemplo, de *El libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, un ejemplo perfecto de la conceptualización organicista del cuerpo como extremo de lo corruptible y, en su cara opuesta, como reflejo jerarquizado y sustancial de la perfección que lo informa, de la Causa divina. Frente a este cuerpo escolástico, el cuerpo rabelesiano puede ser leído en su inestabilidad e hibridez, en su libertad de intercambio y circulación por el mundo como el signo de un nuevo orden burgués (el animismo humanista) y una nueva forma de conceptualizar al cuerpo (la platónica). Ahora bien, que la literatura carnalesca no cumpliera durante el feudalismo (y en sus posteriores variantes absolutistas) una función

ideológicamente subversiva no impide que la utilización de los mismos recursos durante el Renacimiento y hasta nuestros días haya sido trasgresora.

La aparición del teatro (entiéndase profesional) es un buen ejemplo de la evolución agitada del imaginario carnavalesco (disfraz, máscara, suplantación). Los actores fueron inicialmente asimilados por el feudalismo como bufones, pero terminaron subvirtiendo desde su «travestismo» la idea jerárquica e inmutable de sustancia (Rodríguez 1994c, 103).

Hirchskop parece estar de acuerdo en la lectura de la dialogía como un proceso discursivo ligado a las condiciones históricas de la Modernidad (1993, 105). Aunque Bajtín parece relacionarla explícitamente con una supuesta estética transhistórica de «lo popular», su análisis de la evolución de la dialogía apunta claramente a otro sitio. Las razones que nos llevan a pensarlo son:

1. En su artículo “De la prehistoria de la palabra novelesca” (1940), Bajtín hace coincidir el surgimiento del discurso dialógico con el del protestantismo y los grandes hallazgos geográficos y científicos del primer Renacimiento.
2. En el mismo artículo, señala la intervención de la novela (como género dialógico por antonomasia) en la crisis del feudalismo (1989, 448).
3. Bajtín contrapuso la épica a la novela, vinculando la primera a las obras medievales y la ideología feudal, y ejemplificando la segunda con obras del Renacimiento de ideología burguesa (“Épica y novela”, 1941). En dicho artículo, define a la épica como un género esencialista y estático: «Los acontecimientos y la imagen del hombre correspondían a un pasado distante, de valores fijados, homogéneos». Mientras que la novela, por contraposición, muestra «una vida cambiante», «la construcción a lo largo de la experiencia de los propios caracteres

- humanos» (1989, 482). «La experiencia, el conocimiento y la práctica (el futuro), definen a la novela» (461).
4. Desde su surgimiento en la transición de la Edad Media al Renacimiento, la novela ilustra para Bajtín «muchos aspectos de la futura evolución de la literatura» (1989, 453). Novela y literatura burguesa aparecen de nuevo estrechamente vinculadas.
  5. Bajtín señala el Renacimiento como «cumbre de la vida carnavalesca», tras la cual se iniciaría un «descenso» (1963, 183). Curiosamente el periodo de crisis que Bajtín observa en la novela dialógica coincide con el fortalecimiento del organicismo en Europa durante los absolutismos.
  6. Para Bajtín, el dialogismo de Rabelais, Cervantes o Sterne es un antecedente directo de la literatura realista de Stendhal, Balzac, Hugo y Dickens. Señala como géneros dialógicos del siglo XIX la confesión, el melodrama, el folletín, o sea, los géneros en los que la ideología burguesa muestra con mayor transparencia su lógica discursiva.
  7. Para Graham Pechey se puede describir la formación burguesa patriarcal y liberal en términos dialógicos. El individualismo burgués es el resultado de un proceso histórico y discursivo cuanto más dialógico más efectivo<sup>72</sup>.
  8. Según la lectura lacaniana de Jonathan Hall (1993), el carnaval no desaparece tras el Renacimiento como piensa Bajtín, sino que pasa a interiorizarse como efecto de la represión, provocando la perturbación del sujeto burgués. Complementario a esa versión del imaginario carnavalesco es el análisis que Edmond Cros (1980) hace de *El buscón* de Quevedo. Cros define el espacio carnavalesco de dicha novela como un espacio inquisitorial, donde el resultado de la subversión no es otro

---

<sup>72</sup> Cfr. Sánchez-Mesa 1999, 282.

que el castigo, quedando así invertida la función ideológica del carnaval bajtiniano. Sin llegar a hablar del carnaval, Juan Carlos Rodríguez afirma que *El buscón* es una novela organicista, cuya peculiaridad sería ofrecer una versión «sarcástica, siempre deformada» de la lógica picaresca (1994b, 247). Iris Zavala (1987) dedica un artículo a la dialogización conservadora del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, una novela picaresca que también ha sido analizada por Rodríguez dentro de la lógica sacralizadora del organicismo (1994b, 226-237). Podemos decir por todo ello que, durante el siglo XVII, el carnaval no desaparece sino que adquiere una función semejante a la que tuvo durante el Medioevo: la confirmación ejemplar de la ideología dominante. Y esto puede explicarse de nuevo por el fortalecimiento del organicismo contrarreformista durante el siglo XVII. La risa carnalesca ofrece en ese periodo histórico una faceta represiva que nos será de gran utilidad en el análisis de la poesía argentina de los años 80, escrita bajo los efectos traumáticos de la dictadura.

Una vez aceptada la subversión del cuerpo escolástico que llevó a cabo el imaginario del carnaval durante el Renacimiento, cabe preguntarnos si el Modernismo y el Posmodernismo han vuelto a utilizar esos mismos instrumentos (u otros) para subvertir el cuerpo platónico y espiritualizado, su idea de armonía, entendida ahora desde el racionalismo humanista.



### **Poesía y distancia estética**

Aunque Bajtín dedicó un mínimo espacio a la poesía dentro de sus estudios sobre los géneros, ha sido sobradamente demostrada la utilidad de sus teorías para el análisis de este tipo de textos. Como ejemplos sirven el estudio bajtiniano de Rubén Darío, llevado a cabo por Iris Zavala, o el de César Vallejo que hizo Susana Reisz (1996b, 189-207). A la hora de clasificar los géneros, pesó quizás demasiado en Bajtín la herencia romántico-idealista, en virtud de la cual la frecuente carencia de personajes explícitos de la poesía es interpretada reductoramente como la existencia de un solo discurso y una sola voz identificada casi automáticamente con la del autor. Desde esa lógica –y salvo excepciones– la prosa sería naturalmente dialógica, mientras la poesía sería atribuible al monologismo. Pero la poesía no es, como se ha repetido tantas veces, la expresión del yo esencial del poeta o de sus sentimientos, tampoco su comunicación a los otros. Su variedad discursiva es la misma que la del resto de los géneros literarios: la primera persona lírica es el monólogo de un único personaje atravesado de registros, lenguajes y voces ajenas. La poesía construye una ficción de subjetividad y esa ficción es la puerta de entrada del dialogismo.

Es cierto, como señalan Clark y Holquist (1984), que Bajtín llama novela dialógica a cualquier enunciado que revele lo autoritario y arbitrario de los discursos monológicos (276), pero, aunque abrió la posibilidad de una lectura dialógica de Pablo Neruda en la introducción de su libro sobre Rabelais y analizó un poema de Tolstoi, nunca llegó a profundizar en la dialogía poética. Por otro lado esa no es la única ausencia constatable. George Steiner (1981) y, de nuevo, Clark y Holquist (1984) han señalado la ausencia de referencias a

James Joyce y Kafka, y en el ámbito hispánico Zavala menciona las ausencias de Valle-Inclán, Machado, Juan Ramón y Unamuno (1991).

Lejos de la estrechez que les atribuyera Bajtín, el teatro y la poesía pueden introducir ambigüedad y desorden en el espacio público, recurriendo al cruce de voces, registros y discursos. De hecho, asimilar literariamente la voz del otro, abrirle paso y esperar su respuesta es ya actuar y disfrazarse. En ese sentido –y no solo en las metáforas concretas– puede entenderse la aplicación de la lógica del carnaval a la poesía dialógica contemporánea. A pesar de su concepción idealista de la poesía, Bajtín señaló la «distancia» como una condición necesaria del arte y la literatura. En su descripción del proceso estético, estableció –como Wordsworth– una primera fase de «empatía» a la que seguiría el distanciamiento. Para Bajtín, la actividad estética es posible gracias a esa «exterioridad» que impide la identidad entre sujeto y objeto (1997, 73). De esa distancia y exterioridad nos apropiaremos para el análisis de la poesía.

### **La plaza pública hoy**

En forma de excursión, retomaremos brevemente la problemática división entre lo popular y lo oficial del carnaval bajtiniano. Habíamos comentado cómo dicha división podría resultar tergiversadora y falaz considerando que el origen de gran parte de la cultura llamada popular (hoy identificada con la cultura de masas) es un producto de las clases burguesas para la clase media y proletaria, un producto que reproduce la ideología dominante y tiende a perpetuarla. Pensar sin embargo que ese sistema no ofrece una sola grieta de intervención (callejón sin salida al que parece llegar por ejemplo Foucault) nos abocaría al

nihilismo o al paternalismo en el que incurre a veces la élite burguesa progresista: o no hay solución («apocalípticos») o no está en manos de la ciudadanía, ideologizada por las instituciones y los medios de masas. Además de las ventajas que podamos considerar que ha traído la industrialización del arte («integrados»), es obvio que no solo existe una cultura «popular» producida *para* el consumo de la masa (telenovelas, anuncios, ciertos *bestsellers*, películas, anuncios, álbumes musicales), sino que también existe una cultura «popular» producida *por* la masa, que hoy se difunde fundamentalmente a través de Internet: testimonio de ello son los millones de videos que cualquiera cuelga y a los que cualquiera accede en *You-tube*, los textos y fotos que configuran los *blogs* y los foros de discusión que constituyen la nueva «plaza pública» de la que hablara Bajtín. Esa brutal producción cultural que fluye a través de Internet y salta a todos los espacios de lo público, condicionando incluso a quien no tiene acceso a la red, se opone muchas veces a la cultura oficial dominante, perpetuada con nuevas estrategias a través de esos mismos medios de comunicación de masas.

Dicho esto, no se puede ignorar que Internet no escapa a las leyes del neoliberalismo mundial: es un espacio controlado por los grandes monopolios de la telefonía y por EEUU casi de forma absoluta. No es extraño, por ello, que con ocasión de la Cumbre Mundial sobre la Sociedad de la Información (CMSI), celebrada en Túnez en 2005, el Ex-Secretario General de las Naciones Unidas, Koffi Annan, defendiese por escrito la tecnocracia ante el supuesto miedo generalizado a la intervención de la ONU en Internet: «La gestión cotidiana de Internet debería corresponder a las instituciones técnicas especializadas, sobre todo para protegerla de la agitación que caracteriza al día

a día político<sup>73</sup>. Si el teatro y la política compartían una misma lógica dentro de la ideología burguesa clásica (Rodríguez 1994c, 137-211), Internet ha venido a sustituir dicha función del teatro durante la tercera fase del capitalismo. Por eso, también con ocasión de la CMSI de 2005, el entonces Secretario de Estado Adjunto del Departamento de Comercio de los EEUU declaró: «El objetivo de los EEUU no es dominar la red sino asegurar y proteger su estabilidad, y mi gobierno sigue siendo partidario del papel que puede jugar el sector privado en el desarrollo de Internet<sup>74</sup>.

Dentro de la transformación del capitalismo industrial al capitalismo de la información, Ian Roderick (2007) ha analizado por ejemplo la sintomática adaptación a Internet de las formas jerárquicas militares, que llevan a cabo una vigilancia institucional (ella misma fuera de control) del intercambio de información en la red: «*While at first glance, the greater autonomy granted to the nodes within the network does seem less authoritarian, in the end this is more indicative of a neo-liberal vision of sociality*» [«Mientras que a primera vista, la mayor autonomía otorgada a los nódulos dentro de la red parece menos autoritaria, al final esta es más indicativa de una visión neoliberal de lo social»]<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> ANNAN, K. (2005): “Naciones Unidas e Internet”, en *El País*, 16 de noviembre. Ver dirección URL en la bibliografía.

<sup>74</sup> AGENCIAS/EL PAÍS.ES (2005): “EEUU mantiene el control de los dominios de Internet”, en *El País*, 16 de noviembre. Ver dirección URL en la bibliografía.

<sup>75</sup> Ver dirección URL en la bibliografía.



## **CAPÍTULO 2. LA POESÍA ARGENTINA DE LOS AÑOS 80**



## 2.1. RAZONES HISTÓRICAS

### 2.1.1. Un siglo de dictaduras

La primera intervención militar de la Argentina contemporánea tuvo lugar en 1930, con la caída del presidente Yrigoyen. Con la siguiente, en 1943, se inauguraría en la historia de este país un vasto proceso que, como señala Avellaneda, no ha terminado todavía (1983a, 9). Si bien esta apreciación de Avellaneda fue formulada en los umbrales de un período democrático que, casi veinte años después, aún sigue vigente, es interesante considerar los sucesos de 1976 a la luz de ese *continuum* militar-golpista que, en efecto, puede verificarse a lo largo de las décadas anteriores.

En 1928, el presidente y máxima figura de la Unión Cívica Radical (UCR), Hipólito Yrigoyen, es reelegido por amplia mayoría. Dos años después, en medio de los rumores acerca de su senilidad y con el apoyo de los mismos estudiantes que lo habían defendido desde la Reforma, es derrocado por un golpe militar encabezado por el general Uriburu, de formación fascista y corporativista. Las expectativas de la clase media liberal fueron defraudadas, y los sectores más conservadores y reaccionarios se instalaron en el poder hasta el golpe de 1943, que trajo consigo el ascenso de Perón. Sus primeros años de gobierno, hasta su elección en 1946, estarían marcados por una nutrida presencia de los funcionarios ultracatólicos, nacionalistas y en muchos casos antisemitas, que habían jugado un destacado papel en el golpe. El nuevo *putsch* había sido promovido desde las páginas de cierta prensa de extrema derecha



(*Cabildo, Liberación, Nueva Política*), y en general puede decirse que esta política represiva, censora y militantemente nacionalista fue continuada por el primer gobierno peronista, que a partir de su triunfo electoral iría estilizando su discurso a lo largo de una década, dándole a su nacionalismo un perfil populista y programático con la colaboración de la mítica Eva Duarte, más conocida como Evita.

El peronismo marcó, sin duda alguna, un punto de inflexión político y cultural en la historia del país, incluyendo a la literatura. La antinomia Boedo/Florida, la revista *Sur* y los debates sobre la lengua coloquial, el folclore y el habla popular proceden, de hecho, de la brecha abierta en la sociedad argentina a partir del peronismo. Como fruto de estas tensiones, el levantamiento militar de la llamada Revolución Libertadora derroca a Perón en 1955 y dura hasta la convocatoria de elecciones, tres años más tarde. Proscrito Perón, estos comicios dan como holgado vencedor al radical Arturo Frondizi, aunque con un elevado número de votos peronistas. A principios de 1962, en una audaz y fallida maniobra política, Frondizi reincorpora a las corrientes peronistas a la vida política y estas le responden ganando las elecciones para la Cámara de Diputados y para el gobierno de una decena de provincias. La reacción de los altos mandos militares, máximos opositores de la política popular peronista, no se hace esperar; instan a Frondizi a anular por decreto las elecciones y, casi inmediatamente, lo deponen. Los militares nombran presidente al jefe del Senado, José María Guido, quien permanece en el poder hasta 1963. Durante el interludio pactado de Guido, los militares tienen un enfrentamiento interno entre los adherentes al régimen o «azules» y sus adversarios «colorados», resuelto a favor de los primeros. Convocadas nuevas elecciones, el radical Arturo Illia se impone con cierta sorpresa e inicia un gobierno que busca por todos los medios la tranquilidad y el diálogo; sin

embargo, su partido había apoyado a los vencidos colorados y el matrimonio de conveniencia con las autoridades militares tendría una anunciada ruptura en 1966. Dos años antes, el ex-azul y comandante en jefe del Ejército, el general Onganía, daba a conocer en West Point su idea de que la misión de las fuerzas armadas no se limitaba a ser «el brazo armado de la Constitución» ni a «garantizar la soberanía y la integridad territorial de la nación», sino también a «preservar la moral y los valores espirituales de la civilización occidental y cristiana, y garantizar el orden público y la paz interior»<sup>76</sup>. Esta visión ampliada del papel de los militares, y su orientación mesiánica, resultarían ser un anticipo bastante exacto del discurso oficial de la siguiente dictadura; en la nueva doctrina, la prevención y eliminación de cualquier subversión interna ocupaban un lugar central, solapando fatalmente las fronteras entre la jurisdicción militar y la civil.

El nuevo levantamiento era, pues, cuestión de tiempo. A pesar de la algo pasiva tolerancia de Illia, y tras haber desafiado su autoridad públicamente, el ejército se apodera de los medios de comunicación y exhorta al presidente a que renuncie. Al no acatar Illia la orden, un destacamento de la policía lo expulsa de la sede presidencial y lo envía a su casa. De este viejo modo, como afirman Juan Carlos Torre y Liliana De Riz, «concluyó la búsqueda de un orden constitucional iniciada en 1955 [con la Revolución Libertadora que había expulsado a Perón], sin que nadie se atreviera a defenderla (Lynch *et al.* 2002, 266). A mediados de 1966, los comandantes de los tres ejércitos forman una Junta, disuelven el Congreso y las legislaturas provinciales, prohíben los partidos políticos e inician una transición denominada Revolución Argentina. Todo ello sería recordado diez años después: «Los dos últimos golpes (los de 1966 y 1976) estuvieron signados por la intención de resolver la inestabilidad a

---

<sup>76</sup> Discurso reproducido en *Diario La Prensa*, de Buenos Aires, el 7 de Agosto de 1964.

partir de la transformación profunda de la estructura económica y social, a partir del control absoluto del aparato estatal y de la represión y asfixia de todas las manifestaciones de la vida política sindical» (Abel *et al.* 1987, 23). El nuevo presidente designado era Onganía, y sus tendencias –que tenían en Franco a uno de sus modelos declarados– eran bélicas, fóbicamente católicas y ante todo anticomunistas.

Antes de abordar el paso de esta dictadura a la siguiente, que es el verdadero objeto de nuestro análisis, puede ser oportuno exponer la distinción que René Celaya hace de las diferentes corrientes ideológicas existentes en las Fuerzas Armadas argentinas (Abel *et al.* 32-33): por un lado, los nacionalistas, de cuño autoritario tradicional y fundamentalista; por otro lado, los liberales, de afinidad demócrata y mayor proximidad a la economía de mercado; y en tercer lugar el sector mayoritario, el profesionalista, de comportamiento fluctuante y más pragmático, aunque tal vez se halle más cercano a los nacionalistas.

Después de casi cuatro años de autoritarismo personalista y protestas populares brutalmente reprimidas (incluyendo el llamado «Cordobazo», a mediados del 69), la junta de comandantes decidió relevarlo. El país que dejó Onganía empezaba a parecerse ya peligrosamente al de los militares del 76. Nacido en el corazón de las clases medias, el movimiento de resistencia armada planteaba un desafío de crucial importancia. Los dos grupos guerrilleros más activos eran el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), de tendencias trotskistas, y los célebres Montoneros, peronistas. Mientras, a instancias del comandante del ejército es nombrado jefe de estado el general Levingston, cuya política de confrontación propiciaría su salida del cargo a principios de 1971. Lanusse asume el poder, y despliega de inmediato una estrategia conciliadora que lo lleva a legalizar nuevamente los partidos y a llamar a una transición institucional. Y, por primera vez, un mando militar reconocía además la

necesidad de negociar con Perón: no solo por necesidades democráticas, sino sobre todo porque el anciano general era el único capaz de controlar el movimiento de resistencia juvenil, que había convertido al peronismo en el estandarte de un socialismo nacional y en un medio de identificación con el pueblo. De este modo, se le ofreció a Perón la cancelación de todas las penas que pesaban sobre él y, más simbólicamente, le fue devuelto el raptado cadáver embalsamado de Evita. Perón, sin embargo, especuló hábilmente con el protagonismo que nuevamente se le otorgaba, y dejó que la guerrilla socavase la autoridad de Lanusse hasta que este, después de tener que sofocar una sublevación de militares simpatizantes de Onganía y Levingston, acabó cediendo en casi todos los puntos de la negociación y propiciando cuanto antes la salida electoral.

Desde Madrid, Perón nombra candidato presidencial a Héctor Cámpora, un político relativamente menor, adicto al caudillo y cercano a la guerrilla. En marzo de 1973, la coalición peronista obtuvo casi el 50 por ciento de los votos. El flamante gobierno promulga una amnistía para activistas y presos políticos y, cerca del final del círculo, «el viejo líder [Perón] terminaría abrazado a quienes habían homologado su comienzo: los militares» (Floria y Belsunce 1989, 212). Para ese entonces, la continua movilización obrera y estudiantil de las bridadas de la Juventud Peronista alarmaban a todo el mundo: a los militares, a los jefes sindicales y al propio Perón: sus «cachorros» guerrilleros le habían servido como oposición al régimen militar, pero ahora se habían convertido en un problema. Cámpora fue forzado a dimitir apenas cincuenta días después de su juramento, y nuevos comicios fueron convocados. Perón regresó al país en junio, y casi dos millones de personas lo aguardaban en el aeropuerto de Ezeiza, con profusión de consignas revolucionarias. La recepción terminó en una espantosa masacre, al enfrentarse entre sí bandas armadas de las facciones

peronistas conservadoras y las facciones izquierdistas. En septiembre de 1973, la fórmula Perón-Isabel resultó vencedora por un aplastante 62 por ciento. Perón comenzó a esgrimir un discurso que desamparaba a las incómodas juventudes peronistas, marginándolas del peronismo; así, mientras el ERP ratificó su estrategia subversiva, los Montoneros suspendieron sus actividades en espera de que el gobierno cumpliera las promesas formuladas hasta hacía bien poco. En síntesis, el problema consistía en lo siguiente: «¿Cómo obtener la paz de aquellos cuya violencia Perón había previamente exaltado?» (Lynch *et al.* 2002, 279). Prácticamente un mes antes de su muerte, durante su alocución del 1 de mayo y hostigado por los gritos de la otrora juventud peronista, Perón consumó la ruptura llamándolos «mercenarios» e «infiltrados». Al fallecer el líder, los precarios acuerdos sociales y políticos que había alcanzado se disuelven, y la lucha armada retorna con fuerza. A finales de 1974, los Montoneros anunciaron su paso a la clandestinidad para enfrentarse desde el terrorismo al inoperante gobierno de Isabel Perón; casi al mismo tiempo, se constituye otra formación terrorista: la siniestra Triple A (Alianza Argentina Anticomunista), concebida y dirigida por López Rega, ministro de Bienestar Social y secretario privado de la presidenta. La «guerra sucia» estaba servida. Y también el futuro golpe de Estado.

El resto de acontecimientos, hasta llegar al 24 de marzo del 76, se desencadenó con rapidez. A mediados de 1975 tuvo lugar la primera huelga general convocada por la Confederación General del Trabajo contra un gobierno peronista. Poco después la presidenta abandonó temporalmente su cargo y delegó sus obligaciones en una coalición de sindicalistas y peronistas de la vieja guardia, bajo la dirección de Ítalo Luder. El nuevo comandante en jefe del ejército era Jorge Videla, quien se situó a una distancia prudencial del gobierno y pasó a participar de manera más directa de la represión

antisubversiva, gracias a la decisiva autorización que obtuvo del presidente interino para dirigir personalmente las operaciones.

Esto aumentó aun más la actividad guerrillera, que secuestraba y asesinaba a gerentes de empresas con el objeto de imponer las exigencias de los obreros. Las represalias de los grupos paramilitares también crecieron. Los Montoneros y el ERP comenzaron a llevar a cabo acciones contra objetivos militares, a la par que su progresivo aislamiento dentro de los movimientos de protesta popular se hacía más y más evidente. Fue entonces cuando vastos sectores de la población comenzaron a contemplar –siguiendo la tradición nacional de romper el marco institucional con cada crisis aguda– la posibilidad de una nueva intervención militar. En su carta de renuncia a la revista *Los Libros*, publicada en el número de marzo-abril del 75, Ricardo Piglia sintetizaba este clima de inminencia formulando una advertencia orientada tanto a la militancia subversiva como a los valedores del Gobierno:

Este gobierno no representa de una manera directa los intereses del imperialismo y en este sentido identificar su política con la política de la dictadura militar proyanqui es confundir al enemigo principal. Pero apoyar a Isabel Perón y pensar que la presidente resiste la ofensiva golpista es no tener en cuenta que la política represiva, reaccionaria y antipopular de Isabel Perón, en verdad, favorece el golpe de Estado y alienta a los personeros del imperialismo yanqui que trabajan por la restauración<sup>77</sup>.

En medio de esta involuntaria convergencia hacia un giro autoritario, tuvo lugar en diciembre de 1975 un levantamiento militar que fue sofocado. En enero de 1976, Isabel regresó a sus funciones y reorganizó el gabinete, desprendiéndose de los ministros vinculados a líderes sindicales y políticos, para rodearse de figuras ajenas al círculo peronista, casi a la espera de la caída. La presidenta, buscando algún apoyo sólido, promulgó una serie de medidas

---

<sup>77</sup> Cit. Newman 1991, 101.

económicas afines a las grandes empresas; pero esa tarea habría de ser llevada a cabo minuciosamente por la junta militar. Una ola de nuevas huelgas paralizó las fábricas. Los militares, entonces, decidieron salir de los cuarteles el 24 de marzo de 1976 y derrocaron al gobierno sin oposición alguna.

### 2.1.2. El genocidio clandestino (1976-1983)

La victoria [contra la subversión] lograda al precio de tanto coraje, tanto esfuerzo y tanto dolor, forma parte irrenunciable de las glorias de la Patria.

**Héctor Ríos Ereñú**

La historia del borrado de los límites entre la ley civil y la militar, entre lo policial y el terrorismo, entre autoridad y autoritarismo, entre seguridad y miedo había sido lenta y progresiva. Como señalan Floria y Belsunce, tras el golpe de 1976, «la sensación colectiva no fue de sorpresa ni de protesta. Fue consensual en muchos, de alivio resignado en casi todos. Alivio que según se percibía y los derrocados no negaron, alcanzaba a sectores importantes de un peronismo impotente» (1989, 236). Añaden Juan Carlos Torre y Liliana de Riz (2002, 287):

Para un país con una larga historia de intervenciones militares, el golpe de Estado de 1976 no tuvo sorpresas. Acostumbrada a leer los signos premonitorios, la mayoría de los argentinos vio en el golpe un desenlace inevitable. Las Fuerzas Armadas habían asistido a la agonía del gobierno de Isabel Perón, esperando pacientemente que la profundización de la crisis política legitimara una nueva intervención militar. Cuando decidieron actuar, encontraron amplio eco en la opinión pública. Como en 1955 y 1966, el golpe de Estado de 1976 fue un evento popular, pero mientras que en 1955 y 1966 el clima era de optimismo y esperanza, la angustia y el miedo acompañaron a la nueva solución autoritaria.



El llamado Proceso de Reorganización Nacional<sup>78</sup> fue inaugurado al quedar constituida la Junta Militar por el comandante general del Ejército, el teniente general Jorge Videla; el de la Armada, el almirante Emilio Massera; y el de las Fuerzas Aéreas, el brigadier general Orlando Agosti. Videla es, además, designado presidente. Refiriéndose a la subversión, da forma definitiva al argumento que ya había esbozado Onganía días antes del derrocamiento de Illia: «Un terrorista no es solo el portador de una bomba o una pistola, sino también el que difunde ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana»<sup>79</sup>. De este modo, toda acción represora quedaba programáticamente justificada.

Tras el golpe, los mandatos presidencial, gubernamentales, federales y municipales fueron suspendidos, la Corte Suprema fue renovada, se prohibieron los partidos políticos, los sindicatos y cualquier actividad relacionada con ellos, se puso en marcha la institución de la censura para el control ideológico de la prensa, los artistas y los intelectuales. Fueron prohibidos el tango “Cambalache”, las matemáticas modernas<sup>80</sup> o las canciones infantiles de María Elena Walsh. Se clausuraron, además, los espacios donde los ciudadanos podían identificarse con colectivos más amplios. La idea era dividir a la sociedad en un conjunto atomizado de individuos controlados por una sola voz autoritaria. A esto hay que añadir, como explica Luis Alberto Romero, «una suerte de asunción e internalización de la acción estatal, traducida en el propio control, en la autocensura, en la vigilancia del vecino» (1994, 211).

---

<sup>78</sup> El término “Proceso de Reorganización Militar” fue una denominación eufemística utilizada por el último régimen militar argentino para referirse a los mecanismos dictatoriales y la guerra sucia puesta en marcha entre 1976 y 1983. Posteriormente, los intelectuales de izquierdas se apropiaron del término dotándolo de un nuevo matiz irónico. En adelante, lo utilizaremos remitiendo a esta segunda acepción.

<sup>79</sup> Cit. Juan Carlos Torres y Liliana de Riz 2002, 288.

<sup>80</sup> Ante la prohibición de enseñar matemáticas de conjunto, responde una profesora: «Sí, era subversivo, pero porque el chico aprendía a pensar» (cfr. Laudano 1998, 64).

En el ámbito económico y durante los cinco años de presidencia de Videla, José Alfredo Martínez de la Hoz transformó el panorama económico argentino, desarmando el corporativismo a través de una fuerte intervención estatal y concentrando el poder económico en un grupo restringido de empresarios. Su fórmula consistió en una fuerte liberalización combinada con la eliminación de controles y de garantías. Para llevarla a cabo, contó con el apoyo de los organismos internacionales, de los bancos extranjeros y del sector económico más poderoso del país. Si Isabel Perón había dejado una deuda externa pública de unos 5.000 millones de dólares y una privada de unos 8.000, en cinco años, Martínez de la Hoz consiguió que la cifra ascendiera a 56.000 millones de dólares. Hacia 1980 el problema financiero se agudizó y entró en una crisis que fue constante hasta el final de la dictadura. En 1982 México anunció que iba a retrasarse en el pago de su deuda externa; a partir de ese momento, se cortaron los créditos fáciles para toda Latinoamérica, subieron espectacularmente los intereses y con ellos la deuda argentina. El Estado, ya de por sí ahogado, asumió toda la deuda privada del país y con ella la esclavitud al Fondo Monetario Internacional. En plena crisis, Emilio Massera, comandante de la Marina de Guerra y cabeza de la represión, trató de acotar el poder de Videla, logrando que se separaran las funciones de Presidente de la Nación y Comandante en Jefe del Ejército. Este último puesto fue ocupado sucesivamente por Viola y Leopoldo Fortunato Galtieri.

En abril de 1982, en uno de los momentos de mayor debilidad del régimen, Galtieri desempolvó uno de los objetivos primitivos de la agenda militar argentina y, tras algunas negociaciones infructuosas, ordenó al almirante Anaya que hiciera desembarcar en las islas Malvinas –ocupadas por los británicos desde 1833– los primeros infantes de marina. Concebida como medida de presión hacia Gran Bretaña para forzar nuevas negociaciones, la

estrategia de ocupación no dio los resultados esperados: ni Margaret Thatcher se avino a transigir, ni los Estados Unidos mantuvieron en absoluto la neutralidad prometida. El combate fue breve y desigual, y los británicos recuperaron el control de las islas en apenas dos meses. Este descabellado emprendimiento bélico –que registró además toda una serie de corrupciones, manipulaciones en los medios y sacrificios de centenares de conscriptos por simple negligencia– precipitaría la caída del gobierno militar unos meses después.

Massera promovió desde la Armada dos acontecimientos orientados a una legitimación popular del Proceso: el Campeonato Mundial de Fútbol de 1978 y el conflicto con Chile que preludeó la Guerra de las Malvinas. El conflicto con Chile fue dirimido tras una intervención del Papado a favor de Chile que nunca acabó de aceptar Argentina. Según denunció y probó la CONADEP<sup>81</sup>, la jerarquía eclesiástica aceptó la vinculación entre el régimen militar y las virtudes cristianas y justificó la «erradicación de la subversión atea», llegando a tolerar que algunos de sus miembros participasen en ella. Hasta 1981, coincidiendo con un creciente clamor social, la Iglesia no declaró una intención de alejamiento de la dictadura y un apoyo de la democracia<sup>82</sup>.

Tanto el mundial como la guerra de las Malvinas, funcionarían como cortinas de humo públicas, como coartadas que, al reivindicar un objetivo común desde el orgullo patrio, generaban un efímero espejismo de unificación nacional. ¿Qué es lo que había que ocultar? A la cabeza de las prioridades figuraban desde luego las numerosas desapariciones (que llegarían a ser al

---

<sup>81</sup> Integrada por diez «notables» y presidida por Ernesto Sábato, la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) se creó para establecer lo sucedido durante la dictadura. Cuando finalizó su labor, la Comisión publicó sus conclusiones en un informe que la posteridad conocerá como el *Nunca Más*.

<sup>82</sup> Su nuevo rumbo queda recogido en el documento “Iglesia y comunidad nacional” de 1981.

menos 30.000), siniestro fruto de una sofisticada y sistemática política de secuestros, torturas y homicidios encubiertos. Así da cuenta de ello el testimonio de la Asociación Madres de Plaza de Mayo (AMPM) (1997, 29):

En 1982, las Malvinas fueron también otro hito importante en este pueblo que de un día para el otro se olvidó... un día le dan una paliza en la Plaza, y al otro día, porque estos atorrantes [sinvergüenzas] y estos seres despreciables provocan una guerra, estaban aplaudiendo. Y las Madres firmes, diciendo somos solidarias con las madres de los soldados que están en las Malvinas, pero no queremos la guerra (...). Y nos acusaron de antinacionales. Y en la Plaza había gente que nos decía que cómo podíamos ir a la Plaza mientras estaba la guerra. Y de ahí ese cartel: 'Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también'.

Las desapariciones perpetradas entre 1975 y 1983 representan de algún modo la cima del horror de las dictaduras latinoamericanas. El exhaustivo y estremecedor informe *Nunca más* elaborado por la CONADEP –que llegó a reunir más de siete mil legajos compuestos por denuncias de familiares de desaparecidos, ciudadanos liberados y miembros de las fuerzas de seguridad– resume la metodología empleada del siguiente modo (1984, 479-481):

Comenzaba por el secuestro de las víctimas, a cargo de efectivos de las fuerzas de seguridad que ocultaban su identidad. El secuestrado era conducido a alguno de los aproximadamente 340 centros clandestinos de detención (...). Estos centros clandestinos estaban dirigidos por altos oficiales de las Fuerzas Armadas y de seguridad. Los detenidos eran alojados en condiciones infrahumanas, sometidos a toda clase de tormentos y humillaciones (...). La CONADEP ha comprobado que en el marco de la metodología investigada fueron exterminadas personas previamente detenidas, con ocultación de su identidad, habiéndose en muchos casos destruido sus cuerpos (...). Asimismo, se puede establecer, respecto de otras personas que en la versión de las fuerzas represivas habrían sido abatidas en combate, que fueron sacadas con vida de algún centro clandestino de detención y muertas por sus captores, simulándose enfrentamientos o intentos de fuga inexistentes (...). Es posible afirmar que –contrariamente a lo sostenido por los ejecutores de tan siniestro plan– no solamente se persiguió a los miembros de organizaciones políticas que practicaban actos de terrorismo.

Se cuentan por millares las víctimas que jamás tuvieron vinculación alguna con tales actividades y fueron sin embargo objeto de horribles suplicios por su oposición a la dictadura militar, por su participación en luchas gremiales o estudiantiles, por tratarse de reconocidos intelectuales que cuestionaron el terrorismo de Estado o, simplemente, por ser familiares, amigos o estar incluidos en la agenda de alguien considerado subversivo.

Inimaginablemente, los desaparecidos pertenecen a una categoría de horror aun mayor que los caídos en combate o los ejecutados, toda vez que ni siquiera permitían un duelo a sus allegados ni tampoco asumir una postura concreta ante ellos: eran, por decirlo así, muertos inexistentes, oscuras presencias abstractas. La pena de muerte, que fue legalizada, prácticamente no llegó a aplicarse: casi la totalidad de las ejecuciones llevadas a cabo fueron clandestinas. En una entrevista recogida por María Seoane dice Videla: «No, no se podía fusilar (...). La sociedad argentina no se hubiera bancado los fusilamientos (...). Se pensó, en su momento, dar a conocer las listas. Pero luego se planteó: si se dan por muertos, enseguida vienen las preguntas que no se pueden responder: quién mató, dónde, cómo» (cit. 2004, 135). Entre las víctimas del genocidio había militantes de dos organizaciones armadas, el ERP y los Montoneros, individuos relacionados con cualquier tipo de activismo, protesta social o pensamiento crítico, judíos, familiares, amigos o conocidos de cualquiera de ellos. Al aniquilamiento de los *subversivos*, se sumaba una segunda finalidad: el control de la población civil a través del terror.

La derrota frente al ejército de Margaret Thatcher en las Malvinas agudizó la crisis del régimen y se sumó a la quiebra de la economía. Reinaldo Bignone fue designado Presidente por el Ejército y comenzaron las negociaciones para una posible salida electoral con condiciones: entre ellas la inclusión de las Fuerzas Armadas en el nuevo gobierno y la garantía de inmunidad para los militares. Los partidos políticos comenzaron a reorganizarse

y la derecha fue convocada por el gobierno para formar una fuerza oficialista. Peronistas, radicales y otros partidos menores constituyeron la Multipartidaria.

En noviembre de 1982 se convocó una marcha civil por la democracia que tuvo una asistencia multitudinaria. El gobierno fijó las elecciones para finales de 1983 y elaboró una ley de autoamnistía por los desaparecidos, considerados en ese documento como «muertos en combate».

### **2.1.3. La transición democrática de Raúl Alfonsín (1983-1989)**

No existe ninguna ley de derecho internacional que establezca que un soldado que ha cometido un crimen puede escapar al castigo alegando en su defensa que obedecía órdenes de sus superiores. Esto vale especialmente cuando esas órdenes son contrarias a toda ética humana y opuestas a los usos establecidos de la guerra.

**Joseph Goebbels**

Desde 1946, cada vez que los argentinos pudieron votar sin restricciones, el peronismo había resultado ganador. El Partido Radical afrontó el desafío, para las elecciones de octubre de 1983, de acometer una renovación interna, de la cual surgió el liderazgo de Raúl Alfonsín. Durante la campaña, el candidato radical hizo hincapié en la conexión existente entre militares y peronistas, recordando la cesión al ejército, por parte de Luder, de la responsabilidad de poner orden ante la subversión, y advirtiendo acerca de un pacto sindical-militar de apoyo al candidato peronista, a cambio de las tradicionales prebendas para con los líderes de las organizaciones de trabajadores y del perdón por las violaciones a los derechos humanos. Estos argumentos éticos y constitucionalistas, además de una hábil estrategia electoral (muchos recuerdan la difusión de las siglas R.A. sobre un fondo albiceleste: las iniciales de Raúl Alfonsín, pero también de la República Argentina) surtieron efecto. El 30 de octubre del 83, la UCR obtuvo más del 50 por ciento de los votos (el doble de su promedio histórico en las últimas cuatro décadas), frente a

un 40 por ciento de los peronistas (un 40 por ciento menos de sufragios que en aquella elección).

Además de la histórica formación de la CONADEP, el gobierno de Alfonsín impulsó, por primera vez en Latinoamérica, el sonado juicio a los militares: tres días después de asumir la presidencia, dictó dos decretos que ordenaban la detención y el enjuiciamiento de los miembros de las tres Juntas Militares que habían gobernado desde el 76, y la detención de los guerrilleros sobrevivientes a la represión. Pero, del mismo modo que este paso representaba un importante punto de inflexión en la historia argentina, a la vez los juicios a los genocidas se perfilaron desde un principio como una suerte de escenificación ejemplarizante, más que como una aplicación sistemática y profunda de la justicia. Uno de los proyectos básicos de Alfonsín era romper con la tradición de alternancia entre gobiernos civiles y militares que venía produciéndose desde el año 30. Claro que, para ello, era necesaria la reinserción de las Fuerzas Armadas en el nuevo esquema político de la manera menos traumática posible; menos traumática, se entiende, no para la población sino para las propias Fuerzas, que para avenirse mayoritariamente a esta reorientación no podían ver mancillado en exceso su orgullo corporativo. Esta delicada dialéctica entre cooperación y castigo, entre un cierto sometimiento del estamento militar y su antigua tradición de poder político, fue decisiva para explicar las ambigüedades, concesiones y rebeliones que irían produciéndose entre el Gobierno y los militares.

Eduardo Barcesat ha analizado con detalle cómo, desde la misma preparación de aquellos juicios, de algún modo habían estado larvándose las leyes de Punto Final y Obediencia Debida que Alfonsín promulgaría pocos años más tarde. Amparándose en el polémico artículo 10 de la Ley de reforma del Código de Justicia Militar (CJM), el Gobierno «le confería al Consejo



Supremo de las Fuerzas Armadas el conocer y decidir, en su instancia, todos los delitos cometidos en esa densa etapa por el terrorismo de Estado, en un plazo de 6 meses» (Abel *et al.* 1987, 83). La competencia le fue atribuida a un solo tribunal militar, compuesto por nueve miembros, de los cuales solo tres eran juristas. Barcesat acota que la apuesta de Alfonsín era, desde el inicio, juzgar y sancionar solamente a los nueve miembros que habían integrado las tres Juntas Militares durante el Proceso de Reorganización Nacional, más los tres protagonistas destacados de la represión. Sea como fuere, la estrategia fracasó, pues el Consejo Supremo militar declaró que la actuación de las Juntas en la lucha antisubversiva había sido «impecable». El problema pasó a manos de la Cámara Federal y de allí, un año y medio después, al Poder Judicial de la Nación. ¿Por qué esta demora? El conflicto mayor estuvo en uno de los puntos de la sentencia de la Cámara Federal, que permitía la investigación de los responsables a través de la cadena de mandos, comando por comando. Las fuerzas militares, policiales y de seguridad vieron así amenazada la impunidad que veladamente prometía el artículo 11 de la Ley reformadora del CJM, donde se hallaba ya delineado el germen de obediencia debida (es decir, la coartada de la simple obediencia a las órdenes de los superiores, por aberrantes y lesivas de los derechos humanos que hubieran sido estas órdenes).

El fallo citado por la Corte Suprema de la Nación mejoró, incluso, el anterior fallo. Otorgó a los hechos investigados el tratamiento de delitos (y no de «excesos» en los actos de servicio, como se defendía desde la esfera militar); sostuvo que esos delitos comunes habían sido cometidos en tiempos de paz, y no en irregulares tiempos de guerra; e impuso a los ex-comandantes la categoría de partícipes de los crímenes (y no de autores mediatos). Y, habiendo partícipes, debía haber también, entonces, autores materiales que requerían ser investigados uno a uno. En el apartado de las deficiencias de este fallo,

Barcesat anota entre otros: la no consideración de los delitos de encubrimientos y de falsedad en la información sobre los secuestrados, la omisión de casos que se hallaban debidamente documentados y la no aplicación de la categoría de genocidio, que en 1999 le aplicaría el juez Baltasar Garzón y que habría vuelto imprescriptibles los crímenes juzgados<sup>83</sup>.

Ante este panorama de relativa alarma y posibilidad de confrontación con las Fuerzas Armadas, Alfonsín ordenó al Ministro de Defensa que preparase unas instrucciones que acelerasen la marcha de los juicios. En opinión de Barcesat, estas instrucciones, «una de las peores piezas de estilo –o falta de estilo– forense de estos últimos años, eran, simplemente, la incitación a absolver y sobreseer en todos los casos que, a criterio del Ministerio de Defensa, el Fiscal militar debía impulsar la impunidad. El verbo correcto no era acelerar, sino destruir las causas...» (Abel *et al.* 1987, 89). Con estas y otras limitaciones –que tendrían su proyección en los futuros levantamientos armados y las subsiguientes concesiones hechas por Alfonsín–, el 22 de abril de 1985 se inició el histórico juicio público de las juntas militares por un tribunal civil. Después de tres meses y medio de deliberaciones, Videla y Massera fueron condenados a cadena perpetua, Viola fue condenado a diecisiete años de cárcel, Lambruschini a nueve años, y Agosti a cuatro y medio. Los miembros de la tercera Junta fueron absueltos por falta de pruebas, mientras que Galtieri, Anaya y Lami Doza fueron sometidos a consejos de guerra por la derrota de Malvinas. ¿Eran estas condenas, necesarias sin duda, suficientes para responder de 30.000 desaparecidos e innumerables delitos de otra clase?

Otra de las decisiones importantes de los primeros tiempos de Alfonsín fue la afortunada resolución del litigio con Chile en torno a las islas del Canal

---

<sup>83</sup> Efectivamente, el 2 de noviembre de 1999 el juez Baltasar Garzón dictó en la Audiencia Nacional de Madrid una sentencia por la cual se calificó de «genocidio» lo sucedido en Argentina entre 1975 y 1983.

de Beagle. En enero de 1984, Argentina y Chile firmaron en Roma una declaración de paz, que otorgaba la posesión de las islas a los chilenos. A la airada reacción de los incansables sectores nacionalistas, Alfonsín respondió con un referéndum nacional que se resolvió con más de un 80 por ciento de votos a favor de la decisión, logrando reafirmar su autoridad política y, de paso, marcar diferencias con la política bélica que había conducido a Galtieri a ocupar las Malvinas.

Al dictarse a finales de 1986 la Ley 23.492, más conocida como de Punto Final, se produjeron dos hechos a primera vista paradójicos: por un lado, durante los 60 días de plazo establecidos, se aceleraron notablemente los trámites de las causas pendientes hasta alcanzar un número de oficiales procesados más elevado del previsto por el Gobierno y por lo propios militares; por otro lado, la concesión del Punto Final pareció animar a un sector del Ejército, que vio la posibilidad de seguir presionando con éxito a Alfonsín. Durante la Semana Santa de 1987 tuvo lugar un levantamiento en la guarnición de Campo de Mayo, en la provincia de Buenos Aires, con el teniente coronel Aldo Rico al mando. Los sublevados se declararon en rebeldía, precisamente, para demandar una *solución política* al problema de los juicios; en otras palabras, se estaba exigiendo una amnistía. El presidente ordenó poner fin a la revuelta, pero ninguna unidad militar llevó a cabo la orden. Una multitud de medio millón de personas se congregó entonces en la Plaza de Mayo. Alfonsín se trasladó personalmente al cuartel, persuadió a los rebeldes y regresó para dar un discurso triunfalista «felices Pascuas, la casa está en orden»– que ocultó una parte importante de la realidad: un mes más tarde, en cumplimiento de calladas promesas, el comandante en jefe del ejército fue sustituido y el Gobierno presentó un proyecto de ley que especificaba el alcance de la Obediencia Debida. Su finalidad era la de asegurar la impunidad a los oficiales intermedios,

e impulsar casi definitivamente lo que los militares (y también la Administración de los Estados Unidos, que había retomado sus siniestros contactos con las Fuerzas Armadas argentinas desde el triunfo de Reagan) denominaban «reconciliación nacional». Aun así, a finales de 1988, se produjo un nuevo alzamiento militar encabezado por el coronel Seineldín que fue sofocado con mayor rapidez.

Si la ley de Punto Final suponía el retorno de la excepcionalidad institucional bajo un Estado de Derecho, la obediencia debida vino a enturbiar aún más la política argentina, provocando en la memoria ética de la ciudadanía una herida de grave naturaleza. En efecto, y como denuncia Barcesat, la obediencia debida es un eximente de culpabilidad, esto es, no implica el desconocimiento del delito ni de sus autores: «Solo en el debido proceso judicial el acusado puede invocar y probar que actuó bajo circunstancias que acreditan la eximente de culpabilidad» (Abel *et al.* 1987, 94). Lo cual equivale a exponer públicamente a los criminales como tales criminales, para después absolverlos ante los ojos de las víctimas. «Si la decisión acoge la existencia de una eximente de culpabilidad, tal reconocimiento no borra, por así decir, el hecho delictivo, sino que frustra la imposición de la sanción al autor responsable del hecho criminal» (ibíd.). Esta justicia a medias, o esta injusticia moral, resulta equivalente al conflicto que tuvieron que enfrentar las Madres de Plaza de Mayo (1997, 36):

El Punto Final no empezó por el Punto Final de la Ley; comenzó cuando Alfonsín, en sus primeros meses de gobierno, nos empezó a mandar telegramas diciendo que nuestros hijos estaban muertos en tal o cual cementerio. Y a algunas de nosotras nos mandaban cajas con restos humanos diciendo que era nuestros hijos (...). Si aceptábamos esa muerte sin que nadie nos dijera quién los mató, sin que nadie nos dijera quién los secuestró, sin que nadie nos dijera nada, era volverlos a asesinar.

Se trataba, como seguirían reivindicando más tarde, de reclamar la lista de asesinos y no solo la de muertos; de recordar que, antes que la deuda externa, estaba la «deuda interna».

Los problemas económicos lastraron desde el principio el gobierno radical. Muy pronto pudo verse que las transformaciones iniciadas por la dictadura eran irreversibles. En mayo de 1985, para contrarrestar la crisis, se inauguró un nuevo plan económico, el Plan Austral, cuya finalidad principal era la de estabilizar la economía a corto plazo, para poder afrontar más tarde y en condiciones favorables una reforma más profunda. El peso fue sustituido por la nueva moneda: el austral. Un año más tarde ya se percibía el futuro fracaso de la reforma. En 1987, la inflación creció considerablemente, llegando al 400 por cien en 1988, con el consiguiente hundimiento del sistema. Washington aconseja a Argentina que abandone definitivamente la etapa del Estado de Bienestar, recortando el gasto público y pasando a considerar la estabilidad monetaria como prioridad número uno<sup>84</sup>. El poder sindical, recientemente reconstruido, se enfrentó sistemáticamente al gobierno: entre 1984 y 1988, la CGT convocó trece huelgas generales.

Los acontecimientos precipitaron el fin del mandato de Alfonsín. En las elecciones del 14 de mayo de 1989, el candidato peronista, Carlos Saúl Menem, venció holgadamente al radical Eduardo Angeloz por un 49 contra un 37 por ciento. En diciembre de ese año (las legislaturas duraban entonces, todavía, seis años en lugar de cuatro), Alfonsín se ve obligado a adelantar el traspaso del mando en medio de un aluvión de críticas y presiones. Un solo dato se mantenía, incólume, dando esperanza a los argentinos: era la primera vez en sesenta años que a un presidente constitucional le sucedía otro.

---

<sup>84</sup> El Ministro de Economía de Menem, Domingo Cavallo, aplicaría a rajatabla estas medidas en la década de los 90.

El gobierno de Menem se inauguró con una política de choque que contradujo de inmediato la mayor parte de sus promesas electorales: tras una campaña populista, propia del caudillo riojano que era, el nuevo presidente se alió con la ultraconservadora y neoliberal UCD de Álvaro Alsogaray para dar comienzo a una política de privatización tan masiva como corrupta. Ahora bien, en lo que nos ocupa, su medida más trascendente sería culminar, ya sin ambages, el dubitativo proceso iniciado por Alfonsín: unos meses después de asumir, Menem declaró el indulto tan ansiado por el ejército, después del cual la herida histórica más terrible de Argentina solo pudo aspirar a una cicatrización artificial. En una decisión que, como veremos, también tuvo sus consecuencias literarias, la justicia fue nuevamente reemplazada por el miedo y la amenaza institucional. Durante su mandato, de hecho, y si bien se redujo la presión de las Fuerzas Armadas sobre el Gobierno, tuvo lugar también algún levantamiento e incluso el asesinato del periodista José Luis Cabezas, caso que por su resonancia pública trajo a la memoria antiguas desapariciones como la de Rodolfo Walsh.

En efecto, los fantasmas no pueden enterrarse. Tras el fallido gobierno aliancista de Fernando de la Rúa (elegido en 1999 y renunciado en 2001), durante el mandato provisional de Eduardo Duhalde, se conoció una noticia entre tantas otras. Era 30 de agosto del año 2002. El procurador general de la nación, Nicolás Becerra, entregó a la Corte Suprema dos dictámenes confirmando los procesamientos de dos antiguos torturadores, aconsejándole que se pronuncie a favor de la inconstitucionalidad de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida. En estos escritos, según informaba el diario *Clarín*, Becerra declaró que «la violencia que todavía sigue brotando desde el interior de algunas instituciones y que hoy en forma generalizada invade la vida cotidiana de nuestro país debe ser contrarrestada con mensajes claro de que

imperá el estado de Derecho»<sup>85</sup>. El titular de portada del diario *Página/12*, que también daba la noticia, seguía siendo «Hay que sancionar a los responsables»; el de la noticia, «Una oportunidad para hacer justicia». Solo unos días antes, se había conocido en Estados Unidos la desclasificación de unos documentos secretos que probaban el entendimiento entre Washington y la política represora de los militares de la Junta.

Tras la sucesión de dictaduras que como hemos visto ha padecido Argentina a lo largo del pasado siglo, el fantasma golpista representa, en el inconsciente de muchos ciudadanos, una suerte de fatalidad comprobada o de inminencia cíclica. Sensación que, unida a la tradicional política concesiva de los gobiernos hacia los militares y al férreo control ejercido desde Washington, ha tenido como resultado el acuñamiento del concepto de *democracia vigilada*. Este concepto resume un clima político signado por el miedo, el control y la violencia contenida; es decir, por una democracia que ha heredado el patrimonio ideológico de demasiadas dictaduras.

---

<sup>85</sup> El artículo titulado “Dictamen contra las leyes del perdón” lo firmó Lucio Fernández Moores para *Clarín* el 20 de agosto de 2002. Ver dirección URL en la bibliografía.

## 2.1.4. La mujer en Argentina: los años 80

### 2.1.4.1. Las locas de la Plaza

Si nosotras estamos en esto es porque ellos nos parieron.

Hay que socializar la maternidad y decir: yo soy madre de todos.

#### **Madres de Plaza de Mayo**

Cuando en 1976 se instaura la dictadura, las madres de los primeros desaparecidos en el 74 y 75 empiezan a tocar las puertas del Ministerio de Interior, de las comisarías, de las iglesias, y allí se conocen. Son siempre las mismas y en busca de lo mismo: noticias de sus hijos. Pero no hay respuestas para ellas. Los militares, dice una Madre, consideraban a «las mujeres como discapacitadas, como si fuera una tonta, ciega o sorda; estamos a ese mismo nivel para ellos». La cita procede de una entrevista realizada en 1993 a una integrante de la Asociación Madres Plaza de Mayo (AMPM)<sup>86</sup>. Contrasta con esta declaración la evolución ideológica del movimiento, que terminó apropiándose y resignificando categorías como la maternidad, la locura o la subversión, utilizadas contra ellas anteriormente por los militares. «¡Con esta locura –dice la misma mujer– les estábamos moviendo el piso!» (Cit. Laudano 1998, 78).

---

<sup>86</sup> Cfr. Laudano 1998, 75.



Será en la iglesia de la Marina, Stella Maris, donde Azucena Villaflor (posteriormente secuestrada) proponga la escritura conjunta de una carta para pedir audiencia. Con ese fin, cita a las madres un sábado 30 de abril de 1977 en la Plaza de Mayo. A partir de esa fecha se citarían todas las semanas en el mismo sitio, al principio de forma espontánea, siempre a las tres y media del jueves. ¿Por qué la Plaza de Mayo? En primer lugar, se trata de un espacio marcadamente político: allí se ubica la Casa Rosada, sede del Gobierno de la Nación. En segundo lugar, y como explicara en una conferencia Hebe de Bonafini, Presidenta de la AMPM, una plaza es un lugar de conversación y reunión ciudadana que a todas iguala. Y ese *sentirse iguales* adquiere especial importancia si consideramos que las Madres se sentían despreciadas públicamente: «Las familias nuestras pasaron a ser las familias de los terroristas» (AMPM 1997, 11).

En la entrevista anteriormente citada, la anónima integrante de la AMPM habla de dos tipos de Madres diferenciadas por su procedencia social: unas eran amas de casa que a veces también trabajaban fuera y otras eran funcionarias o esposas de embajadores o empresarios. Las primeras, dice la entrevistada, «vienen de una cosa así muy casera y muy de la época nuestra, que era no meterse en nada, o meterse poco y saber poco (...). La política era considerada de hombres, y en todo caso nosotras hacíamos los engrudos en la casa y no nos enterábamos qué pegaban ellos con todo eso» (Cit. Laudano 1998, 79). Según esta Madre, fue la politización de los hombres lo que les impidió unirse en un movimiento similar o pasar a integrar aquel mismo: la política de partidos monopolizaba sus debates y terminó obstaculizando su organización para una causa común que obligaba a «pasar por encima de la religión, la raza y el partido político»: buscar a los hijos desaparecidos (81). Lo cual no quiere decir que las madres no estuvieran politizadas; lo estuvieron

mucho y cada vez más con el paso del tiempo, pero sus doctrinas y posiciones ideológicas partían siempre de una causa personal común<sup>87</sup>.

Regresando a los orígenes del movimiento, una vez instituidas las reuniones en Plaza de Mayo, las Madres comenzaron a organizarse, a repartirse las tareas en el Departamento de Policía, en el Ministerio de Interior, visitando las casas de otras madres afectadas para que se sumaran. Entonces empezaron a vigilarlas. Cuenta Hebe de Bonafini (1997) que la primera vez que se juntaron sesenta o setenta, la policía intentó disolverlas alegando el estado de sitio y la suspensión del derecho de reunión. No accedieron, pero los golpes las obligaron a caminar; lo hicieron alrededor de la pirámide que preside la Plaza de Mayo, dando vueltas (12). En adelante así marcharían.

El día que un policía pidió su documento a una de las Madres, cuentan que se lo entregaron al mismo tiempo las otras trescientas, lo que les permitió neutralizar aquel gesto intimidatorio y marchar el resto de la tarde. También se manifestaron durante las visitas de Terence Todman, embajador de EEUU en Argentina, y Cyrus Vance, Secretario de Estado durante el gobierno de Jimmy Carter y conocido por su mediación en conflictos exteriores. Las fotos de aquellas manifestaciones, publicadas por la prensa internacional, dieron la vuelta al mundo, aunque fueron censuradas en Argentina. Las Madres no usaban todavía el pañuelo, que se pusieron por primera vez en octubre de 1977, durante dos marchas: la primera organizada por la Asociación con ocasión del Día de la Madre y la segunda organizada por la Iglesia con ocasión de la peregrinación a Luján. Para distinguirse de otros grupos, decidieron cubrirse el pelo con un pañal de niño o, en su defecto, con un pañuelo blanco (AMPM 1997, 14-15).

---

<sup>87</sup> Como veremos más adelante, la Asociación terminó fracturándose con el tiempo en dos líneas diferenciadas que mantienen tensiones y discrepancias.

Durante una de esas marchas, detuvieron a trescientas personas vinculadas a la Asociación, pero también a varias monjas y periodistas extranjeros que denunciaron el hecho. Las Madres arrestadas, cuenta Bonafini, rezaban en las comisarías, rezaban en voz alta pidiendo por sus hijos y «porque no fueran tan asesinos los milicos» (16), convirtiendo el *respectable* rezo católico en una denuncia política. Esta misma estrategia fue utilizada en 1977, cuando las Madres boicotearon en la ciudad de La Plata una fiesta organizada para demostrar *que no pasaba nada* por el Monseñor Plaza: rezaron y lo insultaron a voces en plena catedral por no haber pedido por los desaparecidos (19). Cuando la represión en la Plaza de Mayo se endurecía, se reunían en las iglesias e intercalaban la información política entre el Padre Nuestro y el Ave María. Comulgaban en nombre de los desaparecidos.

Pronto se elaboraron las primeras «solicitadas», la solicitud del *habeas corpus* de cada desaparecido, hasta reunirlos en una lista. Entonces empezaron los secuestros. Las primeras desaparecidas fueron Mary Ponce y Esther Balestrino de Cariada, entregadas el 8 de diciembre de 1977 por Astiz, un capitán del ejército infiltrado en la iglesia de Santa Cruz. El día 9 la lista salió contra todo pronóstico en el periódico *La Nación*, publicación de tendencia oficialista y vocación *neutral*. El día 10, secuestraron a Azucena Villaflor, dirigente del movimiento, cuando iba a comprar el periódico. Las desapariciones continuaron, pero las Madres llegaban cada vez más lejos. En 1978 no golpeaban solo las puertas de los ministerios, sino también las de los centros de detención. En la Plaza de Mayo se acentuó la represión (AMPM 1997, 18):

Nos llevaban presas a cada rato. Nos golpeaban. Ponían perros en la Plaza. Nosotras llevábamos un diario enroscado para cuando nos echaran los perros. Nos tiraban gases. Habíamos aprendido a llevar bicarbonato y una botellita de

agua. Para poder resistir en la Plaza. Todo esto lo aprendimos ahí, en esa Plaza. Mujeres grandes, que nunca habíamos salido de la cocina, habíamos aprendido lo que habían hecho tantos jóvenes antes.

Tras el Mundial de Fútbol las Madres empezaron a moverse por el extranjero, por Europa, por EEUU, solicitando entrevistas que les fueron concedidas. La represión en la Plaza volvió a recrudecerse. Cuando iban a detener a una, dice Bonafini, todas se presentaban para que se las llevaran presas: «Por eso también los demás decían que éramos locas» (23). Metían a las Madres en celdas junto a cadáveres y, ya de madrugada, las soltaban una a una; algunas esperaban hasta que liberaban a todas dando vueltas a la comisaría. El 22 de agosto de 1979, ante la imposibilidad de seguir reuniéndose por la represión, se fundó ante escribano la Asociación Madres de Plaza de Mayo. Esa misma fecha tuvo lugar el gran fusilamiento de Trelew<sup>88</sup>. Hasta 1980 no regresaron a la Plaza de Mayo. Por esas fechas se empezó a imprimir el *Boletín de la Asociación* y se formaron los primeros grupos de apoyo en el extranjero. Con el dinero que reunió un grupo de mujeres de Holanda se abrió la primera oficina donde firmaron la que se convertiría en su consigna en adelante: «Aparición con vida». En 1981 editaron el primer poemario escrito por las Madres y se empezaron a repartir volantes –cartulinas que ellas mismas escribían a mano–. El 10 de diciembre, con ocasión de la conmemoración de la Declaración de los Derechos Humanos, comenzaron las llamadas Marchas de la Resistencia: veinticuatro horas en la Plaza resistiendo al régimen<sup>89</sup>. Concluida

---

<sup>88</sup> La llamada «masacre de Trelew» tuvo lugar durante el gobierno de Lanusse. Tras un intento fallido de fuga de varios presos de la cárcel de Rawson, encarcelados por pertenecer a diferentes organizaciones armadas de izquierda y ametrallados de madrugada dentro de la base naval Almirante Zar.

<sup>89</sup> Las Marchas de la Resistencia continuaron en democracia con el fin de denunciar la impunidad de los autores del genocidio. En 2006, la AMPM consideró que el gobierno del Néstor Kirchner había adoptado una posición activa para que los criminales recibieran

la marcha, las Madres tomaron la catedral de Quilmes y ayunaron durante diez días.

Cuando comenzó la Guerra de las Malvinas, las Madres se posicionaron en contra, manifestando su solidaridad con las madres de los soldados. Su imagen en la Plaza de Mayo, tejiendo guantes, bufandas y otras prendas para los soldados, fue utilizada políticamente. Las Madres respondieron colgando un cartel en el que se podía leer: «Las Malvinas son argentinas, los desaparecidos también». El argumento del lema resulta especialmente oportuno, si se considera que la principal estrategia represora y autolegitimadora de la última dictadura fue la desterritorialización<sup>90</sup>: el desplazamiento de grupos de ciudadanos fuera del territorio de la protección estatal. La masacre estaba justificada si los desaparecidos no eran verdaderos argentinos y, dentro del discurso de la dictadura, los subversivos eran enemigos de la patria por excelencia. Volviendo a las Madres, el rechazo de la guerra, supuso una de las rachas de mayor represión al movimiento. La Plaza de Mayo fue frecuentada por agresores de distintas organizaciones fascistas y se llegó a repartir un afiche con el dibujo de una Madre apuñalando a la República por la espalda.

En 1982 las Madres participaron activamente en las reuniones de la Multipartidaria<sup>91</sup>, arrastrando ciertas tensiones. Dice Bonafini (AMPM 1998, 30):

---

castigo penal y decidieron dar por finalizadas las Marchas de la Resistencia. Siguen reuniéndose, eso sí, los jueves en la Pirámide de Mayo.

<sup>90</sup> El concepto «desterritorialización» ha sido utilizado por Jean Franco para describir algunos fenómenos sociales de la América Latina contemporánea. Kathleen Newman aplicó el término a la última dictadura argentina (1991, 22-34).

<sup>91</sup> La Multipartidaria fue una instancia de acción política conjunta creada en 1981 para forzar la marcha de la Junta Militar. Estaba integrada por los partidos Unión Cívica Radical, Justicialista, Intransigente, Demócrata Cristiano y Movimiento de Integración y Desarrollo.

No nos tenemos que olvidar que los radicales fueron los que más hombres le pusieron a la dictadura. No nos tenemos que olvidar que la mayor cantidad de intendencias eran radicales en la época de la represión. No nos tenemos que olvidar que los peronistas también tuvieron su parte (...), no les importaba heredar a los desaparecidos porque era también parte de su propio trabajo anterior.

Tras la victoria de Alfonsín, se reunieron con él para exigirle la búsqueda de los desaparecidos. Dibujaron sus siluetas en la calle y las acompañaron con fotografías y textos donde reivindicaban la acción de sus hijos como una lucha por la justicia, la libertad y la dignidad.

La conocida disconformidad de las Madres con la CONADEP se debió en principio a la elección de los miembros que la formaron, llevada a cabo por el gobierno y no por los organismos que arrastraban años de resistencia a la dictadura y de lucha contra la violación de los derechos humanos. Los documentos que las Madres habían acumulado durante años no fueron entregados a la CONADEP y no fueron tenidos en cuenta, por lo tanto, en la escritura del memorándum *Nunca Más*. A este hecho se sumaba la creciente desconfianza que empezaban a sentir algunas Madres hacia Alfonsín y el radicalismo por su confirmación de los jueces cómplices del Proceso. Las diferencias de las madres en este punto supusieron en 1986 la división del movimiento en dos asociaciones. La primera es la citada Asociación Madres Plaza de Mayo (AMPM), dirigida por Hebe Bonafini; la segunda se bautizó como Madres Plaza de Mayo Línea Fundadora. La primera se diferencia de la segunda por su negativa a aceptar la indemnización por reparación histórica (Ley 24.411) aprobada por el Gobierno de Alfonsín. La segunda aceptó las compensaciones económicas y participó en los juicios que derivaron en las leyes de Punto y Final y Obediencia Debida. A pesar de sus diferencias, comparten sus objetivos principales: verdad (conocer el paradero de sus hijos

detenidos-desaparecidos) y justicia (el castigo de la autoría de los actos de represión).

Por aquellas fechas se creó el Frente de Apoyo y el primer periódico de la AMPM. Se trajo un Equipo de Asistencia Psicológica y aparecieron los primeros abogados. Concluidos los juicios a las Juntas Militares, las Madres, indignadas por las absoluciones, exigieron una nueva audiencia con el Presidente, que las citó un 24 de junio, día de Gardel. Llegado el día, Alfonsín marchó al Teatro Colón a escuchar tango y las Madres tomaron pacíficamente la Casa de Gobierno, donde estuvieron veinte horas guarecidas con colchones, mantas y tazas de té.

En 1985 se celebró la Marcha de las Manos y en 1986 la de los Pañuelos. Empezaron a llegar los telegramas del gobierno confirmando la muerte de muchos desaparecidos, la exhumación de algunos cadáveres y restos. Dice Bonafini: «Si aceptábamos la exhumación de esos muertos en enfrentamiento, si aceptábamos esa muerte sin que nadie nos dijera quién los mató, sin que nadie nos dijera quién los secuestró, sin que nadie nos dijera nada, era volverlos a asesinar» (AMPM 1998, 36). La AMPM rechazó la exhumación de cadáveres, la reparación económica y los homenajes póstumos. Los sabotajes a las exhumaciones les supusieron juicios y condenas.

En octubre de 1989, pocos meses después de asumir su cargo como Presidente, Menem firmó el primero de los cuatro indultos que liberaban a los pocos militares condenados por los crímenes de la dictadura. A partir de ese momento, las Madres militaron en todas las causas que habían defendido sus hijos<sup>92</sup>, movilizándose a favor de las luchas de jubilados, obreros, indígenas y estudiantes, contra la pena de muerte o contra las reformas económicas del

---

<sup>92</sup> La Madre anónima entrevistada por Laudano da otra razón que explicaría esta nueva vertiente social del movimiento: «Hay que socializar la maternidad y decir: soy madre de todos» (1998, 80).

menemismo. A propósito de las marchas de estudiantes contra la nueva Ley Federal de Educación, Menem llegó a advertir que si no detenían sus movilizaciones iba a haber muchas más Madres de Plaza de Mayo en Argentina<sup>93</sup>. En 1991 Bonafini fue entrevistada por el periodista Jesús Quintero en España. Delante de millones de telespectadores dijo que Menem era una basura y este la denunció por desacato, calumnias e injurias. La casa de la AMPM fue atacada: robaron y destrozaron todo, incluidas las fotos de los militares que se guardaban en los archivos.

Finalmente, en 1993 se celebró en París el I Encuentro Madres que Luchan, que reunió a madres de desaparecidos de diferentes países del mundo bajo el lema «Lucha por la vida». A mediados de los noventa empezaron a celebrarse los Juicios Populares Éticos y Políticos contra los genocidas, realizados officiosamente en plazas públicas con veredicto de los asistentes. «No queremos la lista de muertos, queremos la lista de los asesinos», se leía en los carteles esgrimidos por las Madres. En 1995, en la Facultad de Derecho de la UBA, decía Bonafini: «¿Saben por qué quieren los muertos? Porque la muerte es el final. El capitalismo tiene dos opciones que van juntas. El dinero para pagar la muerte y la muerte misma como el final de la lucha» (AMPM, 1998, 74). En un poema de Diana Bellessi puede leerse (1985, 12):

La boca en un rictus amargo.  
Una mirada de fiera, para colgar  
en el escueto retrato de los años.  
Me voy con ellas,  
a despertar al vivo y al muerto:  
las Locas de Plaza de Mayo.

---

<sup>93</sup> Cfr. VALES, Laura (2004): “El fantasma tan temido ya está entre nosotros”, en *Página/12*, 11 de octubre. Ver dirección URL en bibliografía.



#### 2.1.4.2. La figura de la mujer en los discursos militares

¿Qué tipo de mujer proyectaban los discursos de la dictadura, las actas, los documentos oficiales, los comunicados y entrevistas de los militares? En líneas generales, los discursos de la dictadura nombraron a las mujeres –cuando lo hicieron– apelando a su lugar en la familia, a sus roles de ama de casa, esposa y madre. En adelante, veremos algunos ejemplos significativos extraídos de una investigación hecha por María Claudia Laudano para *Documentos Página/12* (1998).

En “El Proyecto Nacional”, documento de la Primera Junta publicado en *La Nación* en 1977, se puede leer que la familia es «la primera de las sociedades naturales (...) con leyes naturales previas a toda organización social», que deben ser puestas al servicio del Proceso. Las familias son las «células vitales de la sociedad (...), maestras en la fe, escuelas de justicia, templos de amor»<sup>94</sup>. Se destaca su protagonismo en la lucha contra el caos en que estaba inmerso el país y se apela a la bandera como símbolo de «unión indestructible de la familia argentina, el futuro de nuestros hogares, la proyección histórica de nuestra generosa tierra»<sup>95</sup>. Como una de las misiones ineludibles de la institución familiar se señala el control y la vigilancia de sus miembros, labor imprescindible para la construcción de una nueva democracia. Consecuentemente, un Ministro de Bienestar Social afirma que «el 90 % de los males que aquejan a los niños son consecuencia de una mala familia»<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Cit. Laudano 1998, 24.

<sup>95</sup> Íd.

<sup>96</sup> *Ibíd.* 25.

Para la discursividad dictatorial, la destrucción de la familia era una de las principales metas de la subversión. Según Lambruschini, Jefe del Estado Mayor de la Armada, los subversivos perseguirían «minar la fe de los argentinos en su sistema de vida democrático y pluralista. Para ello atacan a la célula inicial, en la relación padres e hijos, y llegan hasta cuestionar la relación hombre-mujer, en aquellos elementos que hacen su dignidad esencial»<sup>97</sup>.

Como amas de casa –se proclama– las mujeres habrían desempeñado un papel fundamental en la superación del desabastecimiento previo a la dictadura. «Señoras –dice Guillermo Bravo, secretario de Comercio de la Nación–, ¡se pasaron de revoluciones!»<sup>98</sup>. El mismo Bravo invoca a las esposas de los empresarios para que controlen lo que hacen estos con sus negocios<sup>99</sup>. Más allá de esta función de controladora, es el rol de madre el que hace visible a la mujer las pocas veces que se alude a ella. Incluso si se apunta alguna otra función social se agregan de inmediato apéndices como «jamás la vimos claudicar en su rol de madre y compañera del hombre»<sup>100</sup>. Las pocas actividades con remuneración concebibles para la mujer tienen relación con el amor maternal o el servicio social: cualquier otro tipo de trabajo supondría el aberrante abandono de los hijos. Como señala Laudano, la principal función de una madre será defender a sus hijos de la subversión. Esta defensa que los padres llevan a cabo a través de la educación y la racionalidad (bandera, patria y valores nacionales), la realizan las madres desde el instinto y la animalidad. Dice Massera: «Una madre defendería a sus hijos de un ataque con la misma decisión que una leona a sus cachorros»<sup>101</sup>. De esta manera, padre y madre

---

<sup>97</sup> Íd.

<sup>98</sup> Ibíd. 29.

<sup>99</sup> Ibíd. 30.

<sup>100</sup> Emilio Massera, *La Nación*, 1977 (ibíd. 32).

<sup>101</sup> Íd.

aparecen contrapuestos en el interior de la familia según el orden de lo cultural y de lo natural.

Tal como ordenan los ejecutores del Proceso, las madres deberán educar a sus hijos en los valores occidentales y cristianos, supervisándolos, vigilándolos y denunciándolos si fuera necesario. Las madres son concebidas como un auténtico apéndice militar. Por las noches, una propaganda televisiva pregunta al espectador «¿Sabe dónde está su hijo ahora?»<sup>102</sup>. Defensa, control y educación familiar son, en resumen, las funciones de una madre (o sea, toda buena mujer) para la dictadura. Sus virtudes serían consecuentemente el amor sin límites, los saberes instintivos, la dedicación exclusiva, el sacrificio, la entrega y la paciencia. En definitiva, «el ser para los otros» del que hablara Simone de Beauvoir. Una organización como la de las Madres de Plaza de Mayo adquirió una gran virulencia, entre otras razones debido al nuevo uso político que dieron a su maternidad. De ahí descalificaciones constantes como la de «madres de terroristas» o «locas de Plaza de Mayo».

Respecto al imaginario de la mujer subversiva, los discursos militares aluden a ella como una víctima de sus compañeros, indefensa, inconsciente, sin libertad de elección, hecha prisionera y asesinada por aquellos que «no tienen respeto por la vida» ni siquiera de las mujeres embarazadas<sup>103</sup>. Cuando se habla de subversivas, el victimario siempre es el mismo: el terrorismo. Frente a ese enemigo común, las subversivas son compadecidas y reciben un tratamiento similar al de las viudas de los soldados caídos en guerra. Eso no evitó, como es conocido, que las mujeres (incluidas las embarazadas) fueran en secreto secuestradas, torturadas y desaparecidas igual que sus compañeros.

---

<sup>102</sup> Íd.

<sup>103</sup> Comunicado del Ejército en *El Día* en 1977 (ibíd. 58).

Algunos discursos, sin embargo, partieron del reconocimiento a la discriminación de las mujeres. Así lo hizo Massera en la inauguración de la primera escuela naval para mujeres en Salta en 1977, reorientando a esa mujer emergente hacia sus propios intereses ideológicos: «La humanidad durante demasiado tiempo se ha privado de la mitad de su energía creadora disponible» de los «tesoros de inteligencia, imaginación, coraje y sensibilidad que la mujer estaba y está en condiciones de aportar, que se han desperdiciado al relegar a la mujer a un papel casi decorativo»<sup>104</sup>. Por esa razón, dice, la cultura padecería «las huellas profundas de una carencia moral (...), la estremecedora ausencia de generosidad y el debilitamiento de las señales de amor que deberían impregnar nuestro desarrollo tecnológico»<sup>105</sup>. A pesar de ello, para Massera, la mujer nunca abandonó su papel de madre y esposa. Como ser «incontaminado», podrá transformar el panorama nacional, una vez que se libre del «sentimiento de una hombría fatua y prepotente»<sup>106</sup>. Obviando el cinismo feroz del discurso, podríamos decir que Massera engendra un monstruo imposible: el *feminismo* fascista-tecnócrata.

---

<sup>104</sup> *Ibíd.* 39.

<sup>105</sup> *Íd.*

<sup>106</sup> *Ibíd.* 40. Aseveraciones como esta venían formulándose desde los años 60, incluso desde la progresía. Julio Mafud escribe en *La revolución sexual en Argentina* (1966) que el único peligro de la liberación femenina es la masculinización, entendida como una forma de mutilación de su integridad. El comentario es sagaz, pero responde a la dificultad de asumir los cambios de los patrones de género.

### **2.1.4.3. Feminismo y situación de la mujer en Argentina**

A finales de los años 60, la segunda ola del movimiento feminista tuvo también importantes consecuencias en Argentina<sup>107</sup>. La transformación de la vida cotidiana y las relaciones entre hombres y mujeres fue propiciada (como en tantos otros países) por la incorporación de las mujeres al trabajo fuera de casa, su mayor acceso a la formación universitaria, su participación activa en la vida política y el uso de los nuevos métodos anticonceptivos. Las consecuencias de esta revolución fueron diferentes en cada sector social aunque palpables en todos ellos. Ya en los años 70, el recrudecimiento de las tensiones políticas en Argentina fue acompañado de una relación problemática de la vanguardia progresista con los feminismos. Como señala Eva Rodríguez (2006), las polémicas fueron más frecuentes que los acuerdos. Los colectivos feministas en funcionamiento centraron sus reivindicaciones en el derecho a decidir sobre el propio cuerpo y la libertad sexual, enfrentándose, por ejemplo, al decreto que prohibió la venta de anticonceptivos durante el gobierno de Isabel Perón. «No obstante –señala Rodríguez–, para el grueso del imaginario de izquierdas, tales luchas fueron catalogadas como ‘modas importadas del imperio’ o ‘desviaciones burguesas’, pero no una forma de participación política» (1).

Durante la dictadura, algunas modificaciones legales supusieron cambios para la situación de la mujer en Argentina. Como señala Claudia Nora

---

<sup>107</sup> Se conoce como «segunda ola» del feminismo al desarrollo que vivió el movimiento en Francia tras la Revolución del 68. La prioridad de las mujeres que la integraron fue ser reconocidas como un género diferente, con necesidades distintas, pero las mismas oportunidades.

Laudano, en 1976 se modificó la Ley de Contrato de Trabajo del 74. Los puntos que nos atañen de esta reforma son (1998, 43):

1. Aunque ya estaba prohibida la discriminación laboral por razones de raza, sexo, edad, nacionalidad, religión o por razones político-gremiales, esta vez se especifica la prohibición de «trato desigual» por razones de sexo, raza o religión (art. 81).
2. Se elimina la prohibición de ocupar a mujeres mayores de edad en tareas de más de 8 horas diarias o 48 semanales.
3. Se reduce el periodo en el que se puede considerar un despido improcedente por causa de matrimonio.
4. Se amplía dicho periodo por causa de maternidad o embarazo y se aumentan las medidas protectoras de la maternidad.

Indicaremos asimismo algunas ambigüedades y contradicciones que, a nuestro parecer, pudieron entrañar estas medidas:

1. Parece concederse una menor o nula importancia a la discriminación por razones de religión, nacionalidad o político-gremiales.
2. Gracias a la posibilidad de trabajar más de 8 horas al día y 48 a la semana se abren las puertas para que la mujer ingrese en el estado laboral del hombre: la explotación.
3. La mujer deja de ser considerada laboralmente por su matrimonio, pero también pasa a estar menos protegida ante los despidos reales que se producen por esta causa, a la que parece quitársele importancia. Esta medida, siempre beneficiosa, facilita a la mujer el cumplimiento de su *verdadera* función social: la maternidad. A los trabajadores (varones) se les conceden dos días libres por nacimiento de un hijo.

Por otro lado, en 1979 la ONU aprueba la “Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer”, que en Argentina no se ratificó hasta 1985, pero que influyó inevitablemente en ciertas reformas. Laudano documenta la apertura, en 1978 y con aprobación militar, de un Centro Multinacional de la Mujer en Córdoba, dependiente de la Organización de Estados Americanos (OEA). Según el Ministro de Relaciones Exteriores, sus objetivos eran «mejorar la condición jurídica de la mujer americana, preconizar a través de su educación integral un plan de acción en el desarrollo y como etapa decisiva, la ubicación de la mujer en los altos estratos de los distintos lugares de América» (cfr. Laudano 1998, 45). Las mujeres se incorporan a las fuerzas armadas. En 1978, en un discurso de en la escuela naval de Salta, dice Emilio Massera: «Esta profesión que es tan tradicionalmente masculina, en la cual si la mujer puede ocupar un sitio destacado es porque ya nada le está vedado»<sup>108</sup>. De forma coherente con otras medidas de corte liberal<sup>109</sup> tomadas por la dictadura, se propicia la incorporación de las mujeres a la policía, fundamentalmente para tareas de prevención de delitos y atención a las mujeres arrestadas. Para Jean Franco el

---

<sup>108</sup> Discurso en la escuela naval de Salta. *El Día*, 1978. Cfr. Laudano 1998, 46.

<sup>109</sup> El liberalismo económico de la política dictatorial fue acompañado de algunas medidas del mismo cuño en otros ámbitos como el laboral. Aunque el autoritarismo y el terror de Estado se contradijesen en apariencia con los derechos civiles defendidos por las sociedades liberales, la Junta Militar nunca dejó de presentarlos cínicamente como medidas transitorias, orientadas al fortalecimiento de un Estado fundamentado en la libertad y la propiedad privada. Dentro de esa lógica se inserta la integración de la mujer en el trabajo, fomentada con contradicciones por la dictadura. Como curiosidad resulta interesante comparar dos lemas del mismo periodo. El primero, puesto en circulación por el gobierno socialista de Olof Palme en Suecia, decía: «Cada uno según sus posibilidades y a cada uno según sus necesidades». El segundo, incorporado a un cartel de propaganda del gobierno militar argentino, dejaba leer: «Cada uno en lo suyo, defendiendo lo nuestro!». Comparándolos, los lemas no pretenden representar uno la democracia y otro el militarismo, sino uno la justicia social y otro el estado capitalista.

fenómeno se explica como un desplazamiento de la mano de obra barata que es la fuerza de trabajo femenina del ámbito de lo privado al de lo público (cfr. Newman 1991, 24).

Las maestras, muy numerosas, se convierten en un foco de manipulación de la dictadura, ya que en ellas recaería el desarrollo de los principios y objetivos del Proceso de Reorganización Nacional. La maestra es interpelada no como trabajadora sino como una segunda madre: «Piensen que están elaborando el futuro de sus propios hijos»; «trabajen con la dedicación de una maestra, con el amor de una madre y la fe de una apóstol»<sup>110</sup>. Sobre esa concepción de la enseñanza objeta una maestra entrevistada por Laudano: «La docencia no es un apostolado, es un trabajo mal pagado» (1998, 66).

En 1980, se inicia una campaña por la reforma de la Ley de la Patria Potestad. A partir de esa fecha, diferentes grupos feministas reinician actividades relacionadas con la educación de las mujeres, los roles de género en la sociedad y la familia, el derecho a la libre elección sexual, los problemas de la anticoncepción y el aborto, las políticas de natalidad, la violencia de género, el trabajo doméstico o los derechos laborales de las mujeres. Para discutir estas cuestiones, durante los primeros años de la década, las militantes fingían reunirse a tomar té con pastas o realizar cualquier otra actividad considerada típicamente femenina que las encubriera. Se repartieron volantes, por ejemplo, dentro de cestas para la compra. Entre las múltiples actividades iniciadas, se crearon tribunales de denuncia callejera de violencia contra las mujeres frente a los juzgados; se reunieron firmas, se organizaron actividades públicas, mesas redondas, charlas, talleres de reflexión, etc.

La realidad es que, como explica Mabel Bellucci (2001), la presencia del feminismo en Argentina durante la dictadura estuvo reducida a grupos

---

<sup>110</sup> Cfr. Laudano 1998, 53.



autogestionados de fuerte influencia estadounidense, francesa e italiana. A esta modalidad de la actividad intelectual de la que también participó el feminismo se la llamó «cultura de las catacumbas». Ofreciendo un panorama de la evolución del movimiento, Bellucci cita la derrota en la Guerra de las Malvinas como el comienzo de la revitalización feminista (38). Entre las agrupaciones que surgen en ese momento están la Organización Feminista Argentina (OFA) o Derechos Iguales para la Mujer Argentina (DIMA), así como la Unión de Mujeres Argentinas (UMA), surgida en 1947 y que continúa activa en la actualidad. La resistencia al régimen fue la norma, pero hubo excepciones como la de la DIMA, que mantuvo un diálogo con la dictadura con el objetivo fracasado de modificar la Ley de Patria Potestad.

En 1982 surge Reunión de Mujeres con la finalidad de formalizar charlas sobre cultura cívica. A finales de ese mismo año se funda la Asociación de Trabajo y Estudio sobre la Mujer (ATEM), integrada por mujeres de «diferentes edades, estudios y posibilidades». La propuesta de la ATEM es la contribución «a la creación de una sociedad democrática, de un mundo de iguales, donde las diferencias entre seres humanos no constituyan una excusa para la opresión sino la base del respeto de la pluralidad de la vida»<sup>111</sup>.

En 1983 se intensifican las actividades y la creación de grupos como PRISMA (Programa de Investigación y Participación para Mujeres Argentinas) o el Sindicato de Amas de Casa de Tucumán, que en un año extendería sus filiales a Salta y Capital Federal. Continúan sus actividades el Centro de Estudios de la Mujer (CEM), fundado en 1979, el CEDES, el CENEP y la CIM.

Las mujeres empiezan a afiliarse masivamente a los partidos políticos, aunque el porcentaje de ellas que llegan a las cámaras en las elecciones del 83 es realmente bajo. El 8 de marzo de 1984, Día Internacional de la Mujer, las

---

<sup>111</sup> “Quiénes somos y cómo nació ATEM”, cfr. Calvera 1990, 114.

diferentes integrantes de la Multisectorial<sup>112</sup> van hasta Plaza de los Dos Congresos con varias pancartas donde pueden leerse los siguientes puntos<sup>113</sup>:

1. Modificación del régimen de Patria Potestad.
2. Ratificación del Convenio de la ONU sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer.
3. Igualdad de los hijos ante la ley.
4. Cumplimiento de la ley «igual salario por igual trabajo».
5. Reglamentación de ley de guarderías infantiles.
6. Creación de la Secretaría de Estado de la Mujer.

Como señala Calvera (1990), la Multisectorial y los diferentes grupos integrados en el movimiento feminista presentarán más de treinta proyectos al Poder Ejecutivo y Legislativo, que añadirán a los siete puntos anteriores la explotación sexual de la mujer, la condena rigurosa a los maltratadores y violadores, así como la igualdad de oportunidades laborales.

En 1983 se funda el Lugar de Mujer, integrado por veintiún figuras destacadas del feminismo del país, entre las que están Alicia D´Amico o Safina Newbery. Abierta todos los días para la atención jurídica y psicológica gratuita, mantuvo paralelamente grupos de autoayuda, talleres, charlas, exposiciones, ediciones de libros y boletines propios.

En 1984 se crea la Mesa de Mujeres Sindicalistas, el Instituto de Estudios Jurídicos y Sociales para la Mujer, y decenas de foros, ciclos, asociaciones, talleres, y grupos de orientación parecida. En 1985 se logra la Patria Potestad compartida. De 1986, destacaremos el proyecto “Mujer Hoy”,

---

<sup>112</sup> La Multisectorial de la Mujer estaba compuesta por integrantes del partido Justicialista, Movimiento de Integración y Desarrollo, Confederación Socialista, Unión Cívica Radical y otros partidos.

<sup>113</sup> Estos puntos son recogidos por Calvera en “La constelación del feminismo” (1990, 115).

coordinado por Haydée Birgin y dedicado a las mujeres de los barrios, y el “Programa Mujer, Salud y Desarrollo”, organizado por el Ministerio de Salud y Acción Social. En 1989, Argentina Berti es nombrada Secretaria de Estado.

Respecto a las revistas específicas que comenzaron a funcionar en la década citaremos: *Nosotras, las mujeres, Prensa de Mujeres, Alternativa Feminista, Brujas, Alfonsina, Hiparquia, Descubriéndonos, Mujeres del Movimiento y Feminaria*. Se pusieron en marcha multitud de talleres y seminarios sobre mujer y escritura. Dos de ellos fueron el *Encuentro Nacional de Escritores* (1988) y las *Primeras Jornadas sobre Mujer y Escritura* (1989). Estas últimas fueron convocadas por la revista *Puro Cuento*, que, ese mismo año, recogió las ponencias en el libro *Mujeres y escritura*<sup>114</sup>.

Más allá de reseñar la actividad feminista y los acontecimientos relevantes para la situación de la mujer argentina durante la década de los 80, es necesario saber cómo se articuló el sistema de género con las políticas oficiales y la ideología del periodo. Si hasta los años 60 los secuestrados y asesinados eran los hombres, mientras las mujeres quedaban en la retaguardia encarnando la resistencia, a partir de esa década las mujeres pasaron a formar parte de la lucha activa y fueron igualmente torturadas y desaparecidas.

Según Kathleen Newman las diferencias entre el golpe de Estado de 1966 y el de 1976 se explican por la percepción durante los setenta de un *grave peligro* derivado, no solo de la crisis del Estado, sino también de la crisis del sistema patriarcal (1991, 25). No es la primera vez que pasaba. El golpe de 1930 también estuvo precedido de una revolución feminista. A nivel cultural, la percepción del peligro se materializó en un incremento de la representación de la violencia contra las mujeres, que funcionó como una forma de disciplina

---

<sup>114</sup> Las ponencias fueron compiladas por Silvia Itkin y editadas por Mempo Giardinelli en 1989 bajo el mismo título de *Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura*.

social. En la misma línea Reati habla de la fuerte presencia de la violencia sexual en la narrativa de los ochenta (1992, 179-235). Su proyección en la cultura de masas sirvió, según Newman, para aliviar la incertidumbre de los ciudadanos, produciendo la ilusión de que la violencia se localizaba en un solo sector social (145).



## 2.2. POETAS ARGENTINAS DE LOS AÑOS 80: ESTADO DE LA CUESTIÓN

A mediados de 2008, la bibliografía crítica sobre las poetas argentinas de los años 80 es aún muy escasa. Exceptuando un ensayo monográfico de Alicia Genovese (1998), el resto de los estudios específicos sobre el tema son artículos aislados de poca difusión, prólogos y capítulos de libros dedicados a cuestiones más generales. A primera vista, dos obstáculos explican esta escasez: el recorte de género de nuestro corpus y la proximidad de la década. A esto hay que sumar que la poesía suele recibir una menor atención crítica y académica que la novela, aunque no es el único género al que le sucede. Quien afronte un análisis de la narrativa breve del periodo se encontrará con el mismo problema. Dicho esto, comentaremos brevemente los principales estudios sobre literatura argentina contemporánea que tratan de forma exclusiva o inclusiva sobre la poesía escrita por mujeres en los años 80.

En 1998, Alicia Genovese publicó en la colección Biblioteca de las Mujeres de la Editorial Biblos el ensayo *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, que a día de hoy sigue siendo –como dijimos– el único libro monográfico dedicado a nuestro corpus. El volumen parte de una tesis de doctorado iniciada por Genovese en los Estados Unidos y finalizada en 1996<sup>115</sup>. Su premisa teórica es la posibilidad de existencia de una «doble voz» –tal como

---

<sup>115</sup> Alicia Genovese se doctoró en Gainesville, Universidad de Florida. Actualmente es directora del Departamento de Literatura de la Universidad Kennedy (Buenos Aires).

la entendía Showalter<sup>116</sup>– en los textos de cinco poetisas: Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Irene Gruss, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg. Declarando sus vínculos con la teoría del discurso, Genovese pasa a Foucault y a Barthes por el filtro de Kristeva, y arrastra las nociones de autor y sujeto de la enunciación al territorio de la crítica de género (27-40). Antes de adentrarse en un análisis pormenorizado de cada una de las autoras, traza un mapa poético de la década y una genealogía literaria centrada en Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik. Su principal valor es el de la sistematización de la escasa bibliografía existente sobre el tema (reseñas y algunas notas en revistas literarias del periodo) y la consideración de los conflictos de género en el análisis de una generación de poetisas<sup>117</sup>. Finalmente, no podemos dejar de recordar que, además de ser pionera en su campo de estudio, Alicia Genovese es una poeta destacada de su generación. En 1997 ya había publicado *El cielo posible* (1977), *El mundo encima* (1982) y *Anónima* (1992). Un año antes de la publicación de *La doble voz* (1998) salió en Libros de Tierra Firme el poemario *El borde es un río*.

Susana Reisz, profesora en The CUNY, dedicó un capítulo de su ensayo *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996b) a las poetisas que nos atañen: “Cerrando el cambalache: poetisas argentinas al final del siglo XX” (167-187). Este cambalache reúne una amplia nómina de autoras, acompañada de un breve pero agudo análisis textual. En diálogo creativo con las poetisas, la crítica feminista de Reisz alterna lo científico y lo lúdico, difuminando los límites que separan a la teoría académica del ensayo más literario. Poesía y

---

<sup>116</sup> Para ampliar sobre el concepto de «discurso de doble voz» en Elaine Showalter, ver epígrafe 3.3.4.2.

<sup>117</sup> Para ampliar sobre este ensayo de Genovese, ver el epígrafe 3.2.4.7. Su obra poética puede consultarse en el epígrafe 2.3.4.

ensayo –como ella misma dice– nacen de un «hambre similar y son jalones en la aventura de cruzar varias fronteras» (15).

Reisz comienza el capítulo vinculando la acción política de las poetas argentinas de fin de siglo con la necesidad de redefinir la feminidad y encontrar una identidad colectiva que comparten todas las escritoras hispanoamericanas (169). Su conformación como grupo respondería, además, a las normas de funcionamiento de las literaturas menores, tal como las conceptualizaron Deleuze y Guattari. Observa así mismo Reisz algunos rasgos bajtinianos en la poesía femenina del periodo: ventrilocuismo, humor negro e irreverencia, a los que viene a sumarse la «poética del cambalache», un gran hallazgo teórico que resume a la perfección la polifonía y la impostura de poetas como Diana Bellessi, Susana Poujol, María Negroni o Susana Villalba, cuyos poemas analiza Reisz. *Voces sexuadas* es también un ensayo sobre el poder de erosión de la poesía femenina, que recurre a la imitación desviada, la ironía, el disparate y la traición de las expectativas para abrirse hueco en el campo literario.

Crítico de poesía, ensayista y miembro del CONICET, Jorge Monteleone ha dedicado la mayor parte de su carrera a la poesía más reciente. Lo atestiguan sus numerosos artículos sobre la poesía argentina de los ochenta, sus prólogos y reseñas (entre los que abundan los dedicados a poetas mujeres), su presencia en el comité de redacción de revistas tan importantes como *Diario de Poesía* o su antología *Puentes*, de 2003<sup>118</sup>. Entre sus artículos destacaremos un tríptico que constituye el núcleo de su teoría sobre el silencio y la invisibilidad en la poesía de postdictadura: se trata de “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta” (1995), “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía” (2003a) y “Una figura en el tapiz” (2003b).

---

<sup>118</sup> *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea* (Buenos Aires, FCE, 2003) es una antología bilingüe codirigida entre Jorge Monteleone y Heloisa Buarque.



“Una mirada corroída” (1995) parte del concepto bartheano de mirada, del exceso de sentido que la visión produce en un objeto, hasta volverlo virtualmente inagotable. Según Monteleone, la falta de correspondencia entre lo visible y lo enunciable, detectada por Deleuze en el campo de lo metaficcional, tiene una articulación concreta en el discurso de la última dictadura argentina: la violencia de la guerra sucia volvió invisibles a sus víctimas a través de la desaparición. La imposibilidad de ver el horror se tradujo en poesía en una suspensión de lo visual, en una corrupción y enloquecimiento de la mirada. La poesía de principios de los ochenta estuvo marcada por un lenguaje culpable y sin fe en su propia capacidad referencial, que derivó ya a finales de la década en un intento de recuperar la confianza en el discurso. Mientras revistas como *Último Reino* alimentaban la idea de un lenguaje imposible, otras como *XUL* recurrieron a la objetualización de la palabra poética, con el fin de restaurarla para la mirada (212). Según Monteleone, esta tendencia derivaría a partir de 1988 en una crítica a la mirada.

“Conjura contra la lengua culpable” (2003a) profundiza en el discurso elaborado por la dictadura para justificar la guerra sucia y la lógica del Estado militar. Partiendo de la fuerte presencia de ese discurso en todos los ámbitos de lo social, Monteleone se centra en sus consecuencias poéticas: «¿Cómo escribir literatura –se pregunta–, cómo escribir poesía en una sociedad que sostenía esta lengua culpable?» (28). A partir de ahí, analiza la evolución de la poesía de los ochenta, que partiendo de lo ilegible emprende una reconstrucción de la mirada y tantea las posibilidades del relato social.

“Una figura en el tapiz” es el prólogo a la antología *Puentes* (2003b). En él, Monteleone analiza a algunos de los poetas argentinos más destacados de la segunda mitad del siglo XX, considerándolos como parte de una tradición discontinua y en transformación. Además de Bignozzi, Gelman, Biagioni,

Juarroz u Orozco (entre muchos otros), la antología recoge dos poetas de nuestro corpus: María del Carmen Colombo y Diana Bellessi. De Bellessi destaca la capacidad contemplativa de su poesía, inseparable de sus razones políticas en el libro *Tributo del mudo* (1982). De *La familia china* (1999) de Colombo, alaba su capacidad de metamorfosis y naturalización de lo extraño.

Jill Kuhnheim dedica un capítulo de *Gender, Politics and Poetry in the Twentieth-Century Argentina* (1996) a “Recent Women Poets in Argentina” (90-122), deteniéndose en algunos poemas de Cristina Piña, Liliana Lukin, Inés Aráoz, Diana Bellessi, Delia Pasini y Tamara Kamenszain, en las que observa la emergencia de una nueva conciencia lingüística de género, diferenciada de la de sus predecesoras inmediatas, Pizarnik y Orozco. La muerte que Pizarnik dio en sus poemas a la heroína femenina tradicional encuentra en la poesía de Cristina Piña una continuación: en su poesía la figura femenina es presentada como un objeto inanimado. Los poemas de Piña persiguen –según Kuhnheim– la creación de una lingüística erótica que considera al silencio como un elemento más de la estructura del lenguaje y el deseo (96). Su relectura de los mitos clásicos, cercana al neorromanticismo, conecta los poemas de Piña con los de Orozco, aunque la atención al lenguaje y al elemento erótico es mayor en Piña.

La primera poesía de Liliana Lukin invoca los elementos mágicos del lenguaje. En la caracterización de sí misma, la voz de los poemas alterna los diminutivos y la fijación de metas personales, formuladas en negativo (la voz describe lo que no puede hacer). En el resto de la obra de Lukin, Kuhnheim destaca la fuerte significación de la escritura como proceso corporal y del cuerpo como instancia textual. Detecta, sin embargo, una disociación entre identidad y cuerpo en los poemas de *Descomposición* (1986), escritos bajo un mayor influjo de la guerra sucia. En *Cortar por lo sano* (1987), Kuhnheim

observa una insistencia en la interrupción que arranca del título del poemario y la analiza en relación a la dictadura: «*Lukin's work participates in the historical recovery process, nor concealing or refilling absences but making these absences meaningful*» [«La obra de Lukin participa en el proceso histórico de recuperación, no conciliando o rellenando ausencias, sino haciendo estas ausencias significativas»] (1996, 103).

Si para Kuhnheim las cuestiones de género van volviéndose secundarias en la poesía de Lukin, la poesía de Inés Aráoz sigue una trayectoria opuesta: la voz poética neutral de su primer libro evoluciona hacia un mayor posicionamiento de género. La tensión de los diferentes modos discursivos de su poesía acerca su estética a la vanguardia posmoderna. La posibilidad de la contemplación y de la creación de un *mensaje* es defraudada en la poesía de Aráoz, una poesía marcada por las interrupciones de la comunicación. Kuhnheim analiza, además, la imagen de la cosmópolis en los poemas de *Ciudades* (1981), evidenciando la tensión entre lo masculino y lo femenino, la civilización y la barbarie que se despliega simbólicamente en el espacio de la gran urbe. Finalmente, señala cómo Aráoz recurre al lenguaje para llamar la atención sobre los elementos no lingüísticos del texto, integrando este mecanismo en su proceso de construcción de la subjetividad femenina.

La poesía de Diana Bellessi es analizada desde su recuperación del «cuerpo literal» en el libro *Eroica* (1988). En este libro, una energía libidinal fluye del sujeto al objeto del deseo, cuya posición es ahora recíproca e intercambiable. La perspectiva de una voz femenina *eroica* es –según Kuhnheim– el resultado de una larga evolución poética, que pasa de la infancia y el pasado como temas dominantes a una conciencia americana anticolonial. Una idea utópica de la comunidad, el rescate de los mitos tradicionales y la

celebración de la fuerza femenina son los ejes principales del anterior libro de Bellessi, *Danzante de doble máscara* (1985).

*Los no* (1977) de Tamara Kamenszain desarrolla un concepto del lenguaje como tropo y señala la imposibilidad de comunicar la realidad del teatro como representación. *La casa grande* (1986) insiste en el problema de la comprensión y la expresión, abriendo la posibilidad de aprehender lo exterior por una vía íntima. Distinguiéndose de las dos primeras, la tercera parte del libro, más narrativa, es una especie de «regreso filmado» a la infancia. Finalmente, *Vida de living* (1991), mantendrá la evocación surreal de la vida cotidiana.

De forma semejante a Kamenszain, la última poeta analizada por Kuhnheim, Delia Pasini, lleva a cabo una desarticulación surrealista de la casa familiar en su poemario *Un decir que se repite entre mujeres* (1979). Dos rasgos fundamentales de este libro: la desaparición del sujeto hablante y la existencia autónoma de los objetos.

En 1989, Gwen Kirkpatrick publicó en la revista *Nuevo texto crítico* el artículo “La poesía de las argentinas frente al patriarcado” (129-138), donde evaluaba la poesía escrita por mujeres de la última década, tratando de esclarecer algunas de sus características frente a las poetas de la generación anterior. Kirkpatrick señala una tendencia al «alambicamiento», la elisión, la relectura de los mitos clásicos y modernos, así como una recurrencia temática de la experiencia femenina y «una mayor insolencia frente al lenguaje en sí» (130). Al intento de recomponer la memoria histórica colectiva y al ensanchamiento de los referentes geográficos, hay que añadir un rechazo de la poesía femenina de los años 30, de cuyo sentimentalismo huyen las poetas del último tercio del siglo XX. La desubicación habría sido –según Kirkpatrick– el

precio a pagar por la renuncia al pequeño espacio comercial concedido a la mujer y al espacio aún más reducido de la literatura feminista.

En *El arte de la transición* (2001), Francine Masiello dedica un capítulo (“Del museo a la calle: poesía para el nuevo milenio”) a analizar la poesía argentina y chilena escrita por mujeres tras la llegada de la democracia. Atiende Masiello a las consecuencias de la entrada de estas poetas dentro del ámbito editorial: «Por su duplicación o su exceso, la poesía de las mujeres es también un acto de interrupción irreverente, una intervención en las tradiciones canónicas de la literatura nacional, un modo de reflexionar sobre el acceso a la autoridad verbal que ha definido a los intelectuales» (353). Frente al ensayo y la novela –y salvando la excepción de Gelman–, la poesía argentina de los ochenta y los noventa se mantiene, según Masiello, lejos de la tradición literaria más politizada (355). Refugiadas en el espacio de la casa, las poetas argentinas lo deforman. El cuerpo registra en sus poemarios los conflictos de la comunidad. La parodia es de nuevo señalada como la solución escogida por las autoras para contrarrestar el orden de la autoridad.

Masiello señala –además de algunas complicidades dispersas– una trayectoria poética que va, como reza el título, del museo a la calle. El museo es la imagen de la que nace la crítica al conocimiento organizado. Sus restricciones, su separación de la cultura oficial y popular, su congelación de la historia y los movimientos sociales es, simbólicamente, la detención de una palabra que antes circulaba (365). Poetas como Diana Bellessi, a cuyo poemario *Danzante de doble máscara* (1985) dedica Masiello una especial atención, llevarán la palabra a la calle, retratando la identidad movediza del ser americano.

Anahí Mallol, poeta<sup>119</sup>, coeditora del sello Siesta y profesora de Teoría Literaria en la Universidad Nacional de La Plata publicó en el 2003 el libro *El poema y su doble*, una colección de ensayos sobre literatura argentina reciente. Algunos de ellos están dedicados a la poesía de Diana Bellessi (117-131), Tamara Kamenszain (89-101), María Moreno (51-63) o Mirta Rosenberg (79-87), así como a Susana Thénon (37-49) y Alejandra Pizarnik (7-36). En varios de estos ensayos, Mallol retoma la teoría del discurso de doble voz de Showalter, que ya había utilizado Genovese para analizar a las poetisas de su propia generación.

La poesía de Diana Bellessi es para Mallol una utopía en movimiento. La experiencia de desposesión de la mujer se inscribe en sus poemas impidiendo su cierre, obligándolos a fluir hacia la duda. El gesto épico, un erotismo marcado por el dobléz y un paisaje lleno de intersticios son algunos de los ejes de su poesía. Tamara Kamenszain es analizada por Mallol desde su labor de ensayista y de poeta: en ambas se impone la reflexión sobre el trabajo poético en paralelo al trabajo de las mujeres en el hogar. Eso sin olvidar los conflictos de la historia nacional que estallan en la historia familiar. Los poemas de María Moreno son, como la prosa con la que se combinan, juegos enunciativos donde el yo se desjerarquiza, se disfraza y escamotea la ley. Mirta Rosenberg relee el Romanticismo en busca de un espacio teórico-sentimental, recurriendo a juegos formales (aliteraciones, rimas internas, anfibologías, etc.) que, según Mallol, desvían constantemente el sentido y derivan en una desconfianza radical hacia a palabra<sup>120</sup>.

Laura Klein y Silvia Bonzini participaron en el volumen *Evaluación interna de la literatura femenina de Latinoamérica. Siglo XX* (1985) con “Un

---

<sup>119</sup> Mallol ha publicado los poemarios *Postdata* (1998) y *Polaroid* (2001), ambos en Siesta.

<sup>120</sup> He omitido conscientemente los artículos que Mallol dedica a Pizarnik y Susana Thénon porque, por razones cronológicas, ambas autoras están fuera de nuestro corpus.

no de claridad. Aproximación al estudio de la poesía femenina argentina del siglo XX” (153-172). El artículo comienza con una consideración de la opresión de la mujer bajo el dominio de clase (y no solo de género), para declarar a continuación su propósito de analizar el lugar desde el que ha escrito la mujer argentina y en qué medida ha afectado el sistema patriarcal a su escritura (158). Las páginas que siguen son un repaso de la literatura escrita por mujeres en la Argentina del siglo XX, realizado en paralelo a los principales acontecimientos históricos del país. Tras el golpe militar del 76, Klein y Bonzini detectan en la poesía joven femenina una respuesta poética marcada por silencios, pequeños gestos y un claro desarrollo del detalle, la fragmentación y el extrañamiento de lo cotidiano (167). “Un no de claridad” es también un rechazo de la literatura escrita por mujeres desde la «alcantarilla»<sup>121</sup>, ese lugar al que fue condenada la palabra femenina. Es un rechazo de la literatura de la queja y una llamada a ocupar nuevos espacios mediante una poesía que convierta la negación en un instrumento de lucha, la luz que entra en la alcantarilla (172).

Gustavo Fares y Eliana Hermann publicaron en Peter Lang el libro *Escritoras argentinas contemporáneas* (1993), que analiza en su prólogo el fenómeno de la irrupción de la mujer en la literatura durante la década de los años 80 (cuando estalla el llamado «boom femenino»<sup>122</sup>). A pesar del título, se trata de una antología exclusivamente de narradoras.

---

<sup>121</sup> La metáfora de la alcantarilla es utilizada por Klein y Bonzini a partir de una cita de Alejandra Pizarnik: «Una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo. / La rebelión consiste en mirar una rosa / hasta pulverizarse los ojos» (cit. 169).

<sup>122</sup> Para ampliar sobre el tema, pueden consultarse dos ensayos: “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta” (1995) de Álvaro Salvador y *El ‘boom femenino’ hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de “ser mujer”* de María Ángeles Cantero Rosales.

En 1987, Beatriz Sarlo publicó en la revista *Punto de vista* un artículo titulado “Los militares y la historia: contra los perros del olvido” (6-8), donde trataba de detectar algunas de las fisuras abiertas en el lenguaje poético argentino tras la dictadura. Según Sarlo, la lectura y la escritura oscilan entre el olvido y el recuerdo. La literatura es radicalmente ambigua, está sembrada de obstáculos, pero son precisamente esos obstáculos los que garantizan la permanencia de lo dicho. Podemos olvidar los detalles y el diseño general de un libro leído, pero su lectura nos deja residuos indelebles. La literatura nos asalta más allá de la voluntad y de la consciencia, filtrándose en nuestro lenguaje. La literatura habla de lo que se calla y, desde la Modernidad, contradice a los regímenes autoritarios; trabaja siempre en la memoria (6-7). Hecha esta introducción, Sarlo aplica su idea de literatura moderna a la poesía de dictadura, ejemplificando con dos poetas, Laura Klein y Liliana Lukin, por su cuestionamiento del discurso oficial del Régimen. Las palabras son en sus poemas testigos de cargo que impiden la desaparición a nivel simbólico de lo que la dictadura desapareció en sentido literal (7-8).

En *Críticas* (2000), Jorge Panesi dedica un artículo a Tamara Kamenszain (289-301). La «sujeta» de sus poemas teje lazos entre la intimidad del cuarto propio y el espacio de encuentro del *living*. Según Panesi, la posición de la mujer en un poema –si hubiera una posición– sería humorística. *La casa grande* (1986) guarda un secreto: el rumor que se pasan las mujeres de boca en boca, conversaciones deshilvanadas que se desenredan y se vuelven a enredar. El gusto de Kamenszain por el artificio y las máscaras va de un poemario a otro, atravesando escenarios «tramposamente vitales» (292). La figura de la madre es la custodia de la palabra y también el símbolo de quien espera el porvenir. El exilio y la orfandad son dos rasgos constitutivos del ser humano que compensa la *ganancia* del matrimonio, el intercambio de los roles en juego.



Como otros críticos, Panesi destaca en la obra de Kamenszain la inversión de la ley como estrategia poética, la paradoja llevada hasta el imposible. La labor de la poesía es traducir hasta el infinito, tejer y destejer la misma tela, como Penélope, pero también traducir lo intraducible, hacer habitable el lugar donde vivimos.

Especialmente valiosa es la edición de Karl Kohut y Andrea Pagni titulada *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia* (1989) en la que se recogen diversas conferencias sobre la transición política argentina, revistas culturales, ficción y exilio, así como varias poéticas e indagaciones teóricas sobre la lírica y la narrativa de los ochenta. Nuestro interés se centra fundamentalmente en dos artículos: “Qué escribimos las mujeres en la Argentina de hoy” de Reina Roffé (205-213) y “‘Brechas del muro’. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia” de Susana Zanetti (275-286).

“Qué escribimos las mujeres en la Argentina de hoy” es un cuento en el que Reina Roffé utiliza el diálogo de dos personajes reunidos de manera fortuita en un café para defender la existencia de una literatura femenina diferenciada en Argentina. Reconociendo que no todas las escritoras conciben su escritura como diferente a la de los hombres, Roffé explica este hecho como una forma de autodefensa: definirse en la feminidad sería arriesgarse a un nuevo rechazo que muchas autoras, ya marginadas de por sí, no quieren asumir. Señala la fragmentación, la dispersión, la metonimia y el grotesco como rasgos atribuibles a la tradición literaria femenina que habrían pasado a la masculina cuando la violencia institucional puso al hombre en el lugar de la mujer (210).

Susana Zanetti lleva a cabo un interesante y completo panorama de la actividad cultural de Buenos Aires durante la dictadura, deteniéndose en revistas, antologías, editoriales, ciclos de lecturas y grupos poéticos, de los que

hablaremos más adelante. De entre los autores citados, Zanetti dedica especial atención a dos poetas ligados a la revista *XUL*: Néstor Perlongher y Arturo Carrera. Su artículo, “Brechas en el muro”, cobra especial valor por su voluntad de analizar los efectos concretos de la violencia militar en el ámbito literario más allá de la consabida censura, estableciendo diferentes periodos de actividad y resistencia.

El resto del volumen de Kohut y Pagni (1989) contiene varios artículos de gran utilidad para el análisis de la producción literaria del periodo, aunque no se centren en específico en la producción poética. Es el caso del artículo de Andrés Avellaneda sobre los orígenes y últimos coletazos de la censura (“Argentina militar: los discursos del silencio”) o los ensayos de Piglia, Saer y Mercader sobre “Ficción y política” (97-131).

Con ocasión del *X Congreso Nacional de Literatura Argentina*<sup>123</sup> se publicó un volumen de actas, *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo* (2001), en el que se reproduce una de las sesiones plenarias en la que participaron Daniel Freidemberg, Alicia Genovese, Tamara Kamenszain, Diana Bellessi y Jorge Monteleone. Todos ellos, desde diferentes perspectivas, reflexionan sobre el vínculo entre «poesía, sujeto lírico y objetividad» en la lírica moderna argentina<sup>124</sup>.

“La pregunta por el objeto (Genovese, Freidemberg, Kamenszain, Bellessi)” (63-71) es una presentación de Jorge Monteleone a la poesía de los autores mencionados en el título, precedida de una reflexión sobre la enunciación del mundo de los objetos dentro de la poesía. Establece

---

<sup>123</sup> El congreso se celebró en la Universidad Nacional del Sur de Bahía Blanca, entre el 3 y el 5 de noviembre de 1999.

<sup>124</sup> Aunque este congreso no versó en específico sobre poesía femenina, los autores que intervinieron y sobre los que se habló fueron en su gran mayoría poetas mujeres, razón que justifica la inclusión de las actas en este estado de la cuestión. Genovese, Kamenszain y Bellessi forman además parte de nuestro corpus.

Monteleone tres criterios de *objetividad* en la poesía: el grado de implicación del sujeto lírico con el objeto, su modo de contacto y la objetividad social del texto (63-64). En el caso de *El borde es un río* (1997) de Alicia Genovese, la confluencia entre el río y su borde es un símbolo de la abolición de otras fronteras como las que separan sujeto y objeto. El objeto es «injertado» en el sujeto mediante una operación de interiorización que recurre como modo discursivo a la «alusión» (65). La poesía de Freidemberg indaga en la condición de objetividad del mundo y en la opacidad del lenguaje respecto a él. El vínculo entre objeto y sujeto es definido en este caso por Monteleone como un «rodeo» y una «elusión» (66). Partiendo de la extrañeza íntima, Tamara Kamenszain vincula sujeto y objeto a través de la «equidistancia» y la «ironía», recurriendo al lunfardo como instrumento de torsión sentimental. Finalmente, Diana Bellessi lleva a cabo una comunión con el paisaje a través de la epifanía. Su abolición de lo exterior como extranjero derivará en una alianza íntima con los objetos, llevada a cabo mediante el mecanismo de la «apelación». Esta apelación sería, según Monteleone, la que invoca mediante el canto oral la memoria étnica colectiva (71).

El artículo de Genovese defiende la búsqueda de un yo como diferencia, frente al yo transhistórico y universal que desconoce al otro: «Búsqueda de un yo en la escritura como búsqueda de un referente que no está más que en el apego a ciertos objetos, en la materia del afuera que parece, nos busca. Búsqueda de un yo que se traza caminando» (74). En “La grafía de la vida”, Tamara Kamenszain escribe sobre la relación entre el sujeto y el objeto como una relación de amor, o sea, como un merodeo alrededor de la imposibilidad de alcanzar el objeto. Diana Bellessi escribe en “La voz es leyenda” sobre la lírica, definiéndola como una voz desnuda, que se vuelve sobre sí para ver lo que rebasa al yo, impúdica frente a la escena literaria, en busca de su propio canon

y siempre desobediente consigo misma. La voz es arcaica en su regreso a las «mismas y viejas cosas que el espíritu humano borra siempre y nunca olvida» (101) y en su constante recuperación del asombro primero. Sus fuentes: las tradiciones propias y ajenas<sup>125</sup>. Su espacio: una frontera suturada tan solo en un instante de epifanía. El poeta regresa de ese instante, desaprende, pero la voz lírica ya es leyenda.

En “Poesía argentina: nuevas tendencias” (1989), Ricardo Herrera habla de una tercera generación de la poesía argentina del siglo XX. Esta generación arrancarían de mediados de los setenta y estaría caracterizada por una nueva militancia, en buena parte en manos de las mujeres: el feminismo (37). Si al comienzo de su artículo Herrera había arrasado con toda la poesía de los ochenta por destruir el lirismo y la musicalidad del verso, desentendiéndose además de las utopías políticas del sesenta, poco después centra sus ataques en la que él llama «poesía feminista». La «politización de la sensibilidad» que Herrera echaba de menos en la poesía de los ochenta es utilizada como argumento para ridiculizar la poesía feminista del periodo. Pareciera por tanto que la «liberación latinoamericana» fuera en sí una utopía más digna que la liberación de la mujer, y esto sin tener en cuenta que, además, las poetisas feministas del periodo pueden contarse con los dedos de la mano. En este punto Herrera confunde poesía escrita por mujeres con poesía feminista y generaliza a partir de posturas como la de Diana Bellessi, sin tener en cuenta que, además de ser una gran poeta<sup>126</sup>, Bellessi es una de las pocas escritoras de su generación

---

<sup>125</sup> *Lo propio y lo ajeno* (1996) es el título de una recopilación de ensayos, reseñas y conferencias sobre literatura de Diana Bellessi.

<sup>126</sup> No es este un juicio personal: Bellessi es, junto con Arturo Carrera, la poeta más reconocida de su generación. La avalan no solo su largo recorrido, las buenas críticas, los premios, la publicación en las mejores editoriales del país y las antologías en el extranjero, sino también el hecho de haber entrado a formar parte del Fondo Nacional de las Artes, editorial de consagración de los autores argentinos contemporáneos. Sobre gustos no hay

explícitamente comprometida con la «liberación latinoamericana». Las contradicciones de Herrera no tienen límite: en un párrafo critica la relativización «de todo criterio de valoración estética» y la desideologización de la poesía, en otro omite el criterio estético para cebarse en el feminismo como «forma oblicua de activismo» (37). En su postura, entra en juego un problema ya detectado por Andrés Avellaneda, Beatriz Sarlo y Fernando Reati: el rechazo de los maniqueísmos ideológicos de la izquierda sesentista por parte de los escritores de postdictadura, que potenciaron una alegorización de la historia y la política, no menos posicionada ideológicamente que las tematizaciones frontales del compromiso<sup>127</sup>. Hace mucho que Kafka demostró la efectividad de las alegorías políticas. Otro asunto sería discutir hasta qué punto están logradas esas alegorías. Pero eso es algo a lo que renuncia Herrera.

La alegorización histórica y política ha sido analizada por Andrés Neuman en el cuento argentino de postdictadura, género omitido en estudios anteriores que se centraban de forma exclusiva en la novela. En su artículo “La narrativa breve en Argentina después de 1983: ¿Hay política después del cuento?” (2006), Neuman defiende que la ausencia de una temática explícita sobre la dictadura en la cuentística argentina de los años 80 y 90 no es el resultado de una «crisis de responsabilidad histórica» sino de una «crisis del lenguaje». Gracias a su propuesta, «muchos de los cuentos argentinos publicados en las últimas dos décadas pueden leerse desde una lógica de la producción de nuevos signos y estrategias para afrontar la pesada herencia

---

nada escrito, pero por lo menos en el ámbito de la crítica literaria suele ser costumbre argumentarlos.

<sup>127</sup> Aunque esta tendencia a la alegorización es aplicada a la novelística de los ochenta, resulta perfectamente válida para la poesía del mismo periodo. De hecho las críticas que recibió la poesía por su supuesta desideologización han venido siendo las mismas que las de la narrativa.

histórica recibida» (5). Las estrategias simbólicas, alegóricas y parabólicas fueron así, según Neuman, *otra* manera de nombrar la dictadura (cfr. 5).

*Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)* (2006) de Jorge Fondebrider es una compilación de ensayos sobre poesía después del golpe, que incluye trabajos de Osvaldo Aguirre, Jorge Aulicino, Santiago Sylvester, Javier Adúriz, Alicia Genovese, Martín Prieto, Anahí Mallol, Daniel García Helder, Tamara Kamenszain, Daniel Samoilovich o Daniel Freidemberg, entre otros. Ninguno de ellos dedica un espacio específico a la poesía escrita por mujeres, pero sus estudios son de gran utilidad para analizar, en líneas generales, la poesía del periodo.

Durante la misma década de los años 80, se publicó una *Antología de jóvenes poetas argentinas* (1985), preparada por Diana Bellessi para Ediciones de Tierra Firme. Además de esta edición específica, citaremos otras posteriores que incluyeron de forma retrospectiva a varias poetas de esa generación. En 2001, Mónica D'Uva sacó en la editorial Nusud el libro *Agua de beber (una extraña antología)*, donde se recogen poemas dedicados a mujeres de catorce autoras, reunidas allí bajo el signo de «una experiencia radical de la alteridad». La vulnerabilidad de una palabra que sale al encuentro de *la otra*, lejos de la reducción de los espejos, es la conclusión que D'Uva parece obtener de su experimento. Forman parte de la antología las siguientes poetas de nuestro corpus: Bellessi, Colombo, Genovese, Gruss, Lukin, Roffé y Rosenberg.

En 2006, Irene Gruss publicó en Ediciones del Dock *Antología de poetas argentinas*, donde recoge poemas de autoras nacidas entre 1940 y 1960. El objetivo de la antología –declarado por Gruss en el prólogo– es cubrir un hueco que abunda en las antologías de poesía argentina contemporánea: el de la poesía femenina y la poesía de provincias. De la poesía de dictadura escribe «algo ha muerto; muchos han muerto; se vive y se escribe (se dice) diferente, se

calla distinto» (10). Algunas de las autoras antologadas son: Bellessi, Cerdá, Colombo, Genovese, Kamenszain, Lojo, Lukin, Roffé, Rosenberg y Villalba.

Rebasando el territorio exclusivo de la poesía, María Claudia André se encargó en 2004 de la edición de una *Antología de escritoras argentinas contemporáneas*, que se enfrenta a algunos de los dilemas de la «literatura gay», la «literatura femenina» y la «literatura afro-indo-americana», en una compilación de entrevistas y textos de once poetas, dramaturgas y narradoras recientes. Ciñéndonos a nuestro corpus, André recoge poemas de Bellessi, Negroni y Rosenberg.

Mario Campaña reunió en *Casa de luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas de hoy* (2007)<sup>128</sup> textos de autoras nacidas alrededor de 1945, que se alejan de la «poesía de mujeres para mujeres» a pesar de tener una clara conciencia de género (11). En su prólogo, distingue tres tendencias generales: una poesía espiritual, de lenguaje ascético y cierta mística del cuerpo; una poesía más cercana al mundo social e histórico de la antipoesía; y una poesía del «discurso proliferante», que explora la morfología y la genealogía del lenguaje (13-15). Las poetas de nuestro corpus incluidas en su antología son Bellessi, Gruss, Becciu, Rosenberg y Villalba.

Un buen ejemplo de una antología de poetas contemporáneas argentinas centrada en autoras de una sola provincia es *Mujeres poetas de Córdoba (1960-1990)*, elaborada en 1990 por Aldo Parfeniuk, Cristina Dalmagro y Cecilia Muse para la editorial Alción. De entre la multitud de poetas antologadas puede destacarse la figura de Niní Bernardello. En referencia a las poetas que publicaron entre 1980 y 1990, Muse establece dos líneas fundamentales: una

---

<sup>128</sup> Hemos incluido en el estado de la cuestión esta antología de poetas hispanoamericanas por el amplio espacio otorgado por Campaña a la poesía argentina y por las citas constantes del prólogo a las poetas de nuestro corpus. Otras antologías como la Idea Vilariño de 2001 (*Antología poética de mujeres hispanoamericanas*) incluyen tan solo a una o dos autoras con lo que se disuelve la posibilidad de una evaluación generacional.

poesía marcada por la tensión entre la necesidad de ganar nuevos espacios y la angustia por los nuevos roles; y una poesía que persigue una transformación de la realidad sociopolítica (86-87).

La revista *Feminaria*<sup>129</sup> fue una de las plataformas de la poesía escrita por mujeres de los años 80 y 90. Empezó a publicarse en 1988, pero Lea Fletcher (su directora) y Jutta Marx llevaron a cabo una revisión bibliográfica exhaustiva de la literatura escrita *por y sobre* mujeres durante toda la década, incluyendo volúmenes sobre literatura, derechos de la mujer, cuestiones sociológicas, filosóficas, médicas, etc. Además, muchas de las poetas que empezaron a publicar en los ochenta encontraron en las páginas de *Feminaria* un espacio para la ficción y el ensayo. Sirva como ejemplo el n° 7 de agosto de 1991, con su dossier especial “Mujeres y poesía” (5-13), en el que participaron Susana Poujol (“Intertextualidad en la poesía escrita por mujeres en la última década”), María del Carmen Colombo (“Mujeres, escritura, lectura”), Alicia Genovese (“Mujer/literatura y los ruidos de fondo”), Pepa Acedo (“Mujeres y escritura”), María Negroni (“Elisabeth Bishop: la pasión del exilio”), Liliana Lukin y Marta Vasallo (con sus poemas)<sup>130</sup>.

Alicia Genovese rastrea las marcas de género en la obra de Sor Juana y Cortázar, defendiendo a continuación dos particularidades de la producción poética femenina más reciente:

1. La resistencia a encajar dentro del canon poético de los ochenta y sus diferentes tendencias (neobarroco, neorromanticismo, objetivismo, etc.).

<sup>129</sup> Para ampliar sobre *Feminaria* ver Fondebrider y Chacón 1998, 40-42.

<sup>130</sup> El artículo de María del Carmen Colombo es un texto literario que hace dialogar la obra de Juan Gelman con las preocupaciones poéticas que le llevaron a ella misma a la publicación del poemario *La muda encarnación* (1993). El artículo de María Negroni es un análisis de la obra de Elisabeth Bishop. Herederas de alguna manera del nuevo espacio cultural abierto por *Feminaria* son la revista feminista *Mora* y la publicación electrónica *Zapatos rojos para la poesía* ([www.zapatosrojos.com.ar](http://www.zapatosrojos.com.ar)).



2. La tendencia a utilizar un léxico y un imaginario simbólico particular (descarta la posibilidad de una sintaxis diferenciada), que permitirían hablar de un discurso femenino.

De forma parecida a Genovese, para Pepa Acedo, la feminidad es amplia y contradictoria, pero también conforma una voz.

El artículo de Susana Poujol comienza con una llamada a la acotación cronológica en el estudio de la escritura femenina. Ciñéndose a la década de los ochenta, detecta una primera peculiaridad en las poetas mujeres: el reconocimiento tanto de «padres» como de «madres» en su genealogía literaria (los poetas hombres establecerían rara vez un diálogo con sus predecesoras, según Poujol). Los rasgos fundamentales que definirían a esta generación de poetas son: el cultivo de los géneros menores, la tematización del espacio doméstico y, de forma simultánea, de los acontecimientos históricos recientes, la conceptualización del cuerpo como lugar de representación y de la escritura como cuerpo, la presencia del fantasma de la madre y la revisión irónica de los mitos femeninos. Para ejemplificar las tendencias propuestas, Poujol utiliza la poesía de Diana Bellessi, Liliana Lukin y Delia Pasini.

La revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, *Cyber Humanitatis*, sacó en la primavera de 2002 un dossier especial sobre Diana Bellessi (nº 24), que destacaremos por formar parte del único proyecto de investigación centrado en una de las poetas de nuestro corpus. Los textos críticos que acompañan a una breve antología de sus poemas son:

- El artículo de Javier Bello “‘Oh Señora, la sabiduría es tonta’. *Sur*, de Bellessi”.

- Una entrevista de Alicia Genovese y María del Carmen Colombo: “Del viaje sin límites a la profundidad del detalle”<sup>131</sup>.
- El artículo de Jorge Monteleone “La utopía del habla”<sup>132</sup>.
- El artículo de Eliana Ortega “Sur Sur materia poética de Diana Bellessi”<sup>133</sup>.

El artículo de Jorge Monteleone es un repaso a toda la obra poética de Bellessi, desde *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (1974) hasta *Sur* (1998)<sup>134</sup>. La hipótesis central del artículo es que todos los poemarios de Bellessi están atravesados por un proyecto estético común: una proyección imaginaria del habla, que parte de una exploración y un alejamiento posterior «de los efectos inmediatos de la oralidad» (9). La poesía de Bellessi no es, según Monteleone, una poesía coloquial, pero sí respirada: «Un complejo trabajo con el espacio –el uso de los blancos y la disposición en la página–, no solo estructura las repeticiones lingüísticas, sino también pauta los ritmos del aliento. Aspiración: blanco / espiración: palabra» (9).

---

<sup>131</sup> Esta entrevista ya había sido publicada en la antología de Bellessi *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (1996, 169-186), preparada por Monteleone para Libros de Tierra Firme/Ediciones Último Reino.

<sup>132</sup> El artículo de Jorge Monteleone es el estudio preliminar de la antología arriba citada (ibíd. 9-28).

<sup>133</sup> No comentaré los artículos de Eliana Ortega y Javier Bello porque están dedicados a un solo libro de Bellessi, *Sur*, poemario que, además, se encuentra fuera de la acotación cronológica de nuestro corpus.

<sup>134</sup> El poemario *Sur* fue publicado en 1998, dos años después de *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (1996), aunque la antología incluye algunos poemas del libro como adelanto.



## 2.3. ORGANIZACIÓN DEL CAMPO POÉTICO Y EDITORIAL

Antes de adentrarnos en el corpus específico de la poesía argentina escrita por mujeres en los años 80, daremos un breve repaso al panorama cultural y poético de la década. El repaso servirá, al mismo tiempo, para recopilar las principales evaluaciones críticas sobre las editoriales, las revistas y los grupos literarios que estuvieron en funcionamiento durante la última dictadura y la posterior transición democrática.

### 2.3.1. ¿Un apagón cultural?

La poesía de los años 80 ha sido leída con frecuencia como una continuación de la poesía que se escribía antes de que la dictadura interrumpiese su evolución. Genovese escribe, por ejemplo (1998, 42-3):

Muchas de las líneas poéticas que pueblan los 80 ya habían sido individualizadas en el periodo inmediatamente anterior, en la llamada poesía del 70. Muchos de los rasgos estilísticos que se atribuían a la producción de esa ‘generación’, de algún modo van a continuar después (...) Los primeros trazados del territorio poético, que se ensayaron en los 80, tuvieron como referencia ineludible la situación social creada durante los años de régimen militar, que en el terreno de la cultura derivó en un ‘apagón cultural’.

¿Es posible hablar del Proceso como una *interrupción* o como un *apagón cultural*? ¿Podemos definir la poesía de los ochenta como una mera

reanudación de lo escrito en la década anterior? Sin atrevernos a negar una vinculación –por otro lado clara– entre las estéticas de ambas décadas, conviene señalar que la dictadura militar marcó la especificidad y transformación interna del campo literario argentino, poniendo en juego una serie de tensiones cuyas consecuencias se percibieron aún después del Proceso. Si bien es cierto que desde 1984 se multiplicaron las alusiones explícitas al régimen militar, una evaluación rigurosa de la poesía de la década debería llevarnos a una superación del nivel temático, siempre superficial. En el comienzo de su artículo “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba” (1993), dice Daniel Freidemberg: «Se puede pensar el periodo como un gran *procesador* de actitudes y procedimientos literarios después del cual ya nada sigue siendo lo que era» (139).

Como defiende Susana Zanetti (1989), es posible hablar de una actividad poética subterránea desde los comienzos de la dictadura. En 1977, un grupo variopinto de intelectuales entre los que se contaban Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y la propia Zanetti comenzaron a reunirse semanalmente en el llamado “Salón Literario”, cuyas discusiones sobre literatura argentina se concretarían en la fundación de la revista *Punto de vista* en 1978. Dirigida por Jorge Sevilla, *Punto de vista* se convertiría en la primera gran revista independiente dentro del campo literario. Fenómenos como estos, en pie a pesar de la censura, la dispersión y el aislamiento, hubo muchos: talleres literarios (como los dirigidos por Kovadloff y Blanchard), cursos (como el de Josefina Ludmer), grupos poéticos (como “Nosferatu” o “El Ladrillo”) y multitud de nuevas revistas, la mayoría de corta vida<sup>135</sup>. Un ejemplo del fenómeno es la revista *Literal*, de la que solo se

---

<sup>135</sup> Muchas de estas publicaciones no editaban más de cuatro o cinco ejemplares. Es necesario señalar la proliferación de revistas dedicadas, más que a literatura, a rock nacional.

publicaron los números 1 (en 1973), 2/3 (en 1974) y 4/5 (en 1977). En ella se reunieron Germán Leopoldo García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini y Lorenzo Quinteros, marcando dos líneas de trabajo: la denuncia de cierta ingenuidad en la lectura y la escritura y su encubrimiento de un orden represivo; y la oposición al realismo para una supremacía del deseo en la escritura<sup>136</sup>.

Afirma Zanetti que desde 1974 hasta 1983 se publicaron más de ciento cincuenta libros de poesía, muchos de ellos en colecciones con continuidad<sup>137</sup>. Fue el caso de Ediciones Último Reino, dirigida por Víctor Redondo y Gustavo Margulies, o de La Rosa Blindada de Mangieri, que en los ochenta pasó a editar bajo el sello Libros de Tierra Firme. Señala Zanetti que algunas librerías, además, «concedieron mesas de exhibición especiales a estas colecciones de poesía» (277).

Respecto al diálogo con la tradición poética más inmediata, no se puede olvidar el exilio al que se vieron obligados muchos poetas de los años 60 y 70 como Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Juana Bignozzi, Mario Trejo, Alberto Szpunberg, Luis Luchi, Ramón Plaza u Horacio Salas. Los libros de varios de ellos, además, fueron retirados de las librerías. Francisco Urondo, Miguel Ángel Bustos y Roberto Santoro fueron asesinados. Estos hechos trágicos, sumados a la clausura de los lugares habituales de encuentro, dificultaron –como poco– la posibilidad de discutir con las poéticas anteriores. En diciembre de 1984, el poeta Miguel Gaya afirmaba dentro de una encuesta realizada en el n° 6 de *La Danza del Ratón* (39):

---

<sup>136</sup> Se refieren extensamente a ello en el artículo “No matar la palabra. No dejarse matar por ella” del primer número de *Literal* (1973).

<sup>137</sup> Daniel Freidemberg da la cifra de doscientos libros de poesía publicados en Argentina cada año (1993, 139). La afirmación está hecha en presente, pero no especifica el periodo cronológico al que se aplica la cifra. Mantendremos por ello y de forma provisional la cifra más concreta de Zanetti.

Lo primero que salta a la vista es que el golpe actuó como un pisotón sobre el camino de hormigas emprendido. (...) El resultado de ese corte abrupto, de esa dispersión fue, como queda dicho, que el poeta se encontró (como siempre, pero más que otras veces) solo frente a su propia voz. No solo se le negó el acceso a cierta tradición donde apoyarse o ante la cual rebelarse. No solo se le retaceó el conocimiento de la obra de sus pares, o la posibilidad de comunicar su obra. También la realidad le obligó a dudar de sus propias certezas, de su capacidad para expresarlas, de la factibilidad de comunicar lo que (le) pasaba.

Zanetti, Freidemberg, Perednik y Genovese parecen estar de acuerdo en que la reorganización del campo literario tras la debacle fue tímida durante los primeros años de dictadura y bastante significativa a partir de 1979. Para Zanetti, por ejemplo, «el crecimiento en la edición de libros de poesía se vuelve significativo al filo de la década, en 1979, para cobrar realmente volumen en los primeros años de la década siguiente» (1989, 277). Según Genovese, «tras los últimos años de la dictadura militar se registraban hechos en el campo cultural (...) En aquella atmósfera creada por el final de la dictadura que implicaba dejar el refugio privado, empezar a descubrir y reconocerse en la tierra arrasada, se perfilaban distintas poéticas» (1998, 42). Finalmente escribe Perednik (1989, 10):

Las revistas comenzaron a publicarse hacia fines de 1979. Hicieron falta tres o cuatro años para organizar estas respuestas al miedo (...) La posibilidad de circulación de voces que presentaban las revistas suscitaba un entusiasmo en autores y lectores que a su vez entusiasmaba a los editores: el círculo se realimentaba.

Entre las innumerables presiones y obstáculos que explican que esta actividad cultural no proliferase antes de 1979 están la censura, la persecución personal, la tortura y el asesinato, así como las dificultades económicas. A

partir de esa fecha la represión se atenuó, lo que favoreció la aparición de publicaciones y revistas alternativas a los medios masivos que estaban sujetos al control oficial. En una entrevista de 2004, Víctor Redondo habla sobre el fenómeno:

Muchísimos grupos surgieron en esa época, cuando la dictadura había bajado un poco el nivel de represión. Empezamos a salir todos de nuestros agujeros y a encontrarnos. En ese sentido, los poetas estuvieron a la vanguardia de ese reagrupamiento. En principio, no se juntaron los cuentistas a organizar ciclos de lectura, no se juntaron los narradores. No estoy hablando mal de ellos, ojo. Fueron los poetas los primeros que empezaron a unirse, en 1980. Eran reuniones que parecían semiclandestinas, porque se juntaban ochenta personas en una casa para leerse entre ellos y discutir entre ellos<sup>138</sup>.

Finalmente, en el artículo “Entre la fragmentación y el riesgo” (1987a), decía Daniel Freidemberg: «Creo que los últimos años de la dictadura fueron momentos de bastante seguridad (...), no digamos seguridad física, pero sí de seguridad intelectual, en el sentido de que empezábamos a encontrar modos de movernos, de actuar (...), empezaron a surgir los recitales, aparecieron nuevas revistas» (28). A esto hay que añadir que la poesía mantuvo una gran autonomía respecto al resto de actividades literarias, salvando casos como el de Arturo Carrera o Emeterio Cerro que, como señala Zanetti, exprimieron durante la dictadura las posibilidades poéticas del espectáculo, el teatro y los títeres (1989, 278).

Si el volumen de libros publicados se volvió significativo a partir de 1979, otro tanto ocurrió con la actividad cultural pública: la lectura en cafés (“La Peluquería”), teatros (“Los Altos de San Telmo”), librerías y asociaciones privadas. Entre ellas destacaron las organizadas en la Casona de Iván Grondona y las del grupo “Onofrio de Poesía Descarnada”, que se mantuvieron en marcha

---

<sup>138</sup> *Ícaro Digital* (nº 14). Ver dirección URL en la bibliografía.



entre 1978 y 1979. Escribe Javier Cófreces: «Los recitales permitieron una circulación más fluida de libros y poemas inéditos, ya que resultaron un espacio de convergencia habitual de los poetas, quienes lograron una comunicación más fecunda entre sí» (cit. Fondebrider 2006b, 10).

## 2.3.2. El ámbito editorial

### 2.3.2.1. Revistas literarias

Entre 1978 y 1979 aparecieron los primeros números de una serie de revistas literarias con ciertos rasgos en común<sup>139</sup>. Para Perednik estas revistas compartían, en primer lugar, la sensación de ser necesarias a nivel literario y político. En segundo lugar, adoptaron de forma generalizada una postura antiacadémica. En tercero, cumplieron una función de resistencia. Casi todas las revistas compartieron, además, una vocación de independencia y de apertura de un nuevo espacio crítico para la poesía. John King señala, en relación a *Punto de Vista*, una necesidad que luego se convertiría en representativa de otras muchas publicaciones: «Volver a escribir sobre cultura en el clima donde las redes de la crítica casi no funcionaban, en las universidades, las editoriales, los periódicos, las revistas» (1989, 90). Las revistas funcionaron como órganos de difusión de una poesía que no siempre llegaba a las imprentas por culpa de la censura, la pérdida de poder adquisitivo, la crisis de la industria editorial argentina y la competencia de la industria española.

Las revistas coincidieron también en la nómina de poetas argentinos del pasado recuperados para las estéticas del presente. Susana Zanetti nombra a Raúl Gustavo Aguirre, Francisco Madariaga, Edgar Bayley y señala la enorme importancia de Juan L. Ortiz (1989, 278). Parece evidente, además, el interés de estas revistas por difundir la poesía latinoamericana. *Último Reino* acogió, entre

---

<sup>139</sup> José M. Otero (1990) constata la existencia de 160 publicaciones periódicas entre 1980 y 1989.

otros, a poetas como Jaime Sáenz, Rosamel del Valle, Álvaro Mutis, Pablo de Rokha, Rosario Castellanos, Jorge Carlos Becerra, Jacobo Fijman o Vicente Huidobro, dedicándoles secciones especiales. Las mismas que abrieron paso, en *La Danza del Ratón*, a Gonzalo Rojas, Martín Adán, José Emilio Pacheco, Juan Gelman, César Fernández Moreno o José Antonio Vasco.

Hecha esta introducción sobre la situación de las revistas de poesía durante la década, analizaremos las más destacadas, sin detenernos en otras que dejaron huella pero resultan menos relevantes para nuestro estudio. Entre las omitidas se encuentran: *Nudos*, *Crear*, *Babel*, *La Maga*, *La Otra Mirada*, *Alfonsina*, *Descartes*, *El Murciélago (para orientarse en esta oscuridad)*, *El Ciudadano*, *Nombres*, *Puro Cuento*, *Crear*, *Escrita*, *Espacios*, *Mutantia*, *Cerdos & Peces*, *El Ornitorrinco*, *Brecha*, *Pie de Página*, *Lecturas Críticas*, *Praxis*, *Clepsidra*, *La Bizca*, *Oliverio*, *Poddema*, *Signo Ascendente*, *Ayesha*, *Propuesta*, *Ulises* o *Arte Novo*.

Si nos remontamos a mediados de los años 70, debemos citar dos revistas: *Los Libros*, que emprendió una tarea de modernización de la crítica y fue censurada en 1976; y *Crisis*, orientada hacia una redefinición del peronismo de izquierdas (88). Sus propuestas serían recogidas por *Punto de Vista* a finales de la misma década. Publicada entre 1979 y 1981, *Controversia* fue la revista de cultura en el exilio mexicano. Agrupó a un gran número de los intelectuales de izquierda de los setenta y los ochenta que habían formado parte de revistas como *Pasado y Presente* o *Los Libros*, y entre los que se encontraban Nicolás Casullo y Sergio Buffano. Según Roxana Patiño, para los integrantes de esta revista «el reconocimiento del fracaso (lo que se llamó ‘pensar en la derrota’) se convierte en el punto de partida para toda reflexión futura sobre un proyecto político y cultural» (2006, 2).

*Punto de Vista* nació, como vimos, de las reuniones del “Salón Literario” y publicó su primer número en marzo de 1978. Según John King, la revista se convirtió en un foro de reflexión sobre las diferentes posturas de izquierda mantenidas por sus integrantes durante el segundo gobierno peronista (1989, 91). Este grupo de discusión política fue integrado por Altamirano, Sarlo, Piglia y, más tarde, Gramuglio, Vezzetti y Renzi. Por razones de seguridad, los nombres del consejo de redacción no salieron en la tapa hasta julio-octubre de 1981 (nº 12). Sarlo habla en una carta recogida por King de los primeros números de la revista (92)<sup>140</sup>:

Llamamos a contribuir a todo el mundo sin hacer otra diferenciación política que el repudio a la dictadura. Muchos no quisieron colaborar ya que la existencia misma de una revista, como hecho pragmático, parecía peligrosa. Pero respondieron peronistas como Rivera, Romano, Ford, Rosa. Efectivamente se pasaron las diferencias políticas a segundo plano. La financiación fue más o menos milagrosa.

Durante el Proceso, *Punto de Vista* se replanteó la función de la crítica, deliberó sobre las diferentes formas de exilio e incorporó a nuevos críticos y lectores. La utilización de la parábola fue el recurso más utilizado en sus artículos hasta 1980. A partir de ese año, empezó a escribirse más abiertamente sobre política. Después de la Guerra de las Malvinas, las críticas se convirtieron en, como constata King, en «un ataque frontal contra la dictadura» (90-1). La mayor parte de los contenidos de *Punto de Vista* hacían referencia a la historia (de Argentina, de las ideas, de la cultura, de las instituciones, etc.) desde una perspectiva diferente a la hegemónica. Esta postura crítica fue acompañada por un claro apoyo a la narrativa más reciente escrita dentro y fuera de Argentina (Saer, Piglia, Moyano, etc.).

---

<sup>140</sup> Durante el Proceso, circulaban unos 500 ejemplares de *Punto de Vista*; en 1989 ya se vendían entre 2500 y 3000 (King 1989, 92).

Según Patiño (2006), *Punto de Vista* es la revista argentina que consiguió atravesar el proceso de dictadura y democratización con más coherencia. Su resistencia no fue tematizada, sino que consistió en una puesta en circulación de otros discursos refractarios al Régimen. Además, la revista mantuvo durante los ochenta un fuerte contacto con la revista mejicana *Controversia* y los escritores argentinos exiliados, algunos de los cuales formarían parte de su consejo de dirección a partir de 1983. «Al menos hasta el final de la década –escribe Patiño–, la revista llevará adelante dos operaciones principales: una puesta al día de la crítica y, paralelamente, una redefinición de las líneas de la tradición literaria argentina» (3).

En diciembre de 1979 empieza a publicarse *Último Reino*, revista dirigida por Gustavo Margulies y Víctor Redondo, que se convirtió en órgano de expresión de un grupo con propuestas estéticas muy concretas, que iría abriéndose con el tiempo a nuevas perspectivas. Respecto a este tema hay posturas diversas que provienen de una polémica de aquel momento. Mientras que críticos como Zanetti opinan que *Último Reino* constituyó un «grupo muy cerrado» (1989, 281), otros como Genovese consideran que la revista «estuvo constantemente abierta a la lectura de lo que producían otros poetas» (1998, 47). Parece claro que esta apertura se produjo más o menos pronto. Así lo evidencian tanto el incremento de una de sus secciones fijas, “La puerta”, en la que participaban autores que no comulgaban con la estética de la revista, como el variado catálogo de la editorial, nada ceñido a sus afinidades poéticas<sup>141</sup>.

---

<sup>141</sup> *Último Reino* fue una revista, una editorial y un grupo poético identificado, en mayor o menor medida, con el neorromanticismo. Tanto Genovese (1998, 47) como Zanetti (1989, 281) señalan esta sección como un síntoma de la flexibilidad de la revista. Perednik la considera de forma más despectiva como una forma de «atracción y filtro para los no miembros» (1989, 15). En su prólogo a la *Antología Último Reino*, Guillermo Lombardía comenta que esta sección permanente cumple una función desacralizadora que «recoge casi toda la producción poética argentina última junto a textos poéticos universalmente consagrados» (1987, 7).

Aparte de Redondo y Margulies, el grupo estaba integrado por Mario Morales, Mónica Tracey, Daniel Chirom, Horacio Zabaljáuregui, Luis Benítez, Eduardo Álvarez Tuñón, Jorge Zunino, Guillermo Roig, Enrique Ivaldi, María Julia De Ruschi Crespo, Roberto Scrugli, María del Rosario Sola, Pablo Narral, Susana Villalba y Daniel Arias, entre otros. Gran parte de ellos provienen de dos grupos anteriores: “Nosferatu”<sup>142</sup>, formado en torno a la figura de Mario Morales, y “El sonido y la Furia”, integrado por poetas como Víctor Redondo, Susana Villalba o Mónica Tracey.

Desde los comienzos de *Último Reino*, sus integrantes se autodefinieron como «neorrománticos». Víctor Redondo escribía así en el primer número de la revista: «El grupo que se nuclea alrededor de esta revista retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo el alemán, que es uno de los últimos reinos, y, no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura» (1979, 2).

Entre 1981 y 1987 salieron los siete números de la revista *Sitio*, heredera de la antigua *Literal* (1973-1977). El núcleo de la revista estaba integrado por Ramón Alcalde, Jorge Jinkis y Luis Thonis. Néstor Perlongher, los hermanos Lamborghini, Enrique Pezzoni y Silvia Molloy fueron algunos de sus colaboradores más frecuentes. El postestructuralismo crítico y el neobarroco literario caracterizaron sus contenidos.

En 1980 comienza a editarse la revista *XUL. Signo viejo y nuevo*, integrada, entre otros, por Jorge Santiago Perednik, Roberto Ferro, Nahuel Santana (en el consejo de redacción), Emeterio Cerro, Perlongher y Arturo Carrera. Su propuesta estética parte de una relectura de las vanguardias, contexto en el cual se produjo también un acercamiento a los concretistas

---

<sup>142</sup> El grupo poético “Nosferatu” se hizo cargo de una revista del mismo nombre que sacó diez números entre 1970 y 1978.

brasileños<sup>143</sup>. De hecho en agosto de 1982, *XUL* dedicó un número especial a la poesía concreta, donde se incluyeron cuatro manifiestos y un buen número de poemas del movimiento. El nombre es un homenaje a Alejandro Xul Solar, pintor de origen italiano al que Borges dedicó una conferencia en 1980. Quizás esta conferencia pueda aclarar algunas de las búsquedas estéticas de la revista. Sobre Xul, ese pintor bibliófilo, dijo Borges:

Recuerdo haber pasado tantas tardes en su casa, en la calle Laprida 1214, en esa espléndida biblioteca, quizás una de las mejores bibliotecas que yo he visto en mi vida, con libros en todos los idiomas. Solíamos pasar a tarde leyendo a Swedenborg, leyendo la música de Swedenborg, leyendo a Blake, leyendo no solamente la música de Blake, sino lo místico de Blake, la magia de Blake. (...) William Blake fue un místico como él, fue un visionario y fue un gran poeta (además de grabador). Xul fue poeta, pero lo hizo en los dos idiomas inventados por él<sup>144</sup>.

Aunque Blake y Swedenborg están muy alejados de los modelos estéticos de la revista *XUL*, la invención insaciable del personaje –en el retrato de Borges– y su creación de una extravagante lengua universal pudo conectar con el imaginario de una revista muy consciente de la crisis que estaba atravesando durante la dictadura «el idioma de los argentinos», título por cierto de un ensayo de Borges que Xul Solar había ilustrado en 1928<sup>145</sup>.

---

<sup>143</sup> Según Álvaro de Sá (1977), el concretismo brasileño fue iniciado por el grupo “Noigrandes” de São Paulo, fundado en 1952 en torno a la revista *Invenção* e integrado, en un principio, por Decio Pignatari, Haroldo y Augusto de Campos. Según el manifiesto “Plan Piloto para la Poesía Concreta” (1958), esta vanguardia brasileña perseguía: una descalificación del verso como soporte de la poesía, una valorización del espacio gráfico de la palabra y una huída de la lógica discursiva.

<sup>144</sup> Borges se refiere a la *Pan lengua* o el *Creol*, idioma universal inventado por Xul Solar a partir de raíces de palabras combinadas de diferentes lenguas. La cita pertenece a “Recuerdos de mi amigo Xul Solar”, conferencia pronunciada por Jorge Luis Borges en la Fundación San Telmo el miércoles 3 de septiembre de 1980 (Buenos Aires, Fundación San Telmo, 1990. Comunicaciones 3).

<sup>145</sup> Fernando Kofman, director de *Sátura*, escribió sobre la disolución del lenguaje como efecto del horror en su ensayo “La poesía en nuestro periodo de terror”, incluido en su

En relación con la poesía de *XUL*, Freidemberg habla de un «desmedro de la función comunicativa del lenguaje» y de un «rechazo a la dicotomía saussuriana significante-significado» (1993, 153). El experimentalismo de varios de los poetas del grupo derivó en unos casos hacia el neobarroco y en otros hacia el objetivismo. Sus reflexiones teóricas y sus notas se centraron fundamentalmente en la poesía semiótica y visual, «en las posibilidades que ofrece todo signo, como trazo, como escritura, en el blanco de la página» (Zanetti 1989, 282).

Roberto Ferro afirmaba en el n° 3 de *XUL*: «La tipografía del poema se da ante los ojos como un acontecimiento a ver antes que a leer (...). El blanco de la hoja y las marcas de la tipografía conforman una figura visual cuando el discurso aún no es texto» (1981, 7-8). Las constantes visuales de un poema pueden reducirse asimismo a:

1. La posición del cuerpo del poema.
2. El contraste entre blancos y negros que genera la fragmentación de los versos.
3. La destrucción del espacio convencional de las palabras ubicadas fuera de lugar (cruzadas, divididas, etc.).

Para Ferro, la palabra es un objeto concreto por su carácter visible dentro del discurso. Perednik cataloga al conjunto heterogéneo de los integrantes de *XUL* bajo la definición de «poetas del lenguaje» (1989, 17). En el editorial del n° 3 de la revista, dice descreer de las estéticas revolucionarias y se niega a ocupar una posición de vanguardia: «*XUL* no quiere estar delante (vanguardia) ni detrás (retaguardia) sino dentro» (1981, 3). En el editorial del

---

antología *Poesía entre dos épocas (Argentina 1976-1983 – Inglaterra 1930-1939)* (1985, 13-14). *El idioma de los argentinos* (1928) de Borges fue publicado en Gleizer Editor (Buenos Aires).



nº 4, afirma que su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua: «Una de las formas de realizarlo es apuntando a volver legible el uso que hacen de ella quienes deliberadamente la utilizan para la coerción y el encubrimiento» (1982, 3). El Estado monopolizó los medios de masas para perpetuar su autocracia militar. Pero cuando la mentira de un discurso se vuelve legible –señala el editorial–, comienza su descomposición. Según Perednik, la revista combinó una actitud crítica rigurosa con posturas arriesgadas, invitando a la polémica y alejándose de las habituales notas informativas y bibliográficas (1989, 18).

La revista *Sátura* sacó su primer número en 1980 bajo la dirección de Fernando Kofman, a quien acompañarían sucesivamente Mario Aufgang y Esteban Moore, hasta su cierre en 1985. Su criterio de publicación era amplio y estaban interesados por la literatura anglosajona y centroeuropea. Combinando diferentes poéticas del momento, se podría resumir su búsqueda como una poesía de la trascendencia con conciencia social. Otra pequeña publicación de corta vida, *Oliverio*, nació en diciembre de 1979, adscribiéndose a una poesía porteña localista y tanguera, tal como declaraba su primer editorial<sup>146</sup>. *Humor y El Porteño* –publicadas desde 1978 y 1982 respectivamente– eran revistas no especializadas pero que dejaron un amplio espacio a la literatura, conectándola además con el gran público. Cubrieron, por ejemplo, la llegada de escritores exiliados.

*La Danza del Ratón* comenzó a publicarse en abril de 1981. Sus directores, Javier Cófreces y Jonio González, habían formado parte junto con

---

<sup>146</sup> No debe confundirse esta revista de 1979 con la *Oliverio* electrónica que empezó a publicarse en marzo-abril de 2003 ([www.revistaoliverio.com.ar](http://www.revistaoliverio.com.ar)). Por la ausencia en la revista electrónica de cualquier tipo de referencia a su precedente homónimo, la razón de la coincidencia parece ser, sin más, la figura homenajeada de Oliverio Girondo, que paradójicamente era un poeta viajero, cosmopolita y muy influido por la vanguardia europea de los años 20 y 30.

Miguel Gaya del “Grupo Onofrio de Poesía Descarnada”, en funcionamiento desde 1978. La revista dedicó numerosos artículos a la poesía argentina contemporánea. En un artículo del primer número titulado “Poesía argentina: algo huele mal”, Jonio González hacía una llamada a la acción poética con «palabras plenas que combatan el silencio, que se ericen, que se doblen, que den vuelta las esquinas, que destilen ciertos líquidos, que huelan a verdad, necesarias»<sup>147</sup>. La revista publicó poemas señeros como el de Roberto Ferro dedicado a las Madres de Plaza de Mayo, “Los diez mil ausentes” de Osvaldo Aguirre o “El Malvino” de Nahuel Santana. Entre los maestros más citados de este grupo se cuentan Vallejo, Gironde y Gelman. *La Danza* llevó a cabo, además, un acercamiento a la literatura estadounidense de la tradición *beatnik*, acogiendo entre sus páginas artículos y antologías de la poesía negra, chicana, lesbiana, escrita en EEUU desde los años 60.

Los autores reunidos en *La Danza* defendieron la poesía como un utensilio, como un espacio de comunicación y conocimiento, confesión y testimonio al mismo tiempo. Dentro de su estética, el sujeto es capaz de modificar la experiencia histórica. La poesía debe estar atenta a la realidad más inmediata y acercarse a ella de un modo coloquial. Para Cófreces, la poesía debe ser una «vía permanente de participación comunitaria»<sup>148</sup>. De forma consecuente, *La Danza* cumplió una función de divulgación que ignoraron la mayoría de revistas del momento. Frecuentó el periodismo informativo y su carácter polemista hizo que críticos como Perednik juzgasen precipitadas e incongruentes algunas de sus opiniones (1989, 14). El n° 3 de *XUL*, dedicó un artículo a analizar la publicación (diciembre de 1981, 48-49).

---

<sup>147</sup> Cfr. Zanetti 1989, 284.

<sup>148</sup> Cfr. Perednik 1989, 13

Frente a la poesía especulativa de *Último Reino*, *La Danza del Ratón* defendió una idea de la poesía como ejercicio de la conciencia. Como dice la primera editorial de la revista, «en nombre de la poesía también se miente y se negocia». Para Jonio González, la poesía es la historia «de un hombre, una mujer, que pasaron por el mundo con los ojos abiertos»<sup>149</sup>. En las páginas de *La Danza* empezó a perfilarse una estética que luego se llamaría objetivismo y que encontraría continuación en *Diario de Poesía*.

*Diario de Poesía* sacó su primer número en el invierno de 1986, abriendo sus puertas a poetas de otras estéticas como la neobarroca. Su circuito comercial, su tirada de cinco mil ejemplares, su continuidad y su captación de un insólito número de lectores rompieron finalmente con la tradición de las revistas de corta duración y tirada, las conocidas como revistas de poesía *subte* o *underground*<sup>150</sup>. Su director, Daniel Samoilovich, declaraba en el editorial del primer número que la revista trataría «de tentar los límites de circulación de la poesía», evitando la opacidad y la escasez informativa de otras publicaciones de la misma índole, convertidas en una especie de «goce autofinanciado». Según Samoilovich, *Diario de Poesía* «se propondrá como un lugar abierto para la actividad poética (...). Respetará, finalmente, el derecho a réplica y alentará el debate de opiniones divergentes» (1988a, 2). De sus palabras podemos extraer el innovador punto de partida de la revista: la poesía puede interesar a alguien más que a los poetas. Para defenderlo, como dice Freidemberg, no fue necesaria ninguna renuncia, sino simplemente un poco de profesionalidad periodística (1993, 158). En una entrevista con ocasión del 20º aniversario del nacimiento de la revista, Samoilovich decía: «Me pareció pertinente probar una manera de

---

<sup>149</sup> Este editorial de abril de 1981 (nº 1) fue recogido por Luis Alberto Battaglia en *Paginantes*. Ver dirección URL en bibliografía.

<sup>150</sup> El primer número de *Diario de Poesía* agotó en pocos meses sus 5000 ejemplares y hubo que sacar una segunda tirada de 2000 ejemplares más a finales de julio de 1986. Samoilovich comenta la anécdota en el editorial del nº 2 (primavera de 1986).

circulación más amplia, el tabloide que se distribuyera en los kioscos, que fuera ilustrado, que tuviera los mecanismos y recursos clásicos del periodismo y que no agregara más oscuridad a las dificultades intrínsecas de un texto de ensayo»<sup>151</sup>. En el editorial del n° 2, Samoilovich señalaba, además, la intención de recomponer un panorama poético disgregado por los años de terror y exilio (1986b, 2).

El Consejo de Redacción de *Diario de Poesía* reunió a poetas tan diversos como Diana Bellessi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Martín Prieto o Elvio Gandolfo. Uno de sus integrantes, Jorge Fondebrider, y Pablo Chacón hacen un repaso a la estructura de este tabloide en el artículo “Revistas culturales y literarias (1983-1998)” (1998). Según su enumeración, las secciones fijas de *Diario de Poesía* han venido siendo: 1) una entrevista a un poeta argentino; 2) una entrevista a un poeta extranjero; 3) columnas de opinión; 4) un dossier central monográfico sobre un poeta, una corriente, una revista, etc.; 5) una sección de poesía nacional; 6) una sección sobre poetas argentinos poco conocidos; 7) una sección de poesía latinoamericana; 8) una sección de poesía traducida; 9) una sección sobre ciudades y su actividad poética; 10) una sección de crítica bibliográfica; 11) una encuesta sobre libros recientemente publicados<sup>152</sup>.

Como antes hiciera *La Danza del Ratón*, *Diario de Poesía* empezó a frecuentar desde su comienzo la tradición poética norteamericana e italiana, no demasiado difundidas por entonces en Argentina. Respecto al ámbito nacional, los lugares comunes sobre la poesía del momento fueron discutidos por sus columnistas, a veces con opiniones arriesgadas que, según Fondebrider, «fueron parte de la salud y de la vida de la publicación» (2006b, 31).

---

<sup>151</sup> Frieria, Silvina (2006). “Historia de un milagro poético”, en *Página/12* (sección Cultural/Espectáculos). Jueves 7 de septiembre.

<sup>152</sup> Ver Fondebrider y Chacón 1998, 30.

En un artículo sobre las revistas literarias argentinas del siglo XX, Sergio Alberto Baur recoge unas palabras de Eduardo Estupía, actual director de *Diario de Poesía*, sobre su fundación: «Para este particular fenómeno del diario hicieron falta tres años de desaceleración y aceleración. De desaceleración militante, probablemente y de aceleración en otros órdenes en que la sociedad y sus productores de bienes culturales estuvieran en la misma tesitura, en la misma sintonía, bajo el mismo síntoma» (2007, 127).

Nacida en 1988, *Feminaria* es una revista bianual de teoría de género, con secciones fijas sobre comunicación, bibliografía, ensayo, crítica literaria, cuentos y poesía actual. Fue la heredera del suplemento “La Mujer” de *Tiempo Argentino*, que dirigió María Moreno hasta 1986. Dirigida por Lea Fletcher, su continuidad (en abril de 2007 salió el nº 30-31) y su alcance la hacen especialmente relevante dentro del ámbito de las publicaciones periódicas.

### **2.3.2.2. Una polémica**

A pesar de que la mayoría de los poetas pasaron por todas las revistas literarias que funcionaron entre 1976 y 1983, llegada la democracia, cuando se lleva a cabo la primera evaluación de la actividad literaria durante la dictadura, estallan varias polémicas sobre qué corrientes poéticas habían estado más próximas al proyecto cultural de la dictadura. El tema fue discutido intensamente en artículos de las revistas *Mascaró*, *XUL* y *La Danza del Ratón*. En el editorial de su primer número, *XUL* justifica su aparición «por la necesidad actual, frente a la desorientación que reina en el panorama poético y que no puede durar mucho, de no tomar posturas como la meteísta, de evitar las actitudes apresuradas y los callejones sin salida» (1980, 2). En el último

artículo del mismo número, titulado “Último Reino” (29-34), se critica a los neorrománticos por su desvinculación del propio cuerpo, del mundo material y de la historia, por su fuga, en definitiva, de la realidad. La noche que protagonizó tantos poemas neorrománticos es entendida por *XUL* como un «refugio contra el mundo (...) una consecuencia de querer ‘no ver’ el mundo de lo concreto, de haberse soslayado la vinculación afectiva con él» (31). En el artículo “Balance y perspectivas” (1980), Jorge Ricardo Aulicino realiza un panorama de la poesía argentina del siglo XX, previa declaración de afinidades estéticas. Frente a la burbuja atemporal de los neorrománticos, Aulicino afirma que la historia argentina de las últimas décadas es relevante para ciertos poetas (11):

Para los que piensan que las *aventuras del espíritu* no suelen ser indiferentes a la realidad temporal; los que piensan que las búsquedas estéticas que llegan a buen puerto –esto es, a las confección de una obra universalmente válida y perdurable, susceptible de renovadas lecturas– parten de una matriz histórica que, se vea o no a simple vista, las condiciona y se abastece de ellas; para quienes piensan de esa manera no puede ser indiferente ni el momento en que se hacen estas lucubraciones ni la evolución del arte poéticos en nuestro país en las últimas décadas.

En el nº 4 de la revista *Mascaró*, Laura Klein publicó el artículo “Poesía durante la dictadura: entre el anacronismo y la resignación” (1985), donde acusaba no solo a *Último Reino* sino también a *XUL* de connivencia ideológica con la dictadura. Señala a un «amplio espectro de jóvenes poetas que rescata para la poesía un campo privilegiado de verdades absolutas e intemporales», entendiendo el propio ejercicio poético como una experiencia espiritual superior de valores trascendentes y desdeñando lo transitorio y lo vulgar con aire de gravedad (27-28). Horacio Zabaljáuregui (“Las estrategias de las visitadoras sociales”) y Jorge Santiago Perednik (“El disfraz de la funcionaria”)

respondieron a Klein en el n° 6 de la misma revista (1986, 25-27). Como señala Jorge Fondebrider, todos recurrieron a argumentos discutibles en esta guerra de mutuas acusaciones (2006b, 22). Para Alicia Genovese, «los poetas de la revista [*Último Reino*] fueron objeto de duras críticas e injustamente se colocaron rasgos de su estética como acordes a una virtual estética del Proceso» (1998, 47). El director de *La Danza del Ratón*, Javier Cófreces, publicó asimismo dos artículos sobre el tema: “Diez años de poesía”<sup>153</sup> y “Poesía desde el golpe”<sup>154</sup>. Finalmente, Perednik escribió en el prólogo de su antología *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)* que todas las revistas del periodo, excepto *Último Reino*, funcionaron como instrumentos de resistencia al Régimen (1989, 10). Según Perednik, el rechazo de la razón que fuera un gesto de vanguardia durante el Romanticismo, se convirtió durante la dictadura argentina en un acto de complicidad con el Régimen que persiguió a muchos intelectuales por utilizar la razón como instrumento crítico (16).

En abril de 1981, el codirector de *La Danza del Ratón*, Jonio González, escribió contra los integrantes de *Último Reino* en un artículo titulado “Poesía argentina: algo huele mal” (2):

Neorromanticismo ¿o neo-parnasianismo? ¿o neo-Modernismo y del peor cuño?, Surrealismo Metafísico, preocupación neurótica por la forma, abandono del tono coloquial poco apto (¡Oh Ayesha!) para disquisiciones místico-metafísicas, para manifestar angustias espirituales que no son más que la materialización de las frustraciones, desengaños y desilusiones de una generación utilizada por sectores diversos y de cualquier tendencia que, en los últimos diez años no dejaron de usufructuarla como mano política barata.

En el segundo número de la misma revista (octubre de 1981), González publicaría otro artículo, “Los nuevos delfines”, en el que vuelve a atacar a los

---

<sup>153</sup> Publicado en 1985 en *Mascaró* (n° 4, 29-32).

<sup>154</sup> Publicado en 1984 en *La Danza del Ratón* (n° 6, 19-21).

neorrománticos, acusándolos de jugar a ser dioses y de haber destrozado la poesía romántica alemana y argentina de los años 40.

Años después, en 1987, Libros de Tierra Firme editaría la *Antología Último Reino*, que lleva como prólogo una nota de Guillermo Lombardía, publicada un año antes en *La Razón*. Lombardía arremete allí contra «el facilismo y la indolencia» de la ola de críticas recibidas por la revista, señalando que, después de Mallarmé, no hay poeta que no tenga alguna deuda con el neorromanticismo (5). En una reseña de dicha antología, Ricardo Ibarlucía evaluó el neorromanticismo como un intento de devolver la unidad al discurso astillado de la poesía argentina, realizado de forma homogénea por un gran número de poetas que se postularon como grupo, al estilo de las vanguardias clásicas. Su intensa actividad literaria no tiene casi precedentes en la poesía argentina y es el testimonio de toda una generación. Sin embargo, Ibarlucía concluye así (1988, 29):

El problema consiste en que el alzamiento neorromántico, aunque trata de inscribirse en una tradición de la ruptura, se consume como gesto antimoderno, confundiendo la crítica moderna del sujeto con el asalto religioso a la razón. La consecuencia de esta actitud es un vanguardismo domesticado, estéticamente amnésico, desprovisto de ironía y falto de parodia, que no puede presentarse como poética de la resistencia, sino apenas como discurso de la crisis.

Un antecedente de esta polémica es el artículo “No matar la palabra. No dejarse matar por ella” del nº 1 de *Literal* (1973), donde Osvaldo Lamborghini, Germán García y Luis Gusmán rechazaban tanto el esteticismo como el compromiso literario, pidiendo protagonismo para la duda y la provocación. Según Freidemberg, los integrantes de *Literal* rechazaron «toda tentación romántica de ‘suspender transitoriamente la incredulidad’» (1993, 146).



### 2.3.2.3. Antologías

En 1996, Santiago Sylvester analizó tres antologías generacionales de poesía argentina: la de Jorge Boccanera, publicada en México por la Universidad de Mixoacán; la de Leopoldo Castilla, publicada en Madrid por Hiperión; y la de Santiago Kovadloff, publicada en São Paulo por Iluminuras. Señala Sylvester cómo su generación quedó marcada no solo en lo subjetivo, sino también en lo objetivo: muchos intelectuales tuvieron que exiliarse y publicar su obra en el extranjero. El hecho de que ninguna de estas tres antologías fundamentales se publicara dentro de Argentina es ya de por sí bastante significativo (166).

La de Santiago Kovadloff, titulada *A palavra nômade* (1990), es una antología bilingüe castellano-portuguesa, antecedente de la antología *Puentes/Pontes* de la que hablaremos más tarde. En 1981, Kovadloff ya había publicado en Buenos Aires otra antología imprescindible de la década: *Lugar común*, donde reunió a poetas como Jorge Aulicino, Tamara Kamenszain, Guillermo Boido, Francisco Muñoz, Jorge Ricardo, Irene Gruss, Marcelo Pichon Rivière. Kovadloff señala en el prólogo las contradicciones, heterogeneidad y desarticulación de una poesía que reelabora dificultosamente su herencia, a base de incredulidad y dudas. Para Susana Zanetti, *Lugar Común* está «caracterizado por una palabra ceñida, de sintaxis a veces exasperada en agudas quiebras, que amortigua cualquier énfasis, que recorta todo riesgo de exceso, que cede espacio al silencio o quizás que trabaja la palabra siempre sobre ese filo, tensionando su límite» (1989, 285).

Leopoldo Castilla publicó *Nueva poesía argentina* en 1987. En ella aparecen antologados diecinueve poetas que «comenzaron a publicar con alguna frecuencia (...) cuando tuvo lugar el golpe de estado» (7). Entre ellos

están Liliana Lukin, Diana Bellessi, Noni Benegas o el propio Kovadloff. Con un breve prólogo informativo, su principal función fue la de dar a conocer la joven poesía argentina en España, donde Leopoldo Castilla residía desde 1976.

En 1982, como número especial de la revista *XUL*, se editó en Buenos Aires la antología *Un nuevo verso argentino*, que reunía a algunos de los integrantes de su consejo de redacción (Carrera, Perlongher, Perednik, Santana, etc.). *Último Reino* también sacó su propia antología en 1987. Entre los doce poetas escogidos destacaremos a Víctor Redondo (director de la editorial), Mónica Tracey, Horacio Zabaljáuregui, María del Rosario Solá, María Julia De Ruschi Crespo y Susana Villalba.

Santiago Perednik realizó en 1989 *Nueva poesía argentina durante la dictadura*, una antología polémica cuyos criterios de selección eran: haber publicado un primer libro de poemas entre 1976-1983 y haber colaborado en alguna revista literaria de dicho periodo. Participaron en ella, entre otros, Javier Cófreces, Miguel Gaya, Jonio González, María del Carmen Colombo, María del Rosario Sola, Mónica Tracey, Susana Villalba, Laura Klein, Susana Cerdá, Fernando Kofman, Esteban Moore y Delia Pasini. La polémica puede explicarse, más que por la selección de autores, por el prólogo de Perednik, sus críticas al neorromanticismo y sus personales apuestas estéticas.

Daniel Chirom publicó en Editores Cuatro la *Antología de la Nueva Poesía Argentina* (1980), que recoge poemas de orientación neorromántica y maldita, junto a otros de una vanguardia más emparentada con la poesía española del 27. Dentro de ella podemos encontrar poemas de Colombo, Genovese, Redondo, Lukin, Klein, de Ruschi Crespo, Roffé y Samoilovich, entre otros. La selección, como puede verse, es más variada de lo que dijeron varios críticos tras su publicación.

Otras antologías importantes editadas durante la década fueron *Poesía inédita hoy* (1983) de Luis Benítez y Mónica Guiráldez, *La poesía argentina contemporánea* (1988) de Antonio Aliberti y *Poesía argentina (desde Lugones hasta nuestras días)* (1984). La *Antología esencial de poesía argentina* de Horacio Armani y la *Poesía argentina del siglo XX* de Delfina Muschietti fueron publicadas en 1982, aunque llegan tan solo hasta la obra de Pizarnik y Orozco. En una línea parecida, Miryam Esther Gover de Nasatsky publicó en 1981 una antología con el mismo título que la de Muschietti, *Poesía argentina del siglo XX*, que llegaba hasta Nélide Salvador.

Ya en los noventa, se editaron una serie de antologías que incluían a poetas de la década anterior, como fueron *Poesía en la fisura* (1995) de Daniel Freidemberg, *Traficando palabras. Poesía argentina en los márgenes* (1990) de Ana Porrúa, *Antología de poesía argentina (1970-1994)* (1994) de Perednik, *Poesía argentina de fin de siglo* (1996) de Lidia Vinciguerra, *Poetas argentinos de hoy. Primera Serie* (1991) de Bepre y Polti, *70 poetas argentinos (1970-1994)* (1994), *Poetesse argentine* (1996) de Pablo Anadón y *Poesía argentina de fin de siglo. Tomos III, IV y V* (1997) de Aliberti. En la última, aparecen poemas de Aráoz, Fingueret, Etchecopar, Gruss, Kamenszain y Vinderman.

De entre las publicaciones más recientes, destacaremos *La poesía de los 80. Antología* (2002) de Alejandro Elissagaray, donde se recogen los poemas de veintidós autores supuestamente discriminados por su independencia de los grupos estéticos del momento. Ese mismo año y en la misma línea de reivindicación de figuras marginales de la poesía, Daniel Fara había publicado en la Editorial Martín de Mar del Plata *Signos vitales. Una antología poética de los ochenta*, con poemas de Luis Benítez, Santiago Espel, Juan Carlos Moisés, Esteban Moore, Osvaldo Picardo y Mario Sampaloesi.

Hay que citar también la fabulosa antología bilingüe *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea* (2003), coordinada por Jorge Monteleone y Heloisa Buarque, y con poemas de Thénon, Perlongher, Colombo, Bellessi y Carrera. Ya en España, Pablo Anadón, que realizó en 2007 un “Breve informe sobre rutas de la poesía argentina actual”, publicó en 2004 la antología *Señales de la nueva poesía argentina*.

De entre la multitud de antologías locales y temáticas que han ido publicándose en la última década, escogeremos dos que acogieron entre sus páginas a algunas poetas de nuestro corpus: *Erótica argentina* (2000) de Alejandra Zina y *Poesía del noroeste argentino. Siglo XX* (2003) de Santiago Sylvester.

Finalmente, cabe mencionar las antologías realizadas para revistas. En 1981, Adrián Desiderato elaboró una compilación para la catalana *Hora de poesía* (nº 18) y, en 1991, Ricardo Herrera sacó en la revista *Poesía* de Venezuela una selección de poemas precedidos de un prólogo y bajo el título de *Breve antología de la poesía argentina actual*. Más recientes son las antologías elaboradas por María Navarro para *Litoral* (2007) y Luis García Montero y Jesús García Sánchez para *La Estafeta del Viento* (2002). En el número monográfico de *Litoral* sobre poesía y arte contemporáneos en Argentina (nº 243), se incluyen en realidad dos antologías: la primera, titulada “Alta Marea”, recoge poemas que van desde Leopoldo Lugones hasta Luis Luchi; la segunda, dedicada a la poesía más actual, recoge poemas que van desde Joaquín Gianuzzi hasta Javier Foguet, pasando por Juarroz, Gelman, Padeletti, Thénon o Pizarnik. De nuestro corpus, se incluyen poemas de Bellessi, Kamenszain, Gruss, Colombo, Rosenberg, Roffé y Villalba.

El nº 2 de *La Estafeta del Viento* (otoño-invierno de 2002) ofreció un monográfico sobre poesía argentina contemporánea, que incluía una muestra de

poetas de los ochenta (Bellessi, Carrera, Perlongher y Negroni) y de los noventa (García Helder, Masin, Martín Prieto y Saavedra), además de tres ensayos sobre Gianuzzi y uno sobre poesía argentina de 1980 a 2000 de Monteleone.

#### **2.3.2.4. Otras actividades poéticas y editoriales**

Entre 1984 y 1986, Diana Bellessi programó diferentes ciclos poéticos en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires. Por él pasaron desde los poetas más jóvenes hasta los más consagrados (Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Hugo Padeletti, Óscar Gianuzzi, Roberto Juarroz, Francisco Gandolfo, etc.). Dice Zanetti que, más allá de su labor de exposición de la literatura argentina actual, esos ciclos «contribuyeron a diluir posiciones dogmáticas y a volver más fluidas las relaciones entre posiciones estéticas diferentes» (1989, 279). Señala Zanetti, además, que las lecturas pusieron en escena las tensiones existentes entre el protagonismo de lo visual y lo oral en la poesía, así como la relación con el coloquialismo de los 60, conflictiva y productiva al mismo tiempo.

Ya casi en democracia, continúan los recitales de “La Peluquería” y comienzan los de “Arte Plural”, organizados por el Centro de Cultura Independiente (CECI). Su alta repercusión se puede explicar, según Genovese, por la necesidad de reflexión y de reencuentro que atravesaba el campo cultural argentino del momento (1998, 42). La organización de lecturas poéticas fue generalizándose a lo largo de la dictadura a modo de resistencia cultural y puesta a prueba de los nuevos experimentos estéticos. A finales de los ochenta, Freidemberg destaca el intento de poner en marcha una poesía escénica, desarrollada entre otros por Susana Villalba (1993, 145).

Entre las publicaciones mejor acogidas del momento está la segunda edición ampliada de *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (CEAL). El mismo Centro fue una de las pocas editoriales progresistas que se mantuvo en funcionamiento durante el Proceso y prácticamente la única que publicó de forma sistemática y con ideas pluralistas un gran número de trabajos críticos sobre literatura argentina.

Respecto al lugar de los nuevos críticos, Alfredo Rubione señala en un artículo publicado en *Punto de Vista*: «Por los grupos de Viñas y Jitrik primero y luego por los de Ludmer, Rosa, Romano, Piglia, Steinberg, Bratosevich, Sarlo, pasaron muchos de los nuevos críticos. Publicaron sus primeros trabajos en revistas (...) en las cuales es posible leer tanto la persistencia de una tradición crítica, como la adhesión a nuevos criterios metodológicos y teóricos» (1986, 24-25).

Finalmente, algunas de las editoriales de poesía más importantes de la década fueron: Mano de Obra, Botella al Mar, Libros de Tierra Firme, Ediciones Tierra Baldía, El Búho Encantado, Argonauta, Torres Agüero, Trocadero, Fausto, Galerna, Bajo la Luna Nueva, Ediciones el Tintero, Sirirí, El Imaginero, Ediciones la Flor, El Escarabajo de Oro, Último Reino o La Lámpara Errante.

Especialmente destacable es la labor del editor José Luis Mangieri<sup>155</sup>, que consiguió publicar más de mil títulos en tres sellos: La Rosa Blindada, Ediciones Caldén y Libros de Tierra Firme. La Rosa Blindada (editorial y

---

<sup>155</sup> José Luis Mangieri nació en Buenos Aires en 1924 y se crió en un conventillo de Parque Patricios. Fue periodista de los diarios *Crítica*, *Democracia* y *El Popular*. Con Boris Spivacow, trabajó en la editorial Eudeba. Como autor de ficción, ha publicado el libro *Quince poemas y un títere* (1963). Afiliado al Partido Comunista, fue paradójicamente expulsado de él por sus publicaciones. En 2004 sacó un libro de memorias titulado *Es rigurosamente cierto*. En 2007 fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires.

revista) incluía en su catálogo textos de la izquierda revolucionaria china, vietnamita y cubana. Su título es un homenaje al poemario homónimo que Raúl González Tuñón dedicó en 1936 a la sublevación minera de Asturias. La revista fue clausurada por Onganía en 1966. Sacó nueve números en total (con 4000 ejemplares de tirada hasta el nº 4). A comienzos de los años 80, Mangieri continuó su labor con Libros de Tierra Firme, sello bajo el cual han publicado sus libros varias generaciones de poetas argentinos entre los que se cuentan Gelman, Bignozzi, Lamborghini, Bellessi, Gruss, Aulicino o Freidemberg. Su labor de gestión y mediación entre artistas durante las diferentes dictaduras lo ha convertido en un referente de la cultural argentina contemporánea.

### 2.3.3. Coherencias estéticas

Aunque no secundaremos dogmáticamente las categorías críticas del periodo, antes de continuar conviene identificar el modo en que ha sido sistematizada la producción de la década. Analizándola, parece evidente la existencia de determinadas coherencias estéticas. Lejos de ceñirse a ellas, sin embargo, la mayor parte de los poetas participaron en diferentes revistas y antologías, se relacionaron con autores de estéticas variadas y evolucionaron ellos mismos en más de una dirección. Ninguna revista se ciñó a una única poética. Dicho esto y para resumir algunos de los conflictos estéticos e ideológicos más importantes del periodo, estudiaremos en este apartado el objetivismo, el neorromanticismo y el neobarroco. A la hora de acercarnos a los textos de nuestro corpus, prescindiremos de dichos esos rótulos.

Daniel Freidemberg ofreció en 1993 un panorama de la poesía argentina de los años 70 y 80, destacando precisamente su extrema diversidad. Observa Freidemberg la ausencia de propuestas definidas, aunque señala al neobarroco como un fenómeno literario, periodístico y cultural, sin olvidarse de la emergencia del objetivismo y la reelaboración del coloquialismo de los años 60. Aunque en la poesía del periodo no hay, según él, una reflexión explícita sobre la situación política que atravesaba el país, «algunos textos parecen dar cuenta de esa presencia insistente» (141). Analizando la producción de la década, Freidemberg establece algunas constantes (142):

1. El recurso al fragmento, la cita y la referencia cultural.
2. El discurso conceptual, en la línea de Alberto Girri.



3. La existencia de un nuevo romanticismo, inspirado en la poesía maldita del XIX y Octavio Paz.
4. La formación de una corriente neobarroca, concretista o experimental, caracterizada por una fuerte desconfianza hacia la lectura y la escritura.

En todos estos discursos se quiebra el vínculo entre las palabras y la vida inmediata. Su búsqueda descansa en la máxima mallarmeana «La poesía no se hace con ideas sino con palabras».

El artículo de Freidemberg retoma, amplía y clarifica la sistematización que Santiago Perednik había hecho en 1989 de la poesía argentina de dictadura. En su prólogo a la antología *Nueva poesía argentina*, Perednik hablaba de una poética surrealista, una neorromántica y una inmediatista (con tres variantes: poesía de la cotidianeidad, *beatnik* y de temática localista). Analizaba a su vez la relación de estas poéticas con las revistas literarias del periodo.

Ricardo Herrera incluyó, dentro de su colección de ensayos *La hora epigonal* (1991a), un capítulo titulado “Del maximalismo al minimalismo”, donde analizaba la poesía argentina de los años 70 y 80. Detectaba Herrera una crisis de la poética militante de los sesenta, comprometida con la utopía de la liberación latinoamericana. Ese «maximalismo» habría sido sustituido en los ochenta por la poética ahistoricista del «minimalismo». Además de abandonar el perfil político de sus predecesores, los cultivadores de lo que Herrera llama «nuevas tendencias» habrían acabado con las posibilidades orales y musicales de la poesía, convirtiendo el idolatrado verso libre en una prosa entrecortada. En su diatriba contra la evolución de la poesía argentina, Herrera denosta el devenir del lirismo en «metapoesía, gesto gráfico o fotografía verbal» (1989, 37). La diversificación poética, detectada también por Freidemberg, es para Herrera un signo de debilidad.

Noemí Ulla propuso una clasificación diferente en un artículo de 1989, donde reflexiona sobre la evolución de las poéticas argentinas entre 1976 y 1986, estableciendo tres tipologías básicas válidas tanto para prosa como para poesía:

1. Las «invenciones» o textos donde la mimesis tiene escasa importancia. Esta poética está relacionada en Argentina con la revalorización de la obra de Macedonio Fernández, que viene a sumarse a la ya más asentada recepción de Cortázar, Borges y Bioy Casares.
2. Los «testimonios» o textos comprometidos con la verdad de lo singular y ligados a la tradición de la literatura politizada. Surgen, según Ulla, como una respuesta a la literatura de la imaginación, aunque su separación tajante de la literatura comprometida fue señalada por algunos como limitada.
3. Las «parodias», entendidas en el sentido bajtiniano como una utilización de la palabra ajena en el propio discurso. Esta poética sería una reacción contra el autoritarismo, que trataría de recuperar «las diferentes entonaciones de grupos sociales porteños, de escritores consagrados, de clisés idiomáticos y de retóricas reprimidas» (191).

Ulla completa esta clasificación con un breve análisis de la obra de Arturo Carrera y Mercedes Roffé, deteniéndose en dos proyectos culturales de la década: la revista *Literal* y la reedición de la *Historia de la literatura argentina*.

Por último, Zanetti (1989) agrupa a los poetas por revistas (*Último Reino*, *XUL*, *La Danza del Ratón*) y se detiene en la obra de Arturo Carrera. Genovese (1998), Fondebrider (2006) y Anadón (2006) siguen con algunas variantes las categorizaciones, ya asentadas, de Perednik y Freidemberg.

### 2.3.3.1. Neorromanticismo

Se ha venido denominando neorrománticos a los poetas agrupados en torno a la revista *Último Reino*. A lo ya dicho, añadiremos las fuentes de inspiración de su estética, entre las que se citan a Hölderlin, Novalis, Blake, Octavio Paz y –de Argentina– a Orozco, Enrique Molina o Pizarnik. Eduardo Álvarez Tuñón, uno de sus integrantes, afirmaba al respecto en 1983: «Coincidimos con William Blake en que la poesía es el único medio de salvación humana, arma final que quedó al hombre después del diluvio» (81).

En un reportaje realizado por el n° 6 de *La Danza del Ratón* (1984), Víctor Redondo definía la poesía como magia y exaltación que se entrega al delirio y que roza el silencio en su intento de «develar el mundo creando otro paralelo» (38). Añade el director de *Último Reino*: «Deseo formar textos que no se puedan agarrar, que no se sepan qué son, pero que fascinen, conmuevan transformen –en primer lugar a mí mismo, luego al lector–: la palabra no solo como transmisora de sentido: sonido, magia, secreto, encanto de lo impredecible, de lo inapresable» (38-39). Mario Morales, referente inicial del movimiento, empieza así su poema “Señor de la Noche”<sup>156</sup>:

Hemos atravesado el aire y las estrellas  
en busca de un comienzo o un fin,  
y solo hemos hallado el espacio y el silencio infinito.

SEÑOR DE LA NOCHE  
HÁGASE TU VOLUNTAD / VENGA A NOSOTROS TU REINO:

---

<sup>156</sup> En: MORALES, Mario (1983). *La tierra el hombre el cielo*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino. El poema está incluido, además, en la *Antología Último Reino* (1987, 21).

las manos vacías,  
EL FIN DE TODOS LOS SUEÑOS.

Y LA POBREZA ESPLÉNDIDA  
DE LA IMAGEN.

Reconociéndose o no como neorrománticos, muchos miembros de *Último Reino* recurrieron en sus poemas a una retórica grandilocuente y una cosmovisión sacralizada. Muchos renunciaron a esa poética tras la Guerra de las Malvinas. Las acusaciones por su invocación a la desesperanza y su falta de compromiso son un lugar común entre la crítica argentina.

El primer número de la revista *XUL* (octubre de 1980) llevó a cabo, como vimos, una revisión crítica del neorromanticismo, del que se dice: «Al igual que en los textos románticos del siglo XIX, predomina el tono elegíaco apoyado sobre un estricto sentido musical. Los poemas se construyen con abundancia de frases largas y con ausencia deliberada de dramatización (crecimiento, tensión y resolución final) lo que provoca en el discurso una sensación de monotonía. El lenguaje es cuidado; culto, de atmósferas densas y tono solemne, hay una marcada intención de sacralizarlo» (30).

Freidemberg, mucho más ácido, se refiere al neorromanticismo como «una peculiar reacción contra el predominio de las poéticas coloquiales y politizadas, a través de un discurso unívoco, acrítico y fervoroso» (1993, 148). Aprovecha la más mínima oportunidad para denunciar el espíritu reaccionario de esta estética, atrincherada –según él– en la tradición y los sentidos establecidos.

Perednik habla de una concepción apocalíptica de la historia, heredada de los *Himnos a la noche* de Novalis y de los poetas argentinos más románticos de los 40 (1989, 15). Aunque señala el elitismo de los orígenes de la revista, se hace eco de la ampliación estético-ideológica que experimentaría luego.

Queda por hacer una lectura distanciada de esta polémica y de la propia estética neorromántica, cuyas grandes abstracciones pueden ser leídas hoy como gestos esquivos más que como formas de evasión. Los poemas neorrománticos sobre la noche y el Apocalipsis no eran ajenos a la dictadura, sino oblicuos a ella. Su estética era un espacio que el Régimen no podía alcanzar y que trazaba en cierto sentido una estrategia de resistencia.

Sea o no cierto lo dicho, a mediados de los 80, se percibían ya los primeros cambios en poetas como Susana Villalba o Víctor Redondo. Se habló incluso de la desintegración del neorromanticismo. El director de *Último Reino* declaró a la revista *Cultura Casa del Hombre*: «Representamos a una cantidad de gente que, como dije antes, excede en mucho el staff de la revista. Por las adhesiones recibidas y por las compatibilidades y las hermandades poéticas que hemos ido tejiendo, representamos un movimiento muy grande»<sup>157</sup>. Entre sus integrantes se encontraban, además de los citados, Mónica Tracey, Guillermo Roig, Horacio Zabaljáuregui, Roberto Scrugli y Daniel Arias.

### **2.3.3.2. Neobarroco**

Hacia la segunda mitad de los ochenta, las denominaciones experimentalismo o vanguardia son sustituidas por las de neobarroco o neobarroso. Freidemberg hace coincidir su irrupción en el panorama argentino con la llegada de la democracia, cuando empiezan a difundirse conceptos como «crisis de los paradigmas», «muerte de las ideologías» o «Posmodernidad» (1993, 140).

---

<sup>157</sup> Cfr. Perednik 1989, 15.

Los orígenes de esta estética entregada a la discontinuidad, la desarmonía y la belleza de lo monstruoso se remontan a la obra de Lezama Lima y su conceptualización le debe mucho a los ensayos de Severo Sarduy, que lo aplicó al arte latinoamericano<sup>158</sup>. En un ensayo publicado en el volumen *América Latina en su literatura* (1972), Sarduy define «lo barroco» como un «nódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de barro, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento» (1972, 167). Basándose en esta definición, los elementos que caracterizan al nuevo barroco serían el artificio (logrado mediante mecanismos de sustitución, proliferación y condensación) y la parodia (lograda mediante procedimientos de intertextualidad e intratextualidad). La superabundancia, el desperdicio y la pérdida parcial de su objeto marcarían el lenguaje barroco, aproximándolo al erotismo. Dentro de este nuevo estilo, Sarduy engloba a escritores como Lezama Lima, García Márquez o Leopoldo Marechal (181-182).

La definición de Sarduy de «barroco» fue probablemente la que inspiró la variante de Perlongher, que escribió en “Poesía neobarroca. Caribe transplatino” (1992): «En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia» (7). El semiólogo Omar Calabrese se convertiría con los años en un teórico fundamental del neobarroco, que definió como una era: «Es un aire de tiempo que invade muchos fenómenos culturales del saber en todos los campos del saber (...). Consiste en una búsqueda de formas –y en su

---

<sup>158</sup> Aunque esta definición se fue imponiendo, ha habido algunos intentos de analizar el neobarroco desde otro punto de vista. Es el caso de Luz Ángela Martínez, que en 1987 trató de emparentar el neobarroco con el manierismo de finales del siglo XVI.

valorización– en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad» (1989, 12).

Fueron considerados neobarrocos Haroldo de Campos en Brasil, Eduardo Milán y Roberto Echevarren en Uruguay, Diego Maquieira en Chile. En Argentina, se señala a Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera, Emeterio Cerro y Héctor Piccoli, unidos en el encumbramiento como mito del poeta Osvaldo Lamborghini. En el Primer Encuentro sobre Literatura y Crítica de la Universidad Nacional del Litoral, Kamenszain afirmó: «Lamborghini impuso una paternidad (...), Perlongher extrajo del domingo porteño una especie de trópico (...), para construir, dentro de ella, el emporio de los materiales» (1987, 138 y 143).

El poeta más representativo del neobarroco en Argentina, Arturo Carrera, citaba a Calabrese en una entrevista reciente, donde reflexionaba desde la distancia sobre aquella estética:

El neobarroco es un movimiento de categorizaciones, muy amplio. Y muy puntual al mismo tiempo. Es una actitud de época. Nadie lo definió mejor que Omar Calabrese, como categorización que excita el orden del sistema con fluctuaciones y turbulencias. Ahí Omar Calabrese señala el poder del neobarroco, si existiera, como algo que no se adecua a las definiciones contrapuestas de clásico versus barroco, por ejemplo, sino que va más allá porque rechaza la idea de un desarrollo o de un progreso, también las de *corsi* y *ricorsi* históricos<sup>159</sup>.

Muchos poetas no comparten, sin embargo, la idea del neobarroco como época, que defiende Carrera. En una mesa redonda, declaraba Samoilovich: «Frente a la crisis de esa metáfora, la respuesta del barroco es una posible, no la

---

<sup>159</sup> CARRASCO, Germán (entrev.) (2005). “Acerca de: Arturo Carrera”, en *El Mercurio* (Chile). Ver dirección URL en la bibliografía.

única» (1990, 18). Por su parte, Jorge Aulicino escribe en una nota de *Diario de Poesía*: «Me interesa decir que hay algún otro modo de concebir la poesía que no sea el *neobarroso* y que este modo no segregue una política paranoica» (1991, 30).

Diez años antes, en 1981, el mismo Aulicino detectaba la existencia de una actitud barroca, que él defina como una exasperación de las contradicciones, una «inasibilidad del contenido (...) práctica del lenguaje sometido a las más altas pruebas de significación, a la vez burla y desconfianza de sí mismo»<sup>160</sup>. En 1986, el crítico Juan Carlos Martini Real destaca algunos rasgos de la nueva poesía, identificables con el neobarroco: fonocentrismo, diseño visual del texto poético, nuevas puntuaciones, flexibilización lógica y gramatical, fractura sintáctica, descomposición del verso como línea y cierta compulsión en la repetición fónica. El único número de la revista *De (poesía)* (1984), dirigida por Martini Real, es casi un monográfico sobre neobarroco, con artículos sobre Lezama y una amplia selección de poemas realizada por Marcelo Habermehl. Este n° 0 de la revista incluye, además, la primera versión del poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher.

La gran visibilidad de los poetas neobarrocos les granjeó hostilidades varias, llegándose a hablar incluso de una «mafia neobarroca»<sup>161</sup>. Aulicino escribió, por ejemplo, contra la construcción neobarroca del poder en el citado artículo de *Diario de Poesía*: «El neobarroso es casi exclusivamente una forma de construir poder. Entrar en su mundo exige conocer un código. El código es complicado pero el que lo aprende goza de los beneficios de integrar una secta que lo construye como lector y a la cual construye. Es un mundo que aspira a dominar y no a compartir» (1991, 30).

---

<sup>160</sup> Cfr. Freidemberg 1993, 152.

<sup>161</sup> Guillermo Saavedra tituló en 1988 una nota de *El Periodista* dedicada a Kamenszain, Carrera, Perlongher, Libertella y Aira como “La ‘mafia’ neobarroca” (19).



Uno de los núcleos de la polémica neobarroca se desarrolló en *Diario de Poesía* y se desató tras la publicación en 1987 del artículo “El neobarroco en la Argentina” de Daniel García Helder. En ese artículo, Helder constata una revitalización barroca en Argentina: «Dentro de ella, incluso, pueden distinguirse algunas subespecies: el barroco etimológico de Héctor Piccoli, el *nonsense* barroco de Emeterio Cerro, el barroco mallarmeano de Arturo Carrera, el barroco sensualista de Néstor Perlongher, la gauchesca barroca de Leónidas Lamborghini, etc.» (24). Según Helder, el nuevo barroco burla el vínculo entre sonido y significado, hace entrar a las palabras en un estado de opacidad, quebrando la función comunicativa del lenguaje, y explora el carácter sonoro y tipográfico del poema. Su gusto por la parodia y la cosmética, lo frívolo, lo exótico y lo cultista rescatan la tradición modernista del olvido. Daniel Freidemberg responderá a Helder en su columna “Todos bailan” del siguiente número de *Diario de Poesía*, mostrándose suspicaz hacia una poesía que se niega a buscar significados y a comunicar, una poesía para la que «el criptograma y el *nonsense* son sellos de autoridad» (1987, 26).

Enemistades al margen, lo que parece indudable es que los autores llamados neobarrocos han ocupado un lugar preponderante en el campo poético argentino durante las dos últimas décadas.

### **2.3.3.3. Objetivismo**

Tras dar sus primeros pasos en *La Danza del Ratón*, el objetivismo madura en el imprescindible *Diario de Poesía*. Entre los poetas que lo integraron puede citarse a Rafael Bielsa, Martín Prieto, García Helder o Daniel Samoilovich. El director de *Diario de Poesía* afirmó en una mesa redonda

recogida en el nº 14 de su revista: «No me molesta que se hable de objetivismo, a condición de que me dejen ponerle un par de notas al pie: que objetivismo no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil– sino al intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos» (1990, 18).

El objetivismo nació como un intento de distanciarse del neobarroco, que a juicio de muchos parecía querer acaparar la llamada «crisis de la metáfora». En un artículo de *Diario de Poesía*, Aulicino elabora una especie de manifiesto sobre una nueva manera de concebir la poesía (1991, 30):

Una poesía que se reivindique ficcional (...) que se base en percepciones: el conocimiento directo, la conciencia ordinaria (...) Pero una poesía que dé cuenta de la imposibilidad de terminar una construcción coherente de esas percepciones. Una poesía que no abomine la anécdota (...) que lejos de pedir un lector cómplice, pida un lector indispuesto, lateral y hasta desdeñoso, al que haya que conquistar.

La economía expresiva y una enunciación distante caracterizan los textos del objetivismo. Su punto de partida es la negación de la capacidad comunicativa del lenguaje. Su apuesta: vigilia intelectual y precisión, frente a una realidad que inquieta. Entre sus referentes citan a Pound, Montale, Gianuzzi, Padeletti o Girri.

Freidemberg analizó el fenómeno del objetivismo en un artículo titulado “El modo en las cosas” (1991): «Cuando el objetivismo empezó a asomar en la poesía argentina hace no mucho, no solo implicó una especie de reacción contra ciertos ridículos o abrumadores excesos de verborragia, sentimentalismo, trasgresión autosatisfactoria o gravedad sentenciosa, sino también una propuesta tácita» (23). Los puntos de partida de esta estética fueron, según Freidemberg, dos: las cosas visibles del mundo merecen respeto; violentar el lenguaje no es la única manera de escribir, se puede afinar al máximo el sentido

de las palabras, que serán poéticas en tanto que densas y multívocas. Y añade: «Todo se reduce, como resultado, a cierta narrativa pulcra o a una más o menos elegante técnica de la descripción» (23).

#### **2.3.3.4. Raros, variantes y minorías**

En adelante, citaremos algunas corrientes poéticas que podrían ser definidas como marginales pero que dialogaron, de una manera u otra, con las estéticas ya analizadas. El objetivismo, por ejemplo, coincide en algunos puntos con una nueva poesía urbana puesta en marcha en Buenos Aires por autores como Fabián Casas, Juan Desiderio, Darío Rojo u Osvaldo Bossi. Los distingue la crudeza en el lenguaje y el cinismo en el tono, una inclinación por el coloquialismo y el imaginario colectivo popular. Respecto al surrealismo, aunque Freidemberg habla de su temprana extinción (1993, 148), Perednik cree que todavía se puede seguir hablando de una poética surrealista en los años 80. Esta perviviría, según él, en revistas como *Poddema* o *Signo Ascendente* (1989, 12).

Algunos críticos han hablado, además, de la existencia de poéticas como la «inmediatista», la «beatnik» o la «experimentalista». Según Perednik, la poética inmediatista fue dominante durante los años 60 y 70, aunque continuó tras el golpe militar. La caracteriza un lenguaje cotidiano y sencillo que le ha valido el renombre de coloquialista o incluso populista. La inspiración *beatnik* puede ser considerada una variante de la inmediatista; tiene una vocación comunicacional y fue desarrollada en la revista *La Danza del Ratón*. Sin perder de vista los fines sociales, estos poetas parten de la idea del sujeto como eje del poema.

Finalmente no podemos olvidar a poetas largamente emigrados como Santiago Sylvester, cuya obra se podría leer como un desarrollo narrativo y coloquial del conceptualismo de Roberto Juarroz, o José Viñals, poeta mestizo e irreverente que cruza lo sagrado y lo carnal bajo el signo de la vanguardia.

#### 2.3.4. Las autoras

Salvo quizás el caso de Tamara Kamenszain, los textos centrales de las poéticas analizadas no fueron escritos por mujeres. Sin embargo, a lo largo de los años 80 se observa una emergencia editorial sin precedentes, acompañada de una intensa reflexión sobre lo que significa ser mujer y escritora. A esto hay que añadir la aparición de antologías de poetas mujeres, de revistas que prestaban un amplio espacio a sus textos y la explicitación por parte de las autoras de su interés por una literatura en la que adquiere forma un nuevo sujeto poético. Daremos un breve repaso cronológico a algunos acontecimientos editoriales que marcaron la evolución del fenómeno.

En 1982, Leonor Calvera publica *El género mujer*, que sin ser un ensayo sobre literatura participaba de las preocupaciones feministas de algunas poetas. Además, por su temprana fecha de publicación y su cuidada elaboración, podemos citar *El texto silencioso* (1983) como obra inaugural de esta nueva perspectiva en Argentina. Se trata de una recopilación de artículos sobre literatura, a los que Tamara Kamenszain añadió dos apéndices, “Bordado y costura del texto” (73-82) y “El círculo de tiza del Talmud” (83-92), en los que defiende el ejercicio de la escritura como una tarea específicamente femenina. El ensayo fue publicado en México (en consonancia con otros textos como *Una retórica del silencio* de Lisa Block de Behar), pero tuvo bastante difusión en Argentina.

En 1984, Diana Bellessi publica en Último Reino *Contéstame, baila mi danza*, una antología de seis poetas estadounidenses contemporáneas entre las que se encuentran Denise Levertov, Adrienne Rich o Muriel Rukeyser. La

edición se agota. Laura Klein y Silvia Bonzini publican “Un no de claridad”, que es –como vimos– una aproximación al estudio de la poesía argentina del siglo XX escrita por mujeres. Se vuelve familiar una perspectiva poco frecuentada hasta el momento: la perspectiva de género. En Río Piedras y de nuevo en 1984, sale de imprenta *La sartén por el mango*, compilación de ensayos resultante de un encuentro de escritoras y críticas latinoamericanas entre las que se encuentran Marta Traba, Josefina Ludmer y Silvia Molloy (tres nombres fundamentales desde entonces).

Los acontecimientos a partir del 85 se multiplican. En 1987 Susana Thénon publica *Ova completa* (referencia mítica para la siguiente generación de poetas) y en 1988 aparece el primer número de la revista *Feminaria*, señera en los estudios literarios de género en Argentina. Ese mismo año Ricardo Herrera firma en *Ínsula* “Poesía argentina: nuevas tendencias”, donde habla de una generación de poetas que arrancaría de mediados de los 70 y estaría caracterizada por una nueva militancia: el feminismo (37). Cerrando la década, Gwen Kirkpatrick publicará un artículo nada ambiguo titulado “La poesía de las argentinas frente al patriarcado” (1989).

¿Pero quiénes fueron ellas? Un poco más libres ya de las categorizaciones, presentamos por orden alfabético una breve biobibliografía de las poetas que estudiaremos, deteniéndonos en aquellas que destacan bien por su prestigio bien por su pertinencia para nuestra investigación. Nos centraremos en la obra publicada durante los años 80.

**ANA BECCIU** (Buenos Aires, 1948). Dedicada a una intensa labor como traductora y editora de la poesía completa de Alejandra Pizarnik, Becciu publicó su primer poemario en 1973, bajo el título *Como quien acecha*. Obtuvo con él el Premio del Fondo Nacional de las Artes. El peregrinaje vital de esta poeta por toda Europa explica que uno de los conflictos centrales de toda su

poesía sea el del lugar. Un lugar ausente, un lugar que transcurre, un lugar que *habita el dónde*. En los años 80 publicó *Por ocuparse de ausencias* (1984) y *Ronda de noche* (1987), donde incide en la problemática del sujeto en fuga. Exilio y amor dividen al sujeto, reviviendo la violencia de la partición primera: la pérdida de la madre. La poesía es por ello un éxodo en busca de la unidad perdida. Recientemente ha publicado *La visita y otros libros* (2007).

**DIANA BELLESSI** (1946, Santa Fe). Integrante en su día de las revistas *Diario de Poesía* y *Feminaria*, publicó su primer libro de poemas en 1972: *Destino y propagaciones*. Su verdadero estreno poético se hará esperar hasta principios de los ochenta, años siniestros durante los cuales Bellessi publica *Crucero ecuatorial* (1980), viaje por los paisajes humanos de América, y *Tributo del mudo* (1982), tránsito interior, teñido de sangre y letra extranjera. *Danzante de doble máscara* (1985) regresa al pasado del mito para fundar un nuevo imaginario; Bellessi demuestra más que nunca su clara vocación coral. En 1988 la publicación de *Eroica*, libro rompedor y él mismo desmembrado, será un hito en la poesía latinoamericana. Posteriormente, Bellessi publicó: *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (1991), *El jardín* (1992), *Sur* (1998), *Mate cocido* (2002), *La edad dorada* (2003), *La rebelión del instante* (2005) y *Variaciones de la luz* (2006).

**NONI BENEGAS** (Buenos Aires, 1947). Estudió en la UBA y publicó su primer libro, *Poemas*, en 1976. En 1977 emigró a España, donde publicó *Trece sonetos* (1984), *Argonáutica* (1984) y *La balsa de Medusa* (1987). Sus posteriores poemarios son *Cartografía ardiente* (1995), *Las entresalas sedosas* (2002) y *Fragmentos de un diario desconocido* (2004). Ha sido además la editora y prologuista de la imprescindible antología de poetas españolas contemporáneas *Ellas tienen la palabra* (1997).

**SUSANA POUJOL** (Necochea, 1950). Profesora, poeta y dramaturga, integró el Consejo de Redacción de la revista XUL desde 1981 y publicó su primer libro en 1983, bajo el título de *Sobrevivencia*. Su siguiente poemario, *Sobrescrituras* (1987) abarca poemas escritos entre 1982-1985. En el libro se superponen los poemas del presente argentino con episodios históricos nacionales del siglo XIX, poetizados en contrapunto. A este diálogo entre pasado y presente histórico, se suman una sección de homenajes y otra de poemas mixtos (poéticas, alegorías sobre la dictadura y la dominación de género, etc.). Posteriormente Poujol publicaría *Camafeos* (1991) y desarrollaría una importante obra como dramaturga de la que podemos destacar dos obras: *La Delfina, una pasión* (1997) y *Cautivas* (2003).

**SUSANA CERDÁ** (Buenos Aires, 1948). En 1986 publicó el poemario *Solía*, donde conviven la conflictiva memoria de la dictadura y la novela familiar, el monólogo de un yo confesional, a menudo erótico, y una voz poética neutral de vocación descriptiva.

**MARÍA DEL CARMEN COLOMBO** (Buenos Aires, 1950). Durante los años 70 formó parte del grupo de poesía “El Ladrillo”, junto a Juan Carlos Martini Real, Jorge Boccanera, Daniel Chirom, Vicente Muleiro y Adrián Desiderato. Entre 1991 y 1994 dirigió la colección de poesía de la editorial Mar Banco. Publicó en 1979 *La Edad Necesaria* y en 1985 el *Blues del amasijo*. El *Blues del amasijo* es ya desde su título una mezcla desordenada de figuras heterogéneas, de mitos *kitsch* de los sesenta, de personajes del arrabal. Como ejes de su libro se despliegan la revisión del lugar de la mujer en el imaginario popular, el tango, el cine y la literatura gauchesca. Ha publicado además *La muda encarnación* (1993) y *La familia china* (1999).

**DOLORES ETCHECOPAR** (Buenos Aires, 1956). En los 80 publicó *Su voz en la mía* (1982), *La tañedora* (1984), *El atavío* (1985) y *Notas salvajes*



(1989). Los cuatro libros se mueven en la órbita de un romanticismo a veces surreal. Junto con Zulma Ducca, María Mascheroni y Claudia Masin formó el grupo de acción poética “El Pez que Habla”. Actualmente integra con Mascheroni el grupo “Santo Cielo”. Es colaboradora del diario *La Nación*. Ya en 1994 publicó *Canción del precipicio*.

**MANUELA FINGUERET** (Buenos Aires, 1945). Publicó en 1977 *Heredarás Babel*. En los ochenta escribió tres poemarios: *La piedra es una llaga en el tiempo* (1980), *Ciudad en fuga y otros infiernos* (1984) y *Eva y las máscaras* (1987). Posteriormente publicó *Los huecos de tu cuerpo* (1992), *Uva y Racimo* (1998) y *Esquina* (2001). Ha escrito además las novelas *Blues de la calle Leiva* (1995) e *Hija del silencio* (1999). En 2000 editó y prologó *Barbarie y memoria*, una recopilación de textos sobre la dictadura argentina y el Holocausto. De 2002 es el ensayo *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura*.

**ALICIA GENOVESE** (Buenos Aires, 1953). Ha sido colaboradora asidua de *Clarín* y el *Correo Comercial*. En 1977 publicó *El cielo posible* y en 1982 *El mundo encima*. Este último libro es un buen ejemplo de armonización de la doble vertiente visual y sonora de la poesía argentina de la década. En él, el conflicto de la palabra no se manifiesta en forma de ilegibilidad, de divorcio con los referentes, sino en una enunciación entrecortada, llena de anacolutos. Su poesía tantea la metáfora cultista, romántica y pop, pero no pierde de vista los objetos. La definen una incertidumbre honesta, una dicción dubitativa que se permite acotaciones coloquiales para contrastar con ironía el peso que el mundo lleva encima. Después de este libro, Genovese ha publicado *Anónima* (1992), *El borde es un río* (1997), *Puentes* (2000) y *Química diurna* (2004). Es autora, además, del ensayo *La doble voz* (1998), anteriormente citado. Actualmente, dirige el Departamento de Literatura de la Universidad Kennedy.

**IRENE GRUSS** (Buenos Aires, 1950). Participó de la antología *Lugar común* (1981) y tuvo una inusual difusión a finales de los ochenta. Sus poemas aparecieron con frecuencia en el suplemento cultural de *Clarín*. Publicó *La luz en la ventana* en 1982 y *El mundo incompleto* en 1987. En ambos libros se produce una redefinición del rol tradicional de la mujer: la voz de una madre puede ser en sus versos un reclamo político, una forma de resistencia. Por otro lado, se percibe en la escritura de Gruss una distancia casi hostil, que funciona como conflicto generador de sentidos. A estos libros se suman *La calma* (1991), *Sobre el asma* (1995), *Solo de contralto* (1998), *En el brillo de uno en el vidrio de otro* (2000) y *La dicha* (2006). Ese mismo año, publicó la citada antología de *Poetas argentinas (1940-1960)*.

**TAMARA KAMENSZAIN** (Buenos Aires, 1947). En los años 70 ya había publicado *De este lado del Mediterráneo* y *Los no*. A pesar de contar con dos publicaciones antes de los ochenta, la incluiremos en nuestro estudio como excepción: obligan a ello su especial interés y relevancia dentro del ámbito cultural de la década. Además del ensayo *El texto silencioso* (1983), Kamenszain publicó en 1986 el poemario *La casa grande*. El libro parte de una reflexión sobre el quehacer del poeta como ejercicio paralelo al de la mujer en la casa. El hogar es conceptualizado como un lugar íntimo, receptáculo de la memoria donde se fundan los vínculos de infancia con la madre. Desde entonces ha publicado: *Vida de living* (1991), *Tango Bar* (1998), *El guetto* (2003). Hay que destacar, además, dos recopilaciones de artículos: *La Edad de la Poesía* (1996), *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* (2000) y *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2008).

**LAURA KLEIN** (Buenos Aires, 1958). En 1983 publicó *A mano alzada*, un libro frontal en su tematización de la dictadura y el terrorismo de Estado, cuyo lenguaje, crudo hasta la violencia, siembra la sospecha en cada

rincón de la cotidianidad. De la siguiente década son *Vida interior de la discordia* (1994) y *Bastardos del pensamiento* (1997). Su larga obra como ensayista incluye *Relaciones de género y exclusión en la Argentina de los '90* (1996) y *Fornicar y matar. El problema del aborto* (2005).

**MARÍA ROSA LOJO** (Buenos Aires, 1954). Crítica literaria, narradora y poeta, publicó en 1984 el libro de poemas en prosa *Visiones*. Posteriormente saldrían *La forma oculta del mundo* (1991) y *Esperan la mañana verde* (1998). De su prolífica carrera como prosista destacaremos *Marginales* (1985), *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994) y *Finisterre* (2005). Es colaboradora permanente de la revista *ADN Cultura* y *La Nación*.

**LILIANA LUKIN** (Buenos Aires, 1951). Desarrolló una intensa actividad docente y asesora al servicio del Centro Cultural San Martín (1988) y la Fundación Roberto Noble (1988-2001). Publicó su primer libro de poesía, *Abracadabra*, en 1978. En *Malasartes* (1981) ofrece una recuperación de la casa como espacio de placer, como lugar donde la salvación es posible. *Descomposición*, publicado en 1986 pero escrito durante la dictadura, tematiza la imposibilidad de la memoria y la deshumanización violenta de los cuerpos. En *Cortar por lo sano* (1987) se percibe el hueco de los cuerpos, que va dejando poco a poco sitio a la esperanza: el amante da relieve a la memoria. Finalmente, *Carne de tesoro* (1983-1989) insiste en la necesidad que tiene el cuerpo de dejar huella, de marcar lo intangible. Lukin ha publicado también: *Cartas* (1992), *Las preguntas* (1998), *Retórica erótica* (2002), *Construcción comparativa* (1998 y 2003), *Teatro de operaciones. Anatomía y literatura* (2007) y *La ética de Spinoza* (2008).

**MARÍA NEGRONI** (Rosario, 1951). En 1985 publicó *De tanto desolar* y en 1989 *Per/canta*. Es traductora e imparte clases en el Sarah

Lawrence College de Nueva York. Su obra posterior a los ochenta la constituyen los poemarios *La jaula bajo el trapo* (1991), *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Diario extranjero* (2001), *Camera delle meraviglie* (2002), *Night journey* (2002), *La ineptitud* (2002) y *Arte y fuga* (2004). Ha publicado, además, la novela *El sueño de Úrsula* (1998) y numerosos ensayos, entre los que se cuentan *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), *Baudelaire, Drácula y las flores del mal* (1999), *La invención del desierto* (2000) y *Jean Cocteau y el viaje de la luz* (2001).

**MERCEDES ROFFÉ** (Buenos Aires, 1954). Su primer libro, titulado *Poemas*, salió en 1978. Tras él, *El tapiz* (1983) y *Cámara baja* (1987) emprenden un diálogo experimental con la tradición literaria. El primero es un cuestionamiento del autor como institución, el segundo una deconstrucción del cuerpo femenino. Posteriormente, ha publicado *La noche y las palabras* (1996), *Canto errante* (2002), *Memorial de agravios* (2002), *La ópera fantasma* (2005) y *Milenios caen de su vuelo* (2006).

**MIRTA ROSENBERG** (Rosario, 1951). Es traductora del inglés y ha dirigido la editorial de poesía Bajo la Luna Nueva. Además forma parte del consejo de dirección de *Diario de Poesía*. Ha publicado *Pasajes* (1984), *Madam* (1988), *Teoría sentimental* (1994) y *El arte de perder* (1998). Su poesía es afín al verso cuidado y el ascetismo de autores como Hugo Padeletti. Esta atención formal se mezcla en sus poemas con una impronta barroca que le otorga una gran originalidad. En *Pasajes*, Rosenberg deja ya apuntados los rasgos que caracterizarán en adelante su estilo: un ritmo muy marcado, un vocabulario ligeramente arcaizante, la búsqueda del claroscuro. Una voz despojada, más distante que la de *Pasajes*, se escucha en *Madam*, libro construido como una gran ironía, como un juego muy serio en el que lo trivial puede desvelarse como trágico.

**MÓNICA SIFRIM** (Buenos Aires, 1958). Periodista cultural, traductora, docente y escritora, publicó su primer poemario, *Con menos inocencia*, en 1978. Su siguiente libro es *Novela Familiar* (1990), donde las intrigas familiares se desarrollan sobre un escenario cuya tragedia cobra diferentes resonancias puertas adentro y puertas afuera. Ya en 1999 fue editado el poemario *Laguna*.

**SUSANA VILLALBA** (Buenos Aires, 1956). Su primer poemario es *Oficiante de sombras* (1982). Como el título permite adivinar, comenzó su carrera bajo el auspicio del neorromanticismo. Sus siguientes libros, *Clínica de muñecas* (1986) y *Susy, secretos del corazón* (1989), suponen una evolución hacia una estética pop más posmoderna, pero que mantiene en todo momento el aliento existencialista. El resultado es una de las poéticas más originales de la década. Posteriormente publicó *Matar un animal* (1995), *Caminatas* (1999) y *Plegarias* (2004). Dentro de su labor cultural, hay que destacar la creación y dirección de la Casa de la Poesía del Gobierno de Buenos Aires. Actualmente forma parte del Consejo de Redacción de *Último Reino* (revista y editorial).

**PAULINA VINDERMAN** (Buenos Aires, 1944). En la década de los ochenta, esta prolífica escritora editó cuatro poemarios: *La otra ciudad* (1980), *La mirada de los héroes* (1982), *La balada de Cordelia* (1984) y *Rojo junio* (1988). En 1978 había publicado *Los espejos y los puentes*. En su obra se observa una progresión desde un espacio urbano abstracto y ubicado en un tiempo inconcreto hasta un presente porteño cantado por una voz de mujer. Ha publicado también *Escalera de incendio* (1994), *Bulgaria* (1998), *El muelle* (2003) y *Hospital de veteranos* (2006).

### **CAPÍTULO 3. VEINTE POETAS: LECTURA EN CONTRAPUNTO**



### **3.1. SILENCIO Y MEMORIA: HABLAR AL HUECO**

No existen en la historia de los hombres paréntesis inexplicables. Y es precisamente en los periodos de ‘excepción’, en esos momentos molestos y desagradables que las sociedades pretenden olvidar, donde aparecen sin mediaciones ni atenuantes, los secretos y las vergüenzas del poder cotidiano.

**Pilar Calveiro**

#### **3.1.1. Muros de contención**

##### **3.1.1.1. La historia del disimulo: el caso alemán**

Unos niegan el infortunio señalando el sol; él  
niega el sol señalando el infortunio

**Kafka**

Como señala Nicolás Casullo (2001), los debates académicos sobre el estado de terror en el que se sumió Argentina durante la última dictadura han recurrido con frecuencia a las reflexiones de Walter Benjamin sobre narración, violencia y memoria. Para Casullo la principal aportación del pensamiento benjaminiano a la reflexión sobre la historia reciente de Argentina es la figura del escucha, «que hospeda el contar del narrador (...), el lugar y el tiempo del relato de la historia, de los usos de la memoria, de la construcción de la experiencia» (5). El escucha es –según Benjamin– la contracara de un relator en extinción, su única posibilidad de existencia tras el agotamiento de la capacidad de contar historias. En “El narrador” (1936), el filósofo berlinés afirma que, como consecuencia de



la Primera Guerra Mundial, el arte de la narración llegó a su fin, la facultad de intercambiar experiencias fue suspendida (1991, 112):

Con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca.

El escucha es alguien que espera a que la historia sea contada y guarda la memoria de una época fragmentada por la tragedia. Según Casullo, permite las discontinuidades, «interrupciones y suspensiones que resisten a las políticas dominantes sobre la historia. No se trata de una operatoria de transmisión terminológica, de un calculismo teórico, de una traducción sistematizada de análisis. Se trata de una forma de existencia en el lenguaje, de una historia del narrar» (6).

Siguiendo en la misma línea, un breve análisis de las consecuencias ideológicas y discursivas de la Segunda Guerra Mundial en Alemania puede servirnos de gran ayuda para introducir algunas de las problemáticas argentinas de dictadura y postdictadura. W. G. Sebald, por ejemplo, detecta a partir de 1945 una respuesta colectiva similar a la constatada por Benjamin en Alemania<sup>162</sup>. En su ensayo *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999), Sebald señala cómo la aniquilación sin precedentes que sufrió la población

---

<sup>162</sup> Para Jorge Monteleone, durante la Segunda Guerra Mundial se produjo un efecto «inverso» al de la Primera: frente al bloqueo narrativo señalado por Benjamin, se abrió paso «la verborrea nazi» (2003, 27). Aunque es indiscutible que la sofisticación del «aparato enunciativo del crimen» alcanzó durante el nazismo límites desconocidos hasta el momento, la imposibilidad de relatar la experiencia y la crisis de la memoria son dos fenómenos constatados tras las dos guerras. La discursividad nazi vino a solaparse con el silencio instaurado entre todos aquellos que asistieron a la muerte de millones de civiles y a la destrucción de las ciudades alemanas bajo las bombas.

alemana es nombrada en los anales de la nueva nación de forma breve y a través de generalizaciones: «Parece haber dejado únicamente un rastro de dolor en la conciencia colectiva; quedó excluida en gran parte de la experiencia retrospectiva de los afectados y no ha desempeñado nunca un papel digno de mención en los debates sobre la constitución interna de nuestro país» (2003, 14). El increíble escorzo de posguerra (el llamado «milagro alemán») consistió en afrontar la destrucción total del país como la primera fase de una reconstrucción y no como el resultado final de una aberración colectiva. Esta voluntad de convertir Alemania en un país mejor y más poderoso aún después de lo ocurrido procedía, según Sebald, de una mezcla de autocompasión y autojustificación, de inocencia ofendida y despecho (15-16). Tras la devastación de la Guerra, escribe, vino una segunda liquidación: la de la memoria, aplastada por una nueva realidad ahistórica que animaba a mirar hacia el futuro guardando silencio sobre lo sucedido (17).

El diario *Una mujer de Berlín* (1954), escrito por una periodista anónima durante la entrada del Ejército Rojo en la capital alemana, es un testimonio insustituible de la experiencia colectiva de la violencia y de sus consecuencias más inmediatas<sup>163</sup>. La lucidez permitió a su autora alcanzar una conciencia aguda de lo que estaba empezando a suceder a su alrededor: los silencios, las negaciones, la perversión del lenguaje. En un breve descanso de la artillería enemiga, la joven periodista emprende un breve y revelador viaje en tranvía: «Yo devoraba los rostros de las personas. En ellos se refleja lo que nadie pronuncia. Nos hemos convertido en una nación de mudos» (2005, 24).

---

<sup>163</sup> *Una mujer de Berlín* (1954) narra la experiencia de una de las cien mil mujeres violadas durante la invasión rusa de la capital alemana, recurriendo a un lenguaje frontal y a veces cruel. El retrato nada edulcorado de la población asediada, de sus mezquindades e hipocresías, así como del humor negro reinante postergó la publicación del diario en alemán, que fue objeto de una fuerte censura moral durante años.

Varios fragmentos iniciales del diario constatan la necesidad de refugiarse en el presente inmediato para neutralizar el miedo a un futuro amenazador. Sin embargo, tras la rendición y casi de forma inmediata, la autora ofrece ejemplos de la reorientación que sufrió esa lógica: la memoria de los acontecimientos más recientes fue sacrificada a cambio de un futuro prometedor. La primera reacción colectiva fue hacer tábula rasa. La propia autora percibe la sospechosa recurrencia del adjetivo *nuevo* entre la población de Berlín. Su atinada consideración de las características específicas de la violencia durante la Segunda Guerra Mundial no tiene precio, teniendo en cuenta la inevitable falta de perspectiva del diario. «No se puede comparar con nada histórico», escribe escuchando por la radio noticias sobre el genocidio judío. Y añade: «Todo parece estar anotado con esmero en gruesos libros, una contabilidad de la muerte. Y es que somos un pueblo metódico» (277). Unas páginas más adelante incidirá en la misma idea con menos sorna: «Lo monstruoso de todo ello es el orden metódico y la economía: millones de personas convertidas en abono, en relleno de colchones, en jabón, en felpudos de fieltro...» (313). Frente a la opinión más extendida entre sus conciudadanos, la periodista insiste en la humanidad del ejército enemigo, aun siendo víctima directa de su violencia: «Siempre tendrán a esos hombres por extraños, pueden poner mucha tierra de por medio y convencerse a sí mismos de que esos no son personas sino salvajes, animales. Pero yo no puedo» (110).

En la serie de ensayos que constituyen *Lenguaje y silencio* (1976), George Steiner reflexiona sobre la forma en la que las barbaries políticas del siglo XX y las tecnologías de masas afectaron al lenguaje, generando dos respuestas literarias posibles: la transmisión de la vulnerabilidad del acto comunicativo o la retórica del silencio (2003, 67-8). En “El silencio y el poeta” (1966), Steiner llega a la siguiente conclusión: la obra de Kafka y su «jerigonza

burocrática» es «una profecía exacta» de lo que haría el nazismo con el lenguaje décadas después (68). En diálogo con esta idea, Ricardo Piglia propone leer a Kafka desde Hitler en su novela *Respiración artificial* (1980). Para Osvaldo de la Torre (2005):

La literatura de Kafka es una transcripción, una anticipación en palabras, de ese proyecto asesino, de esa máquina tiránica descrita y anhelada por Hitler. Dibuja un mundo en el que toda persona es acusada de improviso, en el que el Estado pasa a tomar posesión de la existencia y del destino de sus ciudadanos. Kafka es el que sabe escuchar, el que sabe presentir el sentido oculto y criminal de las palabras<sup>164</sup>.

Steiner da pistas sobre la profecía de Kafka. Señala cómo en las *Cartas a Milena* (1920-22) el novelista checo insiste constantemente en la imposibilidad de alcanzar una dicción literaria adecuada utilizando un lenguaje gastado por los clichés (2003, 68). Ampliando las conexiones de Kafka con el Tercer Reich, señala Steiner que el relato *En la colonia penitenciaria* (1914) es una predicción de las fábricas de la muerte donde el instrumento de tortura es una imprenta que graba en la piel de los hombres su delito hasta darles muerte y donde se hace patente esa paradoja de los regímenes autoritarios modernos que consiste en la «colaboración sutil y obscena de víctima y verdugo» (142). Cuando Kafka dice «bosque de abedules» –escribe Steiner– escucha *Buchenwald*<sup>165</sup>. Y todo ello porque Kafka «comprendió (...) que al hombre europeo le aguardaba una inhumanidad terrible, y que partes del lenguaje habrían de contribuir a esta, o habrían de elaborarse a lo largo del proceso» (68). Una cita de *En la colonia penitenciaria* encabeza el poemario *Descomposición* (1986) de Liliana Lukin evidenciando nuevamente la conexión

<sup>164</sup> Ver dirección URL en bibliografía.

<sup>165</sup> Situado en Weimar, Buchenwald fue uno de los mayores campos de concentración del régimen nazi.

del autoritarismo argentino de la última dictadura con la lógica fascista europea de la primera mitad del siglo XX (13)<sup>166</sup>:

–Usted ve –dijo el oficial–, dos tipos de agujas en variada disposición; cada aguja larga tiene una corta junto a sí; es que la larga escribe y la corta expele agua para lavar la sangre y mantener la escritura siempre clara.

Para Steiner, no solo Kafka, sino también Hofmannsthal, Wittgenstein, Broch y Schönberg son producto de la profunda desconfianza hacia el lenguaje desarrollada en el periodo de entreguerras y extenuada por la certidumbre de que «el idioma alemán no fue inocente de los horrores del nazismo» (119-120):

Uno de los horrores peculiares de la era nazi fue que todo lo que ocurría era registrado, catalogado, historiado, archivado; que las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría debido decir nunca y con las que ningún papel fabricado por el hombre debería haberse manchado jamás. Es nauseabundo y casi intolerable recordar lo que fue hecho y hablado, pero es necesario hacerlo. En las mazmorras de la Gestapo, los estenógrafos (por lo común mujeres) registraban cuidadosamente los ruidos del temor y la agonía arrancados a la voz humana retorcida, incinerada o apaleada.

El lenguaje fue utilizado para destruir lo que hay de hombre dentro del hombre, las palabras se convirtieron en vehículos de terror y falsedad. Adelantándose a las conclusiones de Sebald, Steiner afirma que el olvido fue la clave de la reconstrucción alemana, ese “Milagro hueco” que da título a su artículo de 1959. Pero el lenguaje no olvida: «La historia de posguerra del idioma alemán –escribe– ha sido la historia del disimulo» (128). Ese disimulo estaría constituido no solo por silencios calculados, sino también por la reproducción de gestos y giros coloquiales, de clichés públicos. La observación

---

<sup>166</sup> *Descomposición* fue publicado en 1986 en Ediciones de La Flor, aunque sus poemas están explícitamente datados entre 1980 y 1982. Carece de paginación, pero nos hemos tomado la licencia de paginarlo desde la portada (1) para facilitar la citación de sus poemas.

de ese fenómeno le permite a Steiner realizar una afirmación aforística muy útil para comprender el funcionamiento discursivo de las democracias capitalistas contemporáneas: el cliché es el reverso de la libertad (94).

Mucho antes que Adorno, Max Brod constató en 1921 «la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de modo diferente. Se puede añadir una cuarta imposibilidad: la imposibilidad de escribir»<sup>167</sup>. A la misma conclusión llegó Elie Wiesel después del juicio a Eichmann<sup>168</sup>. Con todos ellos coincide –no sin contradicciones– el propio Steiner, que en sus ensayos oscila entre una llamada al silencio como única salida ética posible a la barbarie y una segunda opción: «Tratar de comprender, mantener la fe en lo que bien podríamos llamar un compromiso utópico con la razón y el análisis histórico» (2003, 187).

Las problemáticas a las que se enfrentó la palabra en Argentina durante la última dictadura y la posterior transición tienen algunos puntos en común con el caso alemán. Desde Bernardo Kordon a Osvaldo Bayer, pasando por Juan Jacobo Timerman o Ricardo Piglia, parece haber un consenso entre los intelectuales argentinos sobre la existencia de similitudes entre el Holocausto y la guerra sucia argentina<sup>169</sup>. En el diario *Clarín* escribía Claudio Martyniuk (2003): «En nuestra propia dialéctica de progreso y de reacción, de luces y de terror, el pensamiento de Adorno no es superficial o propio de la historia de las

---

<sup>167</sup> Cit. Steiner 2003, 143.

<sup>168</sup> Adolf Eichmann, Teniente Coronel de las SS, se encargó de la logística de las deportaciones de judíos a los campos de exterminio nazi. En 1945, tras la caída del régimen huyó a Argentina donde vivió hasta 1960, cuando un grupo de espías israelíes lo secuestraron y trasladaron a Israel para ser juzgado por crímenes contra la humanidad. Fue hallado culpable y ahorcado. Sus últimas palabras fueron: «Larga vida a Alemania. Larga vida a Austria. Larga vida a Argentina. Estos son los países con los que más me identifico y nunca los voy a olvidar. Tuve que obedecer las reglas de la guerra y las de mi bandera. Estoy listo». Hanna Arendt dedicó a su caso el ensayo *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre, la banalidad del mal* (1961).

<sup>169</sup> Ver Reati 1992, 76-77.

ideas de un siglo pasado. No nos es ajeno. Todavía resta reflexionar sobre la escritura de un poema después de ESMA. Aún permanece apenas esbozado el imperativo de pensar y actuar de modo que ESMA no se repita»<sup>170</sup>. Fernando Reati comienza su introducción al ensayo *Nombrar lo innombrable* (1992) confirmando los paralelismos:

Al leer la literatura de 'la Violencia' colombiana (el periodo de guerra civil en aquel país a partir de 1948), comprendí que existían más puntos de contacto entre el caso argentino y el Holocausto judío, que entre el argentino y el colombiano (...). Los escritores de Colombia (...) confiaban todavía en las posibilidades miméticas de la palabra (...). Los argentinos, en cambio, nos habíamos enfrentado a la violencia treinta años después del Holocausto, cuando ya muchas de sus enseñanzas habían pasado a formar parte de la herencia cultural de Occidente.

La tecnificación y banalización extrema de la muerte a la que llevó el Holocausto marcó indeleblemente la imagen del ser humano, convertido desde entonces y según Steiner en «*homo sapiens post-Auschwitz*». Durante la guerra sucia de la última dictadura argentina, la violencia también se reveló como un instrumento racional de la política, como un efecto perverso pero intrínseco a la civilización. Esa experiencia histórica derivó en Argentina en una radicalización de una máxima posmoderna: la desconfianza en el sujeto logocéntrico.

Hay que añadir que, a nivel histórico, Argentina tuvo además un contacto directo con los refugiados de la II Guerra Mundial. Por un lado, fue el país latinoamericano que más judíos recibió entre 1933 y 1945 (unos 45.000). Por otro, refugió a numerosos funcionarios nazis (esta cifra, por razones obvias, ha sido imposible de precisar). Fue el último país aliado en cortar relaciones con las potencias del Eje y eran bastante conocidas las simpatías de Perón tanto

---

<sup>170</sup> Ver dirección URL en bibliografía.

por el nazismo alemán como por el fascismo italiano. En 1998 se creó una Comisión para el Esclarecimiento de las Actividades Nazis en Argentina (CEANA), encargada de organizar la documentación relacionada con el funcionamiento del llamado «paraíso de nazis»<sup>171</sup>. En *Crucero ecuatorial* (1980) de Diana Bellessi podemos leer una breve alusión al tema: «Después me fui a Floreana, la de la arena negra, / y a Santa Cruz, donde abundan las tortugas gigantes, / los refugiados nazis y los manglares» (13)<sup>172</sup>. Curiosamente, Bellessi no sitúa el *paraíso nazi* en Argentina, sino que *desplaza* el crimen, situándolo en Ecuador.

### 3.1.1.2. El discurso de la dictadura

La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias.

**Paul Valéry**

Escribe Andrés Avellaneda (1989) que tanto el golpe de 1930 como el de 1976 se propusieron la totalización de la violencia «en la vida social y en la individual, en la reflexión, en los afectos, en la actividad económica, en la práctica espiritual» (13). La ideología autoritaria del último régimen no se ciñó

---

<sup>171</sup> Hasta el día de hoy se mantiene en pie la exigencia de derogación simbólica de una circular oficial firmada en 1938 y destinada a los cónsules argentinos en Europa donde se les ordenaba negar visados a «indeseables y expulsados» en alusión a los judíos deportados. Sobre el tema ver *La auténtica Odessa* (2002) de Uki Goñi, que ofrece una documentación exhaustiva sobre el contacto entre Perón y el nazismo, así como sobre las rutas, los mecanismos de fuga y acogimiento de los nazis en Argentina.

<sup>172</sup> El poema de Bellessi alude seguramente a dos famosos habitantes de las Galápagos, el doctor alemán Friedrich Ritter y su compañera Dora, que se refugiaron en las islas huyendo de su pasado nazi.



al control y desaparición de personas, sino que intervino la cultura y la educación, considerándolas territorios primordiales de lucha. Los canales marginales de producción ideológica fueron interceptados o eliminados (universidad, editoriales, prensa opositora, partidos políticos, etc.) y hubo un fuerte esfuerzo institucional por imponer un nuevo sistema de valores nacionales. El *estilo de vida argentino* propugnado por la dictadura estuvo basado, según Andrés Avellana, en dos ejes: la moral del cristianismo católico y el respeto a la propiedad privada. Lo inmoral, por su parte, abarcaba tres zonas: la obscenidad, el cuestionamiento de la familia y el ataque a la Iglesia o a la seguridad nacional (14-15). En su tarea de depuración ética, la Junta consideró necesaria la intervención de clases dirigentes, escogidas de entre las élites aptas para gobernar a las masas. Este mesianismo fue acompañado de la idea de una grandeza original perdida, de una Edad de Oro argentina (que habría llegado a su fin en el siglo XIX), destruida por el laicismo liberal y la democracia. En algunos casos, el mesianismo derivó en una fantasía de omnipotencia divina, no exenta de cinismo. Esa omnipotencia explica, por ejemplo, que el centro de detención de la Policía Federal fuera denominado «El Olimpo» o que los torturadores se dirigieran a sus víctimas con afirmaciones como las siguientes: «Nosotros somos todo para vos. La justicia somos nosotros. Nosotros somos Dios»; o «solo Dios da y quita la vida. Pero Dios está ocupado en otro lado, y somos nosotros quienes debemos ocuparnos de esa tarea en la Argentina»<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> Cit. Calveiro 2004, 54 y 56. Mesianismo católico y autosacralización son tan solo dos de los elementos del programa dictatorial argentino que podrían ser vinculados al franquismo español, en el que ya se había inspirado de forma explícita Onganía entre 1966 y 1970. Si los militares de la Junta se invistieron a sí mismos de salvadores de la patria argentina en nombre de Dios, Franco acostumbraba a desfilar bajo palio, como solo podían hacerlo las imágenes de la Virgen, los santos y la hostia consagrada.

Del dominio de lo nacional, la dictadura pasó pronto al de lo mundial: los valores del Proceso fueron equiparados a los valores de Occidente, amenazados por el materialismo, ateísmo, comunismo e individualismo del enemigo internacional. Para llegar a estas conclusiones fue necesario que los ideólogos de la dictadura pasaran por alto obstáculos como la condena internacional a la violación de los derechos humanos en Argentina, algo que no fue muy difícil ya que esa abstracción llamada Occidente estaba muy lejos de designar una unidad geográfica o política concreta, con gobiernos reales capaces de condenar a la Junta Militar (Avellaneda 1989, 20-21).

En su defensa del *estilo de vida argentino*, la dictadura no solo puso en marcha el aparato legal y militar de la guerra sucia, sino también todo un aparato lingüístico que terminó constituyendo esa ficción discursiva llamada Proceso de Reorganización Nacional, reproducida por militares, funcionarios adeptos, medios de comunicación y transmitida a la sociedad civil en su conjunto. En una conferencia de 1989, Ricardo Piglia habla del Estado como una institución que organiza y centraliza una auténtica red de relatos políticos. «La dictadura militar –escribe– construyó una ficción criminal para tratar de tapar la realidad. Y yo diría, y este será sin duda uno de los temas que vamos a discutir, que muchas de las ficciones que se gestaron en la época del terror de Estado todavía persisten en la Argentina» (97). De hecho, para Piglia el antónimo de la memoria no es el olvido sino la construcción de una memoria falsa, de un discurso ficticio que enmascara la experiencia colectiva. La sociedad es una trama de relatos y el Estado es «una máquina de producir ficciones» (102). En *Crítica y ficción* (1986) Piglia cuenta la siguiente anécdota: al regresar a Buenos Aires en 1977 tras un breve viaje advirtió cambios de señalización en las calles; en las paradas de autobuses un nuevo cartel anunciaba «Zona de detención». Observa Piglia al respecto (2001, 107):

Tuve la impresión de que todo se había vuelto explícito, que esos carteles decían la verdad. La amenaza aparecía insinuada y dispersa por la ciudad. Como si se hiciera ver que Buenos Aires era una ciudad ocupada y que las tropas de ocupación habían empezado a organizar los traslados y el asesinato de la población sometida. La ciudad se alegorizaba. Por lo pronto ahí estaba el terror nocturno que invadía todo y a la vez seguía la normalidad (...). El efecto siniestro de esa doble realidad era el efecto de la dictadura. La amenaza explícita pero invisible fue uno de los objetivos de la represión. *Zona de detención*: en ese cartel se condensaba la historia de la dictadura.

Si el lenguaje cotidiano había sido colonizado por el léxico dictatorial, el lenguaje dictatorial trabajó esquizofrénicamente con eufemismos que evitaban nombrar la mecánica del terrorismo de Estado y la orientaban hacia el léxico de la burocracia, el progreso y la medicina: torturar era «interrogar», matar «mandar para arriba» o «hacer la boleta», secuestrar «chupar»; las cuadrillas de secuestro eran «patotas», los muertos «bultos» o «paquetes», extraer una confesión bajo tortura «quebrar»<sup>174</sup>. La esquizofrenia colectiva provocada por el discurso dictatorial fue también resultado del contraste entre ciertas acciones incomprensibles de los agentes estatales del terror y la racionalidad de los procedimientos dentro de los centros de detención. Es lo que Calveiro define como la lógica perversa del Estado concentracionario (81).

### **Maniqueísmo, autoritarismo y cosificación**

Señala Sergio Buffano (1984) que la conquista española dejó en Latinoamérica una tradición autoritaria, de un fuerte mesianismo y dogmatismo

---

<sup>174</sup> Calveiro (2004) y Martyniuk (2004) recogen a lo largo de sus ensayos un amplio repertorio del léxico eufemístico de la Junta Militar.

religioso, que explica, según él, ciertas prácticas del poder en Argentina, la aspiración a la totalidad y a la imposición de una sola verdad como absoluta. Para Reati, el discurso maniqueo que caracterizó a la ideología argentina de los años 70 y 80 puede explicarse también por la tendencia española al antagonismo político. Frente al extendido mito de la Argentina europea y civilizada, Reati destaca las reflexiones de Eduardo Pavlovsky o Jorge B. Rivera, que explican la guerra sucia a partir de un primitivismo persistente que es comparado con los acontecimientos de Haití y la violenta fundación indígena de la ciudad de Buenos Aires (1992, 39). Para Leopoldo Allub (1983), el origen del autoritarismo latinoamericano se remonta a la configuración de los estados capitalistas en el siglo XIX y a la desconfianza de las clases dirigentes hacia la democracia, que derivaría a lo largo del siglo XX en toda una serie de estados represores que alternaron el populismo de apariencia democrática con los regímenes militares.

Fuera cual fuera su remoto origen histórico, a partir de 1976 el maniqueísmo ideológico de anteriores gobiernos militares se intensificó en Argentina, alcanzando niveles de auténtica paranoia que desembocaron en el intento de aniquilar cualquier forma de oposición al régimen. La dictadura elaboró un discurso que justificaba la suspensión de los derechos civiles y la masacre en nombre de una supuesta defensa de la nación. Esta creación de dos esferas sociales e ideológicas enfrentadas es lo que Calveiro llama «lógica binaria» del totalitarismo. Desde esa lógica, Argentina atravesaba una supuesta guerra contra los subversivos, algo que según Calveiro no desmintió la guerrilla, que «prefería representarse como un Ejército que desafiaba a otro

antes que como una pequeña fuerza insurreccional» (2004, 89)<sup>175</sup>. Apuntando al mismo lugar escribe Reati (1992, 44):

El tono mesiánico es evidente al traspolarse el conflicto social argentino a una lucha que no solo trasciende las fronteras geográficas («guerra mundial») sino incluso las temporales («atraviesa los siglos»), convirtiendo el enfrentamiento en parte del batallar eterno entre el Bien y el Mal. Los representantes del gobierno, imbuidos de una mística y una misión que creen divina, se sienten combatientes de una batalla que transcurre tanto en tierra como en las esferas celestiales.

El maniqueísmo de la derecha militar es analizado por Reati en paralelo a la construcción de un imaginario argentino de izquierdas no menos mesiánico y maniqueo. Las semejanzas pueden explicarse por la difusión general de los tics del autoritarismo, pero también por la propia evolución de la izquierda peronista (46-47). La militarización y la abolición del disenso debilitaron a las organizaciones guerrilleras, que ya estaban bastante desarticuladas cuando se produjo el golpe de Estado en 1976. «La guerrilla –escribe Calveiro– había comenzado a reproducir en su interior, por lo menos en parte, el poder autoritario que intentaba cuestionar» (2004, 17).

Este análisis complejo de la realidad ideológica nacional de la que bebió la ficción del Proceso se asemeja, en cierto sentido, a la reflexión sobre el nazismo emprendida por Steiner, quien señala el origen judío del mesianismo del Tercer Reich sin dejar de denunciar el genocidio (177):

Por una de las más crueles y profundas ironías de la historia, el concepto de pueblo elegido, de una nación elevada sobre las demás por un particular destino, nació en Israel. En el vocabulario del nazismo había elementos de una vengativa parodia de la pretensión judaica. El tema teológico de un pueblo elegido en el Sinaí queda reflejado en la pretensión de la raza superior

---

<sup>175</sup> Calveiro profundiza en el maniqueísmo de guerrilla y ejército dictatorial, señalando el intento de ambos bandos de fabricar «cruzados» y «monstruos» (ver, por ejemplo, 94-95).

y en su supremacía milenaria. De este modo, en la obsesiva relación de los nazis con los judíos, había una diminuta, pero espantosa, pizca de lógica.

La estructura antagonista de los discursos sociales que circulaban en Argentina antes del golpe de Estado fue discutida posteriormente desde la ficción literaria mediante la elaboración de nuevos discursos simbólicos y oblicuos, que se alejaban del realismo social más mimético, identificado con la izquierda dogmática de los años 60. Frente al retrato extremista del héroe y el verdugo y frente al monólogo de la dictadura, se impuso una nueva tendencia – a veces polifónica– a la profundización en la voz del otro, rastreable tanto en narrativa como en poesía<sup>176</sup>. Para Andrés Avellaneda<sup>177</sup>:

El alejamiento del canon realista, que hasta la década anterior había sido preponderante, se intensifica a partir de 1982-83, debido en parte a que el periodo represivo promovió un alejamiento de aquellas formas que evidenciaran el referente histórico e indicaran un interés o una interpretación de la realidad política.

Aunque sin lugar a dudas influyó, no se puede hablar del miedo a la represión como la única razón que explica esta huída de la mimesis realista, ya que la tendencia se repite en la literatura de los exiliados y de los que escribieron pero no publicaron durante la dictadura. Frente a la narrativa, refugiada en las formas tradicionales<sup>178</sup>, puede decirse que la poesía de los años 80 buscó una mayor experimentación vanguardista, que derivó en muchos casos en una fuerte fragmentación del discurso.

---

<sup>176</sup> En un artículo titulado “Política, ideología y figuración literaria”, Beatriz Sarlo parece aludir indirectamente al modelo bajtiniano de análisis cuando escribe que el «monólogo» del Proceso fue contestado por «un modelo formalmente opuesto: el de la pluralidad de sentidos y la perspectiva dialógica» (1987, 40).

<sup>177</sup> Cit. Reati 1992, 56.

<sup>178</sup> Para Reati, «la novela recurre por lo general a fórmulas relativamente tradicionales dentro de los códigos no realistas» (1992, 58).

Por otro lado, el maniqueísmo operó mediante la deshumanización e incluso la negación del otro, lo que explica la gran importancia de la alteridad en la literatura argentina del periodo. La cosificación a combatir procedía de una doble pasividad: la que inyectó en las víctimas de la violencia de Estado la deshumanización progresiva a la que fueron sometidas y la de una sociedad que sabía o sospechaba de la masacre pero no la impidió. Coartar la acción para mantener el país bajo control fue, como en tantas otras ocasiones, una estrategia del autoritarismo, que provocó en este caso la percepción colectiva de lo que Bajtín llamó una «existencia en lo ajeno», una «pérdida del ser». Analizando esta relación entre acción e identidad, Bajtín ejemplifica así en su *Estética de la creación verbal* (1982, 45):

Cuando dejamos de utilizar, a consecuencia de alguna enfermedad, algún miembro, por ejemplo una pierna, esta se nos presenta como algo ajeno, 'no mío', a pesar de que en la imagen externa y visible de mi cuerpo sin duda sigue perteneciendo a la totalidad.

En el ensayo *Lenguaje y silencio* (1976), anteriormente citado, Steiner analiza la deshumanización como un efecto buscado por la lógica de los campos de concentración. Buchenwald o Auschwitz eran auténticas fábricas de destrucción de masas con cadenas de montaje cuyo producto final era la muerte. Pero antes de llegar a ella, los presos eran humillados, torturados y debilitados en su voluntad, hasta verse obligados a renunciar a su propia humanidad para sobrevivir. La falta de resistencia y la cosificación son, desde este punto de vista, resultados directos de la violencia (2003, 191). En Argentina, muchos supervivientes han relatado que los prisioneros eran considerados como pertenencias de los oficiales o del centro de detención, y transferidos a otros centros como préstamos o regalos.

Antes que Steiner, Simone Weil había llegado a conclusiones parecidas sobre la violencia. En *La gravedad y la gracia* (1947), la pensadora francesa escribe sobre la relación especular entre víctima y victimario (1994, 31 y 106):

La fuerza hace del hombre una cosa, el 'inútil peso de la tierra', y el cadáver es la máxima expresión de esa cosificación, el efecto supremo de la fuerza, como la muerte física es el grado supremo de la desgracia (...). El contacto con la espada supone la mancha misma, tanto da que se haga por el lado de la empuñadura como por el lado de la punta.

En referencia a la dictadura argentina, Calveiro señala cómo «denigrar y denigrarse son parte de una misma acción. En este sentido, la dinámica del campo, al buscar la humillación de los secuestrados encontró el denigramiento de su propio personal» (2004, 103). Los burócratas de la máquina criminal de la dictadura eran piezas dentro del engranaje, objetos ellos también, aunque responsables de lo ocurrido cada uno desde su lugar. Si la humanidad es, como decía Levinas, una respuesta a la mirada del otro, los que encapucharon e hicieron desaparecer personas son «cosas sin ser», «artefactos hacedores del terror» (Martyniuk 2004, 114).

Frente a la cosificación y la muerte encubierta, la ficción del periodo elaboró un discurso en el que la otredad tenía una fuerte presencia, la violencia era extremadamente visible, tenía agentes reconocibles y era el resultado de una voluntad (asesinato, suicidio, violación, etc.). Hablando de Dostoievski, Bajtín señala en su *Estética* que en el mundo del novelista ruso «no existen las muertes como hecho orgánico objetivo en el que no participe la conciencia del hombre activa y responsable» (1982, 342). La función que cumplen esas muertes es la misma en la ficción argentina de dictadura y postdictadura. Dentro de dicha ficción, el dialogismo fue también una forma de resistencia discursiva al maniqueísmo del discurso autoritario. Para Bajtín, que atendió de



forma particular a las condiciones sociales y éticas de la cosificación dentro del capitalismo<sup>179</sup>, una relación dialógica es la única actitud que garantiza al otro «su libertad y su carácter inconcluso» (332). La siguiente cita clarifica la relación entre discurso monológico y cosificación, incluyendo dentro del discurso monológico no solo el dictatorial, sino también el de las ficciones que, desde cualquier ideología, dan una visión unívoca del ser humano y la realidad (334):

El monologismo en sí mismo niega la existencia fuera de sí mismo de las conciencias equitativas y capaces de respuesta, de un otro yo (el tú) igualitario. Dentro de un enfoque monológico (en un caso límite puro); el otro sigue siendo totalmente objeto de la conciencia y no representa otra conciencia (...). El monólogo está concluido y está sordo a la respuesta ajena, no la espera ni le reconoce la existencia de una fuerza *decisiva*. El monólogo sobrevive sin el otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad. El monólogo pretende ser la *última palabra*. Encubre al mundo y a los hombres representados (...). El *diálogo inconcluso* es la única forma adecuada de *expresión verbal* de una vida humana auténtica.

El discurso y la historia oficial de la última dictadura argentina fueron combatidos con ficciones parciales, fragmentadas y provisorias, tanto en narrativa como en poesía. Los monólogos dieron paso a la presencia de la voz del otro. Entendido como un síntoma de viejos dogmatismos, el realismo social fue sustituido por una nueva estética de carácter alegórico y lectura ambigua. La búsqueda de una versión de la realidad quedó obsoleta frente a la puesta en marcha de la discusión ideológica (entendida esta en el sentido bajtiniano). Para Beatriz Sarlo (1987, 34):

Enfrentada con una realidad difícil de captar, porque muchos de sus sentidos permanecían ocultos, la literatura buscó las modalidades más oblicuas (y no solo a causa de la censura) para colocarse en una relación significativa

---

<sup>179</sup> En su *Estética* (1982) escribe Bajtín: «Dentro del capitalismo, la cosificación es una forma de violencia (económica, política e ideológica) contra la que solo es posible luchar con medios externos: ‘violencia revolucionaria justificada’» (339).

respecto del presente y comenzar a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas.

Romper la mimesis fue, para Sarlo, un modo de discutir la lógica del orden natural, esgrimida por el Régimen para dividir a los ciudadanos entre leales patriotas y enemigos. Frente al discurso dictatorial fue más necesario que nunca acentuar el carácter convencional de toda representación. Esta resistencia a la representación realista de la experiencia se convirtió en un lugar común para los escritores argentinos incluso en el exilio (58-59).

Evaluando las diferentes posiciones antes de terminar, parece haber un consenso crítico en la consideración de dos rasgos básicos de la ficción del periodo:

1. El dialogismo, como respuesta al monólogo ideológico de la dictadura.
2. La alegoría, como una forma oblicua de reorganización del caos, como una respuesta ambigua a lo incomprensible.

### **Los fantasmas de la subversión y el complot**

La trama del discurso autoritario se construyó como una forma de legitimación de la acción punitiva contra los llamados subversivos, esos otros considerados como extraños, inmorales, peligrosos, culpables y subhumanos, entre los que se podían contar tanto guerrilleros, políticos y sindicalistas, como defensores de los derechos humanos, intelectuales o personas englobadas por motivos inciertos dentro de la oposición. Calveiro cita la explicación que recibe un sacerdote secuestrado de su torturador: «Vos no sos un guerrillero, no estás

en la violencia, pero vos no te das cuenta que al irte a vivir allí (a la villa de emergencia) con tu cultura, unís a la gente, unís a los pobres, y unir a los pobres es subversión» (2004, 90-91).

Como señala Avellaneda, el Proceso pone en circulación la idea de un «plan diabólico maquinado pacientemente a lo largo de muchos años por obra de ideólogos que llevaron a cabo con éxito una tarea de ‘subversión intelectual’» (1989, 15). Este complot se habría materializado en la infiltración en el arte, la cultura y la educación de ideólogos comunistas, que estarían poniendo en peligro a la población más *indefensa*, jóvenes y niños que debían ser defendidos por la dictadura. Las medidas tomadas para combatir de forma oficial el complot fueron la reforma plena del sistema educativo y cultural y la promoción de los valores morales del *ser nacional*; oficiosamente se puso en marcha la guerra sucia.

Dentro de la lógica discursiva dictatorial, la subversión fue enunciada como lo no visible y el subversivo como el enemigo que no se ve: un infiltrado sin bandera ni rostro, que disimulaba y actuaba en la sombra. Pilar Calveiro cita en *Poder y desaparición* (2004) las siguientes palabras del General Camps: «Aquí libramos una guerra. No desaparecieron personas, sino subversivos»<sup>180</sup>. Este discurso nacional no se inauguró en 1976, sino que se remonta, según Avellaneda, a finales de los años 50, cuando se instituyó la idea del censor como pedagogo y salvaguarda del país frente a los peligros de la penetración ideológica enemiga, corruptora y subversiva (15). De hecho, la conspiración y la paranoia que atraviesa la ficción de la última dictadura venía siendo uno de los ejes centrales del relato histórico nacional argentino. Piglia alude a esa constante, leyéndola en clave de melodrama (2001, 36):

---

<sup>180</sup> Cit. Calveiro 2004, 37 y 89.

La concepción conspirativa de la historia tiene la estructura de un melodrama: una fuerza perversa, una maquinación oculta explica los acontecimientos. La política ocupa el lugar del destino. Y esto en la Argentina no es una metáfora: en los últimos años la política secreta del Estado decidía la vida privada de todos. Otra vez la figura de la amenaza que se planifica desde un centro oculto (en este caso la 'inteligencia del Estado') y se le impone a la realidad. Es lo que sucedió con el golpe de 1976.

El lenguaje fue considerado como el más eficaz de los instrumentos del enemigo. No es extraño por ello que Armando Lambruschini viese como una «tarea militar seguir con atención los giros idiomáticos, ciertas modas verbales, para saber qué clase de compulsiones está sufriendo la libertad de raciocinio colectivo»<sup>181</sup>. El campo intelectual fue concebido como un campo de lucha paralelo al militar. La persecución cultural de los subversivos (docentes, científicos, escritores, periodistas) incluyó decretos, encarcelamientos, exilios y desapariciones que formaban parte de la llamada «estrategia global contra la subversión». Curiosamente, el mismo Perón que condenaría más tarde a los guerrilleros era capaz de afirmar en 1970: «La subversión debe progresar» o «Lo que está entronizado es la violencia. Y solo puede destruirse por otra violencia. Una vez que se ha empezado a caminar por ese camino no se puede retroceder un paso. La revolución tendrá que ser violenta»<sup>182</sup>.

Para Jorge Monteleone (2002), hacer desaparecer al enemigo fue una forma de demostrar que era un infiltrado social invisible, tal como lo concebía el discurso oficial. El Estado combatió la supuesta actividad clandestina de los subversivos con una acción criminal clandestina, que no fue vista ni nombrada públicamente (21). Ilustra al respecto el general Bustamante: «En este tipo de lucha el secreto que debe envolver las operaciones especiales hace que no deba divulgarse a quién se ha capturado y a quién se debe capturar. Debe existir una

---

<sup>181</sup> Cit. Avellaneda 1989, 17.

<sup>182</sup> Cit. Calveiro 2004, 15.

nube de silencio que lo rodee todo»<sup>183</sup>. La lógica de la invisibilidad se trasladó hasta los centros de detención, donde el detenido era privado de su nombre, encapuchado, inmovilizado y silenciado, a la espera de la tortura que lo haría hablar antes de ser asesinado. No dejar huella del cadáver o convertirlo en N.N. (anónimo, irreconocible, *nescio*) fue el último paso de la desaparición.

### **Tecnologías de la violencia y nuevo organicismo**

La guerra sucia, puesta en marcha por la Junta Militar entre 1976 y 1983, elaboró una nueva tecnología de la represión que consistió, como es conocido, en la desaparición sistemática de los cuerpos de los ciudadanos que habían sido torturados y asesinados. Las desapariciones tenían como meta:

- Ocultar las pruebas de la existencia del terrorismo de Estado.
- Privar de los rituales de muerte a los familiares y amigos de los desaparecidos, y al mismo tiempo a la sociedad que integraban.
- Crear un estado de psicosis colectiva, a la que iba dirigida también la aparición calculada de cadáveres anónimos en las calles con huellas de haber sufrido una extrema violencia.

La desaparición fue una tecnología represiva del poder militar y el gesto final de la negación progresiva de la humanidad a la que fueron sometidas miles de personas durante la dictadura. Su correlato institucional eran los centros de detención<sup>184</sup>, que aparecieron antes del golpe, durante el gobierno de

---

<sup>183</sup> *Ibíd.* 278.

<sup>184</sup> Los centros de detención han sido denominados también como «campos de concentración-extermínio» (Calveiro 2004, 27) y «campos de desaparición» (Martyniuk 2004, 13).

Isabel Perón. Todo lo que sucedía dentro de ellos adoptaba, como indica Calveiro, la apariencia de un procedimiento burocrático, legalizado por superiores jerárquicos. La supuesta obligación de obedecer y la división de las tareas favorecieron la sensación de falta de responsabilidad moral entre el personal de los centros que mantenía en funcionamiento la maquinaria asesina (2004, 39).

Como señala Reati, la destrucción de los cuerpos que supuso la guerra sucia revirtió la evolución del castigo tal como venía dándose en las sociedades burguesas, que sustituyeron progresivamente la tortura y exhibición pública de los cadáveres por el encierro de los cuerpos delictivos dentro de las cárceles para convertirlos en objeto de conocimiento y poder (1992, 30). La tortura no fue una excepción aberrante de la dictadura, sino la sistematización y profundización en la lógica del castigo físico que venía ejerciéndose sobre militares, prisioneros políticos, conscriptos e incluso delincuentes comunes desde principios del siglo XX. Como señala Pilar Calveiro: «Cada soldado, cada cabo, cada oficial, en su proceso de asimilación y entrenamiento aprendió la prepotencia y la arbitrariedad del poder sobre su propio cuerpo y dentro del cuerpo colectivo de la institución armada» (2004, 11). Lo que hizo el Proceso fue burocratizar la tortura y la masacre, convirtiéndolas en una rutina difícil de cuestionar. Calveiro denomina a esta naturalización siniestra como «vaciamiento de la muerte» (34).

La misma dictadura que hizo desaparecer los cuerpos de los disidentes conceptualizó a la sociedad, de forma paralela, como un cuerpo esencial en el que se encarnaban el Bien y el Mal, entendidos desde la lógica cristiana. El viejo organicismo<sup>185</sup> se transformó auspiciado por las nuevas tecnologías

---

<sup>185</sup> El término es utilizado en varias ocasiones por Reati (1992) y Sarlo (1987). El organicismo social fue defendido en la Argentina de principios de siglo por el sociólogo

médicas del cuerpo: en su nueva versión capitalista, el Bien o el Mal esenciales eran la salud o la enfermedad que debía ser erradicada del cuerpo social a través de los cuerpos individuales. La acción militar de la dictadura fue calificada así como una «labor de saneamiento», algo que –más allá del eufemismo autojustificadorio– puede verse como una coherencia interna de la lógica organicista del estado autoritario. Según Reati, dentro de esa lógica «se trata a la sociedad como un cuerpo sujeto a posibles infecciones, cánceres, contagios de gérmenes extraños, y se cree necesaria la operación o extirpación de los órganos contaminados. La metáfora del cuerpo enfermo/cuerpo sano está implícita en la política represiva» (1992, 44). Con palabras muy parecidas aludía Piglia al fenómeno en 1986 (36):

Antes que nada se construyó una versión de la realidad, los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se iba a hacer al cuerpo de las víctimas.

Para Juan Corradi (1985), la subversión fue considerada como un malestar del cuerpo social, una enfermedad que había que purgar. Beatriz Sarlo (1987) señala la presentación del enemigo como individuo patológico y desequilibrado y cita las palabras del Vicealmirante Lambruschini: «La subversión es un fenómeno psicótico que, enmascarado en una ideología, se crea en el campo político» (cit. 37).

---

Carlos Octavio Bunge, que abrió camino para futuras autolegitimaciones biologicistas del Estado. Su recuperación durante la dictadura le debe mucho, además, a la recuperación de los valores organicistas durante el nazismo.

## Invisibilidad y silencio. La crisis de la experiencia

Quienquiera que olvida se convierte en un cómplice del verdugo. El verdugo mata dos veces, la segunda vez cuando trata de borrar las señales de sus crímenes, la evidencia de su crueldad.

**Elie Wiesel**

Tras la dictadura, se planteó en Argentina la necesidad de una clausura de la memoria colectiva para la reconstrucción democrática del país. El borrón y cuenta nueva fue justificado con la llamada «teoría de los dos demonios», que repartía equitativamente la responsabilidad de lo sucedido entre el gobierno militar y la guerrilla revolucionaria, colocando al pueblo argentino en el lugar de la víctima. Esta teoría fue acompañada a nivel institucional por las leyes de Punto y Final (1986), Obediencia Debida (1987) e Indulto (1989), justificadas fundamentalmente desde la fragilidad de los gobiernos civiles y la necesidad de estabilizar el país. En 2004, tras el acto oficial de cesión de la ESMA para la construcción del Museo de la Memoria, el periódico *La Nación* ratificaba aún su apoyo al indulto de Menem, mientras otros periódicos como *Clarín* matizaban anteriores posturas, señalando la imposibilidad de juzgar por igual la represión de la dictadura y las acciones de la guerrilla<sup>186</sup>.

En 1996 salió un número monográfico de la revista *Confines*, titulado “Memoria y terror en la Argentina 1976-1996”, donde Casullo (su director),

---

<sup>186</sup> Los dos editoriales son del 28 de marzo de 2004. Sobre el tema puede consultarse un minucioso artículo publicado el 31 de marzo de 2004 por la revista electrónica *Diario de diarios* (dirección URL [20-2-2008]: [http://www.diariosobrediarios.com.ar/dsd/diarios/-zona\\_dura/31-3-2004.htm](http://www.diariosobrediarios.com.ar/dsd/diarios/-zona_dura/31-3-2004.htm)).



Forster y Kaufman, entre otros, planteaban la necesidad no solo de recordar y condenar el pasado dictatorial, sino también de volver a pensarlo políticamente. Este número forma parte de una nueva ola revisionista inaugurada a mediados de los años 90 como el «boom de la memoria»<sup>187</sup> y del que formaría parte otro ejemplar de 1997 de la revista *Punto de vista*: “Cuando la política era joven: Eva Perón, años setenta, democracia, populismo”<sup>188</sup>. El boom de la memoria permitió rescatar de la amnesia colectiva la historia reciente de la dictadura, pero la convirtió al mismo tiempo en un producto de consumo. Así lo señalaron en 2004 tanto Calveiro (163) como Martyniuk (51, 130), que lamentan la saturación del público, la banalización de las atrocidades y la superficialidad ideológica de los acercamientos a la dictadura, que tendieron a alimentar la teoría exculpatoria de los dos demonios. Además, escribe Martyniuk, «con misticismo se hizo del desaparecido una figura vacía de sustancia, sacralizada, un absurdo sin sentido, una idolatría» (51).

La ceguera, el silencio o el olvido de los abusos políticos no fueron objeto de un sistemático análisis crítico hasta finales de los años 80, pero sus efectos estructuraron la ficción argentina de toda la década mediante lo que Francine Masiello llama «internalización de los modos de terror» (1987, 11). Hablando sobre una película de Adolfo Aristarain, *Tiempo de revancha* (1981), escribe la profesora de Berkeley: «El protagonista que ya no podía seguir viviendo con la mentira de su silencio autoimpuesto, mediante el cual ocultaba la verdad de lo que había visto, se corta la lengua con una navaja; de una vez por todas su fingida mudez se convierte en una realidad permanente» (11-12). La represión logró paralizar la resistencia popular y minimizar el alcance del

---

<sup>187</sup> El boom de la memoria fue, según Gabriela Cerrutti (1997), un nuevo periodo en la relación de Argentina con la última dictadura, inaugurado tras la fundación en 1995 de la agrupación HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio).

<sup>188</sup> Ver *Confines* n° 3 y *Punto de Vista* n° 58 (año XX).

aparato cultural. Sus efectos fueron sintomatizados tanto por la población como por la ficción del periodo, convirtiéndose en algunos casos en modos de denuncia.

Fernando Kofman (1985) se remonta al citado ensayo de Steiner, “El silencio y el poeta” (1966), para defender que el idioma de los argentinos no fue inocente del discurso genocida de la última dictadura (13). Así lo afirma en su ensayo “La poesía en nuestro periodo de terror” (13-14), donde Kofman compara el periodo nazi con la dictadura argentina de 1976-1983. Siguiendo a Kofman, escribe Jorge Monteleone (2003) que tras la instauración de la democracia, los escritores de los años 80 se encontraron no solo con una sociedad culpable, sino también con una lengua culpable: «El desfase entre lo que podía ser dicho y lo que se hallaba oculto alteró toda la discursividad social y el régimen de lo visible en Argentina» (28). El horror del Régimen era mudo e invisible como sus víctimas, lo que provocó la suspensión de los relatos de la experiencia y la puesta en entredicho de la memoria. La capacidad de designar de la palabra fue puesta bajo sospecha, lo que hizo que algunos poetas (como Gelman) frecuentaran los límites de lo agramatical. La misma mirada, esa acción que fundamenta el testimonio, enloqueció, quedó «corroída». «El enunciado poético –escribe Monteleone– es un ojo en suspenso» (1995, 208).

En la misma línea, Martyniuk afirma que en Argentina la desaparición imposibilita la narración de la experiencia: la violencia se llevó consigo a los testigos y los testimonios del genocidio. «La desaparición –escribe– solo podría ser mostrada» (2004, 18). El relato imposible de la desaparición y la manipulación política de lo ocurrido produjo un repudio de la experiencia como forma de legitimación del discurso. Ante esa realidad, la propuesta de Martyniuk es empezar de cero: «Insistir, aun chocando con el fracaso. Insistir en las correspondencias experiencia y conocimiento; experiencia y relato» (94).

Su ensayo *Fenomenología de la desaparición* (2004) formula la paradoja a la que se enfrentan quienes intentan profundizar en la desaparición, un fenómeno que lleva consigo la abolición del mismo fenómeno (las huellas del crimen, de las víctimas, de los asesinos son borradas). La misión de los torturadores era hacer hablar al cuerpo y luego enmudecerlo, invisibilizarlo. A partir de ahí, Martyniuk se acerca al callejón sin salida de Adorno: «Creo inútil a la literatura»; «el arte está arruinándose» (91). Pero resuelve finalmente la imposibilidad de relatar la experiencia colectiva del genocidio en el siguiente imperativo: «Escribir no sobre, escribir desde la desaparición» (89). No olvidar ni congelar en museos inertes o archivos del pasado, sino mantener el extrañamiento.

Reflexionando sobre el nazismo, Hannah Arendt escribió que los totalitarismos dejan a los ciudadanos en un estado fundamental de soledad. Para Bajtín, la irrupción de la palabra individual encuentra el amparo de la colectividad en una sociedad justa donde son posibles las relaciones dialógicas. Una sociedad autoritaria, sin embargo, aísla las voces del coro condenándolas a un silencio atroz (1982, 150):

El rompimiento individual y absolutamente solitario del silencio absoluto tiene un carácter horrible y pecaminoso, degenera en un grito que se asusta de sí mismo y se agobia a sí mismo con su existencia importuna y desnuda; la violación solitaria y totalmente arbitraria del silencio impone una responsabilidad infinita o resulta ser injustificadamente cínica; la voz puede cantar tan solo en una atmósfera cálida, en la atmósfera de un posible apoyo por parte del coro, de una fundamental no soledad sonora.

La pérdida de confianza en el apoyo colectivo derivaría, según Bajtín, en la vergüenza hacia uno mismo y la desintegración de la lírica, un género al que el pensador eslavo atribuye una *sinceridad* imposible de mantener tras la ruptura con el coro (151). A partir de 1976, la fractura que produjo el golpe de

Estado en Argentina aisló los discursos sociales antes en diálogo, relegándolos al silencio o a la sensación de ridículo que detectó Bajtín. La estrategia de atomización fue tan o más efectiva socialmente que la censura, y en parte explica la tendencia a la elipsis, la sugerencia y la alegoría de la literatura del periodo. La búsqueda de un refugio simbólico fue especialmente significativa en el caso de la poesía (género marginal dentro de la literatura) y entre las poetisas mujeres, familiarizadas por razones de género con las estrategias de regate discursivo.

Ante la realidad del silencio, el discurso poético potenció sus matices. Callarse no fue solo no responder: los poemarios de nuestro corpus escenificaron el silencio como una escucha atenta, voluntaria, cargada de sentido, en un gesto parecido a eso que Bajtín llamó «taciturnidad»<sup>189</sup>. El mismo Bajtín señalaría en 1963 que es imposible deshacerse de los discursos históricos, porque hagan lo que hagan los hombres «la palabra no olvida su camino» (283).

---

<sup>189</sup> En su análisis marxista de la comunicación, Bajtín opuso el silencio a la taciturnidad, entendida esta como una escucha activa, interpretativa, impregnada del sustrato histórico y social en el que tiene lugar la comunicación.

### 3.1.1.4. Saltar a la soga: un análisis de los textos

La mayoría de los poemarios de nuestro corpus tematizan de forma conflictiva la memoria y el olvido, aunque es excepcional encontrar una alusión directa a la dictadura. La abstracción (alegórica y simbólica casi siempre), el desplazamiento del trauma colectivo al individual y el tratamiento oblicuo de la anécdota son las estrategias literarias que más se repiten entre las poetas argentinas de los años 80.

En *Crucero ecuatorial* (1980), Diana Bellessi trabaja todavía sobre la experiencia (un viaje por el continente americano), pero la evoca en la distancia. Lejos de desaparecer, los recuerdos resisten: «Algo de aquel fuego quema todavía. / La luz del sol móvil / sobre la copa de los árboles / (...). Los tiempos verbales / amarrados, como helechos a una misma piedra» (1994, 11). La evocación de *Crucero* mezcla los paisajes bajo su bruma («¿Fue en Honduras, en El Salvador, / en Guatemala?»<sup>190</sup>) y, sin embargo, sus versos son un ejercicio de memoria, una ceremonia mágica que convoca a los seres del mundo que atravesaron nuestros caminos. La voz que atraviesa el primer poemario de Bellessi es capaz de recordar y de nombrar, algo que hace insistentemente a lo largo del libro, tratando de exorcizar al olvido: «Nunca olvidaré a Antonia / parada en medio del camino» (15); «Nombres, para citar algunos, me acuerdo de Pimentel» (17); «Encontré colgando del picaporte / la bombachita raída / que alguna joven prostituta / abandonara. / La recuerdo, / vívidamente, como una cara» (16); «Me acuerdo de los vecinos en el barrio de Cerrillos» (19).

---

<sup>190</sup> *Crucero* 1994, 30.

Además de personas, Bellessi elabora un catálogo minucioso de lugares, plantas, animales, de referencias culturales, como una forma de apropiación y redefinición de la realidad americana, como un rito de creación de un nuevo mundo. Recupera así el Mundonovismo de los años 30 y 40, tal como lo bautizó Francisco Contreras en su manifiesto de 1919<sup>191</sup>, para llevarlo al terreno sesentista de la lucha por la justicia social, de la conciencia de la marginación y la existencia en la pobreza, de la progresiva alienación cultural de los pueblos americanos. Por eso escribe (16):

Antes de partir hacia Cabo de la Vela  
me dio por saludo, a mí,  
pequeña vagabunda americana,  
estas palabras:

–Yo no me saco mi manta.

No te la sacás Antonia,  
me repetía, entre los barquinazos del camión,  
las latas de gasolina, las cabras;  
no te la sacás,  
no te vas de tu tierra, ni de tu raza.

La obra temprana de Bellessi establece un vínculo entre memoria colectiva y oralidad poética, algo que la poeta mapuche Elicura Chihuailaf bautizó como *oralitura*: «La Palabra sostenida en la memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades. La palabra escrita no como un mero artificio lingüístico (no me estoy refiriendo a la función de

---

<sup>191</sup> En su ensayo “El movimiento que triunfa hoy. Manifiesto sobre el mundonovismo” (1919), escribe Contreras: «No se trata naturalmente, de instaurar un arte local o siquiera nacional, siempre limitado, sino de interpretar esas grandes sugerencias de la raza, de la tierra o del ambiente que animan todas las literaturas superiores, sugerencias que lejos de anular la universalidad primordial en toda la creación artística verdadera, la refuerzan diferenciándola. Se trata sencillamente de crear el arte del Mundo Nuevo, quiero decir, de la tierra joven y del porvenir» (101-115).

artificio lingüístico que todo lenguaje contiene permanentemente) sino como un compromiso en el presente del Sueño y la Memoria» (1999, 62).

En *Crucero*, el Nuevo Mundo deja espacio a un imaginario posmoderno de extracción popular, también catalogado en el poema “Tríptico de Guayaquil” (1994, 20):

Cada vez que escucho  
a Javier Soliz,  
los Ángeles Negros, la Chavela Vargas  
viajo por el mapa.  
Malecones de los puertos americanos,  
bares, fritangas.  
Las máquinas tragamonedas, las rockolas  
deslizándose sus boleros  
que caen al pecho  
con la cerveza helada.

El ejercicio mnemotécnico y resurrección de la experiencia que es *Crucero ecuatorial* da paso en el siguiente libro de Bellessi, *Tributo del mudo* (1982), a una reconstrucción de la memoria rota de la dictadura. Las premoniciones rastreables en *Crucero* se multiplican en *Tributo*, cobrando allí un carácter de testimonio, hiriendo –como diría Monteleone<sup>192</sup>– la narración de una historia tachada que irrumpe en el texto con la fuerza irrefrenable de las imágenes. Hay un silencio en este libro escrito en plena dictadura que crece monstruosamente, perturbando sus epifanías. El Delta del Tigre es en sus versos un refugio conectado secretamente con el horror, pero también un lugar donde es posible la resistencia. Casi todos los poemas de *Tributo* participan de la imagen de un reposo interrumpido, pureza rota o belleza violada: el grito inquietante de un ave en el silencio, la barca que abre un surco en el río, dejando una estela de sangre. En “Otoño”, cruza el Murciélago Final: «Planea

---

<sup>192</sup> Ver el ensayo “La utopía del habla” (1996, 9-28).

una hojita de álamo / y se apoya, / sobre la corriente del río» (1994, 53). Y en “Verano”, «en el profundo silencio de la noche / cae una rama pequeña (...) Una polilla / crepita en la llama de la lámpara» (62). Desde el aire vigila el paisaje «el pájaro de las rocas / y soberbia / cruza su sombra / sobre la fresca fuente de nuestras manos» (38).

En *Tributo*, una realidad muda y acorralada aprende a sanar su mirada a través de un minucioso ejercicio de ensoñación visual, buscando el bautismo del paisaje, eso que Monteleone ha llamado «ética de la mirada» (2002, 33). La palabra es una marca fugaz en el poema “Primavera” (60):

Un pato biguá  
deja su estela de plata.  
Ramón cruza a remo  
como oficiando misa en el agua.  
Él es el símbolo, la clave.  
De espuma que se borra,  
de espuma la canoa  
donde el Mudo  
despliega su canción

En una entrevista, dice Bellessi sobre *Tributo del Mudo* (1982): «Es el libro que me saca el candado de la boca. Era una poesía en hilachas, una solo lograba representar, fijar pequeñas cosas en medio de una disolución atroz» (Ap.1. 561). No es extraño que el poema “Invierno” abra, en medio del paisaje, una ventana a la tortura (58):

Tiempo de hacha  
y de cuchillo:  
Toda la savia huye  
  
del desollador  
y del bufón  
de la tortura



y del graznido  
de los golpes  
la violación  
de las heladas  
y el pajarito.

El pajarito  
destrozado a pedradas.

Dos poemas antes, un símil fúnebre consigue que, en plena naturaleza, «el rojo de los pinos / de los pájaros de pecho rojo» sea también el «de los cuerpos mutilados» (55).

El exilio interior de *Tributo* tiene lugar bajo la sombra de la dictadura. La evasión en el tiempo (la China imperial) y en el espacio (el Delta del Tigre) no es posible porque el horror se torna omnipresente. Los paisajes se cifran, se superponen como un caleidoscopio, ofreciéndonos la imagen inventada que conforman sus fragmentos. «Hay un juego de fricciones y de espejos, un paisaje con detrás otro paisaje, con detrás otro paisaje; un paisaje fantástico, letrado, imaginario, detrás del paisaje real de todos los días», decía Bellessi sobre ese libro (Ap.1. 561). La voz del poema se abandona con frecuencia a la más absoluta de las quietudes, pero en plena contemplación sucede la epifanía, ese viaje interior. *Tributo* da cuenta de este movimiento, elaborando una historia del detalle como la de Foucault<sup>193</sup>. En “Otoño”, el río bautismal se metamorfosea en un Aqueronte, en el río infernal de la dictadura: «Arañas / fantasmas del rocío / que cuelgan sobre naranjas: / hay cañas de ámbar detrás / hay un pétalo que cae / y un destello» (54). El paisaje va instaurando

---

<sup>193</sup> En su ensayo *Vigilar y castigar* (1984), escribe Foucault: «Una observación minuciosa del detalle, y a la vez una consideración política de estas pequeñas cosas, para el control y la utilización de los hombres, se abren paso a través de la época clásica, llevando consigo todo un conjunto de técnicas, todo un corpus de procedimientos y de saber, de descripciones, de recetas y de datos. Y de estas fruslerías, sin duda, ha nacido el hombre del humanismo moderno» (145).

lentamente su poder alegórico. Cuando una araña atrapa en su tela una pequeña avispa, la poeta se pregunta: «¿Cómo crujen sus huesos / la suave superficie del vientre / los ojos fuera de las cuencas?» (54). Otro poema, “Mirando a Felicita lavar la ropa”, se sobrepone a la presencia de la dictadura, regalándonos su hermosa luz y limpieza, su efecto bautismal (45):

Flamea un aro de golondrinas en el cielo,  
y el azul,  
el púrpura delicado,  
anuncian un día de fiesta  
para mañana.  
Sobre las escaleras del muelle,  
como ramos de caña de ámbar,  
reposa la ropa lavada.

Algo parece inaugurarse en ese espacio vacío y congelado que es la memoria en *Tributo del mudo*, dejando lugar a la esperanza (72):

La memoria:  
    ¿territorio  
    cuya migaja heredé?  
–He perdido la memoria.  
Una aurora boreal se expande  
en la seda oscura.

Si para las sociedades no escriturales el canto significaba memorización, en *Danzante de doble máscara* (1985) la memoria reconstruye a través de la música las culturas latentes de América. En adelante, gracias a este originario despertar musical, emergerá en la poesía de Bellessi todo lo que permanecía en el olvido, todo lo callado. En su búsqueda de una memoria colectiva, *Danzante* va de la historización al relato mítico. Incluso en su siguiente poemario, *Eroica* (1988), la épica erótica del cuerpo femenino se

confunde con la del cuerpo del «pueblo entero», que se hace presente a través del ritmo sincopado del baile en el poema “Murga” (25)<sup>194</sup>.

*Malasartes* (1981) de Liliana Lukin se abre con un poema irónico sobre la peligrosidad de la poesía, vigilada por la dictadura como discurso subversivo. El retrato de la poeta tomando el sol en su terraza mientras escribe parece desmentir la amenaza, algo que corrobora la siguiente cita de Saint-John Perse: «Y ya es bastante para el poeta, ser la mala conciencia de su tiempo». Queda así desmitificada la figura del intelectual como profeta salvador o como enemigo letal. En el siguiente poema, la voz que nombra a su doble ficticia como «la que no soy» se aparta del camino, deponiendo el arma de la memoria y da a luz (13). *Hacer vida* parece imponerse como una opción frente a la lucha por los muertos. El olvido se presenta como un paraíso perdido y anhelado (17).

La estructura narrativa del libro empieza a dar sus frutos en el cuarto poema, cuando la memoria revela su condición traumática y reprimida. Como consecuencia del esfuerzo por quitarse de en medio y olvidar, los recuerdos no fluyen con naturalidad sino que se precipitan: alguien se apoya un vaso en la frente y la memoria se derrama, como si estuviera contenida a presión y encontrara repentinamente una vía de escape. “Ubi sunt” niega el paso del tiempo, pero se pregunta por el destino de todo lo negado. En esa dialéctica se moverá el libro inicialmente, para decantarse poco a poco por la asunción de las consecuencias del olvido, el silencio, de la existencia de los desaparecidos. Para saber de una mujer muerta, quizás desaparecida, se llegará al extremo de recordar el destino que una pitonisa leyó en las líneas de una mano.

El siguiente libro de Lukin, *Descomposición* (1986), es probablemente el poemario más significativo de la década en lo que atañe al tratamiento

---

<sup>194</sup> La «murga» es un grupo de personas que bailan y cantan en la calle haciendo mucho ruido, a veces para conseguir algo concreto (un obsequio, atención política...) y otras por divertimento.

explícito de los desaparecidos y los traumas de la dictadura. Su título alude a la descomposición de los cuerpos, pero también del lenguaje. El primer poema nos coloca frente a un torturado, colgado de pies y manos, casi irreconocible (15). Dos cualidades de este poema permanecerán en todo el libro: 1) la descripción minuciosa de lo físico en sus efluvios y excrecencias; 2) la desarticulación sintáctica y rítmica de los versos como metáfora de la desarticulación de los cuerpos. En el poema “Pandora huele” la palabra que no se dice se nos pudre dentro como un cadáver (19):

si se guarda mucho tiempo  
largas heces  
materias hirientes  
al ojo y al oído  
humedades  
hace  
sangre por varias de sus partes

no se pudre  
dada su condición  
de testigo de cargo

pero apesta

En *Descomposición*, las palabras tienen vida física, fluyen o se pudren como la sangre. Al perder su función, pierden también su contenido. En estos versos sueltos se quedan vacías (63):

Nada  
las palabras: el hueco donde no cede esta memoria:  
restos rémoras rezagos.

En los poemas “La boca” y “Las paredes oyen” estallan las contradicciones del silencio, lo abstracto se vuelve corpóreo y se descubre la

imposibilidad de lo intacto. El miedo a ser descubierto *mirando* es el origen de la ceguera: como Edipo, quien descubre lo terrible se clava en los ojos una estaca, en una automutilación que nos recuerda a la de *Tiempo de revancha* de Aristarain, de la que hablara Masiello. Puertas, ventanas y párpados se cierran como un designio autoimpuesto en estos poemas de Lukin. “Suavidad la de otros días” recoge el clima de inminencia que generó el terror oculto de la dictadura y la impotencia frente a esta nueva forma de violencia: en medio de un bosque mudo, atravesado por un arroyo que arrastra «restos», alguien espera al lobo; pero no se puede tirar piedras a quien no asoma la cabeza (22).

El silencio descompone las palabras y aniquila los cuerpos en “Proceso”, provocando su devolución a la materia original, su desexistencia: «Hay un silencio aquí que nada / tiene que ver con las palabras / haciendo barro en los cuerpos / esa triste música» (23). En la página 25, un solo verso se imprime en forma de cita: «El cuerpo más cuerpo es el cuerpo muerto». Siguiendo la lógica de Simone Weil, la violencia extrema provoca la más extrema de las deshumanizaciones, la que convierte nuestro cuerpo en una cosa.

En “Campo de batalla” irrumpe la naturaleza siniestra de la desaparición, que hace de los secuestrados muertos en vida (atados, amordazados, con los ojos vendados) y de los asesinados, fantasmas presentes (fallecidos cuya muerte se ignora o no se reconoce). En el poema I, una desaparecida parece resucitar, emergiendo de las aguas. Al contrario que los vivos, emana luz de su desnudez (cuando ella pasa, no hay más remedio que *ver*) y no guarda silencio: «Las palabras / surcan / sus ojos» (28). Los desaparecidos de *Descomposición* vagan como zombis, o reproducen una y otra vez su tortura y su muerte. No pueden descansar bajo tierra porque les ha sido negada la paz de los cementerios. Así ocurre en “Actor involuntario” y “Un naufrago acaba de nacer” (30 y 31). El siguiente poema, “Posición”, retrata un cuerpo cayendo al

mar, detenido en el aire. Su imagen, como la de los horrores de la dictadura, es una presencia sin revelar, un punto oscuro en medio de la nada. Alguien asiste a esta muerte en negativo, pero se está cosiendo la boca a sí mismo (32). Igual que a los muertos, la desaparición impide descansar a los vivos, que quedan atrapados en el tormento de «saber y no saber / (atar nudos para olvidar)» (40). En este libro emblemático de Lukin, «la memoria engendra monstruos», porque debajo de toda la negación, el autoengaño y el disimulo, «nadie olvida nada» (48-49). Este verso que da título a la segunda parte del poemario es complementario a otro de *Malasartes* (1981), donde se parafrasea una gran mentira oficial: «Nadie sabía nada» (42).

Sin disfrazar la militancia política y el activismo de muchos de los desaparecidos, “En armas” es la historia del levantamiento interrumpido, personificado aquí en una guerrillera (esa «mala hembra» del discurso dictatorial) que cortaba cabezas y ha sido desnucada. Lukin la retrata como una divinidad griega, mitad diosa de la guerra, mitad diosa de la justicia, «siempre dorada en la batalla» (39). Pero los desaparecidos no solo irrumpen en *Descomposición* como abstracciones míticas, sino que también hablan. En “El olor de nuestras llagas” se puede leer (54):

Ahora estamos  
y qué  
nos esperaba  
quién nos acercará  
luz  
con una lámpara  
sin que rompamos  
a llorar.

En el último poema del libro, se deja en el aire una ambivalencia: ¿qué ocurre con aquel que logra contar lo que nadie pudo contar? ¿queda protegido

de la intemperie o solo pueden contar los que ya están protegidos?: «Yo contaría dijo y ese diálogo / fue un pie sobre escalones secos / en la lluvia» (78).

En *Carne de tesoro* (1990), la voz del poema “Condiciones” se plantea un supuesto: ¿qué ocurriría si la historia fuera cierta, si hubiera una historia que contar?, «¿por dónde miraríamos: debajo del / esparadrapo del ojo (...) / o por el agujero negro de la boca (¿sin dientes ya?)» (42-3). La poesía de Lukin, como la de su generación, se funda sobre la lógica de la experiencia imposible: la historia que no vemos, la historia que no contamos es una herida que puede cubrirse, pero que termina supurando por algún resquicio. No ver y callar, pero fracasar en el intento de secuestrar la memoria: «Lo mejor de un idioma: mirar / morir: joyita del deseo / su lepra haciendo túnel / al recordar» (33). O: «¿Diría yo o me pondría / en la boca uno (esparadrapo) antes / de hablar de más y en el ojo» (42). Porque más allá de la negación «hay un intersticio ranura ¡sí!», la «materia ficcional» supura «por el otro el huequito del bulto / sobre la humedad por la (¡sí!) fisura» (42-3). Sobre la destrucción de la mirada habla el poema “Lugares”: «Allí no hay nada / o no se puede ver / o lo que queda después / de haber mirado cae» (45). Una ceguera y un silencio que merecen una maldición en el poema “Arte”, donde se impone un deseo desde la lengua culpable: que «lo real» y «lo imaginario provocara / en el ojo ojo y en la mirada / retina fiebres desprendimiento» (44). En el poema “Lilas”, una desaparecida se vuelve omnipresente para quien escribe, para quien hace el amor, para quien mece la cuna; el fantasma de la que no puede ser mirada nos espía (27).

Si los poemas de Lukin se dirigen a un hueco parpadeante (el de la presencia del otro, del amante, del lector), los de Mirta Rosenberg se instalan en el vacío y en la imposibilidad del lenguaje. Sobre ella ironiza la voz de ese libro posmoderno y descreído que es *Madam* (1988): «*Mad am I* / con énfasis vital y tanto élan... *Madam, ¡ay!*» (11). En *Pasajes* (1984) los recuerdos que irrumpen

en el camino remiten a un pasado siniestro que ha sido disimulado: «Recuerdos infantiles, / postales del camino, son disfraces / del agua vuelta sangre (...) Perro negro saltó y enmudecí» (35). La exculpación y la memoria sepultada, aunque sea de un pasado lejano, son el tema del poema “Anonimato”: «Presenta el presente, el pasado / perdona, y aquí vienen las gentes / a olvidar: nieve de memoria» (53).

Enfrentándose a las mismas inquietudes, un editorial de la revista *XUL* de 1982 depositaba en las palabras la responsabilidad de reconstruir la mirada a partir de lo ilegible. Como señala Monteleone (1995), la nueva poesía era ilegible desde un lenguaje que había entronizado la mentira como legible. Dice así el editorial: «Para *XUL* su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua; una de las formas de realizarlo es apuntando a volver legible el uso que hacen de ella quienes deliberadamente la utilizan para la coerción y el encubrimiento» (5).

En esta nueva legibilidad se instala *Blues del amasijo* (1985) de Colombo. En el poema “Chamuyo de la loca”, el personaje de la «gila» no puede ver porque tiene el párpado cosido y un símil la deja muda, le rasura la lengua. La contención de lo monstruoso revienta en muerte y locura (1998, 19)<sup>195</sup>:

Tan mudo  
 muro de contención ella  
 diría  
 ojo  
 que desnuda se caiga  
 y caerá de pulpo  
 la cabeza  
 sobre un charco de nafta  
 coletazo

<sup>195</sup> El *Blues del amasijo* fue publicado por primera vez en *El Tintero* en 1985. La versión que manejaremos en adelante es una edición ampliada y titulada *Blues del amasijo y otros poemas* que publicó Alicia Gallegos en 1998.



La metáfora que estructura todo el libro y le da título, el amasijo, está íntimamente relacionada con el eufemismo que el gobierno militar utilizó para autodenominarse, Proceso de Reorganización Militar, y que luego fue reutilizado irónicamente por los detractores del Régimen. *Blues del amasijo* es el canto triste de los arrasados por la máquina de procesar que fue la dictadura: entraron personas y salieron objetos hechos pedazos<sup>196</sup>. En el poema “Cuestión nacional” se narra el desvanecimiento de toda una generación: «Por accesos intestinales / de la hélice / lenta y machacadora / marcha de los sucesos» (34).

Colombo trabaja en este libro el imaginario folclórico porteño, pero lo presenta herido de muerte. Los personajes marginales del arrabal son retratados en su alienación, soledad y desamparo, después de haber sido atravesados por la violencia, mientras intentan quitársela de encima. El poema titulado “Sally la Lunga” empieza así (14):

Felino de ceniza en la cimbreante  
Piel de labios revueltos  
(gimen sus  
nalgas  
en el maquillaje)  
agridulce los senos  
desordena la pena

Las voces que conforman el amasijo son un mecanismo corruptor de símbolos nacionales por donde pasan desde Gardel hasta las prostitutas del puerto. Para retratar a sus personajes, Colombo recurre con frecuencia a metáforas de animales peligrosos, descuartizados o repugnantes: «voz de viejo armiño / turbio / y deshuesado» (11); «pájaro disecado» (13); «felino de

---

<sup>196</sup> Para ampliar la relación del amasijo con el Proceso de Reorganización Nacional, ver epígrafe 3.4.2.

ceniza» (14); «retazos de boa» (16); «gran reptil», «pulpo» (19); «cobra» (20); «sapos y arañas», «parto de víbora» (22); «serpientes de orín» (24); «erizo en la frente» (31), etc. La deshumanización del amasijo se completa con el retrato de cadáveres (“La de Carriego”) o pseudo-cadáveres (“Nonina”), cuerpos a punto de dejar de serlo.

Bajo los pies de esta muchedumbre extraviada, yacen otros restos triturados, los de los desaparecidos, cuyos esqueletos emergen de la tierra en el poema “Museo de ciencias naturales” (29). Estos cadáveres ocultos bajo el asfalto contaminan al transeúnte, le transmiten la violencia padecida, lo que explica la mutilación, la alienación y la muerte que reinan entre los vivos. El siguiente poema, “N.N.”, es una alusión directa a esos desaparecidos que intuye bajo sus pies quien camina. Su existencia impide avanzar al zapato, lo obliga a girar en círculos como un trompo. El transeúnte quisiera pensar que no hay nadie allí abajo («fingir a la deriva»), pero un imán siniestro enloquece sus pasos sobre la tierra (30).

*La otra ciudad* (1980) de Paulina Vinderman comienza con un «furor lejano» y un hueco que «lavaba la memoria». Este primer poema, anuncia la dirección que seguirá el libro: «Es todo lo que sé / y cómo escribir sobre tan poco» (11). Traspasando unos límites que parecen propios, responde el segundo poema: «Hay un mundo perdido en tu memoria (...). Las fronteras son solo papeles arrugados» (15). En esa ciudad fantástica inventada por Vinderman, los escribas deben asumir la responsabilidad de contar, pero los poemas están vacíos como las piedras: «Las palabras me lanzan los ojos de los otros. / Y puedo olvidar los rostros / y ver despedazarse la inocencia / en el festín de los miedos» (35). En otro poema la tristeza tiene ojos «de pobre sobreviviente sin memoria» (18). “El fin de lo probable” recoge la omnipresencia de la muerte y la pérdida del ser (20):

Hazte humano por hoy,  
y descubre las señales.  
De ahí que el dolor no es el dolor de hoy  
sino el de siempre  
y la muerte está en nosotros  
ahora mismo.  
La vida estará más adelante

Aunque la causa del dolor deshumanizante está elidida, el horizonte existencial del poema se corresponde a grandes rasgos con la «vivencia en lo ajeno», señalada por Bajtín como una de las principales consecuencias del autoritarismo. A eso hay que sumar la culpa que subyace a todo el poema desde el primer verso: «Será que hemos vivido más de la cuenta». «La otra ciudad» es un auténtico purgatorio, poblado por sombras que alguien se empeña en nombrar. Consciente de la dificultad de hacerlo, este poemario de Vinderman es una lucha contra el desconcierto, «una búsqueda de la palabra / en un planeta de conspiraciones» (27). La jaula de signos de “El poema” afronta la desconfianza hacia el poder referencial del lenguaje, con una palabra vigilante, que crece y crece «aunque la memoria se asuste de sí misma» (28). Sobre la estrategia fallida de evitación de lo atroz que constituye el poemario habla directamente “El juego”: «Y cuando juegas a ser grande, / disimulas el horror con alguna canción / de algún pueblo sin tiempo» (36).

El siguiente libro de Vinderman, *La mirada de los héroes* (1982), parte de un silencio igualmente doloroso y culpable. En “Primer juego” se lee (11):

Ya no hay canto en la sombra  
y el silencio acuchilla  
no por ser silencio  
sino por la facilidad  
de haberse convertido en silencio  
aquella sombra.

Bastante más explícita en su alusión al Régimen y los desaparecidos, Vinderman escribe en “Los muertos”: «Qué hacer con los muertos. / Qué hacer con los desentierros / de los muertos. / Qué hacer con sus nombres cambiados / por los poderes casi siempre feudales / de los señores del orden» (12). Nombrada la masacre, *La mirada de los héroes* pasa a señalar con lucidez los mecanismos de negación y parálisis colectiva que también reproduce la voz de los poemas: «Ya no hay cielo posible en la calle / ni espejo en el espejo. / Soy el testigo mudo de lo que no sucede» (24). En *La balada de Cordelia* (1984), alguien explica en una carta: «Pero no puedo viajar, no tengo pies. / Me he convertido / en una enorme raíz / una especie de anti-árbol / de memoria y miedo» (19). De una niña se dice en la segunda parte del poemario: «Si sus ojos dolían / era porque habían cosido sus labios / con el texto ya escrito» (27-28). Todos los poemarios que publicó Vinderman en los años 80 materializan la crisis de la mirada acogiendo una colección variopinta de ojos animalizados (*La balada* 16, *La otra ciudad* 18 y 56), huérfanos (*La balada* 36), engañados (*La mirada* 29), doloridos (*La balada* 27).

La cita de Rilke que abre paso a la segunda parte de *La mirada* es toda una declaración sobre las contradicciones de una dictadura que sumió a todo el país en la violencia en nombre de la seguridad ciudadana: «Ha llegado el tiempo en que todo se va de las casas; ya no lo pueden contener. El peligro ha llegado a ser más seguro que la seguridad» (27). Contra el peligro que reina en esas ciudades violentas y oxidadas solo quedan las palabras pequeñas (38): «No solo es posible una canción. / Es necesaria. / Es la única copia del orden / de que disponemos» (43). Sobre la problematicidad de la memoria y la necesidad de nombrar habla Vinderman en su entrevista (Ap.1. 584):

La memoria es una obsesión para mí, es un nudo, casi un problema. Por un lado, detesto el olvido, me parece la máxima traición, y por otro comprendo la necesidad humana de que el olvido exista, porque, si no, no podríamos continuar. Acepto el olvido a regañadientes, única y exclusivamente en función individual y nunca en lo colectivo. Escribir es construir memoria. Yo creo que la función de la poesía es esa, volver a poner nombres, volver a nombrar las cosas como si fuera la primera vez. El poeta le da vuelta a todo, como un guante.

*La casa grande* (1986) de Tamara Kamenszain es un refugio separado de la calle por un gran ojo: el vitral enmarcado que filtra el más allá de la calle (13). Como en los poemas de Mónica Sifrim, la memoria familiar es retocada por el espejo deformante de un álbum de fotos donde alguien busca un pasado irrecuperable (15). La lengua posible es la que tiende puentes de un miembro a otro de la pareja, en perpetua traducción (35). La conversación imparable es la que nos une a nuestros antepasados, a su voz en cadena (29). El guetto conserva la letra y su «gusto por los hechos» garantiza la conservación de la memoria y del relato (46).

Más romántica, Dolores Etchecopar escribe sobre el silencio como productor de sentido en *Su voz en la mía* (1982): «Las bocas del aire se apoyan sobre todo lo que calla» y el paisaje «empuja el silencio hasta el borde de la luz» (20): escuchar es ver. En otras ocasiones, el silencio permanece, exasperante, precipitando la disolución de la identidad: «Callar, / callar hasta la flor, / hasta tu nombre (...). / Callar, ¡oh! ¡callar hasta deshacerme! (...) / callar, / ¡y soplar las cenizas de mi silencio!» (26). En “Venimos a poblarte” es necesario hablar en voz baja, para no derribar sobre nosotros la muerte, con sus «techos de ceniza». Alguien calla en voz alta (38) «una palabra inmensa y borrada», como «un largo murmullo sin labios» (43). Con la voz amputada («¿y a la voz? ¿y la voz?») somos el gran asilo de nuestra ausencia –escribe Etchecopar–, nada (55).

En *Por ocuparse de ausencias* (1983), Ana Becciu opone los secretos (refugiados en el silencio, la oscuridad y el lenguaje fragmentado para volver a entender las palabras) a quienes «crecen con sus babas de sílabas, / se hacen grandes, cazadores reales». Como presas, escribe, «las palabras caen, y ellos cazan» (37). En otro poema, estos cazadores son jugadores siniestros: «La muerte dura poco. Los tahúres / la llenan, la hablan» (45). En los siguientes versos, la ceguera y la culpa mantienen una relación ambigua, que cambia según dónde hagamos las pausas de lectura: «no puedes ver / no puedo ver / la culpa / no fuimos nosotras / a veces / nos pusimos tristes» (43).

“Yo no canto”. La fuente está sellada. Así comienza *Ronda de noche* (1987), con una declaración que es la cara oscura del comienzo del *Martín Fierro*. «Aquí –escribió José Hernández– me pongo a cantar», para añadir un poco más adelante: «Cantando me he de morir / cantando me han de enterrar / y cantando he de llegar / al pie del eterno Padre». Muchos años después, la historia argentina silencia a los poetas: «En su textura no se canta» (1999, 11). En *Ronda de noche*, el Más Allá de la mística clásica ha sido sustituido por un Más Atrás, por un pasado que todo lo contiene como anuncia el platonismo. Para recuperar ese paraíso de memoria perdida, «Yo» –protagonista de este libro– construye un bosque, un laberinto, un lugar que acaba y empieza en sí mismo, que es «el espacio de todos los tiempos». La palabra es una forma de supervivencia para ese personaje consciente de que una segunda forma de desaparición es el silenciamiento: «Ahora que se fueron, ahora que son bocas cerradas, y me han tragado con sus palabras que nunca dijeron lo que decían decir, no hay más noches, ni días con sol, ni años para después, nada, todo eso está en otra parte, se lo llevaron, y yo aquí, en un cuadrado seco, habla, se crea un habla, una dulce, una ‘otra’, una tú que no desaparezca» (15).

La reescritura amable del pasado, convertido hoy en leyenda, es el tema de varios poemas de *Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim. En el primer poema del libro, “Prólogo”, podemos leer (7):

En un dormitorio tabicado, ellos, los Padres,  
murmuraban trozos de leyenda. Sopa que los hijos  
lamerían crédulos a golpes de cuchara.  
Sopa de ganso en la marea de los pechos fieles.  
No hay sordidez posible en un relato  
destilado en medio de embelecocos.

La muerte es una conversación infinita, que se enrolla y desenrolla como un ovillo, llenando el vacío: «*Una vez desatada la final ¿qué harías? / (...) ¿Qué harías con el hueco? / Eco... eco, lúcidos susurros de difunto, husos / para desenrollar una conversación inacabada*» (11). El rostro de los difuntos es una nube: «No se recuerda. No se puede / recordar el rostro del ausente» (12). Un ojo omnipresente frustra el placer de quienes intentan esconderse: «Ojos que no ven. Ojos que / no ven / y sin embargo imperan» (17).

La educación sentimental del poema XXIII es el aprendizaje histórico de todo un país. Dicen sus últimos versos (24):

Un padre muere  
Puede morir de inhabilidad  
Un gato artero nunca se atraganta  
La seguridad es una trampa  
Toda trampa es un boomerang

En *A mano alzada* (1983), Laura Klein escribe frontalmente sobre el genocidio, señalando a los asesinos, a menudo con sorna: «Han de ser temibles

cuando / empujan damas al mar» (“Del mismo plumetazo...”)<sup>197</sup>. Sobre el Proceso, sus objetivos y el miedo colectivo desatado hablan los versos del siguiente poema del libro, “La vida turbia”: «La cosa fue matar y corregir / matar y colegir que los ojos no saben / hubo un fogueo cabezas tristes / el material de libros enormes / bajo pena // la mano presa en la boca / aprieta las palabras». Frente a esa mano que sujeta las palabras, interiorizando la represión de la dictadura, se alza el puño cerrado de quien no se quiere callar. El resto del libro sigue en todo momento la misma lógica: no es posible mirar o nos protegemos de ello («como loca que cose frente / a una ventana seca / y defendiera el ojo de mirar»<sup>198</sup>); nos paraliza un silencio impuesto o autoimpuesto, para el que se inventan coartadas: «Nadie / tuvo nada ni habló es que nadie estuvo / con los ojos bajos»<sup>199</sup>; o «Defínese cayendo al silencio / por descuido inefable o historia»<sup>200</sup>. “Fuera de combate” evidencia el mecanismo discursivo que neutraliza la acción de la palabra a través de los lugares comunes, anestesiando al mismo tiempo la mirada: «Decir lo mismo más cansados, hirsutos (...) / al otro lado afuera y siempre / lo hecho, merma lúcida y gran ojo / olvidando. Cachorro de metal».

*Visiones* (1984) de María Rosa Lojo se cierra con un poema en el que alguien pronuncia una palabra que es «como un pozo insensato, una palabra que se destroza (...) contra el sueño silencioso e inútil de tu garganta» (39). El tópico romántico de la imposibilidad de comunicar una verdad interior cobra aquí una significación histórica más concreta: la del silencio impuesto y el horror impronunciable. La realidad oculta que la visión interior de este libro tiene que descubrir parece bastante clara en fragmentos como este: «Tú que

<sup>197</sup> La edición del libro que manejamos (1986) no está paginada. Como los poemas tienen título, aludiré a él en las citas.

<sup>198</sup> Del poema “Como loca que cose...” (1986).

<sup>199</sup> Del poema “Del mismo plumetazo...” (1986).

<sup>200</sup> Del poema “Como loca que cose...” (1986).



pasas seguro por el campo arrasado, por el terrible campo de una guerra donde nadie se ha cuidado de enterrar a los muertos» (10); o «Dios está exhausto; Dios ha vuelto a la concreta violencia carnal» (16). De hecho la prosa poética de este libro también es un disfraz, en este caso de un verso clásico casi regular.

*Clínica de muñecas* (1986) de Susana Villalba versa casi en su totalidad sobre la violencia ejercida contra los cuerpos. En la primera parte, la principal consecuencia de esa violencia es la cosificación, la mutación de la mujer de los poemas en muñecas destrozadas. Hay además alusiones indirectas a la relación entre la violencia y el olvido: «Hubo / matanza más abierta (...) el terciopelo / me oculta / los mercados / flagelantes (...) en plena destrucción / de la memoria» (23-4). En la segunda y tercera parte abundan las amenazas, los cuerpos mutilados, los ausentes, la muerte y las cenizas. “La matanza de los soñadores” es un retrato borroso de un país de leyenda que ha sido arrasado. Villalba habla de guerreros quemados, reyes que no pueden dormir y no saben lo que dicen, de «la matanza de los cuerpos / insomnes dispersos» (53).

De forma parecida, *Oficiante de sombras* (1982) recurría a la retórica visionaria para escribir sobre la destrucción: «Aquí todo lo que ha descendido se ha convertido en herrumbre / nada ha germinado / todo es hueso sobre hueso gimiendo» (9)<sup>201</sup>. Los versos pertenecen al poema “Búsqueda para quebrar el presagio”, donde el personaje del oficiante carga «un laberinto de huesos» en su memoria y observa: «La mueca ha quedado clavada en el muro, / ojos de niña miran ahora ya sin fe» (9). En el mismo poema, ventanas y bocas son tapiadas, las calles pierden su nombre y la «voz no dice, no alumbra» (10). En “Búsqueda para huir del presagio”, las palabras son arrebatadas a los muertos y el oficiante invoca «a la luz desde un territorio ciego» (11-2). La imposibilidad

---

<sup>201</sup> El poemario *Oficiante de sombras*, publicado en Último Reino en 1981, no tiene números de página. Para facilitar la citación –como en el caso de *Descomposición*– nos hemos tomado la libertad de paginarlo contando desde la portada.

de ver (porque se niega la violencia y porque nos la ocultan) revierte, como dijo Monteleone, en la imposibilidad de hablar, de escribir. La lengua de las ficciones que justifican la violencia es responsable de ella. Igual que en *Descomposición* (1986) de Liliana Lukin, escribe Villalba: «Y comprendí que las palabras se corrompen como la carne / y dejan un hueso seco» (18). En un tono humorístico y mucho más relajado, el siguiente libro de Villalba, *Susy, secretos del corazón* (1989), es capaz de parodiar la actitud exculpatoria. Empieza así: «No yo no vi, yo no toqué / él no dijo (...) / vos también / sí, le dije, bueno, lo pensé» (29-32).

En su libro *De tanto desolar* (1985), María Negroni nos brinda cuatro versos que explicitan los pasos del proceso de suspensión de la memoria: lo que no se puede ver no se puede recordar y lo que no se puede recordar no se puede escribir: «No se puede inventar / donde mirar es tener memoria / y memoria es traba / mutilación» (20). El poema que da nombre al poemario, alude a la necesidad de vincular mirada y objeto, palabra y referente, tras la destrucción de todas las cosas, y al descubrimiento de que esos vínculos están rotos (39):

de tanto desolar                      tus ojos  
 atan cabos  
     bajo palabra cosa  
   bajo cosa qué

*Ciudad en fuga y otros infiernos* (1984) de Manuela Fingueret se abre con el poema “Huella”, donde alguien ha sido consumido prematuramente como un fruto y es arrebatado, dejando un vacío: «Solo una huella / para ser soñada / como un habitante / de la barbarie» (11). El siguiente poema del libro, “Erial de sangre”, es significativo por su percepción de los cambios en el uso de la palabra. Su aliento neorromántico no le impide a Fingueret observar que la muerte ha vuelto doloroso ese silencio que los poetas visionarios consideran

sagrado. El tono trascendental, la retórica grandilocuente y las imágenes bíblicas no son un impedimento para que el libro dé cuenta de algunas consecuencias de la dictadura, haciendo referencias indirectas a sus destierros, sus muertos y sus desaparecidos. La culpa, por ejemplo, se abre paso en la siguiente estrofa: «¿Cómo pudimos amarnos / y gozar de la piel y los adagios / cuando alguien sepultaba / nuestros ojos cada noche?» (19). De forma más directa que ningún otro poema, “Temor a vivir (Notas de un N.N.)”, recoge el monólogo de un desaparecido arrojado al mar, sacrificado e idealizado en el poema: «Tal vez amé por encima de algún maléfico hechicero / que puebla nuestro cielo durante el invierno» (25).

El siguiente libro de Fingueret, *Eva y las máscaras* (1987), alterna la tematización directa de la dictadura con la elaboración de alegorías bíblicas. “Poeta en el juicio” resulta bastante ilustrativo de la variante más explícita:

Nombres que brotan  
de las paredes  
en este invierno  
único  
para las ceremonias

Un viaje salvaje  
hacia el centro de la tierra  
así en el cielo  
como en el lodo  
arrancados  
al espanto  
de un horror que no se agota

Las sombras se escurren  
sobre el blanco mantel de la memoria  
para contarles  
a nuestros hijos  
piel y figura de un país  
que no ha desaparecido.

*Sobrescrituras* (1987) de Susana Poujol incluye dos “Variaciones sobre el silencio”, fechadas en diciembre de 1982. La datación del propio poemario (1982-1985) incide en una tendencia de toda la poesía de los años 80 a convertir en información significativa el hecho de haber sido escrita durante la dictadura. Aunque por lo general los lectores son conscientes de que un libro suele escribirse durante los años previos a su publicación, a varias poetas no pareció bastarles el sobreentendido. Algunos ejemplos son:

- Ciudad en fuga y otros infiernos* (1976-1983) de Manuela Fingueret, publicado en 1984.
- Descomposición* (1986) de Liliana Lukin, cuyos poemas están fechados entre 1980 y 1982.
- Por ocuparse de ausencias* (1983) de Ana Becciu, que está estructurado en dos partes: la primera se corresponde con los poemas escritos entre 1973 y 1976, y la segunda con los poemas escritos entre 1978 y 1983.
- Solía* (1986) de Susana Cerdá, que está fechado entre 1972-1980.

Para explicar el fenómeno, aventuraremos algunas razones que, a nuestro parecer, podrían explicar este *ansia de datación*, paralela al «ansia de autoría» de Gilbert y Gubar o el «ansia de la influencia» de Bloom:

1. Algunos de los poemarios fechados entre 1976 y 1983 y publicados poco después tratan de manera indirecta sobre los desaparecidos, la crisis de la memoria o las consecuencias de la violencia institucional. Incluir la fecha de escritura es una manera de señalar el propio ejercicio de la palabra durante la dictadura, una forma de decir «yo no me callé» o «yo pensé esto mientras sucedía».
2. Las dificultades que atravesó la industria editorial durante la dictadura redujeron considerablemente el número de publicaciones. Incluir la

fecha de escritura de unos poemarios publicados ya en democracia es una manera de señalar los obstáculos que el libro encontró para llegar a sus lectores.

3. Fechar un poema que trata sobre la dictadura de forma ambivalente es facilitar una clave de lectura.

Regresando a los poemas de Pujol, la primera variación es el retrato de una ciudad convertida en infierno de la que tratan de escapar inútilmente los hombres: «Esquirlas de violentas nubes sobre ciudad violenta / los hombres violentos y los violentados / trépanse a las flores de los muros / : salvarse» (10). La palabra ha sido condenada a la horca por sus pecados. Sin embargo, colgando sobre la ciudad devastada, es el único testigo moral de la debacle. La alusión a François Villon es significativa. Este poeta y clérigo francés del siglo XV escribió un poema titulado “Balada de los ahorcados”, en la que el cadáver descompuesto de un ajusticiado suplica piedad al lector con cierta ironía. El poema de Villon comienza así<sup>202</sup>:

*Frères humains, qui après nous vivez  
N'ayez les cœurs contre nous endurcis,  
Car, si pitié de nous pauvres avez,  
Dieu en aura plus tôt de vous mercis.*

[Hermanos humanos que nos sobreviven,  
No sean duros de corazón con nosotros,  
Pues, si tienen piedad de estos pobres,  
Mucho antes tendrá Dios misericordia de ustedes]

---

<sup>202</sup> François Villon (1431-1463) fue condenado en 1461 a la horca por su participación en un disturbio callejero. La “Cuarteta” y quizás la “Balada de los ahorcados” fueron escritas durante la estancia de Villon en la prisión de Châtelet, antes de que la pena de muerte le fuera conmutada por el exilio.

La segunda variación de Poujol añade ángeles en brazos de Isaías, trompetas y águilas a los símbolos de los leones y los gatos feroces que aparecían ya en el primer poema, terminando así el cuadro apocalíptico. Esta hecatombe, sin embargo, no es el epítome de los horrores padecidos, sino el juicio que debería caer sobre las falsas leyendas de felicidad, sobre el silencio y las banderas esgrimidas durante la dictadura, un juicio para el que sin embargo no se encuentra tiempo ni lugar (11).

El poema “Lin Calel”<sup>203</sup> –también de *Sobrescrituras*– habla de la muerte de los indígenas argentinos en guerras intestinas: asesinados a plena luz del día, enterrados y llorados, su muerte contrasta implícitamente con otra que no nombra el poema: la de los desaparecidos. La primera parte del libro, titulada “Historias”, mezcla pasado y presente de Argentina, va de la novela familiar al relato bíblico, de la leyenda indígena a la dictadura. La segunda parte, “Historias de la historia”, se remonta a la Argentina militar del siglo XIX, haciéndola dialogar en secreto con la violencia del presente.

*La balsa de la Medusa* (1986) es la historia de un naufragio colectivo, como el retratado por Géricault<sup>204</sup>, donde ciento cincuenta pasajeros son hacinados y enviados a la muerte en una balsa improvisada por la tripulación. La alegoría de la barca, que va y viene en el libro, parece tener un referente muy claro: la última dictadura argentina. Incluso en los poemas que pierden de

---

<sup>203</sup> “Lin Calel” («Carnes Blancas») es el nombre de una ópera de Arnaldo D’Espósito y Víctor Mercante de 1947, donde se cuenta la muerte trágica de una princesa huinca por el enfrentamiento entre diferentes tribus indias, antes de la Campaña del Desierto.

<sup>204</sup> “La balsa de la *Medusa*” (“*Le radeau de la Méduse*”) (1819) de Théodore Géricault es conocido como uno de los cuadros pioneros del Romanticismo en Francia. La anécdota histórica retratada es la de la muerte de los pasajeros enviados al mar en una balsa después de que el barco en el que viajaban (el *Medusa*) quedase varado lejos de la costa. La balsa fue abandonada a su suerte por los botes salvavidas reservados para los pasajeros de mayor alcurnia.

vista la alegoría, se mantienen las alusiones al Régimen y sus consecuencias discursivas. El poema “Los hilos de la imaginación colectiva” dice así (21):

La sospecha (era lo último  
que podíamos generar  
nos empujaba a bautizar cada cosa  
con dos nombres

“La balsa de la *Medusa*” lleva una carga de adultos, cuyas circunstancias se parecen asombrosamente a las de los desaparecidos: «Destinados al infierno de un mar en tinieblas: / la muerte sin huellas (...) sin palabras para decir el horror de la muerte tan sabida / del rostro de boca contra la baldosa / del hilo de sangre» (41).

Como en otros poemarios analizados anteriormente, en *Cámara baja* (1987) de Mercedes Roffé, se constata un bloqueo expresivo paralelo a la imposibilidad del testimonio: «Podía no decir / Podía no mirar, no oír, no saber» (1998, 27)<sup>205</sup>. Un espacio recurrente en el libro, «la escolita», apunta a uno de los centros de detención clandestinos más tristemente famosos de la última dictadura<sup>206</sup>: la escuela “Diego de Rojas” de Famaillá. En *Cámara baja*, la escolita es el espacio de la represión institucional, pero también del adoctrinamiento: «La escolita / Enseñar a los niños / Todo ha de procurarse sin palabras / Todo ha de exigirse / en silencio / La única dignidad / Ojo con los ojos: / delación» (36). El sujeto de estos poemas atraviesa una «noche transfigurada», la pesadilla de una dictadura que ha convertido la ciudad en un collage fascista (1998, 26):

---

<sup>205</sup> La primera edición de este libro fue publicada por Último Reino en 1987. La edición que manejaremos en adelante es la de Cuarto Propio (Santiago de Chile, 1998).

<sup>206</sup> En realidad “La escolita” fue uno de los primeros centros de detención, tortura y desaparición, previos al Golpe Militar. Funcionó entre 1975 y 1976 en la pequeña localidad de Famaillá, en Tucumán.

Su cara se dibuja en las paredes de un baño de oficinas como un grafiti político-obsceno - X ama a - Mueran los traidores uni-ta-Bárbaros - y los muertos - X ama - 781 - 1452 - Prohibido escupir en el suelo - Prohibido gritar - Prohibido decir - Prohibido un nombre con otro - El que bate es un - El que no -

La existencia de los desaparecidos fulmina la confianza en las palabras: «El único trazo posible / tanteable / un balbuceo fijado en su más grotesca afasia / eso / esto / que no ha de sobrevivir / siquiera / en la memoria de los muertos // No hay argumento posible / ni historia / ni gramática» (64).

En “Fragmentos”, el primer poema de *El mundo encima* (1982), había escrito Alicia Genovese: «La calma es un pantano / la lógica / una torpe certidumbre / y las palabras / cansan» (9). Otro poema, “Addió caro”, es en principio una despedida amorosa, cuyo imaginario vuelve a confluir repentinamente con el de poemarios anteriores: los ojos cerrados guardan un mar de muertos que podría llegar hasta nosotros (14):

mejor no golpeo en sus ojos  
 porque si golpeo  
 sucede que me inundo  
 y los pobrecitos peces muertos  
 tan tontos

La temática amorosa de la primera parte del poemario, va adquiriendo un matiz más trágico en la segunda, a partir del tópico del joven hermoso caído en desgracia. Dice así la cita de Safo que encabeza “Andante”: «Ha muerto ¡Oh Citerea! / el tierno Adonis / ¿Qué vamos a hacer? / Golpead vuestros pechos, doncellas / desgarrad vuestras túnicas» (21). Muchos poemas parecen aludir de forma velada a la dictadura, bajo el disfraz de los mitos grecolatinos, cuyos héroes sacrificados y grandes tragedias pierden todo sentido en “Otros tiempos”. El poema así titulado escribe sobre un *ahora* donde «todo parece /



desolado / y perdido / y desolado / hasta la propia mirada / que lo intuye» (23-4). El amor de los primeros poemas se ha perdido «entre el polvo y las masacres del camino» (23). «La muerte –escribe Genovese– nos silenció / como a perros» (46).

El mar es un elemento inquietante en estos poemas de *El mundo encima*, donde resuena el recuerdo de los cuerpos arrojados. En el poema “Playa”, «los peces mueren / sobre la arena (...) sal en la garganta / y en todas partes» (31). En “Eros (otra versión)”, un hombre desconocido que se acerca trae «un olor a sales fétidas / que dejó la bajada de las aguas» (25). En el último poema del libro, hay una «imagen en el agua / pero desaparecida aquí» (48).

### 3.1.2. El viraje a lo cotidiano

A finales de los años 80, pueden observarse ciertos cambios en la mayor parte de los poetas argentinos, al menos en lo que concierne a la crisis discursiva desatada por la dictadura. Desde 1986, *Diario de Poesía* es un espacio de la recuperación de la fe en los objetos (en ella se abre paso el llamado objetivismo). A la crítica a la mirada, inaugurada según Monteleone en 1988, se suman la reaparición del objeto y la recuperación del relato: «Ya entonces la mirada puede vincularse a lo real e integrar no solo un discurrir, sino un transcurrir. La mirada comienza a integrarse en un relato de la experiencia» (2003, 30).

En un principio, las poetas de nuestro corpus demostraron la misma desconfianza hacia el lenguaje y la mirada que el resto de su generación. Sin embargo, no fue necesario que la década llegase a su fin para encontrar en muchas de ellas una poética de lo cotidiano, un intento de sanar la mirada y construir un relato social, una recuperación de la memoria y la experiencia. Este giro prematuro fue algo más minoritario que la poética del silencio y la mirada corroída, y se desarrolló plenamente en la década de los noventa, pero pondremos algunos ejemplos que corroboran su presencia en nuestro corpus.

Ya en 1980, *La otra ciudad* de Paulina Vinderman hace posible la reconstrucción de la mirada en “Voy hacia el nombre”. Tras una crisis, la voz del poema amaga con abandonarse al ostracismo («el silencio se olvida de cerrar / una ventana, / hago el refugio en mi imagen perdida»), pero los últimos versos desmienten el bloqueo: «El universo entero / se acerca de puntillas a mi mesa / cuando recobro la manera de mirar» (52). Su siguiente libro, *La mirada*

*de los héroes* (1982), es consciente desde su título de la relevancia social que va cobrando el acto de mirar. En el poema “Límite natural” hay una casa construida en la ventana, en la voluntad de ver. De forma paralela, el silencio reinante es combatido en “La región” por las voces que llegan de las ciudades: «Todas las voces hechas / y las que debimos inventar para salvarnos» (58). En los poemas de Vinderman, el silencio y la ceguera son un conflicto y no un absoluto aplastante. Ya avanzando en la década, *Rojo junio* (1988) abre paso a una mirada que sigue desconfiando de sí misma («Todos los días desisto / de mirarme en el agua barrosa. / En realidad, ya ninguna transparencia es posible»<sup>207</sup>), pero ha dejado atrás la autocontemplación y es capaz de cargar con su lastre: «Con los ojos abiertos. / Con la voluntad intacta. / Y una sombra de vida que atraviesa / como una cicatriz prolija, morada / la pared» (47).

En el poema “Visitante” de *Malasartes* (1981), Liliana Lukin recupera una ventana para la mirada: una mujer desnuda, que irradia luz, se asoma a su alféizar. Quien la observa desde la calle se extraña y llora, quizás porque la transparencia de la escena delata otras opacidades. En “Lógica formal” se revela la posibilidad de un orden, aunque solo sea transitorio: «La luz es / un ariete / en mi conciencia» (33). La restauración de la mirada juega un papel insustituible en el proceso de curación:

hay que lamer las heridas  
que el gusto sea el horror  
un lugar donde padezca  
la conciencia  
formas más duras

se necesitan ojos  
que fallezcan  
de solo mirar

---

<sup>207</sup> Vinderman 1988, 61.

El poema “La mirada” es un resumen de la necesidad de aprender a mirar, aguzando la lucidez, afrontando lo sórdido y sorteando la locura (75). “Historias” de *Descomposición* (1986) presenta una disyuntiva: ¿abandonarse a la inercia de una historia que fluye sin dar cuenta de sus días o entregarse a una conciencia insaciable, que mira bien lo que se oculta y «habla discretamente de la vida» (61)? El poema es una rendija abierta a la posibilidad de curación de la mirada y la palabra:

Mirar  
bien lo que se oculta  
o bien aquello que muestran a otros ojos:  
la conciencia es un apetito transparente  
y en esa jarra de agua  
yace el conocimiento de la sed.

El último poema del libro declara cuál fue su propósito: la necesidad de contar (78). Lejos de ser una inversión ingeniosa de la estructura tradicional, el título “Prólogo” (VI) es un anuncio de lo que vendrá tras el hartazgo que manifiestan los últimos versos del libro (79):

un pie deseoso de  
partir partir que dice:

IV

uvas vaciadas trompas de ojos  
esto  
no lo aguanta nadie

El siguiente libro de Lukin, *Carne de tesoro* (1990), alterna la presencia vigilante de una ausente y una vida cotidiana que reclama con fuerza al personaje de poemas como “Maternidad” (25) o “Hijos” (26). El poemario persiste en la desconfianza hacia la palabra de libros anteriores, pero en

ocasiones se presenta como un consuelo posible: «Cambiar estas palabras / hacer un edredón con las ideas del poema / apoyar sobre él la triste la cansada / cabeza» (31).

María Rosa Lojo comienza su poemario *Visiones* (1984) con dos citas, una de Rilke y otra de San Agustín sobre la mirada, una mirada que este libro trata de recuperar para la poesía. Dice así Rilke: «Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba» (5).

En *Solía* (1986) de Susana Cerdá, el pasado irrumpe con su pesadumbre en un presente en el que empieza a imponerse la cotidianeidad. En el segundo poema, la vida se reorganiza alrededor de todo aquello que está más a mano: los objetos domésticos, las mascotas, un cuerpo real en su deterioro (arrugas, mocos). Gracias a una evocación musical, la memoria entra en la habitación como un rayo de luz: «La radio encendida, un tema antiguo, polvoriento, que trae rostros. / Unos amigos del sesenta y siete, envueltos en la ventisca nocturna de la playa» (13). La habitación en penumbra es iluminada por una luz que titila pero estimula la mirada. En otro poema, esa convivencia de luz y sombra es percibida como una ambivalencia que impide la curación de la mirada. La penumbra dudosa será progresivamente abandonada para ingresar en una luz más franca, capaz de sustentar nuevas certidumbres (28):

Sean las sombras y sea la luz  
La negrura, sacrificada refracción del escándalo y  
su reverso, la ancha franja, la desatendida condición  
conciliación del párpado, desparpajo que no incluye lo musical,  
corriente obviando la desesperación, fluir benéfico,  
acreditado, salido de un malévolo mirar.  
Contraste irrisorio para una solar certidumbre,  
cerca, muy cerca ya dél.  
Sol.

Bajo el influjo de este poema, el título *Solía* puede leerse no solo como una mirada nostálgica a la cotidianeidad perdida, sino también como una conjugación en pretérito imperfecto del sustantivo «sol», como una iluminación del pasado. El recurso al neologismo es coherente con la tarea de aprender a nombrar que se atribuye la poeta: «No dejo de contar y descontar esta historia, rosario temporal, intento piadoso de memoria resuelta (...) / Lo hago por ellos, lo hago para ellos. / Lo hago» (20). Esta narración desesperada vuelve sobre sí misma, revela un bloqueo y el esfuerzo por romperlo. El miedo mantiene en marcha al relato, que consigue sobreponerse a la dictadura del silencio, a su artificioso toque de queda (40).

Antes que nadie, Irene Gruss se instala en la vivencia de lo cotidiano con su libro *La luz en la ventana* (1982). Además, como en el caso de Vinderman, este primer libro de Gruss detecta desde su título la necesidad de conservar la lucidez visual. El siguiente poemario, *El mundo incompleto* (1987), está sitiado por el horror, pero de él emerge el deber de la alegría. En el poema “Mientras tanto”, una mujer canta a su hijo con la persiana a oscuras. La maternidad es un motor de salvación: la misma madre que enseña música a su hija, construye una “Zona”, una ficción de paz para ella:

No la escuches. Tú hija llora  
pero no la escuches. Por  
un momento  
no me creas más que en  
lo apacible y  
bueno  
de estar sola,  
todo quieto y  
sola.

El canto se vuelve agridulce, porque «es difícil –como dice la cita de Pound– escribir un paraíso cuando todas las indicaciones superficiales hacen pensar que debe escribirse el Apocalipsis» (14). Hay una resistencia a dejarse invadir por el terror y, al mismo tiempo, una inquietud que alcanza al amor y al canto.

El hogar de *Un mundo incompleto* es un oasis. Un cristal sucio separa a sus habitantes del terror. Quien vive dentro no renuncia, sin embargo, a un deber cotidiano esencial: lavar la ropa y limpiar los cristales, acabar con el escudo evasor de la suciedad. Los pájaros afuera pueden ver pero callan, son el testigo mudo. Dentro de la casa, la imposibilidad de ver parece conducir a la necesidad de inventar. Incidiendo en esa idea, en el poema “El amor absurdo” hay una contraposición entre el testigo (las aves) y el poeta, que inventando se acerca a la verdad. Se recomienda a sí misma el personaje de Irene: «No saltes sobre la tierra seca, salpica / solo invención» (50). Hay una furia constructiva en *El mundo incompleto*, donde es posible «despertar / y ver / el sol de vuelta», ese sol que insiste (20).

En *El mundo encima* (1982) de Alicia Genovese, la cotidianidad amorosa, que finalmente dará paso a la desolación y la muerte, tiene una fuerte presencia, sobre todo en la primera parte del libro. El poema “Dudas del juego” presenta los pequeños placeres de lo casero como una realidad, quizás en peligro, pero existente (29):

se muestra  
se            sugiere  
se despereza el gato en el sol

la mañana en las sábanas  
y temor de que cada cosa  
se apegue a sí misma  
caricia

ronda  
parca cotidiana  
ronda

La cuarta parte del libro *Sobrescrituras* (1987) de Susana Poujol está titulada en latín: “*Prolecto is ere lexi lectum*”. Abandonando el tono apocalíptico o histórico de la primera y segunda parte del libro, la cuarta reúne varios poemas de impostura humorística, lúdicos, a veces eróticos, todos protagonizados por personajes femeninos irreverentes que se sobreponen a la violencia. El poema “En-cubrimientos” es una alegoría sobre la sequía en clave de género. La abuela Encarna es generosa como la lluvia a la que reza («Arremete / contra la tierra, la metralla / contra la tierra»). Tras varios días de ausencia y un encuentro sexual con un bolichero, regresa a la casa familiar. Comparte con sus nietos la miel y el vino que trae, el placer obtenido, mientras su marido Lorenzo (el sol) da órdenes. Más allá del posible esquematismo ideológico, el poema insiste en la fertilidad del placer, frente a lo desolador, recuperando una palabra capaz de narrar lo cotidiano.

En *Ciudad en fuga y otros infiernos* (1984), Manuela Fingueret proclama la importancia del nombre, la voz y la palabra para la reconciliación entre hermanos. La revisión del mito de Caín y Abel estructura el poema “Todos los nombres, el nombre”, donde se repite la letanía «hermano mío» y donde el silencio del padre no es impuesto a la memoria de su hija (21):

Ha llegado el día  
–hermano mío–  
de imaginar a tu hija  
entre los pájaros  
para que su voz  
abraza a los que podemos escucharla  
y cuidar  
que tu silencio  
no vacile en su memoria



El siguiente poema insiste en la misma salida al bloqueo verbal del presente: «Lo callado se vuelve / voz de la memoria» (22). Lejos de renunciar a la palabra herida, este poemario de Fingueret busca su curación: «No hay resignación // Vuelvo / con la voz iluminada por los gemidos / de un dialecto reciente» (24).

*Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo fue reeditado con nuevos poemas en 1992. La nueva sección, “Bailanta”, combina la memoria conflictiva de la dictadura con un nuevo deseo erótico que se abre paso en poemas como “Baile de carnaval” (41) o “Cumbia” (42), donde la danza es un ritual de curación. Quien baila se reconcilia con su cuerpo, posibilita lo colectivo dejándose atraer y atrayendo a los otros. La función curativa de estos poemas de danza permanece incluso en los textos más siniestros. El horror que representan los pasos del “Danzón” o el “Solo de bombo” queda exorcizado gracias al ritual. Si los personajes de los primeros poemas del *Blues* se caracterizan por su parálisis y fragmentación, los de “Bailanta” recuperan el movimiento dando armonía a sus pedazos. El reciente trauma histórico atraviesa esta nueva sección del libro, pero encuentra ahora una posible solución. Como en el caso de Bellessi, se anuncia la necesidad de una representación (danza, teatro) que permita la catarsis colectiva y discuta los discursos autoritarios con nuevos artificios.

### 3.1.3. Irse de la lengua: el rol de la muda y de la loca

El silencio no es solamente la mayor sabiduría de la mujer, sino también su mayor belleza.

**Kierkegaard**

El necio es más sabio que el humanista, y hacer el payaso es menos frívolo que deificar a la humanidad.

**Enid Welsford**

Superpuesto al silencio de la dictadura, un segundo silencio es fuente de conflicto en los poemarios de nuestro corpus: el que acatan las mujeres como tales. Desde Pericles o San Pablo hasta Neruda, la mujer que calla es virtuosa y la que utiliza públicamente la palabra una usurpadora. Muy lejos ciertamente de la amenaza que cerró la boca a Sor Juana, las poetas contemporáneas no son ajenas a las complejas consecuencias de esta ley no pronunciada, más presente que nunca durante periodos de violencia en los que el uso de la fuerza se convierte en un argumento muy persuasor. Así lo constató la periodista alemana que escribió *Una mujer de Berlín* (1954) y que se lamenta de cómo las mujeres violadas en masa durante una guerra sufren un segundo castigo: la condena a guardar silencio: «Tendremos que mantener la boca bien cerrada, tendremos que hacer como si se nos hubiera dejado a un lado, a nosotras, precisamente a nosotras» (2005, 193). Como anuncia la periodista alemana, ese silencio obligado impide la necesaria curación colectiva de una herida infringida de forma colectiva.

En 1922, el danés Otto Jespersen dedicó un capítulo de su ensayo *Language: Its Nature, Development and Origin* al lenguaje de las mujeres, los

niños y los extranjeros. El recorte poblacional es toda una declaración que abrió camino para el estudio del lenguaje femenino como deficiente por razones que iban de lo biológico a lo social. Ya en plena era feminista, Robin Lakoff escribió *El lenguaje y el lugar de la mujer* (1975), donde observaba que el lenguaje femenino adolece de un léxico vacío, preguntas retóricas y expresiones que sugieren trivialidad e inseguridad en lo dicho. Enseñar a hablar a las mujeres de una manera que ahoga su identidad personal es –según Lakoff– una forma de negarles el acceso al poder (1998, 252). En “El temor de las mujeres a hablar en público” (1990), Bellessi concluye algo parecido (10):

Un eficaz recordatorio de nuestro lugar en la sociedad patriarcal sería suficiente para argumentar por qué hablamos poco en público, por qué tenemos miedo a hacerlo, por qué nos sometemos con facilidad al discurso de otro o irrumpimos con una furia tartamuda y loca que a menudo parece denotar nuestra estupidez, nuestra precariedad psíquica o nuestra falta de saber, nuestra incapacidad para estructurar un discurso eficaz, de acero y de seda, como queríamos.

En la esfera pública, la mujer sigue desempeñando –como señala Bellessi– el rol de la Muda o de la Loca, cayendo en la digresión, el cotorreo, la sinrazón. Al analizar las relaciones entre género y lenguaje, nuevos enfoques lingüísticos permitieron observar cómo estos límites conversacionales son revertidos por muchas mujeres que usan en su propio provecho las supuestas deficiencias del lenguaje femenino<sup>208</sup>. Para lidiar con ellas, Bellessi baraja en su artículo dos soluciones posibles: la moderación o el desborde. Recomienda tan

---

<sup>208</sup> Dentro del estudio de las relaciones entre lenguaje y género, Velasco Sacristán (2003) distingue entre varios enfoques: de la deficiencia, del dominio, de la diferencia y el ecléctico. El enfoque de la diferencia defiende que las mujeres no manejan peor el lenguaje, sino que conversan de otra manera que incluye, por ejemplo, mejores estrategias de comunicación. El enfoque ecléctico –más practicado en la actualidad– considera al género como un factor determinante del lenguaje femenino, pero integra en su análisis otros factores posibles que niegan la homogeneidad de las mujeres como grupo, atendiendo a sus diferencias de clase, cultura, etnia, etc. (315-340).

solo la segunda: exagerar hasta resemantizar el discurso ajeno y su imaginario hipotecado. Cenicienta –añade– «tiene menos miedo cuando escribe que cuando habla» (11).

La escritura que rompe el silencio conserva a menudo un eco de la locura, el fingimiento o el chismorreo, la impostación a la que muchas mujeres se ven obligadas para tomar la palabra. Recurriendo, por ejemplo, a un lugar común de la poesía mística, la voz de *Visiones* (1984) de María Rosa Lojo confiesa su torpeza, se autohumilla como Santa Teresa ante Dios, para pasar a revelar a continuación que son precisamente sus límites los que le permiten acceder a lo invisible: «Toda mi palabra es una gran torpeza, ducha en entrelazar visiones indecibles» (20). En otro poema la amada es «ciega y muda como una flor». Cuando canta, «canta, sin sentido, una canción que solo los niños oyen» (34).

En *Susy, secretos del corazón* (1989) de Susana Villalba, el poema “Dulce impostora” está dedicado al fingimiento de su protagonista, que «con lógica» se enmascara, se hace la mosquita muerta, la desaparecida «y se acomoda donde nadie la ve» (18-19). El poemario es en su totalidad una impostura, la de Susy, que esconde una verdad debajo de su despiste, su estupidez y su locura: la de la búsqueda de una subjetividad femenina menos alienada. «A la luz de los acontecimientos –acaba el libro– confirmo que era yo» (72).

Tamara Kamenszain empieza así el apéndice 1 de su ensayo *El texto silencioso* (1983, 73):

Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes.

Kamenszain se detiene también en la «plática», esa maraña verbal susurrada de madres a hijas, que generaría una sabiduría oral canalizada finalmente hacia la escritura. En consonancia con esa idea de la palabra femenina, el poemario *La casa grande* (1986) de la misma Kamenszain está construido a base de paréntesis que persiguen, más que una acotación semántica, una modulación de tono, una vocación silenciosa como el susurro. Sus declaraciones son explícitas al respecto: «Con el tiempo fui abriendo los paréntesis y a lo mejor lo que está ahora entre paréntesis es todo el texto» (Ap.1. 580).

Paulina Vinderman crea en *La balada de Cordelia* (1984) un personaje que no solo contradice la locura femenina, sino también la de la dictadura. Cuerda en un mundo de locos, su palabra es una apuesta por la luz en medio de la sombra más cegadora: su segundo oficio, después del de poeta, es el de deshollinadora. En *El mundo encima* (1982) de Alicia Genovese, la locura y la pena diferencian las muertes heroicas del pasado de las tragedias del presente en el poema “Otros tiempos” (23).

En *Solía* (1986) de Susana Cerdá, el poema 21 superpone dos disimulos: el de los que ocultan una verdad terrible y el de quien intenta desvelarla. La voz de los ocultadores aparece en la última estrofa: «*Que no se cuele el vicio brutal de lo latente. / Y otros restos. / Que no. / Afinar los hábitos. / Que toquen un buen tema*» (41). En medio de esa fiesta organizada para tapar el sonido del horror alguien aprovecha las circunstancias para llegar adonde no se puede, girando sobre sí misma, sonriendo y bailando: «*Disimular. / Dilatar el acceso. / Abrirse en un gesto que gira sin retorno*» (41). Irse y quedarse, participar de la fiesta saboteándola al mismo tiempo provocan contradicciones insostenibles en el personaje del poema, que sintomatiza a través de tics y risas una locura quizás fingida.

En el último poema del libro *Sobrescrituras* (1987) de Susana Poujol, el personaje de Madame Ivonne es retocado por el Marqués de Sade para una fotografía. La mujer encaja una violencia sexual tan solo insinuada, siguiendo la corriente al Marqués, pensando en otra cosa, aprendiendo a no sentir. Para evadirse de la situación, la mujer del poema finge, «hace como que». Su falsa implicación en la escena es una actitud recurrente de otros personajes femeninos de nuestro corpus, que afrontan oblicuamente una situación de dominación. El poema –y el libro– termina así (59):

ella asiente  
sonríe y a-siente  
no siente, sonrío  
y hace como qué  
oye las gaviotas  
entre tentáculos y relinchos

Otro texto del mismo libro, “Canción infantil”, presenta la escritura como un juego placentero y risueño que se practica en los márgenes del horror (a los pies de la cueva donde vive el ogro). Lo oblicuo y la impostura prevalecen en este poema que empieza con los siguientes versos: «Falaz / como toda escritura / el racimo recorre tus labios / la lengua reclama / el placer / de la letra» (53).

En el *Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo, tanto los personajes como los versos han sido pasados a cuchillo. Los síntomas rítmicos: una sintaxis entrecortada, encabalgamientos abruptos, versos quebrados. Lo que queda: un discurso desarticulado, balbuceos, puro anacoluto. De ahí que suene así el “Chamuyo de la loca” (1998, 14):

si la gila/da  
abriese su párpado cosido  
tantos años  
después diría saquen  
los estiletes muchachos/as  
desmenecemos  
punta al fin  
como quien se rasura  
la lengua  
de papilas vaciar  
al gran reptil de los adentros  
cólico  
tan mudo  
muro de contención ella  
diría  
    ojo  
que desnuda se caiga  
y caerá de pulpo  
la cabeza  
sobre un charco de nafta  
coletazo

Muchos poemarios de nuestro corpus beben de la tradición del *necio santo* o *sabio loco*, muy presente en las tres religiones del Libro y que llega en diferentes formas hasta los siglos XIX y XX (*El idiota* de Dostoievski o *Los siete locos* de Arlt son una muestra de ello). Peter L. Berger rastreó el origen cultural de esta figura en “La locura de la Redención” (1999, 297-311), donde explica que el grotesco es la respuesta estética más eficaz para expresar el encuentro con una otredad absoluta que hace añicos la experiencia cotidiana. Aunque el encuentro al que se refería Berger era el de una experiencia religiosa, el razonamiento sigue siendo válido para entender la aparición de lo grotesco en una sociedad donde el relato de la experiencia ha sido suspendido, o como mínimo puesto bajo sospecha. Desde cierta lógica, solo un loco sabio puede penetrar en un hecho de la realidad totalmente incomprensible, injusto o violento. De hecho en algunas ocasiones, la tradición religiosa recoge casos en

los que la necedad santa aparece vinculada a la crítica política (es el caso, por ejemplo, de San Basilio el Bendito, que proclamó la tiranía de Iván el Terrible). Cuando la realidad ordinaria estalla en pedazos solo un loco puede conservar la clarividencia. Los necios sabios, además, son los únicos capaces de hacer escuchar la verdad, porque sus palabras y gestos extravagantes los hacen parecer ridículos e inofensivos. Para Berger la locura transforma mágicamente el mundo, es «un acto de magia a través del cual se hace aparecer un ‘contra-mundo’. Este ‘contra-mundo’ sirve para iluminar las realidades del mundo ordinario, característicamente de un modo burlón o crítico» (307).

En *Malasartes* (1981), Liliana Lukin escribe sobre la locura que se crece como un monstruo dentro de quienes niegan el horror, pero también sobre la locura que amenaza a quienes lo afrontan. En el poema “La loca”, recurre a un personaje que dialoga con la tradición de la sabiduría necia. Contradiendo el título, la mujer del poema es «sabia en su equilibrio de pez (...) / Sabia en su equilibrio / según el agua mueve todos sus bordes / se rompe contra el muro / de la noche en pedazos / y brilla». Infiltrada entre los demás, aparecida, tal vez resucitada de entre las aguas, la loca permite ver lo que hay alrededor, ilumina la verdad: «Es como una lámpara / de pie / que no hallara / reposo» (76). En el último poema del libro, los cadáveres proyectan una profecía apocalíptica en «un instante de verdad»: «Lo que deba ser / haremos / y aunque así no fuera / otras caras / saldrán / de sus párpados / se cumplirán / las escrituras» (93).

El rol del sabio loco fue usurpado también por las Madres de Plaza de Mayo, que –como vimos– supieron aprovechar los insultos de la propaganda dictatorial. Sobre ellas hablan varios versos anteriormente citados de *Crucero ecuatorial* (1980) de Bellessi: «La boca en un rictus amargo. / Una mirada de fiera, para colgar / en el escueto retrato de los años. / Me voy con ellas, / a despertar al vivo y al muerto: / Las Locas de Plaza de Mayo» (1985, 12).





## 3.2. VENTRÍLOCUAS: EL YO CLANDESTINO

### 3.2.1. La mujer subterránea

¿Quién habla en el poema cuando escribe una mujer? La crítica feminista de los últimos treinta años se ha planteado y respondido de diferentes maneras esta problemática que da título a un artículo de Susana Reisz (2000). La misma preocupación parecen compartir algunas poetas argentinas contemporáneas, como Paulina Vinderman que escribe «¿Quién habla cuando hablo?» o Tamara Kamenszain que se pregunta «¿Quién, por boca habla de los sueños / cuando (...) se escribe?»<sup>209</sup>.

La recurrencia de esta misma cuestión puede ser considerada causa pero también consecuencia de una toma de distancia significativa con respecto a la propia subjetividad del poema. Del extrañamiento (¿qué raro que yo sea esa?) se pasa a la alienación (yo no soy esa) y de la alienación al desdoblamiento (yo soy otra). La primera pregunta ya se la había hecho en los años 20 Federico García Lorca («¿Qué raro que me llame Federico?»). Esta coincidencia no resulta tan extraña si tenemos en cuenta que él también escribía desde la diferencia, cuestión que por cierto atañe desde su título al poema que citamos: “De otro modo”<sup>210</sup>. Lorca también tuvo que enfrentarse a la necesidad de construir su diferencia con un lenguaje inexistente y, su doble solución –nada

---

<sup>209</sup> La cita de Vinderman es del poema “Conjuro para un sueño” de *La mirada de los héroes* (1982, 23) y la de Kamenszain de un poema sin título de *La casa grande* (1987, 23).

<sup>210</sup> El poema “De otro modo” pertenece al libro *Canciones* (1921-1924). Ver García Lorca 1966, 414.

ajena a la de los textos que analizamos– fue la música (como símbolo de lo inexpresable) y el teatro (como objetivación de la poesía)<sup>211</sup>.

«Yo es otro» («*Je est un autre*») lo escribió Rimbaud en 1871, en una carta a un viejo profesor donde llamaba al «desarreglo de los sentidos»: «El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos (...). Él llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito»<sup>212</sup>. El éxtasis maligno que es la poesía para Rimbaud funciona como una vía de extraposición del «yo», definido ahora por una anomalía que trastorna al sujeto burgués moderno<sup>213</sup>: «Si todos los viejos imbéciles no se hubieran aferrado a la falsa concepción del yo, no tendríamos ahora que barrer los millones de esqueletos que, desde tiempo inmemorial, han ido acumulando sus inteligencias tuertas, vanagloriándose a la vez de ser sus autores»<sup>214</sup>. Como explican Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador, ese yo anormal que surge de las sombras no es otra cosa que un desarrollo del «hombre subterráneo» del Romanticismo, de esa verdad íntima que necesita ser expresada y que solo puede lograrlo por una vía totalmente irracional, que deriva durante el Modernismo en la «ideología de la música» (1994, 191).

No es ajena a esta ideología la aparición en el siglo XX de otra noción paralela que hemos denominado como «mujer subterránea». Una triple raíz explica su proliferación:

---

<sup>211</sup> Cfr. Juan Carlos Rodríguez 1994a, 64 y 80.

<sup>212</sup> La «Carta del vidente a Paul Demeny» está incluido en el libro *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud* (1945).

<sup>213</sup> Sobre la reacción cultural de la pequeña-burguesía finisecular contra el proyecto positivista y la idea de progreso científico-técnico puede leerse Rodríguez y Salvador 1994, 186-208.

<sup>214</sup> Cit. Millán Alba en Rimbaud 1991, 36.

1. La adscripción de la mujer al ámbito de lo privado desde que este quedó separado del espacio de lo público, y su vinculación con los elementos caracterizadores de dicho espacio: la intimidad y la sensibilidad.
2. El desplazamiento de la poesía al espacio de lo privado a partir del Romanticismo y su consecuencia inmediata: el becqueriano «poesía eres tú».
3. La persistente definición androcéntrica de lo femenino como irracional frente a la racionalidad masculina.

Aunque sirven como introducción a la problemática, no bastan estas tres razones para explicar a la mujer subterránea de los poemarios argentinos de los años 80. Analizaremos su especificidad, pero antes de hacerlo vamos a repasar brevemente el origen de la temática del doble.

### 3.2.2. El origen del doble

El tema del doble se remonta casi a los orígenes de la literatura. Jano, representado con un doble rostro contrapuesto y portero del cielo, es uno de los dioses arcaicos de la Antigüedad romana. Su figura simbolizaba el origen, el comienzo<sup>215</sup>. Dentro de la mitología nórdica y germánica el *doppelgänger* era un fantasma que presagiaba muerte (Molina Foix 2007, 12). Strindberg se hace eco de la leyenda cuando afirma: «El que ve a su doble es que va a morir» (Lecouteux 1999, 8). Mario Praz (1988) relaciona la figura del doble con las leyendas populares del hombre lobo, las hadas, las brujas o las mujeres hermosas que llevan dentro un monstruo (véase el mito griego de Lamia, la mujer serpiente). Leyendas al margen, la tematización literaria del doble pasó de las versiones cómicas de Shakespeare o Lope de Vega (donde el doble era un síntoma del carácter intercambiable de la identidad) a las variantes tenebrosas de la literatura gótica. Lo cierto es que el siglo XIX incidió con especial énfasis en el *doppelgänger* (la proyección del yo, el «doble andante»), que no es sino la otra cara del «hombre subterráneo». Su revitalizador y primer teórico fue Jean Paul Richter en 1796. Dobles son el protagonista de *Los elixires del diablo* (1815) de E.T.A. Hoffman, el *Frankenstein* (1818) de Mary Wollstonecraft, el cadáver de *El estudiante de Salamanca* (1837) de Espronceda, el Mr. Hyde de Stevenson (1885), *El retrato de Dorian Grey* (1890) de Oscar Wilde y los fantasmas de *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James. En sus variantes, todos ellos presentan la quiebra interna del

---

<sup>215</sup> De ahí que el primer mes del año sea nombrado como *ianuarius*, «mes de Jano» (Martín 1996, 260).

racionalismo humanista burgués. Edgar Alan Poe inaugura en 1839 un doble, William Wilson, que ya no es la encarnación del mal que hay en cada hombre, sino de forma explícita la voz de su conciencia, la esquizofrenia que estructura toda psique. Dando un paso más, *El doble* (1846) de Dostoievski parece señalar como causa de esa esquizofrenia la presión de la maquinaria de Estado y las convenciones burguesas. A partir de esos modelos, el siglo XX explotará hasta la saciedad la temática, desde Borges (“El otro”) a Ribeyro (“El doble”), desde Patricia Highsmith (*Extraños en un tren*) hasta Paul Auster (*Trilogía de Nueva York*).

### 3.2.3. Historicidad de la mujer subterránea

Siguiendo el referente de Alejandra Pizarnik, los poemarios que analizaremos en adelante se topan a cada rato con una realidad íntima soterrada. No es una doble que campa a sus anchas la que más abunda entre las poetas argentinas de los años 80, sino una doble a su pesar, una doble encadenada. Para explicar esta represión simbólica sería fácil ceñirse a la alienación androcéntrica (en efecto, la escisión discursiva se repite de forma transhistórica en la literatura escrita por mujeres). ¿Pero qué diferencia a la mujer subterránea de nuestro corpus de la doble silenciada de otros horizontes históricos? Desde nuestro punto de vista, la intersección de dos discursos:

1. El discurso feminista, ampliamente difundido desde hacía una década y en abierto conflicto con los extremos androcéntricos de la dictadura.
2. El discurso autoritario de la dictadura y la filtración de su lógica en el inconsciente colectivo.

La mujer subterránea de los poemarios argentinos de los años 80 es una variante histórica de una figura que atraviesa la tradición literaria femenina, la mujer doble, pero también se presenta como una manifestación específica de la tendencia de los discursos contemporáneos a fragmentar la subjetividad como consecuencia de la violencia mecanizada del siglo XX. La ficción argentina de dictadura y postdictadura encontró poderosas razones históricas para agudizar el proceso cultural que venía atravesando Occidente hacía varias décadas: el rechazo de la subjetividad entendida como logos y el cuestionamiento de una civilización capaz de ejercer la barbarie en nombre de la libertad y el bien

común. La esquizofrenia colectiva fue fomentada por el doble discurso de la dictadura, que ofreció una imagen de normalidad democrática y respeto a la legalidad mientras ponía en marcha la guerra sucia. La política oficial consistió en aparentar normalidad civil, silenciando todo signo del terrorismo de Estado. En 1977, Noé Jitrik escribe “Argentina: esquizofrenia y sobrevivencia”, donde analiza la escisión subjetiva como una necesidad de los intelectuales que mantuvieron su actividad académica y cultural mientras se secuestraban libros, editoriales, periódicos y personas (1984, 254). Como explica Fernando Reati, esta esquizofrenia fue fomentada previamente por la izquierda peronista, incapaz de reconocer lo que estaba sucediendo: Perón era, desde esta óptica, «tácticamente de derecha y reaccionario» y, a la vez, «estratégicamente revolucionario» (1992, 111).

La circulación de todos estos discursos sociales fomentó el desdoblamiento, la fragmentación e incluso la alienación subjetiva que forman parte de toda la literatura argentina del periodo y no solo de la poesía escrita por mujeres. Lo que ocurre es que, como señala Reina Roffé, la dictadura colocó discursivamente al hombre en el lugar que tradicionalmente había ocupado la mujer (1989, 210-11):

No poder decir y escribir lo que se piensa colocó al varón, de alguna manera, en una posición equiparable a la de la mujer. Porque la escritura masculina se volvió ostensiblemente elusiva, eufemística (...). Las escritoras también se hicieron eco de los estragos del proceso, pero continuaron fieles a su sistema expresivo.

La alienación subjetiva y la represión no eran totalmente nuevas para las escritoras que vivieron el Proceso, y la fractura subjetiva que atravesó su escritura siguió respondiendo a un fuerte componente de género, aunque este no sea el único elemento a tener en cuenta a la hora de analizar los textos. Alicia



Genovese (1994) ofrece un amplio estudio de los condicionantes de género que fraguaron «la doble voz», pero pasa de puntillas sobre las razones históricas y los discursos sociales que intervinieron de forma fundamental en toda la literatura del periodo. Fernando Reati (1992) se centra, por su parte, en el análisis discursivo de la dictadura y sus efectos en la narrativa argentina, omitiendo la perspectiva de género en su acercamiento a “La identidad fracturada” (Cap. 2). Que en muchos casos hubiera sido útil recurrir a esa perspectiva lo demuestran algunos de sus ejemplos (113):

En el plano de las representaciones artísticas, un símbolo de la división operada en la identidad y en la percepción de la realidad radica en el diseño gráfico que adorna *Striptease*, la novela de Enrique Medina publicada en 1976. Su tapa y contratapa, que muestran respectivamente un rostro de mujer bello y seductor y otro monstruoso y demoníaco, ejemplifica una dualidad esquizofrénica. Los personajes de esta novelística se defienden de la dualidad social circundante por medio de respuestas esquizofrénicas.

Parece evidente que la «dualidad esquizofrénica» de la mujer de la tapa no responde solo a la «dualidad social circundante», entendida como un efecto del maniqueísmo ideológico de la izquierda peronista y la derecha reaccionaria. El lector agudo e implacable que es Reati descarta una lectura de género que no por obvia es menos relevante. En el siguiente ejemplo, sin embargo, sí considera el doblez de Medina (protagonista homosexual de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig) como el resultado de la represión sexual y no solo dictatorial. De hecho dedica todo un capítulo (el 4) a la relación entre violencia y sexualidad, aunque sus lecturas están hechas siempre en clave de alegoría política. Solo teniendo muy presente que esa y no otra es su búsqueda puede entenderse que Reati escoja como exponente de la temática lésbica la novela *Con el trapo en la boca* (1983) del mismo Enrique Medina, donde el protagonista masculino es castrado por su amante que se revela finalmente

como lesbiana. La rebeldía contra el autoritarismo no parece compensar el rechazo hacia los resabios hembristas de una historia que Reati califica equivocadamente de feminista. Es una pena que se haya desaprovechado la oportunidad de analizar otras novelas como *Monte de Venus* (1979) de Reina Roffé o *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy, más significativas dentro de la temática lésbica y válidas también para una lectura alegórica sobre la rebelión contra el autoritarismo.

Regresando a nuestros poemarios, en virtud del choque señalado entre el discurso feminista y el dictatorial, la mujer subterránea de los años 80 oscila de forma contradictoria entre la perturbación de la racionalidad humanista burguesa y la represión. La sombra de la mujer subterránea no es absoluta, pero sí suficientemente recurrente como para que la consideremos como eje de la representación poética de la subjetividad femenina durante los años 80. La teoría de género, el dialogismo, el psicoanálisis y el marxismo pueden ayudarnos a analizar los puntos en común de esta mujer subterránea con otros discursos sociales.

### 3.2.4. Teorías del discurso de doble voz

#### 3.2.4.1. Los palimpsestos de Gilbert y Gubar

En *La loca en el desván* (1979), Sandra M. Gilbert y Susan Gubar analizaron cómo el proceso de autodefinición que debe atravesar un artista resulta complicado para una mujer por la interposición del imaginario patriarcal «entre ella y ella misma» (1998, 32). La escritora reconoce con dolor, confusión y rabia que la imagen del espejo (el monstruo o el ángel que habita la superficie de cristal) es un constructo patriarcal, un doble que hay que matar, como asegura Virginia Woolf, para poder escribir. Liberar la superficie del cristal es hacerla añicos, atacar y revisar el imaginario femenino tradicional, para poder decir luego «¡Yo soy ella!».

Citando a Christina Rossetti, las dos críticas estadounidenses constatan la sensación de muchas mujeres de estar «encerradas entre cuatro paredes vacías», representado un papel (33). No es solo que la mujer se vea obligada a habitar las máscaras y los trajes preestablecidos para ellas por el patriarcado, sino que esas máscaras y esos trajes «habitan *en ella* de forma inevitable, alterando su visión» (34). La consecuencia de esta lógica en la escritura de una mujer es la esquizofrenia. Para ilustrarla en su primer capítulo, Gilbert y Gubar analizan toda una serie de textos de autoras anglosajonas del siglo XIX. Escogeremos un par de ejemplos jugosos.

En una carta de 1844, Elizabeth Barrett Browning señalaba cómo la diferencia entre su obra temprana y su obra de madurez era «la diferencia entre

lo muerto y lo vivo, entre una copia y una individualidad, entre lo que soy yo misma y lo que no es yo misma» (cit. 34). Cuando escribe “An Essay on Mind” en 1826, cataloga a todos los grandes poetas del mundo como varones, siendo las mujeres sus musas. Solo reconoce como autora a Safo y señala las contradicciones entre su vocación y su género como peligrosas e incluso autodestructivas.

A la misma dirección apunta la siguiente anécdota: al hablar del deseo de las hermanas Brontë «de introducir el color de la masculinidad en su escritura», una ferviente admiradora señaló que, pese a la sinceridad de las hermanas, «este deseo de parecer hombres» hizo su obra «técnicamente falsa» y «bizca su escritura» (cit. 85). La escritura de las mujeres es concebida (también por las propias autoras) como un ejercicio de falsedad, simulacro, copia, fingimiento, sensación que proviene del intento frustrado de ceñirse a la norma y ocultar los elementos que la subvierten.

La protagonista de *La inquilina de Widfell Hall* (1848) de Anne Brontë pinta cuadros de una absoluta convención social que ocultan en el reverso bocetos del rostro de su futuro esposo, un personaje sensual, enérgico y sediento de libertad, a lo Byron. Su atracción oculta por él es sexual pero proviene también de la fascinación por una vida que ella, desde su encierro, nunca tendrá. El envés de ese cuadro es una tematización perfecta de la duplicidad que atraviesa a las escritoras.

Apropiándose del título de una novela del siglo XIX, Gilbert y Gubar sintetizan en el concepto de «palimpsesto» la estrategia de «ocultar» u «oscurecer» bajo una concepción superficial «niveles de significado más profundos, menos accesibles (y menos aceptados por la sociedad)» (1998, 87). Los impulsos más subversivos de las mujeres no son tanto borrados del texto como oscurecidos. Es cierto –señalan Gilbert y Gubar– que siempre hubo

hombres *desviados*, pero poseían paradigmas para su género que explicaban su rebelión como una forma de acceso al poder. El ocultamiento y el desvío de una escritora son estrategias nacidas de un temor y un malestar que rara vez se resuelven en poder y victoria<sup>216</sup>.

Un gran número de escritoras lograron superar, según Gilbert y Gubar, las dos vías literarias reservadas para ellas: la modestia femenina o la imitación masculina. Focalizaron su propia experiencia desde una perspectiva específicamente femenina, algo que pasó desapercibido debido a la canalización de dicha especificidad hacia «rincones secretos o al menos oscuros» (86). El resultado de la revisión de los géneros masculinos fue cierta rareza respecto a la norma patriarcal, cierta excentricidad provocada por el contenido sumergido, el relato disfrazado (87). Parafraseando a Harold Bloom y «su ansiedad de la influencia»<sup>217</sup>, las escritoras sufrirían lo que Gilbert y Gubar han denominado como «ansiedad de la autoría»: la necesidad de legitimarse como autoras dentro de un canon en el que su obra es percibida como un desvío, una rareza (87).

Reforzando su hipótesis, las ensayistas estadounidenses dan una lista de críticas que detectaron en las obras escritas por mujeres un mecanismo similar al del palimpsesto: Meyer Spacks (1975) habla de un «desafío subterráneo» y Heilbrun y Stimpson (1975) de la «presencia de la ausencia»: «los huecos, los centros, las cavernas dentro de la obra, lugares donde la actividad que cabría

---

<sup>216</sup> Aunque el ensayo de Gilbert y Gubar es de un valor indudable y su teoría del palimpsesto ha abierto un amplio campo de estudio a los feminismos, su argumentación posee algunos puntos débiles: las críticas estadounidenses identifican con demasiada soltura la represión patriarcal con los hombres; se dedican fundamentalmente al imaginario femenino, sin considerar que los recursos de ocultamiento que detectaron no son solo temáticos sino también discursivos. Identifican todo el tiempo escritura de mujer con novela, omitiendo que el recurso es intergenérico; vinculan escritura de mujer, escritura feminista (consciente o inconsciente) y escritura femenina, sin realizar las distinciones pertinentes.

<sup>217</sup> Así se titulaba el ensayo publicado por Harold Bloom en 1973, donde defendía que los jóvenes poetas emprendían una lucha sin tregua contra los grandes maestros, malinterpretándolos para abrirse paso en el espacio creativo.

esperar se ha perdido (...) o está aparentemente codificada» (1998, 89). Annis V. Pratt (1976) describe así su «teoría del ahogamiento» (cit. 89):

Proviene de la cultura negra: tienes una iglesia negra detrás del pantano y vas a cantar “Baja Moisés” [pero] de vez en cuando los miembros de la congregación quieren sentirse libres y cantar “Oh, Libertad” (...). Siempre que lo cantan, ponen este viejo caldero negro en el vestíbulo y mientras cantan, lo van golpeando. De este modo, ningún blanco los puede oír. El efecto de ahogamiento, este golpeteo del caldero para ahogar lo que en realidad se está diciendo (...), surgió con la primera novela de una mujer y aún no ha desaparecido.

### **3.2.4.2. La *wild zone* y el discurso de doble voz de Showalter**

En su artículo “Feminist Criticism in the Wilderness” (1981), Elaine Showalter señala que la crítica feminista se resiste a asumir una codificación, rechaza la cárcel del logos y la «metodolatría» de la crítica tradicional masculina. Frente a la autoridad de los grandes sistemas monológicos puestos bajo sospecha, la crítica feminista afirma la autoridad de la experiencia (181)<sup>218</sup>. Su objeto de estudio debe ser, según la teórica estadounidense, el acceso de las mujeres al lenguaje. No tanto la insuficiencia del lenguaje para expresar la conciencia femenina (objeto de análisis de las teóricas de la *écriture féminine*) como las formas en que «les ha sido denegado a las mujeres el acceso a los recursos plenos del lenguaje y se las ha forzado al silencio, el eufemismo o el circunloquio» (193). La escritura de las mujeres sigue estando atravesada por el

---

<sup>218</sup> Showalter señala esta dinámica como característica de una primera fase de la crítica feminista a la que habría seguido una segunda fase de ansiedad ante la constatación del aislamiento de los estudios feministas dentro de la comunidad crítica.

lenguaje de la represión; lejos de revelar la conciencia femenina, los huecos del discurso se abren sobre la «cárcel del lenguaje».

Showalter parte de las teorías de Edwin Ardener (*Belief and The Problem of Women* de 1972), para quien las mujeres constituyen un grupo silenciado (de los muchos posibles) que se solapa casi totalmente con el conjunto dominante de los hombres. Y dice *casi* porque existe un territorio autónomo de la cultura femenina, mínimo pero cierto, que Ardener define como «*wild*» y Showalter rebautiza como «*wild zone*»<sup>219</sup>. Sus implicaciones serían al mismo tiempo espaciales, experienciales y metafísicas (1981, 200). Ambos grupos intervienen, según Ardener, en la ordenación del inconsciente, pero solo el grupo dominante puede controlar las estructuras que articulan la conciencia. El lenguaje, para él, pertenece al orden dominante; el grupo silenciado solo puede «expresar» su carga simbólica en el arte y los rituales.

Dentro del feminismo francés, la *wild zone* se corresponde con el espacio revolucionario del lenguaje femenino, el Continente Oscuro de Cixous, el país de la madre y del deseo liberado. *Wild zone* no es, sin embargo, más que una abstracción. Como acota Showalter, ningún texto puede escribirse ni circular al margen de una estructura ideológica. La escritura de una mujer es siempre un «discurso de doble voz» que reproduce tanto la estructura ideológica silenciada como la dominante (201). Ambas historias son simultáneas, se alternan, oscilan en el texto. A veces, el argumento ortodoxo retrocede y surge el argumento sumergido, como una huella digital. La cultura femenina no está dentro o fuera de la cultura dominante, sino que participa de

---

<sup>219</sup> Cuando Showalter escribe *wild zone* no está ubicando a la cultura femenina en el espacio de la naturaleza y la barbarie. Showalter se distancia explícitamente del romanticismo crítico de algunas feministas estadounidenses que sí lo creen así (ver 1981, 201). Como ella misma señala, la «ginocrítica» no es una «gin-ecología». Para Showalter *wild* es aquello que escapa al control de la ideología dominante, lo inaprensible por ella. *Wild*, además, significa en inglés «remoto» y remoto es el espacio de la cultura femenina para esta teórica americana.

las dos tradiciones al mismo tiempo, nada a contracorriente y recurre a un imaginario de yuxtaposiciones que interactúan. En este punto Showalter utiliza algunas argumentaciones de estirpe materialista muy próximas a las del marxismo althusseriano: «*The difference of women's writing, then, can only be understood in terms of this complex and historically grounded cultural relation*» [«La diferencia de la escritura de las mujeres, entonces, solo puede ser entendida en los términos de esta relación cultural compleja e históricamente enraizada»] (202).

El arte, la teoría y la crítica feminista se dirigen metafóricamente hacia esa zona salvaje e inexplorada, compartiendo el proyecto de hacer visible lo invisible, de hacer hablar al silencio (201). La tierra prometida, sin embargo, no es la escritura universal y sin género, sino la «fascinante y tumultuosa tierra salvaje de la propia diferencia» (205).

Esa tierra tumultuosa se parece a la utopía crítica de Bajtín, donde cada voz es un acontecimiento único e irreducible, pero al mismo tiempo conectado al maremagno de la discursividad social. Aunque “Feminist Criticism” no incluye ninguna alusión directa al crítico eslavo, el discurso de doble voz de Showalter encuentra fuertes similitudes con el concepto de «bivocalidad» elaborado por Mijaíl Bajtín, en virtud del cual en un discurso se yuxtaponen las voces, los registros y los lenguajes de las estructuras ideológicas dominantes y sometidas.

Sí cita sin embargo Showalter a un discípulo de Althusser, Pierre Macherey, cuyo concepto de «ambivalencia», entendida como la actividad de los silencios del discurso, servirá de gran ayuda para la elaboración de una teoría feminista de la escritura. Para Macherey, la obra literaria registra ausencias y diferencias, y es precisamente lo que esconde bajo llave lo que le



permite decir algo. En *Para una teoría de la producción literaria* (1966) escribe el crítico francés (1978, 87):

Lo importante de una obra es lo que esta no dice. Lo cual no significa lo mismo que la descuidada anotación 'Lo que se niega a decir', aunque esta sería interesante por sí misma: un método consistiría en construir sobre ello, con el propósito de medir silencios, reconocidos o no reconocidos. Pero más que esto, lo que la obra no puede decir es importante, porque allí se lleva a cabo la elaboración las palabras, en una especie de viaje al silencio.

La consideración de los silencios es así un objetivo común de la teoría de la producción literaria y de la ginocrítica.

### **3.2.4.3. La rareza enunciativa de Foucault**

Para Foucault los textos de una misma formación discursiva remiten unos a otros, convergen con instituciones, técnicas, prácticas y «entrañan significaciones que pueden ser comunes a toda una época» (1997, 200). En *La arqueología del saber* (1969), esa totalidad de elementos que convergen sería el «gran texto uniforme» al que pertenecen todas las manifestaciones discursivas concretas de ese momento histórico y que las rebasa. El gran texto se desdobra debajo de cada discurso, debajo de cada enunciado que proclama un sentido único desde su apariencia escondiendo su pluralidad potencial de sentidos.

Partiendo de esos planteamientos, el análisis de los enunciados sería un intento de determinar cómo y por qué se restringió la significación de los enunciados existentes, estableciendo lo que Foucault llama «ley de rareza» (1997, 201-202). Esta ley supone que:

- Jamás se ha dicho todo (lo que nos recuerda al bajtiniano «nada ha muerto definitivamente»).
- Es necesario estudiar la frontera entre lo que se ha dicho y lo que no en un enunciado.
- Una formación discursiva no es una totalidad en desarrollo ni una «rica y difícil germinación, es una repartición de lenguas, de vacíos, de ausencias, de límites, de recortes» (202).
- Un enunciado es una forma llena de lagunas y muescas. Un enunciado no es una transparencia infinita.

Lejos de poseer –como se pretende– una compacta riqueza de significaciones, los enunciados existentes son pobres y, por ello, su pobreza debe ser compensada a través de la interpretación y su multiplicación de sentidos. Analizar una formación discursiva es, según Foucault, analizar la ley específica de esa pobreza (204):

Concebido así, el discurso deja de ser lo que es para la actitud exegética: tesoro inagotable de donde siempre se pueden sacar nuevas riquezas, y cada vez imprevisibles (...); aparece como un bien –finito, limitado, deseable, útil– que tiene sus reglas de aparición, pero también sus condiciones de apropiación y de empleo; un bien que plantea, por consiguiente, desde su existencia (y no simplemente en sus “aplicaciones prácticas”) la cuestión del poder; un bien que es, por naturaleza, el objeto de una lucha y de una lucha política.

Hay desorden e incertidumbre debajo de la superficie visible del discurso y del sistema, un devenir parcialmente silencioso, un mutismo que a su manera no abandona la dimensión del discurso. Es en este punto donde Foucault se distancia de Kristeva y otros teóricos que aludieron a la existencia

en los textos de un flujo subyacente de carácter prelógico, recurriendo para definirlo a instanciasseudotrascendentales.

Para Foucault, el discurso es «la figura empírica de las contradicciones», dotado de una unidad aparente que debe ser destruida para que dichas contradicciones vuelvan a irrumpir con toda su violencia. Las contradicciones que se ven en la superficie del discurso obedecen a las que se ocultan. Analizar el discurso sería por tanto hacer aparecer y desaparecer esas contradicciones, ver hasta qué punto se disipan, dónde arraigan; no reducirlas, sino describir sus diferentes «espacios de disensión», sus tipos, sus niveles y las funciones que pueden ejercer (254 y 257).

Las condiciones de emergencia de los enunciados son objeto de todo tipo de exclusiones, límites, lagunas que validan una sola modalidad e impiden ciertas formas de utilización. Para Foucault las represiones, sustituciones e interferencias de un acto verbal no forman parte del enunciado sino que pertenecen al nivel de la formulación. Un enunciado designa la modalidad concreta de existencia de un conjunto de signos efectivamente producidos (184). El enunciado posee una singularidad, una unicidad, una soberanía cuya constitución en medio de las múltiples posibilidades previas de significación debe analizar la arqueología, tal como la plantea Foucault. Es en esta constitución de la soberanía significativa donde actúan las represiones, los límites, los recortes. Frente a la singularidad del enunciado, el discurso (como conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación) sería sin embargo discontinuo y radicalmente histórico: «Fragmento de historia, unidad y discontinuidad en la historia misma» (198). Es necesario plantearse «el problema de sus límites, de sus cortes, de sus transformaciones, de los modos específicos de su temporalidad, más que de su surgir específico en medio de las complicidades del tiempo» (198).

#### 3.2.4.4. Negación y represión de Freud

*Die Verneinung* (1925) es el título de un breve ensayo de Freud, analizado posteriormente por Jean de Hyppolite en un artículo que cierra la versión francesa de los *Escritos* (1966) de Lacan. El *Verneinung* sería la aparición del ser bajo la apariencia del no-ser, la aparición en el discurso de lo reprimido en forma de negación. Algo así como «No creas que lo que te voy a contar me sucedió a mí». Sucede cuando lo reprimido empieza a hacerse consciente pero todavía no se reconoce como propio.

Como señala Antonio García de la Hoz (1996) –a quien seguiremos en el análisis de la terminología freudiana–, el *Verneinung* no es una negación lógica o gramatical cualquiera: el *Verneinung* implica, frente a otras negaciones, la existencia de un sí oculto. Razón por la cual la traducción más adecuada del término al castellano sería según García de la Hoz «denegación»<sup>220</sup>. Denegar es rechazar, en este caso la emergencia de lo reprimido que puja por salir. La denegación sería así un paso previo al desvelamiento de lo reprimido en el espacio preconscious.

En su análisis de los procesos de represión, Freud recurrió a tres términos más que responden a diferentes formas de negación: *Verleugnung*, *Verdrängung* y *Verwerfung*. La *Verleugnung* procede de una doble actitud ante el hecho de la castración; es un rechazo y un reconocimiento simultáneo de lo real que terminaría provocando una escisión en el sujeto. *Verleugnung* sería así una negación complementada con una afirmación, algo que se ha venido

---

<sup>220</sup> Esta variante ya fue propuesta por Laplanche y Pontalis (1967) para la traducción francesa, y utilizada por Tomás Segovia (1971) para la traducción castellana de Siglo XXI.

traduciendo convencionalmente como «renegación». Mientras que la renegación impide la internalización de una percepción real, la *Verdrängung* («represión») rechaza el paso a la conciencia de algún contenido pulsional. Finalmente, la *Verwerfung* («forclusión» o «repudio») rechaza la percepción de lo real, que regresa en forma de alucinación (proyección a la exterioridad).

En definitiva, nos encontramos frente a cuatro tipos de negación específicos: afirmación encubierta; negación acompañada paradójicamente de afirmación; represión; y represión que deriva en representación exterior.

### **3.2.4.5. La *ostranenie* del formalismo ruso**

La «*ostranenie*» o «extrañamiento» fue definida en “El arte como artificio” (1917) de Viktor Sklovskij como un procedimiento específico del arte para destruir el automatismo perceptivo que genera la fuerza de la costumbre; la *ostranenie* sería así una forma de desfamiliarización (1991, 59-60):

Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas (...) Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. (...) Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento<sup>221</sup>.

En su famoso estudio sobre el formalismo ruso de 1955, Víctor Erlich describió el funcionamiento de la *ostranenie* de la siguiente manera: «Más que

---

<sup>221</sup> Apartándonos del tema de este epígrafe, resulta difícil dejar de señalar la divertida inclusión de «la mujer» dentro de la categoría de cosas del mundo que el arte ayuda a percibir.

traducir lo extraño a términos familiares (como hace la imagen en la prosa), la imagen poética ‘convierte en extraño’ lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado» (1974, 252).

Sin embargo, el término adquirió su actual difusión no tanto gracias a Sklovskij como por la temprana apropiación de Bertolt Brecht, que reutilizó la noción formalista, poniéndola al servicio de sus propios intereses estéticos e inventando eso que él denominó «efecto de distanciamiento» («*verfremdungseffekt*»). Esta técnica brechtiana revolucionaria persigue –frente al teatro realista– la ruptura de la hipnosis del espectador, evitando su implicación en la obra. La interpretación *natural* de los actores es sustituida por una *figuración* que permite una mayor penetración en las contradicciones de los personajes. La iluminación, los decorados y la música acentúan la conciencia de que se está frente a una obra de teatro. Gracias a todo ello es posible, según Brecht, despertar la conciencia crítica del público<sup>222</sup>. Sobre el tema versa el siguiente fragmento de *Formas breves* de Ricardo Piglia (2000, 88):

En 1923 Brecht conoce, en Berlín, a la directora teatral soviética Asja Lacis y es ella quien lo pone en contacto con las teorías y experiencias de la vanguardia soviética. Por intermedio de Asja Lacis, Brecht conoce la teoría de la *ostranenie* que han elaborado los formalistas rusos y que él traduce como efecto-v. Es notable el modo en que Brecht desplaza para mostrar el origen ruso de su teoría del distanciamiento. Afirma que su descubrimiento se produce en 1926 gracias a Asja Lacis. La actriz, que tiene un papel en la adaptación que hace Brecht de Eduardo II de Marlowe, pronuncia el alemán con un marcado acento ruso y al oírla recitar el texto se produce un efecto de desnaturalización que la ayuda a descubrir un estilo y una escritura literaria fundados en la puesta al desnudo de los procedimientos. En esa inflexión rusa que persiste en la lengua alemana está, desplazada, como en un sueño, la historia de la relación entre la *ostranenie* y el efecto de distanciamiento.

---

<sup>222</sup> Para profundizar sobre Brecht y su teoría del teatro puede consultarse “Brecht y el poder de la literatura”, estudio de Juan Carlos Rodríguez que precede a su edición del volumen *Brecht. Siglo XX* (1999b).

Posteriormente, Brecht inventaría otro teatro a partir de la *ostranenie*, argumentando que, cuando el efecto de extrañamiento interrumpe la ilusión estética o nos obliga a distanciarnos de ella, se abre un espacio para la reflexión y la propia ilusión estética queda puesta en tela de juicio. La literatura y el teatro se convierten por este procedimiento en actividades autorreflexivas que permiten al mismo tiempo la reflexión del lector o espectador. Desde una órbita completamente diferente, Kristeva parece combinar elementos de la *ostranenie* y la *Verneinung* freudiana. Según la crítica búlgara, «el diálogo y la ambivalencia surgen como el único planteamiento que permite al escritor entrar en la historia adoptando una ética ambivalente: la afirmación como negación» (1980, 69).

Ninguna de estas definiciones alude literalmente a un doble plano discursivo, aunque de alguna manera parecen llevarlo aparejado, al menos en el sentido bajtiniano. Para que el efecto de extrañamiento sea recibido como tal, será necesario un diálogo implícito (en el texto y en la memoria del lector) con la tradición, los discursos, los tonos o los registros de los que la obra *extrañada* se distancia. La desfamiliarización de un procedimiento artístico opera sobre un referente familiar que es cuestionado y que participa así de la obra de arte.

#### **3.2.4.6. El dialogismo bajtiniano y el trazo de Derrida**

Como tantas otras teorizaciones del último tercio del siglo XX, la mayoría de estos planteamientos presentan convergencias con el dialogismo bajtiniano. Como vimos extensamente en el capítulo 1, según el polémico crítico eslavo, los textos literarios reproducen el discurso ideológico dominante, pero junto a esa voz hegemónica es posible escuchar otras voces, otros

discursos contradictorios que compiten con ella por la legitimidad social y que funcionan como respuesta, siendo el diálogo que se establece entre esos múltiples discursos lo que daría sentido a un texto. Todo enunciado posee carácter bivocal contestatario, según Bajtín (1982, 258):

Todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es el primer hablante, quien haya interrumpido por primera vez el silencio del universo, y él no únicamente presupone la existencia del sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda una suerte de relaciones (se apoya en ellos, polemiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy completamente organizada de otros enunciados.

La literatura carnavalizada permite, por otro lado, la representación de los espacios vedados al sujeto, perturbando la ideología dominante (las identidades nacionales, sexuales, políticas, etc.) a través de lo que Bajtín llama el «yo subterráneo». Como dice Iris Zavala, hablando de la utilidad de las teorías bajtinianas, «el reciclaje, la re-acentuación permiten profanar las vacas sagradas; al menos nos ayudan a demoler templos, altares y comisarías» (1996, 123)».

Derrida también habló de voces del discurso, aunque su reflexión no iba acompañada de una dilucidación de los mecanismos ideológicos o institucionales que silencian unas voces y otorgan un espacio hegemónico a otras. Para Foucault (1969), los trazos de Derrida<sup>223</sup>, la presencia de lo «no-dicho» en lo dicho es una estrategia que pasa por alto con demasiada facilidad las implicaciones del sujeto en el discurso. Foucault rechaza la idea derrideana

---

<sup>223</sup> En su *Arqueología del saber* (1969), Foucault alude a «otro según el cual todo discurso manifiesto reposaría secretamente sobre un 'ya dicho'» (1997, 40). Por las referencias al trazo y al flujo de lo no-dicho que mina al discurso manifiesto desde su interior, parece claro que ese «otro» solo puede ser Derrida.



de la continuidad infinita del discurso y su participación «en el juego de una ausencia siempre renovada» (1997, 40). Apuesta más bien por una consideración del discurso como acontecimiento (en esto coincide plenamente con Bajtín). Si Derrida pone su atención en la presencia constante del origen en un texto, Foucault prefiere centrarse en la coyuntura, la dispersión temporal que permite al discurso «ser repetido, sabido, olvidado, transformado, borrado hasta en su menor rastro, sepultado, muy lejos de toda mirada, en el polvo de los libros» (41).

#### **3.2.4.7. La doble voz de Genovese**

Como vimos en el estado de la cuestión, Alicia Genovese publicó en 1998 un ensayo sobre poetas argentinas contemporáneas donde analizaba los conflictos de identidad genérica de cinco escritoras de su propia generación desde el horizonte teórico de «doble voz», tal como lo conceptualizaron Mijaíl Bajtín y Elaine Showalter. Esa doble voz funcionaría en la versión de Genovese como una estrategia poética –consciente o no– en la que se pueden observar ciertas constantes. Si la primera voz, la guardiana de la tradición patriarcal, habita en la superficie de los poemas, la segunda, más conflictiva, queda enterrada. Pero, como si de un lapsus se tratara, esta segunda voz que el texto silencia deja huellas en la superficie que pueden rastrearse y que dan cuenta de su existencia. La segunda voz es una «voz en sordina» donde habita (1998, 16):

Un sujeto que niega pero también afirma, que va constituyendo a través de la escritura una identidad propia como un lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de

carencia y tambaleo, de embozada o abierta reacción; lugar titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple.

La segunda voz del sujeto poético organiza, sobrescribe y rescribe a la primera, más cercana a la discursividad social dominante. Esta doble voz es por ello una forma de respuesta que exige un ejercicio de decodificación crítica cuya finalidad no es ni domesticar ni naturalizar los textos. Sus tensiones intertextuales permiten la resemantización del sujeto femenino dentro del «discurso masculino», sobre el que proyecta un nuevo imaginario (18).

Genovese señala además los antecedentes hispanoamericanos del recurso, analizando la resignificación del discurso masculino que llevaron a cabo Rosario Castellanos, Delmira Agustini o Gabriela Mistral, y señalando la genealogía definitiva de Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik. En conjunto estas escritoras no configuran, según Genovese, una tradición estable, sino que más bien intervienen en la trama de la historia de la literatura en forma de irrupciones (53). El espacio que construyen es una zona marginal, apta para la transformación del campo literario y su «economía de lo mismo».

### 3.2.5. El caso de la mujer ventrílocua

El *DRAE* da la siguiente definición del vocablo «ventrílocuo, cua» [sic]:

(Del lat. *ventrilŏquus*). 1. adj. Dicho de una persona: Que tiene el arte de modificar su voz de manera que parezca venir de lejos, y que imita las de otras personas o diversos sonidos.

Literalmente significa «el que habla con el vientre». Como recoge la *Encyclopaedia Britannica*, en la Antigua Grecia, los ventrílocuos eran conocidos como «engastrimanteis» o «profetas de la barriga». Aunque la mordacidad de las marionetas de un ventrílocuo ha sido orientada tradicionalmente hacia la parodia y el sarcasmo, es frecuente que circulen anécdotas tragicómicas o directamente siniestras relacionadas con ellas. Veamos algunos ejemplos. Se cuenta que Arthur Prince, un famoso ventrílocuo de Gales, fue enterrado junto a su marioneta (y su esposa). Charlie McCarthy, la marioneta de Edgar Bergen, insultaba a la hija del ventrílocuo y dormía junto a la cama de la niña que lo vigilaba atentamente mientras la marioneta miraba al techo, inerte como un cadáver. Batman cuenta entre sus enemigos con el Ventrílocuo, un personaje silencioso que ejecuta sus malévolos planes a través de una marioneta bautizada como Scarface. Mucho más inquietantes son las marionetas de la película *Fanny y Alexander* (1982) de Ingmar Bergman, a quienes pone voz el personaje de un joven aterrador y desequilibrado desde su jaula. Finalmente nos permitiremos recoger la historia del “Malvado

ventrílocuo de Saint Olaf”, extraída de un capítulo de la serie televisiva *Las chicas de oro* (1985)<sup>224</sup>:

Gunilla Olfstadter era una enfermera en el hospital Cedros de Saint Olaf. Cuidaba de Sven Bjornson, el cual le pidió que le trajera algunos humedecedores para la boca y que después le matara. Bueno, lo de matarle parecía estar en contra de todo lo que a ella le habían enseñado. Él suplicó y suplicó y, en el descanso para el café, ella ya no pudo aguantarlo más, así que tiró del enchufe y él murió. En fin, se pasó la noche carcomida por la culpa; no solo por haber aparcado su coche en el puesto de un médico, sino porque nunca estuvo segura de si, en el ruego de Sven, era el dolor quien hablaba, la medicación que estaba tomando o el chico de la cama de al lado. Veréis, el chico de la cama de al lado era Ingmar Von Bergen, el malvado ventrílocuo de Saint Olaf. Desde entonces, cada martes a las 10 –las 9, hora central– se puede escuchar la voz de Sven susurrando desde más allá de su tumba.

Desmintiendo un frecuente equívoco crítico, hay que afirmar que el término «ventrilocuismo» no fue nunca utilizado por Bajtín. El malentendido procede de una libre traducción de Emerson y Holquist incluida en “The Discourse in the Novel” del libro *The Dialogic Imagination* (1981, 299):

*The author does not speak in a given language (from which he distances himself to greater or lesser degree), but he speaks, as it were, through language, a language that has somehow more or less materialized, becomes objectivised, that he merely ventriloquates.*

[El autor no habla en un lenguaje dado (del que se distancia en mayor o menor grado), sino que habla *a través* del lenguaje, un lenguaje que de alguna manera se ha materializado, vuelto objetivo, como si él simplemente fuera un ventrílocuo.]<sup>225</sup>

<sup>224</sup> El episodio en el que se incluye este relato es el nº 109, titulado “Not Another Monday” y emitido por primera vez en EEUU el 11 de noviembre de 1989 (quinta temporada).

<sup>225</sup> La traducción es nuestra, aunque existe una traducción de los cuatro ensayos que incluye *The Dialogic Imagination* (más otros dos que integraban la publicación original en ruso) titulada *Teoría y estética de la novela* (1989).

En el original ruso parcialmente traducido por Emerson y Holquist, *Voprosy literatury i estetiki* (1975), dice literalmente «*ob'ektivizirovannyi, otodvinutyi ot ego ust*» (112), que sin aludir en modo alguno al ventrilocuismo significa que el lenguaje del autor es «objetualizado, retirado de sus labios».

La crítica feminista y bajtiniana ha recurrido con frecuencia a esta metáfora, desarrollando sus consecuencias (Jean Franco, Iris Zavala, Susana Reisz) o señalando los límites de su aplicación a las teorías del crítico eslavo (Tatiana Bubnova). Franco fue la primera en rescatar el término otorgándole nuevas significaciones dentro de la crítica feminista latinoamericana. Para ella, las «mujeres ventrílocuas» son las que se apropian del discurso de la autoridad masculina cuestionando así su hegemonía (1986, 42).

Zavala acotó la utilización del término a la problemática de los apócrifos de Bajtín (1996b, 24; 1996a) y a la cuestión del discurso referido, mediante el cual los nombres reales de los autores evidencian una falta (2005, 9):

Diríamos que Bajtín pone en suspensión la autoridad para reforzar la ficción en una práctica de lenguaje orientada a la producción de pseudónimos, heterónimos, máscaras –si se prefiere– que le permiten explorar los aspectos centrales de sus reflexiones ético-estéticas.

Para Tatiana Bubnova (2006), la metáfora no es pertinente porque no hay diálogo entre el ventrílocuo y su marioneta: la marioneta es un objeto sin derecho a intervenir en el discurso, sin una voz propia, y en el mundo de Bajtín la palabra siempre está dirigida a alguien que responde. La palabra sin respuesta no es para Bajtín otra cosa que el infierno (111-112). Quizás de este infierno saben las poetas argentinas de los años 80.

Que la metáfora estaba en el aire, no solo para las poetas de nuestro corpus, lo demuestra un fragmento de *Exorcismos de esti(l)o*, un ensayo de

Guillermo Cabrera Infante de 1976, donde se repite de forma casi literal la pregunta con la que comenzáramos este epígrafe (143):

¿Quién escribe? ¿Quién habla en un poema? ¿Quién narra en una novela? ¿Quién es ese yo de las autobiografías? ¿Quién cuenta un cuento? ¿Quiénes conversan en esa imaginada pieza de solo tres paredes? ¿Qué voz, activa o pasiva, habla, narra, cuenta, charla, instruye –se deja ver escrita–? ¿Quién es ese ventrílocuo oculto que habla en este mismo momento por mi boca –o más bien por mis dedos? La pluma, por supuesto, a primera vista o de primera mano anoche. O la máquina escribir ahora en la mañana. Una segunda mirada sonora, escuchar otra vez ese silencio nos revelará –a mí en este instante; a ti, lector, enseguida– que esa voz inaudita, ese escribano invisible es el lenguaje. Pero la última duda es también la primera: ¿de qué voz original es el lenguaje el eco?

Curiosamente el capítulo del que ha sido extraído este fragmento se titula “La voz detrás de la voz”. El texto es solo un ejemplo más de la imposibilidad de restringir un recurso a un solo género. Ninguna comunidad social o cultural de individuos es impermeable a las demás, lo cual sigue sin ser una prueba de la inexistencia de esas comunidades y de las tendencias que las caracterizan. Esas tendencias son transitorias pero pueden estar visiblemente arraigadas a determinadas formaciones discursivas e históricas. La influencia de la escritura femenina en la literatura masculina ha sido además especialmente destacada en el siglo XX: esta influencia se ha venido dando de una forma consciente o simplemente como producto del desarrollo de una sensibilidad común, atenta a los mismos temas, enfoques, etc.

Al ventrilocuismo dedica Pere Ballart un capítulo entero de su ensayo *El contorno del poema* (2005, 177-256), donde afirma que un poeta se relaciona con la voz que monologa en primera persona en el poema como un ventrílocuo con su muñeco: «De igual manera que el ventrílocuo, el poeta altera su voz atribuyéndola a un personaje interpuesto, que los lectores acordamos tomar por

verdadero emisor, aun sabiendo que su voz es el producto de una impostación convencional, un característico fingimiento del modo lírico» (194).

Vista la amplitud de la temática y antes de comenzar con el análisis de los textos, concretaremos los aspectos de la semántica del ventrilocuismo que consideramos especialmente útiles para el estudio de la poesía argentina de los años 80 escrita por mujeres:

1. El uso de la metáfora del ventrilocuismo acentúa el carácter de representación de la poesía y su intervención en el espacio de lo público. El ventrilocuo es ineludiblemente un artista del espectáculo.
2. La virtud del ventrilocuo consiste en dar voz a un muñeco de la forma más discreta posible. La ambivalencia del silencio y la quietud del autor, cuya voz subterránea y visceral es proyectada sobre la marioneta que habla, es especialmente significativa para la articulación del discurso femenino de la doble voz tal como lo hemos analizado previamente.
3. En su extendida versión cómica, los ventrilocuos dialogan con marionetas de personalidad acusada, cuya independencia respecto a la voz del ventrilocuo puede ser tanta o tan poca como la de la voz de un personaje de una novela respecto a su autor. En este punto se tambalea la objeción de Bubnova. La ficción del espectáculo puede llegar a ser dialógica si el ventrilocuo logra inyectar en su marioneta la autoridad ideológica y la responsividad necesarias para una auténtica bivocalidad.
4. El ventrilocuismo está asociado a un ejercicio de la parodia y del sarcasmo muy cercanos a la lógica del carnaval público. No es extraño si pensamos que los ventrilocuos eran profesionales nómadas con una figura pública semejante a la de los artistas circenses al menos desde el siglo XVIII.

### 3.2.6. El yo clandestino en los textos

#### 3.2.6.1. El yo clandestino vs. la doble voz

Para diferenciarnos de esa categoría transhistórica de la literatura escrita por mujeres que Showalter bautizó como «discurso de doble voz» («*double voice discourse*»), recurriremos a otra denominación, el «yo clandestino», que define de forma específica los textos de las poetas argentinas de los años 80. Además de hacer más patente la voluntad de ocultación y secretismo que atraviesa los poemas, el «yo clandestino» se adapta mejor al origen de dicho encubrimiento: el temor y la elusión de la ley. Una ley que implica la suspensión de los derechos ciudadanos en la Argentina de la dictadura. Una ley que impone su *excepcionalidad* autoritaria sobre la otra ley, la del contrato social. Una ley que, aún depuesta, pervive en forma de trauma y amenaza en el inconsciente colectivo de la nueva democracia liberal. Un yo que empieza, como escribe Mirta Rosenberg, «donde el yo termina» (2006, 50)<sup>226</sup>.

Algunas razones que justifican el uso del término «yo clandestino» frente a la «doble voz» son:

1. El término «doble voz» no puede dar cuenta, desde nuestro punto de vista, de la complejidad de un discurso formulado bajo el temor a un autoritarismo que fortalece, además, el dogma patriarcal. El silencio y el disimulo que han articulado históricamente el discurso de muchas

---

<sup>226</sup> Todos los poemas de Mirta Rosenberg que citaré en adelante pertenecen a *El árbol de las palabras. Obra reunida 1984/2006*, publicado en la editorial Bajo la Luna en 2006. La paginación coincide con ese libro y no con los originales de *Pasajes* (1984) y *Madam* (1988).



mujeres como consecuencia de la norma represora del patriarcado dan paso en los textos de nuestro corpus a un carácter verdaderamente furtivo y subrepticio. Lo que antes se tapaba queda ahora enterrado.

2. El término «yo clandestino» es más fiel a una subjetividad posmoderna cuya configuración transfronteriza, desterritorializada y nómada se ha impuesto como estrategia para sustraerse de diferentes dominaciones.
3. Su formulación no esconde la politización que ha venido caracterizando a gran parte de los feminismos frente al resto de las filosofías posmodernas<sup>227</sup>. La clandestinidad es una actividad de respuesta y resistencia en la sombra y no una ocultación a secas.
4. Frente a algunas categorías feministas, el «yo clandestino» es declaradamente antiesencialista. El poder que elude forma parte inevitable de su subjetividad y hace de su discurso una realidad compleja, contradictoria ideológicamente y en transformación<sup>228</sup>. Convertirse en sujeto legítimo de enunciación obliga a quienes no están dentro de la norma falocéntrica a una metamorfosis continua, al nomadismo que señalara Rosi Braidotti (1994); si a esto sumamos las condiciones discursivas del capitalismo fascista daremos con la escritura de la clandestinidad.

En todo caso nuestra intención no es desechar «la doble voz», sino declararla una noción histórica y por tanto no intercambiable entre poetas que escribieron bajo horizontes sociopolíticos y culturales diferentes. El «yo

---

<sup>227</sup> Exceptuando, claro está, algunas variantes del postcolonialismo o el neomarxismo que, junto con los feminismos, demuestran que no todos los discursos de la Posmodernidad rehúyen sus implicaciones políticas y su carácter ideológico.

<sup>228</sup> Visibilizar el funcionamiento del poder patriarcal en nuestra propia subjetividad es una función básica del feminismo. Así lo entiende Rosi Braidotti cuando escribe: «El conocimiento feminista es un proceso interactivo que hace aflorar aspectos de nuestra existencia, especialmente de nuestra propia implicación con el poder, que no habíamos percibido anteriormente» (2005, 27).

clandestino» sería así la variante específica y arraigada históricamente de la categoría genérica «doble voz».

Con esta opción terminológica no olvidamos el imaginario del ventrilocuismo, muy presente en las poetas argentinas de los ochenta. Como categoría, viene a complementar al «yo clandestino» con su estética de la representación. Como estrategia discursiva, es la subversión de un mecanismo puesto en marcha por el fascismo capitalista, que intenta ocultar sus masacres generando una ficción de normalidad (de ahí salen el Holocausto y los desaparecidos). La oculta violencia fascista es puesta en evidencia por la poética del ventrilocuismo, que se convierte frente al discurso de la dictadura en una ficción de la anormalidad.

Anormalidad y clandestinidad inciden en el discurso de los poemarios que trabajamos a diferentes niveles, delatando la existencia de fuertes contradicciones. Los elementos reprimidos de la subjetividad, el orden debajo del orden y el terror escondido se presentan en forma de solapamiento, opacidad, silencio castrador y, al mismo tiempo, en forma de emergencia, saturación, desbordamiento. Esos elementos articulan la enunciación y construyen símbolos, llegando en ocasiones a tematizarse explícitamente. En apariencia constituyen el *parergon*, lo accesorio de los textos, que es sin embargo lo que permite su existencia. Citando a Carson Mc Cullers, escribe Mirta Rosenberg: «No pude seguir / con mi trabajo, me distraje sin pensar, // todo el tiempo me he ido por las ramas / y nadie piensa (yo tampoco) que ahí / tenía que estar» (2006, 50).

En adelante, analizaremos por separado los tres niveles del «yo clandestino» en los textos, dedicando una breve reflexión a una temática paralela: lo extranjero.



Si existe una «única historia», esta esconde un «bajo fondo», un «latido» subterráneo más «salvaje» que una bestia. Tan salvaje que emerge hasta la superficie de esa historia dominante, violenta y fuerte, como un «toro»: se deja ver, asoma una marca, crece un bulto sobre la piel que anuncia su presencia interior. Porque lo que subyace es un contrario reprimido que quisiera ser «más cierto» y clama «pidiendo aullar», abriéndose espacio en el poema, con un verso doblemente quebrado. Y ese contrario, cuya victoria se recibe como una premonición («será»), es signo de una inminente rebelión interior: esa «cría salvaje aunque desconocida».

Muchos poemas de Colombo proyectan esa segunda voz en sordina, ese plano subterráneo sobre «lo otro»: el mito, el espejo, la yegua, la vaca. En “Gardel y yo” (1998, 18), la voz masculina, «gentil con esas / faltas / de imaginación», convierte a la femenina en un falso personaje, «marilín», en una doble que esconde su verdadera identidad: «pasaba / que por aquellos tiempos / mi nombre era maría / maría solamente». El sujeto de la enunciación se define entonces en negativo: ni es Marilyn ni tiene pecas («nunca / gritó pecosa porque / yo no tenía / ni una / peca»). Aunque, en definitiva, es él y no ella quien conserva la impostura galante del mito en un poema que no se titula “Gardel y Marilín” sino “Gardel y Yo”. Quien *peca* verdaderamente es ese símbolo tanguero de la virilidad, que no ha sabido nombrarla.

Si regresamos a los dos primeros poemas del *Blues del amasijo*, descubrimos un espejo que no guarda la imagen de un cuerpo pleno, sino tan solo de uno de sus pedazos: «Revolverá la noche con un pubis violáceo / frente al pezón opaco de su espejo» (11). Esta representación fragmentada que se repite en todo el libro es el resultado de una objetualización violenta del cuerpo, de su transformación en un *trozo pornográfico* en el que ha sido aniquilada la

subjetividad. Una objetualización que también persiguió la dictadura, desarticulando los cuerpos de los secuestrados, robándoles la humanidad antes de hacerlos desaparecer.

En el paso del primer al segundo poema del libro se produce un movimiento que va del *ver* al *no ver*, una indagación que concluye en una entrega a la doble, a la subterránea, a la dormida, a la mujer del espejo, y le da cuerpo: a cambio ella entrega su mirada (12):

del espejo  
a su cuerpo  
los ojos caen como frutos  
dormidos  
en su cuna de sangre no verán  
dónde arroja la piedra  
en qué tiempo penetra su imagen  
o quién  
(por favor quién)  
la llama desde un pozo

En el “Chamuyo de la loca”, la «gila/da»<sup>229</sup> tiene los párpados cosidos, la lengua rasurada y es ella misma un «muro de contención». Lo «mudo» que contiene («el gran reptil de los adentros») la vuelve loca (1998, 19). El poema está enunciado en tercera persona, pero su dicción entrecortada y surreal evidencia el vínculo entre el sujeto poético y el personaje que retrata, su doble trastornada.

---

<sup>229</sup> El «chamuyo» o más correctamente «chamullo» viene del lunfardo y alude según el *Diccionario del habla de los argentinos* a «una conversación por lo común confidencial». El término «gilada» significa, según el mismo diccionario, «dicho o hecho propio del gil», pero también «conjunto de giles». En el poema de Colombo, sin embargo, parece ser un juego de palabras inducido por la barra de separación, «gila/da», que alude al femenino de gil («tonto, fácil de embaucar») y al mismo tiempo a un participio verbal inventado: «vuelta loca».

Una variante más festiva y sugerente de la emergencia de lo que se tapa es la “Cumbia”<sup>230</sup> del *Blues*, donde se entrelazan imágenes del baile y la escritura, que se plisan como un abanico o una escalera de caracol: «Es mostrar pero no / lenguaje de puntillas» (...), «pliegues donde taparse todo / menos la punta / la puntita» (42). El escote de la “Cumbia”, que muestra mientras oculta, es en “Danzón”<sup>231</sup> «bache y agujero (...) del pobre / yugo / y del hachazo» (43), grieta por donde se accede a lo escondido. Con mecanismos parecidos a los que *doblegaban* en otros poemas a la voz femenina, este danzón desvela otra opresión: la de la esclavitud negra, que fusionó este baile criollo con sus ritmos africanos. La morocha de “Desocupado y valija (candombe)” «se pone triste / y triste tan fiero el físico / le crece casi una jiba / oscura», semejante al cáncer que crecía sobre el cuello del toro en el poema “Littérature”. Tampoco resulta extraño que la mujer de este poema deje ver «su cielo / de cajita / ese fondo donde / mi negra y yo / nos confundimos» (45). Como si fueran la misma persona.

Algo más explícita en su retrato de la doble, Dolores Etchecopar escribe en un poema de *Su voz en la mía* (1982): «Me quedo en ese gran rostro que se parece al mío, / sus ojos predisponen al rumor redondo de su cuerpo» (78). El propio título del libro alude ya a un ejercicio de ventriloquismo, en este caso invertido: quien habla en el poema ve implantada otra voz en la suya. Semejante a esta marioneta de ventrílocuo es el personaje de *La tañedora* (1984), que observa: «El que habla / cambia los sonidos de mi rostro», «me pronuncia» (25). Pero también «La muñeca del verdugo», que da título a la

<sup>230</sup> «Cumbia», según el *DRAE*, es una «danza popular de Colombia y Panamá, una de cuyas figuras se caracteriza por llevar los danzantes una vela encendida en la mano».

<sup>231</sup> El «danzón» es un baile cubano derivado de la danza criolla y con fuertes influjos africanos.

tercera parte de *La canción del precipicio*<sup>232</sup>. La segunda parte, “Perforación de la extraña voz”, incide de nuevo desde su título en la temática de la desposesión enunciativa. En “Calle salvaje recorrida por mujeres” de *La tañedora* (1984) se despliega un espacio de hermanas, parteras y viejas mujeres que parecen habitar una *wild zone* imaginaria, un lugar que está «de este otro lado» donde «antiguos animales / cuidan de tu sombra» (47). Un espacio alternativo es también el del siguiente poema, donde una “Voz en bruto” dice: «No tengo idioma en este cielo brusco / esos animales manchados / por el verbo de los hombres». Y anuncia: «Voy a levantar la luna de los lodazales / y a lavar la luz / en mi sombra» (51). Más adelante puede leerse: «He tendido la línea de mi voz / sobre el salto de los secretos» (91).

En *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg, otra mujer y otro discurso contradicen hegemonías en clave de humor: «En el intento / de abrir la boca / de la marca, ser, la loca y desdecir / lo que el monarca / ha instaurado en mí de su adorado / esqueleto de dominio, de razón» (67). Lejos de hablar directamente, el sujeto del poema se comunica mediante marcas, obliga al desciframiento de un sentido oculto. Su sinrazón se impone como una respuesta posible al orden impuesto del logos, que, como señalara Rosi Braidotti, ejerce su poder también dentro de nosotros.

La misma ironía es una rendija siempre abierta en su escritura, que funciona como contrapunto a la tragedia y el lamento. «Erré perfectamente el camino», dice otro poema: la escritura legitima lo contrario, se funda en el «sentido errado». Y ese sentido se oculta: «¿Quién podría decirlo, salvo un secreto?» (70). Lo que solo puede decir un secreto, solo puede verse «en la imagen censurada», donde «nos miramos / rotos» (1984, 24). Lo escondido

---

<sup>232</sup> Aunque *La canción del precipicio* fue publicada en 1994, tendremos en cuenta sus poemas por constituir una recopilación declarada de poemas anteriores con una franja temporal que incluye dos años de nuestra acotación cronológica.

aparece y reaparece intermitentemente sobre la superficie; por eso ordena la voz poética: «Sé / veladura que parpadea» (24). Bajo ese velo, «al pliegue de mi sombra / cometo / esta caricia», afirma la misma voz en otro poema (38). Ese proceso que desvela al sujeto escondido, proyectándolo en señales discontinuas hacia el exterior, termina impidiendo su autoconocimiento en otro poema del libro *Madam*: «El reflejo / intermitente tornó inútil el espejo» (62).

En el primer poema de ese mismo libro, la mujer que imposita un personaje socialmente respetable calla, pero debajo de su silencio se avecina un drama (1988, 61):

Exclusivamente calla, verdadera dama,  
anunciando una exigencia, un drama,  
ante la urgencia del destino. Exclusiva llora  
y en su llanto aflora el reto serpentino  
y la curiosidad que mató al gato

La felicidad esconde «verdades clandestinas» (65), una «falla interior» que produce «desazón» y «agotamiento» (67). La conexión entre la voz poética y el personaje se evidencia desde el primer poema del libro: «Si llora, / como yo, es por su historia» (61). Anticuada y formal, *Madam* comparte algo con la voz que la retrata: un vacío mal disimulado: «En los cajones / nada, pero un lugar para cada cosa» (61). La paradoja que hace de la doble una igual muy lejana puede observarse en el fragmento del siguiente poema (63):

La voz que habla  
no es sedante pero arrecia, pues es ella  
y es aquella de su propia madre invitándose  
a sí misma a una conversación que cuadre  
a esta ocasión tan íntima en que en una  
se han juntado dos en sumo grado separadas  
por la vida.



Inciendo explícitamente en el mecanismo (y con cita incluida de ese gran ventríloco que fue Pessoa) escribe Rosenberg: «En su medio, en su doblez, ella es el redoblante que, / frenético, augura el ritmo de la espera si certera / nada aguarda. La sutura de lo ascético / es sostén de la quimera (...) y mentira que, en verdad, refleja lo que es» (66). Hablando del «yo clandestino» pero en diálogo irónico con el cancionero tradicional, escribe en otro poema: «No tengo arte. El arte de una amada / es ocultarlo tras el cuerpo» (69).

En “Límites” de *Malasartes* (1981), Liliana Lukin también proyecta la segunda voz sobre una doble: «Esta muchacha me despierta de noche (...) y copia en mis ojos la tristeza del mundo (...) y yo / que he tenido un sueño / menos verdadero que la alegría / repito con mi cuerpo una muchacha / centro del horizonte» (28). Y como esta doble furtiva, este «yo clandestino» deja huellas a su paso, es necesario borrarlas, como ocurre en *Descomposición* (1986): «Pasé la mano emparejando luego / la marca / que él / ya no podrá reconocer» (75). La otra cara del «yo clandestino» es el vacío, la posibilidad de estar hablando a nadie, sobre todo cuando el fantasma que huye se parece a un desaparecido. Por eso, en *Descomposición*, hablar y escribir es llevar un riesgo «atado al cuello», pinzado a la voz: «El riesgo de que nadie te conteste / del otro lado: timbre o línea / o costado de la cama o mesa: // ese riesgo final de hablar al hueco» (58).

Concuerta con todo lo dicho un poema de *La otra ciudad* (1980) de Paulina Vinderman, donde se lee: «Necesito una voz (...). La mía se quedó dormida a los pies del milagro (...). Que alguna voz me ocupe» (33). Algo más explícitos y militantes son los versos de “Si alguna vez consiguiera” (48):

No a la sonámbula  
constructora de haceres desvariados  
sino a esta que dice.

(...)

Demasiado absurdo y solitario  
es caminar una palabra  
con zapatos que no me pertenecen

Contra el “Silencio” «crece la música». La voz poética busca quien diga lo que le falta: «Alguien será recipiente. / Alguna voz, pedacito de papel-lápiz sombra / de señales, / será mía, toda mía hasta el fin / aunque no me pertenezca» (50). La necesidad persistente de quebrar el silencio anuncia que «los espejos seguirán desdoblado realidades». Frente a esta solución, el desdoblamiento de “Manuscrito hallado” parece una condena (1984, 7). La voz del poema añora

Una canción que hablara  
de un tesoro enterrado en un observatorio.  
Pero todo se dobla.

(...)

Y de mi canción queda un quejido  
levísimo

En el segundo poema de *Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim, una bailarina de postura congelada es, en su caja de música, el anverso del borracho que se tambalea (11). La novela familiar es la construcción de una leyenda persuasiva sobre nuestros antepasados y los lazos que nos unen a ellos, «un relato falaz, nudoso, endeble, / destilado en la pueril oreja, gota a gota, / mientras nos arrullaban sus onomatopeyas» (21). Algo chirría en su mitología, en las imágenes del álbum familiar: «Esa pequeña en la fotografía del jardín de infantes / quiere huir. Hay en su cara una congoja tal que no condice / con su arqueología» (21). Las contradicciones que despierta esa fotografía son también

las del espejo: «Yo soy la calavera en el espejo / que defrauda a la bella. Soy la más bella / que ocupó el espejo» (25).

En el tercer poema de *La casa grande* (1986) de Tamara Kamenszain, hay también un álbum de fotos que nos devuelve un yo aplastado, retocado, impreso como en un espejo deformante que la hace desaparecer (15). La doble de poemas anteriores reaparece, pero esta vez es una ausencia, un yo de cartón. En otro poema, la mujer del espejo es un lazo difuso con la familia: «Complicidad que arrastra / la sangre, sube al rostro desdoblado / y mira en su otra a la familia. / El espejo entre hebras distraídas / lía el ademán con que se peinan» (33).

La voz poética de *A mano alzada* (1983) de Laura Klein asume la existencia de una doble lejana. En el poema “¿Obrar sobre la propia tenue...”, el dilema de dar paso o no a esa mujer soterrada, de actuar sobre ella o dejarla intervenir se va revelando como una necesidad. La mujer contenida no es tenue y muda por ser, de las dos, la que tiene un perfil bajo, sino porque es un síntoma de lo que se esconde, detrás de la mirada, debajo del felpudo, en el rinconcito: «¿Obrar sobre la propia tenue desconsolada? / ¿la segundona, pelarle un nudo, correrla? / sin más, dejar a la feliz rodar, sin cabellera? / (...) para que no mate desande / entienda otra mirada y se percate de? (...) y hacerle entrar / en lo más tibio y desnutrido, lo rinconcito / querido, lo que no rinde cuentas, a que hurgue? / ¿deshaga el felpudo? ¿quiebre y tuerza? / ¿a que levante el muerto?».

En *Clínica de muñecas* (1986) de Susana Villalba «la ausente / resuelve / en escritura» (35), «no da tregua / engendra», «se funda / del doble» (33). La voz poética y su yo clandestina son la misma persona: «la cruz / cortada / por la cara» (50). No es extraño que la última parte del libro se titule “Idéntico destino”. El siguiente libro de Villalba, *Susy. Secretos del corazón* (1989),

comienza con una escisión íntima y una extraposición: «Yo / yo y mí / yo y mi cuerpo fuimos a esa fiesta» (9). Sobre esa división habla la voz poética de “Enjugaré tus lágrimas” que dice: «En mi libreto las mujeres de hoy no lloran en ciudades a su imagen dividida de la madre tierra me trague de una vez tanta palabra» (48). Tras desplegar a lo largo del libro la historia sentimental de Susy, esa doble autoirónica y escurridiza, la última estrofa del último poema se pregunta «¿era yo o era quién?» y concluye: «A la luz de los acontecimientos confirmo que era yo» (72). De forma parecida afirma Ana Becciu en “Composición /II”: «El sueño de tus ojos de arena / tiene la consistencia de mi página» (1983, 13).

La voz clandestina que también aparece en la poesía de Diana Bellessi es, en *Crucero ecuatorial* (1980), un puente hacia los otros y una conexión secreta del yo con el mundo. En el poema “Tikal”, una voz de origen desconocido habla al sujeto poético. ¿Son los «sacerdotes del Templo V», la mujer del atado de leña o un «guerrero en desgracia»? No, es la ciudad quien dice «-Yo soy tú», una doble espacial que habla a través de los jeroglíficos de las paredes (25-26). Escrito durante un largo viaje por América, *Crucero* no esconde una voz reprimida que puja por salir. En sus versos, yo es felizmente otros. El siguiente libro de Bellessi, *Tributo del mudo* (1982), oculta sin embargo el horror de la dictadura. Frente al imparable diálogo americano de *Crucero*, *Tributo del mudo* es un libro que habitan seres silenciados (poetas chinas, momias precolombinas), con los que el sujeto poético establece fuertes vínculos. “Leyendo un poema de Li Ch’ing-Chao” es, por ejemplo, una narración en primera persona llena de malos presagios, y que concluye así: «Por un largo camino / más allá del crepúsculo / van nuestros rostros enlazados» (38). Una voz clandestina es la que canta en “Persecución del sueño” y crea «la mitad secreta del mundo» (69).

Frente al espejo del deseo lésbico, la doble es en *Eroica* (1988) la otra y la misma, la ley y la trampa que todos llevamos dentro (66-67):

Trasgrede  
alma mía  
    La Otra niega  
    Tiene Ley  
    ¿y yo?  
    ¿Qué trampa?  
Gira la moneda

Cara o cruz  
revela siempre

el dobléz  
de quien recoge  
y quien la lanza.

Bellessi se apropia progresivamente de la dualidad y el hueco, de los atributos femeninos, descargándolos de negatividad. El deseo de una mujer por otra, materializado en la escritura (ese devenir mujer) es en este libro la trasgresión de una ley que oprime: «Cruzada la línea / del Rey que prohíbe // se unen deseo y mirada» (99). O de forma parecida (85):

A favor de la Ley  
    el texto hace  
en su contra  
    nace  
        /hagámoslo/  
el amor

### 3.2.6.3. Nivel enunciativo

La aparición de la segunda voz en los poemas de nuestro corpus sigue, a nivel superficial, las convenciones de la poesía dialogada: recurre a guiones, comillas, cursivas, es introducida por verbos de lengua y a veces por dos puntos. Las variantes básicas de la «palabra referida», como la llamara Bajtín, se incorporan con naturalidad a los versos, alternando los recursos más tradicionales con otras opciones experimentales. En el siguiente poema de *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg se reúnen algunas de las convenciones del discurso directo con la aportación singular de una didascalia (2006, 80):

Mientras tanto,  
estoy equivocada porque pido  
pensar en *una* cosa, y no me atengo  
a lo que pasa. ¿Qué pasa?  
«Piénsalo todo» (Mme. von Bartmann en voz alta),  
«bueno, malo, indiferente, todo, y todo hazlo, hazlo».

Sin introducción y de forma brusca, se abre paso la desasosegante segunda voz de otro poema del mismo libro (2006, 68):

Cuidar las manos  
con amor, con garra, con impudor, coqueteo:  
lo que relumbra, es brillo. ¿*Aprieto el gatillo?*  
Laca descolorida para esa cómoda nueva que, envejecida,  
empieza a tornarse incómoda. El cajón superior  
de la derecha, por ejemplo, ha perdido  
el tirador. ¿*Y si gatillo?* (...)

*Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim comienza con un diálogo entre la voz central y autorizada del poema y el personaje de la Hija, que «se figura la desaparición de sus Autores» (9): «Una vez desatada la final ¿qué harías? / Yo puntillosa anudaría extremos (no se corra el punto / no llegue al río la que fluye púrpura) / ¿Adónde entonces? (11). Podemos encontrar multitud de ejemplos similares a este en nuestro corpus, cuyos poemarios tienden con facilidad a «la palabra referida». Señalaremos algunas de las variantes más interesantes de la representación tradicional del diálogo, experimentos puestos en práctica desde las primeras vanguardias y muy naturalizados en la poesía de los años 80.

El primer poema de *Susy. Secretos del corazón* (1989) de Susana Villalba es un collage de fragmentos de diálogos y monólogos interiores que se suceden unos a otros de forma surreal, sin anunciar el cambio de voz, obligándonos a adivinar quién habla por el contexto. A pesar de las brutales elipsis es posible seguir el argumento deslavazado que narra la voz poética:

yo y mi cuerpo fuimos a esa fiesta  
yo bailé  
hermoso rico y poderoso rozaba mi cuerpo  
mi betty boop mi reina descalza  
mi nombre es yonimeri yo también  
fuego furia ¿fumás? fuimos a su casa  
estás mojada no sé no hemos sido presentados

Más allá del discurso directo o indirecto, hay casos en los que la segunda voz es una presencia silenciosa que se materializa en el poema en forma de suposición o sobreentendido (lo que Bajtín llamó «diálogo encubierto»). Es el caso de la pregunta retórica que formula Mirta Rosenberg siguiendo la larga tradición del cancionero tradicional: «Atrás nardos, ciclámenes, violetas: se completa / la guirnalda, y aquella falda drapeada, /

cuando era bella. ¿Aquel amado? ¿Recuerdas?» (1988, 69). En la misma línea escribe Mónica Sifrim: «¿Oyes la grima de la protegida? / Sus ayes raspan el empapelado y la cretona» (1990, 16). Una variante más original y desarrollada del diálogo encubierto es la del poema “Cartas” de *Carne de tesoro* (1990), donde Liliana Lukin encadena estrofas que, al principio, se corresponden cada una con una carta. Conforme avanza el poema, la unidad estructural de las cartas se disuelve fundiéndose con el poema en un auténtico palimpsesto. Las apelaciones a la destinataria evolucionan de tal manera que, al principio, se sobrentiende la existencia de una carta de respuesta que se omite pero está implícita. La primera estrofa empieza: «Mi querida: así, todo lo más se trata / de envejecer, también bellamente / ¿cierto? y qué sabia parece una». Y la segunda: «Sí querida: puede una mal esperar / lo que ya tiene». Las dos estrofas siguientes, sin embargo, carecen de destinataria, revelan un sinsentido, una pérdida, la ruptura de la comunicación (¿es la destinataria una desaparecida?). El discurso pierde claridad, se desarticula su sintaxis. Ante la imposibilidad de existir sin nadie que confirme nuestra existencia, la voz que escribe no solo deja de ser escuchada, sino que pierde su sonido y su nombre: «Todo: nadie me oyó anoche / no llorar ni nadie escuchó / lo ríspido de mi no dormir anoche // (no produce sonido lo sin nombre / lo que no sé nombrar no hace armonía)» (11).

En las dos últimas estrofas, por sorpresa, irrumpe la voz de la ausente (la hermana, la amiga, su doble). Guardamos la sospecha de que la misma emisora de las primeras cartas imagina las palabras de la mujer que dejó de responder. La presencia de la ausente en la mujer que escribe cobra tanta entidad que llega a reprenderla por su angustiada autocomplacencia, en un monólogo que recupera la claridad y el carácter epistolar (su introducción, su coloquialismo, sus apelaciones). Estamos frente a un caso clarísimo de dialogismo, tal como lo entendió Bajtín: las voces presentes en el poema no



solo dialogan, sino que cobran vida, autoridad moral e ideológica, dan muestras de una profunda «responsividad» (esa respuesta responsable a la voz del otro, para ella y por ella): «Hermanita: la piedad de sí tampoco / es una buena herramienta para morder» (12).

En el poema “Bestia caída” de Laura Klein (1983), el referente está oscurecido, aunque la bestia caída parece ser la escritura, doble impregnada de muerte y locura de la que hay que deshacerse para poder marchar. La escisión marca los encabalgamientos y la estructura gráfica del poema:

palabras no en una caja  
en un segundo no  
en un cuchillo  
                                  como quien dice  
                                  *hay que terminar*  
                                  *hay que empujarlas*  
a saber  
                                  un amigo, endechas,  
                                  la comezón temprana  
                                  loco espanto  
*pobrecitas*  
escribe cuando parte

En *Argonáutica* (1984) de Noni Benegas, se acumulan todos los recursos posibles de la palabra referida, siendo imposible distinguir entre la voz propia que parece atravesar todo el poemario y las voces ajenas que se abren paso en la voz primera, respondiéndola, contradiciéndose, comentándose entre sí. El poema “Enunciado 1<sup>o</sup>” alterna fragmentos de un monólogo en prosa poética con un diálogo, cuyas voces están reproducidas de forma convencional, y que abren así el texto (65):

–¿Cómo se despierta Usted, mi querido coronel?  
–La mayoría de las veces, de rodillas y sorbiendo  
–Los vientos. (Ejemplos de este tipo abundan en la India) Sin ir más lejos, el gran Corso se armó cuando no pudo evacuar un sueño inconveniente.

En “La puntuación ecuestre del soldado”, el poema pasa del discurso directo del soldado a una tercera persona descriptiva que es brevemente interrumpida por apelaciones al lector en segunda persona, en las que se sobreentiende la respuesta del apelado: «¿Mato por aquí o mato por allá? Erraba si creía que rey se lleva, se quita y pone, rey se milagrea (¿tú lo viste? yo tampoco)» (27).

Con frecuencia, la voz escindida o doblada se materializa en encabalgamientos abruptos y versos forzadamente quebrados. En *El mundo encima* (1982) de Alicia Genovese las dudas y contradicciones de la voz que monologa se presentan en varias ocasiones en forma de fractura. En el poema “Fragmentos” puede leerse (9):

el llanto puede  
componer esta distancia  
y tal vez pueda  
y tal vez la caída  
no sé

Y en el poema “Filosofía y torpes caballos” (15):

una manzana mordida  
un paraíso muerto  
me resigno  
los sentimientos tienen  
otra lógica  
creo

En *Pasajes* (1984) de Mirta Rosenberg, el sustantivo e imperativo del poema “Vela” («Sé / veladura que parpadea») implica una larga sucesión de rupturas rítmicas, así como con el propio paréntesis que acota la orden final. La

emergencia de lo velado queda así materializada en la dicción del poema (2006, 24):

Recostada,  
no miro, nos miramos  
rotos  
    en la imagen censurada  
Vuelan  
    los dedos, las sombras  
vuelan.  
Lava sobre la vela.  
Beso. (Sé  
veladura que parpadea.)

En otros muchos casos, la segunda voz del poema irrumpe entre paréntesis o en un verso gráficamente separado del resto, evidenciando su existencia solapada y marginal. La segunda voz angloparlante de *Madam* (1988) hace exactamente eso en el siguiente fragmento: «Solo quería estar cerca, añado, / mirando al tigre roer sus garras. (*If you / do not tell the truth about yourself, / me han recordado, you cannot tell it / about other people*)» (2006, 80). Dolores Etchecopar sigue el mismo procedimiento en el poema “La tañedora” del libro homónimo de 1984, donde puede leerse (25):

Me pronuncia  
pero yo no sé nada del aire ni de sus lejanos perros  
  
(suben por mis orillas  
quieren llevarse a mi niño  
quieren lacerar la mano que levanta  
mi último corazón)

En *Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim, las contradicciones que despierta una fotografía de infancia se materializan también en los paréntesis, que recogen la amable versión familiar de los hechos: «Algo no cuaja en la

leyenda de los girasoles. Ni ese desmayo que (fue un alborozo) / tuvo a su madre tras el parto tiesa (de emoción) / Y fue la (reina) de la casa» (21).

Sobre la acotación de una de las dos voces en contradicción hablan estos tres versos de *Solía* (1986) de Susana Cerdá: «Te tengo entre comillas / o a veces entre paréntesis te tengo / fiel frenesí» (43).

En el poema “En/cubrimientos” de *Sobrescrituras* (1987), Susana Poujol diferencia gráficamente tres niveles que se corresponden con tres voces: la del sujeto poético que narra la historia, la del personaje de la abuela Encarnación y una más indefinida y anónima que no parece pertenecer a nadie. La voz central y autorizada del sujeto poético se identifica con la letra redonda y la justificación a la izquierda, e incluye el discurso indirecto de la abuela (entre guiones y/o cerrado con un «dijo»); el discurso directo de la abuela aparece en letra mayúscula y justificado a la derecha; la voz anónima, que repite una y otra vez su estribillo, se corresponde con la cursiva. Aunque tienden a alternarse respetando esa identidad gráfica, en la segunda mitad del poema se detectan interferencias, la aparición de las voces de unos en otros. Del principio del poema es este fragmento:

No más tarde que aquel día y a aquella hora, la abuela Encarnación tomó su sombrilla rosa, les tiró agua a los pollos, y navegando a través de la siesta, se encaminó sin prisa hacia la tranquera

*arremete*

AY POR DIOS

espantó a los corderos, que balaban sin rumbo

fijo. Qué sequía –dijo.

contra la tierra, la metralla

ESA LENGUA –DESPACITO

Del mismo libro de Mónica Sifrim es “Misa de réquiem”, donde el coro que canta en latín eleva su voz sobre la del sujeto del poema de la siguiente manera (56):



y otra vez en las poetas de nuestro corpus, que comparten la tendencia a definirse en negativo, como el lugar de la falta, el hueco de otra cosa, una copia falsa, una impostura. En *Per/canta* (1989) escribe María Negroni: «Keith Jarret, los bajos fondos de Manhattan / y *la que no es yo* estamos en aparente armonía» (33). Mónica Sifrim se suma a los anteriores ejemplos con alguna variante: «Tanta armonía disipó el chas-chas. Ese chispazo / *es lo que no se dice*» (1990, 31). «Una huerfanita –en otro poema– *es la que no*» (46). Bastante antes, Tamara Kamenszain había titulado un poemario como *Los no* (1977), y algo después María del Carmen Colombo utiliza esta negación como *leit motiv* de *La muda encarnación*: «El cuerpo se me pudre // hay hueco en el vacío» (48), «en el vacío de mí / dios está / enfermo» (49), «en el vacío de su yo tocaba / las entrañas huecas / de la pérdida» (50); «–ya no soy // no tengo el ver / no tengo el verbo / ¿hay esperanza para mí? // yo soy el que / tú *la que no*» (54)<sup>234</sup>.

---

<sup>234</sup> La cursiva de todo el párrafo es nuestra.







título que Paulina Vinderman puso a un poema de *La otra ciudad* (1980): “La calle de los topos” (49).

En *Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim, los miembros de una familia son al mismo tiempo personajes y narradores de su leyenda: «No hay otras fuentes, / no hay bibliografía. Solo pequeñas rajitas / donde meter el dedo y escarbar» (22). En otro poema, Hija sueña que dos hermanos cavan una celda en la arena para ella: «Yo lo había soñado / y no lo dije: bajo tierra, enfundada en mi túnica, / de cada dedo mío nacía una palmera» (23). Reprimir la pasión parece ser la consigna de la “Educación sentimental”, capítulo III del poemario, donde la literatura se apropia del «deseo sucio» que en otros ámbitos es controlado sin grandes consecuencias, desteñido, esterilizado por un bebedizo de «lavandina»<sup>235</sup> (33). La poesía despierta a un «yo clandestino», irreverente, que habita debajo de la mujer formal que cumple expectativas: «Su escaquin rosado / es la corona que almohadona un arrecife áspero». Esta mujer «pensada mal / pensada mal» se describe así (34):

Me circundan tintas territoriales. Zanjitas de tinta donde  
trastabilan los incautos. Los encandilados por la floripondia  
de mi vestidito me han alzado la falda  
y en lugar de calzón vieron tentáculos.

No es posible, sin embargo, deshacerse totalmente de la propia educación sentimental: «Lo aprendido / en la cuna no se borra así como si nada. La que borra y borra / hasta agujerear la hoja luego no se puede reescribir» (38). La subjetividad es un palimpsesto sobre el que no es posible borrar a nuestro gusto. Muy al contrario, rescribirse implica superponer discursos

---

<sup>235</sup> La entrada del *DRAE* para «lavandina» es: «1. f. Arg., Bol., Par. y Ur. lejía (para la colada)».

contradictorios y hacerlos dialogar. En consonancia con esa idea, Susana Poujol tituló su segundo poemario de 1987 como *Sobrescrituras*.

En *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg, el mueble cuya vejez «empieza a tornarse incómoda» se cubre de laca, de la misma manera que un «aliño letal» (la manicura, el maquillaje) cubre el rostro gastado de una mujer y su pecado original (2006, 68). La voz clandestina del sujeto poético evidencia su posición en el siguiente poema del mismo libro: «su parte era ser bella, / misteriosa por demás, urdida sobre sí / como celdilla de un panal desalojado. Las abejas, / en otro lado y tiempo, finito, para espiar / por la mirilla» (2006, 69).

En *Oficiante de sombras* (1982) de Susana Villalba, el oficiante es un doble oscuro al que el sujeto poético cede su voz, que habla por ella como la marioneta del ventrílocuo: «Mi corazón / hecho para cantar a la luz / enmudece / y hasta en la luz / tu voz nocturna canta» (12). La canción del oficiante revela una verdad siniestra, «solo arrastra algunas palabras arrebatadas a los muertos» (12). Durante la noche en la que transcurre el libro las ratas hacen crujir los tablones (19). El poeta se lamenta de «tanta llaga y costra sobre llaga», «sabe que no ha callado ni comprendido». Su estómago de ventrílocuo está lleno de palabras, mientras a su muñeca se le sale «la estopa fuera del vientre» (21). La poesía es una introspección de la otredad oculta en nosotros («descender por una escalera de marfil, por el pozo de Alicia, por el humo de todas las vidas anudadas dentro de mí»), que provoca una sensación de desposesión: «la vida se desarrollaba sin mí» (21). También tiene la estopa fuera del vientre la muñeca del poema V de *Clínica de muñecas* (1986). Angustiada como el oficiante del anterior libro por la desposesión, esta doble de juguete le dice a su dueña ventrílocua: «Tengo / mamita frío / cuando soy yo». Acusando la extrañeza de ser la marioneta de otro, incurre en una *Verneinung*: «Noemí / no

era mi nombre»<sup>236</sup>. La primera parte del poemario es un muestrario de muñecas descritas en su mayoría por una voz en tercera persona que declara sus vínculos con ellas («fue su amiga», «era la muñeca reina y el espejo»). En algunos casos, como en el citado poema V, la voz de las muñecas irrumpe en primera persona, invocando la maternidad del sujeto poético, de la niña que la posee o la adulta que la conserva: «En una caja de polvos / en tu bolso llevame / mamita cuando te vas» (14). Descritas con minuciosidad en los detalles, las muñecas no pierden su naturaleza objetual, sus ojos «no ven sino reflejan» (15).

En *Tributo del mudo* (1982) de Diana Bellessi, se multiplican las señales de la prisión y represión que hay al otro lado. Encerrada en el harén, Han T'sui-p'in escribe sus versos sobre una hoja púrpura que el sujeto poético encuentra flotando sobre el agua, un poema lanzado tal vez como botella al mar «para que alguien en el mundo de los hombres / lo recogiera» (1994, 39). El bote de Wan Wei navega / entre nubes de niebla / y el vaho de humo / que emerge solitario / desde alguna cabaña / en la ribera». Y, un poco más adelante, «el río avanza / sin volver a remontar sus aguas, / como vos / señora fugitiva» (43). En “Como la momia de una niña de Paracas”, el tronco hueco en cuyo interior descansan los restos de la niña se pudre, se deshace, se vuelve «hongos, hilachas». La imagen atañe tanto al yo del poema que este es capaz de aventurar: «Podría entrar allí y encogerme / para dormir / como la momia» (48). Los símbolos de lo reprimido cobran una ambigüedad muy especial en *Eroica* (1988), un libro de erótica lésbica sobre el que no acaba de disiparse la sombra del horror que

---

<sup>236</sup> La imposibilidad de reconocer el propio nombre marca también a la protagonista de un cuento de Rosario Castellanos, “El vals capricho”, de *Los convidados de agosto* (1974). Todos los personajes del relato intentan rebautizar a la chica en un acto simbólico de transformación. Sus tías la llaman Gladys y Claudia, el cura del pueblo María, su padre Reinerie. Nadie la llama por el nombre que se dio a sí misma: Alicia. Por eso su locura final se anuncia de la siguiente manera: «Gladys, Claudia, se sentía aplastada por el aquel cariño como por la losa de una tumba. María experimentaba las torturas del purgatorio; y en cuanto a Alicia se había borrado como si nunca hubiera existido» (2005, 159).

marcara *Tributo. Eroica* emprende el descubrimiento de lo oculto, de aquello que fue negado y abre ahora sus puertas como un espacio virgen y salvaje, como una *wild zone*. De ahí que sus versos estén llenos de fisuras que se extienden (13), de visillos replegados (14), de rincones que se ofrecen al conocimiento: «La escena se reconstruye / Detrás del puma / hay otro puma (...). Tambor vacío en el silencio // Soy la primera que entra aquí / ¿Qué hay detrás?» (9-10). Con aliento de utopía, este libro es una fundación «eroica». «Altera el orden: la creación empieza» es su último verso.

Tamara Kamenszain escribió un ensayo titulado *El texto silencioso* (1983), cuyo penúltimo capítulo metaforiza esta doblez del discurso literario como una labor de costura (2000, 210):

Algunas mujeres dieron vuelta el discurso teórico para trabajarlo por el lado del dobladillo. Familiarizadas con las costuras, supieron que toda construcción apoya sus bases en un hilado no discursivo.

La escritura es un camino zigzagueante que deja huellas de su costura en el envés del texto. Y allí, en ese reverso, podemos espiarla. Por eso, en *La casa grande* (1986), la niña que se prueba a escondidas la ropa de la madre sufre un «vértigo encimado entre costuras» (37). Y por eso el primer poema del libro, que es una declaración de principios y una poética, concluye así (11):

Ganoso hilván analfabeto  
del ropaje débil anverso,  
aprende en lo raído, por la  
faena encuentra su destreza.

Utilizando una imagen parecida escribe Rosenberg en *Madam* (1988): «Mundillo de los deseos, suspiro, ensueño, retrato / cándido en el empeño de ser su propio reverso» (72). Dolores Etchecopar, por su parte, retrata en *La*

*tañedora* (1984) a unas ancianas que «dan vuelta el silencio nudoso de las cosas» (27).

Irene Gruss comienza así su poema “El mundo incompleto” del libro homónimo de 1987: «El reverso del mundo está plagado de / margaritas / ondulantes, iluminadas» (23). Y ese «reverso del mundo» no es otra cosa que su vientre, donde crece el hijo a quien dedica el poema. Allí detrás, el hijo, la canción de cuna y el poema se hacen uno, completan el mundo.

En *Oficiante de sombras* (1982) de Villalba, la voz del poema “Búsqueda para huir del presagio” le dice al oficiante: «Tu alma, arrebatada y perdida / se cierra como un guante negro sobre mi corazón» (13).

En el poema X de *La balada de Cordelia*, escribe Paulina Vinderman: «Amor amor, mi vida no es una. / Aúllo uniéndome a los otros. / Remiendo mis costuras todas las tardes» (39). Liliana Lukin titula “Costurerita” y “Por la vuelta” dos poemas de *Descomposición* (1986). En el primero, la costura es vivida como un ejercicio voluptuoso y, en el segundo, por virtud del amor ausente, cobra importancia el reverso de un guante, de un abrigo, de un bolsillo: «El guante el sobre / aquel abrigo vuelto sobretodo / el que ha vuelto del revés / aquello» (55).

### 3.2.6.5. El tema derivado de «lo extranjero»

El «yo clandestino» que venimos analizando se inserta con frecuencia en nuestro corpus en la temática específica de «lo extranjero»: el poema habla una segunda lengua con un ligero acento materno, un acento imposible de perder. La propia lengua se siente como ajena y la escritura como una traducción fallida.

El primer poema de *El mundo incompleto* (1987) de Irene Gruss empieza: «Tiene problemas con su lenguaje: / Habla y no se le entiende, / escribe y no se le entiende (...), / nada fácil para traducir» (13). Se titula “Tercera persona”, o sea, ella, la otra. El sujeto que enuncia parte de la distancia de sí misma, pero «pide un vínculo», y esa es su poética.

La implicación del lenguaje en la masacre es la causa de su *Descomposición* en “Nadie olvida nada” de Liliana Lukin: «Balbuceos / de un idioma que no por conocido / es menos sucio en los bordes está muerto» (1986, 48). Hablar una lengua muerta es la consecuencia directa de acallar y haber callado en medio de la barbarie. El amplio alcance del discurso de la dictadura hace que el lenguaje del que se apropió el autoritarismo (imponiendo su uso, su mitología, su hermenéutica sobre todas las demás) sea observado con miedo y suspicacia; hace que se revele como un absoluto extraño.

Diana Bellessi se apropia en *Eroica* (1988) de ese cadáver lingüístico desmembrado que dejó la dictadura y empieza a construir con sus fragmentos, los lanza al aire, los voltea, juega con ellos hasta que fraguan nuevos sentidos: «El balbuceo / el alfabeto / el idioma trozado / en digresión genial» (17-18). La euforia de estar inaugurando el lenguaje la comparte también Manuela

Fingueret, en *Ciudad en fuga y otros infiernos* (1984), donde escribe: «Vuelvo / con la voz iluminada por los gemidos / de un dialecto reciente» (24).

En el siguiente libro de Fingueret, *Eva y las máscaras* (1987), ser extranjeras en su propia tierra es la condición maldita de las mujeres, que vagan como el judío errante en un destierro obligado. «Mis musas –escribe Fingueret– padecen un exilio involuntario» (62). Reincidiendo en la mitología bíblica, la propia lengua se revela como una versión extranjera y traducida de la lengua de Adán en un poema anteriormente citado de Rosenberg (2006, 62):

En el momento de nacer, poco más tarde,  
no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso  
de ese día fue una luz de neón, percedera,  
incandescente, enrarecida, dibujando el signo  
de la palindromía –Madam, I’m Adam– más perfecta  
en otro idioma y más sombría  
que dominar los sentidos

En *La casa grande* (1986), Tamara Kamenszain dobla su historia a otro idioma, permitiendo que emerjan los recuerdos asociados a esa lengua: «Diurna, de memoria, / si narra esa película la dobla / al viejo idioma original» (23). De hecho la sintaxis barroca y el léxico arcaizante de Kamenszain parecen el resultado de una traducción del libro a una versión más remota de nuestra lengua, que posteriormente obliga al lector del poemario a llevar a cabo una labor de retraducción (desciframiento)<sup>237</sup>. Desde esta óptica pueden leerse igualmente sus referencias constantes al idish, ese recordatorio oblicuo de la extranjería: «letras inversas despegan con la voz / del que recita» (46).

---

<sup>237</sup> A propósito de otro libro posterior de Kamenszain, *Vida de living*, escribe Alicia Genovese: «Desde el título del libro la escritura propone un ejercicio similar al de la traducción, en tanto actividad que exige descifrar un léxico» (1998, 85).

El judaísmo de origen centroeuropeo es una realidad presente en los versos de Mirta Rosenberg, que en *Pasajes* (1984) se pregunta con Djuna Barnes (53):

«Pero, ¿qué es  
ser judío, en el mejor de los casos? Nada más  
que un entremetido, con frecuencia  
un entremetido supremo y maravilloso,  
pero siempre un entremetido»

Estar en medio o fuera de lugar es también en *Madam* (1985) la condición de las mujeres, habitar un espacio que es al mismo tiempo un destierro y un rincón privilegiado para la creación. Por eso, en *Eva y las máscaras* (1987), Manuela Fingueret escribe sobre el ser judío como una condición de extranjería que la madre desea conservar: «Barro la vereda una y otro vez en las tardes de verano, / descalza como las shikses<sup>238</sup> del barrio. / Mi madre maldice, porque teme una / asimilación temprana» (56).

El «yo clandestino» puede habitarnos como un extranjero interior. Por eso es posible doblarse al propio idioma, traducir desde la lengua de ese yo. La protagonista de *Susy. Secretos del corazón* (1989) de Villalba asiste a su propio su fracaso sentimental, no consigue aplicar a su vida las reglas del melodrama y el folletín porque algo falla, algo se descuadra, algo chirría. Sin embargo, «siempre hay tiempo para dar otra versión doblada al castellano» (48).

<sup>238</sup> «Shikses» son las «jóvenes no judías», en aclaración de la propia poeta a pie de página.





### 3.3. EL CORO DEMENTE

#### 3.3.1. Introducción

Junto a la lírica monódica de la Antigua Grecia, existió otra lírica denominada coral, cuya existencia está constatada desde el siglo VII a.C. y que se escribió originariamente en dórico, dialecto hablado en el noroeste de Grecia y el Peloponeso. Era cantada de forma colectiva y acompañada de música y danza en ceremonias públicas. Desde Alcmán y Estesícoro hasta Píndaro y Baquílides, la lírica coral ha sido un género de géneros (epinicio, peán, epitalamio). Su nacimiento está asociado a Esparta, ciudad-estado donde el coro se formaba con muchachas jóvenes de alta alcurnia que llevaban a cabo un rito de iniciación para entrar públicamente en la edad adulta<sup>239</sup>. Lejos de desaparecer, su evolución e influencia va de las composiciones goliardescas o los villancicos de Sor Juana Inés, a la poesía de Gloria Fuertes o los corridos mejicanos.

Más allá del género clásico y su particular persistencia, es posible hablar de una poesía coral que, sin estar destinada al canto colectivo, se estructura de forma polifónica. Su proliferación durante el Modernismo y en adelante encuentra sus raíces en la conceptualización romántica del «espíritu colectivo»

---

<sup>239</sup> Sobre el tema ver *La lirica corale greca. Alcmane, Simonide, Pindaro, Bacchilide. I. Introduzione, indice dei temi e dei motivi* (1979) de Pavese y “Mito y lírica” (1991) de Juan Antonio López Pérez.

(que residiría en el héroe, o sea, en el sujeto trascendental kantiano) y que luego desarrollarían con diferentes consecuencias Ortega y Bajtín.

Pese a considerar la poesía como un género esencialmente monológico, Bajtín llega a decir en “El héroe como totalidad de sentido” que todo autor lírico escribe bajo una «obsesión de coro» (1982, 149):

La autoridad del autor es autoridad de coro. El posesionamiento lírico en su base es una *obsesión de coro* (...). Yo me oigo en el otro, con otros y para otros (...). Yo me encuentro en la voz ajena emocionada, me plasmo en la voz ajena que canta, encontrando en ella un enfoque válido para mi propia agitación interior.

El corredor de voces, lenguajes y discursos que es la poesía polifónica remite, igual que la novela dialógica, a un nuevo concepto del sujeto, heterogéneo, contradictorio y auto-representativo<sup>240</sup>. Saltando por encima de las diferencias genéricas, para Bajtín el escritor sería «siempre un *dramaturgo* en el sentido de que cualquier discurso aparece en su obra distribuido entre las voces ajenas» (1982, 301). Cuanto menos pacífica sea la coexistencia entre esos diferentes discursos dentro del texto, más anárquica será su polifonía<sup>241</sup>. Cuanto más intensa sea su presencia, más posible la disgregación del sujeto lírico, la irrupción del anti-discurso, tal como lo cultivó Vallejo en *Trilce* o Susana Thénon en *Ova completa* (Reisz 1996b, 146).

---

<sup>240</sup> Dice Iris M. Zavala que «como hipótesis heurística, el método [del análisis dialógico] incorpora además una teoría del sujeto múltiple, como conjunto de voces axiológicas, incorporaciones de puntos de vista cognoscitivo-éticos» (1996, 103).

<sup>241</sup> Bajtín diferenciaba entre una «polifonía anárquica» y una «polifonía ordenada». Los ejemplos que nosotros veremos son fácilmente identificables con el segundo tipo. Para ver un ejemplo del primero, se puede acudir a *Voces sexuadas* (1996b), donde Susana Reisz aplica la categoría bajtiniana de la «polifonía anárquica» a un poema de Susana Thénon (160-165).

La naturaleza polifónica de nuestros poemarios debe mucho, además, a la revitalización del coro en el teatro moderno a partir de la obra de dramaturgos como Brecht, que conectó la épica con el teatro griego, y los puso al servicio del efecto de distanciamiento. En los poemarios de nuestro corpus el coro cobra una significación cuyas variantes podrían resumirse en dos:

1. El coro es una intensificación del «yo clandestino», una disgregación de la subjetividad en fuga como oposición a la unidad racionalista del yo burgués y patriarcal.
2. El coro es el lugar de la representación colectiva, de la presencia de la otredad en el poema, de la relación entre lo propio y lo ajeno.

Lejos de constituirse como un conjunto de piezas inconexas, el coro de poemarios como *Crucero ecuatorial* (1980) de Diana Bellessi o *Blues del Amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo entraña una auténtica dialogía, una actitud cognitiva y ética hacia las voces de los otros, una *comprensión* de su horizonte discursivo. La representación colectiva de sus libros inserta el punto de vista ajeno en los poemas, pone en marcha su contradictoria capacidad de valoración.

### 3.3.2. La intensificación del «yo clandestino»

Como dijimos, el carácter polifónico de muchos textos de nuestro corpus funciona a veces como una variante intensificada de la lógica de la doble voz fugitiva, de sus traumas, de sus represiones y de sus búsquedas. En el siguiente título de Dolores Etchecopar, *Su voz en la mía* (1982), «su voz» es al mismo tiempo el singular y el plural de los otros. Con el presentimiento hostil de ese coro se cierra el poema “Los días se irán como nubes”: «Solo quedan (...) / voces amontonadas como basura, / como animales que acechan en los umbrales; / voces inmóviles que aguardan la caída de la tarde / (no os reconozco, ¿siempre estuvisteis allí?)» (15).

En *La mirada de los héroes* (1982) de Vinderman, lejos de suponer una amenaza, el coro podría ser una forma de salvación: «De las ciudades venían las voces. / Todas las voces hechas / y las que debimos inventar / para salvarnos» (58). Ciudad y discurso son una misma cosa, distancia y anhelo, una región íntima cubierta de sombras: «Éramos nosotros ya / pequeñas-torpes ciudades, / hijas de alguna fundación / demasiado olvidada» (59).

En las “Hijas de Diana. ¿Qué se hicieron?” de *Por ocuparse de ausencias* (1983), Ana Becciu conecta el feminismo contemporáneo con los ritos femeninos arcádicos<sup>242</sup>, señala las conexiones entre las mujeres y la Mujer y las contradicciones entre la imagen «sin ritmo ni éxtasis» que nos devuelve el espejo y el modelo rebelde de la diosa Diana (28):

---

<sup>242</sup> La «hijas de Diana» fue un cenáculo de política feminista y orientación lésbica fundado por Zsuzsanna Budapest en 1974, cuyos planteamientos fueron conocidos posteriormente como «Feminist Dianic», y que llamaba al culto monoteísta de la diosa Diana, encarnación de lo «sagrado femenino».

Ellas como yo son ella que en la noche cava.  
 Ellas como yo son tú que se cultiva,  
 siembra de la casa para impedirle el terror.  
 Tú, yo, qué tan solas de aquellas quedamos,  
 y nos decimos el amor como quien se acuna,  
 y a la cepa de la noche somos la fuente  
 y la imagen en la fuente, las “di a ti misma”.

En *Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim, el sujeto poético busca en un «centro» vuelto «hilachas» al «bravo barón»: «dónde estás / –pregunta– que mis voces / no te alcanzan» (48). *Eva y las máscaras* (1987) de Manuela Fingueret trabaja el imaginario femenino de la tradición judeocristiana, representando la identidad en conflicto como una multitud no de voces sino de semblantes.

En algunos poemarios, la destrucción del centro enunciativo es el resultado de la culpa, de la introyección de la masacre (el crimen hecho multitud) y la tortura (el cuerpo hecho pedazos). Ocurre así durante todo el libro *Descomposición* (1986) de Liliana Lukin, pero también en algunos poemas de *Sobrescrituras* (1987) de Susana Poujol. En “Misa de Réquiem” del poemario de Poujol, «los barítonos huyen del coro / yerran las sopranos» (56), y en “Barrio de tango” (15):

las muertes errantes acomodan sus velas  
 dicen adiós  
 en altamar  
 ya no saben  
 cuántos nos fuimos  
 para no volver                      cuántos                      añicos  
 se batieron en retirada                      de nosotros el miedo y esas cosas

En *Eroica* (1988) el canto colectivo (y con él la música orquestada) es una forma de armonización amorosa con los otros, condición esencial de la poesía para Diana Bellessi. Dicha armonía sigue contradictoriamente un ritmo violento, intensamente erótico, pero esconde también los ecos de la dictadura. El coro irrumpe de mil maneras en los versos, sembrando sus voces, como tema de reflexión o huella que perseguir: «Señoras y señores: / aquí hubo un tumulto (...) de eléctrica pesada // y voz en hilo fino / tejiendo el sortilegio» (56).

El cruce de registros, lenguajes, intertextos, su ambigüedad y la forma en que se solapan entre sí pueden ejemplificarse con los siguientes versos: «lobo / lobo // melos devora / a / tonía / sintonía de la sangre no / hay / nadie / más / masticando / una vaca / de ojos mansos / a mitad del prado / i come / luz oscura / i fall / luz oscura // you push/me / to the shore of those / repite // y tiembla / shady seas / sí / cierra / batero / barquero // la llaga abierta / Salpica / señora de las tinieblas // la sal en cruz / que desvía / tu tormenta / Espejo en rotación // Coro // de cristales rotos / multiplicados / sobre el aceite / la seda oscura / de un riff / repitiéndose // la voz // empieza» (60-62).

En *Pasajes* (1984) de Mirta Rosenberg, no hay armonía ni unidad: la belleza es abrupta y matamos lo que amamos: «No hay resguardo, / hay el coro y vuelta al sitio / donde no fui antes» (36). La identidad es, en este primer libro de Rosenberg, un espacio de tránsito, un “Pasaje”, ambivalente como el título del poema al que pertenecen los siguientes fragmentos: «Ahora soy la madre, / amante, / la Blanca que construye / hijos (...). Y soy la Negra, / amante, / cortando la soga / de la sangre» (22).

En *La balada de Cordelia* (1984) Paulina Vinderman inventa un yo que se encarna en figuras femeninas de mitología diversas y se justifica así (39):

Amor amor, mi vida no es una.  
 Aúllo uniéndome a los otros.  
 Remiendo mis costuras todas las tardes  
 y a veces soy Jane Eyre  
 y a veces Livia.  
 Simplemente me opongo  
 a representar un personaje.  
 Quiero ventanas dentro de ventanas  
 y la luz de todos los siglos  
 cayendo sobre mis manos,  
 antes de la oscuridad.

Desde un esoterismo de raigambre romántica, el *Oficiante de sombras* (1982) de Susana Villalba se plantea «descender por el humo de todas las vidas que hay dentro de mí» (21). Desde la estética irreverente y desenfadada de *Susy. Secretos del corazón* (1989), Villalba escribe años después algo muy parecido: un «alma refinada destila su raza en el crisol toda sustancia es cosa de mandinga» (36).

En *Argonáutica* (1984) ese libro totalmente coral de Noni Benegas, un poema como “El todo” es un collage hecho con voces fragmentadas que se interrumpen torpemente y tratan de buscar un sentido (33):

‘Me gustaría que algo tuviera pies y cabeza’ dijo Diógenes ‘todas son partes de un todo’ recordó el Fragmento Esperanzado ‘Bueno’ meditó el cínico ‘...pero no de la misma manera’. Hablo de algo así como un respiro, digamos round trip, ida y vuelta, un sobre con la respuesta incluida’



### 3.3.3. «Yo soy legión»: mal, locura y multitud

Dado que el logos (inteligencia ordenadora o razón de Dios) es una categoría unitaria y de unificación, la concepción del yo como multitud solo podía ser vista dentro del sistema logocéntrico como un ejemplo de desequilibrio y satanismo. En el *Evangelio de Marcos* (5: 9), Jesús topa con un hombre poseído a la salida de un cementerio y le pregunta: «¿Quién eres tú, espíritu inmundo, que está aquí dentro? ¿Quién habita este cuerpo? Dime tu nombre». Y el diablo responde: «Yo soy Legión, porque somos muchos».

La ambivalencia del discurso femenino (su ser *una* y *muchas* al mismo tiempo) ha sido tradicionalmente vista con suspicacia y leída como un síntoma del desequilibrio, la enfermedad o la maldad connaturales a su sexo. Como señalan Gilbert y Gubar, la histeria es desde Freud y por definición una enfermedad femenina. Durante mucho tiempo se pensó que la causaba el propio útero (en griego útero es *hyster*), pero, lejos de esa condena genética a la enfermedad, la histeria de las mujeres se ha revelado como la consecuencia de una socialización patriarcal basada en la renuncia sistemática, la objetualización y la aversión hacia el propio cuerpo (1998, 67-68). Según Ehrenreich y Deirdre, durante el siglo XIX, a las mujeres de clase media y alta les estaba reservado el rol de enfermizas, mientras que a las de clase obrera les correspondía el de enfermas o contagiadas. Así se desarrolló a partir de entonces un «culto a la invalidez femenina»<sup>243</sup>, que más allá de Inglaterra y EEUU alcanza al simbolismo francés, al psicoanálisis vienés o al Modernismo hispano. Escisión, locura y mal son desde entonces atributos femeninos muy vinculados entre sí.

---

<sup>243</sup> Cit. Gilbert y Gubar 1998, 69.

En “Mujer de cierto orden”, un poema de *El mundo incompleto* (1987), Irene Gruss lleva a cabo un acercamiento irónico al tema, haciendo gala de una identidad «multitudinaria», de sus contradicciones, de sus constantes cambios de punto de vista, de su ser una y todo al mismo tiempo (52):

Me veo terrible  
y horrible.  
Me veo graciosa,  
agraciada, agradecida.  
Claramente oscura  
de verdad me veo calamitosa.  
Sola  
multitudinaria  
querible;  
sin saber hablar,  
sin que nadie hable me veo mía y  
mundana  
cotidiana, tenebrosa,  
y sin pena, ni / gloria  
actual  
temible, che, temible<sup>244</sup>.

La subjetividad encuentra su razón de ser en el caos aparente, en esta «polifonía ordenada» donde casi todo es posible. La loca de ayer, la incongruente, la histérica vuelca sus fragmentos sobre la página, juega, los baraja, hasta que fraguan las coherencias de este autorretrato en risotada.

En *Per/canta* (1987) de María Negroni, “El ángel de la casa” oculta un coro desquiciado del que hay que escoger unas voces y desechar otras (50):

Haré un poema encantatorio como decía mallarmé  
a cara de perro/  
mataré de refilón a / la hipocóndrica  
rescataré a la mala-habida / subterfugia  
(las brujas dúctiles de mí)

<sup>244</sup> El título del poema alude a un libro de Juana Bignozzi.

Frente al logos como Unidad presente en nosotros, el coro es en *Tributo del mudo* (1982) de Diana Bellessi la multitud de sonidos de la naturaleza a los que viene a sumarse la voz poética, en su oscilar entre la palabra y el silencio: «En el profundo silencio de la noche / cae una rama pequeña; // reposan los pensamientos / y el sonido se hace audible / en avalancha. // me uno al coro» (62). Bebiendo de la filosofía zen, Bellessi se distancia de la satanización de lo múltiple que hay en nosotros, eso que se revela en su poesía como una forma natural de ser en el mundo.

### 3.3.4. La representación colectiva

Un universo coral es el motor discursivo de dos libros de nuestro corpus: el *Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo y *Crucero ecuatorial* (1980) de Diana Bellessi. Ambos proponen una indagación en lo colectivo y parten de una poética común: la voz omnipresente y confesional de la lírica tradicional deja espacio en sus poemas a otras voces. Como efecto inmediato, se produce cierta distancia del sujeto enunciador y una clara conciencia del artificio, aunque nunca se pierde de vista la vivencia. Si para Keats o para Rilke todo poeta debía replegar su subjetividad –dejar de ser– para dar paso a las cosas, en *Blues del amasijo* y *Crucero ecuatorial* el sujeto lírico *es* en los otros.

En el caso de Diana Bellessi, se puede decir que la firme vocación de colectividad de su poesía la emparenta con la literatura oral de algunas culturas indígenas ágrafas (como la guaraní o la mapuche), pero también con la cultura oral de las mujeres (recluidas en el susurro y el parloteo) y de los inmigrantes (analfabetos u obligados a desprenderse de sus libros para viajar). La obra de Bellessi está íntimamente atravesada por una idea de la poesía y del canto, concebidos como forma de conservación y transmisión de la memoria colectiva. La oralidad que acogen sus libros no es solo un reconocimiento de los seres silenciados y un regreso a los orígenes nómadas de los rapsodas: es sobre todo una apuesta por una visión de la historia y de los mitos que posibilita la variación, el cambio, gracias a una flexibilidad ajena al estatismo sagrado que otorgan a sus Libros las culturas escriturales. El pasado *habla* a través de sus ruinas en “Tikal” y en “Tulum”, desvaneciendo su sacralidad: «Se van los

ídolos, / el templo permanece. / Estoy en la casa / del Dios Descendente» (1994, 27). Al respecto dice Jorge Monteleone (1996, 9 y 1):

Hay en la poesía de Diana Bellessi una exploración del habla. No porque sus tonos sean necesariamente coloquiales –al contrario, su sintaxis y su elaboración léxica tienden a alejarla de los efectos inmediatos de la oralidad–, sino porque el habla es el núcleo que alienta una búsqueda cultural (...). El habla en la poesía de Diana Bellessi es algo así como su utopía, su proyección imaginaria.

La poesía de Bellessi es un canto coral, en el que se superponen diferentes discursos, que asoman aquí y allá, de forma fragmentaria, cruzando sus voces y sus razones. Entre la multitud de personajes que habita sus versos, hay voces de gran resonancia, como las de las “Locas de Plaza de Mayo”, pero sobre todo voces desconocidas: la de Dieter, el alemán vagabundo, o la *seño* del mono tití, la del ácido fabulador sin nombre del Ferreiras, la de Antonia y su manta guajira, la del niño poeta o el viejo flautista, la de Ixora, Anabella, Rosendo o el muchacho del Mir; las de ciudades que hablan, apelando a la caminante con un «*Yo soy tú*» (1994, 26).

En *Crucero ecuatorial* (1980) los fragmentos discursivos fraguan una geografía humana de América, en *Danzante de doble máscara* (1985) alimentan una nueva cultura mestiza y en *Tributo del mudo* (1982) reconstruyen la memoria rota de la dictadura. Todos ellos persiguen la fundación de *otra* escritura que haga hablar a las mujeres, como dice Bellessi (1988b, 9):

Bajo cada épica escrita, pulsa y susurra su contratexto: el habla y la escritura de las mujeres. Reconocerla y desnudarla, integrarla luego a la voz altisonante que restalla en la superficie social, fundará una nueva escritura y probablemente un mundo nuevo. Exige el descenso a una misma, con un discurso prestado: el del productor. La revisión de la propia vida, frente al espejo de las vidas de todas las mujeres de la historia. Exige audacia y disciplina.

Frente a la voz altisonante y el «sermón cuidadoso de la cena para invitados», la escritura de las mujeres se identificaría para Bellessi con el «susurro» y el «cuchicheo» de la cocina, con la estética de las voces superpuestas. En el caso de *Crucero ecuatorial* (1980), el habla colectiva queda recogida en un viaje que oscila entre un presente absoluto (el del paraíso americano) y un pasado que se evoca (el del diario poético). Un viaje que atraviesa el continente y se detiene en cualquier sitio. Un viaje que busca el impulso originario del canto y el relato en la cultura latinoamericana, su fuerza oral y el encuentro con la memoria colectiva. Del mismo impulso nace *Danzante de doble máscara* (1985), que alterna el relato mítico con la anécdota autobiográfica, y donde un coro de voces resuena «detrás de los fragmentos» (113).

*Tributo del mudo* (1982) es también un homenaje a las voces silenciadas, por la dictadura y el patriarcado. Escribe Bellessi en el breve prólogo a su libro (1994, 36):

Escribir poesía era algo esencial en la educación y la vida social de cualquier hombre culto en la antigua China, pero no era así para una mujer. Con pocas excepciones en la historia de China, las exámenes imperiales, objetivo de toda educación superior y que permitían ascender de posición en la sociedad de la época, estuvieron prohibidas a las mujeres.

Entre esas *excepciones* están las poetas que entonan sus versos en *Tributo* (Yü Hsüan-Chi, Ch'ien T'ao, Wang Wei), que a lo largo del libro se convierten en personajes argentinos (Felicitas y Ramón), de la misma manera que un río de la China central se transforma en el Delta del Tigre. Durante un momento, acompañando todas esas voces, escuchamos de nuevo el coro de



su parte, le inyecta una dosis generosa de vitalidad, el sabor inesperado de la carnalidad más obscena y repulsiva.

Sumado a este fragmentarismo, el coro se presenta como la única subjetividad verosímil: «Los personajes –dice Colombo– me van creando (...). Yo no hablo en nombre de ellos (...): los personajes me dan la voz» (Ap.1. 593). La palabra más adecuada para definir al yo según esta poeta argentina es «amasijo», esa «mezcla desordenada de cosas heterogéneas» (*DRAE*), pero también en su origen lunfardo una «paliza, castigo» o «asesinato»<sup>246</sup>. El *Blues del amasijo* lo cantan los seres que devora la ciudad en sus márgenes, pero también los que yacen debajo de ella, enterrados por la dictadura. Por eso, en “Museo de ciencias naturales” hay «ceniza de seso / bajo el parque centenario» (1998, 29).

Como el lumpenaje de Colombo o el pueblo americano de Bellessi, otras poetas argentinas de los ochenta dieron una voz personal a sus poemarios gracias a la inclusión de colectivos, grupos, guetos, comunidades, que complementaban la subjetividad central de cada libro. Es el caso de los personajes medievales de *Visiones* (1984) de María Rosa Lojo, de la prole de *Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim o de los juguetes de *Clínica de muñecas* (1989) de Susana Villalba.

---

<sup>246</sup> El lunfardo amasijo proviene de un cruce entre el español «amasijo» (obra, tarea) y el italiano «*amazzare*» (matar). *Amasijarse* es por ello «exigirse al extremo una tarea muy pesada» y «suicidarse» (*Diccionario etimológico del lunfardo*).



### 3.3.5. La variante de la danza

De forma pareja al canto colectivo, la danza ocupa en la poesía de algunas de nuestras poetas un lugar privilegiado que dota a los textos de una gran movilidad discursiva. Su relación con la otredad la evidencia Bajtín en el siguiente fragmento (1982, 122):

En la danza se funden mi apariencia, vista tan solo por los otros y existente para los otros, y mi actividad orgánica interna; en la danza, todo lo interior en mí aspira a salir fuera, a coincidir con la apariencia (...); es el otro quien danza en mí.

En el caso de Bellessi, el baile es un ritual colectivo que deja sus huellas en la estructura rítmica de los poemas y en la distribución en la página de los espacios en blanco. Sus variantes van desde los personajes de Waganagaedzi y el Culebrero de *Danzante de doble máscara* (1985) hasta la “Murga” callejera de *Eroica* (1988). El ritmo de estos poemas funciona –en el sentido bajtiniano– como una ordenación valorativa de la existencia, una profundización en la vivencia y no en el objeto, «reacción a la reacción volitiva y emocional que produce el objeto» (1982, 106). De las dos variantes del ritmo que establece Bajtín, la de Bellessi es sin lugar a dudas la segunda: «Participar de la vida cotidiana comunitaria en sus todas variantes estatales, nacionales, políticas, religiosas, etc. De esa forma nos sometemos justificadamente a un ritmo dentro del cual se vive, aspira y habla en el *coro* de los otros» (1982, 109).

Una murga funeraria de fuerte ritualidad pagana y con ecos de dictadura es la del siguiente poema de *Eroica* (1988):

Tierra  
 Palpitar del parche en la planta  
 del pie  
 Destello  
 Resuello rozando el estandarte  
 el terciopelo  
 Palpitar del parche  
 sagrado  
 Músculo tendón  
 torsión del hueso  
 sagrado  
 omóplato tendón  
 fémur  
 pelvis antebrazo  
 (...)

Cara y contracara  
 agita el funebrero su ataúd  
 el murguero entrelazado  
 a la danza del bailarín mayor: el grupo  
 de danzantes sometidos  
 al terror del golpe  
 que invade el hueso

La última sección de *Blues del amasijo y otros poemas* de María del Carmen Colombo se titula “Bailanta” y es un recorrido por diferentes ritmos latinoamericanos populares (la cumbia, el danzón, el candombe, el bolero), por sus fiestas, sus personajes y sus dramas. Junto a la pulsión irrefrenable de movimiento y deseo, cada ritmo y cada poema revelan una sombra. En “Baile de carnaval”, el bolero brinda una ficción que suplanta lo que se quiere y no se puede alcanzar. La “Cumbia” (42) se pliega y se despliega sobre lo escondido, ofrece y, antes de dar, se retira. El “Danzón” (43) sigue un ritmo abrupto, de verso brevísimo y siempre encabalgado. Cada verso son una, dos, tres palabras máximo, tres pasos siguiendo un ritmo de yugo y hacha, el compás trágico de los esclavos que lo fundaron y los miserables que lo bailan, esos mismos que

parieron el candombe de “Desocupado y valija” (45), una historia de amor entre derrotados. El “Solo de bombo” (46) es un ritmo fúnebre que alivia la muerte; al mismo tiempo, sus golpes son metafóricamente los que la ocasionan. Saliendo por única vez del imaginario popular, “Danza” (44) realiza una deconstrucción ultraísta del baile clásico. “Relaciones” (47) parodia las contradicciones, lapsus y represiones de quien siente un impulso que perturba el orden familiar, la educación sentimental de “Bolero” (49), donde una pasión de hoguera concluye con un «anillo de cenizas». “Canción” (51) y “Libras libertinas” (52) son, por su parte, dos poéticas complementarias sobre la espera paciente de la palabra exacta y los riesgos de encomendarse al azar.

### **3.4. EL CARNAVAL NEGRO**

#### **3.4.1. La lógica del carnaval negro**

##### **3.4.1.1. Literatura carnavalesca y teorías contemporáneas de la risa**

Partiendo de las teorías de Mijaíl Bajtín y su noción de risa carnavalesca, Luis Beltrán lleva a cabo en *La imaginación literaria* (2002) un estudio histórico de la seriedad y la risa en la literatura occidental. La risa procede, según Beltrán, del caudal prehistórico de la cultura, que antecedió a la identificación del arte con el patetismo y el didactismo (o sea, con la seriedad). La quimera de la risa imagina un mundo igualitario, armónico con la naturaleza y orgánico, donde desaparecen las fronteras entre los individuos e incluso entre la vida y la muerte. «Solo los muertos no ríen –escribe Beltrán–, pero pueden renacer gracias a la risa» (243).

Tras evaluar la Modernidad, concluye Beltrán que el individualismo del periodo acabó con el espíritu regenerador de la risa y la redujo a su dimensión negativa, abandonando las dimensiones de la colectividad y la fiesta (224). La consecuencia directa de este cambio fue la disolución de los límites entre la seriedad y la risa<sup>247</sup>, que arraiga también en la estructura humorística de algunos poemarios de nuestro corpus.

---

<sup>247</sup> En su análisis de las teorías históricas de la risa, Beltrán afirma que durante el Romanticismo tuvo lugar la última manifestación de la filosofía humanista de la risa. Para Jean Paul Richter, por ejemplo, el humor de su época inspira seriedad pero conserva el

Dos eclécticos del humorismo, Luigi Pirandello y Ramón Gómez de la Serna, elaboraron durante el primer tercio del siglo XX sendas teorías sobre la risa de gran utilidad para este trabajo. Según Pirandello, el humorismo es una estética que se funda en el sentimiento del contrario, mientras que la risa nacería de la reflexión (1908, 237). Por su parte, Gómez de la Serna afirma en “Gravedad e importancia del humorismo” que «en el momento de girar la épica hacia otro avatar, surge lo humorístico como la fiesta más eternal, porque es la fiesta del velatorio, de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado, y a lo que le llega la hora de la subversión» (1931, 350). Gómez de la Serna otorga al humor la consideración de categoría estética, lejos de las conceptualizaciones que lo reducen a mero recurso retórico: «El humor, por ser tan extenso de significado, no puede ser considerado como un tropo literario, pues debe ser función vital de las obras de arte más variadas, sentido profundo de toda obra de arte» (352). Para Ramón, la risa subvierte la tradición y las convenciones, pero también es una reacción contra el vacío y el horror que comparten los poemarios de nuestro corpus:

El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía al horror al vacío, una reacción contra ese horror (...). No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que aspiramos a conminarle<sup>248</sup>.

En un periodo histórico como el dictatorial, en el que las jerarquías se radicalizan y la desigualdad del capitalismo se muestra en toda su violencia, la seriedad de la risa genera sus máximas contradicciones. Por ello, el humorismo

---

carácter aniquilador de la risa de la Antigüedad (2002, 229). Rozando el siglo XX, Eça de Queiroz entiende la seriedad de la risa como un signo de decadencia. Según él, la risa se ha convertido en un fenómeno pasional, individualista y mecánico (231-32).

<sup>248</sup> Cit. Flores (2002): “Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y *ludus*: las *novelas de la nebulosa*” (16).

rastreado en nuestro corpus es fundamentalmente ecléctico: conserva el elemento fúnebre de la risa contemporánea y la función regeneradora de la risa de la Antigüedad<sup>249</sup>.

Si para Bajtín la risa pertenece a la esfera no oficial del lenguaje, parece lógico que la ironía y la parodia sean especialmente frecuentadas por la literatura de un momento histórico en el que la esfera oficial del lenguaje es en extremo represora. El mecanismo se agudiza cuando las que escriben son mujeres y el lenguaje oficial es marcadamente patriarcal. Hasta aquí, la diferencia con el uso subversivo que otras escritoras de Occidente han dado a la parodia y la ironía parece solo una cuestión de grado. Sin embargo, hay algo más que caracteriza al humorismo subversivo de las poetas argentinas de los años 80: el elemento siniestro, que es recuperado de la estética modernista y adquiere nuevas significaciones a la sombra de la Junta Militar.

Aunque veremos algunos ejemplos cercanos a una noción más folclórica de la risa (ritual, esperanzada y regeneradora), lo cierto es que en los poemarios analizados predomina lo que Beltrán llama –apoyándose en Bajtín– una noción crítica de la risa, variante en la que se impone la negación previa a la regeneración. Las poetas de nuestro corpus beben de la tradición del grotesco romántico, tal como Bajtín lo definió en su introducción a *La cultura popular* (1965). Este grotesco entroncaría con toda una tradición carnalesca anterior, modificándola a través de la presencia de lo existencial. Así, en nuestros poemarios, conviven una visión del mundo subjetiva e individual, y una visión colectiva, conectada con las tradiciones indígenas y la cultura de suburbio. La negación crítica y la seriedad se fusionan con el imaginario de la plaza pública y la risa popular. Aunque participen de la seriedad del humor moderno, las

---

<sup>249</sup> Es el caso, por ejemplo, de *Danzante de doble máscara* (1985), donde la parodia tragicómica de la conquista de América concluye con un acto de canibalismo renovador.

poetas argentinas de los años 80 se nutren de las formas carnavalescas de los espectáculos populares, de su imaginario, de sus recursos retóricos, de su punto de vista sobre el mundo y el ser humano. En sus textos hay una clara presencia de la metamorfosis como forma de negación de la identidad única, pero también como vulneración de las fronteras naturales. Su discurso está caracterizado por el pluriestilismo y la heteroglosia. Comparten con la cultura popular el gusto por la retórica del exceso. Los poemas frecuentan las series temáticas de la risa, el disfraz o la fiesta, y la corporalidad pasa a ser en sus versos una problemática de primer orden.

### **3.4.1.2. Antecedentes y razones ideológicas**

#### **Literatura carnavalesca y literatura burguesa**

Disfraz, lo noto, eres una inmoralidad  
que explota el maligno

**Shakespeare**

Aunque Bajtín no analizó de forma explícita los vínculos entre literatura carnavalesca y literatura burguesa, a la luz de sus escritos parece razonable establecer una relación entre ellas. Bajtín no solo analizó lo que él llamaba realismo grotesco, sino que llevó a cabo un estudio pormenorizado de su origen histórico en un ejercicio metodológico similar al de la genealogía de Foucault<sup>250</sup>. Como señaló Hirschkop, en la obra de Bajtín y pese a algunas de sus afirmaciones, la dialogía no es una instancia esencial de la esfera de lo

---

<sup>250</sup> Sánchez-Mesa dedica todo un epígrafe a la comparativa entre el método foucaultiano y bajtiniano en su ensayo *Literatura y cultura de la responsabilidad* (1999, 294-311).

popular sino el fruto de un desarrollo histórico vinculado a las condiciones de la Modernidad (1993, 105). Sánchez-Mesa añade que (1999, 73):

No por casualidad localiza Bajtín en la época de los grandes descubrimientos geográficos y científicos, en la época del Renacimiento y el protestantismo, el momento en el que se dan las condiciones adecuadas para el despertar de la autoconciencia del ser dialógico de la vida, del lenguaje y de la novela.

Analizando la transmisión de la palabra del otro, Voloshinov resume en 1929 la relación dinámica de los discursos referidos y el contexto narrativo en una clasificación por periodos: la Edad Media y los absolutismos son calificados como «dogmatismos»; el periodo que va desde finales del siglo XVIII a finales del XIX como «individualismo realista y crítico»; y la etapa contemporánea como «individualismo relativista» (1977, 171-172). Así vemos cómo Voloshinov atribuye un carácter crítico, realista y relativista a los siglos de fuerte dominio de la ideología burguesa (aunque no la nombre y omita sintomáticamente el siglo XVI) e incluye dentro del dogmatismo las etapas de auge y resurgimiento del organicismo<sup>251</sup>: el feudalismo, la contrarreforma y el Barroco (que en la mayor parte de Occidente se extiende hasta mediados del siglo XVIII). En su ensayo “De la prehistoria de la palabra novelesca” (1975), Bajtín llega a afirmar que la literatura carnavalesca intervino de forma significativa en la crisis del sistema feudal, siendo el periodo de transición de la Edad Media al Renacimiento el momento de surgimiento de una nueva conciencia lingüística y literaria. Bajtín sitúa el auge de la «vida carnavalesca»

---

<sup>251</sup> En adelante, utilizaremos el término «organicismo» siguiendo la acepción de Juan Carlos Rodríguez y su paralelo conceptual: el «sustancialismo» de Bachelard. Tal como queda expuesto en *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), se trata de una visión específica de la sociedad como cuerpo orgánico y forma sustancial. Fue producida por la matriz ideológica feudal pero convivió de forma contradictoria con el «animismo» (neoplatonismo) y el «mecanicismo» (empirismo) de la matriz burguesa al menos hasta el siglo XVII (1990, 59).



justo en el periodo de surgimiento de las primeras literaturas burguesas<sup>252</sup> e insiste una y otra vez en la crisis del siglo XVII, etapa –como dijimos– de fortalecimiento del organicismo.

Durante la Edad Media no es posible hablar de literatura carnavalesca sino del carnaval entendido como una práctica social, como un ritual popular sincrético de origen primitivo que habría absorbido diversas tradiciones paganas mágico-festivas y que, sufriendo grandes cambios, pasó a la literatura durante el primer Renacimiento. No es extraño, por ello, que en su genealogía de la novela (género dialógico por antonomasia, según Bajtín) el crítico eslavo se detenga en la literatura carnavalesca y el realismo grotesco, pero no desarrolle otros antecedentes ampliamente trabajados por la teoría de los géneros literarios como la novela bizantina, la épica o los romances. Esta laguna que algunos han criticado<sup>253</sup> puede leerse, desde nuestro punto de vista, como un síntoma de la profunda demarcación histórica de los conceptos bajtinianos de novela, dialogismo y literatura carnavalesca. Si Bajtín cita como antecedentes del dialogismo a Cervantes, Shakespeare o Rabelais es porque son ejemplos significativos de la transformación ideológica que estaban sufriendo el teatro y la literatura en el siglo XVI. La supuesta autoría colectiva, la polifonía, la tendencia narrativa, la transmisión oral y el carácter popular no bastaron para que Bajtín profundizase en los romances como antecedentes serios de la novela, porque, aunque no lo especificase, su lógica interna es otra opuesta a la de la novela: una lógica feudal. Por la misma razón puede

---

<sup>252</sup> En su libro sobre Rabelais afirma el crítico eslavo: «El Renacimiento representa la cumbre de la vida carnavalesca. Después se inicia el descenso» (1963, 183).

<sup>253</sup> Nos referimos sobre todo a Cesare Segre, que en “What Bakhtin Left Unsaid: The Case of Medieval Romance” (1985) vio las conceptualizaciones de Bajtín como una mirada al futuro de la novela pero no a su pasado. Desde nuestro punto de vista, sí que lleva a cabo una consideración del origen histórico del género, lo que ocurre es que –sin explicitarlo– llega tan solo hasta donde se puede llegar: al primer Renacimiento.

entenderse que Bajtín dedicara tantas páginas a contraponer la épica y la novela cuando otros críticos insistían (y aún insisten) en relacionarlas. Más difícil de justificar parece la consideración de la picaresca como un género narrativo monológico<sup>254</sup>, que se revela como una omisión injustificable o un error de coherencia en relación a los propios planteamientos bajtinianos, pero ese es otro tema.

El realismo grotesco se nutre del imaginario carnavalesco medieval otorgándole una función completamente diferente. Si para el organicismo el carnaval es un ejemplo del desorden que hay que evitar, para el primer animismo capitalista es un ejemplo de la inexistencia de las esencias, de la posibilidad de transformación y del movimiento en que viven instalados todos los seres del mundo. La lógica de la literatura carnavalesca, tal como la entiende Bajtín, no podía ser entendida durante la Edad Media más que como un ejemplo de pecado, como la excepción que confirma la regla, en este caso de la lógica feudal. Por eso no resultan viables las aplicaciones de las teorías bajtinianas al *Libro del Buen Amor* o a los *exempla* medievales. El imaginario carnavalesco de esas obras está al servicio de una ideología opuesta a la de la literatura carnavalesca. Su función no es subvertir la ideología dominante sino encauzar la tradición popular pagana, los desvíos de la moral y el orden social hacia el organicismo feudalizante. Durante la Edad Media, el carnaval no podía ser una forma literaria o teatral porque durante la Edad Media no existían ni la literatura ni el teatro, al menos como hoy los concebimos<sup>255</sup>. Como el llamado teatro medieval, el carnaval era durante la Edad Media un espectáculo para

---

<sup>254</sup> Fernando Cabo (1994) ha criticado la reducción que sufre la picaresca dentro de la obra de Bajtín, sobre el que pesó la herencia romántica de la teoría de la novela y el conocimiento indirecto (a través de traducciones y adaptaciones francesas) del corpus hispánico.

<sup>255</sup> Juan Carlos Rodríguez empieza su ensayo *Teoría e historia* con una provocativa afirmación: «La literatura no ha existido siempre» (1990, 5). Para un desarrollo de la idea ver la «Introducción» (5-26).

fieles, la contracara de la misa si se quiere, pero sustentado por la misma ideología. La suspensión temporal de la norma no dejaba de ser un refuerzo de la misma. El infiel era el lado oscuro que el hombre de orden podía mostrar durante unos días, antes de regresar a la servidumbre.

Dado que ninguna forma es esencial, el hecho de que el carnaval estuviera al servicio de la ideología dominante durante la Edad Media no supone que, a partir de ese momento, toda utilización del imaginario carnavalesco sea o bien feudalizante o bien un instrumento al servicio del poder. En algunas ocasiones, sobre todo desde una perspectiva marxista tradicional, las teorías bajtinianas del carnaval han sido confundidas con la función medieval del carnaval y desautorizadas por ello. La categoría del carnaval es tan histórica como cualquier otra y de la obra de Bajtín no se infiere lo contrario.

Tanto durante el feudalismo como durante los absolutismos, el carnaval potencia –como era de esperar– su versión organicista; es un espectáculo ejemplarizante que ilustra sobre el desorden para llamar al orden y cuya última función ideológica es represora. De ahí que todas las categorías bajtinianas del carnaval se cubran de sombra, muestren su cara más siniestra durante esos periodos históricos. Un ejemplo del funcionamiento de esa variante organicista del realismo grotesco es *El buscón* de Quevedo, analizado por Edmond Cross (1980 y 2006) como una obra en la que las instancias del terror, el miedo y la opresión prevalecen sobre las de la fiesta liberadora. La subversión es, en este libro de Quevedo, razón de castigo y violencia inquisitorial, algo que no disminuye su realismo grotesco. *El buscón* invierte, según Cross, la lógica del carnaval bajtiniano (2006, 62):

Mientras la literatura carnavalesca expresa la ambigüedad de un mundo que se define tan bien en la vida como en la muerte, las imágenes de Quevedo se deben considerar negativas con arreglo a este sistema: la Cuaresma, el hambre, la abstinencia lo llevan sobre el Martes Gordo y las comilonas, la muerte sobre la vida, y el desengaño sobre la máscara y las ilusiones.

Esa lectura coincidiría, en cierto sentido, con la de Juan Carlos Rodríguez que, en *La literatura del pobre* (1994b), sitúa al *Buscón* dentro de la picaresca organicista, que habría surgido como intento de remediar desde la lógica sacralizadora el desorden introducido por la picaresca animista (205-264). Escribe Rodríguez: «Los nuevos valores introducidos por la norma picaresca opuesta (...) son interpretados por el organicismo como ceguera ante ‘las apariencias’; y la actitud picaresca es interpretada por el organicismo como una deformación pecaminosa» (207).

Situándonos ya en la órbita del neoliberalismo, los fascismos y las dictaduras militares han venido funcionando como extremos excepcionales pero de alguna manera previstos por el sistema capitalista para los periodos de crisis<sup>256</sup>. Durante el último régimen dictatorial argentino, una serie de factores intervinieron en la puesta en circulación de un discurso que, desde otra ideología y otro sistema político, compartía algunos puntos en común con el organicismo y los sistemas que lo sustentaron:

1. El autoritarismo y la fuerte jerarquización social paralela a las estructuras de la institución militar.
2. La sacralización alimentada por la alianza con las instituciones eclesiásticas y su renovado poder social.

---

<sup>256</sup> En un nivel nacional, se ha explicado el surgimiento de las dictaduras fascistas del siglo XX de dos maneras básicas: como una respuesta de la alta burguesía, dueña de los medios de producción, ante el riesgo inminente de una revolución social; o como la suspensión del contrato social debido a una ruptura de la coincidencia entre los intereses del Estado y los intereses de la burguesía. Un amplio análisis del fenómeno es el que hace Nicos Poulantzas en *Fascismo y dictadura: la tercera internacional frente al fascismo* (1970).

3. El sustancialismo que imbuyó la discursividad de la dictadura y su conceptualización del «cuerpo social» y el «cuerpo individual» como categorías orgánicas y esenciales (ver epígrafe 3.1.1.2.).
4. A estos tres elementos hay que añadir un cuarto, la lógica patriarcal, que –de diferentes maneras y con diferentes implicaciones– atraviesa tanto la ideología feudal como las distintas fases de la burguesa, pero que alcanzó niveles significativos durante el régimen militar, algo que era de esperar siendo el orden patriarcal un eje fundamental del ejército.

Estos elementos potenciaron durante la dictadura y los años que le siguieron una versión del carnaval siniestra, en la que la fiesta se transformó en un funeral o una farsa, el cuerpo grotesco era objeto de la violencia, y el disfraz una consecuencia ambivalente del miedo y la alienación. Si el carnaval medieval tenía una función catártica y ejemplar (ilustraba sobre lo que no había que hacer), el carnaval barroco era ejemplarizante (mostraba el castigo que recibían los que subvertían el orden). Según nuestra hipótesis, el carnaval de la dictadura podría leerse como el resultado de la represión, pero sobre todo como una escenificación de lo siniestro. A primera vista, bebe del carnaval modernista, aunque en este primaba lo trágico. Conserva elementos subversivos y antioficiales del carnaval bajtiniano, pero carece de la frontalidad de Cervantes o Rabelais. Como en el caso de Dostoievski, la discusión conflictiva del orden parece haber pasado a un nivel subterráneo en nuestros poemarios. Sobre su posibilidad de existencia e implicaciones hablaremos después.

### **Evolución de la representación teatral: paralelismos**

La literatura carnavalesca (y dentro de ella el carnaval negro de los años 80) incorpora la representación como una instancia de inscripción en la esfera de lo público. Esta inscripción cobra una especial trascendencia en el caso de un género como la poesía, circunscrito tradicionalmente dentro del ámbito de lo privado. Para comprender algunas particularidades de los poemarios de nuestro corpus, compararemos la evolución de la literatura carnavalesca (vinculada por Bajtín a la «plaza pública») con la evolución del teatro a partir del siglo XVI.

Según Juan Carlos Rodríguez (1984), no es posible hablar de teatro durante el feudalismo debido a la inexistencia de una distancia entre los espectadores y la representación. Como mucho se puede hablar de un espectáculo para fieles, de una «representación pública de lo público» (1994c, 198). El teatro, tal como hoy lo conocemos, surge durante los siglos XVI y XVII, cuando la separación entre el espacio de lo público y de lo privado y la consolidación del mercado permiten que el espectador que paga juzgue. Entonces, empiezan a tematizarse dentro de las obras los valores de la moral y la política. Ya en el siglo XVIII, la firma del contrato social convierte el espacio de lo público en un reflejo del espacio de lo privado, y al Estado en una prolongación de los individuos. La equiparación de teatro y artificio se revela como un síntoma del desarrollo de la ideología burguesa liberal en su oposición al Derecho Natural, sacralizado y feudalizante (150-51).

La ideología de la sensibilidad o naturista (rastreada en el teatro de Corte del XVIII y en Rousseau) supone una inversión del racionalismo durante el siglo XIX. En el caso del teatro esta inversión se materializa en una llamada

a la identificación plena de actor y personaje, y al desbordamiento de lo racional a través de lo sublime kantiano. Desaparece la idea del artificio y de la distancia que suponen la representación (y el Estado). Ahora, por boca de los actores, habla la verdad (de las pasiones, de la naturaleza, del hombre auténtico original). La escena se convierte así en un espacio natural donde no existen las distancias (o el engaño) (169).

Según Juan Carlos Rodríguez, perdido el linaje feudal, la «temática familiar» será el eje del teatro burgués del siglo XVIII y XIX, hasta llegar a Freud, que convierte al inconsciente en un escenario. Las cuatro paredes del escenario imitan las cuatro paredes de la casa y los actores reproducen las relaciones familiares. Sade y Freud se atreven a pasar de la sala de estar (espacio de apertura de lo privado a lo público), al núcleo verdaderamente productivo de lo privado y de la ideología burguesa: el dormitorio (191-192). Más tarde Brecht detectará la lógica del teatro burgués y la «dramática familiar», intentando demostrar en un ejercicio de deconstrucción que el sujeto burgués nunca es real. Como dice Rodríguez (192):

No existe el personaje, ni el protagonista, ni la conciencia autónoma, ni la psicología (sic), sino que todas esas categorías unitarias se nos deshacen en mil pedazos para revelárenos solo como efectos diversos de una serie de determinaciones básicas que rigen tanto en uno como en otro escenario.

Los dos escenarios en los que rigen las determinaciones de la lógica burguesa son el inconsciente objetivo y el subjetivo. Una vez impuesta la ideología de la familia, ambos inconscientes se convierten en un espacio traumático, conflictivo y doliente. Esta lógica pasará a la escena del siglo XX, filtrándose incluso en inversiones violentas del horizonte familiarista como las de Artaud (197).

Un dato nos atañe especialmente: la escena romántica impuso una dicotomía inflexible entre lo trascendental y lo empírico, el héroe y la vida cotidiana, el individuo y la sociedad. Como señala Rodríguez, más allá del Romanticismo, dicho conflicto se traslada al teatro de finales del siglo XIX alcanzando sus niveles más irreconciliables en algunos personajes femeninos como los de Chejov o Ibsen (204). Los poemarios de nuestro corpus asumirán desde su temática de la «mujer subterránea» esta dicotomía de origen romántico que atraviesa a los personajes femeninos hasta nuestros días, pero apostarán por una fuerte distancia y artificio frente a la ideología pública dictatorial del Derecho Natural. Al mismo tiempo, escenificarán el ámbito de lo privado como el espacio de un doble trauma: el que provoca la inscripción de la lógica burguesa (patriarcal) en la familia y las relaciones amorosas; y el que provoca la introyección de la fractura de lo público que supuso el régimen militar.

### **Represión y carnaval: escenificación del trauma**

Una de las diferencias de nuestro corpus con la literatura carnalesca, tal como la entendió Bajtín, es la ausencia de un discurso ritualizado de carácter colectivo (si exceptuamos, claro está, los casos de Colombo y Bellessi, que sí beben de esa tradición popular). Sin lugar a dudas, los poemarios que analizamos poseen una tendencia a la polifonía y un fuerte carácter dialógico, pero su imaginario carnalesco es, en la mayoría de los casos, una introyección individualista de la plaza pública y el folclore carnalesco.

Durante la dictadura y algunos años después, las poetisas argentinas de los ochenta frecuentaron la estética del carnaval. Podríamos pensar que sus peculiaridades responden a una inversión de la lógica del terror, haciendo una



lectura paralela a la que realizó Mijaíl Ryklin (2000)<sup>257</sup> de las teorías bajtinianas sobre la cultura popular. Para Ryklin, la creación de una «imagen ideal e imperecedera del espíritu popular» era la única posibilidad de afrontar la «catástrofe de un pueblo real» (111). Nada más lejos de los poemarios que manejamos: en ellos, la lógica del terror no es invertida, sino respondida desde su interior. La discursividad de la dictadura permea en los textos, su violencia se abre paso en el cuerpo grotesco, en los versos astillados, en los ajuares fúnebres de su imaginario. Los poemas no son tanto el resultado de un trauma histórico como su escenificación: en algunas ocasiones, la represión, el terror y la masacre se tematizan; en otras, son el secreto a voces que cubre de lapsus y síntomas los poemas. La única inversión rastreable en los poemarios de nuestro corpus es la del estatus de normalidad social que se impuso, casi por decreto, durante la última dictadura argentina. Entre 1976 y 1983, lo atroz fue disfrazado de naturalidad, como ocurrió durante el nazismo alemán. La violencia extrema y la crisis radical en la que se vio sumida Argentina tras el golpe se encontró, según Novaro y Palermo, con una sociedad «debilitada y desarticulada, cuando no dócil y cooperativa, frente al fervor castrense» (2003, 19).

En un conocido relato de la tradición oral, “El sastre y el rey”, la negación colectiva se une a la ficción del vestido: el sastre engaña al rey convenciéndolo de que le ha cosido un vestido que solo pueden ver las almas refinadas y consigue venderle a precio de oro la nada; convencido, el rey sale desnudo en un desfile y todos los asistentes aplauden como si llevara el traje ficticio, como si –a pesar de su estupidez– el poder del rey fuera inmune a la

---

<sup>257</sup> En “Los cuerpos del terror (hacia una lógica de la violencia)” (2000), Mijaíl Ryklin interpreta el ensayo de Bajtín sobre Rabelais como un «texto autoterapéutico, que tendría que ver más con un cierto trauma biográfico, que con el tema investigado» (103). Para Ryklin el carnaval popular bajtiniano es una versión absuelta del populismo socialista, del aplastamiento estalinista del individuo y el sacrificio del cuerpo a las «iluminaciones colectivas del pueblo» (108).

burla del sastre<sup>258</sup>. Obviando el elemento cómico, el autoritarismo contemporáneo también produce ficciones discursivas de fuerte calado, capaces de vestir lo atroz de normalidad. En medio de ese panorama, una estética del disfraz como la de nuestros poemarios es una puesta en evidencia de la lógica del capitalismo fascista, de la invisibilidad de su terror.

Sobre esa invisibilidad y sobre la dificultad que experimenta una sociedad para reconocerse como víctima de una herida autoinfligida habla W. G. Sebald en su ensayo *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999). Durante la Segunda Guerra Mundial circuló en Alemania una gran cantidad de desinformación, complementada con multitud de historias inverosímiles por los extremos de su barbarie. ¿Cómo creer a los testigos supervivientes de una masacre –se pregunta Sebald–, si vagan como zombis, amnésicos y en pijama, tal como estaban cuando sus casas se derrumbaron? (32). Además, los relatos testimoniales de la barbarie combinaban un discurso interrumpido, errático y hasta ininteligible con giros estereotipados y frases hechas, lo que paradójicamente despertaba «dudas sobre la autenticidad de la experiencia que guardaban» (34). Son los efectos del llamado «*moral bombing*», del que fue testigo un psicólogo militar estadounidense citado por Sebald: «La población, a pesar de su innato gusto por narrar, había perdido la capacidad psíquica de recordar, precisamente dentro de los confines de las superficies destruidas de la ciudad» (cit. 33). La debilidad de la frase hecha y el lugar común no eran más que una manera de rechazar el recuerdo de la destrucción y la violencia extrema, exorcizadas bajo el poder tranquilizador de las convenciones verbales.

---

<sup>258</sup> *El Conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel incluye una de las versiones más antiguas del cuento: «Todas las gentes lo vieron desnudo y, como sabían que el que no viera la tela era por no ser hijo de su padre, creyendo cada uno que, aunque él no la veía, los demás sí, por miedo a perder la honra, permanecieron callados y ninguno se atrevió a descubrir aquel secreto» (XXXII).

La autora anónima del diario *Una mujer de Berlín* (1954), anteriormente citado, fue consciente de ese fenómeno durante la misma entrada del Ejército Rojo a la capital alemana. Es posible que fuera ella la primera en escribir sobre las consecuencias lingüísticas de la Segunda Guerra Mundial. Describiendo un ataque de ansiedad padecido durante un intenso bombardeo, la periodista observa la terquedad con la que le asaltan las frases hechas y la posterior catarsis humorística colectiva (2005, 30-31):

El cerebro se aferra a frases hechas, a jirones de frases: ‘Todo llega y todo pasa... No hay mal que por bien no venga... Noli timere...’ Hasta que se disipa la ola ofensiva.

Como si alguien hubiera dado una orden, todo el mundo rompió a charlar febrilmente. Todos reían, gritaban más alto que sus vecinos, contaban chistes sin parar.

El horror que velan las frases hechas las transforma, sin embargo, a los oídos de una hablante atenta al lenguaje como era sin duda la autora de este diario anónimo. *Una mujer de Berlín* trasluce una obsesión por las evaluaciones semánticas de expresiones comunes que la autora unas veces desnaturaliza y otras encuentra reveladoras. El discurso del nazismo empieza a circular de forma irónica entre aquellos que antes lo asumían de buen grado (119):

Nuestra nueva oración de mañana y tarde: «Todo esto se lo debemos al Führer.» Una frase que en los años de paz se pronunciaba miles de veces, en los discursos, en señal de alabanza y de agradecimiento, y aparecía pintada en carteles propagandísticos. Ahora, dándole la vuelta, sin cambios en la pronunciación pero sí en su contenido, se convierte en burla y escarnio.

La corrupción del lenguaje es analizada en el diario como una consecuencia de la corrupción moral pero también como catarsis (57):

‘Por favor, dígame..., ¿cómo la ha palmado el hombre ese?’ Así hablamos ahora, ese es el nivel de nuestro lenguaje. La palabra ‘mierda’ nos resbala fácilmente por la lengua. La pronunciamos con satisfacción como si con ello pudiéramos expeler las impurezas de nuestro interior. También en el plano lingüístico hacemos frente a la amenazadora humillación.

Durante la dictadura argentina, la necesidad de neutralizar la barbarie ante la imposibilidad de comprenderla y la inverosimilitud de las narraciones del terror también dieron pie a la circulación de un discurso de normalidad. Los poemarios de nuestro corpus se hacen eco (de forma consciente o inconsciente) de la artificiosidad extrema de dicha ficción de normalidad, algo que explica su insistente tematización de los mecanismos de representación: carnaval, teatro, disfraz, máscaras. El fingimiento, el disimulo y la mentira que atraviesan los textos no son tan solo una apropiación paródica de las supuestas taras del discurso femenino, sino que funcionan además como una acentuación delatora de los mecanismos de negación y silenciamiento de la masacre. Muy ilustrativo del proceso que estamos exponiendo es otro ejemplo de Sebald, que cuenta cómo en 1946 un periodista que atravesaba en tren el mayor campo de ruinas de Europa fue identificado como extranjero porque era el único pasajero que miraba afuera (40).

No es extraño que las poetas de nuestro corpus se remontaran al grotesco modernista en busca de una referencia para su imaginario carnavalesco. El grotesco había sido definido por Wolfgang Kayser (1957) como aterrador y hostil, extraño e inhumano, ridículo y caricaturesco: «Lo grotesco es el mundo distanciado (...), deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares» (1964, 224). Las poetas argentinas de los años 80 recuperan la tragicomedia kafkiana, el esperpento valleinclanesco, la mascarada de Pessoa: muñecos y monstruos, seres aberrantes y disfrazados pueblan las páginas de sus poemarios. Varias

citas de Pessoa y de Kafka, de Simone Weil y algún poeta del holocausto, demuestran explícitamente interés por el grotesco modernista existencial y las reflexiones posbélicas sobre la violencia. Esa es la vía de entrada del *Unheimliche*<sup>259</sup> o lo abyecto<sup>260</sup> en el carnaval negro de nuestras poetas, que vuelven extraño lo familiar incorporando un elemento siniestro. Frente a la desideologizada conceptualización freudiana, lo abyecto produce en los textos analizados un malestar que tiene un origen político muy concreto.

Aunque del carnaval negro constituye una estética específica de nuestro corpus poético, los elementos que lo fraguaron son perceptibles –aunque sea de forma circunstancial– en otros géneros literarios e incluso plásticos de la década, como demuestran las conclusiones de Mirta Corpa Vargas y Adriana Musitano. En su análisis de un cuento de *Las peras del mal* (1982) de Liliana Heker, Corpa Vargas afirma que «el texto se elabora en componentes narrativos ‘enmascarados’, a fin de expresar la escalofriante mueca de la coyuntura socio-histórica» (1994, 417). Aunque luego no es desarrollada en el artículo, la idea coincide claramente con nuestra propuesta, algo que demuestra que la poética del carnaval negro estaba en el aire. El artículo “La representación del cadáver en el arte argentino de fin de Siglo XX” (2006) de Adriana Musitano comienza no casualmente con una cita del poemario *Descomposición* (1986) de Liliana Lukin. Analizando la pintura del periodo, Musitano habla de la representación del cadáver como un objeto plástico, de la existencia de una «metáfora paródica» y una «fiesta cruenta»<sup>261</sup>:

---

<sup>259</sup> «*Das Unheimliche*» (en inglés «*uncanny*») es una distorsión cognitiva conceptualizada por Freud en un ensayo homónimo de 1919, en virtud de la cual un objeto produce al mismo tiempo una repulsión y una atracción que se resisten a la racionalización.

<sup>260</sup> «Lo abyecto» es la versión que Kristeva elaboró del concepto freudiano, añadiendo la idea de resistencia al orden simbólico.

<sup>261</sup> “La representación del cadáver en el arte argentino de fin de Siglo XX” (2006) está publicado en versión electrónica en *ArteUna*, espacio de arte múltiple. Ver dirección URL en bibliografía.

La modalidad retórica de la obra se encuadra en lo que llamamos la fiesta cruenta, porque representa el cruce entre lo literario, político, plástico, histórico y autobiográfico y porque el tratamiento de lo cadavérico mezcla lo trágico, lo grotesco y lo siniestro. Como fiesta se percibe por el color, la provocación e hibridez de formas, así se cuestiona lo argentino por el humor y lo abyecto. Se ataca el contradictorio carácter ‘moderno’ y ‘salvaje’ del país europeizante y ganadero. Como en el danzar erótico de una pareja sobre un charco de sangre.

De los dos pintores analizados por Musitano, Carlos Alonso y Hilda Zagaglia, la obra de la segunda desarrolla en los años 80 escenas de la vida social en las que se integran fragmentos de cadáveres. Su presencia no parece alterar las ceremonias, aunque les otorga un carácter indudablemente siniestro. Toda celebración es trastocada por «la fiesta de los asesinos». Su naturaleza perversa y escenográfica es la del carnaval negro de las poetas de nuestro corpus, del que por cierto forma parte la propia Musitano, que publicó dos poemarios en los años 80: *La voz quemadura* (1983) y *Cuando las urracas oran* (1989).

Igual que en los cuadros de Zagaglia, el carnaval negro de las poetas que venimos analizando acusa la violencia en el tono fúnebre de sus fiestas y la tendencia a la deshumanización de sus protagonistas. Estéticamente, la sinrazón hace mella en el discurso lírico, lo quiebra, dificulta su inteligibilidad. Una gran contradicción marcará, sin embargo, la evolución de la lógica de estos poemarios: ¿cómo revelar la violencia silenciada desde el escondite de un disfraz? Como veremos, el rechazo del imaginario carnavalesco o su fusión con la vida serán dos salidas anunciadas en algunos textos y desarrolladas por otros.

### **Las poetas y lo siniestro: el rol de la madre**

Considerando la especial insistencia del carnaval negro en la poesía argentina escrita por mujeres de los años 80, parece necesario aventurar una explicación que justifique esta diferencia con respecto a la poesía escrita por hombres durante el mismo periodo. Aunque no hay respuestas seguras en este terreno, se puede señalar que un gran número de mujeres se atribuyeron desde muy temprano la tarea de denunciar públicamente la violencia encubierta de la dictadura: las Madres de Plaza de Mayo<sup>262</sup>. Sus caminatas silenciosas alrededor de la Pirámide, con el pelo cubierto por un pañuelo blanco, eran manifestaciones que fueron adquiriendo con el tiempo un marcado carácter escenográfico. La representación colectiva fue la manera que encontraron estas mujeres de asumir la existencia de la violencia, de denunciar la farsa de su normalización y visibilizarla públicamente.

Desde nuestro punto de vista, es posible relacionar su escenificación, su silencio y sus paseos circulares con el imaginario y la lógica del carnaval negro. Dado que esta coincidencia nace del inconsciente colectivo más que de una voluntad simbólica común, no parece temerario abordar el fenómeno desde un ángulo ideológico y psicoanalítico. La petición de justicia que llevaron a cabo las Madres como colectivo específico de mujeres fue, entre otras muchas cosas, una consecuencia inesperada de la radicalización de la lógica patriarcal que había sido contradictoriamente alimentada por el primer peronismo y frontalmente aplicada por posteriores regímenes militares.

---

<sup>262</sup> Ver epígrafe 2.1.4.1.

Si las mujeres son madres esenciales dentro de la lógica patriarcal, no debería sorprendernos que en un momento de exasperación patriarcal ejerciesen su maternidad de forma radical. Lo que ocurrió después estaba fuera de todo pronóstico: las mujeres que habían perdido a sus hijos se levantaron *como madres* contra un sistema que fomentaba dicha autodefinición, y trasladaron la maternidad del espacio de lo privado al de lo público, convirtiéndola en una nueva forma de activismo político. Se podían haber manifestado como ciudadanas, como trabajadoras, como revolucionarias, pero se manifestaron como madres, poniéndose en la cabeza los antiguos pañales de sus hijos, hoy adultos desaparecidos.

Un caso sintomático del ejercicio de la maternidad en un plano más simbólico, que delata al mismo tiempo las contradicciones ideológicas del colectivo, fueron las imágenes de las Madres de Plaza de Mayo tejiendo bufandas y guantes para los soldados argentinos de la Guerra de las Malvinas, delante de las cámaras y haciendo declaraciones patrióticas que demuestran la función política que cumplió la guerra: ofrecer un enemigo exterior que justificase la necesidad de un régimen militar y fomentar el sentimiento de unidad patriótica para debilitar la resistencia a la dictadura. Como Evita en su momento, las Madres de Plaza de Mayo fueron durante la Guerra de las Malvinas las madres de Argentina.

Esta responsabilidad maternal exacerbada por la discursividad de la dictadura puede entenderse como una de las razones que llevó a muchas mujeres a señalar públicamente la violencia institucional, saliendo del ámbito de lo privado que les estaba consignado y aspirando a una «socialización de la maternidad». De forma paralela, en los poemarios de nuestro corpus, el imaginario escenográfico del carnaval potenció la función pública de la palabra en un género tradicionalmente arrinconado en el ámbito de lo privado como es



la poesía. Esa función pública tuvo mucho que ver con una asunción de las heridas colectivas, presente en los elementos siniestros del carnaval. Detectar las heridas y proclamarlas en la plaza pública fue, también para las poetas argentinas de los ochenta, un ejercicio simbólico de responsabilidad maternal. No es la única razón que explica la especificidad del carnaval negro, pero definitivamente es una.

### 3.4.2. El carnaval negro en los textos

Son muchos los poemarios de nuestro corpus que recurren a la versión siniestra del carnaval, tiñendo de negro ciertos elementos de la representación (máscara y disfraz, distancia e impostura), entregándose a lo que Paulina Vinderman llamó «el festín de los miedos» (1980, 35). En medio de la masacre Vinderman vislumbra dos respuestas posibles: «La crudeza de saltar a la soga» o «disimular el horror con alguna canción» (36); ambas posibilidades ponen el juego y la representación al servicio de la tragicomedia. La ciudad es «una fiesta abandonada», «vacía de celebraciones / verdaderas»; «las cosas se acumulan / en cajas, números, / en miedos vigilantes / que se suman como otra cosa más, / a las palabras impuestas» (54).

En *El tapiz* (1983), poemario en prosa de Mercedes Roffé, se expone con exactitud la naturaleza mortuoria del carnaval que nos atañe, su ceremonia de renovación fúnebre (21-22):

Los metálicos tambores redoblan y por días y noches la fiesta se renueva y nace de la ceremonia y el desfile y del desfile la farsa y de la farsa una nueva y solemne ceremonia, así bajaba al capricho de un río calmoso y susurrante una extraña caravana, circense o fúnebre, que carromatos y tiendas y féretros y escoltas en balsas y en góndolas trocara, y en galeones.

*Clínica de muñecas* (1986) de Susana Villalba ilustra también a la perfección el imaginario que articula todo nuestro corpus. En su segundo poema, el espejo es un carnaval y la muñeca un cadáver molido y arrojado al mar, como los cuerpos de los desaparecidos (9-10):

una vasija  
mamá  
era la muñeca reina  
y el espejo  
carnaval  
sus ojos negros  
sentencia de guirnaldas  
en los hombros  
molidos por la sombra  
y el salitre

En la primera parte de *Clínica*, todas las muñecas de Villalba han sido tan minuciosamente vestidas que parecen disfrazadas: llevan «antifaz de terciopelo y lentejuelas», peinetas, castañuelas, cascabeles, bragas labradas y cintas con filigranas (10 y 14). Otro poema del mismo libro delata su carácter grotesco: «Como una mueca / de crayón / su vida / fucsia / las mejillas / de trapo / su cuerpo» (21). Visto con distancia, el disfraz que visten las muñecas no es una invitación al juego sino una mortaja, una armadura del vacío: «Negra / púrpura / la boca y los pendientes / lunares y puntillas / las tetas / campanadas de la nada» (12). Los juguetes tienen un origen siniestro: «Papá / vino de su sombra / con mi muñeca negra» (17). Y habitan un mundo donde el único juego posible es la violencia: «Me aburro hasta matar / a mi muñeca / negra» (14). El disfraz no solo oculta un vacío interior, sino que también protege de la violencia exterior: «Hubo / matanza más abierta (...); el terciopelo / me oculta / los mercados / flagelantes» (24).

La tercera parte del libro, “Destino idéntico”, se abre con un escenario siniestro donde el origen declarado del luto carnavalesco es «la matanza de los cuerpos / insomnes dispersos» (53):

el tigre está de muertos  
soñador  
el hueso no florece

ni brota el agua quemada  
 barquero  
 bebe sangre funeraria  
 era la piedra  
 mansedumbre en el tiempo  
 será tarde en la sombra  
 guerreros por la tierra  
 y el olvido  
 bajaban a la selva  
 máscara raída  
 con su astrolabio  
 en su teatro de sombras

En *Oficiante de sombras* (1982) y con una fuerte deuda romántica, Villalba inventa un doble que surge del lado oscuro, un personaje disfrazado que se entrega «al terror / desposeído» (14). En *Susy. Secretos del corazón* (1989), «el húmedo sonido precipita negra resaca de otros carnavales» (13).

En *Per/canta* (1989), María Negroni alaba la forma en la que Frida Khalo miró de frente a su muerte, representándola una y otra vez hasta la tragicomedia en vez de evadirse: «Podrías haber volado en algún / cuadro de Chagall / pero no / escarbabas la risa en el lugar de la falta» (32)<sup>263</sup>. Otra poeta, María Rosa Lojo, metaforiza el olvido como una caravana carnavalesca en su libro *Visiones* (1984, 28)<sup>264</sup>:

¿Es el olvido ese viajero de cien pueblos? ¿El que llega enmascarado bajo las rosas, arrastrando su carro de comediante, sus actores desnudos cuya desnudez es la más complicada de las máscaras trágicas, cuyos pies despojados calzan el más sutil, el más alto coturno<sup>265</sup>?

<sup>263</sup> Ignoramos si María Negroni conocía o no el libro de Blanca Andreu *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981), pero este verso parece una alusión crítica a la poeta española.

<sup>264</sup> La paginación es nuestra. La primera página es la portada.

<sup>265</sup> La primera acepción de «coturno» que da el *DRAE* es «calzado de suela de corcho sumamente gruesa usado por los actores trágicos de la Antigüedad grecorromana para parecer más altos».

Como el teatro del absurdo y la narrativa existencial de entreguerras, *Visiones* apunta a la ausencia absoluta de sacralidad. Ante ella, queda «el hombre y solo el hombre en el escenario vacío» junto a un «oficiante de cartón» (37).

En *Ciudad en fuga y otros infiernos* (1984) de Manuela Fingueret, la poesía es una representación para espectadores ausentes «Donde el primer acto termina / cuando un alarido despierta a los que estuvimos» (15). Por su parte, Dolores Etchecopar pone en marcha en *Notas salvajes* (1989) una representación grotesca donde la autoridad encomienda su voz a la poeta que queda atrapada ante deber de portar esa voz: «El vetusto rey me aconseja susurra / en mi máscara de prisionera / ¿debo perder una vida llevando / tan decoroso susurro / a las villas de emergencia? / no debo (*risotada*) / sí debo (*vociferaciones*) / no debo (*vagidos*)» (25).

El *Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo despliega un reparto de personajes marginales y extravagantes, que arrastran el imaginario del carnaval en medio de su tragedia. En “Los nenes de Gaboto”, por ejemplo, Colombo escribe sobre los travestis de una murga callejera: «Quien alce su sombrilla / como violenta danza de resplandor / desfondará la noche / cuando el pétalo amargo del carnaval / nos turbe con delirios» (1998, 33). Los habitantes de las barracas de Nueva York son un amasijo que se nutre de la ciudad y vive «al borde de su fábula», sin nombrar «su pelambre de arañazos / y golpes». Todos juntos conforman un solo gigante alucinado y apocalíptico (36). Como la fábula que se cuentan los miserables de Nueva York, la ficción de “Museo de ciencias naturales” oculta una verdad siniestra: hay esqueletos enterrados debajo del parque centenario. Sobre ellos cae el «borracho telón de la circunstancia» (37).

Más allá del coro, cada personaje del *Blues* es en sí mismo un amasijo, una forma reducida por la violencia a una masa informe de la que asoman

trozos inconexos aquí y allá, como un retrato cubista, como una muñeca rota y luego mal cosida. Los pedazos que asoman no son otra cosa que los restos del carnaval (lentejuelas, batones de lunares, plumas, etc.) y del cuerpo grotesco (animalizado, visceral, escatológico). En el poema “Salve”, la Virgen es «toda sonido de cuchillo», «lagrimones de trapo / descosido» (27). En “Cuestión nacional”, la «lenta y machacadora / marcha de los sucesos», convierte todo en «vidrio picado», machaca, muele hasta convertir en pelusa. Y es «nuestro / particular», dice el poema, ese «desvanecerse en / tajadas tajeadas» (47).

Como sus personajes, los versos de este poemario han sido pasados a cuchillo. Los síntomas: una sintaxis entrecortada, encabalgamientos abruptos, versos quebrados. Lo que queda: un discurso desarticulado, balbuceos, puro anacoluto. De ahí que suene así el “Chamuyo de la loca”:

si la gila/da  
 abriese su párpado cosido  
 tantos años  
 después diría saquen  
 los estiletes muchachos/as  
 desmenucemos  
 punta al fin  
 como quien se rasura  
 la lengua  
 de papilas vaciar  
 al gran reptil de los adentros  
 cólico  
 tan mudo  
 muro de contención ella  
 diría  
     ojo  
 que desnuda se caiga  
 y caerá de pulpo  
 la cabeza  
 sobre un charco de nafta  
 coletazo.

Casi todos los personajes del *Blues* emergen explícitamente de una ficción que parecen condenados a repetir eternamente y que los va desdibujando: cada repetición se distancia un poco más del original, lo que explica su naturaleza de boceto. En el poema anterior, la ficción es introducida por el desvarío de la loca, por su perspectiva desviada. Los «muchachos/as» invocados llevan «estiletos», esos punzones con los que se escribe y se corta al mismo tiempo, que dan forma y luego la destrozan<sup>266</sup>. La «márlin» del poema “Esa fotografía tantas veces” «encrespa la estola» y «revuelve su fauna / de lentejuela triste», cayendo «como risa (...) de la ciega / peluca de sus carnes» (17). La madre de “Canción de ma” tiene «cintura de película» y una «voz de gelatina» que emerge de un «caldo de escombros» (23). En “La voladora hotel”, la virgen que pudre las naranjas del paisaje sale de un «techo pintado / de trapo japonés» (31).

Los personajes del *Blues* no pueden avanzar: fingen, se niegan a reconocer su miseria, su locura, su tragedia. Esa negación los bloquea, los hace girar sobre sí mismos hasta desvanecerse. El amasijo es una vorágine que se derrumba. En el poema “N.N.” alguien «dice que no», finge, se ovilla y «de nuevo // como un trompo / vicioso dice / no // poder ni ay // alguno / ahí / abajo» (39). También giraba Ingrid sobre sí misma, como en una «cajita donde música hubo» (16), igual que la masa alucinada de Nueva York que, al final del poema, «vomita su bárbara cabriola» (36).

En *A mano alzada* (1983) de Laura Klein, el poema “Un tropezón, un corazón...” describe así la tragedia del presente: «Se cayó el país / cuando los bellos bailarines se cubrían / la carne, los muslos, el vientre». El país es víctima de una farsa trágica, pero también cómplice: no solo se cayó, sino que también

---

<sup>266</sup> El *DRAE* recoge las siguientes acepciones en su entrada a «estilete»: «estilo (pequeño punzón para escribir» y «puñal de hoja muy estrecha y aguda».

se calló (como sugiero la anfibología sonora buscada por Klein). Cientos dieron «un paso atrás, jurando / con palabras de roca».

La fotografía es afrontada a menudo en los poemarios de nuestro corpus desde su elemento «obtuso», ese tercer sentido de la imagen (ni simbólico ni informativo) que analizara Roland Barthes por primera vez en un artículo de *Cahiers de cinéma* (1969)<sup>267</sup>. En *Novela familiar* (1990) escribe Sifrim (12):

Cuando se esfumen no será con ascensión de columnas de humo  
ni crujir de alas o sesudos tartajeos. No será solemne.  
En la azotea moveremos todos la cabeza (yo peinada  
de peluquería, Pablo con su gorra de coyote). Como en esa foto  
que la bruma de los aeropuertos vuelve sugestiva.  
¿Cuál era el enigma? Todos peripuestos y un adiós nasal.  
En esa hilera nadie se imagina que la muerte vuelva  
a congregarnos.  
Así, de cara al flash, en la azotea.

Si «lo obtuso» era para Barthes un elemento ahistórico, emotivo y no axiológico que se escapaba a la voluntad del autor y a la intelección, su presencia en los álbumes fotográficos de nuestros poemarios tiene un carácter bien diferente: en ellos, la representación (en este caso de la imagen) queda marcada por una tragedia silenciada que despierta desde el inconsciente durante

---

<sup>267</sup> En *Lo obvio y lo obtuso* (1982), Barthes definió el segundo término de la pareja como un suplemento no lingüístico que la intelección no consigue absorber por completo y que abre el campo del sentido. «Lo obtuso» conlleva cierta emoción o valoración. Tiene un efecto de distanciamiento respecto del referente. No se vacía nunca, impidiendo al sujeto reposar en la paz de las denominaciones. Se parece mucho a otro concepto bartheano, el «*punctum*», y al «*Parergon*» de Deleuze. Tiene que ver con el factor de casualidad que entra en juego en el discurso artístico y sin el cual el arte no existiría. Mirta Rosenberg se acerca a la cuestión en “Antecámara lúcida”, prólogo a *Cámara baja* (1987) de Mercedes Roffé, titulado así por otro famoso ensayo de Barthes sobre la imagen: *La cámara lúcida* (1980). Afirma Rosenberg: «Escribir lo que se desea sería –suponemos–, además de imposible, fatal, tanto para la escritura poética como para el poeta mismo. Un libro se escribe entonces con la intención y el conocimiento de esa imposibilidad, con la aspiración de bordear, lo más peligrosamente posible, los límites de la insinuación» (1998, 9).



el ejercicio de memoria al que obliga la fotografía. Esta tragedia tiene que ver directa o indirectamente con una historicidad muy concreta, el llamado Proceso de Reorganización Nacional, y su soterramiento puede explicarse desde los mecanismos de censura y autocensura puestos en funcionamiento por la ideología dictatorial, así como por los traumas colectivos e individuales provocados por el Proceso. Las fotografías de todos los poemarios analizados ocultan verdades, ausencias o muertes que cargan de sentido las muecas de los fotografiados, las atmósferas tensas que los rodean, su fingimiento. «Lo obtuso» es lo que no quiere o no puede reconocer quien mira la fotografía.

En otro poema de *Novela familiar* de Sifrim, la familia ama la escena que representa organizadamente delante de la cámara. «También el documento de la escena: actas, películas y fotos» (24). Pero cuando exhumen los detalles, se pregunta la voz del poema, «¿notarán el rictus?». Ese «rictus» es el gran síntoma de la enfermedad mortal que acucia a la protagonista de esta «novela» y al país en el que vive, un rictus que atraviesa la representación y la fotografía.

En un poema de *Pasajes* (1984) de Mirta Rosenberg la memoria (en este caso de la infancia) es una ficción siniestra de la que parece lícito desconfiar: «Dudo por el riesgo de estar / segura. Recuerdos infantiles, / postales del camino, son disfraces / del agua vuelta sangre» (35). Como si fuera posible un mal presagio del pasado, leemos: «Perro negro saltó y enmudecí / también él ha vuelto a casa».

El espectáculo inquietante con el que Mirta Rosenberg metaforiza la poesía de Mercedes Roffé en su prólogo a *Cámara baja* (1987) también tiene una relación remota con la infancia. Escribe así Rosenberg en su “Antecámara lúcida” (1998, 9):

*Cámara baja* nos recuerda con dicha esos circos de tres pistas a los que solían llevarnos en la infancia y donde, con la mirada fija en la arena más cercana a nuestra butaca, contemplábamos el espectáculo que, por más próximo, nos resultaba más visible y más explícito, sin dejar de intuir que, mientras tanto, en alguna de las otras dos pistas circenses estaba ocurriendo algo deslumbrante, de verdadera importancia para nuestro potencial deleite.

Dentro de esa otra novela familiar que despliega el poema “No puedo beber...”, el circo del que habla Rosenberg se convierte en una comedia negra, en una farsa de muerte, en un espectáculo fúnebre de fingimiento: «Pantomima de padre / pantomima de madre / pantomima de partitura enterrada / a-la-sombra-de-un-haya / Pantomima de muñeca pantomímicamente rota» (48). Un poco más adelante, como una voz caída del cielo, «el que es» ordena silencio y muerte: «Anda, Almita / diles / Entiérralos / Entiérrate / Entiérralas / Ah, de las niñas / no te olvides / entiérralas / también (52-53); «no cantes por los muertos, Lili / por tu soberbia / tontería / por mí / por él / por los anónimos, Lili / no cantes» (55).

En una renuncia final que puede leerse como una declaración sobre la naturaleza de su poemario, pero también como un gran sarcasmo sobre la niña buena, Roffé vuelve a remitirse al imaginario del carnaval negro (61):

Es verdad,  
 es cierto,  
 Dash, Olivia, Hermine, no me griten  
 No seré feroz  
 jamás  
 más allá del silencio  
 jamás  
 más allá del sueño  
     la pantomima  
     el drama  
     la payasada fúnebre  
 del peor titiritero

En *Novela familiar* (1990), Mónica Sifrim parodia –también con sarcasmo– el discurso de la tragedia heredada del pueblo judío y de las mujeres: «¿Cómo explicarle? De cada diez antepasados míos, / uno moría en las revoluciones, otro en las cámaras de gas / y cuatro o cinco de melancolía. / Ya sé que no se heredan tales males (...). Pero cuando llegan oleajes de dolor oleajes de dolor oleajes / se descubre un vago parecido: ¡Mire qué bonita! // Mete el brazo en el horno como lo hacía su tatarabuela» (27).

En otro poema del mismo libro, Sifrim ironiza sobre el miedo a enfrentarse al vacío, imitando los discursos apocalípticos: «*Horror vacui*. O vacas aterradas / en la terca sequía. Ni una brizna donde echar el diente. / Oh vacas: viene la glaciación. Solo superviven las más aptas, / es decir, las no muy pretenciosas o más bovinamente resignadas / al horror y al vacío. Vienen hambres. Vienen hielos. No borrar. / No bromear» (41).

Cambiando de tercio, Diana Bellessi es una de las pocas autoras de su generación que cultivó la naturaleza festiva del imaginario carnavalesco y la utilizó como instrumento para profundizar en las posibilidades de la cultura popular americana. Más cercana a la orientación bajtiniana, Bellessi trabaja la mitología indígena, la danza y la literatura oral como espacios de intervención colectiva y de respuesta a los discursos dominantes (autoritarismo, imperia-lismo, colonialismo económico). Señalada esa excepcionalidad, hay que añadir que su obra alterna la variante festiva y la variante siniestra del carnaval. Un libro en concreto, *Tributo del mudo* (1982), se estructura casi en su totalidad sobre la alienación y la represión de la segunda tipología.

Antes y después de *Tributo*, *Crucero ecuatorial* (1980) y *Danzante de doble máscara* (1985) dialogan con la cultura popular de la fiesta y la plaza pública, entendidas como utopía, pero también como espacios de revolución. En el poema XVI de *Crucero*, unos muchachos intentan atracar a la

protagonista y a una amiga, a las que confunden con turistas norteamericanas. Deshecho el malentendido, las invitan al carnaval, que «cura de necesidad, de amores, de deseo» (23). La música es en todo el libro una razón de arraigo y una excusa para la alegría, a veces incluso un instrumento de la memoria. Así se cierra el libro: «Vuelvo a sacarte, con un rasgido popular, / imperfecta, sensiblera, mi guitarra» (30).

*Danzante de doble máscara* (1985) es un libro consagrado, como su título indica, a la máscara. La primera y la segunda parte están dedicadas a dos personajes que se nutren de la mitología precolombina y grecolatina: son Amazona y Waganagaedzi, el gran andante. Los dos personajes cobran vida por separado en una especie de danza ceremonial de raíz indígena. En primer lugar irrumpe en escena la Amazona (19-20):

Amazona

Pieles de sedoso tacto  
y cuero endurecido  
en el humo otoñal  
de las hogueras

(...)

Amazona

Tambores  
batidos por el golpe  
seco  
de los pies sobre la arena

(...)

Ella danza

la antigua travesía

de los vivos y los  
muertos

A la Amazona le sigue su doble masculino: «Desordena el mundo la danza de una abeja, y abre paso a Waganagaedzi, el de la larga cabellera trenzada, con flores de ligustro y plumas de tucán» (40). Sobre su carácter revolucionario habla el siguiente fragmento (41):

Lo que dormía, despierta. Todas las formas se confunden, todas desean el abrazo y el tajo que desune. El muchacho-niño se deleita en adquirir la forma del deseo: Piel y pluma, pico y zarpa, olor llamada fuego líquido y nube el cuerpo, el gesto. Waganagaedzi canta y derrumba el muro de los mundos, la parálisis de los que vueltos sobre sí soñaban.

Tras la estampa ritual de la primera parte de *Danzante*, la segunda se configura directamente como el texto de una representación («para una ópera de cámara»), con diálogos y acotaciones, con un narrador disfrazado de arlequín, conquistadores españoles y personajes como el Culebrero, «bailarín» y «contracara fantasmal de la Amazona» (59). El carnaval siniestro es aquí la representación de la conquista del Río de la Plata: «La toma de un poblado. Sus habitantes han opuesto feroz resistencia. En acción ejemplarizadora, se pasa a degüello al pueblo entero. Llanto ritual. La Luna Oscura» (61). Un segundo ritual se superpone sin embargo a este del llanto: el del *Ava-Porú*, mediante el cual la Amazona devora al adversario para incorporarlo dentro de sí<sup>268</sup>. La «liturgia bacanal» de los conquistadores es contestada con el rito indígena antropofágico.

Volviendo a la primera parte, nos encontramos con una estampa especialmente significativa (33):

---

<sup>268</sup> Para profundizar sobre este rito guaraní, ver “*Ava poru ha ka’u*. El guaraní antropófago y bebedor. El descubrimiento de la antropofagia” de Melià y Temple (2004, 133-137).

Vasija funeral que duerme en el fondo de la Aldea. No quiero entender. Quiero entrar. Entera como el día en la noche de Baio, el hermano oscuro en cuyo brazo la lechuza despierta, solitaria, augural: la verdadera dueña. Un puñado de huesos pequeños, delicados, un humo apenas y la canción cantada en la testuz del sueño, con el niño a cuestas. Los espesos pantanos de seda. Las rebeliones sepultas envenenando el marasmo de los ríos, y una mano asida en la oscuridad, nudosa, viva, estertor traducido al lenguaje del cuerpo y el tacto. Baio<sup>269</sup>: historia secreta, danzante de espantosa máscara, único territorio no colonizado.

En este fragmento hay un despliegue de lo oscuro, lo subterráneo, el secreto y la representación (en este caso la ceremonia sagrada), todo ello bajo una «espantosa máscara». La «rebelión sepulta» es un aquí un «territorio no colonizado» que envenena el agua de los ríos y amenaza con despertar del fondo de la Aldea. Es una variante subversiva del carnaval negro.

El siguiente libro de Bellessi, *Eroica* (1988), es un poemario ambivalente en relación al Proceso: hereda los *restos* de la dictadura, pero apuesta por su resemantización. Los cuerpos amputados de ayer se abren en este libro a un nuevo erotismo descentrado; las máscaras y bailes funerarios siguen el ritmo de los tambores sagrados indígenas, de las persistentes culturas precolombinas. Como las panateneas del Partenón, las jóvenes del poema “Murga” son parte de un cortejo y van vestidas de fiesta. Su ropa de satén y lentejuelas no se complementa sin embargo con una máscara: llevan la cara desnuda, el arco y el carcaj de las Amazonas, y las sigue el pueblo.

las muchachas  
 morenas de ceñidas piernas  
 pies caderas hombros tetas  
 derramar del brillo  
 en millones de lentejuelas  
 satén tafeta  
 la espalda tensa  
 el arco antiguo

<sup>269</sup> *Baio* significa «negro» en portugués, «bayo».

carcaj cargado  
fantasma  
desnudas caras  
altivas y violentas  
cierran el cortejo

Abren el cortejo  
al pueblo entero  
devorado  
por el terror del golpe  
el bombo/que invade el hueso  
sagrado

Para cerrar el tema, nos detendremos en *Tributo del mudo* (1982), donde el disfraz, el vestido y las máscaras no son una llamada a la alegría y la revolución, sino un escondite, una cárcel o una impostura. Anuncio de *Danzante*, la sección “Nadie entra aquí con las palabras” es un ritual de acceso a lo sagrado, escenificado por un cuerpo investido con escudos, armas y máscaras, donde se mezclan la mitología precolombina y el carnaval europeo, las cabelleras con plumas y los arlequines.

Mucho antes, en el primer poema de *Tributo*, Yü Hsüan-Chi odia «el vestido de seda / que oculta a un poeta», porque dicho vestido es el símbolo de una posición social vedada a las mujeres (1994, 37). En “Homenaje a Ch’ien T’ao”, una mujer encerrada en palacio teje trabajosas piezas de seda para las que viven afuera, allí donde ella no puede ir y de donde solo entra el rumor de la vida (42). En otro poema, Wang Wei, pintora fugitiva, ve cómo las mujeres lavan a la orilla del río «la pesada ropa», ese símbolo de la esclavitud contrapuesto a la barca en la que Wang Wei, más libre, viaja (44). La ropa del siguiente poema ha perdido la pesadez: reposa «sobre las escaleras del muelle, / como ramos de caña de ámbar». Es simplemente la ropa que vestirá el personaje de Felicita en la fiesta del día siguiente, que se anuncia pacífica y alegre como el entorno del poema (45).

### **3.4.3. Vestirse de carnaval**

#### **3.4.3.1. La risa y el desapego**

##### **El desvío humorístico y la política feminista**

La sublevación del grotesco romántico contra los cánones clasicistas se convierte en los poemarios de nuestro corpus en una sublevación contra el canon discursivo de la dictadura y el patriarcado, llevada a cabo desde el ámbito de la tragicomedia. Este humor subversivo, corruptor de lo institucional, invierte la lógica oficial y desmitifica sus supuestas verdades con la burla: recurre para ello a la parodia, la ironía o el sarcasmo. Sobre su estructura tragicómica hablan estos versos de Dolores Etchecopar: «Las mujeres ya no ríen en hamacas (...) / ni murmuran piadosas / hasta que la noche les pesa como un vestido de cristales (...), / las mujeres solo ríen del lino que hila la muerte» (1982, 48).

El humorismo de los textos de nuestro corpus encaja, en cierto sentido, dentro de lo que Susana Reisz ha llamado «poética de la impostura» (1996b) y Marilyn Randall «*plagiarism*» (1991). Desde el contexto de la descolonización afirma Randall (525):



*From this perspective, the political context of decolonization, in which the struggle for a national identity against a dominant and oppressive force is often expressed in cultural production, can furnish a paradigm for the relationship between cultural forms of power and the repression of deviance.*

[Desde esta perspectiva, el contexto político de la descolonización, en el cual la lucha por una identidad nacional contra una fuerza opresiva es expresada con frecuencia en la producción cultural, puede suministrar un paradigma para la relación entre formas culturales de poder y la represión del desvío].

Tanto Randall como Reisz consideran el uso de la parodia y la ironía como una toma de distancia o un rechazo de las tradiciones culturales asumidas. Mediante ambas categorías estéticas los lenguajes *devorados* se presentan como ajenos: el sujeto enunciador se acoge a ellos poniendo por delante su falta de implicación, de compromiso, lo que hace frecuente la aparición de términos como falsedad, ficción, mentira, robo o plagio. Randall se plantea, por ejemplo, una posible utilización revolucionaria del plagio: la creación de un texto que genere expectativas en el lector exotista para luego defraudarlas de forma encubierta. Para Randall, esta estrategia puede lograr un efecto subversivo mayor que la demostración de un desacuerdo ideológico frontal. El plagio calca una estructura produciendo un desplazamiento respecto del original, como Tinianov defendió que hacía la parodia.

Para Sandra Gilbert y Susan Gubar, la parodia es una estrategia que revela la duplicidad del discurso femenino: «Veremos una y otra vez que aparece una ‘vibración compleja’ entre los gestos genéricos estilizados y las desviaciones inesperadas de dichos gestos obvios, una vibración que socava y ridiculiza el género empleado» (1998, 94). La parodia y la ironía han sido consideradas como estrategias políticas por un gran número de feministas. Para Judith Butler (1993) el feminismo debe establecer una «política paródica de la mascarada», eso que Rosi Braidotti (2001) ha bautizado con el nombre de

«filosofía del como si». Ambas coinciden en que la parodia, las repeticiones rituales y la ironía pueden ser ejercicios de poder.

Este gesto fingido tan frecuente en la literatura escrita por mujeres y que adoptan muchos de nuestros textos puede funcionar como un desafío a los discursos dominantes. No se puede evitar, eso sí, el riesgo de ser absorbido por ellos. Lo lúdico solo es recibido ocasionalmente como contestatario. La inversión, el desvío o la desmesura en la imitación persiguen la inquietud del lector canónico que todos llevamos dentro, ¿pero acaso no lo complacen a veces? Irene Gruss reflexionaba así en una entrevista inédita: «Yo de la ironía ya medio como que me estoy alejando, porque es un escudo muy cómodo, ¿no? Ahora quisiera escribir algo más tierno, con menos autodefensa» (Ap.1. 576). Frivolidad y autocomplacencia gratuitas son los obstáculos a sortear.

### **Parodia, ironía y géneros menores**

#### **La parodia: el doble destronado**

Nuestra visión de la parodia debe mucho a Tinianov, que analizó el concepto en 1921 diferenciándolo de la estilización. Para el formalista ruso, ambas crean dos planos: mientras la parodia los desajusta, la estilización los hace coincidir. Con frecuencia, la estilización se convierte en parodia gracias al elemento cómico (169). Como categoría estética y no como mero recurso retórico, la parodia establece una jerarquía entre dos textos y marca una distancia ideológica entre ellos: el texto autorizado y sus valores son criticados por el texto paródico desde una perspectiva serio-cómica. En su análisis de la

parodia, Luis Beltrán la contrapone a la alegoría, que –tal como la entendió Auerbach– «supone una relación de tipo didáctico entre el texto creado y un texto sagrado al que se subordina» (1994, 51). La parodia implica una distancia muy fructífera entre el autor y el discurso parodiado que genera una polémica y una percepción suplementaria. Es la creación de un doble destronado. En los poemarios de nuestro corpus son parodiados no solo los géneros serios (épica, drama, lírica), sino también los géneros bajos (melodrama, novela policíaca, bolero o tango). Pero ante todo es parodiada la ideología que esos géneros sustentan.

Para A. W. Schlegel la parodia surge en momentos históricos de crisis, mientras que la épica pertenece a las etapas de florecimiento. Lo primero quizás sea cierto, lo segundo podría pensarse que no tanto. Con demasiada frecuencia sociedades en crisis responden a ella con un intento de fortalecimiento épico de su propia ideología. Es el caso, si se me permite el excursus cinematográfico, de EEUU que atraviesa en la actualidad un crisis política, económica y de valores de la que se han hecho eco los discursos contestatarios de *Los Simpson* o Michael Moore, pero que ha generado también una respuesta cinematográfica de compensación: el *peplum*<sup>270</sup>.

Como toda dictadura militar, el llamado Proceso de Reorganización Nacional fortaleció los discursos épicos, patrióticos y autoritarios. Esos géneros serios proliferaron, en contra de la teoría de Schlegel, durante uno de los

---

<sup>270</sup> La película que renovó el interés por el género épico greco-romano fue *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, estrenada un año y medio después del bombardeo de Irak. Los atentados del 11-S, el recrudecimiento y la prolongación de la guerra han ido acompañados de un auge inusitado del género. No se puede dejar de señalar que el *peplum* había arrasado previamente durante los años 60, en plena Guerra de Vietnam. De hecho se considera a *Héctor* de Pietro Francisci el primer *peplum* moderno. La película fue estrenada en 1958, el mismo año en que estalló la guerra. Otros géneros épicos explotados hasta saciedad durante los últimos ocho años han sido el bélico-fantástico (véase *El señor de los anillos*, secuelas y sucedáneos) y la ciencia ficción bélica (nuevos episodios de *La guerra de las galaxias*), todas ellas rodadas entre 1999 y 2005.

momentos más críticos que ha atravesado Argentina a nivel político, económico y humanitario. La respuesta de los poemarios de nuestro corpus a la difusión y persistencia de esos géneros fue el humorismo cómico-serio, la carnavalización fúnebre y la parodia. Lejos de la gratuidad del intertexto, los poemarios trabajan con materiales de diversa procedencia que son profundamente cuestionados en el sentido bajtiniano.

Quizás el libro más significativo de todo nuestro corpus en lo que respecta al desvío paródico sea *Susy. Secretos del corazón* (1989) de Susana Villalba, que se abre no casualmente con una cita de Groucho Marx: «He pasado una velada encantadora pero no ha sido esta». El poemario se apropia de productos culturales de segunda y tercera fila, procedentes casi siempre de los medios de masas; luego los tritura y, finalmente, descontextualiza sus pedazos hasta generar un efecto de extrañeza, hasta sembrar el *Unheimliche* en el centro de su banalidad. Cada poema está construido con fragmentos discursivos que emulan los lugares comunes de la educación sentimental del folletín y el melodrama con una dicción entrecortada (9):

perdida en los andenes al día siguiente mi cuerpo caía del piso 29  
olvidé decirle que siempre nadie y yo nunca los amores cobardes  
lloraba no llegan porque los hombres etcétera

Todos los títulos de los poemas proceden (o parecen proceder) de diálogos del cine negro, telenovelas, boleros y novelas baratas: “Un beso despertó mi corazón”, “Yo no era como las otras”, “Regálame esta noche”, “El detective millonario”, “Tormenta de ternura”, “Todas las rubias tienen un no sé qué”, etc. Empezando, por supuesto, por el propio título del libro, *Susy. Secretos del corazón*, que muestra en su portada los dibujos de un cómic con estética *pulp*.

El libro participa de la reutilización de los géneros menores que han consumido y cultivado tradicionalmente las mujeres, pero no les otorga un nuevo prestigio. Al contrario que otras autoras latinoamericanas de los ochenta, Villalba no construye un templo pop a la subcultura: su discurso devora la ideología del folletín y luego la pone en evidencia. Si se nos permite el símil pictórico, el trabajo estético de *Susy* recuerda, más que a Andy Warhol, a la obra del estadounidense Richard Prince, autor cumbre del movimiento «apropiacionista» de los años 80, que utilizaba imágenes publicitarias y chistes de *shows* profundamente sexistas y estereotipados, alterando su función ideológica a través de la repetición y la descontextualización.

El imaginario del que bebe *Susy*. *Secretos del corazón* es doble: la cultura estadounidense globalizada por los medios de masas y la cultura popular argentina. En el siguiente fragmento pueden encontrarse algunos elementos de la segunda (71):

en enagua de bombachita en suma de mercería de barrio en patios de colegio  
baños revistas de novela de tanto aburrimiento fue a esa fiesta un primero de  
mayo que llovía desde que no era peronista ni nada parecido ni nadie  
trabajaba en esa fiesta ni secándose al sol había yerba pero vino con zappa en  
los oídos se tiró en la alfombra y supo que nadie la quería ni nunca tuvo novio  
pobrecita.

No escapan a su antología de fracasos sentimentales y mujeres despechadas los mitos clásicos. Así, el famoso capítulo IV de la Eneida en el que Dido es abandonada resulta parodiado en tono tragicómico en el poema “Es que hoy sale mi barco...” (13). A pesar del ejemplo, la mayoría de las referencias del libro proceden definitivamente de la literatura de folletín y operan frustrando con un golpe de humor absurdo las expectativas que

despierta en nosotros la alusión al tópico: «Se besaron y todo su ser sintió que sonaba el teléfono» (39).

En *Cámara Baja* (1987) Mercedes Roffé parodia también la retórica del amor, esta vez construyendo un collage con referencias culturales muy diferentes entre sí: el tango, San Juan de la Cruz y Schönberg (26):

Oh noche amable más que la alborada  
 Noche transfigurada  
 La espera  
 ¡Qué parisién!  
 La boina con visera y la bufanda  
 Un rufián melancólico, pequeñito, tembloroso  
 Una traición a manos de la tan esperada  
 Amado con Amada  
 Amada en el Amado transformada  
 ¡Qué parisién!

El *Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo es un ejemplo brillante de construcción tonal: en sus poemas se alternan con una extraña naturalidad la frivolidad más sarcástica y la implicación humana. La voz central del libro marca constantemente distancia con los personajes marginales y familiares que lo habitan: se protege, siempre agazapada en su estar de vuelta, como si se tratara de una cuestión de supervivencia en un medio hostil, la selva, ese suburbio. Y, sin embargo, en cada uno de esos personajes puede observarse una melancolía que apunta a una presencia subjetiva y emocional oculta: el «*blues*» es la ternura triste que deja en cada personaje quien lo mira, alejándolo del fetiche posmoderno.

Menos compasiva es Colombo con las estructuras patriarcales del tango y del lunfardo, que resultan parodiadas y puestas en cuestión a partir del lugar que otorgan a la mujer: «Qué haremos con las sobras de tanta / hembra mimada / cuando el amanecer resbale?» (27). Las mujeres sufren en el *Blues* una

metamorfosis incansable: pulpo, margarita, serpiente, magnolia, sapo y araña, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, madre, niña y prostituta. La mujer es en el libro de Colombo un ser resbaladizo, inapresable, sin esencia<sup>271</sup>.

En “Distracciones de la rima” de *Per/canta* (1989), María Negroni hace del error una poética y elabora un autorretrato cómico y sobreactuado (44):

¿qué es un error? una tarde en que se me pasó el punto de caramelo y yo tiesa  
y no hay chirolas ni siquiera y en una de esas el (oh) triste destino me deja a  
solas con vos y eso es todo lo que tengo en mi cabeza ardiendo como  
estampida de poetas.

Para Mirta Rosenberg, aceptar la propia tendencia a la divagación como una virtud (o al menos como una opción estética) es difícil y despierta unas contradicciones de las que se burla la voz de un poema de *Pasajes* (1984): «Todo el tiempo me he ido por las ramas / y nadie piensa (yo tampoco) que ahí / tenía que estar» (2006, 50). El siguiente libro de Rosenberg, *Madam* (1988), es un artefacto humorístico en su totalidad. La presentación del personaje central, por ejemplo, parodia el augurio de nacimiento: «En el momento de nacer, poco más tarde, / no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso / de ese día fue una luz de neón, percedera, / incandescente, enrarecida» (2006, 62).

Más adelante, Rosenberg ironiza sobre el tedio al que se abandona el personaje, magnificando hasta el ridículo su mal destino, y parodiando de camino “El cuervo” de Poe y la poesía de Fin de Siglo (o más bien el cultivo anacrónico y afectado de sus maneras): «Quiero a ese pájaro de mal agüero, el que amenaza *Mad am I* / con énfasis vital y tanto élan... Madam, ¡ay!, /

---

<sup>271</sup> Sus constantes mutaciones producen un efecto semejante a las de *El público* de García Lorca. Hablando sobre esa obra escribe Juan Carlos Rodríguez (1994a): «Todo es intercambiable, todo es Forma aparential y nada Forma sustancial» (91). «El inconsciente de la anormalidad se despliega en la normalidad de cualquier elemento que vive (...): y sobre todo de cualquier elemento que lucha por vivir, desde el homosexual al proletario, desde el poeta a la mujer» (53).

perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos / trivialmente del paso, del abismo» (62).

En el siguiente poema, la persistencia de la voz de la madre en el interior de Madam es como una conversación socialmente pertinente, que cuadra bien con esa «ocasión tan íntima en que en una / se han juntado dos en sumo grado separadas / por la vida» (63). Los modales antiguos de Madam y su formalidad casi siempre fuera de lugar la convierten en un personaje ridículo, que se vuelve tragicómico cuando empieza a atisbar su encierro, sus renunciadas, sus pérdidas: «Soledad, languidez, y la sorda tumescencia / que, en verdad, anhela la preñez como distante / evanescencia, tras el tedio y lo cambiante» (66). Un léxico anacrónico acentúa lo desfasado del personaje; los juegos de palabras y las rimas internas dan un giro humorístico a sus arrebatos trascendentes.

En *Carne de tesoro* (1990), Liliana Lukin incluye un poema titulado “Correspondencias” que es una parodia angustiada del texto homónimo de Baudelaire. Quien escribe deja marcas en el bosque, pero estas no pueden ser recibidas por un «destinatario» que está «sordo» y «ciego» (¿muerto?). Nada se corresponde con nada porque no hay nadie que pueda establecer las correspondencias. La voz poética acaba perdiendo el rumbo, olvidando el «a quién ni para qué». El bosque es reproducido en una «maqueta terrestre», aunque la correspondencia, de nuevo, no es plena: las frutas del nuevo jardín ficticio están podridas. La pérdida de la memoria y el destinatario han perturbado el proceso de escritura y la armonía cósmica del poema de Baudelaire. El espacio del bosque es también el del cuento de caperucita, convertido ahora en una ficción perversa e infinita («así seguía») donde la niña que recogía fresas se ha transformado en un cuerpo que «transcurre» (49).



La parodia se cruza en *Descomposición* con el patetismo y la tragedia, alejándose de su tradición clásica, el humor, pero mantiene su función corrosiva. En ese mismo libro y en forma de cita, un solo verso se ubica entre poema y poema: «Lo protegido es una parodia de salvación» (51). Este sarcasmo de Lukin es aplicable tanto al ejército que asegura proteger a la ciudadanía de la violencia con un golpe militar, como al sistema patriarcal, dentro del cual la violencia que ciertos hombres ejercen contra las mujeres las hace dependientes de la protección (y control) de los demás. Aquello que necesita ser protegido no puede salvarse.

En *Eroica* (1988) Diana Bellessi se apropia de la tradición lírica amorosa en dos direcciones: o bien para revisarla desde una perspectiva homoerótica, o bien para alterar el lugar que ocupa la mujer dentro de una obra o una tradición. Los intertextos básicos –tal como los entendía Bajtín y no Kristeva– son el *Génesis*, el *Cantar de los cantares*, las cantigas de amigo, la poesía cortesana y la mística renacentista (sobre todo San Juan), con alguna cita exenta a la mitología griega (Dédalo) y a la *Eneida* (Dido y Eneas). El poemario de Bellessi dialoga de una manera particular con la poesía amorosa burguesa discutiendo el lugar que ocupan el tú y el yo dentro de ella. A veces invoca al tú silencioso de la amada: «Cántame / amada mía» (104), «amiga mía, / responde aquí» (116). A veces se cambia los papeles con ella: «Gesto / de mutua apropiación // instante / donde no se sabe / los límites del tú, del yo» (115).

En otras muchas ocasiones, los poemas de *Eroica* profundizan simplemente en la lógica de la poesía amorosa hasta descubrir sus grietas: la dama del amor cortés es un fantasma y el trovador un testigo perpetuo que se condena a sí mismo a no tocar, porque privó de cuerpo a la amada y porque las palabras no tocan. Los siguientes versos de “Cuando digo la palabra...” hablan

explícitamente de ello: «No quiero / tocar un fantasma / ni quiero / la fantasía cortés / del trovador a su dama / Es a vos, mi amada // áspero cuerpo de la amiga a quien deseo» (115). El poema puede leerse, en cierto sentido, como una apropiación de un famoso monólogo de *Romeo y Julieta* (Acto II, Esc. 1):

**JULIETA.** Mi único enemigo es tu nombre. Tú eres tú, aunque seas un Montesco. ¿Qué es «Montesco»? Ni mano, ni pie, ni brazo, ni cara, ni parte del cuerpo. ¡Ah, ponte otro nombre! ¿Qué tiene un nombre? Lo que llamamos rosa sería tan fragante con cualquier otro nombre. Si Romeo no se llamase Romeo, conservaría su propia perfección sin ese nombre. Romeo, quítate el nombre y, a cambio de él, que es parte de ti, ¡tómame entera!<sup>272</sup>

En su poema, Bellessi recupera el tema de la ruptura entre el espíritu y la materia (las palabras y las cosas) dentro del discurso amoroso, pero ya no la celebra. Si para el animismo renacentista esa disociación era la condición de existencia del alma del individuo, para el discurso amoroso contemporáneo es el origen de una alienación: la de la postergación del cuerpo como realidad inferior o accesoria del espíritu, como su vehículo: «Cuando digo la palabra / nuca / ¿te chupo suavemente / hasta hundir / el diente aquí? / ¿Estoy tocándote acaso? (...) Es la mano nombrada / no el nombre / quien desea aprisionar tus nalgas» (114-5).

En este punto, puede resultar interesante comentar el intertexto de dos poetas, Colombo y Villalba, con la celeberrima frase «*I love you Marilyn*», extraída de una anécdota de 1956 que recientemente ha vuelto a relatar Colin

<sup>272</sup> Por debajo de la apasionada declaración de amor, Julieta expone la ruptura de la relación esencial entre las palabras y las cosas, fundamental para el feudalismo y puesta en duda por la nueva ideología burguesa. El sujeto burgués lo es por sí mismo y no por su filiación familiar: «Tú eres tú, aunque seas un Montesco». Desde un horizonte que solo puede ser burgués, Julieta le pide a Romeo que renuncie por amor a su filiación («quítate el nombre»). Eso solo es posible desde una ideología amorosa en la que la dama se identifica con «el alma individual». Romeo no es Romeo por su nombre sino por su amor. Otra cuestión es qué lugar deja a la dama este discurso amoroso en el que el hombre (poeta y «alma bella») regresa a sí mismo a través de ella, utilizándola como espejo.

Clark en *My Week with Marilyn* (2000). El diálogo que nos atañe tiene lugar tras preguntarle Monroe a Clark si la ama, a lo que él responde –según su propio testimonio–: «*Yes, I love you, Marilyn, but I love you like I love the wind, or the waves, or the sun coming out from the clouds*» [«Sí, te amo, Marilyn, pero te amo como amo al viento, o a las olas, o al sol saliendo de entre las nubes»]. Y ella contesta: «*I want to be hugged. I want to feel strong arms around me. I want to be loved like an ordinary girl in an ordinary bed*» [«Quiero que me abracen. Quiero sentir unos brazos fuertes a mi alrededor. Quiero ser amada como una chica ordinaria en una cama ordinaria»].

Marilyn es, en *Susy. Secretos del corazón* (1989) y en el *Blues del amasijo* (1985), el fantasma femenino que aplasta a la mujer real, la proyección opresora de las fantasías masculinas. En “Gardel y yo” de Colombo, los estereotipos del tango se apoderan de Gardel, que «gentil con esas / faltas / de imaginación dijo / en cámara / ‘I love you marilín’». La respuesta de la voz femenina del poema ya la habíamos citado: «pasaba / que por aquellos tiempos / mi nombre era maría / maría solamente» (18). En “La luna, el cielo y tú” de Villalba, escuchamos las palabras que dedica a la estrella de Hollywood un Pigmalión displicente: «olvida el argumento cumplido el carnaval levántate y anda hacia cámara I love you marilyn descansa» (18)<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup> También María Negroni deja sentir el fuerte influjo de este mito pop de los sesenta en su poemario *Per/canta* (1989), donde incluye un poema titulado “Poderes mágicos”, en el que una adolescente juega a ser Marilyn Monroe, se pasa el día desnuda en el baño y se muere de la ansiedad (48).

### La ironía: acento y extrañeza

Frente a la parodia, señala Luis Beltrán que la ironía no permite una oposición frontal entre el discurso autorizado y su burla, sino más bien una discrepancia (1994, 55). Lejos de destruir el discurso oficial, la ironía lo ataca, y recurre para ello a la risa callada y el suspense. En *La imaginación literaria* (2002), el mismo Beltrán distingue dos tipos de ironía: «La concepción antigua de la ironía como ocultación y la concepción moderna de la ironía como autoparodia» (272).

En su *Retórica*, Aristóteles vinculó la ironía a la risa (hasta el momento, la ironía pertenecía al ámbito de la seriedad y la reprobación). Un discípulo suyo, Teofrasto, definió al individuo irónico como un fingidor. El origen de esa interpretación es etimológico: en griego, *eironeia* significa «disimulo» o «simulación», y con ese sentido fue entendida en otras retóricas posteriores como la de Quintiliano. Efectivamente el *Eiron* (*ειρων*) era un personaje cómico del drama griego que producía rechazo y que Aristóteles opuso al *Alazon* (*αλαζών*), con el cual se identificaba el espectador. Según Vladimir Jankelevitch, frente a otros personajes, el *Eiron* aparenta ser menos de lo que realmente es<sup>274</sup>. Como señala Pere Ballart en *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), con el tiempo el *Alazon* derivó en la *alazoneia*, que designaba actitud vanidosa de quien se siente muy seguro de lo

---

<sup>274</sup> Vladimir Jankelevitch distingue entre la ironía socrática, que desconfía del mundo y de sí misma, y la ironía romántica, que es implacable con el mundo para tomarse más en serio a sí misma. Como figuras, la alegoría y la ironía están plenamente relacionadas ya que la ironía «piensa una cosa y a su manera dice otra» (1986, 40).

que sabe, y el Eiron dio lugar a la *eironeia*, que aludía al disimulo de quien sabe, pero no lo demuestra (40).

Ya en el Renacimiento tardío, el teólogo y retórico holandés Gerhard Vossius entendió la ironía como una categoría lingüística que determinaban el tono y otros aspectos extralingüísticos. Mucho después, Mijaíl Bajtín señalaría también la importancia de la entonación y la modalización en el humor irónico.

Para Kierkegaard, la ironía es «la primera y más abstracta determinación de la subjetividad» (2000, 289) y se corresponde con una vivencia poética del mundo. Opera mediante una acentuación de la realidad y, al mismo tiempo, mediante un extrañamiento de la existencia. Sobre la libertad aparejada a la ironía –que también señaló Bajtín– escribe el filósofo danés (275):

Estoy atado a lo dicho, soy positivamente libre (...). Estoy atado incluso con respecto a mí mismo, y no puedo liberarme de ello en el momento en que quiera. Si, en cambio, lo dicho no es lo que pienso o es lo contrario de lo que pienso, en ese caso soy libre respecto de los demás y de mí mismo.

Para Schlegel la filosofía es la «auténtica patria de la ironía», ya que la conciencia del carácter paradójico de lo real solo puede adquirirse gracias a su «belleza lógica» (1994, 52). El choque entre razón y paradoja convierte al ironista en un loco. Para Finlay, la ironía es una contradicción semántica entre la proposición y su referente. Tiene una estructura similar a otras figuras retóricas como la metáfora o la metonimia, pero se apoya en el principio de contrariedad (36). Dentro del Romanticismo, la ironía concilia –según Hutcheon– el mundo imaginario con «el decepcionante mundo grotescamente inferior de la existencia material» (1989, 5). Frente a esta variante, la ironía posmoderna ha sido definida por Wayne Booth (1974) como inestable y la intención que la dirige como irrelevante.

Para Ballart la clave de la ironía subyace en el problema de su interpretación, su *ethos* se entendería así en términos epistemológicos: «La relatividad que la ironía impone a todo enunciado –escribe– es el trasunto verbal de aquella máxima según la cual la verdad es una mentira que aún no ha sido descubierta» (1994, 23).

Analizando la ironía bajtiniana, Iris Zavala señala que el pensamiento del teórico eslavo puede ser incluido dentro de «una función revolucionaria de la ironía», ya que para Bajtín la ironía es capaz de usurpar el poder. La ironía bajtiniana es, según Zavala, como el discurso republicano con el que Schlegel comparó a la poesía: en él «todas las partes son ciudadanos libres y tienen derecho a votar» (cit. 1991, 174). Al mismo tiempo, puede ser considerada como una forma de oposición al mito del lenguaje único comparable al concepto foucaultiano de «inversión» (67).

Lemoine-Luccioni (1982) da una explicación psicoanalítica a la ironía femenina. Señala que la mujer se instala en una experiencia de *partición* desde la infancia, cuando, al cambiar de objeto amoroso, el cuerpo de la niña –igual que el del niño– se separa de la madre para acercarse al padre. Desde ese momento, escribe Sonia Mattalia (2003), la «vivencia *de tener* y *no tener* (ya) en el cuerpo, unida a la pertenencia y ostracismo en el falo-logos, despunta en la incredulidad, en la capacidad de ironización y distanciamiento de las mujeres» (74). El cinismo se ancla en ese proceso formativo de la subjetividad femenina que hace oscilar a las mujeres entre la ilusión y la desilusión por lo simbólico.

Los poemarios de nuestro corpus alternan el elemento de disimulo inherente a la ironía con su función subversiva. Un ejemplo de ambas opciones es el poema “Talento de una escritora” de Ana Becciu, donde puede leerse: «Cuando escribe, disimula (...). Es una embaucadora, una espía» (1984, 18).

En *Susy. Secretos del corazón* (1989), Susana Villalba alterna el recurso preponderante de la parodia con altas dosis de ironía, casi siempre en referencia a los roles de género. Títulos como “Yo no era como las otras” (20) o “Un joven vino en mi ayuda” (38) no hacen otra cosa que poner en evidencia la educación sentimental de las mujeres que los pronuncian. Ambos poemas son, además, una frustración de lo que afirman los títulos.

En *El mundo incompleto* (1987), Irene Gruss también revisa los estereotipos femeninos tradicionales introduciendo aquí y allá píldoras de sarcasmo. En el poema “Larga distancia”, por ejemplo, la mujer que habla se aleja del imaginario femenino patriarcal (55):

Perras  
la mujer es como una dulce perra  
a la espera siempre  
busca y espera confiada  
el portazo, el amor, el  
pantano o  
una maravilla.  
Perra mira con sus ojos dulces  
la venganza, la prepara  
despacio, elabora  
su inocencia cruel  
qué pretende  
la mujer.

Esta misma ironía es aplicada sobre un verso de Paul Eluard que da título al poema “Tú mi paciente mi paciencia mi pariente” y que comienza: «Insensata / impaciente, feliz de ti, de / vos insensible / el tú no corresponde, todo lo que / sea distancia, Irene, aprehéndelo» (56). En este autorretrato, Irene ya no es el «tú» pasivo, sensible y paciente del poema de Eluard. Irene es un «yo» que aprehende distancias porque no le queda más remedio: un «vos» o, en todo caso, una voz propia. De nuevo, como en el poema de Liliana Lukin, las

correspondencias no son posibles: el mundo no rima en femenino: ¿cómo hacer «la analogía, Irene, de ti»?

A lo largo del mismo *mundo incompleto*, se produce una tensión entre el mito femenino y el ser humano que subsiste dentro de él. Por eso en “Con personas” Edith Piaf, June Jordan o Emily Dickinson son modelos de fortaleza inspiradores de una imparable energía filantrópica. Escritura y vida, arte y emoción son la misma cosa: «Yo abrazaría el mundo» (57), escribe la poeta, si fuera Irene Gruss.

En la misma órbita, Susana Cerdá parodia en *Solía* (1986) el discurso amoroso de la educación sentimental femenina, la autodestrucción pasional de la entrega al hombre: «Él me ama. Me ama tanto que yo huelo a muerte en sus caricias, en su mirada veo el crimen, en cada gesto suyo: la absorción, el tironeo» (26). La misma intención paródica mueve a la oración amorosa del siguiente poema: «Bendito sea el borde de nuestra lágrima / bendito sea el fondo de nuestra inquietud (...). No, no tengo nada que perdonarte, no tenemos nada que / perdonarnos. / ¿Acaso no nos queremos? (...) Sea la bendición bendita. // Sea» (27).

Dolores Etchecopar utiliza a menudo una variante trágica de la ironía. En *Notas salvajes* (1989), el poema “Balada infantil” es, contradiciendo su título, una sucesión de imágenes sobre la pulsión de muerte. En el mismo libro encontramos sin embargo poemas que trabajan la ironía en una dirección semejante a la de Gruss. Es el caso de “Lo que vos quieras” (33):

Renata está pensando en la cita  
entonces traza una larga línea divisoria  
cuando llega la hora  
apaga la radio  
se pone medias  
cruza la calle  
y obedece



*Per/canta* (1989) de María Negroni es un poemario lleno de autoironías. Es el caso de “Trapos viejos” donde la estructura del poema plagia la insistencia muda del cuerpo de Margarita Gautier (43):

1. el cuerpo de margarita gautier se acuesta en mi cama
2. en mi cama el cuerpo de margarita gautier
3. se acuesta en mi cama el cuerpo

la recurrencia es la forma  
o el don de la palabra  
ausente

*Cámara baja* (1987) de Mercedes Roffé recurre con frecuencia a la inversión irónica de diferentes discursos represores sobre la conducta, el amor, la escritura, reproduciéndolos con pequeñas contradicciones que delatan su farsa. En algunas ocasiones se escucha a una voz de autoridad (paternal, divina, docente) que dicta normas: «No vale tener los ojos de las sirenas / No vale / hablar / hasta enloquecer a los marinos / No vale / haberse tirado la noche anterior por la ventana»; «No adorarás falsos ídolos / No pronunciarás mi nombre en vano / Adorarás falsos ídolos sin pronunciar su nombre / hasta que en tu casa se haga un laberinto / En la bendición de Abraham estaba escrito tu / nombre» (30). En otras ocasiones se escucha a la voz tutelada declarando obediencia: «No seré feroz / Haré briznas / mares / anáforas / elipsis / catálogos minuciosos / de un ramo de lilas» 61). El efecto irónico es logrado a través de la repetición: «No se debe pedir / No se puede pedir al que se va / Es sencillo: es sencillo: / pedirás y quedarás sin ello // No hay que pedir / No hay que pedir». O a través de la inserción de lapsus o contradicciones en el discurso: «Alma / Almita querida / qué bien, eh / qué bien / Que el marido de una los ame / Ah qué bien / Jeremy / Tommy / ah no... / ¿cómo era?» (52). El último

poema de *Cámara baja* mantiene una ambigüedad irresoluble entre la rebelión contra el maestro y el miedo a su falta de aceptación. Por un lado: «El maestro no me amará por esto (...). Y ni siquiera lloraré amargamente» (66). Por otro: «Contentaré apenas a niñas llorosas, / abandonadas, tontas, / deseables hasta la estupidez // pero él, el maestro / No me amará jamás» (67).

### **Los géneros menores**

La denominación «géneros menores» ha venido siendo, desde mediados del siglo XX, una forma despectiva de referirse a la cultura de masas por oposición a la «alta cultura». Esta producción de carácter popular abarcaría géneros tan dispares como el policíaco, la ciencia ficción, las telenovelas, el cine o el folletín, cuyo principal punto de unión sería la reproductibilidad técnica, esa cualidad del arte de la nueva era capitalista sobre la que escribió Walter Benjamin en 1936. Constatado el fenómeno, los géneros menores han encontrado firmes detractores («apocalípticos», según la conocida definición de Eco) que señalan a la industria cultural como perpetuadora de las diferencias de clase; es el caso, por ejemplo, de Theodor Adorno. En el lado opuesto, estarían los «integrados» que, como Benjamin, destacan el poder democratizador del acceso colectivo a los bienes simbólicos.

Aunque la mutua transformación de las denominadas alta cultura y cultura popular es una constante histórica, hay que decir que la literatura del siglo XX se apropió de forma específica y sistemática de géneros marginales, a veces ajenos a la tradición literaria, otorgándoles en muchos casos una nueva función ideológica y estética. Así lo hizo, por ejemplo, un narrador argentino coetáneo a nuestras poetas, Manuel Puig, que demostró que la experimentación

no está reñida con la intensidad narrativa, y que supo combinar con su «técnica de la chapucería»<sup>275</sup> la accesibilidad de la literatura barata, la densidad emocional del melodrama y el suspense del policíaco. A esos elementos sumó Angélica Gorodischer la militancia feminista, dando un sesgo político específico a la utilización de la literatura de masas<sup>276</sup>.

Para Gilbert y Gubar (1979), recurrir a los géneros menores fue durante el siglo XIX la opción de muchas mujeres que, postergadas social, económica y psicológicamente, «no se retiraron al silencio angelical». Frente a la posibilidad de imitar el discurso masculino, centrarse en los géneros menores fue –según las teóricas estadounidenses– un premio consuelo, la aceptación de «la corona de perejil» (1998, 86). Esa posición marginal es, sin embargo, un espacio privilegiado para construir una voz que, como afirma Susana Reisz, es más colectiva que universal y representa a un grupo humano restringido, consciente de sus rasgos oposicionales y cuyos enunciados se politizan en relación a su «identidad minoritaria» (1996b, 28-29). Los géneros menores fueron utilizados en la literatura escrita por mujeres de los años 80 como una forma de pulverización del canon patriarcal, que llevaba aparejada la creación de un nuevo espacio estético doblemente cómplice:

- Por un lado, con la producción literaria femenina, arrinconada históricamente en discursos marginales y privados como los epistolarios, la confesión, las memorias, la autobiografía o las recetas de cocina.
- Por otro, con el consumo de discursos de rango literario inferior o nulo como los folletines, las revistas del corazón o las novelas rosas.

---

<sup>275</sup> El término fue inventado por Albert Bensoussan, traductor al francés de Puig, cuyo intercambio epistolar con el narrador argentino puede leerse en Romero 2006, 417-444.

<sup>276</sup> Sobre Gorodischer y la literatura de masas puede consultarse *Juegos de seducción y traición* (2000) de Amar Sánchez.

En los poemarios analizados, estos géneros articulan lo individual dentro de lo político, son formas de desterritorialización y colectivización, como Deleuze y Guattari entendieron que ocurría con las «literaturas menores» (1975). *Crucero ecuatorial* (1980) de Diana Bellessi fusiona, por ejemplo, el diario de viajes y las memorias, evocando desde la distancia la experiencia que sería el origen del poema, deudor y diferente de aquel recuerdo. En una reseña de *Crucero*, Alicia Genovese (1994) alude a este mecanismo y cita oportunamente a Wordsworth, que escribió en su conocido prefacio a *Lyrical Ballads* (1802): «*Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity*» [«La poesía es el desbordamiento espontáneo de poderosos sentimientos: procede de la emoción recordada en tranquilidad»] (1979, 173). De Bellessi son los siguientes versos: «Algo de aquel fuego quema todavía. / La luz del sol móvil / sobre la copa de los árboles / (...). Los tiempos verbales / amarrados, como helechos a una misma piedra» (1994, 11).

Del diario de viajes, *Crucero* conserva el mapa de una ruta americana muy personal: decenas de topónimos, animales, plantas, comidas, personajes e historias de esos espacios recónditos del planeta. Evitando los lugares más conocidos, incidiendo en los más pequeños, remotos e incluso desaparecidos (como las ciudades en ruinas), este poemario de Bellessi consigue proyectar una sombra imaginaria sobre el viaje real. La edición original del libro en Sirirí está mecanografiada (con las cursivas a mano) y tiene dibujos de la propia autora coloreados a mano en cada ejemplar<sup>277</sup>. La portada incluye un sello con

---

<sup>277</sup> Los dibujos son una tortuga (portada y primeras páginas), una lagartija (5 y 34) y un pozo (entre la 20 y la 21). La tortuga que aparece en el sello de la portada, asoma la cabeza en el dibujo de la primera página y recorre metafóricamente todo el poemario para desaparecer en la última página, donde ya solo le vemos la cola (35).

el título del libro y una fotografía original que le otorga el aspecto artesanal de un auténtico cuaderno de viajes.

Del género de las memorias, *Crucero* conserva el tiempo pasado y el *leit motiv* del recuerdo autobiográfico: «Nombres, para citar algunos, me acuerdo de Pimentel» (17); «Encontré colgando del picaporte / la bombachita raída / que alguna joven prostituta / abandonara. / La recuerdo, / vívidamente, como una cara» (16); «Me acuerdo de los vecinos en el barrio de Cerrillos» (19), y así hasta el infinito.

En *Danzante de doble máscara* (1985), Bellessi retoma el género de las memorias. En las secciones tituladas “Danzante” y “Waganagaedzi”, recupera la herencia precolombina de sus antepasados más remotos (filiación cultural); y en “Detrás de los fragmentos”, rastrea el origen europeo y emigrante de sus antepasados inmediatos (filiación familiar). El carácter épico y mitológico de las primeras secciones se opone al retrato antiheroico de “Detrás de los fragmentos”: «No tengo saga que contar / ni epopeya / sostenida con la espada / en el anca briosa de una yegua» (113).

En *Notas salvajes* (1989), Dolores Etchecopar retoma la tradición del cuento infantil que tampoco se sobrepone al eje siniestro y, antes de arrancar, frustra la posibilidad del final feliz: «había una vez / hubo un día / había una vez / hubo una mano vacía (...), había una vez / pero todas las palabras se acostaron para morir» (19). Este poema no puede empezar su cuento porque el pasado que va a narrar quedó sepultado «bajo la nieve». El silencio se impone a las historias terribles que son las únicas que se pueden contar: «Bellas nodrizas se llevaban a los niños / al gran parque oscuro», intenta la voz del poema, y vuelve a empezar: «Había una vez / hubo un día / hubo un bosque pequeño / bajo la nieve / bajo el silencio / bajo la mano vacía / bajo los hilos / de la muerte o del sol» (20).

En una reutilización lírica de géneros narrativos e incluso no literarios, Etchecopar recurre, también en el mismo libro, al periodismo, la biografía, las memorias o el género epistolar. El título “Documental” anuncia un diálogo con el formato audiovisual: «Tres millones de muertos / y un pequeño pez rojo en el océano Pacífico / ¿qué opina Usted de los muertos / y del nuevo régimen de los muertos?» (37). Un poco más adelante titula a una poética “Carta a” (61) y, finalmente, cierra el libro con el poema “Episodios de la vida real y otros cuyo origen también es oscuro” (91).

Liliana Lukin abre y cierra su libro *Carne de tesoro* (1990) con dos poemas titulados “Cartas” (11, 65). Ambos profundizan –como “Correspondencias”– en la pérdida del destinatario; el último declara abiertamente su naturaleza de botella al mar, de búsqueda de una salvación, en este caso interior. Además del intertexto epistolar, Lukin incluye en este mismo poemario una “Fábula” sobre un lobo que, antes de devorar a su víctima, retira avergonzado la vista y escucha, eso sí, con la boca preparada (41).

Mirta Rosenberg se apropia igualmente de los relatos infantiles, distanciándose de su tendencia a embellecer los acontecimientos. Por eso se titula “Des-cuentos” un poema de *Pasajes* (1984) donde puede leerse: «Ni doncella, / u ocasión de pedrerías, / como el cuento. / Había una vez / lo que había» (38).

### 3.4.3.2. Mitificación: repeticiones, renovaciones<sup>278</sup>

La deconstrucción de los mitos femeninos ha sido un procedimiento bastante explotado a lo largo de toda la historia de la literatura escrita por mujeres. Así lo entiende Susana Reisz cuando escribe (1996b, 87):

Entre los procedimientos retóricos de más claro contenido contestatario y feminista se encuentra la reescritura de los grandes mitos de la tradición grecolatina y judeocristiana desde una perspectiva ignorada a través de los siglos: la de las protagonistas de esas historias paradigmáticas.

Nuestro corpus no es una excepción, aunque los mitos revisados salen de las referencias clásicas y judeocristianas para adentrarse en el imaginario de la cultura posmoderna más mediática. Eso permite, por ejemplo, que un poema de Susana Villalba titulado “La Bella Durmiente” sea seguido por otro titulado “Salomé”, en un libro, *Susy. Secretos del corazón* (1989), que mezcla a La Maga de *Rayuela* con *Mujercitas*. La revisión del imaginario clásico responde efectivamente a una contestación del patriarcado que muchos de esos mitos sustentan, aunque busca al mismo tiempo una denuncia de la insuficiencia del logos y del fracaso del proyecto racionalista burgués evidenciado por la dictadura. Por eso anota Susana Poujol en *Sobrescrituras* (1987): «Confusos / como corresponde / a una realidad apaleada / los viejos mitos /rostros de harina / descascarados» (15).

---

<sup>278</sup> Así titula Irene Gruss un poema de *La luz en la ventana* (1982): “Repeticiones, renovaciones” (49).

### *Alicia en el País de las Maravillas*

Aunque son muchos los mitos *revisitados* por nuestras poetisas (Cordelia, Caperucita Roja, Lilith, Penélope, Eco, Dido o Pandora), nos detendremos tan solo en uno: el de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) de Lewis Carroll. Dos elementos fundamentales de esta novela inglesa explican su aparición en los poemarios argentinos de los ochenta escritos por mujeres: el *nonsense* y el mito de la niña perdida. El *nonsense* es una lógica paralela muy atractiva para quien sospecha de la dominante; aunque en nuestro corpus, con más frecuencia, representa la dictadura de la sinrazón, la pérdida de la lógica social necesaria para garantizar la convivencia cívica. La niña perdida es una figura recurrente de la literatura del siglo XX en general<sup>279</sup> y de la literatura escrita por mujeres en particular, donde tiende a representar una carencia que la edad silenció pero de la que se nutre la poesía. La niña es, desde esta lógica de la carencia, la encarnación de la muerte y la enfermedad, la fragilidad vuelta monstruo. Alejandra Pizarnik frecuentó esta versión de la infancia en femenino, dialogando en ocasiones con el personaje de *Alicia en el País de las Maravillas*. En el poema “Camino del espejo” de *Extracción de la piedra de la locura* (1968), escribe por ejemplo: «Como una niña de tiza en un muro muy / viejo súbitamente borrada por la lluvia»<sup>280</sup>.

---

<sup>279</sup> No parece atrevido afirmar que la infancia como paraíso perdido es uno de los temas más recurrentes de la poesía del siglo XX, desde Machado o Lorca hasta Jorge Teillier o Idea Vilariño.

<sup>280</sup> *Poesía completa* (2000, 241). Para ampliar sobre el tema, ver “Alejandra Pizarnik: la niña asesinada” (1989a) de Muschietti y “La niña en fuga: análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik” (2006) “La niña en fuga: análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik” (2006) de Tembrás Campos.



Sumándose a lo dicho hasta ahora, la búsqueda de la mujer interior es probablemente una nueva razón para explicar por qué la novela de Carroll despertó tanto interés entre las poetas argentinas de los años 80. Escrita en el periodo de auge literario del «hombre subterráneo» y poco antes de las primeras publicaciones freudianas, *Alicia en el País de las Maravillas* podría ser considerada como una tematización de lo que llamamos «mujer subterránea», una indagación en el inconsciente y en los conflictos que despierta en la mujer su exclusión del logos patriarcal y sus intentos infructuosos de formar parte de él. Curiosamente, el primer título que Lewis Carroll puso a su manuscrito fue *Alice's Adventures Under Ground* [*Las aventuras de Alicia bajo tierra*].

*La otra ciudad* (1980) de Paulina Vinderman comienza con una cita del libro de Lewis Carroll: «‘Naturalmente no me comprendes’, dijo el Sombrerero. ‘Con toda seguridad ni siquiera habrás hablado con el Tiempo’». En el interior del poemario, “La aldea” es ya ese espacio irreal donde «había una morsa de piedra / vigilando la palabra» y «los hombres bebían / y cantaban canciones de olvido» (37). Frente a la normalidad fingida que se instaura durante la dictadura, la poesía se convierte en un espacio de anormalidad. Evidenciar lo monstruoso que hay debajo es también custodiar la palabra, aunque morsa y poeta sean dos guardianes muy diferentes.

Vinderman comienza también *La balada de Cordelia* (1984) con una cita de Carroll, esta vez de *A través del espejo*: «‘Habla en francés cuando no encuentres la palabra... Separa los dedos de los pies al caminar... y recuerda quién eres!’». El libro se enfrenta a la pérdida de la palabra: «Quise cantar una canción alta y grave / como pisada de gigante (...). Pero todo se dobla en esta tierra / de arcilla. / Y de mi canción queda un quejido / levísimo» (7). En medio

del terror y la locura, Cordelia mantiene igual que Alicia su cordura, tal como anuncia la etimología de su nombre<sup>281</sup>.

El primer poema del siguiente libro de Vinderman, *Rojo junio* (1988), se titula “Los juegos de Alicia”. El yo del poema se dirige en primera persona del plural a la niña, reflexionando sobre el absurdo de un país «donde la muerte está por sucedernos, / cada minuto sombra de columpio» (9). La infancia lúcida a la que apela Vinderman es, sin embargo, opuesta a la de Carroll, cuya torpe Alicia no es digna del lenguaje.

Si la lectura de Carroll que primaba en Pizarnik era la de la niña perdida, las autoras de nuestro corpus han tendido a leer el País de las Maravillas como una alegoría de la dictadura. Tomando un pequeño desvío musical, no se puede dejar de citar la famosísima “Canción de Alicia en el País”, compuesta por el rockero Charly García para el grupo Almendra en 1982. La canción sorteó la censura y se convirtió en un himno para su generación. Como dice su estribillo, el País de las Maravillas se ha vuelto un infierno muy real del que ya no se puede salir:

Quién sabe Alicia este país  
no estuvo hecho porque sí.  
Te vas a ir, vas a salir  
pero te quedas.  
¿Dónde más vas a ir?  
Y es que aquí, ¿sabes?,  
el trabalenguas traba lenguas,  
el asesino te asesina  
y es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

---

<sup>281</sup> Cordelia es, en el poemario de Vinderman, la mujer cuerda (según el vocablo castellano derivado del «*cordatus*» latino), pero también la que tiene corazón («*cor, cordis*»). Como la homónima hija mártir de *El Rey Lear* de Shakespeare, Cordelia es capaz de redimir el mal a través del amor y a costa de su vida.

En su ensayo *Alicia ya no* (1984), Teresa de Lauretis entiende que la inteligencia, lógica y sentido común del personaje de Carroll son cuestionados e incluso despreciados sistemáticamente por un mundo de locos. Para Tamara Kamenszain, Alicia es la niña que intenta escapar de los opresores lazos familiares, de la autoridad paterna (Ap.1. 581). *La casa grande* (1986) asume el imaginario onírico del País de las Maravillas con una cita oblicua a Garcilaso: «Corta el nombre propio en los sueños / barajas de rostros superpuestos» (21); rostros como los que se agolpan sobre Alicia justo antes de despertar: «En ese instante, el mazo entero se elevó en el aire y cayó sobre ella, que lanzó un gritito entre asustada y furiosa y trató de apartarlas con la mano» (1998, 136). El personaje central del poemario de Kamenszain es además una niña que nunca sale de *La Casa*, juega en los armarios y vive en los espejos.

En *Sobrescrituras* (1987), Susana Pujol incluye también una cita de Carroll que incide en la lógica que Alicia intenta mantener en todo momento frente a la sinrazón del País de las Maravillas:

- Claro que no –dijo la Símil Tortuga–. Por ejemplo, si yo me encontrase con un pez y él me contase que está por irse de viaje yo le diría ‘¿con qué delfín?’
- ¿No querrá usted decir ‘¿con qué fin?’–preguntó Alicia.
- Yo quiero decir lo que digo –respondió la Símil Tortuga con tono ofendido...

En *Oficiante de sombras* (1982), Villalba recurre a la misma figura literaria con una intención diferente. El viejo poeta del libro quiere pero no logra «descender por una escalera de marfil, por el pozo de Alicia<sup>282</sup>, por el humo de todas las vidas anudadas» en su interior (21). El viaje de Alicia es para Villalba la búsqueda interior del material de la poesía y el paso de la contemplación a la vivencia plena a través de la ficción.

---

<sup>282</sup> En *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) podemos leer: «O el pozo era muy profundo, o ella caía muy lentamente, porque mientras descendía le sobraba tiempo para mirar al alrededor y preguntarse qué iría a pasar a continuación» (1998, 16).

## Mito y utopía en la poesía de Diana Bellessi

Especialmente recurrente, interesante y productiva resulta la relación entre mito, memoria y utopía en la obra de Bellessi de los años 80. Desde esta óptica, *Crucero ecuatorial* (1980) traza un largo viaje iniciático que busca devolver el rostro a lo borrado (indígenas, inmigrantes, miserables de América) y se encuentra, al final de su ruta, con el Mito: «Paso por un pueblo borroso de arena. / Un resplandor fogoso lo detiene» (11). Un viaje durante cuyo transcurso se llega al reconocimiento y la asimilación del otro. Destruyendo fronteras en un fresco fluir de lugares, símbolos, voces y épocas, este temprano libro de Bellessi construye una utopía de ecos martianos: la de la América mestiza. Mestiza en el origen diverso de su caudal inmigratorio y mestiza en la multiplicidad espaciotemporal de su indigenismo. *Crucero* despliega de esta manera un doble puente hacia sus recientes, remotos antepasados: inmigrantes europeos de tercera fila y nativos silenciados que compartieron su fe en la utopía. Para los primeros, la utopía era un continente pleno de riqueza y oportunidades; para los segundos el *Ivimarae'í*, la «tierra sin males»<sup>283</sup>. En *Danzante de doble máscara* (1985) podemos leer: «Nosotros; hijos de ambos

---

<sup>283</sup> En *El orden de la memoria* (1988) escribe Jaques Le Goff: «Los guaraníes creen en la existencia de una *tierra-sin-mal*, *tierra de inmortalidad y de reposo eterno*, situada *allende el océano o en el centro de la tierra*, la isla de los Bienaventurados, que era el paraíso del mito primitivo. El actual mundo impuro y en decadencia debe desaparecer en un cataclismo del que solo se salvará la *tierra-sin-mal*. Los hombres deben en consecuencia tratar de alcanzarla antes de la catástrofe final» (1991, 13). En la actualidad es posible observar en algunas propuestas político-identitarias indígenas la confluencia del regreso de la Edad de Oro con la consecución de una justicia social para «el ser humano andino amazónico». Es el caso del «pacha-kuti» aymara, los nuevos tiempos que llegarán tras la implantación del «suma qamaña» (Choque Quispe: *International Expert Group Meeting*. ONU, 2006).

corazones, de las dos profecías, los dos desengaños, herederos de la Aldea, sabemos que hay un nuevo mundo para encontrar. / No hay. No. / Nosotros tenemos que fundarlo» (122).

Acoplándose a esta persecución incansable de un «espacio de salvación» que movió a inmigrantes y guaraníes, la primera poesía de Bellessi parte en busca del mito y se funda en el transcurso de la búsqueda. Nómada, se remonta hasta su pasado histórico (maya) en *Crucero ecuatorial* (1980) y hasta su origen mítico (toba y grecolatino) en *Danzante de doble máscara* (1985). «La utopía –dice *Danzante*– no es un lugar a alcanzar, es un motor a utilizar. Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura» (122).

Siguiendo como señala Le Goff un modelo que se repite en casi todas las civilizaciones<sup>284</sup>, Bellessi construye una edad mítica que se nutre de referencias tobas, mayas, guaraníes, grecolatinas y cristianas. Esta Edad de Oro no es un pasado remoto, sino el futuro anhelado, un espacio cultural mestizo que sabe de todas sus raíces, una «Aldea igualitaria». Si los indígenas de Rosario Castellanos hablaban con el verbo legendario del *Popol Vuh*, el espacio mítico de Bellessi se funda sobre una cultura que ya era previamente mitologizante. Por obra del neobarroco que tanto frecuentó la poesía argentina de los años 80, las metáforas se entretajan sobre metáforas, los mitos se fundan sobre mitos.

Tanto *Crucero ecuatorial* como *Danzante de doble máscara* oscilan entre el mito y la escatología. La Génesis inventada funciona en ellos como una invocación, como un deseo de renovación que proyecta el pasado hacia el

---

<sup>284</sup> Ver Le Goff 1991, 11.

futuro a través de la visión profética<sup>285</sup>. En este punto, Bellessi coincide con otro poeta argentino, Juan L. Ortiz, que escribió en “El zorzal llama a los montes” (1996, 312-313):

Pero yo sé que un día los frutos de la tierra y del cielo, más finos, llegarán  
[a todos.  
Que las almas más ignoradas se abrirán a los signos más etéreos del día, la  
noche y de las estaciones  
(...)  
Encontraremos, sí, la armonía primera pero más iluminada.  
Seguiremos llamando, sí, pero desde las ramas libres y seguras, aunque  
[sobre el vértigo,  
al día cada vez más puro, con el rostro cada vez más próximo del ángel.

Lejos de abandonarse a la nostalgia de la regresión, la creación invocada se convierte, tanto en Bellessi como en Juan L. Ortiz, en un acto de liberación. Aspirando a esa liberación, la cultura guaraní recurre al chamán (*ñanderu*), que es un «experto en el camino», igual que la voz viajera de *Crucero ecuatorial*. El siguiente libro de Bellessi, *Tributo del mudo* (1982), es una obra también visionaria, pero sus revelaciones se vuelven siniestras a la sombra del Proceso de Reorganización Nacional: la historia es ahora un drama, una representación en la que se suceden las señales y las profecías de un apocalipsis militar. En el poema “Otoño”, el río bautismal se metamorfosea en un Aqueronte, en el río infernal de la dictadura: «Rojo de los pinos / de los pájaros de pecho rojo / y de cuerpos mutilados / Su cola lenta de espuma / el río boga todas las sangres» (55).

Desde la lógica de la escatología renovadora podría leerse también la fantasía antropofágica de *Danzante de doble máscara* (1985), poemario donde un ser devora y contiene a otros engendrando un nuevo mito integrador, el de la

---

<sup>285</sup> Mircea Eliade ha estudiado, en concreto, la escatología guaraní, su búsqueda del paraíso del Este, que explicaría las migraciones de esta etnia durante el siglo XVI más allá de la colonización española (1988).

Amazona, que es al mismo tiempo Europa y América, lo femenino y lo masculino. Esta fantasía encuentra un noble antecedente en el “Manifiesto Antropofágico” (1928) de Oswald De Andrade, que se aleja del ingenuismo del «buen salvaje», así como de las simplificaciones folclóricas, para plantear la necesidad de apropiarse de la experiencia extranjera y transformarla, creando una nueva identidad (brasileña) en la que el ser humano, natural y al mismo tiempo tecnificado, superaría el mesianismo al que está sometida su existencia (1981, 65-72).

La Amazona devora a su otro contradictorio (al hombre, al europeo colonizador) para crear una nueva civilización producto de esa antropofagia. Al devorar al personaje de Ulrico según el rito guaraní del *Ava-Porú*, la Amazona recupera su voz perdida. Waganagaedzi, a su vez, lleva en su interior a la Amazona: «Al otro profundo de sí cae» (47). Oswald Spengler había señalado en *La decadencia de Occidente* (1918-22) que toda civilización hace exactamente eso: devorar su herencia histórica en un enriquecedor acto de necrofagia.

Analizada la presencia del Génesis y la Escatología en la poesía de Bellessi, ¿cuáles son los mitos que atraviesan sus relatos? Si repasamos los tres libros de los que venimos hablando, podemos analizar algunas de las referencias e invenciones de su catálogo siguiendo una sencilla clasificación:

**1. Mitos del imaginario popular.** En el poema IV de *Crucero ecuatorial* aparecen los Faroles, una especie de sirenas homéricas del Amazonas<sup>286</sup>: «Una bandada de loros cruza sobre la proa del Ferreiras. / Me está contando la historia / de los Faroles, las criaturas luminosas del río / que te arrastran al fondo de las aguas, al abismo» (12). Otro ejemplo del mismo libro,

---

<sup>286</sup> Los «faroles» de este poema hacen referencia a un mito arraigado en la Amazonia sobre la existencia de serpientes gigantes con ojos luminosos como faroles. Su nombre varía dependiendo de la región (*Boiúna*, *Cobra Grande*, *Cobra Norato* y *Mãe de Água*), pero se repite con frecuencia la leyenda de que el monstruo ilumina el remanso de los ríos con la fosforescencia de sus ojos para confundir a sus víctimas.

basado en un hallazgo arqueológico, es la historia de la niña muerta de Paracas (48), cuya momia acoge el interior hueco de un sauce<sup>287</sup>. Resulta tentador leerla como una alegoría de la extinción de aquella cultura preincaica peruana, una cultura momificada –como la niña– en el acto de buscar refugio.

**2. Mitos grecolatinos o del imaginario judeocristiano.** De entre los mitos grecolatinos, podemos citar el acercamiento de *Eroica* (1988) a Dido y Eneas (113) y a Dédalo (119), aunque el más llamativo de todos es, sin lugar a dudas, el de la Amazona de *Danzante de doble máscara*. Bellessi toma de este mito griego<sup>288</sup> su carácter bipolar: la Amazona tiene un pecho sí y otro no, es capaz de dar vida y de quitarla, de luchar y procrear, de aunar el mito y el logos. Palabra de origen europeo, «Amazonas» designa al accidente geográfico con más personalidad de América. Hoy en día, el sustantivo se usa con más frecuencia para referirse al río que a los personajes mitológicos de la *Ilíada*, aunque el río se llama así por el mito: Francisco de Orellana rebautizó como Amazonas al entonces llamado Marañón, después de enfrentarse a una tribu local en la que hombres y mujeres luchaban por igual.

Respecto a los elementos del imaginario judeocristiano, las referencias van desde *La Biblia* (de donde tía Asunta saca material para sus cuentos en el

---

<sup>287</sup> La Cultura de Paracas, una de las más antiguas de América, se desarrolló durante el periodo preincaico peruano (VIII a.C.-I d.C.), en la región desértica de Ica. De Paracas se conservan los restos de varias necrópolis excavadas en la roca, tumbas comunitarias con cuerpos momificados y fardos llenos de ajuares. Pueden leerse algunas referencias sobre el tema en el libro *La América antigua: civilizaciones precolombinas* (1989) de Coe y Benson.

<sup>288</sup> En la mitología griega las Amazonas eran –dependiendo de la referencia– una antigua nación legendaria de guerreras o un país contemporáneo poblado por mujeres y situado en los confines del mundo. Las leyendas parecen tener relación histórica con las mujeres guerreras de las tribus escitas. La voz «amazon» deriva probablemente de un etónimo iraní, «*ha-mazan-*», que originalmente significaba «guerreros». La variante griega del nombre evolucionó por etimología popular, aproximándose al «*a-* privativo + *mazos*» («sin pecho») y al «*a-* privativo + *masso*» («sin tocar [hombres]»). En *La Ilíada*, se nombra a las Amazonas como *Antianiras* («las que luchan como varones»). Heródoto las llamó *Andróctonas* («asesinas de varones»). Al respecto puede leerse *The Encyclopedia of Amazons* (1991) de J. A. Salmonson.



poema “Detrás de los fragmentos”), el rosario, el rezo o la misa, hasta variantes de naturaleza pagana, como el carnaval o el Gauchito Gil<sup>289</sup>. Títulos como «Hierofanía» («acto de manifestación de lo sagrado»), de origen griego, adquieren un carácter general aplicable a casi cualquier imaginario religioso.

**3. Mitos literarios.** Entra en este apartado el personaje del Antropófago de *Danzante de doble máscara*, un mito que tuvo una amplia difusión durante el Modernismo y que en 1928 cobraría vida –como dijimos– en el “Manifiesto Antropofágico” de Oswald De Andrade<sup>290</sup>.

En *Tributo del mudo*, podemos observar igualmente cómo se da un tratamiento mitologizante a algunas figuras poéticas chinas como Ch’ien T’ao, Wan Wei, Wu Tsao, Han T’sui-p’in o Yü Hsüan-Chi, poetas reales que aparecen mezcladas en el libro con otras más difuminadas en su propia leyenda como Safo.

**4. Mitos de origen histórico.** Es el caso de Ulrico, el personaje de *Danzante* que alude a un soldado alemán nacido en Straubing en 1510. Ulrico Schmidel acompañó a Pedro de Mendoza en su exploración del Río de la Plata en 1535, donde permaneció durante dieciocho años. En 1553 volvió a Alemania y en 1567 escribió un relato de sus experiencias bajo el título de *Derrotero y viaje a España y las Indias* o *Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*. Sobre la base de un relato histórico, agregó a su diario numerosas observaciones relativas a la geografía, flora y fauna rioplatenses. Entre estos mitos de origen histórico pueden contarse también las ruinas de las ciudades mayas de Tulum (en la Península del Yucatán) y Tikal (en la región de El Petén, en Guatemala) de *Crucero ecuatorial*.

---

<sup>289</sup> Santo rebelde muy popular en Argentina, al que se dedican pequeños altares cubiertos de banderitas rojas por todos los caminos y rutas del país.

<sup>290</sup> Tarsila do Amaral pintó el óleo *Abaporu* el mismo año de la publicación del “Manifiesto Antropofágico” (1928). Actualmente se conserva en Buenos Aires (MALBA, colección Constantini).

**5. Mitos indígenas precolombinos y del presente.** De una mezcla de mitos indígenas sobre la Creación surge el Gran Andante Waganagaedzi, especialmente identificado con la cultura toba y protagonista de algunos poemas de *Danzante de doble máscara*.

El segundo ejemplo es, más que un mito, un elemento mitologizado: el jade. Muy presente en *Tributo del mudo*, se lo puede identificar con el arte chino y al mismo tiempo con el maya (el jade en sus diferentes variantes de color era utilizado por los mayas en ceremonias de magia oculta y se decía que, cuando era verde claro, abría las puertas del más allá tras la muerte).

Tanto en *Danzante* como en *Tributo* se puede seguir la huella de los mitos guaraníes del colibrí (*mainumby*), creado por Dios (*Tupâ*) y del murciélago (*Mbopi*), creado por el diablo (*Aña*) en un intento de imitar a Dios. El colibrí es un símbolo que parece identificarse en la poesía de Bellessi con el acto de creación, frente al Murciélago Final, que tiene resonancias de muerte y dictadura. Por otro lado, en esta primera poesía de Bellessi, también es posible observar la influencia del llamado «nahualismo» de la cultura maya-quiché: una comunión misteriosa entre la Tierra y sus criaturas, mediante la cual cada ser humano encuentra su *alter ego* en la naturaleza, siendo su «nahual» ese doble vegetal o animal. De forma similar, para los mapuches, los poetas o *genpines* escuchan los murmullos de la naturaleza, metamorfoseándose en animales, plantas, agua, fuego, etc. Una función parecida parece cumplir el jaguar en la poesía temprana de Bellessi, un animal mítico, por otro lado, en multitud de culturas indígenas latinoamericanas, desde los mayas hasta los wichí del Chaco.

Finalmente, no podemos olvidar el *Ivimarae'í*, del que se habla explícitamente en *Danzante*. Se trata de un mito guaraní que significa «Aldea igualitaria» o «Tierra sin mal» y que encuentra su paralelo aymara en la Suma Qamaña (plenitud de la vida que los pueblos anhelan).

### 3.4.3.3. Mascaradas: disfraz, semblante y vestido

Para significar, finge.  
**Pirandello**

En su ensayo *Máscaras suele vestir* (2003), Sonia Mattalia afirma con Lacan que el lugar de la mujer en la dialéctica androcéntrica le obliga a sustituir el *tener* por el *parecer*, o sea, a asumir la femineidad como una mascarada en la cual desea ser el falo, el significante del deseo del otro<sup>291</sup>. Para Lacan –cita Mattalia– la mujer «es por lo que no es por lo que pretende ser deseada al mismo tiempo que amada (...). El significante de su deseo propio lo encuentra en el cuerpo de aquel a quien se dirige su demanda de amor» (cit. 79). El semblante de una mujer es una máscara que oculta la falta y, al mismo tiempo, la usurpación del falo.

En algunos casos, sin embargo, esa mascarada, ese *parecer* que asumen las mujeres se radicaliza, concretándose en la elaboración de diversos semblantes femeninos que denuncian la inconsistencia del semblante fálico<sup>292</sup>. Es aquí donde es posible la revuelta, según Mattalia, una revuelta que consiste

---

<sup>291</sup> Como explica Lacan en *La significación del falo* (1958), el falo no es ni un órgano ni un objeto: es un significante privilegiado del deseo desde el cual se definen hombres y mujeres. «El falo en la doctrina freudiana no es una fantasía, si hay que entender por ello un efecto imaginario. No es tampoco como tal un objeto (parcial, interno, bueno, malo, etc...) en la medida en que ese término tiende a apreciar la realidad interesada en una relación. Menos aún es el órgano, pene o clítoris, que simboliza. Y no sin razón tomó Freud su referencia del simulacro que era para los antiguos. Pues el falo es un significante, un significante cuya función, en la economía intrasubjetiva del análisis, levanta tal vez el velo de la que tenía en los misterios» (1984, 665-675).

<sup>292</sup> La acepción de la palabra «semblante» extendida dentro del psicoanálisis proviene del francés «*sembler*» (parecer), que significa simulación o disimulo, y que está muy emparentada con la «*eironeia*» (ironía) del griego clásico.

en desvelar no la falta que esconde la mujer bajo su velo, sino la falta que esconde todo sujeto. Debajo de cada máscara no está quien tiene o no tiene falo, porque sencillamente no hay ser esencial, ni hombre ni mujer (75-84).

En *Formaciones de lo inconsciente* (1950), Jung definió a la «persona» como una máscara, como aquello que un hombre cree que es apoyándose en la imagen de sí mismo que le transmiten los demás. Dialogando con esta idea, Bajtín entiende al sujeto como el espacio de un vacío: «Yo no dispongo de una reacción emocional y volitiva con respecto a mi apariencia, una reacción que inmediatamente vivifique y concluya; de ahí que aparezca la soledad y la vacuidad de mi imagen» (1982, 35). Este vacío se supera, según Bajtín, mediante la afirmación del otro, que nos devuelve «como una pantalla transparente» nuestra imagen externamente representada. Sin embargo, para lograr una plena autoconciencia, ese otro que me evalúa debe tener una «independencia fundamentada, sustancial y autorizada». Así, una heroína que carezca de estas características –ejemplifica Bajtín– devolverá una imagen falsa y «extrahistórica» del héroe, hará de él un ser «inflado y ficticio». Si ese otro que nos define es un «alma esclava», carente de vida propia, aportará «un elemento falso y absolutamente ajeno al ser-acontecer ético» (36).

Este mismo mecanismo ficcional presente en las relaciones entre *héroe* y *heroína* ya había sido señalado por Virginia Woolf en *Una habitación propia* (1929), donde la escritora inglesa afirmaba, como vimos, que las mujeres «han servido de espejos dotados del mágico y delicioso poder de reflejar la figura del hombre al doble de su tamaño natural» (2003, 61). En su *Estética* (1982), Bajtín detectó la falsedad de esta dialéctica especular y la rechazó como causa de una alienación subjetiva. «Está claro –escribió– que con los ojos de este otro ficticio es imposible ver la cara auténtica de uno, se puede observar tan solo una máscara» (36).

En el caso concreto de América Latina, Rosalba Campra (1987) señala cómo, en el pasado, las trabas que los sucesivos poderes político-económicos pusieron a la imaginación de los colonizados y las consecuencias identitarias de la subordinación pueden explicar «una conducta mimética», la existencia de la «máscara como el único rostro aceptable» (17-18)<sup>293</sup>. Limitar la capacidad de los sujetos colonizados para representarse a sí mismos más allá de los patrones de la metrópoli fue, según Campra, una forma de controlar la transformación de las conciencias (cfr. 18). Esas máscaras que trajeron consigo el proceso colonizador y el imperialista aparecen de nuevo en la Argentina de los ochenta, esta vez bajo un Proceso *interno*, al que son perfectamente aplicables los silencios que impone, según Campra, toda conquista. Frente a un poder de ese calibre, las opciones son las mismas: «O silencio, o balbuceo, imitación de la palabra de los vencedores» (18). De hecho, la relación contradictoria que América Latina mantuvo con su propia lengua (la lengua impuesta por el Imperio) durante el periodo de independencia es paralela a la crisis de la representación y la desconfianza en el lenguaje que experimentó la ficción argentina de los ochenta tras la constatación de la barbarie de la última dictadura. Bajo el epígrafe “La conquista de la palabra” (104-15), escribe Campra: «Palabra impuesta, o bien palabra negada. La literatura latinoamericana siempre debió luchar contra esa doble servidumbre para afirmar una palabra original. Para ganar un espesor, un cuerpo» (104).

El semblante y la máscara también organizan la experiencia de los poemarios de nuestro corpus y asumen una función divergente que oscila entre la ocultación de la carencia y la denuncia del orden simbólico patriarcal. Complementando esta perspectiva, la ocultación y la denuncia apuntan a otra

---

<sup>293</sup> El ensayo de Campra al que aludo se titula *América Latina: la identidad y la máscara* (1987, 1ª ed. en italiano de 1982).

instancia de la experiencia subjetiva: la cívica. Si debajo del semblante masculino está el miedo a la castración y debajo del femenino el miedo a desvelar su falta, debajo del semblante de un ciudadano que atraviesa el trance histórico de una dictadura está el horror. En los textos de nuestro corpus, la revuelta que muestra el vacío de toda máscara (o sea la falsedad no solo de lo femenino, sino también de lo masculino esencial) es una acción paralela a la revuelta contra la farsa de normalidad que disfraza el horror del régimen militar.

Sobre la función de esa farsa escribió en 1967 el sociólogo checo Eduard Urbánek, que analizó los conceptos de rol, personaje y máscara como la otra cara de la alienación y la reificación marxistas. Deteniéndose en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (1851-52), Urbánek repasa en su ensayo cómo –según Marx– el capitalismo suprime el carácter individual hasta tal grado que los hombres se ven obligados a ponerse una máscara y cumplir un rol social que no les es propio (533). Aunque el hombre es el autor inconsciente de su propio drama vital, existe antes que nada como actor de un papel cuyas condiciones, relaciones e instituciones le son prescritas. Para Urbánek –como para Foucault– este proceso, casi transparente durante el feudalismo, fue oscureciéndose en la transición al capitalismo hasta que los roles impuestos adquirieron la categoría de naturales.

Si aceptamos la teoría, no resulta inverosímil la radicalización de las consecuencias y contradicciones de los roles impuestos durante un periodo dictatorial como el que vivió Argentina entre 1976 y 1983. Según Urbánek, bajo circunstancias históricas como las que atravesó la Francia napoleónica o la Alemania nazi, los individuos renuncian (por error, estupidez o bajo presión) a su propio poder, a la fuerza de lo colectivo, la sociedad y las clases, poniéndose

en manos de una «personalidad» que, a pesar de su mediocridad, será imposible borrar de la historia porque usurpará el poder a los demás (559-560).

Confirmando la íntima conexión entre la lógica de la doble voz y el imaginario de la representación teatral, Marx señala en su ensayo *Las luchas de clase en Francia* (1850) que algunos episodios históricos son representados en el escenario, mientras otros se desarrollan entre bambalinas. En *El Dieciocho Brumario*, Napoleón es definido como una marioneta, un «personaje grotesco» que concibió la vida social de las naciones como una «gran mascarada» donde, como señala Urbánek, «las grandes vestimentas, las palabras y los gestos servían simplemente para encubrir la más mezquina canallada» (552). Y todo esto en un momento histórico retratado así por Marx (1973, 454-455):

La misma burguesía representaba la comedia más completa, pero con la mayor seriedad del mundo, sin faltar a ninguna de las pedantescas condiciones de la etiqueta dramática francesa, y ella misma obraba a medias engañada y a medias convencida de la solemnidad de sus acciones y representaciones dramáticas, tenía que vencer por fuerza el aventurero que tomase lisa y llanamente la comedia como tal comedia. Solo después de eliminar a su solemne adversario, cuando él mismo toma en serio su papel imperial y cree representar, con su careta napoleónica, al auténtico Napoleón, solo entonces es víctima de su propia concepción del mundo, el payaso serio que ya no toma a la historia universal por una comedia, sino su comedia por la historia universal.

Esta mascarada a la que alude Marx no está muy lejos de la que encubrió la masacre durante la última dictadura argentina y fue puesta en evidencia por los poemarios de nuestro corpus. Los grandes gestos y la representación de un papel público son parte de la ficción discursiva que el Proceso, como tantos otros autoritarismos, construyó y puso en marcha para intentar legitimarse y perpetuarse en el poder.

Siguiendo con la metaforización teatral de la historia y las relaciones sociales, Berger y Luckmann (1966) afirman que las instituciones funcionan como mecanismos dramáticos cuya existencia depende de una constante actualización<sup>294</sup>:

*The institution, with its assemblage of 'programmed actions', is like the unwritten libretto of a drama. The realization of the drama depends upon the reiterated performance of its prescribed roles by living actors. The actors embody the roles and actualize the drama by representing it on the given stage. Neither drama nor institution exist, ever again, as a real presence in the experience of living individuals.*

[La institución, con su ensamblaje de 'acciones programadas', es como el libreto no escrito de un drama. La realización del drama depende de la representación reiterada de sus papeles prescritos por actores vivientes. Los actores encarnan los papeles y actualizan el drama representándolo en el escenario dado. Ni el drama ni la institución existen, nunca más, como una presencia real en la experiencia de individuos vivientes.]

Si nos desplazamos al ámbito de la ficción, durante la primera mitad del siglo XX, la crisis del Estado liberal en que sumió a Europa y EEUU la lucha imperialista por el reparto de las colonias desencadenó una crisis paralela en ese espacio público que es el teatro. Sus consecuencias básicas fueron dos:

1. La necesidad de fundar una nueva escena y, con ella un nuevo Estado<sup>295</sup>.
2. La crisis del familiarismo del drama burgués, materializada en odios, incestos, parricidios (Artaud); en una mayor presencia de la sexualidad combinada con fuertes disputas dentro del hogar (Eugene O'Neill); en la constatación de la orfandad frente a la figura simbólica del autor-padre (Pirandello); o en el callejón sin salida que es el patriarcado para hombres y mujeres (Tennessee Williams).

---

<sup>294</sup> Cit. Baumann 1967, 582.

<sup>295</sup> Sobre el tema, ver Juan Carlos Rodríguez 1994, 193-207.



En plena Primera Guerra Mundial, Chiarelli comienza con su obra *La máscara y el rostro* (1916) el llamado teatro del grotesco y Pirandello publica *Las máscaras desnudas* (1918), primer volumen de la recopilación de sus dramas. La vanguardia teatral trabaja sobre la subjetividad como si fuera un escenario, un artificio paralelo al del Estado y su escena política. Así, la apariencia es una forma de existencia en *Así es (si así os parece)* (1917) de Pirandello; en *Enrique IV* (1922) y *La vida que te di* (1923), la imposibilidad de distinguir entre verdad e ilusión impulsa al hombre a ponerse una máscara, a asumir el artificio.

En 1943, desde una realidad política muy diferente pero no menos exasperante, Juan Carlos Onetti publicaría el cuento “Mascarada”, entramado simbólico construido –como la novela objetiva de Michen Butor o Robbe-Grillet– sobre la omisión de la anécdota argumental<sup>296</sup>. En el cuento, una joven excesivamente maquillada atraviesa un parque de noche. El narrador nos revela poco: un incidente traumático muy reciente y la vergüenza de la mujer que trata de recomponerse, para sumarse a la farsa del circo. El carácter tragicómico de todo lo que está sucediendo bajo la carpa y la alegoría sociopolítica del cuento lo convierten en uno de los antecedentes más directos del carnaval negro de nuestras poetas. Extractamos a continuación un par de fragmentos del relato (120-21):

---

<sup>296</sup> Cfr. Benedetti 1974. El cuento “Mascarada” fue publicado por primera vez en 1943 en la revista *Apex* de Montevideo. Seguiremos la edición de los *Cuentos completos* de Alfaguara (1994, 119-123).

La mujer, pequeña, se movía entre los dos gigantes. Uno de los hombres tenía una cara clara y triste donde colgaba la nariz; el otro era delgado, de frente estrecha y pelo negro y aceitoso y toda su cabeza, su mismo estrecho cuerpo al balancearse mostraban un incurable, un activo resentimiento con la vida. Ella era rubia y sonreía acalorada, roja, sonreía con dientes de niño, sacudiendo el pelo, marcando de manera excesiva el compás con los brazos, los pies y las caderas, sonreía, con un foco de luz blanca en la cara implacablemente quemando su cara, rayéndole la nariz con su blancura.

A la derecha un hombre de frac mostraba al público un mono encogido sobre una mesa, vestido de groom, mientras otro mono, más grande, triste, de pesados movimientos, guiñaba los ojos apretando un acordeón entre los brazos, sacando siempre la misma nota, el mismo soplo que sonaba definitivo. El hombre de frac hablaba muequeando con voz enronquecida y la gente reía a carcajadas, siempre de acuerdo, hacía una pausa de silencio y frescura y volvía a reír de golpe, sin que María Esperanza, riendo apoyada en el árbol, con la mano apretando un nudo de la corteza, pudiera saber si reía del hombre, de lo que decía el hombre o de cuál de los monos.

(...)

Sobre el lejano escenario la mujer vestida de hombre no tenía cara. María Esperanza quedó con las espaldas recortadas al árbol, el mundo en las vértebras. Nada podía saber de lo que la mujer estaba cantando, pero alguna palabra escapada de la fiesta nocturna venía a darle una triste felicidad como la de un rato atrás, perdida en la sombra del banco. El cielo era negro y al mirarlo sintió que un aire frío llegaba de la playa, un aire que podía acabar con su energía y entregarla en forma definitiva al desconsuelo ella y su cuerpo, contemplados por el rostro malicioso del recuerdo en que no debía pensar.

Más allá de la retórica un poco sobrecargada del cuento y de su posible ineficacia narrativa, es sorprendente la profunda sintonización de Onetti con los fantasmas femeninos. Lejos de ser la mujer objetualizada que Benedetti quiso ver en ella, María Esperanza es la única persona del cuento. La atmósfera grotesca de “Mascarada” –cuya apuesta estética podría justificar el esquematismo de los personajes– no impide sin embargo que su protagonista se muestre en todos sus miedos, traumas y contradicciones. La suma de la violencia (cuyo origen concreto nos es escamoteado) y de la represión autoimpuesta (en forma de negación y disimulo) engendran una pesadilla que

se proyecta en el mundo de “Mascarada”, en su circo de cantantes mudas y hombres roncós, representando un espectáculo en el que las carcajadas no consiguen esconder la decadencia, la angustia y la amenaza que se cierne sobre los personajes. La mujer disfrazada de mujer que es María Esperanza sufre en silencio la presión de sus tacones, la mentira de su excesivo maquillaje, una violencia sexual que, en su caso, es simbólica y muy real. La mujer disfrazada de hombre que hay en el escenario no tiene cara.

Para completar esta evidente lectura de género, se impone la necesidad de considerar la alegoría sociopolítica que también sugiere el cuento. “Mascarada” fue publicado al final de la llamada «Década Infame» en Argentina, país en el que residía Onetti desde hacía varios años. Tras el golpe de estado a Yrigoyen en 1930, Uriburu instauró un régimen militar de inspiración fascista al que siguieron varios gobiernos reaccionarios y fraudulentos hasta 1943. Ese ambiente de corrupción, represión y autoritarismo es el parque oscuro que atraviesa María Esperanza en el cuento de Onetti, y también el circo siniestro del que la joven parece finalmente formar parte.

Una mascarada semejante es la que se abre paso en los poemarios de nuestro corpus cuatro décadas después<sup>297</sup>. La temática del cuerpo femenino aumenta su problematicidad. Se mantiene la ambivalencia del disfraz/artificio, que unas veces es la única identidad posible y otras es ocultación de un vacío o esencia sacralizada.

En *Cortar por lo sano* (1987) de Liliana Lukin, el origen de las máscaras es la imposibilidad de recordar un rostro, cuya memoria doliente se transforma poco a poco en una mueca y en un vacío (7-8):

---

<sup>297</sup> Siguiendo la misma línea de Onetti y en consonancia con las poetas de nuestro corpus, Enrique Medina publicó en 1981 la novela *Las muecas del miedo*, que es –como señala David William Foster– un retrato grotesco del «totalitarismo del subdesarrollo» (1987, 101).

No poder  
 recordar un rostro  
 sus ángulos ajenos  
 hace huecos en el discurso del dolor  
 muele penumbras trazos líneas  
 mancha el papel

imaginar un cuerpo  
 sus blandas máscaras puestas en escena  
 (...) se va armando  
 el lado oscuro del retrato: su ojo  
 abierto  
 una comisura apenas  
 para esa mueca  
 hay un hueco que crece  
 donde estuvo su cuerpo  
 región ficticia  
 ese suelo no sabe  
 más  
 que del peso del cuerpo

Una carencia diferente, la del sujeto del deseo, es la que vuelve al disfraz terrible en *Por ocuparse de ausencias* (1987) de Ana Becciu, donde una mujer se encierra en su habitación con fotografías de «la deseante con el disfraz de *femme au fusil*, otras atravesando el espejo, recomenzando el juicio final, boscosamente» (19).

En *Visiones* (1984) de María Rosa Lojo, hay un estrecho vínculo entre el olvido y la máscara que convierte a la voz en «apenas un simulacro» (28): se ha perdido «esa canción que tus rígidos labios hoy de máscara no pueden ya, no saben pronunciar» (29).

En *Eroica* (1988) de Diana Bellessi, la escritura disfraza: «Potro / sujeto en fuga / Detalle / el poema nace / Embiste / Inviste / de suntuoso disfraz / las sedas / las cintas y las piedras» (88). El murguero del cortejo fúnebre lleva «sobre la testa / penachos de cortadera / alas / de la inmensa máscara / el cuerpo entero / una máscara» (27). Mucho antes, en *Crucero ecuatorial* (1980), la

palabra compartida es un escudo cuya pérdida se lamenta: «Nunca volverás, mi amiga, / y no tejemos recuerdos y palabras / como una estera que nos proteja del viento» (14). En el siguiente poema, la identidad cultural resiste en la vestimenta. Por eso, el personaje de Antonia se niega a quitarse su manta guajira («yo no me saco mi manta») y la voz central del poema concluye: «No te la sacás Antonia (...), / no te la sacás, / no te vas de tu tierra, ni de tu raza» (16). En el poema IX, se mantiene la identidad entre la ropa y quien la lleva: si la manta de Antonia era su dignidad, la «bombachita raída» y abandonada de la joven prostituta es como su rostro (16). Perdido todo, «sin un peso, ni equipaje, ni poema», la protagonista de *Crucero* conserva «una gorra de marinero / y el vestido bordado», dos símbolos de la naturaleza ambivalente del personaje y del poemario, que se identifican con la itinerancia y la búsqueda del hogar, la gran aventura y la tarea minuciosa, lo masculino y lo femenino que llevamos dentro.

La identidad de la máscara es una problemática recurrente en los versos de *Su voz en la mía* (1982), donde Dolores Etchecopar escribe: «Ya nada sabes de las máscaras consumidas en el fuego inmóvil del espejo» (38) o «Solo tú te marchas de repente... / y vuelves cuando la noche nos cubre con sus grandes máscaras de barro» (62). En la primera cita, el *verdadero* rostro es sustituido por una sucesión de máscaras que va devorando el espejo, cuyo movimiento infinito se convierte en la única subjetividad posible; en la segunda cita, la poeta visionaria que andaba perdida encuentra su rumbo bajo una máscara oscura. Por eso insiste en otro poema: «Estalló el oscuro volumen de su máscara» (65). La noche o el atardecer son ellas mismas un semblante: «La tarde se precipitó, voluptuosa (...), / estalló el oscuro volumen de su máscara» (65). Aunque el paisaje puede absorber al sujeto en sus máscaras: «Los pájaros dejen caer la máscara de su vuelo / como una sombra en tu cara» (40).

En el primer libro de Susana Villalba, el «oficiante» es «una máscara oscura que atraviesa el fuego», un doble que atisba por momentos su naturaleza ficticia. Por eso le dice la voz central del poema: «No es tu sueño / el que dibuja el fantasma de otros ojos. / Quiebra el secreto, nadie te espera allí. / Te sorprendes de tu gesto, / es otro el vacío de tus páginas más vacías» (10-11). En *Susy. Secretos del corazón* (1989) «el santo / máscara de la peste / tendía sus huesos (...); te digo que era un poeta» (29). Menos romántica y más irreverente es la parodia de la joven que salva y abandona el joven enmascarado (aunque su máscara es negra, el efecto que produce es más cómico que trágico): «cómo rugen cómo gimen rodando por el polvo sus espuelas trizando el antifaz negro (...) sin develar su refugio me dejó sobre una roca más perdida que antes de salvarme partió el enmascarado solitario» (38).

Un título de Manuela Fingueret alude directamente a la retórica de las máscaras en relación con la feminidad: *Eva y las máscaras* (1987). La siguiente cita de Juarroz aclara la búsqueda de Fingueret: «Clavar un clavo en la pared del alma, / para colgar la imagen / del alma» (13). En este poemario la representación cumple una función semejante a la del fingimiento del poeta en Pessoa, que «Finge tan completamente / Que llega a fingir que es dolor / El dolor que de veras siente» (1990, 164)<sup>298</sup>. Las máscaras de Fingueret son, como en el caso de Pessoa, cortinas de humo que protegen la verdad del yo. También señalan, en otra dirección, los roles femeninos impuestos por el patriarcado y asumidos como un simulacro, como un espectáculo hueco.

---

<sup>298</sup> Los famosos versos de Pessoa citados pertenecen al poema “Autopsicografía” (en traducción de Santiago Kovadloff), publicado por primera vez en 1932 y en cuyo original puede leerse: «*O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente*».

Tamara Kamenszain, desarrolla, como vimos, toda una teoría del vestido, la costura y la escritura de mujer en *El texto silencioso* (1983). En *La casa grande* (1986) hay un poema que nos puede ayudar a ilustrarla (23):

Se interna sigilosa la sujeta  
en su revés, y una ficción fabrica  
cuando se sueña. Diurna, de memoria,  
si narra esa película la dobla  
al viejo idioma original. (Escucha  
un verbo infantil el que descifra  
una suma que es cifra de durmientes  
delirios conjugados en pasado.)  
¿Quién por boca habla de los sueños  
cuando hacia ellos la vigilia va o  
cuando lo envuelto con ellos en esa  
pantalla de la sábana se escribe?

El «revés» parece simbolizar en el poema lo nocturno, los delirios, lo inconsciente: es allí donde se fabrica la ficción; a ese lugar pertenece el «verbo infantil». Al otro lado, en el envés, está el espacio de la vigilia, de lo diurno, donde se escribe la ficción y que implica una traducción (un doblaje) del verbo infantil al «viejo idioma original». Ese ir y venir de la «sujeta», del envés al revés y del revés al envés, es una labor de costura que deja siempre unas marcas, un pespunte visible de las contradicciones que genera en la mujer la escritura: en ese lugar exacto es donde el vestido no tapa sino que deja ver.

En *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg, el personaje de la dama es en sí una gran máscara, que a veces oculta la mancha de su sexo y a veces el arte que ninguna mujer debería *mostrar*. Por eso, el maquillaje es «en parte, todo mentira, / en parte aliño, letal, del *pecado original*» (68). Y por eso, en el siguiente poema afirma la voz del poema: «No tengo arte. El arte de una amada / es ocultarlo tras el cuerpo» (69). En su prólogo a *Cámara baja* (1987) de

Mercedes Roffé, Rosenberg señala una función diferente del maquillaje: la del encuentro con una misma tras la operación cosmética (11).

*La balsa de la Medusa* (1986) de Noni Benegas incluye un poema titulado “La cariátide” (45) en el que una primera persona del plural describe una figura femenina convertida en estatua, distanciada de sí misma y de los demás, como en una representación: «¿Era una cariátide o lo fingía? No lo sabemos (...). Caían primero fluían luego diríamos que evaporaban / las cosas de ella Nunca sabremos si (...) una insoportable aventura del alma / la empujaba a perder la mirada en los meandros terrestres / o si adivinaba la distancia y al acercarse a su rostro / un párpado de estatua paralizaba al voyeur» (45).

En *Novela familiar* (1990), Mónica Sifrim convierte cada gesto en una representación en medio de la muerte. El entramado familiar es la asunción de unos roles que se interpretan con «una conciencia mórbida» (14). «Hagamos buen papel en estos diálogos: serán rumiados sin cesar (apócrifos y todo) (...). Hagamos buen papel, pues, ensayemos, que el tiempo nos alcance» (15). «Todo lo dicho y hecho en este tramo servirá de guión» (14). En el hospital, ese escenario de la muerte, «caen luces de foco sobre la blanca sábana» (16). Consciente, sin embargo, del riesgo que entraña resignarse al «horror y al vacío», la voz del poema se da a sí misma la siguiente instrucción: «No borrar si no tienes bien claro / qué ha de ocupar el sitio. *Horror vacui*» (41).

Si en los primeros libros de Paulina Vinderman, las ventanas eran símbolos del poema, espacios de comunicación de la intimidad con la ciudad, en *La balada de Cordelia* (1984), esas ventanas reproducen el horror del exterior que se intenta evitar: «Supongamos que se trate / de otra ventana / y no de esta mueca boquiabierta de hollín / a los vecinos sin cara» (17).



### 3.4.4. Salir del carnaval

#### 3.4.4.1. El anillo roto del Talmud

Las máscaras del carnaval negro son imposibles de mirar, quizás inexistentes como el rostro de las Gorgonas que habitaron la morada de los muertos. Pero además de invisibles, las mujeres disfrazadas del carnaval negro son ciegas<sup>299</sup>. Su femineidad tiene –según Sonia Mattalia– «estructura de velo», es una ficción verosímil que protege lo que no existe, como quien vela a un muerto (2003, 84).

La elaboración de ese velo que protege un cuerpo vacío encuentra un curioso paralelismo en la tarea del talmudista, que cubre y descubre el cuerpo sagrado de las Escrituras (Torá), leyendo y preservando lo leído. Como señaló Tamara Kamenszain a partir de Lacan, la labor del talmudista consiste en dibujar alrededor de las Escrituras una filigrana de referencias, de acotaciones al margen, de citas, alusiones e interpretaciones microscópicas: una red intelectual que proteja la Letra sin tocarla (1983, 89). De esta manera, se llegaría a la verdad a través del detalle y se distraería a los «buscadores de verdades»<sup>300</sup>. Dado que no se puede hablar de las Escrituras en una lengua

---

<sup>299</sup> Ser invisible y no ver son dos cualidades simultáneas que ya tenía Hades, dios del infierno griego. «Hades» proviene del griego antiguo «Hadēs» (Ἅδης), originalmente «Haidēs» (Ἰαδης) o «Aidēs» (Ἄϊδης). Etimológicamente, proviene de «a» privativa + *ídein* («ver»), es decir, «el que no ve» o «el invisible». En hebreo la morada de los muertos (*She'Ol*) también significa literalmente «invisible».

<sup>300</sup> En “El círculo de tiza del Talmud” (1983, 83-92), Tamara Kamenszain llevó a cabo un análisis comparativo del talmudismo y el psicoanálisis, partiendo de una conferencia de Lacan: “Transmisión y Talmud” (1978). Kamenszain utiliza algunas conclusiones de este

escrita (hebreo), porque estas son sagradas y porque supondría caer en una tautología, los talmudistas recurrieron al idish o al arameo, dos lenguas contaminadas por la oralidad. Sus interpretaciones se transmitieron oralmente hasta que las guerras y la dispersión les obligaron a convertirse en escritores anónimos: así nació el Talmud.

Pues bien, el Talmud dibuja un círculo de tiza protector alrededor de la Torá, sin tocarla, de la misma manera que la poeta-mujer teje su poema sobre su propio cuerpo: tejer se convierte así en proteger<sup>301</sup>. En ese sentido, la escritura funcionaría como ese velo de la feminidad que impide ver su vacío (un cuerpo puro no existe). Si dentro de la lógica androcéntrica los hombres protegen a través del semblante lo que tienen (el falo), las mujeres protegen lo que no tienen (su no-falo), así como la posesión simbólica del falo que les permite tomar la palabra (su ser usurpadoras). Sin embargo, la oscilación de la mujer entre la ilusión y la desilusión respecto al logos/falo (en el que está inscrita, pero *no del todo*) la empuja, según Sonia Mattalia, a un cuestionamiento discursivo constante, a una subversión del *Todo* y *Paratodo* de la lógica androcéntrica (2003, 83). La escritura entendida como un disfraz apunta, por tanto, no solo a la asunción del carácter ficticio de la subjetividad, sino también a:

–El temor a la existencia de un vacío que hay que ocultar.

---

ensayo lacaniano para reflexionar sobre la labor de digestión de la herencia freudiana que había realizado el mismo Lacan. Las conclusiones de Kamenzain también pueden ser aplicadas con interesantes resultados a su poesía y a la de otras poetas de su generación, cuyos textos estaban caracterizados por una tendencia a la oralidad y por ejercer a nivel simbólico una función protectora sobre el cuerpo sagrado e inexistente de la mujer.

<sup>301</sup> Kamenzain aplica este patrón de lectura sobre el psicoanálisis: el psicoanalista (como el talmudista) accede a través del detalle a la «verdad» del inconsciente (ese «texto sagrado») y realiza una interpretación oral del mismo. El propio Lacan, con su obsesiva referencia a Freud, parece seguir el método talmúdico: levanta una muralla hermética que dificulta la traducción, pero también la tergiversación y refutación de la obra de su maestro.

–La sacralización del yo que debe ser protegido mediante el despliegue de toda una serie de escudos discursivos orientados a fortalecer su esencia y a desorientar ante un posible asedio.

En muchos de los textos analizados, el reconocimiento de ese hueco y esa sacralidad deriva, finalmente, en un rechazo de las formas del carnaval. La subversión de la lógica androcéntrica encuentra dos caminos: el primero, la relativización del semblante (el único posible, el masculino) a través de la acumulación de multitud de semblantes femeninos y masculinos; el segundo, la quiebra de ese escudo protector que es la escritura, de forma que el poema pueda tocar el cuerpo de mujer que protege, rompiendo su sacralidad, insuflándole vida<sup>302</sup>. Concluido el carnaval negro, el atrezo debe ser destruido o transformado en la razón misma de la identidad.

---

<sup>302</sup> En el caso del Talmud, la sacralidad fue subvertida el día que Spinoza decidió firmar acabando con la tradición de los talmudistas anónimos. Su firma fue además una ruptura con la tradición de estos poetas silenciosos que repudiaban la transparencia. Según Kamenszain, Spinoza hizo posible la traducción del texto sagrado, «*aclaró* las Escrituras» (1983, 91). Al cortar el círculo de tiza, devino filósofo y otorgó al gueto su universalidad.

### 3.4.4.2. El círculo de tiza y la justicia social

El círculo de tiza que vela el cuerpo de la mujer y que reproducen simbólica (y a veces literalmente) los poemarios de nuestro corpus apunta también a dos lecturas complementarias que se apoyan en el drama brechtiano *El círculo de tiza caucásico* (1944)<sup>303</sup>. A partir de él, cortar el círculo de tiza significa:

- Hacer justicia, como en el episodio bíblico del rey Salomón. Para Brecht, esto se traduce en una apropiación de la ley que acapara el poder, rompiendo con la perpetuación histórica de las desigualdades.
- Cuestionar el familiarismo biologicista y hereditario (la justicia natural), proponiendo una nueva forma de asumir los roles personales (la justicia social).

Antes de escribir *El círculo de tiza caucásico*, Bertolt Brecht había ensayado el argumento del drama en un relato breve titulado “El círculo de tiza de Augsburgo” (1941), donde el juez Ignaz Dollinger se encuentra con dos madres para un solo hijo: «No se ha podido establecer quién es la verdadera madre –dijo–. El niño es digno de lástima. Todos sabemos de padres que han tratado de escurrir el bulto, negando, ¡los muy granujas!, su paternidad, pero he

---

<sup>303</sup> El drama de Brecht es una adaptación de la novela de Alfred Henschke (Kablund), *El Círculo de Tiza* (1925), que a su vez está basada en una obra homónima china de los siglos XIII-XIV, escrita por Li Hsing Tao. El drama de Hsing Tao transcurre en el siglo XI y pertenece a la llamada Edad de Oro del teatro chino, el Teatro Yuan. Las obras de este periodo trataban con frecuencia sobre casos judiciales y sus protagonistas femeninas lograban el triunfo de la virtud sobre la injusticia. (Sobre el tema ver: Relinque 2002, y 2003, 19-23). El motivo del círculo de tiza fue utilizado también por Alfonso Sastre en su *Historia de una muñeca abandonada* (1962).

aquí que acuden a nuestro tribunal dos madres a la vez» (1975, 12). Tanto en el cuento como en su desarrollo teatral, la criada y madre por voluntad tiene finalmente más derecho sobre el hijo que la madre natural, pero sobre todo –y como dijo el propio Brecht– el niño tiene derecho a una madre mejor (1982, 187). Como afirma César de Vicente (2006), la criada «construye una maternidad contra el orden violento y desigual del mundo (...). Brecht convierte un hecho de la vida privada que trasciende hasta lo social (la pieza china) en un hecho completamente público, de comienzo a fin» (3).

Trasladándonos a los años 80 argentinos, el círculo imaginario que trazaban (y aún trazan) las Madres de Plaza de Mayo girando frente a la Casa Rosada fue, al principio, una petición de justicia ejercida desde la legitimidad que les otorgaba la ley natural. La compleja evolución del movimiento hizo, sin embargo, que las mujeres que clamaban por sus propios hijos pasaran a hacerlo por los hijos de otros, convirtiéndose finalmente en un símbolo nacional de denuncia de los crímenes de Estado. La justicia natural que autorizaba las protestas de las Madres se convirtió así en un puente para exigir justicia social: las Madres ya no querían los cuerpos de sus hijos sino la inculpación de todos los implicados en la masacre.

La ruptura del círculo de tiza, el abandono del velo protector que son las máscaras y los disfraces del carnaval negro, supone también en nuestros poemarios un posicionamiento mayor respecto a la realidad histórica que atravesó Argentina durante la dictadura. Aunque el disfraz funcionó a menudo como una estrategia para visibilizar la naturalización de lo atroz, las contradicciones que entrañaba terminaron haciendo insostenible su uso. La mayoría de las poetas abandonaron el imaginario carnavalesco o representaron la quiebra de sus símbolos. El disfraz no había dejado de ser en muchos poemarios un síntoma de la represión sufrida durante la dictadura y bajo el

régimen patriarcal. En algunos casos excepcionales, como el de María del Carmen Colombo o Diana Bellessi, se potenció la subjetividad coral y antiesencialista que también implicaban las máscaras. De forma generalizada, se optó por el abandono de la estética del carnaval negro. Quitarse la máscara fue, para muchas de estas poetisas, reconocerse como autoras de su drama histórico y vital, construir un personaje propio renunciando a la fatalidad, la extrañeza y la alienación del papel que les fue impuesto como ciudadanas. En *El Dieciocho Brumario* (1852), escribió Marx (1973, 9)<sup>304</sup>:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando estos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal.

---

<sup>304</sup> La metáfora de la vida pública y política como un escenario es mantenida por Marx con una infatigable coherencia durante todo el ensayo *La lucha de clases* (1850), donde escribió que, en la Francia de 1848, todas las clases sociales «se vieron de pronto lanzadas al ruedo del poder político, obligadas a abandonar los palcos, el patio de butacas y la galería y a actuar personalmente en la escena revolucionaria» (1973, 215).

### 3.4.4.3. La salida en los textos

El cuestionamiento del semblante único y de la sacralidad del cuerpo explica la evolución de poetas como Liliana Lukin, Irene Gruss o la propia Tamara Kamenszain desde una estética de la representación/ocultación hacia una abolición progresiva de los disfraces, máscaras y coros. En el caso de Liliana Lukin, la superposición discursiva y sus variantes metafóricas fueron poetizadas inicialmente como corruptoras y alienantes. Así ocurre sin lugar a dudas en *Malasartes* (1981), *Descomposición* (1986) y *Cortar por lo sano* (1987). Los siguientes libros de Lukin irán evolucionando hacia una voz cada vez más constructiva y autoconsciente, aunque ya es posible encontrar en sus primeros poemarios algunos signos de la necesidad de acabar con la mascarada. En “Costurerita”, de *Descomposición*, el empeño por ocultar de la costurera (y poeta), su labor artesanal sobre el «género», se invierte progresivamente, hasta aplicarse en la apertura de huecos por donde mirar la carne que ya se ha tocado. Lukin convierte la costura en un ejercicio voluptuoso (62):

Urdir la forma en el género  
pegar partes tocar cuerpos  
plegar hundiendo agujas sellando  
el futuro del cuerpo su disfraz inútil  
esa copia de la memoria primera  
que añade y recorta tras el brillo  
el zumzum de las hojas abriendo  
bordes  
tajeando ranuras por donde mirar.

Esta raja sobre el vestido de “Costurerita” se convierte en una raja sobre la carne en “Como una filigrana”: el vestido desaparece y en la piel se abre un jardín de rosas (de sangre), un encaje siniestro que hiere la carne (76):

como una filigrana  
 hecha con agujitas sobre la carne  
 huellas pasando siempre encima  
 pero nunca por el mismo lugar  
 (...) rositas rococó esas fotos  
 esos carteles rosas rococó

con agujas de tejer dejan  
 en el surco carne y carne  
 ante el hueco del bordado  
 costura de pasos dibujando

un jardín

De forma parecida, en *Solía* (1986) de Susana Cerdá la escritura es una «feroz inseminación» de la heridas: «Acoplar la palabra / supurar el punto / insistir / seguir la línea de el o los tajitos / meter el filo de algún sentido y esperar...» (38). El texto, por su parte, es como una tela, un paño que absorbe todo aquello que drena, que se desparrama, que se desborda por los cortes (39).

Poetas como Irene Gruss y Tamara Kamenszain seguirán el camino de Lukin en su evolución hacia una voz íntima menos desmembrada, capaz de construir sobre el trauma y reconciliarse progresivamente con lo cotidiano. En *La casa grande* (1986) de Kamenszain, el ropero guarda testimonio de la mutabilidad del deseo contrapuesta a la imposición de la moda. Al «gasto» en el vestido, se superpone el laborioso trabajo sobre el gusto; a la exhibición de la «vidriera», su desvestir «secretos». El ropero es, al fin y al cabo, una «caja negra», y el desfile de la niña que juega saca a la luz, desviste en vez de vestir: «desfile que desviste secretos / de aquel al que vestido mantiene, / sujeto» (19).



La «caja negra» guarda el testimonio miserable de una historia: la «historia del mutante maniquí», de un sujeto que se sabe máscara de cambio.

La niña que juega en el ropero comienza una revuelta contra «el orden prohibido de la ropa», mientras la autoridad paternal duerme la siesta (37). «Se disfraza de madre» y, taconeando, crece vertiginosamente dentro del vestido: hereda una memoria e impone, tirando de la manga, sus distancias. Transmisión materna, memoria y rebelión visten la escritura. La misma infancia es un vestido que se desgasta, como el poema que aprende a hilvanar «en lo raído». Cuerpo y estampado son uno en la memoria en fuga que trata de fijar la «pálida letra»: aplicándose en esa «faena» de costura, la escritora «encuentra su destreza» (11)<sup>305</sup>.

En el segundo poemario de Susana Villalba, las muñecas disfrazadas son trasuntos de la voz del poema, signos sucesivos de su vacío. Su saturación de adornos, joyas y complementos parece la estrategia escogida para evidenciar el *horror vacui*. Pero la persona que esconde un disfraz puede acabar convirtiéndose en carne de máscara. Así, en la tercera parte del libro, el sacrificio de una mujer «decapitada / esparcida renacida» permitirá que con su piel se fabrique una «gualdrapa»<sup>306</sup>, «pellejo formando máscara». Por eso «el pai»<sup>307</sup> se pone / la piel de la muchacha» (56). La voz de otro poema pregunta «quién de mí está diciendo / muecas», antes de descubrir que ella misma es una «máscara de cuerpo entero» (62). En los siguientes versos es posible rastrear la

---

<sup>305</sup> Años después, en *Tango Bar* (1998), Tamara Kamenszain se pregunta en un intertexto con su anterior libro: «¿Cuál es la que desocupa / mi casa grande / con su celda adentro / vacía» (11). En otro libro, *El ghetto* (2003), como otro círculo sagrado, el himen «vela / todas las roturas» (14).

<sup>306</sup> **Gualdrapa.** (de or. ind.). 1. f. Cobertura larga, de seda o lana, que cubre y adorna las ancas de la mula o del caballo (*DRAE*).

<sup>307</sup> Con la voz «pai» Villalba se está refiriendo probablemente a un miembro de los «pai-pai», pueblo amerindio que reside desde hace varios milenios en la Baja California, en México. El resto de los mitos citados en el poema son de origen azteca.

misma idea: «Vuelta la máscara / ella / ríe otra vez (...), reina / del escenario sale (...). Será preciso el velo (...), ser la ficción / el texto / la llaga abierta en la tierra» (68).

En el poema “A modo de advertencia” de *Por ocuparse de ausencias* (1983), Ana Becciu escribe en cierto modo sobre el hueco que esconde la retórica de la máscara y el disfraz (9):

miras la sucesión de cavidades  
 en tu cuerpo adornado  
                                   Yeso  
                                   Flores

Más adelante, en “La reina de sí”, la mujer perdida, la confusa vuelve del vacío «para que se oiga la música». De ahora en adelante «su voz bordada no dirá no» y la primera persona del poema podrá llegar a través de ella: «venme en ti» (45). El personaje nace a través de la poeta y la poeta a través del personaje. Este canto esperanzado que se apoya en una cita previa de Clarice Lispector («*Você que me lê me ajude a nascer*») se desdice, sin embargo, en el último poema del libro: el juego de sombras que despliega el yo es finalmente un vacío: «Pero no es cierto, nada está donde vos, / nadie está porque yo» (51).

En *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg a la recatada dama del poemario le entran tentaciones, porque «en los secretos cajones / del dessorir no guarda nada final, definitivo» (61). «Excéntrica, obsesiva, minuciosa», esta epítome de la feminidad tradicional ha otorgado un lugar a cada cosa, pero «en los cajones nada». Por eso llora. Los cuerpos del espejo trazan un círculo de frío que es la antítesis de la intimidad (62).

En *Cámara baja* (1987), Mercedes Roffé escribe sobre una danza nocturna en la que todos tiritan de frío bajo sus camisas. Ninguna de las

camisas es una prenda de ropa cualquiera: todas son utilizadas para una representación (boda, corrida, ceremonia religiosa o médica) (27):

Hoy, como hoy  
como esa noche  
una noche  
una noche toda llena de murmullos  
toda ella  
toda ella  
danza para el pulgar del pie derecho  
danza temblorosa para el rufián pequeñito  
Frío hacía  
tiritando por dentro de una camisa bordada  
Camisa llevan los novios en las bodas  
Camisas bordadas  
Camisa bajo la chaquetilla de torero  
Camisa el oficiante  
    el cirujano  
camisa

En otro poema del mismo libro, la voz central construye un cerco que impide salir a la amada (alma): «Yo / haré un cerco / Un cerco con los brazos de antes / con las piernas / con la boca / con el silencio / haré / un cerco (...). Romances de cordel tendería de un extremo / al otro ropas / que solo a vos te sentarán» (41). Aunque el cerco no quedará completamente cerrado: «Lo haré / de tal modo / que aun cerrado no quede / No lo haré / no / cerrado del todo / el cerco / no» (42-3).

En *La otra ciudad* (1980) de Paulina Vinderman, lo sucio y oscuro de la ciudad es disfrazado, aunque, en un segundo momento, el vacío que revela ese disfraz obliga a un ejercicio de desenmascaramiento (34):

Vivir es dibujar esta ciudad.  
Colocarle sombreros a los tejados negros  
y alfombras orientales  
a las alcantarillas.

Pero los rostros se desploman  
 en mis manos  
 y los pasos sin cara  
 continúan presurosos en la tarde vacía.  
 Vivir entonces es desenmascarar  
 esta ciudad.

En *Su voz en la mía* (1982), Dolores Etchecopar reniega de la imposición de las antiguas vestimentas cuando escribe sobre una «larga lengua oxidada» que propone «antifaces de cansancio», y afirma: «No reconozco la silenciosa vestidura que me dictas» (18). De la misma manera, «Las mujeres vestidas de lona (...) aún pulen su efigie de otra época / con el vuelo de sus grandes trajes dormidos» (42). Sobre el lastre tragicómico de esos trajes incide otro poema un poco más adelante: «Las mujeres ya no ríen en hamacas (...), hasta que la noche les pesa como un vestido de cristales. / Desde que trocamos la infancia por la edad del mundo / las mujeres solo ríen del hilo que hila la muerte» (48).

En *Novela familiar* (1990) de Mónica Sifrim se revela la relación entre vestimenta y sumisión, metaforizada a través del círculo purificador y de inscripción en lo sagrado que es la circuncisión: «La rueca de la grey segrega bellos hilos. (La circuncisión de la mujer es un vestido grácil)» (46).

*Eva y las máscaras* (1987) de Manuela Fingueret afronta la construcción patriarcal de la subjetividad femenina como una esencia sacralizada. Por eso las máscaras que la protegen comienzan su representación en un lugar recóndito, ficticio, en el «Último planeta / de un círculo de tiza» (11)<sup>308</sup>. Y por eso, la última sección del libro, “Eva en el Edén”, se abre con una cita del poeta idish Avrom Sutzkever<sup>309</sup> que anuncia la abolición del espectáculo y la entrada del

<sup>308</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>309</sup> Avrom Sutzkever nació en Polonia en 1913 y emigró a Siberia durante la Primera Guerra Mundial. Durante la Segunda, fue internado en el gueto lituano de Vilna, aunque consiguió

poemario en un territorio más personal: «Y yo, el cazador, me casé con ella; / una muchacha / sin máscara» (53).

Otras poetas como Diana Bellessi y María del Carmen Colombo profundizarán en la estructura coral y fragmentaria de sus poemarios, experimentando no solo con las fronteras del discurso monológico, sino también con las fronteras de la poesía como género literario capaz de dialogar con el teatro, la pintura o la danza.

María del Carmen Colombo no anula la ficción del carnaval sino que intensifica sus procedimientos libro a libro. En su obra, el disfraz no oculta un cuerpo vacío sino que es él mismo la única piel posible. Somos un semblante y la impostura es nuestra única identidad. Recordemos que el *Blues del amasijo* (1985) empieza con un desnudo frente al espejo (“To see I y II”) que es la puerta de entrada de los múltiples personajes del libro: «Al compás de ese blues la mujer / se desnuda» (1998, 9). Sus ojos no verán «en qué tiempo penetra su imagen / o quién / (por favor quién) / la llama desde un pozo» (11). Más que disfrazarse, la mujer de los dos primeros poemas del libro sufre encarnaciones sucesivas. Afianzando esa lógica, Colombo titulará su próximo libro *La muda encarnación* (1993).

Tras el díptico de “To see”, el siguiente poema del *Blues* no habla en tercera persona de «la mujer», sino explícitamente de un personaje, “Sally la Lunga” (13). Los personajes del *Blues* no cubren su cuerpo con máscaras, sino que tienen carne de disfraz: Marilyn se cae «de la ciega / peluca de sus carnes» y baila «revolviendo su fauna / de lentejuela» (17). “Los nenes de Gaboto” se arrancan «los senos / detrás de las cortinas» y su esperma es «un pellejo de joyas» (33). En el poema “Blues del amasijo”, las prostitutas de Nueva York

---

escapar. De aquel periodo se conservan 80 poemas publicados posteriormente bajo el título de *Perlas quemadas*. Después de la guerra emigró a Moscú y finalmente a Tel-Aviv.

tienen «nalgas de flan / de seda»; con sus «sobras» se hará una película al amanecer (35).

En *Tributo del mudo* (1982) de Diana Bellessi, se impone una cualidad al vestido de la mujer: la transparencia. Lejos de ocultar el cuerpo, el poema/vestido corre sus velos y lo deja ver. Por eso, en el texto dedicado “A Wu Tsao”, el viento disipa la niebla dejando ver el rostro de la poeta, cuya sonrisa no oculta «el leve maquillaje»; y por eso Wu Tsao lleva un «vestido transparente de seda» que se contrapone a la opacidad de los vestidos de los poetas imperiales. «Frente a las lámparas», el poema ilumina –no vela– al sujeto (1994, 40).

La máscara, que reaparece una y otra vez en este poemario de Bellessi, será finalmente abandonada; quien la usa se avergüenza de su vacío y depone por ello su ficción: «–Bajé el escudo, las armas, la máscara de jade / y casi desnuda fui al encuentro» (75). A partir de aquí, perder la máscara es ganarse la carne que hay debajo. Como un «arlequín», alguien danza en el palacio de un reino donde nadie puede entrar con las palabras y donde el cuerpo parece un fugitivo: «Heraldo / que cruza las edades / y corre veloz entre ciénagas / y bestias de presa» (76). Pero quien lleva las palabras toca el cuerpo como si fuera un puerta: «–¿Me estás tocando? / –Déjame entrar». Y de nuevo se «arrojan escudos, armas, máscaras de jade» (77). Es el fin del carnaval.

En *Eroica* (1988), el ojo traza un aura sagrada que rodea al cuerpo. «Suave el ojo / se desplaza / en redondo (...) / su toque elige / tábano y tiza / el cuerpo / el cerco / Aura / que inventa / la gracia imposible / del otro (...) labio / y mano / se tienden // se mueren / cercando un espacio / que no ha de cruzarse jamás // sitiado / el ojo ataca / No quiere mirar / Quiere tocar» (21-22). Esa voluntad rompe el círculo de tiza, la muralla protectora, como si atravesara un himen, inaugurando un cuerpo: «Un gesto leve / atraviesa el umbral (...) ¿Estoy

*más cerca? / ¿Duele el cierzo de / sangre / la sal que esconde a / mis ojos / el sitio de acceso?»* (41). Un poco más adelante «cruza un mangangá<sup>310</sup> / y corta el hilo: la Otra, / carnal que la sostiene / permanece en voz» (45). Y también: «El ojo pasa / Un círculo sobre las aguas / Pico» (82). Dos trapezistas se abrazan en el aire formando un anillo de carne, pero «una alteración que / quiebra / arquitecturas» rompe el círculo: «Preso a un / hilo de sangre / queda solo // se destroza trapezista / de la arena al techo» (65).

*Eroica* responde al vacío de la máscara y el espejo con una estética de lo lleno: el poema es un encaje, una tela meticulosamente bordada, cubierta de detalles. Los versos se disgregan como puntos en la página, reduciendo al mínimo el espacio en blanco del poema. Simbólicamente el libro participa de esa misma lógica: «Atrás el sueño / Quién lo recuerda / ¿Empieza a perderlo / en azarosa vocación / de llenar un hueco? / Devuelve / Bordado en plata / la imagen astillada / en otro espejo (...). / Los cuerpos / recuperan aquel: / tocar» (74-75).

Complementando esta reacción al vacío, el cuerpo emerge a veces sobre el disfraz y se fusiona con él. La metáfora recurrente de la fusión será el tatuaje, esa escritura en la piel con reminiscencias de tortura. En *Danzante de doble máscara* (1985) los dibujos de Graciela Fernández León dialogan con los poemas y utilizan la estética del tatuaje tribal. Algunos versos de *Eroica* resultan también muy reveladores al respecto: tentando «la seda del vacío», un bailarín alza «su rostro / tras una máscara» y lleva «la textura en sombra / donde el sueño nace / Tatuada sobre el cuerpo» (81). La escritura en la piel que es el tatuaje será un motivo recurrente entre las poetas de nuestro corpus: si algunos poemas tejen una filigrana de palabras para cubrir el cuerpo, en otros la

---

<sup>310</sup> «**Mangangá**. (Del guaraní *mamangá*). m. Insecto himenóptero de cuerpo grueso y velludo que, al volar, produce un característico zumbido fuerte y prolongado» (*Diccionario del habla de los argentinos*).

filigrana pasa a formar parte de él, es un encaje adherido, hilo y carne a la vez. El yo poético de *Eroica* describe a su «protagonista doble», dice, «para que escriba dentro de mí»: «Ella salta / Joyería / minúscula / de la hierba / salta (...), miniatura / fósil en mi mano / el ojo pasa?» (83). Como variante del tatuaje aparece a veces la cicatriz (86). En “Entramos al instante”, una niña de «gráciles pies» atraviesa una «marea / de cicatrices para entrar / a puerto» (97). Todo celaje es ahora atravesado.





**CAPÍTULO 4. EVOLUCIÓN DE DIANA BELLESI  
Y MARÍA DEL CARMEN COLOMBO**



#### 4.1. INTRODUCCIÓN

Para evaluar cuál ha sido la continuidad y proyección de la estética del carnaval negro más allá de los ochenta, consideramos adecuado complementar el estudio con un breve análisis de la obra posterior de dos poetas que se han venido afianzando con claridad dentro del campo poético argentino: María del Carmen Colombo y Diana Bellessi. Aunque no son las únicas que continuaron escribiendo y publicando hasta desarrollar una obra poética de madurez, el especial respeto que les profesan sus compañeros de gremio y la peculiaridad de su poesía justifican, a nuestro parecer, un análisis poemario a poemario.

En el caso de Colombo, no podemos hablar de un abandono de la estética del carnaval negro, aunque sí de una reacentuación muy particular de algunos de sus ejes. Como veremos, *La muda encarnación* (1993) traslada el dialogismo del *Blues del amasijo* (1985) del arrabal a la pampa, dándole una perspectiva más explícitamente existencial. Mientras otras autoras abandonaban la poesía coral y la enunciación escindida por el monólogo dramático, Colombo vuelve a diseminar su voz lírica en varios personajes, haciendo hablar incluso a los animales. Esa tendencia se confirma en su último libro, *La familia china* (1999), donde una voz omnisciente se alterna con las irrupciones teatrales de una familia de inmigrantes alojada en un conventillo. El imaginario del carnaval siniestro seguirá teniendo una fuerte presencia en los dos poemarios, como escenificación del trauma, la opresión y la alienación, casi siempre referida a personajes femeninos. En *La muda encarnación*, esos personajes son desarticulados por la violencia patriarcal de los discursos neotradicionalistas y

en *La familia china* se sobreponen a la marginación de dos ideologías ancladas en el pasado: la del reaccionarismo nacionalista y la familiarista.

Diana Bellessi no abandona la poética de la representación en su primer poemario de los noventa, *El jardín* (1992), cuyo escenario es un laboratorio natural. Su voz introspectiva será un puente entre el diálogo irreverente con la tradición amorosa de *Eroica* (1988) y la recuperación del cancionero popular de *Sur* (1998). A partir de ahí, *Mate cocido* (2002), *La edad dorada* (2003) y *La rebelión del instante* (2005) fraguan una voz coherente que indaga en busca de sus vínculos colectivos. En su caso, la voz principal de los poemas posee un dialogismo interior, que incorpora las voces ajenas a la propia. El imaginario del carnaval siniestro, cuya escasa presencia en la obra de Bellessi estaba caracterizada por una función ritual de renovación, desaparece en su obra a partir de los noventa. La reconstrucción escenificada en el jardín es el comienzo de una reflexión más abierta sobre los conflictos sociales, compatible con una contemplación epifánica de la naturaleza. La propia naturaleza se revela como un escenario teatral o cinematográfico en los poemas de *Variaciones* (2006), plaqueta que anuncia el próximo libro de Bellessi.

A continuación comentaremos brevemente *La muda encarnación* (1993), para pasar luego a analizar textualmente algunos poemas de *La familia china* (1999). En el caso de Diana Bellessi hemos elaborado un epígrafe que analiza toda su obra, basándonos en el prólogo de la antología *La voz en bandolera* (2007a)<sup>311</sup>, editada por Visor Libros, y que presentamos como la «publicación de calidad» que exige la normativa actual para la obtención del título de doctor.

---

<sup>311</sup> Son nuestros tanto la antología como el prólogo, que ocupa de la página 7 a la 34 y cuyo título es “Dirección y deriva”.

## 4.2. MARÍA DEL CARMEN COLOMBO

### 4.2.1. El yo clandestino de *La muda encarnación*

*La muda encarnación* (1993) comienza con una cita de Nietzsche de la que Colombo se apropia invirtiendo su dirección ideológica: «La mujer sigue siendo gata y pájaro. O, en el mejor caso, vaca». A la animalización, que impregnaba de visceralidad a los personajes arrabaleros del *Blues del amasijo* (1985), se le viene a sumar ahora una personificación de las bestias simbólicas de la Patria Grande: la vaca y el caballo<sup>312</sup>. La oralidad coloquial viene a mezclarse fluidamente con un culturalismo paisajístico que lee el campo argentino a través de los ojos pictóricos de El Bosco o Bruegel, y se aleja así del populismo. Del arrabal a la pampa, Colombo trabaja incansable sobre un imaginario folclórico herido de muerte. Una «pobre mortal montura» enamora al «eterno caballo» del poema IV; los poemas VI y VII cuentan la “Caída” y la “Muerte de la vaca ancestral”. Las voces de Colombo funcionan como un mecanismo corruptor de símbolos nacionales: «Una orquesta de almas / desafinadas voces / en mi oído absoluto» (41-42). El poemario narra la agonía de lo infinito, de la eternidad de la pampa, retratada en todo lo que hay en ella

---

<sup>312</sup> El diálogo con Oliverio Girondo es en este punto claro. Casi podríamos leer el siguiente extracto de *Espantapájaros* (1932) como un intertexto cómico de la cita de Nietzsche: «¿Verdad que no hay diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo?» (1986, 66-67). Lejos del humorismo de Girondo, la personificación de Colombo tiene una vocación dramática que nos hace pensar en otro gran maestro de la locución animal, Horacio Quiroga, que con frecuencia dotaba a sus bestias de un halo trágico muy lejano al tono de la fábula tradicional.

de contingente: aperos, animales, detalles del paisaje. Como contraposición a la pampa aparece el gallinero, signo de una culpa, de una podredumbre de los cuerpos en la que aún resuenan los ecos de la dictadura. Dios está enfermo, como el día en que nació César Vallejo, y se multiplican las zanjas, los huecos, las fisuras, los agujeros<sup>313</sup>. El no-ser atraviesa todo el libro: la vaca y la gallina existen en negativo, condenadas a una «condición de alverre» (sic), son «las que no» frente al perpetuo «soy el que» del gallo, de lo masculino<sup>314</sup>.

De forma más explícita que en el *Blues del amasijo*, la multitud de personajes, registros y voces que atraviesan *La muda encarnación* son máscara de un vacío, de una pérdida del cuerpo y de la palabra, como apunta ya el libro desde su título<sup>315</sup>. El disfraz que persiste en la poesía de la década anterior revela ahora con más claridad su naturaleza: se convierte en sudario. Como indica una cita bíblica<sup>316</sup>, «el vacío de su yo», «las entrañas huecas» (50) de la madre proceden de la inexistencia (¿desaparición?) del hijo (51)<sup>317</sup>:

---

<sup>313</sup> Vallejo escribió en “Espergesia”, el famoso poema de *Los heraldos negros* (1918) con el que dialoga Colombo: «Hay un vacío / en mi aire metafísico / que nadie ha de palpar» (1985, 49). El origen incierto del vocablo «espergesia» (relacionable quizás con el latín *expergiscor*, «volver en sí, despertarse»), apunta más bien a un neologismo del infinito idiolecto vallejiiano.

<sup>314</sup> Resuena en estas fórmulas un episodio de *La Biblia*: al arder la zarza frente a Moisés, se escuchó una voz que decía «yo soy el que soy» (“Éxodo” 3:1-4:17). Estas palabras fueron sagazmente alteradas por Cervantes quien, frente a un labrador, hace proferir a su maltrecho Quijote un «yo sé quien soy» (parte I; cap. V). Shakespeare parece glosarlas igualmente en *Hamlet*, cuyo protagonista afirma «*I am myself*» [«yo soy yo mismo»] (acto 3, escena I), y en *Otelo*, donde Yago afirmaba: «*I am not what I am*» [«yo no soy lo que soy»] (acto 1, escena I).

<sup>315</sup> Para el cristianismo, la encarnación es el misterio y el dogma de la palabra hecha carne. Visto a la luz de esta definición, el título de Colombo se torna en contrasentido. Algo que deja de ocurrir si atendemos a los efectos del trauma de la dictadura en la producción cultural argentina de los años 80. Las consecuencias poéticas de la imposibilidad de ver y su derivación en una imposibilidad de hablar han sido estudiadas en varios artículos por Jorge Monteleone (ver bibliografía).

<sup>316</sup> Las referencias bíblicas atraviesan todo el libro –de nuevo desde su título– con una presencia que alterna lo amenazante y lo cómico: «tú [eres] la que no / ahora y en la hora» o «polvo eres» (53); «pecadores y justos / en un libro de calles / dispersas» (35); «ora pro nobis» (37); «creo en / la Ponedora / purísima del casto / huevo celestial» (47). De hecho en

*oh* figlia del tuo figlio

ese sudario  
envuelve  
el vacío de todos tus huevos.

En el último poema, titulado como el texto vallejiano “Espergesia”, se abre paso sin embargo la esperanza: ante un Dios ausente, la salvación llega a través de la representación. En escena, bajo los reflectores, el vacío se vuelve eficaz. No hay más certidumbre que esa.

quiero el agua  
del paraíso, dice, alba  
blanca, pura luz mirando el  
reflector dice llena  
luna sin culpas  
el balde de mi alma  
hasta el colmo  
como quien toma del gollete  
celestial actriz finge  
la gota terrenal cuando  
enjugá con la punta  
del manto una sed de rocío: ella  
cree en la eficacia  
del vacío y representa  
la escena pensada por dios  
para salvarnos<sup>318</sup>.

---

la segunda parte del poemario pueden seguirse las huellas argumentales del «misterio de la encarnación»: la presencia de la virgen (33), la anunciación (37), el propio misterio: «Un hechizo / no puede despertar // alas hondas de la montaña / ave luz ave dios / por qué serás tan / alto en el vientre» (32).

<sup>317</sup> Muchos años después pero en clara sintonía con Colombo, Diana Bellessi escribirá: «Nacen esas madres / de esos hijos y después / se quieren ir» (2005, 28). Las madres reciben de sus hijos la “Herencia” (así se titula el poema) de la rebelión. Este nacer de los hijos se lo debe todo, sin duda, a las Madres de Plaza de Mayo, que hicieron un eslogan de esta nueva forma de maternidad.

<sup>318</sup> Colombo 1993, 59.



Del final de *La muda encarnación* nace el siguiente libro de Colombo, *La familia china* (1999), donde los personajes pasan de alternar sus registros y voces poéticas a cobrar la personalidad y presencia de caracteres teatrales<sup>319</sup>. Estructurado en una serie de estampas en prosa poética, este último libro dinamita en su baile intergenérico al yo confesional de la lírica.

En *El hacedor* (1960) de Borges, Shakespeare se dirige a Dios para decirle: «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo» (1989, 182). Para Colombo, el único ser en vano es el ser único. De ahí que refuerce la multiplicidad del yo en el poema, que lo disfrace siempre de nuevo.

---

<sup>319</sup> Como prueba del carácter anfíbio del poemario, hay que decir que varios de sus fragmentos fueron adaptados al teatro y representados en los años 1999 y 2000 en los Festivales de Teatro del Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires.

#### 4.2.2. *La familia china: orientalismo y gauchipolítica*

La relectura del orientalismo modernista<sup>320</sup> ha encontrado un especial caldo de cultivo en la poesía argentina de los años 80. Ya en los 90, se impuso en el ámbito intelectual porteño un clima de respuesta a los principios y a la lógica que habían impulsado el régimen militar, siendo uno de los más destacados el del nacionalismo a ultranza. La búsqueda de una nueva apertura de Argentina al mundo y la redefinición de la *argentinidad* pueden enmarcar el estudio del surgimiento de un nuevo orientalismo. Sobre los conflictos que de él se derivan y sobre sus deudas con el Modernismo hispanoamericano trataremos de ahora en adelante, ejemplificándolos con el análisis crítico de un libro especialmente significativo al respecto: *La familia china* de María del Carmen Colombo.

El libro fue editado en 1999 en Libros de Tierra Firme. Como desgraciadamente los poemas no están editados en España, reproduciré cada uno de ellos antes de adentrarme en el comentario. Aunque el libro consta de veinticinco fragmentos, para nuestro propósito servirán como ejemplo los seis primeros.

---

<sup>320</sup> Para ampliar sobre el orientalismo modernista hispanoamericano pueden consultarse los trabajos de Álvaro Salvador (1986 y 2003a), Zavala (1992), Tinajero (2004). Recientemente publicamos un artículo sobre la crítica literaria del orientalismo hispanoamericano con bibliografía sobre el tema: Martínez Cabrera 2007b. Un interesante estudio sobre el orientalismo dentro de la narrativa argentina es *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt* (2007) de Axel Gasquet.

### Poema 1. La bella basura y lo *chinesco*

Como un árbol. Este abanico tiene un solo pie, pero de varillas, y un país de papel que se despliega, lento, con dos manos.

Florece en cada varilla una escena, muy fija y finita, pintada con pelo de pincel. Entre una escena y otra la distancia es inmensa, porque tarda en llegar la próxima varilla.

Cuando la escena por venir parece que no viene, los ojos humean de ansiedad, nublando el cristal con que se mira; en el fondo sus arpones de pez desean pescar cada una de las miniaturas, que huidizas se escurren entre el papel de agua.

El pinchazo de un ojo podría ser fatal para un teclado tan liviano. Por suerte, entre el comienzo y el final de este despliegue solo transcurre media hora. Tiempo suficiente durante el cual un semicírculo puede alcanzar su personalidad verdadera, y en el instante hacerse aire, como este abanico.

*La familia china* saluda al lector con una poética. Transparente en su intención aunque no en su elección estética, este primer poema es la antesala de un libro intensamente metaliterario. El eje de la poética es una metáfora, el abanico, en la cual se ensartan como cuentas de rosario toda una serie imágenes paralelas: el árbol, el mapa geográfico, el cuadro de miniaturas, la escena de pesca, el piano. De aquí en adelante, María del Carmen Colombo se instalará en el *modus operandi* de la estética neobarroca, utilizando la palabra como espacio de una superposición infinita de realidades, como metáfora de metáforas. Caminaremos por las páginas de *La familia*, siguiendo las pistas que nos permiten vincular esta nueva estética americana tan cultivada en los 80 con la estilización orientalista del libro.

Para entender esta relación aparentemente caprichosa, resulta muy útil pensar algunas de las contradicciones del neobarroco. De Lezama Lima a Alejo Carpentier, de Néstor Perlongher a Arturo Carrera, los dos elementos del neobarroco han venido siendo:

1. El regreso a lo primigenio, a la naturaleza entendida como paraíso perdido.
2. La entrega al artificio: el laberinto como único acceso posible al referente.

Lejos de presentarse como direcciones divergentes de una misma cosa, estos dos elementos llevan a cabo una fusión altamente productiva. Las máscaras, los oropeles y arabescos del neobarroco inician un proceso de burla y desacralización de la naturaleza, al mismo tiempo que la variedad contradictoria de su panteísmo rememora, como dijera Eugenio D'Ors, el caos primitivo<sup>321</sup>. La ingenuidad, lo primitivo y la desnudez que busca lo barroco (como estética recurrente latinoamericano a las culturas asiáticas.

Buscando antecedentes del fenómeno, encontramos que la idealización exotista de Asia tiene nuestro referente más directo en el Modernismo, que construyó todo un imaginario decorativista y estereotipado del Extremo Oriente, y que cultivó algunos de sus géneros, a veces con éxito, pero partiendo casi siempre de un desconocimiento profundo de los originales<sup>322</sup>. Ya en la segunda mitad del siglo XX, la iconografía pop se apropiaría de todo tipo de carteles, edificios, ropaje, mobiliario y objetos de origen asiático, sin distinguir

---

<sup>321</sup> Ver *Lo barroco* (Madrid, Aguilar, 1964).

<sup>322</sup> Me refiero principalmente a las aproximaciones modernistas al haiku japonés, que sentaron las bases de un nuevo género ampliamente difundido en lengua castellana, desde Juan José Tablada a Octavio Paz, pasando por Juan Ramón o Antonio Machado.

su origen geográfico o histórico, sometiéndolos a una digestión posmoderna reduccionista y banalizadora.

Pues bien, la aproximación de la Posmodernidad al barroquismo da como resultado un estilo, el *kitsch*, con el que dialoga el libro que estamos analizando. No casualmente, Matei Calinescu recoge en su ensayo *Cinco caras de la Modernidad* (1991) una nota del dramaturgo Frank Wedekind, quien en 1917 escribió: «Lo *kitsch* es la forma contemporánea de lo gótico, rococó y barroco» (cit. 221)<sup>323</sup>.

¿Pero qué se esconde detrás de ese término confuso que tantos han tratado de definir? Aunque se ha tendido a interpretar lo *kitsch* como un «estilo histórico» diametralmente opuesto a la Modernidad, Calinescu argumenta que «tanto tecnológica como estéticamente, es uno de los productos más típicos de ella» (222). Este arte de consumo convierte a la imitación en un medio y al mercado en un fin: del folclore, al arte primitivo, religioso u oriental, nada se resiste a su máquina trituradora. El *kitsch* ofrece al ciudadano moderno la posibilidad de ocupar *agradablemente* su tiempo libre, un tiempo que de otro modo proyectaría sobre el ocio del trabajador la monstruosa sombra del vacío. Para ahuyentarla, el *kitsch* fabrica la perfecta evasión: la falsificación banalizadora que convierte a las más variopintas realidades históricas, culturales y artísticas en objetos fáciles de consumir, en entretenimiento. La inquietante naturaleza del arte queda invertida así en esta «estética de la

---

<sup>323</sup> El término «Modernidad» es usado por Calinescu en el sentido anglosajón, o sea como un momento de la historia de la civilización occidental que arranca de la primera mitad del siglo XIX y abarca gran parte del XX. Aunque el inicio de la «Posmodernidad» es más difuso, suele situarse en torno a los años 60 y 70 del siglo XX, cuando tiene lugar la crisis de los estructuralismos. «Modernismo» alude en este trabajo a la ideología hispanoamericana de lo moderno que se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta principios del XX (ver Álvaro Salvador 2003, XII-XIII).

decepción y el autoengaño» (224), que devuelve a quien la consume exactamente lo que esperaba, nada.

Consecuentemente, la relectura *kitsch* de la cultura oriental no podía devolver al lector/espectador occidental otra imagen de Oriente que la orientalista, convertida ahora en objeto de consumo apto para las clases medias. Si el orientalismo del Modernismo puede relacionarse con la llegada a los mercados americanos de los primeros objetos de lujo procedentes de Japón y China, el orientalismo posmoderno se ha construido sobre la extraordinaria difusión de sus réplicas. Lejos de depender de la unicidad del original, el valor de una obra se mide desde lo *kitsch* por la demanda de sus copias. Esta destrucción del concepto de la obra *original* y del *autor* a través de la «reproductibilidad técnica» que previera Benjamin ingresa gracias al *kitsch* en el vértigo ultracapitalista.

Para que la demanda de réplicas se mantenga, esta «cultura rapaz» – como la denominara Veblen– debe mantener una abierta indeterminación. A esa voluntad de indeterminación responde la difusión de términos como «chinesco», «japonerías» o «chinerías», que en su naturaleza ambigua pueden designar a cualquier realidad procedente del Extremo Oriente en un tono que oscila de lo cómico a lo despectivo. El hecho de que, además, desde principios de siglo, el consumo de objetos de arte procedentes de Extremo Oriente fuera un lujo reservado a las clases adineradas dota a su imaginario de un especial interés para el *kitsch*, que a través de la falsificación proporciona a las clases medias una anhelada ilusión de riqueza.

Dos elementos del *kitsch*, en conclusión, vienen a confluir en la consideración más reciente de la cultura china y japonesa en Occidente: la simplificación banalizadora con la que opera la cultura de masas y la

«ostentación vulgar» que caracterizaría al «mal gusto» de las clases medias<sup>324</sup>. Este mal gusto que Calinescu relaciona con la noción de inadecuación estética (231) ha sido uno de los elementos fundamentales de la mayor parte de las definiciones que se han hecho de lo *kitsch*. De hecho, el propio término *kitsch* se utiliza en un registro coloquial para designar en sí al mal gusto: a lo horterera, lo cursi, la basura estética, el pseudoarte.

Pues bien, sin perder de vista la autoironía, esta *bella basura* es barroca en su deformidad y en su retórica de la acumulación, como lo es el texto de María del Carmen Colombo que casi hemos olvidado. En él, el poema es una única realidad (con un pie sobre la tierra) que pliegan y despliegan sus versos, sus imágenes encadenadas. Lejos de aplastar fatalmente al poema, el paisaje estático y poblado que hay sobre el mapa que hay sobre el abanico muta en ligereza: se hace aire, se hace música, se hace tiempo. Las máscaras superpuestas ya no ocultan el rostro sagrado del Barroco; para el neobarroco el artificio es la única razón del artificio. Quizás para nuestra poeta no.

---

<sup>324</sup> Gilbert Highet escribió sobre lo *kitsch* en *A Clerk of Oxenford* (New York, Oxford UP, 1954), definiéndolo como «una ostentación vulgar» que «se aplica a todo lo que se construye con muchos problemas y es bastante feo» (211).

## Poema 2. El exotismo lunfardo. Un naíf siniestro

Son chinas las tres chicas, pintadas por el fino pincel de un copista oriental. Ojos como rendijas miran la escena de la madre, lavando el kimono en el piletón del patio. Las miradas finitas rayan las ojeras de la madre, imitación de la sombra de un árbol exótico. Le dibujan persianas cerradas para protegerla de un sol de siesta, insoportable.

El alma china de la familia se llena como una palangana porteña al compás de los dichos maternos del agua. Y las tres chicas recuerdan, al unísono, los agujeros dejados por las balas. Los agujeros del recuerdo, multiplicados por tres, ensucian con la sangre del padre el kimono que la madre lava, infinitamente, adentro del piletón de sus propias ojeras.

Recordar, abrir el ojal de una herida llamada ojo, provoca un dolor de sol, insoportable entre ceja y ceja. Por eso a la sombra de un árbol exótico, las tres chicas pintan el alma de un dragón subiendo al cielo, con el fino pincel de sus pestañas.

La duda nos asalta: ¿«son chinas las tres chicas»? Una lectura rápida del segundo poema despertará necesariamente las suspicacias del lector sensibilizado: en cada párrafo tropezará con una esencia (las chicas chinas, «el alma china de la familia», «el alma de un dragón subiendo al cielo»). En una segunda lectura, sin embargo, más allá de monopolizar el sentido, las esencias del texto se tambalean. En Argentina, como todo el mundo sabe, una china no es una mujer de origen asiático, sino simple y llanamente una mujer. Así lo quiso el lunfardo, ese ladrón que le *afanó* al quechua parte de su vocabulario<sup>325</sup>. De la lengua indígena proceden «china», pero también «chinaje» y «chinerío»,

<sup>325</sup> «Lunfardo» significó en su origen ladrón y «afanar» se entiende, en dicha jerga, como robar o estafar. Ver *Diccionario etimológico del lunfardo* (Conde 2004, 205 y 38).



que vinieron a confundirse en el lunfardo con otra palabra de uso popular y origen latino: «chichi»<sup>326</sup>. Las referencias a una identidad ajena y exótica empiezan de esta manera a entrecruzarse con otra identidad mucho más familiar: la propia de los suburbios y las clases marginales de Buenos Aires. Progresivamente, el amplio y difuso concepto de «lo chino» irá tomando cuerpo para representar a la evanescente otredad: el extranjero desconocido, la mujer, el miserable, el segregado, el campesino, el indígena.

¿Son chinas las tres chicas?, nos preguntábamos. Son y no son. De hecho, si en nuestra primera lectura hubiéramos aceptado la invitación al juego de Colombo, habríamos comprendido que «china» y «chica» son términos intercambiables, como nombre y adjetivo, como sujeto y atributo. ¿O acaso no es un juguete sonoro esa aliteración *checheante*? Aunque las Academias Nacionales de las Letras Uruguayas y Argentinas entienden por «checheo» exclusivamente el tratamiento de «che»<sup>327</sup>, su frecuente utilización en el lenguaje coloquial rioplatense convierte en característica la sola repetición del fonema /ç/: /çikas/, /çinas/. El lunfardo, el checheo, el voseo, el cocoliche<sup>328</sup> y la jerga ítalo-criolla propia del sainete, conforman la base de la oralidad argentina

---

<sup>326</sup> Del mismo diccionario proceden las siguientes definiciones: «**Chichi**. f. Mujer joven. (Del esp. pop. chichi, de origen expresivo: vulva, por sinécdoque)». «**China**. f. Mujer querida / 2. -despect.- Mujer aindiada. (del quich. china: hembra, mujer; para la segunda acep., v. chino)». «**Chino, na**. adj. Dícese de la persona aindiada [dado por el *DRAE*]. // CHINO BÁSICO: muy difícil de entender. (Es amer.; puede ser desp. o afect.; v. china.)». Del *Diccionario del habla de los argentinos (DHA en adelante)* es el siguiente testimonio literario: «**chinaje**. m. chinerío. A.R. Bufano, *Zoología*, 1935, 59: Como conoce el lado flaco del «chinaje», cuando va al campo, sustituye su traje de ciudad por el típico de la campaña». Y del *DRAE* (1992) la siguiente definición: «**chinerío**. m. rur. Argent., Chile y Urug. Conjunto de chinas o mujeres aindiadas».

<sup>327</sup> En guaraní, «che» significa «yo» y «mi». El habla del litoral argentino (particularmente Corrientes y Misiones), con su mezcla de modismos y palabras guaraníes, dio origen al característico «checheo» argentino; en la zona se dice «che amigo», «che patrón», «che señor», etc. («mi amigo», etc.). De allí quedó, como muletilla, el uso del che fuera de contexto para dirigirse a las personas.

<sup>328</sup> «**Cocoliche**. 1. m. Arg. y Ur. jerga híbrida que hablan ciertos inmigrantes italianos mezclando su habla con el español» (*DRAE*).

que aparece estilizada en *La familia china* (1999). Una oralidad que deviene «primaria» según Nora Mazziotti en el género *kitsch* por antonomasia: las telenovelas latinoamericanas (1993, 158). Más adelante veremos cómo se abre paso en nuestros poemas la estructura sentimental del melodrama.

En este segundo texto por el momento, *La familia* ensaya su cara más infantil e ingenua permitiéndose un giro naïf. Las chicas-chinas son obra de un «copista» y la mirada de la madre una «imitación». El imaginario orientalista va del copista al kimono, del árbol exótico al dragón, barajándose con el imaginario porteño, con la palangana y el piletón. Más allá de la realidad estética de cada objeto, la mezcla aparentemente inadecuada de ambos imaginarios es responsable del efecto *kitsch* que percibimos, de su ser estrambótico, extravagante y de *mal gusto*<sup>329</sup>. La enorme distancia estética que impone este efecto es ostensiblemente irónica y se materializa, además, en una conciencia del propio orientalismo: desde esa distancia se leen de otra manera sintagmas como «árbol exótico», «alma china» o «copista oriental».

Sin embargo, de forma inesperada, el imaginario porteño del libro genera una serie de resonancias siniestras, ajenas al folclore urbano argentino, y que contaminan la aparente esterilidad del imaginario orientalista. Conforme profundizamos en el poema, los personajes se van alejando de la esencia orientalista, para nacer a una realidad histórica y geográfica concreta: la de la postdictadura porteña. La sangre ensucia el kimono y los agujeros de bala atraviesan el cuadro idílico. Las ojeras de la madre se erigen como el signo principal de su existencia, de su memoria, de su vida. La sombra de una amenaza se cierne sobre *La familia*, una familia que teme la luz del mediodía,

---

<sup>329</sup> Con estas palabras definía al Barroco Martínez Amador (Sarduy 1972, 167). Su definición nos sirve de excusa para volver a señalar las similitudes entre lo *kitsch* y lo barroco en su variante posmoderna.

que se esconde. A modo de coro, las tres hijas, en un segundo plano, se hacen eco de la tragedia. Protegen a la madre con su pincel (le pintan una persiana), ennoblecen la muerte del padre (dibujan su alma como un dragón que sube al cielo).

El copista oriental que pinta a las chicas se transforma repentinamente en aquello que pinta, para que las chicas puedan pintar ellas mismas. La relación artista (hombre) y objeto (mujer) se quiebra desde el primer párrafo del poema. Los personajes femeninos se apoderan de su historia y nos la representan. No casualmente esta es la historia de una familia de mujeres de padre ausente. El fantasma masculino deambulará por el libro, simbolizando unas veces la presencia aplastante de su patriarcado y otras su profunda ausencia, su realidad de desaparecido.

### **Poema 3. Lo pequeño se afila**

Todas las noches, la madre china pone su mente adentro de una copita quieta. La llena con sus diminutos pensamientos de alfiler. Es de jade, la copita, y parece un párpado vaciado por la punta de una vara de bambú. Puede ser también un pájaro mudo que se sostiene en una sola pata de gallo.

La mente maternal imita el salto de los equilibristas, esos que tiran el alma por el aire y cae, hecha un bollito, en las aguas secas del vacío.

A la mañana, la mente china sale lívida del párpado, como un pez o un ánima que ha vagado por los vericuetos del limbo.

La copita, el alfiler, los diminutos pensamientos, el bollito, la punta de la vara de bambú, forman parte de ese inmenso campo semántico que es *lo pequeño*. Lo pequeño extiende sus significaciones por todo el libro,

convirtiéndose en el mayor indicativo de la *orientalidad*, tal como la concibe la imaginación occidental. Las mujeres de *La familia china* son pequeñas, como lo son los objetos que las rodean, y son delicadas y exquisitas. El estereotipo, sin embargo, no se deja atrapar. Un intruso siniestro atraviesa la memoria del poema: lo pequeño es afilado, hierde, tortura y mata. La vara de bambú pincha y vacía el ojo de la madre pequeña. Sobre el ojo que le queda («en una sola pata de gallo») se sostiene un pájaro mudo, un testigo que no puede hablar.

La memoria silenciada de la madre y su mirada herida son las de toda una discursividad social alterada por la dictadura<sup>330</sup>. Pero a pesar de la imposibilidad de ver, a pesar de la imposibilidad de decir, la madre china de Colombo *recuerda* mientras fantasea «todas las noches». En el segundo párrafo del poema, por obra y gracia de lo que hemos llamado naíf siniestro, un equilibrista circense se transmuta en pleno salto en un cuerpo que cae en el vacío, quizás en el Río de la Plata. ¿Piensa la madre en los desaparecidos? Su regresar «lívida» de la ensoñación así parece indicarlo. Regresa como del limbo, ese lugar en el que vagan treinta mil cuerpos sin rumbo, pero también ese lugar donde el cielo perfecto del orientalismo se rompe en mil pedazos. Debajo del nácar chinesco puján por salir los rostros humanos de *La familia*. La ironía se ceba en las grietas. Así, «es de jade, la copita» como «son chinas las tres chicas». La torsión sintáctica que realiza Colombo permite que la estilización paródica no pase desapercibida, poniendo el acento en el tópico, sirviéndonoslo en bandeja.

Si las metáforas visuales de lo poético habían caracterizado los dos anteriores poemas, en este el ojo es el protagonista. Un ojo que progresivamente se nos presenta como cansado y cargado de memoria, con

---

<sup>330</sup> Para recordar las consecuencias discursivas del llamado Proceso de Reorganización Nacional volver al epígrafe 3.1.

patas de gallo, con ojeras. María del Carmen Colombo se apropia, en este punto, del carácter marcadamente visual de la literatura china<sup>331</sup> y recicla sus connotaciones ideológicas aproximándolo a la realidad histórica argentina. Para que la restitución de la memoria sea posible, decir y ver, escribir y dibujar, deben ser la misma cosa.

En realidad, el desarrollo de la dimensión visual de la poesía (en un sentido metafórico pero también estrictamente plástico) es una constante en la lírica argentina de las dos últimas décadas, que puede explicarse en parte por la influencia del concretismo brasileño<sup>332</sup>. El trabajo con el poema como objeto plástico se concreta en multitud de libros en un trabajo con los encabalgamientos, los versos quebrados y la distribución de las palabras en la página. Así ocurría en el anterior libro de Colombo, *Blues del amasijo* (1985). *La familia china* (1999), por su parte, elabora su visualidad mediante un doble proceso: primero elabora estampas marcadamente pictóricas y luego las convierte en escenarios, acentuando su posible teatralidad. Escribir es en estos poemas sanar la mirada, hacer posible la visión, no en un plano sensitivo (donde se quedan la mayoría de los caligramas) sino más allá, donde habita la memoria. Cada poema de Colombo es un ojo y, al mismo tiempo, lo que mira<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup> La plasticidad de la literatura china comienza en los propios caracteres. Como explica Relinque Eleta, «con el término carácter se designan los diferentes signos (independientemente de su composición o complejidad) con los que se plasma la escritura china: los caracteres son signos evolucionados a partir de dibujos simplificados, sin función sintáctica determinada en los que se ‘vierten’ las categorías sintácticas tal como las conocemos en las lenguas indoeuropeas» (2005, 139).

<sup>332</sup> Ver capítulo 2, epígrafe 2.3.2.1.

<sup>333</sup> Imágenes construidas sobre este principio abundan, por ejemplo, en la tradición lírica japonesa, en el *Manyoshu* (759 d.C) o en el *Ise Monogatari* (aprox. 950 d.C.). Si los traemos a colación, es porque Colombo combina indistintamente las referencias chinas, japonesas y coreanas. Considerar las posibles resonancias de algunas fuentes elementales de las literaturas del Extremo Oriente nos ayudará a profundizar en su propuesta.

#### Poema 4. El cambalache oriental

El novio de la china mayor, un italiano que la chica conoció en el conventillo, es un exhibicionista. A pulso, despliega frente a ella el tapiz de sus sentimientos, lleno de dragones y de heroicos samuráis. Dice que quiere ser director de cine y ensaya con la novia, que se disfraza de público para aplaudir las escenas más dramáticas del tapiz.

La chica en cambio, quiere ser decoradora de interiores y ensaya con el muchacho. Pone caricias y besos artificiales adentro de los sentimientos del italiano. A veces su actitud enfurece a los dragones. Otras, los valientes samuráis sacan sus espadas y le ofrecen casamiento.

En el cuarto poema, la hermana mayor de *La familia* se define por contraste: su novio es italiano, ella china, ambos habitan en un conventillo. En adelante, gran parte de los poemas transcurrirán en ese patio de vecinos porteño, rodeado de habitaciones donde se apilan igualmente prostitutas, inmigrantes, familias sin medios y miembros del lumpen. De su heterogeneidad surge el tango, esa literatura donde fácilmente encajaría esta historia de amor entre una china y un italiano. Él es exhibicionista y expresivo, ella paciente y minimalista. Ambos responden a los estereotipos de sus dos nacionalidades y de sus dos géneros. Las ambiciones creativas de él lo dotan, en su fantasía, de las cualidades simbólicas del poder (ser director); las ambiciones creativas de ella la acercan a la ficción por la vía del artificio hogareño (ser decoradora). Ella aplaude sin conflictos los logros de él; él oscila entre la amenaza y el desposorio. Pero, ante todo, el amor de los dos es su ficción: ella «pone caricias y besos artificiales adentro de los sentimientos del italiano»; él «despliega frente a ella el tapiz de sus sentimientos».

Varios elementos, sin embargo, introducen cierto extrañamiento en el poema: los «sentimientos» del novio italiano están llenos «de dragones y heroicos samuráis. ¿Por qué utiliza Colombo las figuras de estos guerreros japoneses? Hay dos posibles respuestas a esta pregunta que no se excluyen entre sí:

1. Las fantasías del chico están impulsadas por la concepción reduccionista de lo oriental de la que venimos hablando, de tal manera que ni distingue el origen concreto de su propia novia.
2. La metáfora puede entenderse dentro de cambalache<sup>334</sup> orientalista sobre el que ironiza el libro. Cuanto más escandalosamente injustificadas sean las mezclas, mayor efecto irónico producirá el resultado.

Este cambalache, además, se ve incrementado por un voluntario anacronismo, gracias al cual es posible que en el libro coexistan, por ejemplo, los conventillos y el cinematógrafo<sup>335</sup>. Como podemos ver, la indistinción histórica y la estilización cultural se ejercen no solo sobre la tradición china, sino también sobre la propia tradición argentina.

La misma mezcla y la misma impostura atraviesan el proyecto estético del Modernismo. En virtud de la variante más ecléctica y cosmopolita del movimiento, Juan José Tablada, por ejemplo, utiliza su residencia en Yokohama como metáfora cuando escribe: «Mi casa por un excéntrico

---

<sup>334</sup> El *DHA* da la siguiente definición de «cambalache»: «**cambalache**. m. p. us. Casa de compraventa de artículos muy diversos y generalmente usados (prendería)». En su uso coloquial metafórico un «cambalache» es una situación confusa y agitada de elementos dispares. Véase como ejemplo la conocidísima canción de Enrique Santos Discépolo de 1934 (reproducimos algunos fragmentos en la siguiente página).

<sup>335</sup> Los conventillos marcaron la fisonomía de Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XIX. Aunque el cinematógrafo había llegado a Argentina casi inmediatamente después de su invención (la primera exhibición data de 1896), su popularización no tuvo lugar hasta los años 30-40 (la primera productora argentina, Argentina Sono Film, es de 1933).

capricho, sale del barrio europeo donde debía ser confinada, sale de su quietud nocturna y de su puritanismo burgués y...se empina sobre los barrios chinos» (111)<sup>336</sup>. En *De Marsella a Tokio: sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906), Gómez Carrillo describe el barco que le trasladaba como una «cosmópolis flotante». Rubén Campos, por su parte, anuncia la partida de Tablada para Japón en el periódico *La Patria* concluyendo así: «Cuando contemples arrobado flotar en un mar de oro el témpano de nieve del Fusiyama, sueña en el lejano y augusto Citlaltépetl»<sup>337</sup>.

En la otra orilla, Martí admira la vocación cosmopolita japonesa, y se distancia de otros modernistas que observaron con enfado o melancolía que el Japón moderno y en transformación no se parecía a la imagen estereotipada que se habían hecho de él: «El Japón, como se sabe, no teme a la civilización caucásica, y envía a sus hombres de Estado a aprender las lenguas extranjeras, y los hábitos de gobierno, cultivos e industrias de los países propios»<sup>338</sup>.

En los años 80, Severo Sarduy se apropiaría de ese interés por la mezcla *latinoriental* del Modernismo, añadiéndole en el ensayo *La simulación* (1982) un carácter burlón y grotesco. A ese tren se sube María del Carmen Colombo que monta en su libro un auténtico cambalache *chinoargentino*. Más allá de esa mezcla irreverente y dejándola a un lado, el efecto irónico del texto que trabajamos se produce gracias a la parodia de un lenguaje muy extendido en la ficción popular: el del melodrama. El lenguaje melodramático entra en *La familia* por la vía del tango, cuyo imaginario está muy presente en toda la obra

---

<sup>336</sup> La cita es de *El país del sol* (1919), el libro donde Tablada reunió sus crónicas japonesas. Cuando el autor mexicano escribe «barrios chinos», no está confundiendo a los habitantes de Yokohama con los de su país vecino, como podría pensarse, sino que hace referencia literalmente a la «Chinatown» de Yokohama, cerca de la cual vivió durante su estancia en Japón.

<sup>337</sup> Cit. Tinajero 2004, 32.

<sup>338</sup> Este artículo de *La Opinión Nacional* fue publicado el 3 de febrero de 1882 y está incluido en el vol. 23 de las *Obras completas* de Martí (1992, 187).



de Colombo. Como explican Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador (1987), el origen del melodrama se remonta al *sensualismo* ilustrado (para el cual la expresión de «la verdad del individuo» es un «proceso sensorial o sensual» carente de contenido moral) y a la *sensibilidad* romántica (entendida también como un proceso sensorial, pero lleno de «espíritu» y, por tanto, de contenido moral) (1994, 132-138). Los elementos básicos de su estructura pertenecen a la lógica interna de la ideología pequeño-burguesa, «porque –como señalan Rodríguez y Salvador–, de una manera o de otra, por arriba o por abajo encontramos siempre en todos los movimientos hispanoamericanos este sustrato pequeño-burgués, populista y nacionalista en su ideologismo político, roussoniano y sentimental en su ideologismo literario» (134-5).

Pues bien, las relaciones materno-filiales y amorosas de *La familia china* funcionan como una parodia de la «ideología de la sensibilidad» subyacente a la estructura melodramática. Sus tópicos y su lenguaje son sistemáticamente ridiculizados mediante estrategias de acumulación, exageración y contraste. En el mismo poema que estamos comentando, las demostraciones amorosas de los dos personajes aparecen caricaturizadas, de tal manera que la «expresión sincera de los sentimientos» y la «revelación de la verdad interior» se transforman en una farsa, en un juego de artificios que pone en cuestión hasta la misma existencia de una «verdad íntima». La «expresión amorosa» queda así desacralizada, revela su impostura, llegando incluso a mover a la risa: él, «a pulso, despliega frente a ella el tapiz de sus sentimientos, lleno de dragones y de heroicos samuráis»; ella «pone caricias y besos artificiales adentro de los sentimientos del italiano».

Otro elemento de la estructura melodramática que deberíamos tener en cuenta en el análisis de este libro es su diálogo con otro constructo pequeño-burgués: «el pueblo». Bajo esta noción que, según Rodríguez y Salvador, define

aparentemente a las «clases más desfavorecidas», se esconde la necesidad de las clases dominantes de propagar la idea de una «unidad social» inexistente que enmascararía las diferencias materiales entre las clases. De esa igualación se burla Discépolo en su “Cambalache”, donde parodia la voz conservadora, afectada y moralista de muchos tangos escribiendo:

¡Hoy resulta que es lo mismo  
 ser derecho que traidor!...  
 ¡Ignorante, sabio o chorro,  
 generoso o estafador!  
 ¡Todo es igual!  
 ¡Nada es mejor!  
 ¡Lo mismo un burro  
 que un gran profesor!  
 No hay aplazaos  
 ni escalafón,  
 los inmorales  
 nos han igualao.  
 (...)  
 ¡Qué falta de respeto,  
 qué atropello a la razón!  
 ¡Cualquiera es un señor!  
 ¡Cualquiera es un ladrón!  
 (...)  
 Igual que en la vidriera irrespetuosa  
 de los cambalaches  
 se ha mezclao la vida,  
 y herida por un sable sin remaches  
 ves llorar la Biblia  
 contra un calefón...

Aunque fueron los ideólogos pequeño-burgueses de los siglos XVII al XIX los que extendieron la noción de «pueblo», la ideología que la produjo subsiste y sigue nutriendo con distintas variantes a toda la literatura hispanoamericana hasta nuestros días<sup>339</sup>. De ella participan igualmente el

<sup>339</sup> Ibíd. 137-8.

bolero, las novelas sentimentales, el tango o las telenovelas, géneros dirigidos en último término a un público femenino, ya que dentro del androcentrismo las mujeres son esos seres *sensibles por naturaleza*.

Como demuestra Susana Reisz (1996b), la parodia de esos géneros populistas y *femeninos* es una constante de la poesía latinoamericana de los años 80 y 90 escrita por mujeres. En el caso concreto de Argentina, dos ejemplos destacables –además de *La familia china*– son *Tango bar* (1998) de Tamara Kamenszain y *Susy, secretos del corazón* (1989) de Susana Villalba. La parodia del melodrama, sin embargo, se mueve en un peligroso filo, tambaleándose entre la puesta en evidencia de los mecanismos ideológicos de esta estructura pequeño-burguesa y la confirmación de los valores que ridiculiza. En ese filo se mueve también *La familia china*.

## Poema 5. Mestizaje y rebelión

Cuando las tres chicas se acercan, el padre cierra el abanico de sus sentimientos, de golpe. Tiene miedo el padre chino de que el calor de sus hijas desplanche las rayitas de su alma, plisadas con suma paciencia por sus antepasados.

El miedo le hace pitar de una boquilla elongada hasta el límite. Chupa del pico el hombre, y de su boca evaporada por el humo se desprenden pensamientos finos como el perfil de un pez raya.

Es el opio de los pueblos con que carga su boquilla el que lo hace descifrar sus pensamientos en voz alta. ‘Esas tintorerías –dice de sus hijas– calientan la pava y después yo salgo hecho una planicie. Qué saben ellas, tan chiquitas, del trabajo que costó a mis antepasados imitar el oscuro abanico de las olas, escama por escama, durante milenios, hasta hacer de mi alma este biombo musical que solo los hombres chinos saben desplegar con dignidad’.

Al escucharlo, la más china de las tres chicas desenrolla el caracol de su rodete en señal de rebelión. Cae ondulado el bandoneón de su pelo, y el padre recuerda el golpe, seco, de una sombrilla al cerrarse.

Dos movimientos metafóricos contrapuestos estructuran el poema 5:

1. El abanico que se cierra, que por la vía de la sinécdoque, pasa a representar los valores de la figura paterna, los de la Tradición entendida como un lastre temible y temeroso, represivo y conservador.
2. El moño que se suelta, que por la misma vía, pasa a representar a las figuras femeninas de *La familia* y, con ellas, a la rebeldía contra los valores tradicionalistas que les impiden vivenciar de una forma mestiza la inmigración.

Partiendo de esa dialéctica, el padre se aferra a sus orígenes, se construye una armadura cultural que proteja su «dignidad» de «hombre chino»: por ello, y siempre dentro de la lógica estandarizadora del orientalismo, sus sentimientos son un abanico, su alma un biombo y el gesto rebelde de su hija una sombrilla cerrándose. Las hijas, por el contrario, aparecen rodeadas del imaginario porteño: calientan la pava<sup>340</sup>, y su moño al soltarse es como un bandoneón.

El desfase ideológico del padre, la ortodoxia de su tradición y su excesiva veneración de los antepasados lo convierten en un ser anacrónico y desubicado, en una víctima fácil del exotismo. El miedo a perder las raíces le conduce a una sacralización de la cultura original, a la invención de una esencia que debe ser protegida. Curiosamente, mientras protege esa reliquia hueca, girando de forma obsesiva alrededor de ella, nombrándola hasta el infinito, va transformándose en el estereotipo cultural que se repite en Occidente, en un fetiche oriental.

El gesto rebelde de una de sus hijas quiebra la estampa china. El rechazo del rancio tradicionalismo de su padre devuelve a la vida a la chica, sin distanciarla fatalmente de su origen (recordemos que, no casualmente, es «la más china de las chicas»). Una vida que es tan paradójica y mestiza como ella, mujer emigrante. Como ambas cosas se rebela.

Pues bien, *La familia china* bebe de esa tradición literaria modernista en la que la Mujer y el Oriente no son ni una persona ni un lugar geográfico sino un conjunto de referencias extraídas de los textos (Said 2003, 204). En el interior de la familia, se abre sin embargo un espacio de mestizaje y rebeldía que aleja a sus miembros de la pureza y sumisión que les atribuye

---

<sup>340</sup> «Pava. f. fig. Recipiente de metal, o de hierro esmaltado, con asa en la parte superior, tapa y pico, que se usa para calentar agua» (DHA).

sistemáticamente su representación. En *La risa de la Medusa* dice Cixous: «El otro escapa a mi entendimiento. Está en otra parte, fuera: otro absolutamente. No se afirma. Pero, por supuesto, en la Historia, eso que llamamos ‘otro’ es una alteridad que se afirma, que entra en el círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que es el mismo que reina, nombra, define, atribuye, ‘su’ otro» (1995, 25).

Consciente en este poema del despertar que trae «el calor de sus hijas», el padre de *La familia* «tiene miedo», intuye un desorden. «¿Qué saben ellas, tan chiquitas?», se pregunta. Y, mientras, ellas saben.

## Poema 6. La gauchi-política

Si ese pampero sopla con labios de trompeta –labios de libro de lectura–, y abomba a los payadores de esta tierra hasta dejarlos a punto de estallar, yo no recuerdo –dijo el abuelo–. Más bien, causa y efecto, relaciono.

Esto le dijo el chino viejo a la menor de las tres chicas, su nieta preferida que siempre lo escuchaba con atención.

Emperifollado mandarín de antaño, acaso muerto hace mucho, el añoso señor continuó relacionando frente a La Menor. ¿Será por eso –dijo– que se me vino a la cabeza, causa y efecto, el estruendo sedoso de los alisios de mi tierra, esos que allanan el alma, la dejan lisita, tensa como cuerda, como cuerda de tocar?

La segunda relación del abuelo llegó justo en el momento en que la chica se llevaba el dedo a la boca. Causa y efecto, dijo el abuelo: nena, sacáte el dedo de la boca, porque hay actos que pueden con nosotros. Fijáte que en mi aldea, allá en la Manchuria, uno se puede volver bobo o loco casi a voluntad. Si te llevás el dedo a la boca, diariamente, si repetís el acto, tanto va el cántaro a la fuente, que al final babearás.

Mientras el viejo se esfumaba como el firulete del humo del sahumero. La Menor –causa y efecto– pensó en su padre y dijo, sin darse cuenta: ‘No entender, no entender, así dice mi padre. Y de tanto decirlo, se le hizo carne una especie de distracción que lo mantiene embalsamado en una lejanía casi imperial, indemne ante cualquier suceso, sobre todo ante un suceso sentimental’.

Los sabios y difuminados pensamientos del abuelo obraron en su alma relaciones tan profundas, que la chica sintió en su interior, por primera vez, el esplendor instantáneo que provocan las epifanías.

En el sexto poema del libro, irrumpe un nuevo miembro masculino de *La familia*, el abuelo, que contradice la función que cumplían los ancestros en el poema anterior. Lejos del referente idealizado del padre, este ancestro es un ser cercano, que se confunde con el aquí y el ahora. Si sus nietas son chinoargentinas, no lo es menos él, que recuerda –o «relaciona»– el viento sobre la Pampa y sobre Manchuria. Si la China que ha inventado el padre le

deja el alma llena de pliegues, la que recuerda el abuelo es un «estruendo sedoso» que la allana.

Como ya ocurrió antes, la parodia se abre paso en el poema. Una parodia, en este caso, de ese nacionalismo romántico que aún pervive en sus variantes más reaccionarias, y que vincula poesía y paisaje, pueblo y nación desde Herder a Yrigoyen. A partir de uno de los fundamentos teóricos del romanticismo europeo, la *ideología de la música*<sup>341</sup>, puede entenderse por qué el viento de la Pampa «abomba a los payadores de esta tierra hasta dejarlos a punto de estallar», y los alisios de la Manchuria dejan el alma «lisita, tensa como cuerda, como cuerda de tocar». Rodríguez y Salvador explican cómo, dentro de la ideología pequeño-burguesa, la música se concibe «como la más perfecta traducción del sonido, del espíritu, de la vida de la naturaleza. Esta concepción servirá para la creación de las llamadas ‘músicas nacionales’, puesto que si se logra componer una música que traduzca el sonido de la naturaleza determinada de un país, esa será la máxima expresión de su ser, de su carácter, de su nacionalidad en suma» (1994, 107).

En el libro de Colombo, el ancestro chino se confunde con la larga sombra del gaucho Martín Fierro, que pasa a formar parte de su memoria de emigrado cuestionando los principios nacionalistas que estructuran símbolos como «la tierra», «el alma» o «el pueblo». Resulta especialmente pertinente la parodia si pensamos que la música que utilizaban los payadores en sus composiciones proviene en su mayoría de ritmos como la zamba, el gato o la

---

<sup>341</sup> La *ideología de la música* encuentra su origen en la noción romántica de «sensibilidad», entendida dentro de la ideología pequeño-burguesa como un proceso sensorial y espiritual que permite la «expresión del individuo», tal como vimos anteriormente. Aunque los primeros en teorizar sobre el tema fueron Kant y Rousseau, sería a partir de las teorías de Herder, Goethe o Schelling, y finalmente gracias a Schopenhauer, cuando cobraría toda su importancia.



vidala que, desde los primeros testimonios escritos que conservamos, son vehículos de críticas y sátiras políticas.

Precisamente, una de las principales funciones de la poesía china, ya desde el *Gran Prefacio de Mao* (I d.C.), ha sido la de la «queja»:

A través de los *aires* los de arriba transforman a los de abajo. A través de ellos los de abajo transforman a los de arriba. Cuando, con sutileza, se reconviene al soberano a través de la *escritura*, quien habla no incurre en culpabilidad y quien escucha recibe una advertencia. Por eso se llama *aire*<sup>342</sup>.

Explica la profesora Relinque Eleta que la figura del enviado por el poder para recorrer los caminos y escuchar al pueblo es un lugar común de la historia y la literatura china<sup>343</sup>. Una función también política, aunque no alentada desde el poder, es la que cumplen los payadores<sup>344</sup>. Sarmiento sabe perfectamente lo que dice cuando, en su libro *Viajes en Europa, África y América* (1849), define a Bartolomé Hidalgo como el «creador del género gauchi-político». Retomando ese término para su *Historia y antología de la poesía gauchesca*, afirma Fermín Chávez que «no se podrá entender del todo el carácter original de la poesía gauchipolítica si se prescinde del hecho capital de que se trataba de estrofas, de contenido popular militante, escritas para ser cantadas» (2004, 15).

---

<sup>342</sup> Los «aires» (*guo feng*) son uno de los tipos de composición que, según el *Gran Prefacio*, aparecen en el *Shijing* o *Clásico de la poesía* (XI-VIII a.C). Con sus aproximadamente 160 canciones populares, conforman la parte más amplia de esta antología de la dinastía Zhou. El fragmento que citamos se corresponde con el sexto párrafo del *Gran Prefacio*. El término «escritura» equivale al chino *wen*.

<sup>343</sup> Como ejemplos, pone la Oficina de Música creada durante la dinastía Han y la película *La tierra amarilla*, de Chen Kaige, donde un soldado del Ejército de Liberación tiene como principal función recoger «las voces del pueblo».

<sup>344</sup> Según el *DHA*, «payador» es un «cantor popular que acompañándose con una guitarra y generalmente en contrapunto, improvisa sobre temas variados». Según Martínez Estrada, proviene del quechua *pailla*, que significa «campesino», y también «coplero y cantor popular errante de América del Sur» (430).

Regresando a nuestro poema, la repetición insistente de una coletilla («causa y efecto») genera un eco que nos vuelve a remitir a los recursos de la poesía de los «trovos camperos», como los llamara Mariano A. Pelliza. Lo interesante es que esa misma coletilla cuestiona el esencialismo nacionalista y populista que subyace en la ideología de parte del género gauchesco: las cosas no son porque son, sino porque nosotros las causamos; no existen esencias sino actos insistentes. Por esa razón un anciano de la Manchuria no es menos propio de la Pampa que un gaucho payador<sup>345</sup>. La forma algo cómica en que el personaje se desvanece, por ejemplo, es bastante sintomática de esta desacralización de los símbolos nacionales que produce la inserción del orientalismo en un lenguaje y un género popular: después de decirle a su nieta que en la patria «uno se puede volver bobo o loco casi a voluntad», el viejo chino se esfuma como «el firulete de un sahumero»<sup>346</sup>.

Sin embargo el verdadero fantasma, el que se vuelve «loco» de patria no es él, sino el padre de la familia, que además en los primeros poemas del libro aparecía como muerto. Al contrario que el abuelo, el padre se resiste a arraigar de nuevo, se mantiene «en una lejanía *casi* imperial», ajeno al devenir de la historia, «indemne ante cualquier suceso»; empieza a ser de ningún sitio. El «casi» que subrayamos parece un indicio de la ironía que le permite a Colombo dar otra vuelta de tuerca al orientalismo. Un tono que se agudiza en el lenguaje cursi, folletinesco y anticuado del último párrafo:

Los sabios y difuminados pensamientos del abuelo obraron en su alma relaciones tan profundas, que la chica sintió en su interior, por primera vez, el esplendor instantáneo que provocan las epifanías.

<sup>345</sup> ¿No recuerda la aposición «emperifollado mandarín de antaño» a los epítetos impostados del tango?

<sup>346</sup> «Firulete» es una palabra argentina que, según el *DHA*, remite a una «figura ornamental, generalmente recargada». «Sahumerio» es recogido por el *DRAE* como «humo que produce una materia aromática que se echa en el fuego para sahumar» (o sea, para purificar).

### ***La familia china* y el orientalismo modernista. Conclusiones**

Gracias al análisis de seis poemas de *La familia china* (1999), hemos podido observar en la poesía de Colombo la pervivencia y evolución de algunos ejes ideológicos del orientalismo modernista hispanoamericano, que pueden ser resumidos en cuatro puntos:

1. **Eclecticismo.** Esta tendencia a la fusión cultural del Modernismo hispanoamericano fue retomada en los años 70 y 80 por el neobarroco, posibilitando la profundización en fuentes culturales no hispánicas como las indígenas o las orientales. A parte de los ejemplos ya dados de Sarduy o Colombo, una autora coetánea que remite sistemáticamente a esas *otras* fuentes es Diana Bellessi, en cuyos libros aparecen indistintamente héroes míticos de la tradición indígena como Waganagaedzi y poetas chinas como Yü Hsüan-Chi o Li Ch'ing-Chao.

2. **Antipatriotismo.** Una de las variantes de dicho eclecticismo es el cosmopolitismo, entendido como una respuesta a las ideologías nacionalistas de ultraderecha, ligadas a las dictaduras latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Al igual que la modernista, la literatura hispanoamericana del último tercio del siglo XX necesitó saltar las fronteras americanas y europeas hacia los países del Extremo Oriente en busca de la *hermandad de los márgenes*.

3. **Impostura humorística.** Consciente de los mecanismos culturales devoradores del neoliberalismo, la poesía hispanoamericana contemporánea extrema la impostura modernista, la estilización burlesca, la caricatura de los mecanismos ideológicos de los «géneros populares» (las telenovelas, el

melodrama, los boleros, el tango), dialogando con la estética que más los representa: el *kitsch*.

4. **Discurso de género.** En virtud del paralelismo entre el eurocentrismo y el imperialismo como discursos de dominación, diferentes poemarios latinoamericanos de las tres últimas décadas utilizan la cultura oriental como metáfora de otra subalternidad: la de la mujer o el homosexual. En este caso, la poesía más reciente retoma un vínculo que ya había establecido el Modernismo para invertir su función: *mujer*, *gay* u *oriental* dejan de simbolizar lo aberrante o perversamente idealizado, para encarnar la realidad de los oprimidos, de su existencia consciente y rebelde.

En nuestro análisis vimos, además, cómo evolucionaba la lógica carnavalesca en *La familia*: las máscaras y los disfraces neobarrocos del libro operan por acumulación, pero desmienten la sacralidad barroca para entregarse al artificio. Esta desacralización va acompañada de una constante ironía sobre las esencias nacionales, materializada en el mestizaje chinoargentino de la familia. Vimos, asimismo, la pervivencia del imaginario siniestro en el interior de la estética carnavalesca: la sombra de una tragedia no declarada planea sobre todo el libro, reviviendo los fantasmas de la dictadura, aunque el referente queda difuminado por el pasado extranjero de la familia. El silencio obligado, la mirada herida y la memoria en suspenso de algunos poemas parecen corroborar esta hipótesis. El libro plantea, sin embargo, dos salidas complementarias a esta parálisis: el cultivo de la dimensión visual de los poemas, ejercido como una forma de cautela ante posibles cegueras, y la toma de la palabra, que llevan a cabo en escena las «tres chicas chinas».



### 4.3. DIANA BELLESSI

#### 4.3.1. *El jardín: lugar errado*<sup>347</sup>

El primer libro publicado por Bellessi en los años noventa, *El jardín* (1992), es un nuevo espacio abierto a la reconstrucción después de la debacle, un laboratorio natural donde ensayar el gesto que nos libre de la muerte, un simulacro. En ese «lugar otro», la poesía es una operación quirúrgica capaz de convertir lo «ominoso» en «maravilloso». La lengua secuestrada por la dictadura se desata para hablar y, en el combate dialéctico, descubre que la muerte habla «en perfecto castellano» (65). La renovación insaciable de la vida vegetal es conducida por la mano de su jardinera, que abona y poda, que se entrega una vez más a «un eterno movimiento de partida» (66). Porque el jardín se transforma como el río de *Tributo del mudo* (1982), crece imparable bajo un rostro estático. Su realidad material, como la del cuerpo grotesco de Bajtín, es excesiva, rebasa sus propios límites arrastrándonos.

En este poemario, el amor, igual que el jardín, «mata / y pide ser muerto», pero renace de sus cenizas. Reconocemos su fragilidad como nuestra. Minuciosa, la poeta jardinera se entrega a los detalles, al lugar donde el mundo se declara vulnerable, permitiendo la identificación. Trabajar en el jardín del poema sería entonces manipular nuestro retrato. Lejos del ecofeminismo más esencialista y otras formas contemporáneas del idealismo roussoniano, el jardín

---

<sup>347</sup> Así comienza uno de los poemas más importantes de este libro de Bellessi: «He construido un jardín como quien hace / los gestos correctos en el lugar errado» (1992, 65).

de Bellessi es un territorio mediatizado por el artificio, un constructo que se nutre de la energía irrefrenable de la vida, un espacio cultural que traza sus leyes sobre un paisaje de medidas humanas. Una segunda topografía, ahora sí salvaje, viene a complementar el protagonismo de este pequeño rincón cultivado: la cosmópolis, ese espacio cívico por excelencia, que en su extremo capitalista escapa a las bondades del artificio, regresando a la barbarie. Antropófagos hambrientos de servidumbre campan a sus anchas por la calle, pero esta vez en la ciénaga no se sumerge Doña Bárbara sino un imposible castellano.

Atendiendo a la reflexión de Bellessi sobre las mujeres y su labor creativa, se hace patente un cambio: si *Eroica* (1988) profundizaba en la posibilidad de un discurso específicamente femenino, *El jardín* (1992) se aleja de los esencialismos que definen a la mujer como un ser ligado de forma inherente a la naturaleza. Más cercana al jardín como espacio abierto de la casa, por voluntad y no genética, su trabajo con él es un ejercicio de conciencia, un artificio en su sentido etimológico. Belleza construida, el jardín nos reconcilia con el tiempo a cuyo caudal dejamos de resistirnos. El jardín fluye, no es el oasis atemporal del Paraíso ni la mentira dislocada, exotista y fósil de su equivalente botánico. Libre en él del infierno lorquiano, la pintora Georgia O'Keeffe de "Manhattan Revisited" (107-113) tose una flor, recupera el aliento y nos saca la lengua.

### 4.3.2. *Sur*: los nombres ganados

Cinco años después de su último poemario, Bellessi emprende con *Sur* (1998) un nuevo viaje hacia una voz más arraigada en el cancionero popular. En un momento en el que se impone en el ámbito porteño el experimentalismo posmoderno, su recuperación de una tradición popular para la poesía vuelve a situarla a la cabeza de la vanguardia, lejos del canon de su tiempo. Sus referentes: Gabriela Mistral, Olga Orozco, tal vez Hugo Padeletti.

Como afirma Jorge Monteleone –aludiendo al título de un ensayo de Bellessi–, *Sur* nace de la dialéctica entre «lo propio y lo ajeno». Esta dialéctica disuelve sus contradicciones en un constante intercambio y desemboca en la fusión de primera persona singular y plural, de las voces anónimas y el nombre propio (1996, 26). Producto de esas mismas contradicciones es la combinación de una sintaxis culta con una dicción oral, dubitativa, que explota las posibilidades poéticas del balbuceo que ya anunciara *Eroica* (1988). Las metáforas se simplifican y dialogan con el imaginario rural. Este *Sur* no es el Buenos Aires de la primera poesía borgiana ni tampoco la variante fantástico-épica del conocido cuento de *Ficciones* (1944)<sup>348</sup>, aunque es posible relacionarlo con el interés «por los problemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos» que declarara Victoria Ocampo en la primera editorial de *Sur* (11), la revista homónima fundada en 1931. El *Sur* de Bellessi es el lugar de la revelación en arte menor: su sabiduría experimenta la iluminación como un don humano que conduce a la celebración de la vida terrenal, más

---

<sup>348</sup> La primera edición de *Ficciones* salió en la editorial Sur en 1944, aunque el cuento “El sur” no fue incluido en el volumen hasta 1956, con la edición ampliada de EMECÉ.



cercana a la participación en una posible armonía cósmica que a elevaciones sacralizantes, una revelación horizontal, laica y hedonista.

Efectivamente *Sur* (1998) recupera el aliento místico de *Tributo del mudo* (1982), aunque –lejos del horror oculto de los 80– este nuevo paisaje fluvial es una alegre consagración a «la gloria disuelta del yo»<sup>349</sup>. Memoriosas y nostálgicas, sus aguas transcurren por el cauce de una infancia de provincias y a la sombra de un amor humilde, a veces ausente y a veces compañero. Al sur del sur, el rumor de los ancestros indígenas mece la barca del presente. Esta recuperación de los orígenes será el paso previo que da la poesía de Bellessi para declarar, finalmente, una nueva filiación amorosa, ficticia y viajera: «Nombres de la creación y el sueño / Verdaderos nombres y no aquellos / apellidos fijados por la ley / Nombres del amor ganados» (36).

#### **4.3.3. La edad dorada: vivir en compañía**

Publicado en 2003 pero concluido en 1999, *La edad dorada* es un autorretrato en lo ajeno: llenan sus páginas personajes que marchan (piqueteros), que se han ido (Mauro Caballero) o están fuera (Mr. Frost)<sup>350</sup>. Una voz melancólica conversa con ellos, los invoca alternando el acercamiento y la distancia. Bellessi explota las posibilidades de la proyección como forma de indagación interior. En *La edad dorada* hay un «anhelo de unirse / en lo mirado que es siempre / singular y siempre herida / incompleta hacia lo otro» (109).

---

<sup>349</sup> Así se titula el capítulo que dedica Anahí Mallol a la poesía de Bellessi en su libro *El poema y su doble* (2003, 117-131).

<sup>350</sup> *La edad dorada* incluye un tríptico titulado “Piqueteros 1, 2 y 3” (89-94). La elegía “Mauro Caballero” (28-30) es el cuarto poema del libro y Mr. Frost es un personaje del poema “No lejos, del Paraná ni del Hudson” (26-7), que parece hacer referencia al poeta estadounidense Robert Frost (1874-1963).

Una puerta mágica que se abre y se cierra: «se asusta a veces / y no recuerda fue / alguna vez / él lo otro y lo otro / él» (45). Que puede dejarte a solas y, sin embargo, sostener tu rostro.

Más roussoniana en este libro que en *El jardín* (1992), Bellessi da la mano a dos clásicos: Walt Whitman y Simone Weil. La elección no tiene nada de ingenua. Como en *Hojas de hierba* (1855), toda la obra de esta poeta argentina es un canto al ser colectivo y a la naturaleza como parte de él. El pueblo es, como para el americano insigne, una realidad física, sexuada y de alguna manera idealizada. Así son los jóvenes piqueteros: «Desgreñados y bellos / moviéndose en grupos» (91). Pasando de la épica activista al cristianismo ateo, Bellessi hace suyo el amor contradictorio de Simone Weil por la humanidad. La compasión *urbi et orbi* de esta santa tan puñetera siembra dudas en un poema que apuesta finalmente por la lucidez inspirada de la pensadora francesa. Con ella y con Whitman, Bellessi comparte su fe en la inmanencia de lo sagrado en el mundo y en el ser humano, una sacralidad que – una vez retirado Dios– se materializaría en la belleza.

*La edad dorada* (2003) adopta del cristianismo las nociones de gracia y redención, pero sobre todo de resurrección: su obra es un canto a la fragilidad de todo aquello que está a punto de desaparecer, o que se fue y renacerá. Bellessi se remonta a un cristianismo primitivo e incendiario, y acerca la teología católica de la comunidad al trotskismo. Por eso los piqueteros de «kepis<sup>351</sup> desafiantes» son como el Gauchito Gil<sup>352</sup>, santos de carretera y revolucionarios. Visto así, su altar de banderitas rojas es una cara más del sincretismo americano. El poemario es, pese a su léxico religioso, un *carpe*

<sup>351</sup> «**Quepis**. Del fr. *Képi*. m. Gorra cilíndrica o ligeramente cónica, con visera horizontal, que como prenda de uniforme usan los militares en algunos países» (*DRAE*).

<sup>352</sup> El Gauchito Gil es un santo rebelde muy popular en Argentina al que se dedican pequeños altares cubiertos de banderitas rojas por todos los caminos y carreteras del país.

*diem* muy terrenal. En él converge la poesía española de la homónima Edad de Oro (hacen eco los tercetos gongorinos «goza cuello, cabello, labio y frente...»<sup>353</sup>) y la poesía contemporánea en lengua inglesa («*Nothing gold can stay*» [«Nada dorado puede permanecer»], escribió Robert Frost).

Variados, como los años que pasan y los otros que somos, son también los tonos que abarca este poemario de Bellessi. La reflexión memoriosa de “No lejos, del Paraná ni del Hudson” (26) da paso al canto elegíaco en “Mauro Caballero” (28); el verso ágil y el imaginario lírico popular de “La puerta mágica” (44) no desentona con la apelación moral de “Hablando con Simone Weil” (56) o el retrato enamorado y enardecedor de “Piqueteros” (89-94).

#### 4.4.4. *Mate cocido*: un techo para la poesía

Como salido de las páginas de una novela de Roberto Arlt, Segundo David Peralta, alias «Mate Cosido» (sic), nació en Tucumán, trabajó en una imprenta y más tarde se metió a bandolero. “Bandidos rurales”, la canción de León Gieco<sup>354</sup>, recoge la historia de este fustigador de patrones y estancieros

---

<sup>353</sup> «Mientras por competir con tu cabello / Oro bruñido al sol relumbra en vano, / Mientras con menosprecio en medio el llano / Mira tu blanca frente el lilio bello // Mientras a cada labio por cogello / Siguen más ojos que al clavel temprano, / I mientras triumpho con desdén lozano / De el luciente cristal tu gentil cuello, // Goza cuello, cabello, labio, i frente, / Antes que lo que fue en tu edad dorada / Oro, lilio, clavel, crystal luciente, // No solo en plata o viola troncada / Se vuelva, mas tu i ello juntamente / En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». El soneto está datado en 1582. Hemos tomado la versión de los *Sonetos* (1982, 439) de Biruté Cipliauskaitė (Málaga: Gráficas Urania).

<sup>354</sup> Así comienza la canción de Gieco (co-firmada por el historiador Hugo Chumbita): «Nacido en Santa Fe en 1894, / cerca de Cañada, de inmigrantes italianos / Juan Bautista lo llamaron, de apellido Bairoletto / Bailarín sagaz, desafiante y mujeriego / Winchester en el recado, dos armas cortas también, / un cuchillo atrás y un caballo alazán / Raya al medio con pañuelo, tatuaje en la piel, / quedó fuera de la ley, quedó fuera de la ley». La canción pertenece al disco homónimo *Bandidos rurales* (2001).

que publicaba notas de prensa explicando sus motivos. «También fuera de la ley, también fuera de la ley», como dice el cantautor argentino, está la familia inventada que reúne el siguiente poemario de Diana Bellessi, *Mate Cocido* (2002).

Una triple filiación biográfica, nacional y literaria estructura este libro de «geografía imposible», como dice el poema “Biografías, 2” (82). El pasado inmigratorio de Argentina se confunde con su presente: los españoles, los italianos, los polacos de ayer son los paraguayos de hoy. «Yo es una fiesta» de multitudes en el barco de los que partieron y están a punto de naufragar (“Bailando en el Titanic”, 127). La nueva patria del sujeto lírico se mueve entre la ciudad travesti de Rubén el plomero (38) y el campo meditativo del Tata (104, 120, 161). Saltando impunemente de la una al otro, las *glint stars* de un lápiz brillan como el gorjeo de un colibrí en verano (106). A esta voz biográfica y fundacional de Bellessi le son propios los clásicos españoles popularizados en las bibliotecas locales y los marinos aventureros de Jack London («los libros / y los otros nos han hecho», 32). De la literatura gauchesca, conserva el mito de la sabiduría rural, la vocación de *outsider*, cierta afición al verso breve, al paisaje y a la palabra corazón.

El mate cocido es una bebida humilde y nutritiva, antaño acompañada de pan en los desayunos. La infancia que flota en su sabor amargo es el único techo que busca este libro. Recuperada la niñez y guarecida la poesía, el poemario no celebra ninguna meta sino el «frenesí / de extraviarnos» y la abolición de toda dualidad (79). Unos versos anuncian el siguiente poemario: «Se está / aquí y es parte ninguna sino / fulgor, tierra natal» (81).

#### 4.4.5. *La rebelión del instante: mundo danos más*

Epifanía y política son una misma cosa en la poesía más reciente de Diana Bellessi. *La rebelión del instante* (2005) es una reelaboración para el siglo XXI de la tradición del compromiso. Tras una larga sucesión de dictaduras y esclavitudes financieras, pero también de sindicalismo y revueltas ciudadanas, lo inmediato comparece y su belleza es juzgada. En este libro no existe nada fuera del campo de lo real, no existe nada fuera del campo de la poesía. *La rebelión* es una llamada al deseo voraz, al amor alegre como forma de conocimiento y sublevación, un *carpe diem* de madurez contra la plusvalía del tiempo: «y no moriremos porque somos más» (55). La realidad de Bellessi se agrupa, imanta al uno. Su soledad es la de la multitud y su fuerza es la de la multitud. Frente al individualismo neoliberal el poemario da una última vuelta de tuerca al neobarroco: se extiende minucioso en detalles que lejos de disgregarse se organizan, vuelve terrenal una poesía donde los sueños ya no son una demostración de la evanescencia de la vida y su materialidad, porque en la tierra, en esta casa, «se vive / y sueña en la delicadeza de lo real» (8). Es muy otra la trascendencia de sentirse «fundido en la gracia de ser nomás por siéndolo» (15).

*La rebelión* busca otro orden dentro del desorden y recurre para ello a la insurrección: las madres nacen de los hijos y luego se quieren ir; esa y no otra es su “Herencia” (28). En este ejercicio de revisión, la memoria vuelve sobre sí misma, igual que las estaciones, y la naturaleza se piensa: nuestro recuerdo es un ciclo de renovación. Apartándose del bucolismo, esa misma naturaleza recoge los símbolos de la urbe posmoderna: una cigarra es «el corazón tecno

del monte» (105) y la poeta silvestre se prepara para ser telonera de un grupo de rock. Como el jacarandá, el verso desobediente de este libro no señala las alturas, «ensancha en invierno a contramano» (20). Leyendo, también nosotros ensanchamos hasta rozarnos las copas. ¿Y si fuera ahora, «y si fuera esta la revolución?» (93), se pregunta Bellessi. Y se despide exigiendo: «mundo / tan amado y tan capaz de horror / y gentileza, danos más» (125).

#### 4.4.6. *Variaciones de la luz, obra en construcción*<sup>355</sup>

*Variaciones de la luz* (2006) es el título de la última publicación de Bellessi, una colección de poemas en proceso, germen de un libro que será. Los poemas que lo integran adelantan un acercamiento a la naturaleza desde un prisma expresionista, saturado sensorialmente. Bajo esa óptica, un título tan inocente como “Los lirios del campo” esconde un estallido en el que se confunden el apocalipsis surreal y el éxtasis místico. Lo invisible irrumpe en el paisaje como una didascalía, como una categoría metapoética, evidenciando la mirada del sujeto lírico: «El silbo de un mirlo negro levanta / por los aires a la casa y debajo / en off aparecen cruzando el mato verde / tacuaras y zorzales».

La naturaleza evanescente de *Tributo del mudo* (1982) pasa a ser en *El jardín* (1992) un espacio de reconstrucción, y se transforma libro a libro hasta llegar al paisaje denso y exultante de *Variaciones* (2006). En este último poemario la luz se hace palpable gracias a la superposición de sus capas. Como en toda la poesía de Bellessi, el universo adquiere sentido en su dimensión colectiva.

---

<sup>355</sup> *Variaciones de la luz* (2006) no es un libro cerrado sino un adelanto del próximo poemario de Diana Bellessi. Ha sido publicado en la editorial Bajo la Luna, dentro de la colección “Poesía en obra”, que dirige Yaki Setton y que reúne «Libros donde el poeta aún no ha dado su última palabra».



## CONCLUSIONES





## **EVALUACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN REALIZADA**

Esta investigación partió del análisis del campo poético argentino de los años 80. Revisamos para ello la bibliografía existente sobre el ámbito editorial y las poéticas del periodo, recurriendo a los artículos publicados en su momento en revistas literarias y consultando posteriores estudios académicos. Dimos un breve repaso a algunos acontecimientos históricos de la década y a las claves que explican la situación de la mujer y la evolución del feminismo en la Argentina del periodo. De este último punto podemos destacar ya una conclusión que, aunque secundaria, afectó a nuestro trabajo: según nuestro punto de vista, el fenómeno de las Madres de Plaza de Mayo no es un paréntesis inexplicable de la resistencia colectiva a la dictadura, sino más bien un producto contradictorio de la ideología patriarcal exasperada por el militarismo. El discurso puesto en circulación por la dictadura conceptualizó a las mujeres como madres esenciales y sacralizó la maternidad. Eso permitió que un número importante de mujeres se refugiase en su rol maternal para luchar con cierta impunidad contra la dictadura y por sus hijos (sin olvidar, por supuesto, que también hubo represión en la Plaza de Mayo y que varias Madres fueron desaparecidas). No se puede hablar de una verdadera politización del movimiento hasta 1986, cuando estallaron las diferencias con el gobierno de Raúl Alfonsín. A partir de esa fecha, las Madres se convirtieron en un colectivo que reivindicaba no solo a los desaparecidos sino también su militancia política. Esas mujeres que empezaron a luchar en defensa de su proyecto familiar recorrieron un largo camino de aprendizaje político, hasta llegar a la

«socialización de la maternidad», término que ellas mismas han utilizado y que puede ser leído en el sentido brechtiano.

El ejercicio público de la palabra que llevaron a cabo las Madres no es ajeno al auge de la poesía escrita por mujeres durante los años 80. Para analizar el fenómeno, abrimos tres vertientes en nuestro marco teórico: la feminista, la marxista y la dialógica bajtiniana. En el cruce entre la primera y la segunda encontramos los instrumentos más adecuados, desde nuestro punto de vista, para adentrarnos en la lectura crítica de los textos. Nuestras metas: la deconstrucción ideológica del discurso dictatorial (androcentrismo incluido) y la reconstrucción de la perspectiva de las poetisas argentinas de la década. Por su polemicidad, la tercera vertiente del marco teórico exige una mayor explicación. Dos razones nos llevaron a recurrir al dialogismo bajtiniano en el estudio de la producción poética femenina del periodo:

1. En primer lugar, el imaginario carnavalesco tiene una fuerte presencia en los textos, aunque su función ideológica resulte invertida, o sea, percibida como represora. En este sentido, nos desmarcamos de la utilización tradicional de las teorías bajtinianas por parte de la crítica literaria feminista hispanoamericana, que ha tendido a leer el imaginario carnavalesco y la parodia de la literatura escrita por mujeres como un signo de subversión de los discursos dominantes.
2. En segundo lugar, el carácter fuertemente polifónico que tiene de por sí toda la literatura argentina de la década, se ve acentuado en la poesía escrita por mujeres por razones de género que hemos explicado y en las que incidiremos de nuevo brevemente. El dialogismo de los poemarios analizados cumple la misma función ideológica que detectara Bajtín en Dostoievski.

Nuestro análisis de los textos partió de un estudio de la discursividad dictatorial y su articulación literaria en dos instancias: silencio y memoria. Comenzamos detallando algunas similitudes entre el nazismo y la última dictadura argentina, no solo en lo que atañe a las tecnologías de la violencia, sino sobre todo en sus consecuencias discursivas: el agotamiento de la capacidad colectiva de contar historias, la negación de la aberración colectiva como sacrificio supuestamente necesario para la reconstrucción democrática, y la perversión del lenguaje (retórica del silencio, abuso de los lugares comunes, insistencia en los eufemismos).

Analizando más concretamente el discurso del Régimen, vimos cómo este intervino los canales de producción ideológica, esforzándose por imponer un sistema de valores nacionales, basados en la moral del cristianismo católico y el respeto a la propiedad privada. Los ejes discursivos sobre los que se construyó la ficción del Proceso de Reorganización Nacional fueron el mesianismo y el maniqueísmo. Sus estrategias, la desterritorialización y deshumanización del enemigo, el mantenimiento de la psicosis colectiva como forma de control y la difusión de la teoría del complot. Como una de sus peculiaridades, podría destacarse la redefinición del organicismo, su conceptualización de la sociedad como un cuerpo esencial en el que se encarnan el Bien y el Mal de la moral cristiana, travestidos de salud y enfermedad por las nuevas tecnologías médicas del cuerpo. Dentro de esta lógica, la misión del gobierno militar sería erradicar la *enfermedad* del cuerpo social con una labor de *saneamiento*.

Partiendo de esta realidad discursiva, analizamos cómo los textos de nuestro corpus trabajan oblicuamente con las instancias del horror, casi siempre dándoles un tratamiento simbólico. La palabra y la mirada sintomatizan un conflicto y una culpa: la mudez e invisibilidad de los desaparecidos. Se anula

así la experiencia como categoría narrativa. La capacidad referencial del lenguaje es puesta en entredicho. Desde muy pronto, sin embargo, esta desconfianza convive dialécticamente en los poemarios con una creciente poética de lo cotidiano, con una apuesta por el relato social, con una restitución de la experiencia y una necesidad de memoria. Superpuesto a la conflictividad del silencio durante la dictadura, quisimos señalar la presencia de un segundo silencio: el que impone el androcentrismo a las mujeres en el ámbito de lo público. Como consecuencia, en los textos de nuestro corpus, el silencio conserva a menudo una sombra de locura o fingimiento, la impostación a la que muchas mujeres se ven obligadas para tomar la palabra. En algunos casos, la aparición en los poemas de necias santas, que ven y hablan aunque sea de forma alucinada, funciona como un síntoma más de la destrucción de la experiencia cotidiana y la confianza colectiva en el testimonio.

Evaluamos a continuación la transformación del campo literario tras la dictadura y los rasgos que comparten la poesía y la narrativa del periodo: la elaboración de nuevos discursos simbólicos como respuesta al dogmatismo; el dialogismo como reacción contra el monólogo de la dictadura; la creación de ficciones parciales, fragmentadas y provisionales que contrarresten la historia oficial.

Partiendo de las conclusiones extraídas sobre la ficción totalitaria y sus consecuencias, observamos en los poemarios seleccionados una preocupación por el sujeto del poema y su formulación. Tres fases fueron detectadas en los textos analizados: extrañamiento, alienación y desdoblamiento. En el origen de la triada situamos a la «mujer subterránea», radicalización de la ideología romántica del «hombre subterráneo», que puede entenderse como un desarrollo coherente de dos lógicas interrelacionadas:

- a. La lógica burguesa: dentro de ella la mujer y la poesía pertenecen al ámbito de lo privado; la mujer no solo posee una verdad íntima, sino que ella misma es el ámbito de lo íntimo por naturaleza.
- b. La lógica androcéntrica: dentro de ella la mujer es un ser de esencia irracional, o sea, especialmente dotado para la expresión del yo interior.

Lejos de presentarse como un personaje coherente, precisamos que en el último tercio del siglo XX la mujer subterránea presenta las quiebras y contradicciones que abre en su lógica la irrupción del feminismo y la crisis del racionalismo burgués. En los poemarios de nuestro corpus la mujer subterránea es una realidad encadenada, reprimida, solapada con una subjetividad oficial más afín al imaginario androcéntrico y dictatorial. Esta mujer subterránea, entendida como variante histórica e ideológica de la figura de la doble, responde al carácter bivocal y contestatario que todo enunciado posee según Bajtín. Su fractura interna se explica por la especial conflictividad que supone para una mujer de los ochenta la reproducción –aunque solo sea parcial– del discurso monológico del patriarcado, pero también por su relación conflictiva con el discurso autoritario de la dictadura. La mujer subterránea es, en este sentido, un «yo clandestino», articulado en el secretismo que produce el temor a una ley totalitaria y bajo la necesidad de combatirla de forma subrepticia.

Frente a otros antecedentes, vimos cómo en los poemarios argentinos de los años 80 se desarrolla una tensión poco equitativa entre las dos voces del discurso: la voz que discute el imaginario del patriarcado y la dictadura es más productiva que la otra, siendo incluso asumida de forma consciente por las escritoras militantes. Esto puede entenderse si consideramos que la mujer subterránea de los ochenta está ubicada al final de una etapa de articulación y difusión del feminismo en Argentina (los años 60 y 70), etapa en la que fragua

un nuevo sujeto social de mujer más consciente de sus propias postergaciones. Finalmente, complementando al yo clandestino, dimos cuenta de la presencia del imaginario y los mecanismos enunciativos del ventrilocuismo, que introduce en los poemarios la estética del extrañamiento, una ficción de la anormalidad que funciona como respuesta a la ficción de normalidad desplegada por la dictadura sobre el genocidio.

Más allá del desdoblamiento, descubrimos en los textos de nuestro corpus la presencia de toda una polifonía que lleva hasta sus últimas consecuencias el cuestionamiento del poema como portador de la voz del *genio individual*. El cruce no solo de voces, sino también de lenguajes y discursos es en estos poemarios una apelación al carácter flexible, conflictivo y dinámico de la subjetividad. La distribución del yo poético entre voces ajenas tiene diferentes consecuencias: unas veces cuestiona el racionalismo humanista patriarcal, otras fragua una voz colectiva fundada en la otredad.

Demostrado el carácter dialógico de los textos, estudiamos la articulación poética de lo que hemos llamado «carnaval negro». En primer lugar, el humorismo de los poemarios hereda la temática de la muerte de la risa modernista, el grotesco existencial de la risa romántica y la función regeneradora de la risa de la Antigüedad. Sus particularidades se explican por la represión dictatorial y la radicalización de la lógica patriarcal, que extremaron la división entre las esferas oficiales y no oficiales del lenguaje, potenciando una respuesta paródica e irónica desde la esfera no oficial, dentro de la cual las mujeres conformaban un grupo significativo. Tuvimos en cuenta, además, la falta de coincidencia del humorismo de nuestros textos con la función igualadora de la risa bajtiniana: en un periodo de fuertes jerarquías y violencia, dicha función se reveló más ambivalente que nunca.

Respecto al propio carnaval, observamos cómo se imponía en la mayor parte de los poemarios la negación previa a la regeneración ritual de la risa y un elemento siniestro que no pierde su función crítica. Otros elementos del carnaval detectados en los textos fueron la heteroglosia, el pluriestilismo, la retórica del exceso y las series temáticas de la risa, el disfraz, las máscaras y la fiesta; conflictivizadas, eso sí, por la alienación y la violencia. Tras analizar la evolución histórica de la literatura carnavalesca, argumentamos las razones por las que la variante detectada en los poemarios escritos por mujeres en los años 80 asume un imaginario siniestro. Estas fueron:

1. La circulación social del autoritarismo, la jerarquización y la sacralización aparejadas a la dictadura militar.
2. La recuperación de un discurso sustancialista filtrado por las nuevas tecnologías médicas del cuerpo.
3. La intensificación de la lógica patriarcal.

Frente a otras variantes represoras del carnaval como la barroca, el imaginario siniestro de los textos de nuestro corpus no cumple, como vimos, una función represora, sino más bien acusadora. Evidenciando los mecanismos dictatoriales, el cuerpo grotesco de los poemarios se vuelve objeto de la violencia. La fiesta pasa a ser un funeral o una oscura farsa, y el disfraz una consecuencia ambivalente del miedo y la alienación. El carnaval negro no es tanto el resultado de un trauma histórico, como su escenificación: en los poemas, el terror es a veces un síntoma y a veces un tema. Al ser un espectáculo, acentúa además la importancia de lo público como categoría productora de sentido. La escena que se abre paso en estos poemas no reproduce, sin embargo, la ideología pública del Derecho Natural impuesta por la dictadura, sino que apuesta por la distancia estética y el artificio. Un doble



trauma sube entonces a escena: la fractura del familiarismo burgués (que incide en el ámbito de lo privado) y la fractura política producida por el régimen militar (que incide en el ámbito de lo público).

Dicho esto, se puede concluir que el carnaval negro consiste en una escenificación de lo siniestro: su mascarada evidencia los mecanismos de normalización de lo atroz que puso en funcionamiento la dictadura. El disfraz grotesco ilumina el terror institucional que se pretendió invisible. Así, el fingimiento, el disimulo y la mentira que atraviesan los textos no son tan solo una apropiación paródica de las supuestas taras del discurso femenino, sino que también funcionan como una acentuación delatora de la negación y silenciamiento de la masacre. Yendo un poco más lejos, la mascarada cumple en los textos una segunda función menos subversiva: la ocultación de un cuerpo vacío (el de la mujer, el de los desaparecidos) o la protección de su sacralidad. La mascarada es, en este caso, un síntoma de la represión. Una vez percibido este mecanismo, la mayoría de los textos rechaza finalmente las formas del carnaval. Este rechazo se materializa en la pérdida del disfraz, la caída de las máscaras y la ruptura del «círculo de tiza», un símbolo que ha venido representando la imposición de la justicia social sobre la justicia natural o familiar. En nuestros poemarios, el círculo roto es el artificio necesario para construir una nueva subjetividad y un nuevo Estado, la ruptura del orden natural que ubica a la mujer dentro de la lógica patriarcal y que justificó la violencia institucional durante la dictadura militar. Romper el círculo de tiza brechtiano, quitarse el disfraz y las máscaras significó, para muchas poetas argentinas de los años 80, reconocerse como autoras de su propio drama histórico y vital, renunciando a la fatalidad, la extrañeza y la alienación del papel que les fue impuesto como ciudadanas.

## LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN ABIERTAS

A lo largo de la presente investigación hemos procurado profundizar en el eje simbólico que, a nuestro parecer, resume mejor los conflictos ideológicos de los poemarios escogidos: el carnaval negro. Dado que es imposible agotar la producción de sentido de un corpus (y mucho menos en un solo acercamiento), señalaremos algunas líneas de investigación que podrían ser fructíferas para futuras investigaciones:

**a. Noción de espacio.** El ámbito del hogar y de la ciudad se han revelado especialmente productivos en los poemarios analizados, tanto para la articulación de la subjetividad femenina como en su relación problemática con la discursividad de la dictadura. La casa es con frecuencia el eje de una fuerza centrífuga que empuja a los extraños lejos de su dominio y de una fuerza centrípeta que protege a quien la habita. Enfrentada dialécticamente al hogar, la ciudad es un gran campo minado. Bajo el asfalto se extienden las catacumbas: un laberinto colectivo imposible de dominar.

**b. Violación y ejercicio del poder.** La marca que dejó el terrorismo de Estado sobre los cuerpos se abre paso en el imaginario siniestro de los poemarios. Los versos estallan en la página y dispersan sus fragmentos como cuerpos mutilados. La violencia física tiene, además, una inscripción específica en los textos: el cuerpo es asediado como un campo de batalla donde se enfrentan la voluntad de dominación ajena y la propia voluntad de poder. La violación o la plenitud erótica son sus dos resoluciones posibles. En ellas se

juega una identidad que no acaba de resolverse, acuciada por esa lucha incesante entre desposesión y autonomía.

**c. Orientalismo.** El orientalismo resurge con fuerza en los poemarios de nuestro corpus, tal como vimos en el análisis de *La familia china* de María del Carmen Colombo. Dicho estudio y un artículo que publicamos sobre Modernismo nos revelaron algunos puntos de contacto entre la poesía de Fin de Siglo y el neobarroco (eclecticismo, cosmopolitismo, impostura humorística) susceptibles de ser ampliados en una investigación futura. El tema ejemplifica, además, la teoría de Iris Zavala sobre la continuación del proyecto modernista en algunas vertientes latinoamericanas del Posmodernismo (1991, 260).

## RESEARCH EVALUATION

This research project stemmed from an analysis of Argentinean poetry during the 80s. As part of our research, we surveyed existing scholarship on editorial and poetic fields by studying articles published during this period and referring to subsequent academic studies. We briefly outlined some historical events of the decade which were key in explaining women's situation and the evolution of feminism in Argentina during that period. From this latter issue we were able to highlight a conclusion which, however secondary, shaped our work and findings. From our perspective, the phenomenon of the Mothers of the Plaza de Mayo was not an unexplainable excursus from collective resistance to the dictatorship; but rather a contradictory product of patriarchal ideology which was exasperated by militarism. The discourse spread by the dictatorship conceptualised and essentialised women as mothers, and sanctified maternity. This allowed a considerable number of women to take refuge in their maternal role to fight against the dictatorship with certain immunity for themselves and their children (of course, we do not mean to overlook waves of repression and the disappearance of several of them). It is not possible to speak of this movement becoming truly politicised until 1986, when divergences erupted with Alfonsín's government. From that year onwards, the Mothers became a collective which interceded not only on behalf of the disappeared, but also of their political militancy. The women who fought to defend a family agenda went through a long learning process in politics during their struggle, culminating in a «socialisation of motherhood» which can be interpreted in a Brechtian sense.

The public use of speech by the Mothers is not unrelated to the heyday of poetry written by women during the 80s. In order to analyse this phenomenon, we opened three lines of inquiry within our theoretical framework: feminism, Marxism, and Bakhtinian dialogics. In our view, the intersection between the first and the last of these perspectives provided the most adequate instruments to go into critical readings of the texts in question. Our aims were to undertake an ideological deconstruction of the discourse of dictatorship (including androcentrism), and the reconstruction of the viewpoint used by women poets during the eighties. Due to its polemical nature, the third line of inquiry in our theoretical framework demands greater elaboration. Two reasons compelled us to resort to Bakhtinian dialogics in the study of women's production of poetry during the period:

Firstly, a strong presence of carnivalesque imagery can be found in the texts, even though its ideological function turns out to be inverted, that is, perceived as oppressive. Following this line, we became disassociated from traditional usages of Bakhtinian theories within Hispano-American feminist literary criticism. This latter current has had a tendency to interpret carnivalesque imagery and parody within literature written by women as a sign of subversion of dominant discourses (we acknowledge that in most cases it does play this role).

Secondly, the powerfully polyphonic character common to all Argentinean literature of the decade becomes accentuated in poetry written by women for gendered reasons which we have already explained, but will briefly stress once more. The dialogics within the books of poems we analysed play the same ideological role which Bakhtin detected in Dostoevsky.

Our analysis of the texts began from a study in dictatorial discursivity and the literary conjunction of two phenomena: silence and memory. We began

by detailing some similarities between Nazism and the last Argentinean dictatorship, not only in relation to their common technologies of violence, but also in their discursive effects. The latter consisted in depletion of the collective capacity to narrate stories, negating collective aberration as a purportedly necessary sacrifice for rebuilding democracy, and the perversion of language (the rhetoric of silence, abuse of public spaces and insistence in the use of euphemisms).

Through a more concrete analysis of the discourse used by the Regime, we saw the ways in which it intervened in the channels of ideological production, through an effort of trying to impose national values based on respect for private property and Christian-Catholic morality. The discursive axes on which the fiction of National Reorganisation Process was based were Messianism and Manichaeism. Their strategies consisted in de-territorialising and dehumanising the enemy, as well as maintaining collective psychosis as a means of control and propagating conspiracy theories. A peculiarity of this fiction worth highlighting is the redefinition of Organicism, conceptualising society as an essential corpus in which the Good and Evil of Christian morality are embodied, disguised as health and illness by the new medical technologies of the body. Within this logic, the military government's mission was to eradicate *illness* from the social body through a labour of healing.

Using this discursive reality as our starting point, we analysed how the texts within our corpus obliquely use instances of horror by almost always subjecting them to symbolic treatment. The word and the gaze are symptoms of a conflict and blame: the muteness and invisibility of the disappeared. Experience is annulled as a narrative category. The referential capacity of language is thus put into question. From very early on, however, this distrust lives in the poetry books alongside a growing poetics of the quotidian, a

commitment towards social stories, a return to experience and a longing for memory. Overlying the conflicting nature of silence during the dictatorship, we wanted to shed light on a second instance of silence: one which was imposed by androcentrism on women within the public sphere. As a consequence of the latter, silence often retains a shadow of madness or feigning within the texts of our corpus, shown by the projection needed by many women to make use of language. In some cases, the surfacing of female «saintly fools», who see and speak albeit in hallucinatory states, functions as a further symptom of the destruction of quotidian experience and collective trust in testimony.

In what follows we evaluate the transformation of the literary field after the dictatorship and the features shared by poetry and narrative of the period. These features consist in the making of new symbolic discourses as a response to dogmatism; dialogism in reaction to the monologue of dictatorship; and the creation of new partial, fragmented and provisory fictions to counteract official history.

To further our conclusions on the study of totalitarian fiction and its consequences, we found a preoccupation with the subject of the poem in the selected poetry books we used in our research. Three phases were detected in the texts under analysis: estrangement, alienation and a splitting of personality. In the origin of this triad we situated a «subterranean woman», which constituted a radicalisation of the romantic ideology of the «subterranean man». The former can be understood as a coherent development of two related logical perspectives:

1. Bourgeois logic: within it, women and poetry belong in the private sphere; the woman is not only bearer of an intimate truth but she is herself the natural sphere of intimacy.

2. Phallogentric logic: within it the woman is an essentially irrational being, which in subterranean ideology gives way to virtue – from their irrationality, women are especially aptly suited to the expression of their inner selves.

Far from presenting herself as a coherent character, we argue that during the last third of the 20<sup>th</sup> Century the subterranean woman exhibits the fractures and contradictions which give way to an appearance of feminism and the crisis of bourgeois rationalism within her logical perspective. In the poetry books of our corpus, the subterranean woman is a chained reality, which is oppressed and covered up through an official subjectivity overlapping with phallogentric and dictatorial imagery. This subterranean woman, understood as a historical and ideological variant to the figure of the double, responds to the bivocal and polemical character which according to Bakhtin is common to all enunciations. Her internal fracture can be explained through the especially conflictive significance for women in the eighties of the reproduction (however partial) of the monological discourse of patriarchy. This fracture can also be explained by paying attention to the conflictive relationship between this woman and the authoritarian discourse of dictatorship. In this sense, the subterranean woman is a «clandestine self» which becomes articulated within the secretiveness produced by a fear of totalitarian *law* and the surreptitious need to combat it.

In the light of other precedents, we saw how Argentinean poetry books of the eighties develop an unequal tension between the two voices of their discourse: the voice which questions patriarchal imagery and dictatorship is more productive than the other voice, to the extent that it is even consciously embraced by militant women writers. This can be understood by taking into account that the subterranean woman of the eighties was part of a stage in



which feminism was being articulated and diffused in Argentina. This stage forged women as new social subjects who were more aware of their own neglect. Finally, and complementing the clandestine self, we accounted for the presence and enunciative mechanisms of ventriloquism, which introduce an aesthetics of estrangement in the poetry collections studied. This aesthetic property worked as a fiction of abnormality which operates in response to the fiction of normality disseminated by the dictatorship on the issue of genocide.

Beyond the theme of split personality, in our corpus of texts we found the presence of a whole array of voices which press and question the idea that poems are bearers of the voice of individual genius. The crossroads (not only of voices but of languages and discourses) in the poems refer to the flexible, conflictive and dynamic character of subjectivity. In the texts examined, the distribution of the poetic self amongst extraneous voices has different consequences: at times it questions humanist phallogocentric rationalism; at others it forges a collective voice based on otherness.

Having shown the dialogic character of the texts, we studied the poetic articulation of what we have termed the «black carnival». Firstly, the humour in the poetry collections inherits the theme of the death of modernist laughter, the existential grotesque of romantic laughter, and the regenerative function of the laughter of Antiquity. Its special features are explained through dictatorial repression and the radicalisation of patriarchal logic, which took the partitioning of the official and non-official spheres of language to an extreme. This fuelled a subversive, parodic and ironic response from the non-official sphere, within which women constituted a significant group. We were also aware of the lack of coincidence between the humour of our own texts with the levelling function of Bakhtinian laughter: during a period of strong hierarchies and violence this function proved to be more ambivalent than ever before.

Regarding the carnival itself, in most of the poetry collections studied, we saw how negation prior to the ritual regeneration of laughter becomes significant, as does a sinister element which retains its critical role. Other carnivalesque elements detected in the texts were heteroglossia, plurality of style, and the rhetoric of excess, as well as the thematic series of laughter, costume, masks and fiesta (though these were made conflictive by alienation and violence). Having analysed the historical evolution of carnivalesque literature, we argued that the variant identified in the poetry books written by women during the eighties featured sinister imagery. The reasons for this are the following:

1. The social circulation of authoritarianism, hierarchisation and sanctification connected with the military dictatorship.
2. The recovery of a substantialist discourse filtered by the new medical technologies of the body.
3. The intensification of patriarchal logic.

In the light of other oppressive variants of the carnival (such as the baroque), we found that the sinister imagery of the texts we studied is accusatory rather than oppressive. By putting in evidence the dictatorial mechanism, the grotesque *corpus* of the poetry collections itself becomes an object of violence. The fiesta is a funeral or a farce, and costume is an ambivalent consequence of fear and alienation. The black carnival is not the result of a historical trauma as much as is its theatrical performance: in the poems terror is at times a symptom and at others a theme. Its status as a spectacle highlights the importance of the public setting as a category for the production of meaning. However, the scene which is opened up through these poems does not reproduce the public ideology of Natural Law imposed by the

dictatorship, but is instead committed to aesthetic distance and artifice. A double trauma is set on stage: the fracture of bourgeois familiarism (which forays into the private sphere) and the political fracture brought about by the military regime (which forays into the public sphere).

Having said this, we can conclude that the black carnival is a performance of the sinister: its masquerade exposes the heinous normalisation mechanisms instituted by the dictatorship. Grotesque costume unveils the institutional terror which was supposed to be invisible. In this way, the affectedness, deceit and lies woven into the texts are not only a parodic appropriation of the purported defects of feminist discourse, but also function to denounce the negation and silencing of massacre. Going further still, it is worth noting that the masquerade fulfils a second, less subversive function within the texts: the concealment of an empty body (that of women or the disappeared), or the protection of its sanctity. In this case, the masquerade is a symptom of repression. Having sensed the mechanism, the majority of texts finally reject the forms of the carnival. This rejection becomes materialised through dispensing with the costume, abandoning the masks, and breaking the «chalk circle», which up to this point had represented the imposition of social justice over natural and family justice. In the poetry collections we studied, the broken circle is the artifice necessary to construct a new subjectivity and a new State; it implies departing from natural order which situates woman within a patriarchal logic and which justified institutional violence during a military dictatorship. Breaking the chalk circle, stripping off the costume and taking off the masks signified, for many Argentinean women poets of the eighties, gaining recognition of themselves as authors of their own historical and vital drama, giving up fatalism, estrangement and alienation from the role which was imposed upon them as citizens.

## **APÉNDICE 1. ENTREVISTAS A LAS AUTORAS**



Las entrevistas recogidas en este apéndice fueron realizadas en diciembre de 2004, durante una estancia de investigación en Buenos Aires. Aunque, como dice Alicia Genovese, «no hay que hacer caso de lo que dicen los poetas sino de lo que escriben los poetas», los textos nos han sido de utilidad en esta investigación y esperamos que lo sigan siendo en el futuro. La larga duración de los encuentros y el carácter de este trabajo nos han obligado a presentar una versión extractada que ofrecemos a continuación.



## ENTREVISTA A DIANA BELLESI

*¿Cómo crees que ha influido en tu obra –si así ha sido– el hecho de ser mujer?*

**DB:** Bueno, ser mujer es algo tan constitutivo en uno que es difícil pensar cómo ha influido. Yo pienso que en primer lugar todos pertenecemos a la condición humana, desde allí planeamos y miramos el mundo. Luego, por supuesto, están los patrones de discriminación social tanto raciales como de género. Negar que esto deja una marca sería ridículo. Si vos, además de ser una mujer, sos una mujer de una clase humilde, como es mi caso, tenés que tener una gran pasión y una gran fuerza para persistir en la poesía. Yo agradezco profundamente esa gran pasión que me acompaña y me centra y que me hace quebrar muchos obstáculos. Yo empecé a temprana edad a tener un interés por la producción general de poetas varones y mujeres, pero también a prestarle especial atención a la producción de las mujeres, es decir, una necesita una galería de espejos donde reflejarse y un linaje de parentesco dentro del cual situarse. Al final de mi viaje por América, cuando llegué a EEUU, en plena efervescencia del movimiento feminista, de la lucha contra la guerra de Vietnam, del movimiento por los derechos civiles, me topé con una generación de poetas mujeres extraordinarias a las que empecé a leer y luego a traducir. Entraron a formar parte de mi familia y dejaron una marca en mi escritura muy grande.



*¿Cómo fue recibida esa nueva conciencia poética de género?*

**DB:** Me parece que, cuando retrocede la dictadura en los 80, entra bastante tardíamente un poquito de teoría de género, hace su irrupción cierto feminismo a través de algunas traducciones, que van creando una nueva conciencia en esa generación de mujeres. Aunque algunas habían tenido la oportunidad de viajar o de salir fuera antes, como es mi caso -yo en los 70 era una feminista furiosa-. Pero en los 80, aunque todavía se estaba practicando el *abc*, nos llegaban los primeros libros, se empezó a producir una cosa como de conversaciones entre las mujeres de mi generación, donde el tema está presente desde el humor, negro y no negro, desde el gusto por estar juntas y charlar, por leernos mutuamente. Empieza a haber un tráfico amistoso, social y de lecturas mutuas muy importante, y eso es toda una novedad que se da precisamente en esta generación de los 80. Se recibió de diferentes maneras, a veces con ciertos visos de agresividad, a veces con cierto efecto paternalista, a veces con cierto interés real. En el juego hubo de todo. Después me parece que muchas de estas poetisas consiguieron un respeto a fuerza de producción personal más que nada. Ese desdén de “¡Ahí van las chicas, esta es la mesa redonda de las chicas, el panel de las chicas!” fue disolviéndose ante la presencia de una obra personal. Igual todos veníamos muy maltrechos por la dictadura, así que nos mantuvimos bastante amiguitos todos, varones y mujeres. En los 80 empezamos a coordinar ciclos de lectura después de las *catacumbas*, monumentales ciclos. Muchos nos conocimos allí y muchas de las puertitas cerradas por unos años se disolvieron; allí estábamos todos reconociéndonos y leyendo juntos, varones, mujeres, distintas estéticas. Después, como siempre pasa, las quintas se fueron cerrando un poco de nuevo y cada uno siguió su camino. Lo que volvió a surgir con bastante fuerza es la marca de clase social. Me parece que si hablamos de América Latina, la marca de género y clase son indisolubles,

Tributo del mudo, *despliega una poética del detalle que obliga a estar en forma a la mirada. ¿Hay que mirar con cuidado el horror?*

**DB:** Bueno, *Tributo del mudo* fue escrito durante la dictadura, después de un tiempo largo en que yo no podía escribir. Como a mí creo que le pasó a mucha gente, por el impacto del horror, de la desaparición de los cuerpos, las almas y las mentes; los que sobrevivimos enmudecimos. Por eso se llama *Tributo del mudo*. Es un libro de estructuras pequeñas, comparado con otros libros míos de estructuras mucho más arquitectónicas. Es el libro que me saca el candado de la boca. Era una poesía en hilachas, uno solo lograba representar, fijar pequeñas hilachas, pequeñas cosas en medio de la disolución atroz. Como en los años de la dictadura yo me refugié en las islas del Delta, está muy presente el paisaje, como en casi toda mi obra poética. Esa pequeña hilacha de una naturaleza inquieta es lo que yo pude hacer, como una manera de decir Algunos aquí estamos todavía vivos.

*En el libro se percibe una concepción sagrada de la naturaleza, una sacralidad que la esencializa y la sitúa en un lugar exterior por el que la mirada se adentra. ¿Sucede la fusión o se mantiene la quiebra?*

**DB:** Yo soy hija de campesinos pobres, me crié en el campo, en una naturaleza sacralizada, animista, panteísta. Lo divino del mundo visible está presente en mí desde la más temprana infancia. Vine de ahí y no me ha abandonado nunca ni creo que ya me abandone. Ese libro en su primera parte es un juego con los poetas chinos, que son amores míos de la temprana adolescencia. Hay un juego de fricciones y de espejos, un paisaje con detrás otro paisaje, con detrás otro paisaje, un paisaje fantástico, letrado, imaginario detrás del paisaje real de todos los días. También digamos que todo el tiempo lo que yo veía era una metáfora de la historia, por lo que se estaba viviendo, porque era plena dictadura.

*¿Qué tipo de viaje es la epifanía?*

**DB:** La epifanía siempre es un viaje, solo que puede ser un viaje exterior. Por ejemplo, *Crucero Ecuatorial* sin duda es una epifanía de vagabunda, de alguien que se enfrenta constantemente con nuevas situaciones, personas, lugares. *Tributo del mudo* es un viaje interno, de alguien que quiere quedarse en un lugar. La dictadura obligó a quedarse en un lugar, pero además yo quería quedarme en un lugar. Se trata de un viaje recortado, el del mismo paisaje al que te enfrentas todos los días, todas las mañanas. De ahí viene la historia del detalle, constantemente cambiante y constantemente revelando su epifanía. Por un lado el estar quieta, ir más para adentro que cuando estás caminando, pero por otro lado tu relación con un paisaje fijo y constante y cotidiano, que es el mismo cada año.

*¿Cómo entender lo indígena como propio en uno de los países con menos sustrato indígena de América? ¿El conquistador y el emigrante dejan de serlo para identificarse con las causas del conquistado y del autóctono?*

**DB:** Acá lo que hubo en Argentina es el genocidio del desierto por un lado, pero después una tachadura y un borrón a la cuestión mestiza de manera loca, porque durante los años del populismo peronista, por ejemplo, se genera una industria pesada en ciudades como Córdoba, Rosario y Buenos Aires y, en consecuencia, se produce una migración interna muy grande entre las provincias y estas ciudades se colorean de manera completa, tanto étnica como culturalmente; no es tan blanca Argentina como la pintan. No lo es ni étnicamente ni en su cultura, que es lo que importa. Yo me crié en las charcas del campo de la provincia de Santa Fe, donde trabajaba toda la familia, no eran dueños de la tierra, eran inquilinos de la tierra, y para las levantadas de cosecha bajaban gentes de las provincias más pobres, tanto del noreste como del noroeste. Comíamos todos juntos, la gente vivía en los galpones y estábamos

por largas temporadas la familia junto con lo que podríamos llamar esa población golondrina. Creábamos una especie de familia grande, por lo cual yo de niñita escuché hablar en quechua y en guaraní y escuché relatos y cantos. Lo único que hago luego es recordarlo, no es artificioso, está como marcado en la más temprana infancia. Por supuesto después, cuando me largo a viajar como mochilera por toda América Latina, esto revive de una manera que no te puedo ni contar.

*La Amazona y Waganagaedzi son dos figuras mitológicas que trascienden la identidad de género, conteniendo al otro dentro de sí. ¿Es necesaria la disolución de los géneros?*

**DB:** Yo creo que la mayor parte de las diferencias se van a disolver, no sé cuántas quedarán ni qué quedará de las diferencias, pero me parece que, si construyéramos un mundo más equitativo, más justo, y te lo voy a decir así en términos muy simples y románticos, la mayor parte de las diferencias se cancelarían o, mejor dicho, se multiplicarían al infinito. En lugar de ser dos, en lugar de ser varón y mujer, en lugar de ser negro, blanco, rojo o amarillo, en lugar de quedar atrapados en estas fatales diferencias, lo que habrá será una multiplicación de las diferencias y de las subjetividades. La mayor parte de estas otras diferencias provienen de la discriminación, son culturales, no son esenciales, no tienen que ver con la condición humana.

*¿Ser mujer es un camino de ida y vuelta?*

**DB:** Yo, a estas alturas, te diría Hay que ser persona. Algunos nacen persona mujer y otros persona varón y cada uno debe luchar por ganarse una vida y porque los demás tengan una vida. Así se hacen alianzas, grandes e importantes, en distintos momentos históricos, de diferentes tipos. Yo, a esta altura del partido, te diría que el feminismo me constituye y por supuesto que tengo una alianza con las mujeres, pero claramente ya no tengo esa alianza con

mujeres de clases altas que durante los 70 creía que también se podía. Me parece que tengo más alianzas con luchadores y expoliados. Hay que luchar por ser persona, observar con toda claridad el horizonte de la discriminación personal y establecer constantemente alianzas para crear otro mundo. El feminismo me permitió revisar la historia y revisar el presente, fue una de las herramientas junto con el marxismo, junto con el anarquismo, junto con el gandhismo. También generó una maravillosa relación pulsional y vital entre las amigas, entre las mujeres, y esto lo agradeceré toda la vida.

*¿Hasta qué punto hay en Danzante de doble máscara una voluntad de representación colectiva?*

**DB:** Hay una gran voluntad. Por un lado, trata de ver la saga de los abuelos italianos inmigrantes, analfabetos y pobrísimos que también fundan este país, con los inmigrantes españoles o polacos o de tantos otros lugares de Europa. Por el otro, está la cara borroneada, tachada de la que hablamos hace un rato, que de alguna extraña manera creo fundada en la infancia. Son como dos caras que se superponen. Siempre estoy esperando que se fusionen y nunca sé si en algún lugar lo logro, porque somos producto de esa división. En mi caso, además, está la migración del campo a la ciudad, de una clase humilde, campesina e iletrada, a un espacio letrado. Hay migraciones de muchas clases y uno siempre está esperando a que todas las caras se fundan en una que esté cosida y entera. No sé si va a suceder, pero los libros son un intento, un intento digamos de alcanzar la criatura de Frankenstein, finalmente libre e indivisa.

*¿Qué lugar dirías que ocupa el cuerpo en tus primeros libros? ¿En qué sentido es el cuerpo un «paisaje virginal»?*

**DB:** *Eroica* prosigue de alguna manera algo que yo descubro en *Danzante de doble máscara*. Es el único libro que está tremendamente astillado en la página, es el libro que más se deshace en la página. ¿Por qué fue

así? Si lo miro a posteriori, *Eroica* todavía sigue siendo el libro de los cuerpos mutilados y ausentes de la dictadura. Básicamente todo el libro es una metáfora del amor. Sigue siendo voz visible de un sujeto lírico de una mujer que ama a otra mujer haciendo estallar la página. El cuerpo amoroso que, a veces se satisface y a veces no, la falta, la ausencia, se liga también a la muerte, a la mutilación del deseo.

*Pensando en otras poetas, ¿crees que ha cambiado algo en la erótica literaria de las últimas décadas?*

**DB:** Claro que sí. Ya Susana Thénon lo hace, pero creo que las poetas de mi generación se ocuparon extraordinariamente de ello, de diferentes maneras, en diferentes libros, con diferentes perspectivas temáticas y formales. La metáfora del amor pasa por el feminismo o el feminismo lesbiano, la liberación de las minorías, etc. Todo el mundo fue rozado por esto, algunas en un aspecto y otras en otro. Está presente en la poética que las mujeres publicaron en los 80.

*¿Ha habido alguna alianza entre vanguardia y feminismo?*

**DB:** Para entrar con tu propia voz en un canon de varones, las mujeres tuvimos unos gestos extremadamente violentos; para entrar y, claro, proseguir. Además, nuestra tradición es una tradición de ruptura, es la única que tenemos. Yo creo que, como reacción a eso, en un momento determinado, yo empecé a experimentar dentro de lo que podríamos llamar una cierta versificación metrada. Para mí una manera de romper con la tradición fue de pronto caer en una lectura muy seria del siglo de oro, del Modernismo y de la tradición del cancionero y del coplerillo, que a mí me une emocionalmente a mi infancia. También amarrarme a lo que podríamos llamar la lírica del campo.

*Las poetas de los ochenta siguieron publicando...*

**DB:** Porque hay más libros de poetas mujeres buenos en las últimas dos décadas que de varones, eso es notorio. Pensá en las Madres de Plaza de Mayo, hacé una lectura contextual; cuando todo se deshace, de qué manera las mujeres entran en el agujero negro y toman un lugar.

## ENTREVISTA A ALICIA GENOVESE

*¿Piensas que el hecho de ser mujer ha significado algo en tu obra o en tu carrera como escritora? Si es así, ¿en qué sentido?*

**AG:** Yo creo que ha sido importante para mí en determinado momento tener en cuenta esta diferencia. Dentro de mi obra poética hay un libro que está marcado por eso que es *Anónima*, donde yo indago un poco qué significa ser mujer y, al mismo tiempo, escribir. Me parece que, en ese momento, es cuando yo tengo muy en claro que es diferente escribir desde este lugar, desde ser mujer y previamente no lo tenía en cuenta y sin embargo me pesaba. Yo no podría disociar la escritura de *Anónima* de toda mi formación académica en EEUU, donde al llegar allí leí muchísima crítica literaria feminista y realmente eso me abrió el horizonte de una manera que ya no se iba a cerrar, ya ha quedado abierto. En el último libro ya aparece como un *background*.

*¿Cuáles son tus madres literarias? ¿Y tus padres? ¿Por qué?*

**AG:** Bueno, yo empecé a escribir en los años 70, de manera que toda la poesía política que estaba en el aire en ese momento fue lo primero que leí en realidad. Yo diría que, en realidad, mi raíz es lírica, que mis primeras lecturas importantes son los poetas italianos como Ungaretti, Quasimodo, los llamados herméticos italianos, Pavese. Siempre los menciono, en realidad, porque creo que tuve un ancla muy fuerte cuando los leí. Vos sabés que mi apellido es italiano y que tengo una gran descendencia italiana, mi madre es italiana y mis abuelos paternos y maternos también, así que creo que hubo algo allí también que tuvo que ver con una cosa de ancestros. Luego, por supuesto, la poesía



escrita por mujeres en los ochenta y anteriores. Los ochenta porque eran como mis amigas, mis pares, pero yo leía valorizando mucho esa poesía, quizás más que ellas. Y luego, antes que eso, la poesía de Alejandra Pizarnik, por supuesto; fue muy importante la lectura de sus poemas, sobre todo porque era la primera vez que leía a una poeta mujer como una poeta de algún modo cercana. Para mí fue muy importante porque consideraba que era una escritora contemporánea a mí y que era una mujer y escribía eso que me parecía como muy nuevo, muy original y nunca había escuchado una voz como esa. Ahí vi un modelo donde yo podía entrar, un lugar donde yo podía ser. Ligada a ella después la conexión con otras poetas mujeres como *Mujer de cierto orden* de Bignozzi, después llegué a Olga Orozco, no en ese momento sino después, Amelia Biagioni, ellas son madres. Y, por supuesto, una gran amistad y complicidad con Diana Bellessi, con quien dialogué mucho en una época y ahora también. Con Irene Gruss nos hemos formado prácticamente juntas, de manera que eso forma la cofradía.

*¿Te sientes vinculada estéticamente a otros poetas de tu país?*

**AG:** Sí, bueno un poco como venía diciendo, a estas poetas mujeres de los 80, pero yo soy bastante solitaria. Digamos que tengo zonas en las que podría conectar con una u otra, y también con poetas varones, pero nunca he conformado un grupo literario, nunca he sido parte de una revista, de un *staff*.

*¿Qué interés encuentras en la relectura de ciertos mitos o figuras literarias femeninas?*

**AG:** En realidad no sé si los mitos. Yo leo escritoras y me interesa mucho lo que hacen, no todas, también soy crítica de muchas escritoras, hay un nivel de calidad que si no pasa no lo soporto tenga el género que tenga. Puedo tener solidaridad de género con muchas mujeres pero no acepto una mala escritura hecha por mujeres, soy muy crítica en eso y sobre todo cuando,

encabalgadas en una posición políticamente correcta, quieren que se valore la escritura. Ahí soy muy tajante.

*Me refería a las figuras que aparecen en tus libros, a Claudia Pulcher, a los estereotipos de mujer que tú revisas.*

**AG:** Yo creo que las escritoras mujeres, antes de escribir, tenemos que desarticular un sistema literario, si no, no podemos escribir. La crítica literaria nos condiciona, es una crítica en general, salvo el aggiornamento que ha habido en estos últimos años, en general, con una visión patriarcal y con una visión estilo Harold Bloom en *El canon occidental* donde se coloca a una mujer como excepcional, se la coloca para que la tribuna aplauda y no nos califiquen como machistas, pero en realidad hay una concepción muy patriarcal, muy de pasarse el cetro entre los varones, o sea que una mujer cuando se pone a escribir tiene que ser consciente de eso en algún momento o ser consciente de una manera inconsciente, pero hacerse cargo de eso, porque, si no, no puede escribir, si no, está pendiente de una opinión, generalmente masculina que está teñida de prejuicio. De hecho yo, lo que volqué en ese libro eran como lecturas de mucho tiempo y ahí se unieron, por ejemplo Claudia Pulcher cuando yo leía Catulo, con la figura de Lesbia. Yo decía, Quién es esta mujer. Doméstica es un poco esa mujer de la Edad Media que también aparece en *Anónima*, el poema que da título al libro. Yo me imaginaba, no sé, a las mujeres que escribían al mismo tiempo que escribían los trovadores, yo decía, Cómo sería una mujer escribiendo al mismo tiempo que estaba la poesía trovadoresca y bueno me imaginé esa mujer.

*Publicaste tu primer libro en el 77 y luego hasta el 82 silencio, justo durante la década que abarca tu ensayo La doble voz. ¿A qué se debió?*

**AG:** Fue una época muy difícil en Argentina, fue la época de la dictadura militar, de hecho yo seguía escribiendo, pero la vida social en ese

momento se deterioró mucho, mucha gente desapareció. Mucha gente que yo frecuentaba no estaba accesible, no nos podíamos ver, por ejemplo, la vida social de los cafés de los lugares públicos se cortó. Nos daba un poco de temor de juntarnos porque todos teníamos alguna relación con la política y no se sabía bien dónde estaba cada uno. Creo que eso influyó en el silencio. En el 85 yo me voy a EEUU y estoy viviendo allí cinco años, es una época en la que estudio, estoy en distintas universidades. Esa condición de extranjera para mí es fatal, no me da pertenencia y yo necesito un eje de pertenencia para poder escribir, eso es lo que descubrí. Lo que yo hice en esa época es escribir como diarios, escribía muchas cosas, pero no podía armar un libro ni nada que se le parezca. Eran cosas muy sueltas las que tenía. Después regreso a la Argentina a fines del 89 y en seis meses escribo una novela sobre la base de todas esas cosas y todos esos diarios.

*¿Qué es el silencio: «Un ahorcado en su cuerda» o El cielo posible?*

**AG:** Creo que lo siento como las dos cosas. Ese ahorcado creo que tenía que ver con una época en la que vivíamos en peligro, una época en que las balas nos rozaban. Incluso antes del golpe militar ya esa época era una época de peligro, estaba la Triple A, ese grupo parapolicial de triste fama y creo que esa es la imagen del ahorcado, es esa muerte que estaba ahí. Ese silencio, además, tiene que ver no solo con un silencio político sino también con una persona muy solitaria que está saliendo de la adolescencia, donde uno tiene todas las preguntas y ninguna respuesta.

*El exilio es una condición frecuente de la voz de tus poemas. ¿Podrías hablarme de él?*

**AG:** Creo que tiene que ver con un exilio interior, yo nunca estuve exiliada, no porque quizás no tuviese que haberlo hecho sino porque no tenía las condiciones económicas para hacerlo. Creo que estoy marcada por los 70 en

ese sentido, y siempre tuve que ocultar cosas. Recuerdo en esa época que yo tenía una libreta donde tenía todas las direcciones en clave, digamos, este es un exilio. Uno lo puede ver de una manera muy concreta, tener una libreta de direcciones donde ningún teléfono es el que está escrito sino que hay una clave para descifrar. De la misma manera, a lo mejor hacía notas en periodismo y había cosas que no se podían decir. Esta es una condición de exiliado dentro del país. Yo iba a la facultad en esa época, hice mi carrera de letras acá y había que escuchar barrabasadas que se escuchaban en los claustros en esa época y se podía discutir un poco pero no más, había que cuidarse mucho.

*¿Pondrías la condición de extranjera en relación con ese exilio, o son independientes?*

**AG:** Eso fue otra manera de exilio, que fue vivir en EEUU mucho tiempo, donde uno siente la condición de extranjero, porque es una cultura muy distinta, por el idioma, por más que sepas inglés, nunca sos un hablante nativo, y hay muchas cosas de la identidad a las que hay que renunciar o tenerlas en la vida privada para poder manejarse en ese mundo. Además debe ser también una característica personal, tengo una personalidad un poco reservada e introspectiva.

*¿Por qué Anónima?*

**AG:** Con *Anónima* me estoy refiriendo a las ellas anónimas, a las que nunca se ha hecho referencia. Fue muy divertido porque surgió de un poema que era muy irónico, casi un juego; salió de una especie de broma que yo hice. Después me di cuenta de que era un poema en serio y dio título al libro. Eso sin perder lo que tiene de diversión y de ironía, que siempre es una desarticulación gozosa de lo que puede ser muy pesado históricamente.

*¿Pierde su nombre quien tiene muchos, hay una voz detrás del coro?*

**AG:** Yo creo que se puede mantener el nombre dentro de la piel de todos esos personajes, de hecho, cuando yo hablo de Claudia Pulcher, cuando yo hablo de esa mujer de la Edad Media, estoy hablando de mí. No siento que haya perdido identidad al hablar de estas otras tan lejanas, tan distanciadas en el espacio y en el tiempo, sino al contrario, siento que he encontrado mi identidad a través de estas distanciadas.

*Pensaba ahora mismo en Keats, un poeta que tenía la voluntad de desaparecer para convertirse en aquello sobre lo que escribía.*

**AG:** Creo que hay una idea en todo poeta de ser anónimo, de que se borre el nombre del autor y quede solo la fuerza de los versos. Es como una manera de poner el yo, no la subjetividad, sino el ego en un segundo plano. Keats, por otro lado, era un poeta absolutamente romántico y el romanticismo tiene una gran ambivalencia: está ese descubrimiento maravilloso del yo y la subjetividad poética, pero también la gran admiración por ese gran libro oral que construye el pueblo.

*Tu ensayo La doble voz comienza suscribiendo la teoría de que la duplicidad de enunciación es una estrategia «específica de la literatura escrita por mujeres» (1998, 17). ¿Podemos evitar el esencialismo y hablar al mismo tiempo de unas constantes en la literatura escrita por mujeres?*

**AG:** El esencialismo es lo que hay que desarticular definitivamente y colocarse en un lugar de inestabilidad. Habría que tomar la cultura de la mujer según las épocas. La situación de la enunciación es muy importante. En los 80, ya estamos hablando de mujeres que tienen acceso a la educación y que son universitarias muchas de ellas. Hablamos de mujeres que pueden, como escritoras, apropiarse de todo lo que es procedimiento literario, de todo lo que es técnica literaria, y ahí está la problemática, con eso construyen una primera voz.

*Entonces piensas que dos escritoras de dos siglos diferentes no tienen nada en común...*

**AG:** Yo lo que creo es que algo deben tener, porque el cuerpo, la biología, no se pueden dejar de lado tan sencillamente. De cualquier manera, ese cuerpo y esa biología también está influida por el discurso que la lee, no es lo mismo el discurso médico en este siglo XIX que el discurso médico y biológico, de la biología en el siglo XV. El condicionante de la temporalidad pesa muchísimo.

*¿Qué diferencia a la doble voz de los ochenta de la de las décadas anteriores?*

**AG:** Creo que Pizarnik, por ejemplo, no era consciente de que muchas de las cosas que la condicionaban tenían mucho que ver con la cultura patriarcal. Me parece que las poetas anteriores no tuvieron la circulación del discurso feminista o que lo tomaron muy poquito y con mucho prejuicio. Es el caso de Bignozzi, que se equivoca al atacar a muchas escritoras mujeres porque si el feminismo, que si la condición de mujer no tiene nada que ver, etc. Y después en su poesía se desdice, la misma poesía está diciendo otra cosa. No hay que hacer caso de lo que dicen los poetas sino de lo que escriben los poetas y las poetas. Pero me parece que no es tan así en las escritoras de los 80. Digamos que convivimos con una circulación del discurso feminista y, de hecho, unas lo miran mejor o peor, pero no hay una cosa tan agresiva, y si la hay, usufructúan de los beneficios de la circulación de ese discurso.

*¿Crees que los procesos que analizas encuentran algún paralelismo con otras literaturas en español?*

**AG:** Yo creo que debe ser así. Me da la sensación de que hay algo de época que trasciende el hecho histórico puntual vivido en Argentina. En Chile y en Uruguay hay procesos similares, hay críticas feministas más o menos

contemporáneas. En Uruguay, uno lo puede ver por la aparición de antologías de voces femeninas o de escritoras mujeres. También antologías preparadas por varones, digamos por una cuestión editorial, porque esto es lo que vende en este momento y entonces se prepara.

*¿Qué piensas al respecto? ¿Beneficia o perjudica a la causa esa moda?*

**AG:** Está bien que el tema se ponga en un primer plano y que tenga visibilidad la problemática. Depende de nosotras el contenido que se le dé. Hay que estar muy alerta porque el mercado comercializa todo a su manera. En este momento, gracias al feminismo, circulan Isabel Allende, Marcela Serrano, digamos, una literatura que en mi opinión es absolutamente intrascendente. Si ese es el resultado del feminismo menuda catástrofe, pero no puede reducirse a eso. Ha habido otros contenidos y otras ideas circulando. De hecho si se está discutiendo la legalización o no del aborto es gracias al feminismo. Aún hay que luchar largamente para dar otro contenido a este movimiento, para alimentarlo de ideas más interesantes que la de la venta de una autora mujer porque habla de su hija.

*Entonces encuentras positivo que una buena antología de escritoras salga adelante nutriéndose de la moda de Marcela Serrano o Isabel Allende...*

**AG:** Lo que veo positivo es la fisura que se crea. Después, claro, algunas cosas me gustaría que se hicieran de otra manera.

## ENTREVISTA A IRENE GRUSS

*¿Crees que el hecho de ser mujer ha influido en tu obra? ¿Y en tu carrera como escritora?*

**IG:** Influyó en cuanto a incorporar a mi escritura algunas cosas cotidianas de mi vida, como el hecho de ser madre, pero más allá de eso no influyó para nada. Yo quería ser escritora desde chica y nunca por ser mujer.

*¿Qué ha cambiado en la erótica literaria de las últimas dos décadas?  
¿A qué crees que se debe?*

**IG:** En eso Diana es una maestra. La generación del 60 se detuvo por necesidad y decisión en lo social, le dejó muy poco lugar al poema amoroso o el erótico, sin embargo hay material. Alejandra Pizarnik incluso, Olga Orozco, Amelia Biagioni tiene poemas eróticos hermosísimos. Sin contar a las uruguayas, Marosa di Giorgio, etc. Yo no escribí en realidad muchos poemas eróticos y escribí uno que ahora considero que es malo, que habla de una masturbación femenina, que todos dicen que es erótico y yo ahora siento que es un manual de anatomía.

*¿Qué interés encuentras en la relectura de ciertos mitos y figuras femeninas como la de Pandora?*

**IG:** Me llamó muchísimo la atención de que en el fondo de toda la caja está la esperanza. Se habla de la caja de Pandora como una caja llena de porquerías que salen; que no se toque el fondo del mito me alucina. Como, por ejemplo, el mito de Eco, que estoy trabajándolo y no me sale hace años, a mí me interesa mucho más Eco que Narciso. O giro el mito de las sirenas y Ulises,



cambio el punto de vista, el sonso es Ulises porque está atado al bote. Hay un poema en *Solo de contralto* a Ulises y las sirenas. Lo entiendo como un juego. A veces también trabajo adrede para darles la vuelta.

*Los tres primeros versos del poema “Tercera persona”, de El mundo incompleto, dicen: «Tiene problemas con su lenguaje, / habla y no se le entiende, / escribe y no se le entiende» (1987, 13) ¿Crees que existe una escritura, un habla de mujer?*

**IG:** Sí existe el punto de vista, existe la mirada de la mujer, la voz de la mujer, pero yo siempre digo que cuando leo a Marguerite Yourcenar no la veo como mujer u hombre.

*“Mientras tanto” y “Fue una fiesta” son dos poemas sobre la alegría de sobrevivir o sobre cómo se sobrevive gracias a la alegría, al amor y al canto. ¿Nos salva la poesía?*

**IG:** Es relativo eso de la alegría, no hubo alegría, es una ironía. En realidad trataba de darle alegría a mi hijo.

*¿Es siempre una ironía? Me pareció que había un fondo de sinceridad.*

**IG:** No, totalmente, no solo sinceridad: fue así. Después dejé de cantar; lo único que cantaba eran las nanas para mi hijo y eran nanas tristes. Cantaba con miedo de que me golpearan la puerta y nos llevaran. Yo de la ironía ya medio como que me estoy alejando, porque es un escudo muy cómodo, ¿no? Ahora quisiera escribir algo más tierno, con menos autodefensa.

*Y sin embargo tus poemas más irónicos son tiernos al mismo tiempo...*

**IG:** Eso me han dicho, pero yo escucho una mordacidad que ahora creo que se aleja tanto de mí como del lector, crea más distancia.

*El mundo incompleto parece tener dos filis, abre una posibilidad a la alegría en medio del terror.*

**IG:** Sí, es verdad, por la crianza de los chicos.

*También está tu libro La dicha y esa idea de que la alegría se construye y hay que defenderla. Está esa cita de Pound: «Lo difícil es hablar del Paraíso cuando una podría hablar del Holocausto».*

**IG:** Mirá vos, sos la primera persona que me lo dice. Acá se cultiva mucho el culto al dolor, al sufrimiento, ese territorio romántico.

*¿Tiene un espíritu trágico Argentina?*

**IG:** También hay cierto regodeo. He peleado durante toda mi escritura contra eso.

*¿Qué opinas de Oliverio Girondo?*

**IG:** Me interesó muchísimo, fue otro maestro. Hoy en día me gustan las obras más raras de él. Por ejemplo tiene un libro que se llama *El campo*, que con un tono completamente diferente. Estoy tratando de leerlo mejor. Fue una ruptura maravillosa la de Girondo. Nos sacó toda la pegazón del Modernismo. Al lado de Neruda es un gigante. Para mí Girondo y Vallejo son lo máximo.

*Para terminar, quisiera que formularas tú misma una pregunta que te hubiera gustado responder hoy.*

**IG:** ¿Cómo soy cómo persona? La escritura es parte de mi vida. Para mí la escritura es una necesidad, la lectura es una necesidad, como la música, la lluvia es una necesidad. Como uno necesita hacer pis o comer o beber.

## ENTREVISTA A TAMARA KAMENSZAIN

*¿Cómo ha influido el hecho de ser mujer en tu obra? ¿Y en tu carrera como escritora?*

**TK:** En todo, desde la A a la Z, tanto en la obra como en la carrera, en la escritura, que está totalmente traspasada por el hecho de ser mujer. Pero no de una manera programática. Ocurre de un modo casi natural. Impregna todo, impregna el estilo, la estructura, impregna los temas, impregna absolutamente todo. Además, la escritura exige una posición femenina, aunque escriban los hombres. Eso lo sostengo a muerte. Porque ya es posicionarse en el lenguaje de una manera femenina, no competitiva, no utilitaria, no mercadológica, y eso ya es femenino, deponer todas las armas masculinas que podamos tener, digamos, de una manera artesanal. Eso por un lado; por otro lo ya específico de haber nacido mujer, que te da todo un imaginario imposible de poner entre paréntesis. Sería un artificio rarísimo, no sé, no entiendo cómo se podría hacer, si está todo el tiempo ahí. En cuanto a la carrera, también es absolutamente diferente ser hombre y ser mujer, eso va percibiendo y se siente en cada paso y en cada movida que una va haciendo en este juego.

*¿Cuáles son tus madres literarias? ¿Y tus padres? ¿Por qué?*

**TK:** Voy cambiando por épocas, pero hay algunos básicos. En el momento de *La casa grande* estaba muy influida por Lezama Lima, por un lado, pero como femenino.

*¿Y Juan L. Ortiz?*

**TK:** Claro, eso sí, todavía antes. Pero lo que estaba muy en aquella época era Lezama, por esta cosa del neobarroco que armamos acá. *Medusario* es una antología del neobarroco latinoamericano. La crítica empezó poniéndonos ese rótulo, después Perlongher le puso “Neobarroso”. Yo soy como la mujer en ese grupo, porque también es un grupo, obviamente como todos los grupos, de varones. Y bueno, mis madres y padres son aquellos sobre los que escribo y escribí. Ahora en este momento pienso en Vallejo, pero depende de lo que esté escribiendo. No es fija, pero es una constelación que vuelve. Sobre Pizarnik ya escribí; ahora estoy escribiendo sobre ella desde otro lugar. Por ahí mi maduración también me va llevando a encontrar cosas que yo antes no les veía. Leí a *Trilce* de Vallejo y de golpe me abrí la cabeza y ahora leo *España aparta de mí este cáliz* y digo cómo yo no descubrí esto si esto es oro en polvo.

*¿Qué lugar dirías que ocupa el cuerpo dentro de tu obra?*

**TK:** Es una buena pregunta sobre la que nunca pensé mucho, fijáte. Creo que está ocupando cada vez más. Mi primer libro es más espontáneo, pero en el segundo domina lógico, la abstracción, algo que después traté rápidamente de sacarme, y para eso hay que meter el cuerpo. Yo llamo cuerpo también a la materialidad de la escritura y siento que cada vez más estoy queriendo meter el cuerpo para, no sé, dar testimonio, dejar una huella, una marca, no una idea.

*¿Qué aportan el diario o el género epistolar a un «género mayor» como la poesía?*

**TK:** Creo que todos mis libros tienen algo de envío, de hablarle a un interlocutor del género menor. Yo tengo la idea de que le hablo a un *tú* que no es nadie que va virando, sin nombre.

*¿Hay una poesía masculina?*

**TK:** No, hay una poesía escrita por hombres. Para mí la poesía de Perlongher o de Arturo (Carrera) es femenina. Si no, no hubiera escrito sobre ellos. Yo escribo solo sobre escritura femenina, porque para mí la escritura es femenina. El “autor”, sin embargo, es devenir hombre, estar en el centro de la escena. Yo no escribo sobre eso. Ya tienen su crítica, su publicidad.

*¿Qué es el devenir mujer de la escritura?*

**TK:** En un primer nivel, para mí toda escritura es femenina, el autor deja de ser autor, se produce una desobjetivación. Pero aparte hay un *plus* en lo que escriben las mujeres. Lo encuentro en las mujeres sobre las que escribo, lo encuentro como particularidad en cada una. Es bien complicado encontrar la singularidad de cada una, sin olvidar que es mujer. Hay que extraer, no lo femenino, sino *lo mujer*.

*Cambiando de tema, en La casa grande los signos de puntuación parecen modular la voz en vez de realizar acotaciones semánticas. ¿Hay, por ejemplo, relación entre los paréntesis y el susurro?*

**TK:** Me parece que se debe a ese afán de coloquialismo que después pude lograr. Con el tiempo fui abriendo los paréntesis y a lo mejor ahora lo que está entre paréntesis es todo el texto. Además ahora yo no uso prácticamente puntuación.

*¿Por qué esa recuperación del Barroco?*

**TK:** En Argentina veníamos de una tradición racionalista, y el Barroco no es racionalista: al forzar la gramática, la sintaxis, también fuerza la lógica de algún modo, ¿no?

*Dice uno de tus poemas: «Mujeres, Amazonas para el parto / -montarse de costado a lo extranjero-». ¿En qué sentido son las mujeres extranjeras?*

**TK:** Totalmente la mujer es extranjera. Los extranjeros son siempre una minoría fuera de lugar.

*¿Simboliza el gueto esa condición de extranjería?*

**TK:** Totalmente, la mujer, la poesía, la escritura que es femenina, con el *plus* de la mujer, con el *plus* de lo judío, que yo también entiendo en el sentido de lo que todos tenemos de judíos, de poetas, de mujer, de extranjero. Un siempre fuera de lugar, pero un siempre buscando una entrada y una salida de la casa que es la mujer también. Buscando un lugar y descolocándose de ese lugar.

*En el libro se percibe con fuerza la necesidad de una utopía que puede tener que ver con la pertenencia. ¿Es posible romper el «círculo de tiza»?*

**TK:** El círculo de tiza es el gueto, la casa, donde se entra y se sale, que se rompe por momentos. Es como salir por una ventana en lugar de salir por una puerta. Las mujeres salen por la ventana, entran por un agujero; por ahí los hombres o los autores salen por la puerta. Las mujeres siempre estamos en otro lugar de donde se nos busca. No hay una entrada y una salida fija para ellas. Habrá en los poemas de Neruda.

*En el último poema de La casa, el idish se inscribe como un «cerco» alrededor de la infancia y el castellano como un escape (47). ¿Cumplen esa función dentro del libro?*

**TK:** Es como si hubiera que ganarse el castellano, ganarse la lengua materna para perderla, para que devenga extranjera. También hay que ganarse la condición de mujer. Para después perderla.

*¿Es la infancia la casa de la poesía? ¿Cómo construir desde esa infancia una subjetividad libre de las cadenas de la familia?*

**TK:** La poesía es presentificación del presente, como dice no me acuerdo quién, pone a la infancia siempre sobre la mesa. Y para librarse de esas cadenas la niña se pierde, por el bosque, como caperucita. Por eso son niñas medio solas las de Biagioni y Pizarnik.

*Para terminar, quisiera que formularas una pregunta que te hubiera gustado responder en esta entrevista.*

**TK:** Por ahí una pregunta que no te hacen porque lo que dan por supuesto, y no es un supuesto. Una sí se la hace. Yo cada vez que termino un libro me pregunto ¿seguiré escribiendo? No lo tengo tan claro.

## ENTREVISTA A PAULINA VINDERMAN

*Comienzo por el poema IX de La balada de Cordelia: ¿Cuál es el precio que hay que pagar por haber nacido «mujer y marinera»?*

**PV:** Es un alto precio el que se paga. En determinados momentos y diferentes lugares del mundo, las mujeres lo pagan más o menos. Yo logré tripular mi propio bote pero me costó. La poesía, ya de por sí, es lanzarse a la aventura, a la *adventura* y a la aventura, ambas cosas. Pero es hermoso, es mi camino y no dudaría un instante en volverlo a elegir.

*¿Cómo ha influido el hecho de ser mujer en la obra?*

**PV:** Ha influido como es inevitable que lo hiciera. Como han influido mis lecturas, el barrio en que nací, el color de mis ojos, que fuera hija única, e incluso también el ser heterosexual. No he hecho del género la única búsqueda de identidad posible. La mujer tiene infinitos mundos, está habitada por infinitos mundos y no solo por el de la feminidad.

*¿Cuáles son tus madres literarias? ¿Y tus padres? ¿Por qué?*

**PV:** Madres, por supuesto Virginia Woolf y los libritos de iniciación, *Mujercitas* y demás. Los primeros padres literarios fueron los libros de aventuras: Stevenson, Marc Twain. Y después, poco a poco, comenzaron a serlo Faulkner y Hemingway. También me influyó mucho la poesía norteamericana, fue una revolución para mí después de haberme formado con la literatura española. Emily Dickinson definitivamente es mi diosa, es una de los poetas más inteligentes que he conocido y he leído en mi vida.



*En un poema de La balada de Cordelia se lee: «Un animal está cautivo en tu sueño» y se contraponen lo visceral a lo lógico. ¿La poesía comprende mejor desde el lado animal?*

**PV:** En un pequeño punto sí. Un poeta siempre trabaja con el inconsciente, es imposible no ser surrealista de alguna manera. Pero lo que marca mi poesía es la mezcla de realidad y ficción, más que lo surreal. Mi poesía es conversacional, es coloquial, es fluida, pero al mismo tiempo tiene un lenguaje de encantamiento. Yo quiero eso, no sé si lo logro siempre. Es mezcla de cuento de hadas y cuento terrible. Una vez Santiago Sylvester definió mi poesía de manera maravillosa. Dijo, refiriéndose a *Escalera de Incendio*, pero también a toda mi poesía, que era «un paisaje tranquilo por un campo minado».

*¿Qué hace un cuento infantil o una carta dentro de un «género mayor» como la poesía?*

**PV:** La poesía es por esencia el corazón del idioma, el corazón del lenguaje. El sin sentido de algunos cuentos infantiles, de Lewis Carrol, es poesía. El terror de los cuentos de hadas con sus brujas y ogros, con sus mitologías, van a lo esencial del ser humano y también están allí. La carta, por otro lado, es para mí fundamental, siempre lo fue, desde los primeros. La carta es por excelencia el lugar de la escritura, porque cuando uno escribe tampoco hay destinatario; esa carta llega mucho tiempo después, en otro momento de la vida, como una botella al mar. Eso no quiere decir que uno escriba para uno mismo, no, uno escribe para ser leído, pero con esa distancia.

*Varios poemas de La otra ciudad (por ejemplo, “La última puerta”) aparecen atravesados por la idea de la inocencia como utopía imposible. ¿Cuál su relación con la memoria?*

**PV:** La memoria es una obsesión para mí, es un nudo, casi un problema. Por un lado, detesto el olvido, me parece la máxima traición, y por otro

comprendo la necesidad humana de que el olvido exista, porque si no no podríamos continuar. Acepto el olvido a regañadientes, única y exclusivamente en función individual y nunca en lo colectivo. Escribir es construir memoria. Yo creo que la función de la poesía es esa, volver a poner nombres, volver a nombrar las cosas como si fuera la primera vez. El poeta le da vuelta a todo, como un guante. Para mí la poesía es un juego mayor, serio, muy serio, pero no solemne.

*¿Es la infancia la casa de la poesía?*

**PV:** En parte sí, cuando escribimos, en ese viaje a los orígenes, inevitablemente volvemos a tocar la infancia, de otra manera, porque no podemos ver las cosas como las vimos en ese entonces, jamás. Ese es el dolor enorme que nos queda, pero intentamos volver a apresarlo. La memoria recorta, recorta lo que quiere, y borra. Eso es maravilloso y terrible al mismo tiempo, así que lo único que nos queda es armar rompecabezas. En mi poesía hay mucho de collage, aunque no se noten las costuras.

*¿Por eso en tus libros nunca aparece un cuerpo entero, sino siempre por secciones: un brazo, un labio, una rodilla, desmembrados?*

**PV:** Sí, tiene que ver con eso. Hubo mucho dolor. Dijo Brodsky que “el poeta es un ser herido por el lenguaje”. Yo creo en eso; ha sido marcado por el lenguaje, probablemente en la infancia. Después escribe en función de esa herida, no solo para repararla, supongo, sino para explorar.

*¿Crees que la poesía se construye sobre el dolor?*

**PV:** Sí, es inevitable. En general, y el novelista también, siempre se hace autobiografía.

*En La otra ciudad lo material aparece ligado a la muerte (“Vivir es derrotar una molécula”), y la felicidad, incluso la vida se hallan en suspensión, relegadas «para más adelante». ¿Crees necesario superar nuestra corporeidad*

*o que esta está ligada a la muerte? ¿Hasta qué punto esa voz se hace eco de un dolor colectivo?*

**PV:** En ese momento mi obsesión por la muerte tenía que ver con el horror de la dictadura. Fue terrible esa época para todos los que vivimos acá. Estábamos sumergidos en una especie de oscuridad, sabiendo que desaparecía gente, no que los fusilaban, desaparecían; no tenían identidad, eran chupados, absorbidos. No creo que nada pueda ser peor que eso. En ese horror era tal que yo llegué a la autocensura cuando escribía: las elipsis eran mayores, el hermetismo era mayor y la asfixia era mayor. Tengo un poema, “Los muertos”, que habla de los desaparecidos, pero ni yo sabía entonces que estaba hablando de eso.

*En “Bajo la lámpara” pareciera que la ciudad ya no existe y hay que imaginarla...*

**PV:** Justamente por eso, porque era una ciudad espantosa, invadida, dominada por seres de terror, por torturadores, por asesinos.

*¿Por qué cruzar al País de las Maravillas?*

**PV:** Carrol fue fundamental en mi vida; es un grande de la literatura, de la poesía, de los juegos y del horror. Esa Alicia tan inteligente y sensata enfrentándose al mundo de la insensatez, es maravillosa, absolutamente maravillosa. ¿Y por qué cruzar? Por supuesto, siempre para descubrir el otro lado. El poeta hace eso, es un ladrón. Lo veo siempre espiando por el ojo de una cerradura o detrás de una cortina, por lo menos es lo que yo siempre hice. De niña me desesperaba cuando todo estaba oscuro y, cuando no podía dormir, me escapaba al baño, trepaba a la bañera o al bidé y espiaba por la ventanita. La poesía siempre fue esa ventanita para mí, poder ver de verdad.

*¿Quiénes son los héroes de la mirada?*

**PV:** Los héroes son la gente común. La gente que a la que le toca no serlo, no ir por las avenidas anchas de la historia sino por las callejuelas, y soportarlo todo; ellos tienen que hacerse héroes por el solo hecho de vivir.

*¿Hay contradicción en entrar en la piel de Alicia o Cordelia y afirmar al mismo tiempo «me opongo a la representación de un personaje»?*

**PV:** En parte sí y en parte no, hago un juego con eso. A veces estoy yo y a veces está otra. A veces creo *alter egos*, mezclo la ficción, pero siempre hay una voz poética. Trato de no olvidar jamás que la poesía nació siendo oral, por eso acentúo lo conversacional y la fluidez del discurso, pero a la vez me encanta la caligrafía, yo escribo poesía a mano todavía. Necesito esa sensación de la lapicera corriendo en el papel, es el placer máximo que puedo sentir.

*En tu poesía sus frecuentes las apariciones de damas fantasmales...*

**PV:** Son mujeres de otra época que no he conocido del todo, a quienes vi. En las fotografías. Mi abuela materna, por ejemplo, que se murió a los 36 años de parto, bueno, pues yo me parezco tremendamente a ella, es impresionante como me parezco, y terrible. Sí, es terrible, porque es como un mandato de muerte también.

*Para terminar, quisiera que formularas una pregunta que te hubiera gustado responder.*

**PV:** ¿Lograste contar ya todas las estrellas? No, todavía no.

## ENTREVISTA A LILIANA LUKIN

*¿Cómo crees que ha evolucionado la recepción de tu obra desde tu primer libro hasta hoy?*

**LL:** La circulación de los textos es, como bien sabrás, aleatoria, está marcada por infinitas casualidades y por un montón de fenómenos que no son inherentes a la literatura, son fenómenos de mercado, son fenómenos políticos, sociales e incluso fenómenos de género. Por ejemplo, en un momento en que no había muchas mujeres, aparecemos algunas chicas con una voz personal y somos convocadas por los muchachos, que son los que dirigen una revista literaria, tienen alguna entrada en ciertos medios.

*¿Te sientes vinculada estéticamente a otros poetas de tu país?*

**LL:** Bueno, a pesar de las diferencias, durante esa época yo me sentía muy coherente en la línea de trabajo que llevábamos adelante algunas poetas mujeres. Yo me sentía una par de ellas, en el sentido de que yo admiraba su obra, me interesaban, las buscaba, las leía: Laura Klein, Susana Szwarc, me interesaba muchísimo Irene Gruss, Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, éramos todas contemporáneas, publicábamos al mismo tiempo. Hubo un fenómeno en los años 90 cuando varias de nosotras publicamos libros que tenían que ver con la maternidad y con lo familiar, que no había aparecido nunca antes.

*¿Piensas que el hecho de ser mujer ha podido condicionar tu obra? ¿Y tu carrera como escritora?*

**LL:** En un reportaje que me hicieron en una revista, yo dije algo así como «yo soy mi cuerpo». Sin entrar en cuestiones anecdóticas yo diría sí, influye muchísimo, incluso en la posibilidad de publicar, de llegar o no a ciertos lugares de difusión. Ya ni hablemos de lugares de poder.

*¿Qué diferencia a los cuerpos de Descomposición de los de Malas artes? ¿Es la escritura una intervención física en la realidad?*

**LL:** Los cuerpos de *Malas artes* y *Descomposición* son los cuerpos del horror, de la represión, los cuerpos imposibles de reconstruir, los cuerpos no hallados, los cuerpos inexistentes, imaginario de una sociedad torturada por la violencia y por la injusticia. La desaparición es la marca más atroz que puede tener un cuerpo. *Cortar por lo sano* es la conjetura sobre cómo habrá sido la caída de un cuerpo. El cuerpo de *Descomposición* es un cuerpo social. El cuerpo de *Cortar por lo sano* es un cuerpo conocido, concreto, cuya muerte se conjetura, pero cuya vida se compartió. He tenido el privilegio de poder escribir en el momento en el que se escribía ese silencio y ese dolor. Cada poema es un poema de duelo amoroso. En ese libro acaba la tematización del cuerpo público. Yo era muy consciente en esa época de que la mujer se había hecho más cargo de los cuerpos públicos en su escritura. Así como son las Madres de Plaza de Mayo y no los Padres de Plaza de Mayo, somos las mujeres las que nos hicimos cargo de la palabra sobre el cuerpo, y no solo sobre los cuerpos desaparecidos. Perlongher poetizó posteriormente el tema de esos cuerpos en “Hay cadáveres”, también Arturo Carrera en *La pantera canta*, pero son dos excepciones en todo caso. Y la poesía erótica escrita por hombres es más abstracta y simbólica, o ya se pasa a lo pornográfico. Es poco eficaz. Respondiendo a la segunda pregunta, te diré que por supuesto. Es algo que me obsesiona en los últimos años. ¿Cómo lograr que la escritura trascienda la tipografía sin desvirtuar el hecho poético, que es un hecho del lenguaje? Una

mujer se inscribe en el mundo, no una mujer cualquiera, sino esa concreta que yo construyo a través de mis versos.

*Frente a Descomposición, en Malas artes hay una recuperación del espacio de la casa como placentero...*

**LL:** En *Malas artes* se puede hablar de minimalismo en la reconstrucción de la mirada, de la luz de la interrelación de los objetos, de un espacio cerrado con los sujetos. Aunque no es una poesía abstracta. En *Malas artes* los interiores todavía son armónicos. En *Descomposición* ya no se podía vivir.

*Hablas constantemente de los «problemas éticos» de la literatura y del compromiso, ¿a qué te refieres exactamente?*

**LL:** Ética y compromiso no son ni una lucha, ni una defensa: son un trabajo. Lo que ocurre es que son palabras grandilocuentes. Se trata de una equivalencia entre un modo de pensarse y un modo de estar en el mundo del sujeto que escribe. Me interesa descugar los problemas, llegar al fondo y atravesarlo.

*Me acuerdo de “Cartas”, el primer poema de Carne de tesoro. ¿Crees que existe una forma femenina de hablar o de escribir?*

**LL:** Sí creo. Las mujeres hablamos de una manera desembozada, sin velos. Se trata de una voz, no es solo la palabra. Creo que *Cartas* es un libro en el que hay más juego que en ningún otro y que tiene que ver con un constante humor, ironía, ingenio, con la risa de las mujeres, con el modo en que las mujeres nos reímos de nuestros problemas. Todo el libro está lleno de una burla abierta sobre lo que los hombres piensan acerca de las mujeres y una burla solapada sobre lo que las mujeres piensan de los hombres, en ese lugar en el que el hombre no es un par para nosotras. En *Cartas*, aun desenmascarada, una puede no ser vista; o desenmascararse puede ser de repente una mala idea para

una mujer. Lleva al extremo los mitos de lo femenino y las formas en que los hombres construyen una imagen de la mujer, desde el cliché de que la mujer ideal es la muda, hasta el cliché de que las mujeres se ríen fuerte y hablan demasiado. Las mujeres hablan de más y hablan de lo que no se debe: no saben reprimir su palabra y su deseo de palabra. Lo mismo se dice del cuerpo de las mujeres, que muestra lo que no debe. Las mujeres dicen más y muestran más. Por eso hay que tapar y callar.

*Las mujeres no hablan, charlan, porque la charla es la palabra hueca, igual de hueca que el cuerpo de la mujer.*

**LL:** Por eso la mujer solo debe recibir. Y cuando quiere sudar aquello que recibe, allí es donde se le dice No, basta, querés demasiado, pedís demasiado. El *demasiado* está puesto para penalizar ese *más* que la mujer puede pedir al otro, pero también ese *más* que la mujer es, ya desde su cuerpo, un cuerpo que puede dar vida. En el imaginario existe esa vinculación entre lo biológico y lo simbólico.

*¿Podrías definirme la palabra vestido?*

**LL:** Vestido es aquello que revela que hay un cuerpo debajo. (Lee) «Como un disfraz es un cuerpo vacío / frente al lleno de la desnudez. / Mi cuerpo busca ser lo visto y lo escondido / y en la propia ausencia de vestido desviste más. / Como un disfraz al propiciar / el revés del enigma hace un desvío, / así yo misma cubro y descubro una verdad. / Ser cuerpo es mi extravío / y lo que viste es eso, como un disfraz».

*Y, para finalizar, ¿cómo se escriben «cartas de naufrago al revés»?*

**LL:** Se escriben desde tierra hacia la isla.



## ENTREVISTA A MARÍA DEL CARMEN COLOMBO

*¿Cómo ha influido el hecho de ser mujer a tu obra? ¿Y a tu carrera como escritora?*

**MCC:** Creo que me di cuenta no hace tanto de que era una mujer que escribía, lo sabía intuitivamente. Fue mi contacto con otras mujeres que tenían este tema mucho más claro lo que me fue alertando de que era una mujer que escribía. Esto me hizo muy bien, me ubicó en otro lugar, tanto en mi carrera como escritora como en el texto.

*¿Podrías citar algunas de tus referencias literarias?*

**MCC:** Una escritora que para mí fue muy importante es Alfonsina Storni, no porque mi poesía tenga que ver con la de ella, pero sí por algunas de sus preocupaciones.

*En El Blues del Amasijo se puede observar una renuncia a la mirada. ¿Tan terrible es lo visto o es que el conocimiento profundo de las cosas requiere cierta oscuridad?*

**MCC:** Yo creo que son las dos cosas. Quizás en este libro, por su contexto, tenga más importancia el hecho de que ver duele. Ver en el sentido bíblico de ver, con un alto grado de comprensión.

*¿Qué relación hay entre escritura y cuerpo?*

**MCC:** La propia escritura es un cuerpo que uno va encarnando. Quien conforma el cuerpo de la poesía encuentra una forma en sí misma. También hay que tener en cuenta el sufrimiento físico cuando se escribe, el desgaste. A veces pareciera que el cuerpo real y físico del autor no participara, y vaya si participa.

*¿Aspira la voz central del libro a una representación colectiva? ¿Crea esa voz a los personajes o los personajes la crean a ella?*

**MCC:** Yo creo que los personajes me van creando. Yo no hablo en nombre de ellos, los personajes me dan la voz. Este libro lo escribí sin entender nada de lo que escribía, no sabía lo que estaba diciendo. Después de un tiempo, entendí algo más.

*En el poema “Esa fotografía tantas veces” tus personajes parecen tener el vestido adherido a la piel. ¿Crees que el vestido es un disfraz?*

**MCC:** A mí me parece que nos vestimos para ser un personaje.

*Como en “Los nenes de Gaboto”...*

**MCC:** Sí, los nenes eran una comparsa de travestis, una murga de cuando yo era chica y vivía en la Boca. Yo me imaginaba que se sacaban todo cuando se desvestían; de ahí lo de arrancarse los senos detrás de las cortinas.

*En tu libro escribes mucho sobre el blues, el rock, el tango...*

**MCC:** Los géneros populares me atraen mucho, me gusta trabajar con ellos. La lengua de la calle está llena de poesía. Hay poesía incluso en las cosas más descartables; yo recojo de entre todo eso que tiran.

*¿Crees que ese movimiento verbal cortante del “Museo de Ciencias Naturales” está relacionado con la dictadura?*

**MMC:** Yo creo que sí. Es una cosa que da como un tartamudeo, como un balbuceo, que crea ese efecto de encadenamiento permanente, de encabalgamiento, pero a su vez cortado. El Parque Centenario es un anfiteatro que los militares tiraron para construir una explanada de cemento. Como yo vivía cerca de ahí cuando nació mi hija iba mucho. Cuando tiraron abajo el anfiteatro, los militares no te dejaban pasar y se decía que ahí debajo habían enterrado muertos y que por eso pusieron el cemento.

*Exilio, margen, destierro, ¿son una circunstancia o una condición?*

**MMC:** Hay poemas que están direccionados a la dictadura: por el exilio interior que uno vivía, parecía que estabas fuera del mundo, siempre ahí en el borde. Pero también sospecho que está relacionado con algo personal de ese momento: yo me sentía lejos, me sentía fuera de, más allá del. Ahora lo siento más ligado a la poesía, al hecho de que la poesía se sufre como un destierro y te ubica en un lugar de intemperie. Sí, la poesía es intemperie, es ese lugar que parece que no tiene techo hasta que encuentra a los otros, las otras voces. Siempre tengo esa sensación de lucha contra la palabra.

*¿Podrías formularte tú misma una pregunta?*

**MCC:** ¿Por qué yo escribo sin entender nada? En el hecho de escribir sin entender absolutamente nada hay una gran intemperie y un gran sufrimiento, desesperación. Para mí ese período de intemperie, de no entender, es bastante largo. No sé si les pasará a todos los poetas, a algunos les pasa pero no tanto; y yo digo ¿por qué me pasará esto? Viste cómo la poesía es tan tramposa, es tremenda, es un género muy complicado. Con la poesía siempre tengo la sensación de estar en un terreno movedizo: lo que hoy es, mañana no se sabe. Es una apuesta. No se puede esperar más que el placer de haberlo hecho. Es una tarea de por vida que te llena y te hace bien.

## **APÉNDICE 2. ANTOLOGÍA DE POEMAS**



**ANA BECCIU**

LA REINA EN SÍ

Perdida, una perdida, la reina en sí,  
si hace caer las letras, las errantes  
que partieron,  
si podían consolar y ahora andan pordioseando,  
y anota garzas reales con la lengua, por mí.

Hará noches y será la confusa  
que vuelve para que se oiga la música,  
su voz bordada no dirá no,  
vente en mí, cervatillo, ropaje de Istar  
para el cuerpo de una en sombras,  
venme en ti.

La muerte dura poco. Los tahúres  
la llenan, la hablan.  
Lo nuestro no está en sus poemas.

*Por ocuparse de ausencias (1983)*

JEU D'OMBRES

Hay otros que te cuidan, ¿hay? ¿en dónde?  
Hay otros, nada más.

Al allá donde te fuiste, ¿cómo lo llaman?  
¿Tienen gozo los otros donde vos está?

Restos de nosotras, aquí,  
trozos, ojos que faltan para verse  
vestida sin vos, sin mí, de nadie,  
galas del parecerse, al fin.

Ellos liban, allá, ¿son grandes, distintos?  
Te dan agua y aire, y vos no duele ya.

Pero no es cierto, nada está donde vos,  
nadie está porque yo

*Por ocuparse de ausencias (1983)*

Solos, los melancólicos. Opacos, tenebrosos. Su pecado es mortal. Nunca se calentarán al sol. Ella, la melancolía, es la sombra que es. El espacio de luto. Ellos perseveran en el luto, se han entregado a sí mismos, son como animales.

«Fuimos tristes en el aire triste que al sol se alegra, llevábamos dentro los turbios vapores, y ahora nos entristecemos en este charco negro» (*Dante, Canto VII.*).

Bilis negra, llega con el otoño, cuando la tierra se enfría y seca, cuando la piel se pone como una carcasa y se pudre para siempre, sola, al borde de sí misma. No es miedo lo que siente. Es desprecio. La raza de los que están solos no busca ya. Van errantes, pero no es para buscar, huyen, huyen de todos, van a sí mismos, a nadie. Y en el camino asestan su encono a la primera hierba que viste humedecer con la mañana, la dulce, la reina de la esperanza, la que viene a cultivar una tarde, una noche. Cuídate de ellos. De ti, cuídate. Háblate más despacio, aunque no digas nunca más despacio, aunque no digas nunca demasiado, aunque parezca que dices demasiado, habla porque tienes miedo, habla porque no es desprecio, habla porque buscas, habla, di Yo parto, con mi pasión yo parto. Yo no quería que nadie llegara, no, yo no quería ir hasta donde estaba, Un sitio, un lugar donde poder reír, jugar. Por eso fue antes. Cuando había un parque, y las ganas.

El amor es una especie de melancolía.

Quien está, se irá.

La temporada para la sola, vendrá. Y vestida de negro tendrá tiempo de callar. Entenebrecida, el corazón no será un cuento, ni habrá



un manto en sus labios para cubrir los espacios de hielo que la rodean, como pirañas, los otros. Arrogante, la sola, vestida de luto, despreciada, los contactos son mentira, mentira todo lo que se toca, sucio, todo es tan sucio, hiede. Un asco. La sola está sucia. El charco es negro.

*Ronda de noche* (1987)

Sus caras. Todo lo han cubierto con sus caras. El mundo y sus alrededores: mi casa. Arrugas, manchas, huecos negros. Yo no quiero saber que estoy sola de vos.

Me hablan. Me aplacan con sus palabras, eso creen. Me distraen de vos. Te sacan, te extraen, te llevan lejos. Adonde no puedo oírte. Son demasiadas sus palabras, hacen ruido, crepitan (son prestidigitadores, ellos, los chispazos del negro enceguecen a todo color), y además, las escriben, las anotan, las veo allí erguidas contra la pared blanca, y tienen los ojos oscuros, la mirada oscura, la cara oscura, el cuerpo negro. No quiero que me toquen. Me prometen caricias, otras, nunca más las nuestras, otras, oscuras. No hablan de esperanza, dicen expectación, y arrugan la boca y se sonríen, saben mucho más que yo, y vivirán más que yo para decir más alto esto que aseguran que yo no sé. Son ellos, llegan siempre en el momento de la derrota, son más grandes. Me encerraron en un cuadrado seco, y arrojaron adentro sus palabras. Me dejaron sola, yo guardaba las mías, las de entonces, las mías para vos, y las mezclé con las de ellos, hice un cuerpo y lo puse a respirar en lugar del mío, lo dejé solo adentro del cuadrado seco. No quise que nadie se asomara, ni siquiera yo que me arrinconaba empequeñecida y ya no podía decir. Cada vez más seco, el cuerpo, ellos venían a visitarlo, estaba mejor decían, y hablaban de esa cosa. Yo no entiendo. Así de chiquita como estoy, mirando eso me olvida. No podía oír. Lo seco era lo átono. Ellos siguen hablando. En este cuerpo hay demasiadas palabras. Huele mal. Me desquician. Yo sé. Me hablan. De nada. No sé.

*Ronda de noche* (1987)

**DIANA BELLESSI**

III

La boca en un rictus amargo.  
Una mirada de fiera, para colgar  
en el escueto retrato de los años.  
Me voy con ellas,  
a despertar al vivo y al muerto:  
Las Locas de Plaza de Mayo.

*Crucero ecuatorial* (1980)

2

Arañas  
fantasmas del rocío  
que cuelgan sobre naranjas:  
hay cañas de ámbar detrás  
hay un pétalo que cae  
y un destello.

Una avispa pequeña atrapada.

¿Cómo crujen sus huesos  
la suave superficie del vientre

los ojos fuera de las cuencas?

Dueñas del cadáver de la miel.

*Tributo del mudo* (1982)

Como arlequín danzó en palacio.  
Maderas y terciopelo  
cuerdas campanas de plata.  
Vino oscuro de las fuentes y carne  
sabrosa de las bestias  
en suntuosas cacerías atrapadas.  
Muslos y oro  
senos y garganta de animal en la pelea.  
Agua de miel bebida  
en un lago donde queman  
y enceguecen los ojos y los labios.  
Nadie entra aquí con las palabras.  
El cuerpo  
heraldo  
que cruza las edades  
y corre veloz entre ciénagas  
y bestias de presa.  
Cabellera entretejida de plumas  
latir de pies y corazón  
que unen este reino a otro reino a otro reino.

*Tributo del mudo* (1982)

Gallardo portador de pinturas  
dispersadas en el viento  
narrando gloria y desgracia  
de amores y de guerras.

*-¿Me sentís?*

*-¿Me estás tacando?*

*-Dejame entrar*

*-Dejame estar aquí para siempre*

Ave plateada de las tormentas.  
Entre la muerte y el deseo  
los ojos se inmovilizan.  
Arrojan escudos, armas, máscara de jade  
y de demoran  
en un cielo helado  
las miradas.

*Tributo del mudo (1982)*

Vasija funeral que duerme en el fondo de la Aldea. No quiero entender. Quiero entrar. Entera como el día en la noche de Bajo, el hermano oscuro en cuyo brazo la lechuza despierta, solitaria y augural: la verdadera dueña. Un puñado de huesos pequeños y delicados, un humo apenas y la canción cantada en la testuz del sueño, con el niño a cuestas. Los espesos pantanos de seda. Las rebeliones sepultas envenenando el marasmo de los ríos, y una mano asida en la oscuridad, nudosa, viva, estertor traducido al lenguaje del cuerpo y el tacto. Bajo: historia secreta, danzante de espantosa máscara, único territorio no colonizado.

*Danzante de doble máscara (1985)*

MURGA

Tierra  
Palpitar del parche en la planta  
del pie  
Destello  
Resuello rozando el estandarte  
el terciopelo  
Palpitar del parche  
sagrado  
Músculo tendón  
torsión del hueso  
sagrado  
omóplato tendón  
fémur  
pelvis antebrazo  
Expulsión de sangre  
resuello  
destello  
dentellada de la muerte  
que come el cuerpo  
contorsión  
sagrada  
Aleteo de diablos  
mariposas en el pecho  
Abren el cortejo  
al Pueblo entero  
devorado  
pro el terror del golpe  
el bombo/que invade el hueso  
sagrado

*Eroica* (1988)



## NONI BENEGAS

### LOS HILOS DORADOS DE LA IMAGINACIÓN COLECTIVA

La sospecha (era lo último  
que podíamos generar)  
nos empujaba a bautizar cada cosa  
con dos nombres

*La balsa de la Medusa (1986)*

PUNTO FINAL

De la destinación a un punto fijo  
escogido por su agua termal  
El aire  
Con solo un sonrosado  
matiz  
de terma en invierno  
O bien  
un entorno amurallado  
lengua costumbres disposición urbana  
un jardín minúsculo  
con el juego de un ciprés y rosas  
De la destinación a un punto fijo  
final  
¿en paz con quién?

*La balsa de la Medusa* (1986)

LA CUERDA

Había una cuerda que llegaba  
hasta el otro lado –no importa saber  
cuál, solo que tense-  
Y tal el fino hilo que el funámbulo  
pisa  
no ofrecía partidas ni llegadas  
sino espectáculo

*La balsa de la Medusa (1986)*

## SUSANA CERDÁ

La cadena relumbró a lo largo y a lo ancho. Ellos asociaban en voz baja.  
Decoradores de interiores trabajando lentamente en cualquier  
predisposición.

Hicieron uso.

Las representaciones. ¡Oh!

Somos pasto. Somos pasto para el que nos. Mira.

La dama luce sus atavíos. Esto es una cita.

El joven a otros autores.

“Los gatos ya no viven en el Tíbet”, dice él. Y agrega entre paréntesis:  
nunca te olvides, ni tampoco de esta noche. Mientras puedas,  
aunque el efecto se te pase.

De carácter etílico o no, estas palabras revuelven el rollo.

El rollo, de madrugada. Se tantea, se toca un poco, se bordea.

Gusto táctil. Almitas reservadas. Se vomita.

Me bajo de la escritura.

La natural naturaleza está como irritada. Los Gatos. Ya no.

No tienen nombre.

No tiene nombre esta bajada.

Feroz inseminación: acoplar la palabra

supurar el punto

insistir

seguir la línea de el o los tajitos

meter el filo de algún sentido y esperar...

Once mil neologismos serán suficientes para callar a esa madre?

*Solía* (1986)

Una tela, un paño cualquiera, una textura.  
Que sirva para, que se amolde, que absorba, reciba.  
Lo esponjoso de la cosa.  
Una piel, una lengua, un papel fino.  
Algo que se preste.  
Una intencionalidad volcada hacia eso que sale y sale.  
Se desparrama, se desborda, cae.  
Líquido que corre buscando una superficie para seguir.  
Forma que estalla de una forma y espera. ¿Espera?  
Suspendida por su propia densidad, espera por su mismo volumen,  
avanza siguiendo su sentido. De ser tenida por otra forma.  
Contenida se transforma en contenido.  
Se guarece en el pliegue de la textura.  
Pequeñas lagunas que no terminan de ser absorbidas trazan huecos.  
Se demora, emana. El corte.

Un tejido, un cuerpo que soporte el drenaje interminable de esta corriente.  
Un espacio que haga posible el sueño de llegada. (¿La promesa de una conclusión?)  
Un modo que diga de un tiempo de articulación.  
El toque.  
El toque de queda. Lo artificioso del silencio.

*Solía (1986)*

## MARÍA DEL CARMEN COLOMBO

### SALLY LA LUNGA

felino de ceniza en la cimbreante  
piel de labios revueltos

(gimen sus  
nalgas  
en el maquillaje)

agridulce los senos  
desordena la pena

mil pedazos

frente al espejo

liz

la pelirroja bailará roc an rol  
algún vestido de papel glacé  
y sus pestañas de velludo sexo  
esa mujer a punto de volar

*El blues del amasijo (1985)*

CHAMUYO DE LA LOCA

si la gila/da  
abriese su párpado cosido  
tantos años  
después diría saquen  
los estiletes muchachos/as  
desmenecemos  
punta al fin  
como quien rasura  
la lengua  
de papilas vaciar  
al gran reptil de los adentros  
cólico  
tan mudo  
muro de contención ella  
diría  
    ojo  
que desnucase se caiga  
y caerá de pulpo  
la cabeza  
sobre un charco de nafta  
coletazo

*El blues del amasijo (1985)*

CANCIÓN DE MA

su hocico

(hasta diría un  
seno montañoso de caldo)

me mima

entre enruladas cucharas  
y punzantes restos de peines

la de aros de burbuja  
cintura de película  
y pulpo platinado en las  
astillas de tu nena

su voz de gelatina  
como un embudo loco  
avanza oliendo a cobra  
de lata oh ma mírala

nada más claro que tu batón  
de tetas y lunares  
gran retina de pluma grande  
tentacular como la cueva el foso  
donde un caldo de escombros devórase y devora

para volver a tu dilvio

ma

cero vacío

ese muñón

en el aguantadero de mi alma

*El blues del amasijo (1985)*



## LOS NENES DE GABOTO

aunque debamos arrancarnos los senos  
detrás de las cortinas  
y la aguja nos tiemble al deshacer  
el traje  
ya la pluma de de rimel si su mohín  
obsceno entre ciegas serpientes de estrás  
decapitadas

así sea el esperma un pellejo de joyas  
al carnosos ronquido de nalgas  
rasurando su balancear  
de duna ese abanico  
en celo    contra la luz    acabe

y no se dé a la voz más que el zarpazo  
de nuestro maquillaje  
o margarita agujereada

quien alce su sombrilla  
como violenta danza de resplandor  
desfondará la noche  
cuando el pétalo amargo del carnaval  
nos turbe con delirios

*El blues del amasijo (1985)*

MUSEO DE CIENCIAS NATURALES

ceniza de seso  
bajo el parque centenario dicen  
de vos derrota  
un esqueleto fuera  
de la lluvia somos  
rapada respiración aquellos  
preguntando si desterrar  
o convenir con quién buscamos qué  
se puede sino cuerpo persona perderse  
acaso queda  
de nosotros  
borracho telón la circunstancia  
no propicia para pensar lo  
bien  
que andamos con las certezas  
óseas para seguir  
así al descubierto

*El blues del amasijo (1985)*

N.N.

en la penumbra  
de un zapato  
dice que no

duele

fingir  
a la deriva  
y ovillarse

de nuevo

como un trompo  
vicioso dice  
no

poder ni ay

alguno  
ahí  
abajo

*El blues del amasijo (1985)*

## **DOLORES ETCHECOPAR**

### **ME QUEDO EN ESE GRAN ROSTRO**

Me quedo en ese gran rostro que se parece al mío;  
sus ojos predisponen al rumor redondo de su cuerpo  
-aunque no progresen  
ni dejen de ser dos ruedas que en el cielo ya no necesita-.  
En ese gran rostro me interné  
para no nacer nunca,  
para no dar vuelta las aspas del rocío,  
para que no me confundieran con la hierba.  
Cuando la curva de su frente  
me somete a la postura glacial del sueño,  
la tiniebla de su labio falsifica bellamente la noche.  
Por eso me quedo.  
(Sorprendo el beso de nuestras sombras  
que devuelven, impuntuales, el nuestro.)  
Entre sus sienes nunca ocurre nada de lo que cuenta  
el viejo idioma que hablamos.

*Su voz en la mía (1982)*

PROVERBIO

DEJA tu nombre trenzado a las hebras del mar  
Lava tu máscara de ejemplos  
y abre el ala inculta de la risa  
Divide el pan  
y distribuye las dos mitades del silencio  
Empieza tus viajes en voz baja  
como una pluma roja

*La tañedora (1984)*

A UNA CIUDAD QUE SE LLEVA EN LA SOMBRA

HAY muertos en la calle desierta  
Hay muertos en el puente y en el bar  
Hay muertos con una sola mano  
en la lenta esquina de la noche  
Hay muertos en la gran hoja del cielo  
y en el rocío sujetan la gran luna morada de los días  
Los niños vuelven de las plazas  
con una niebla de caballos  
en los ojos de los muertos  
Los insectos devoran el agrio vestido de la hierba  
Hay muertos que cantan una canción de ramas  
Hay muertos que andan descalzos por el jardín roto  
y no les importa el suelo ni el árbol que grita  
en el fondo del aire

*La tañedora* (1984)

POLVO

FESTEJAR todo el silencio  
el árbol cuyos dedos gimen  
debajo del mundo  
recoger la lluvia  
y el sol devastado por los zumbidos del planeta  
Hoy entraré a la ciudad  
con tu rostro en una nave  
y mi sonrisa en la hojarasca de los muertos

*La tañedora (1984)*

**MANUELA FINGUERET**

LUZ DEL OCASO

Volveré de la muerte  
como un alud  
de amor desesperación

Las palabras ocultan  
lo que hay detrás de las palabras  
¡Ay de mí que aún debo explicar!

Ellas comerán de mis ocultos cuerpos  
y lo devolverán  
único  
reconocible

*Ciudad en fuga y otros infiernos (1984)*



Último planeta de un círculo de tiza  
dibujado al azar  
es una cesta de frutas  
en la vía láctea  
que nace de cada mañana

¿Uva o racimo  
de una estación que comienza?

*Ciudad en fuga y otros infiernos (1984)*

Como las iguanas  
que escondidas tras las hierbas  
asoman por primera vez sus cabezas

Nuestros ojos se ahuecan  
como un parto  
colmado de gritos

En la memoria fuimos  
diosas  
con cuerpos desmembrados  
En la fuga  
somos una glicinia sensual que cae  
desde el muro

*Ciudad en fuga y otros infiernos (1984)*

POETA EN EL JUICIO

Nombres que brotan  
de las paredes  
en este invierno  
único  
para las ceremonias

Un viaje salvaje  
hacia el centro de la tierra  
así en el cielo  
como en el lodo  
arrancados  
al espanto  
de un horror que no se agota

Los sombras se escurren  
sobre el blanco mantel de la memoria  
para contarles  
a nuestros hijos  
piel y figura de un país  
que no ha desaparecido.

*Eva y las máscaras (1987)*



## IRENE GRUSS

### LA MUERTE ESTÁ EN LA CASA

La muerte está en la casa.  
Nos movemos como pedazos descosidos  
y nadie pregunta qué ha pasado,  
qué nos hace mirarnos sin queja.  
El cuerpo vacío de la muerte  
entró y se desvistió en la casa,  
a pesar del sol,  
a pesar de los nacimientos,  
a pesar de los llamados alegres.  
Y nadie de nosotros le  
pregunta hasta cuándo,  
Nadie de nosotros la golpea  
nadie vuelve a vestir la muerte

*La luz en la ventana (1982)*

“ERA LO QUE DIANA MÁS TEMÍA:  
QUE LA REALIDAD IRRUMPIERA”

Consecuente, ella empezó a lavar su ropa.  
Puso agua en un balde  
y agitó el jabón, con un sentimiento ambiguo:  
era un olor nuevo y una nueva certeza  
para contar la mundo.  
“Mirar cómo se rompen las burbujas, dijo  
no es más extraño que mirarse a un espejo”.  
Creía que hablaba para sus papeles  
y se rió, mientras tocaba el agua.  
La ropa se sumergía despacio, y  
la frotaba despacio, a medida que  
iba conociendo el juego.  
Decidida,  
tomó cada burbuja de jabón  
y le puso un nombre; era  
lo mejor que sabía hacer hasta ahora,  
nombrar, y que las cosas  
le estallaran en la mano.

*La luz en la ventana (1982)*

## TAMARA KAMENSZAIN

(Al estampado de la infancia  
un cuerpo mínimo lo espesa.  
Quien desgasta su vestido  
por la vida pasa, empieza  
en los orillos a marcar  
deseos, pálidas letras.  
Increadas, fascinadas.  
Ganoso hilván analfabeto  
del ropaje débil anverso,  
prende en lo raído, por la  
faena encuentra su destreza.)

*La casa grande* (1986)

El ropero caja negra, los  
modos registra de la tela  
que otro por el ojo de la moda en-  
tre mutantes deseos registró.  
Laborioso espacio en el gusto  
gestado, por el gasto. Saca su  
inversión a la vidriera y es  
desfile que desviste secretos  
de aquel al que vestido mantiene,  
sujeto. (Épocas, hipotecas, en  
lujo estampan de miseria la  
historia del mutante maniquí.)

*La casa grande* (1986)



Corta el nombre propio en los sueños  
barajas de rostros superpuestos  
y el suyo idéntico disemina  
por esa nebulosa de ajenos.  
Soñándose a sí mismo con otro  
en la amnesia de su mote le arrendó  
de algún naipe la identidad marcada  
al archivado mazo de vigilia,  
y el azar cegado del reposo  
a cuenta de una clave la jugó.  
Descifrarla despierto es azaroso.

*La casa grande* (1986)

**LAURA KLEIN**

(del mismo plumetazo...)

del mismo plumetazo borran  
cabeza de finales o mano en blanco  
es igual

han de ser temibles en el parque solo  
cuando la quieta acecha

extraños cuando empujan damas al mar

cálmese al país y los que bailan  
hagan de sirvientes: nadie  
tuvo nada ni habló es que nadie estuvo  
con los bajos sin parodia ni gesto  
alguno hubo en la luz

alzan el puño y no hay caso  
creen crecen y no  
vale dormir como animal

sobre hijos entran a furia

se visten de plata o pelusa

han de ser temibles

empujan damas al mar.

*A mano alzada* (1983)

## LA VIDA TURBIA

es un hartazgo, de mil afeites  
en las costas vacías...

de fianzas la toda realidad

un dulce menos: el corazón

pasito a paso que es un bulto  
solo

en agosto

la cosa fue matar y corregir  
matar y colegir que los ojos no saben  
hubo un figueo cabezas tristes  
el material de libros enormes  
bajo pena

la mano presa en la boca  
aprieta palabras  
pega toma capa lo mejor

en la fiesta siguen dando  
hasta la madrugada

oh ventura  
mézclanse risa y resaca  
hasta las madrugadas.

*A mano alzada (1983)*

## MARÍA ROSA LOJO

¿Campo de la oración? Una y otra vez los reunidos por nadie sueñan, no rezan. ¿Quién os ha convocado? –preguntas–, y ríen sus bocas bajo los párpados silentes, y todo su cuerpo se estremece como si danzara. Pero no ríen de la noche crecida como una hoguera de hielo bajo sus lechos. Y como estatuas que un dios mueve a intervalos para que te sorprendas y temas; son instrumentos que un dios hace cantar para que escuches, tú que no eres profeta ni alumno de profetas, tú viajero sentado sobre su mula, de piernas arqueadas entre alforjas. Tú que pasas seguro por el campo arrasado, por el terrible campo de una guerra donde nadie se ha cuidado de enterrar a los muertos.

*Visiones (1984)*

Es el olvido quien cabalga como un muchacho descuidado sobre la piel de su caballo oscuro, sobre la piel brillante y ferviente que conoce el asedio de las luciérnagas y las claras yeguas del verano, cálidas como noches que fosforecen.

¿Es el olvido ese viajero de cien pueblos? ¿El que llega enmascarado bajo las rosas, arrastrando su carro de comediante, sus actores desnudos cuya desnudez es la más complicada de las máscaras trágicas, cuyos pies despojados calzan el más sutil, el más alto coturno?

¿Es el olvido o es el sueño o es el anhelo el que levanta sus paisajes radiantes sobre las ruinas, el que pronuncia las palabras del amor cuando el amor ha muerto, el que se viste con las ropas blancas de un dios benigno mientras tus ojos lloran secos y la voz de tu garganta es apenas simulacro riente de una voz más antigua quemada y verdadera? Nadie lo sabe, y él monta otra vez sobre la piel de su caballo oscuro que ha conocido las yeguas del verano, las cálidas yeguas nupciales, y las madres de luna que alumbraron al mundo sobre los prados húmedos cantando esa canción perdida eternamente, esa canción que tus rígidos labios hoy de máscara no pueden ya, no saben pronunciar.

*Visiones (1984)*

LILIANA LUKIN

OFELIA

Un paso de guirnaldas  
una espina  
en diálogo  
                  sobre el agua  
un paso de guirnaldas  
dice  
          lo que no dice  
podredumbre de  
                  las flores  
también  
          se mueren.

*Malasartes (1981)*

LA MIRADA

Para aprender a mirar  
me he puesto de frente  
a la locura  
los otros adelgazan  
la tristeza  
en los patios  
trepan los muros  
de la sordidez  
como ideas  
sobre carne desierta  
los otros adormecen  
la lucidez  
en los patios  
muerden los dedos  
lamen los labios  
soplan los ojos  
que aprenden  
a mirar.

*Malasartes (1981)*

PANDORA HUELE

una palabra  
si se guarda mucho tiempo  
largas heces  
                  materias hirientes  
                  al ojo y al oído  
humedades  
                  hace  
sangre por varias de sus partes

no se pudre  
dada su condición  
de testigo de cargo

pero apesta

*Descomposición (1986)*



## COSTURERITA

urdir la forma en el género  
pegar partes tocar cuerpos  
plegar hundiendo agujas sellando  
el futuro del cuerpo su disfraz inútil  
esa copia de la memoria primera  
que añade y recorta tras el brillo  
el zumzum de las hojas abriendo  
bordes  
tajeando ranuras por donde mirar

*Descomposición (1986)*

como una filigrana  
hecha con agujitas sobre carne  
huellas pasando siempre encima  
pero nunca por el mismo lugar

como una filigrana desde arriba  
chiquititas ridículas no muerden  
locas de atar  
desde arriba ni se ven  
ojos pasando siempre encima  
pero nunca el mismo diente

rositas rocó esas fotos  
esos carteles rosas rocó

con agujas de tejer dejan  
en el surco carne y carne  
ante el hueco bordado  
costura de pasos dibujando

un jardín

*Descomposición (1986)*

**d**esde el tren  
la fugacidad es  
el dibujo en la retina

y nada tiene tanta certeza  
como aquello que dejamos de ver

*Cortar por lo sano (1987)*

## CONDICIONES

si hubiera una historia  
¿me detendría, en cuclillas, a contar?  
¿me detendría a decir: esparadrapo  
yo vi –y gemía algo desde allí dentro  
suelto aún a pesar de lo envuelto  
y pegoteado? ¿Diría yo o me pondría  
en la boca uno (esparadrapo) antes  
de hablar de más y en el ojo y miraría  
por el otro huequito del bulto  
sobre la humedad por la (¡sí!) fisura?

habemos entonces: un ojo que ve una  
excrecencia por donde mira un hueco sellado  
podría renunciar decir no juego más a sacar  
esos trapos de pomada amarillentos y finos  
pero

nadie abandona una historia

si hubiera caras cegadas con  
esparadrapos que no cesan de dar  
vueltas y envolver y eso no fuera  
una visión un lujo del idioma  
un (¡sí!) artificio fuera una historia  
fuera que no dejara  
caminar sin pisar restos  
de algodón o pus (¿podría evitarlo?) o sangre

seca

¿qué sería?

si hubiera esa historia

¿por dónde miraríamos: debajo del

esparadrapo del ojo (hay intersticio ranura ¡sí!)

o por el agujero negro de la boca (¿sin dientes ya?)

¿o por entrelíneas siempre fieles

a la materia friccional mientras supura?

*Carne de tesoro (1990)*

BARRERÍA

o alfileres cansados de ojos  
forros de abrigo  
hilachas

decía mi mamá  
y obligaba

escoba vieja barre  
alfileres fijando fuego medio  
dobles forros  
de abrigar

para que levante  
no chingue brille  
quepa más  
abunde tierno  
no se note

obligaba / a estar

estando encima

¿barrer decías madre?

hacé memoria

barrer la muerta

## A SU MANERA

en esa arruga que tiembla imperceptible al reír  
está la niña        la del zapato mismo  
otra vez y los zarcillos (pendientes)

hay un desarreglo que es la filosofía  
del cuerpo: carnecita dice  
vestida para la fiesta que no hay

la fisgona    de los dedos suaves  
la que solita aprendió (invierno)  
la que no puede trancar  
la puerta la que vela por sí  
en esa (hija) en aquella (madre)  
de su papá la laxitud (olvidos)  
y otra vez el dolor del dolor

pero una risa en esa (niña)  
y las telas se acomodan  
en lugar de sus partes:

el cuerpo es una filosofía (vestido)  
y una ética (desnudo) de sí

la que riza rizos    es trezadamente  
como sostiene su niña (ajena)  
mientras lee y escribe todo lo más  
que puede  
lo que trancar no puede        la puerta  
abre y no sabe        velar        ayayayay

la tan amada

se equivoca de señal      se alhaja (pendientes)  
para fiesta de guardar  
y entre todos los humanos que gozan  
el bebé goza más

y ya nunca será suficiente

todo esto      decir      haber escrito  
¿hace alguna pulpa en la mañana?

¿y si no hay nadie?

*Carne de tesoro (1990)*



## MARÍA NEGRONI

dulces maneras de estar  
mejillas  
    que acariciar  
    porque no  
    palmaditas tan solo y tanto  
    lo vivido hasta aquí

no se puede inventar  
donde mirar es tener memoria  
y memoria es traba  
    mutilación

*De tanto desolar (1985)*

con tal de hallar un eco lo perpetuo  
darte por vencida  
en ansias de  
    la luz  
como si nada  
    pudiera desdolerte  
                    hasta la médula  
o abrir a la insumisa  
trepada a tu garganta  
    puertas  
cuestión difícil mirar  
pasar el tiempo  
dolida a mares  
    y luces

*De tanto desolar (1985)*

de tanto desolar      tus ojos  
atan cabos  
    bajo la palabra cosa  
                            bajo cosa qué  
si apenas ven  
no consuelan tampoco  
cuerpito frío ajeno  
                            harto de girar  
bajo la palabra qué  
si no ven  
van como enaguas  
                            pegadas a las cosas  
  atan cabos  
                            tus ojos  
de tanto desolar

*De tanto desolar* (1985)

**p**eces

o tableros de ajedrez de un blanco polifónico

el mundo repleto de minúsculos puntos cuadrados como la  
constatación del límite

una sutil línea roja atravesaba el *canvas*

sobre la línea roja un paisaje de acróbatas

*Per/canta* (1989)

no el suicidio de otra que pintaste  
-edificio Hampshire 1933-

sino tu propia muerte  
en infinitas posturas mírate  
tu cabeza asomaba embadur-  
nada al mundo y  
ya te duele

(hongos  
de asfixia se  
colaban en el  
color)

podrías haber volado en algún  
cuadro d Chagall pero no  
escarbabas la risa en el lugar  
de la falta

*Per/canta (1989)*

...atrás de tu mano que se desliza por un pelo lacio. Es ahí cuando empiezo a maquinarse, abrumo, te conspiro. Bullicios de ella, la adolecida. Mido en vos la altura probable de mis senos, plazos, represalias. Un abrimiento que no llega y sin embargo, amenaza. Ella, la que aprende a trenzar, incurable de lo que impercibe, casi todo. Te gira, merodea, te turbia, aluvia, te ladea. Zonas de tu perfil, escharpa y aire que no. Allí no cumplís un papel. Sos, apenas, una versión de vos, escalofriante, y quizá, más viva que nunca...

(fula, partida por el eje)  
¡vas a ir pupila a las monjas de La Anunciata!

(nota)

Esas ganas de bailar bajo la lluvia, perderse en la ciudad como si fuera un cuerpo, un sueño al que pudiera cruzarse sin el pensamiento –como la muerte-. Vertiginosa invención: nombre de calles, teatros, basura apilada. Bajo la lluvia, esas ganas de bailar. Esa imagen de mí bailando.

a veces  
mi corazón latía alegremente  
pero vos te propagabas

(deslumbrante)  
en el camino de la angustia  
no dabas ningún  
paso en falso

*Per/canta* (1989)

## SUSANA POUJOL

por qué  
mentiras de otro tiempo /

al final del verano  
un estropicio:  
hojas de tenidas / de árboles inmóviles  
el muchacho la muchacha  
se abrazan se aprietan se resbalan se  
recorren  
con una ciencia  
una cítara el torso de la muchacha  
una cuerda  
un arbusto inmóvil  
el muchacho

caparazón de marzo en las plazas  
ramalazo de aire suave

la piel las manos se hunden  
en ánforas verdes / rezan / al cielo  
húmedo umbroso de tenido  
en oscuridad sin lunas

Las voces corroen al tiempo inmóvil /  
No más todos esos rostros  
multiplicados contornos en los muros  
aquí solo ánforas pieles noches lunas  
No más la historia del tiempo que corroe  
Olvidar ? a los clavados / de tenidos  
inmóviles en los muros  
Sus contornos no se lavan con las lluvias

Tampoco los huesos

en los osarios

ni las culpas

de los años inmóviles

tragados / de tenidos

por el terror tiempo...

Qué

de la muchacha y el muchacho

ánforas abiertas a la luna / al final

del verano / si hubiesen florecido?

Ha girado la rueda de los años inmóviles

la muchacha y el muchacho

miembros secos senos envejecidos

/máscaras

adolescentes / trofeos

de modernos jíbaros

BALANCE SUMAS Y SALDOS

*Sobrescrituras (1987)*



DE TÍTERES

En el rincón junto al fuego  
el olor a almendras:

ladoscuro de la memoria  
vuela viento... vuela  
sobre los ojos esqueletos  
de cara al mar

un puñal voraz

aqueja de muerte  
al bosque de los juegos de niños:

la poesía  
deshilachada  
despierta

al payaso

manejabas-lo  
hablabas-por  
máscara del deseo

*Sobrescrituras (1987)*

FELLINESCA

Mártires del medio  
mundo

danzan / clowns vulgares

muelles de hombres dulces      fosforescentes

a bordo de un barco irreal

fantasmagorías

de caballos escupen espumas

del buen mar

la vía láctea se estrella

miríadas

y voces de niños hienden

sombras

sin sexo

los ojos claros...

¡Ay piel morena

cuándo

el día estrellará los barcos

sobre el muelle

sin pescadores

sin medio

mundo

miedo

*Sobrescrituras (1987)*

## MERCEDES ROFFÉ

Los que ordenan los sonos del tun. Qué sílex habrá labrado ese terso tronco canela en albayaldes, mora, quina y guayacán. El rostro del mendigo de los dioses se va en la ceremonia como una lengua sin freno. Y baten las palmas, y cantos y alaridos, y toque de trompetas y tambores. Pero quién ve la hendidura perfecta, negra, y esa especie de lengua bipartida, el aleteo, vibra, y esa otra hendidura lábil adentro de la otra. Alguien muere. Alguien recibe el tembetá. Alguien asa las carnes del cautivo. Alguien bebe. Alguien entrega la espada mientras alguien se viste la piel del muerto. Mientras, alguien recibe el tembetá. Otros se enmascaran. Otros se labran tronco con tronco. Otros se encanelan, se albayaldan, se quinan, se moran, se ennegrecen, se baten, se cantan, se palmean, se tocan, se tumban, se trompean, se chupan, se hienden, se entregan, se reciben, se abrasan. Beben. Otros ordenan los sonos del tun. Alguien recibe el tembetá.

*El tapiz (1983)*

Y así como la cabalgata irrumpe en la calle más angosta en las fiestas de verano y una carroza de la Cuarta Jerarquía avanza desde el puente a la Morada Provisional de los Dioses, y otra a su vez, sacerdotal o guerrera, ocupa de puerta a puerta el ancho de un callejón y el pueblo ofrece tazones de arroz y saké caliente desde los pisos altos, y los pajes reciben su linaje entre ritos de fuego, y relucen en el cielo las puntas aceradas de las alabardas como si los astros alargaran sus brazos a la tierra, y los metálicos tamboriles redoblan y por días y noches la fiesta se renueva y nace de la ceremonia el desfile y del desfile la farsa y de la farsa una nueva y solemne ceremonia, así bajaba al capricho de un río calmosa y susurrante una extraña caravana, circense o fúnebre, que carromatos y tiendas y féretros y escoltas en balsas y en góndolas trocara, y en galeones.

*El tapiz (1983)*



Es verdad,  
    es mentira  
¡Las Tinieblas!  
La engolada impostura de los sacerdotes del Mal  
No hay nada  
Nada  
    más allá de esa mullida  
        hostil  
    capciosa  
vía láctea:  
    la memoria  
No hay nada  
más allá  
    de la novela florida  
que ella juega  
    arma  
    destroza  
entre centelleos  
    hechizos  
    despejos  
    -machos y hembras-  
Es verdad  
    es cierto  
Dash, Olivia, Hermine, no me griten  
No seré feroz  
jamás  
más allá del sueño  
    la pantomima  
    el drama  
    la payasada fúnebre  
del peor titiritero

*Cámara baja (1987)*

No hay más que eso  
    esto  
el único trazo posible  
    tanteable  
un balbuceo fijado en su más grotesca afasia  
eso  
esto  
que no ha de sobrevivir  
siquiera  
en la memoria de los muertos

No hay argumento posible  
ni historia  
no gramática

Solo ese regusto a decepción  
y la alegría impronunciable de estar vivo  
Aun  
la impronunciable decepción  
de no haber muerto en el momento justo  
Eso  
lo que se desea  
    -está visto-  
no se escribirá jamás  
como no se ven en el espejo ciertas manchas  
ciertos gestos

*Cámara baja (1987)*





EN EL MOMENTO de nacer, poco más tarde,  
no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso  
de ese día fue la luz de neón, perecedera,  
incandescente, enrarecida, dibujando el signo  
de la palíndroma –Madam, I’m Adam- más perfecta  
en otro idioma y más sombría  
que dominar los sentidos. El reflejo  
intermitente tornó inútil el espejo; demorado, ¡ay!  
el círculo callado, sorprendido,  
de los cuerpos que buscándose se evitan  
en el calor de lo íntimo. ¡Haber nacido  
bajo ese signo! Haber nacido. A diario  
el tedio vuelve del revés el derecho natural,  
y el asedio es del sitio de lo mismo:  
Al no desear, me muero. Quiero a ese pájaro  
del mal agujero, el que amenaza *Mad am I*  
con énfasis vital y tanto élan... Madam, ¡ay!,  
perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos  
trivialmente del paso, del abismo.

*Madam* (1988)

SOLEDAD, languidez, y la sorda tumescencia  
que, en verdad, anhela la preñez como distante  
evanescencia, tras el tedio y lo cambiante.  
En su medio, en su doblez, ella es el redoblante que,  
frenético, augura el ritmo de la espera si certera  
nada aguarda. La sutura de lo ascético  
es sostén de la quimera, almirez  
que muele en lo perdido su mansión para el olvido  
y mentira que, en verdad, refleja lo que es.  
O lo que está sin lugar y se queja de la pasión  
por lo estético: el profético rodar de la frutera  
rechazando la manzana que se pudre, el lar  
con su piedra movediza y la hiedra  
que la cubre, pelliza imperturbable.  
Sería dable pensar al inicio de algún acto,  
o de cualquiera, en un épico ejercicio  
de versatilidad que, en verdad, no se tolera;  
y sería exacto.

*Madam* (1988)

LA DESAZÓN, el agotamiento, la razón  
que da el silencio y la presencia  
inevitable del corazón que late  
tenso en el estable aliento  
del extenso trayecto de la vida,  
renacida en el proyecto  
de morir mejor cuando haya tiempo  
de dolor, de falla interior  
y de deseo: al ir allí en el intento  
de abrir la boca  
de la marca, ser, la loca y desdecir  
lo que el monarca  
ha instaurado en mí de su adorado  
esqueleto de dominio, de razón,  
de altísimo respeto y de tesón en el ahora  
y el aquí que nada insume, pero resta  
el tiempo de decirlo, cuando el mirlo  
se ha posado, al fin, sobre esta rama.

*Madam* (1988)

## MÓNICA SIFRIM

### II

Lejos de la muerte, se divierte. Encapsulada  
en felpa rosa viejo, en fríos de cajita de música.  
Lencería a resorte, fruslería. La bien engolada  
bailarina puede resistir a eternidad  
esa postura que el borracho tienta. Oh bailarina  
anverso del borracho. Tu resurrección es tan sencilla  
como abrir la caja. Juegos con la muerte. Musiquitas.

*Novela familiar (1990)*

IV

Tendrán cuerpo huyendo entre los eucaliptus  
tras el alma huyente, pero no el lenguaje.  
Donde antes había alocución ¿qué habrá?  
¿La vehemencia? ¿Boca de los mudos con su globo  
de saliva inútil? ¿Voces del ahogado pensativo  
junto al barco ebrio?  
Cuando les quiten el lenguaje, qué?  
¿La vehemencia? ¿el agujero? ¿nada?  
Les pondré palabras como perlas  
en un viejo sarcófago. Trapos en la boca.

*Novela familiar* (1990)

X

Si esta inminencia de final nos tiñe cada gesto  
de una cera póstuma, cada palabra de dicha  
es de inmediato puesta en su barniz.

Ahora en lo que vive, se mide su lugar en la vitrina.

Y si calza o no calza, si deja ramalazos, si echada en el estanque  
cuántos círculos abre en la memoria.

Todo lo dicho y hecho en este tramo servirá de guión.

*Novela familiar (1990)*

XXIV

Ellos aman la armonía bien organizada.  
Copas en alto. Gala. Promontorio.  
Cámara lenta para el brindis, que los vasos besen,  
la solera se estremezca lila y oro blanco.  
Ellos aman la escena. También el documento de la escena:  
actas y películas y fotos. ¿En qué archivo mañana  
han de exhumar con lupa los detalles?  
¿Notaran el rictus? ¿Van a colegir: “Eran taciturnos en las fiestas”.

*Novela familiar* (1990)

XXVII

Cuando alimenta dicta. Cuece en la cocina su verdad.  
Ni un sí ni un no, sino el poder de hundir el cucharón.  
Dictamen: el llamar a la mesa, el bajar la persiana y a dormir  
ordena un calendario. ¿Y si cambiamos de lugar?  
¿Y el cucharón a mí? Ya tengo mi reloj y sé leerlo:  
ahora, llevo las de ganar. Yo soy la calavera en el espejo  
que defrauda a la bella. Soy la más bella  
que ocupó el espejo.

*Novela familiar* (1990)



## SUSANA VILLALBA

### II

la novia  
la mirada lela  
el pelo de guardar  
y las mejillas craqueladas  
finos tacones  
y la enagua  
de plumetí  
reverenciando el aire  
suave  
lascivia de puntillas  
en la siesta  
casa de trapos  
y teresa

una vajilla  
mamá  
era la muñeca reina  
y el espejo  
carnaval  
sus ojos negros  
sentencia de guirnaldas  
en los hombros  
molidos por la sombra  
y el salitre

*Clínica de muñecas (1986)*

IX

en blanco y negro  
despiadado de organiza  
el cuello  
de raso el alma  
regada por el guante  
del mundo en bandolera  
el arpa y las clavav  
silencioso signo  
invertido  
cosido a su esqueleto  
de herrumbre  
y de moneda

*Clínica de muñecas* (1986)

XIII

el viejo vals  
de plumas  
el sombrero  
ladeado  
como una mueca  
de crayón  
su vida  
fucsia  
las mejillas  
de trapo  
su cuerpo  
a sus pies  
discos  
las manos  
de pesadilla  
la mirada  
ciega de tabaco  
y cointreau las amatistas  
de sus aros  
falsos  
poemas  
en el parque Lezama  
de mármol y madera  
cuando se fue  
detrás de Homero Manzi  
los cascos  
sobre el empedrado  
quedó su pelo jardinero  
y su estola raída  
en el aire

soñó a la francesa  
una percanta  
que a nadie abandonó  
sino en el tango  
su corazón de estopa

*Clínica de muñecas* (1986)

## SÉ QUE MI PETICIÓN ES PRECIPITADA

yo  
yo y mí  
cuerpo  
yo y mi cuerpo fuimos a esa fiesta  
yo bailé  
hermoso rico y poderoso rozaba mi cuerpo  
mi betty boop mi reina mi descalza  
mi nombre es yonimeri yo también  
fuego furia ¿fumás? fuimos a su casa  
estás mojada no sé no hemos sido presentados  
sumergidos suma de noches estera estambres estaba aterrorizada  
profeta cantinela sentí un automóvil rojo rubio el tabaco  
su espalda fuerte trepada mi caída infinitos funestos café  
piedras para dormir me acompañaba a casa y olvidé decírsele  
las palabras son monedas clavadas a la tierra  
historias de susy siempre lo he sabido  
cómo explicarte hubiese cupido calendario  
perdida en los andenes al día siguiente mi cuerpo caída del piso 29  
olvidé decirle que siempre yo nunca los amores cobardes  
lloraba no llegaba porque los hombres etcétera  
él era despiadado todo un hombre quemado de belleza  
mi cuerpo gemía como un gatos y lo envidié pero yo nunca  
me meto en sus asuntos  
dijo tu piel mi nena dame no sé qué cosa qué llave del infierno  
yo hubiese declarado desplegado y estrenado un novio  
hubiese dicho a mis amigas entrado en cualquier bar  
hubiese hubiese vino que me matara

habráse visto tan chiquita y calentando bancos en la plaza  
ay corazón si te fueras de madre

siempre la pena entre la pena y la nada  
mi cuerpo roto pegado a lo sumido curioso rito de cucharas en la mesa  
sobre la mesa en la ducha él era el agua y me frotaba belladona  
dame en el centro de lo que siempre habla el espejo de la sombra  
del deseo era lacan sentado en mi escritorio  
ah para su estudio oh para su análisis acabar era ver  
mi cuerpo demasiado tarde donde estuviste lo decía  
ay si supieras corazón ser látigo y dormir

*Susy. Secretos del corazón (1989)*

## OH! MI MEJOR AMIGA Y MI PROMETIDO

tienen el agrado el buen gusto de invitar a usted a su ménage a trois que se realizará vaya a saber si usted querrá quitarnos el vestido o recoger el guante un desafío contra solteros una liga azul con una rosa de vello púbico un ángel es justo lo que necesitamos bajo el atrio saludarán trompetas de extravío tulipanes y un poco de hasch si usted aporta un escenario casi agónico su andrógino sine qua non que sienta miedo casi tiemble pero sonría de una manera azul el tono de sus ojos y la mejilla translúcida esmeralda recorrerá la espina hasta la cera de sus muslos comience a enrojecer pero no pierda el terciopelo comience a retorcerse como una verdadera cascabel en el tobillo haga sonar la esclava dejarse arrinconar bajo la ducha heno de pravia combinando el flujo rabioso de la savia ambarina el vetiver y la lavanda precisa en su escultura de mayólica la espalda atormentarnos con un pié tallado a una sandalia parecer azorada sabiamente padecer encaje a medio rasgar bretel caído casualmente andar a gatas y estirarse perezosamente de rouge volverse cada tanto a un contrapunto imaginario amodorrada rodar una cereza dejarse trenzar hebra de oro y alelés con el gesto de la ceja soberbia un ópalo perfecta acostumbrada al cortejo del agua la axila oliendo a nuez moscada un tallo de romero en la boca y luego en otros labios entre amorgo y fascinada de tanto olor a esas alturas dominando a penas oro y sombra strass el natural aroma de suplicio naciendo del mar con túnica adherida desgarrando el no rebelde en un gemido de auténtica perla que lleva el placer como una piel de nacimiento alrededor de su propio corazón con descendientes brillando al exterior para no arder y porque si

*Susy. Secretos del corazón (1989)*

## SALOMÉ

revelación de un síntoma ilusión de estarse debatiendo por haber crecido como fruta en un plato solo nuestra cabeza en la danza como premio o tumor de la inocencia del otro fruto entero y yo la niña partida de su cuello pido en plato de plata espejo cuya arista me muestra separada y decapita el hechizo al final lo que mama decía no recuerdo sino lo que deseaba su cabeza enamorada te traigo de los pelos pasión confundiendo las piezas

*Susy. Secretos del corazón (1989)*



## PAULINA VINDERMAN

### LOS COMIENZOS

Había un furor.  
Había un furor lejano  
y yo lo percibía.  
Y el río se arrodillaba en ese entonces  
ante mí.  
Hacía un hueco en mi círculo  
de fuego  
y me lavaba la memoria.  
Es todo lo que sé  
y cómo escribir sobre tampoco.

*La otra ciudad* (1980)

## VIVIR ES DIBUJAR ESTA CIUDAD

Vivir es dibujar esta ciudad.  
Colocarle sombreros a los tejados negros  
y alfombras orientales a las alcantarillas.  
Pero los rostros se desploman  
en mis manos  
y los pasos sin cara  
continúan presurosos en la tarde vacía.  
Vivir entonces es desenmascarar  
esta ciudad.  
Decirle al centinela que no beba.  
Al amante que olvide.  
A la muralla  
que ponga fin a los destierros.  
Es importante irme.  
Un barco pasará.  
Aún no tengo pasaje.

*La otra ciudad* (1980)

## LOS ESCRIBAS

Debo vivir  
para contar la ciudad.  
De los hombres débiles  
y sus mentiras rápidas.  
Las paredes caen  
y yo atesoro una remota verdad  
en un cuaderno blanco.  
Mientras tanto releo poemas vacíos,  
vacíos como las piedras  
golpeadas por los hombres.  
Las palabras me lanzan los ojos de otros.  
Y puedo olvidar los rostros  
y ver despedazarse la inocencia  
y el festín de los miedos.  
Mansamente recorto un simulacro de arco iris.  
Pego alguno de esos versos  
en el cuaderno blanco.  
Levanto un pequeño monumento  
a la caída  
para que los escribas de otros reinos  
nos informen.

*La otra ciudad* (1980)

## LOS MUERTOS

Solíamos desenterrar  
a los muertos  
y colocarlos en frasquitos color caramelo  
sobre la mesa.

Esa era la ceremonia previa  
al despertar de los veranos  
y creíamos convertirnos así en iniciados  
cuando ni siquiera comprendíamos  
el concepto tierno y cerrado  
de la primera semilla.

Qué hacer con los muertos.  
Qué hacer con los desentierros  
de los muertos.

Qué hacer con sus nombres cambiados  
por los poderes casi siempre feudales  
de los señores de orden.

Debimos volver a poner nombres,  
vestirlos con orígenes,  
dejarlos vivir junto a nosotros  
corriendo una canción en el jardín  
como mariposas sin luz propia.

Hasta que fueron muriendo otra vez,  
de poco, uno a uno,  
de rodillas junto a nuestra cama,  
y nos dejaron todo.

La débil lámpara que somos.

El pequeño camino viciado  
de palabras prestadas.

Este sueño en que debemos creer,  
algunas noches.

*La mirada de los héroes (1982)*

III

Supongamos que muero  
a mitad de la noche.  
Supongamos que ya no haya  
estrellas para contar.  
Que la música no desvele mi oído.  
sino que yo me instale en su territorio  
y me demuela.  
Supongamos que se trata de otra ventana  
y no de esa mueca boquiabierta de hollín  
a los vecinos sin cara.

Si solo se pudiera dormir  
para ser otro al despertar.  
Conquistadores fenicios  
de puertos de colores.  
La doncella de Cleopatra  
y el luto de la serpiente por el porvenir.  
Si pudiera hacer algo más que esperar  
sentada a horcajadas de la vida  
bebiendo té en vasos de prestado.

Adolezco  
y mis entrañas se estiran.  
Mi antiguo amor florecerá después.  
Cuánto hace que estoy viva  
y recuerdo.  
Supongamos que muero antes de despertar.  
Duele demasiado ya lo que poseo.  
Duele infinitamente más  
lo que espero poseer.

*La balada de Cordelia (1984)*

## TESTIMONIO ENTRE RÍOS

El dolor de los olvidos es una mirada, digo  
y estiro mi mano hacia un barco. El olor  
de los muelles es un lugar.

A veces llaman, mientras mi corazón está  
ocupado en la turbidez de un río de frontera:  
el modo en que se concentra  
sobre la vendedora de la terminal de ómnibus  
y le ahueca los ojos.

Me abro entre los vasos de papel, voceros  
de naranjas.

A todas horas escucho el trajín  
de las calles que no son las avenidas  
de la historia.

Desaparezco –y me olvidan–  
usando un ciclo incoloro por sombrilla.

El viento trae las noticias:  
tarjetas empolvadas de invitación  
que llegan irremediabilmente tarde, informes  
sobre lo que sucede en esta ciudad  
que nunca mira las barcazas junto al río.

Mi vida es dada a la vida  
(los rasgos de la cara disueltos en la lluvia  
como los de un poblado tropical).

Me vacío ante la resistencia del aire, con el  
mismo gesto que muchas mujeres se desnudan

ante una ventana imaginaria.

Y casi es un disparo en la noche  
la forma que elige la seca penetración  
de lo real:  
un crimen sin testigos ni amarras, en la  
opacidad de los días.

*Rojo Junio (1988)*

## BIBLIOGRAFÍA





- ABEL, Ernesto *et al.* (1987). *El complot militar. Un país en obediencia*. Buenos Aires: Ediciones Dialéctica.
- ACADEMIA ARGENTINA DE LAS LETRAS (2004). *Diccionario del habla de los argentinos*. Buenos Aires: La Nación.
- ACEDO, Pepa (1991). “Mujeres y escritura”, en *Feminaria. Dossier especial: Mujeres y poesía*, año IV, nº 7, 9.
- ADORNO, Theodor W. (1962). *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel. 1ª ed. 1958.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus. 1ª ed. 1970.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus. 1ª ed. 1966.
- AGGER, Inger y Sören Buus JENSEN (1990). “La potencia humillada: tortura sexual de presos políticos de sexo masculino. Estrategias de destrucción de la potencia del hombre”, en Riquelme 45.
- AGENCIAS/EL PAÍS.ES (2005). “EEUU mantiene el control de los dominios de Internet”, en *El País*, 16 de noviembre. Dirección URL [4-7-2007]: [http://www.elpais.com/articulo/internet/EE/UU/mantiene/control/dominios/Internet/elpeputec/20051116elpepunset\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/internet/EE/UU/mantiene/control/dominios/Internet/elpeputec/20051116elpepunset_1/Tes)
- ALCOFF, Linda (1989). “Feminismo cultural versus pos-estructuralismo: la crisis de la identidad en la teoría feminista”, en *Feminaria*, año II, nº 3, 1-18.
- ALETTA DE SYLVAS, Graciela (2002). “Mujer, naturaleza y erotismo en el mundo simbólico de *Camino al sur*”, en Gac-Artigas 17-30.
- ALIBERTI, Antonio (1986). “Las pérdidas y los ritos”, en *La Razón*. Buenos Aires, 28 de diciembre, 3.
- \_\_\_\_\_ (1988). *La poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Fos Epsilon.

- \_\_\_\_\_ (1997). *Poesía argentina de fin de siglo*. Tomos III, IV y V. Buenos Aires: Vinciguerra.
- ALLUB, Leopoldo (1983). *Orígenes del autoritarismo en América Latina*. México: Katún.
- ALONSO, Rodolfo (1982). “Poesía a la justa medida (para ser paladeada como vino viejo)”, en *La Gaceta*, domingo 8 de agosto.
- ALTAMIRANO, Carlos (1986). “El intelectual en la represión y en la democracia”, en *Punto de Vista*, n° 28, 2-4.
- ALTHUSSER, Louis (1968a). *Para leer El Capital*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1965.
- \_\_\_\_\_ (1968b). *La filosofía como arma de la revolución*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1967.
- \_\_\_\_\_ (1969). *Lenin y la filosofía*. México DF: Era. 1ª ed. 1969.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1973.
- \_\_\_\_\_ (1975a). “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. Notas para una investigación”, en *Escritos*. Barcelona: Laia, 107-72. 1ª ed. 1970.
- \_\_\_\_\_ (1975b). “El pintor de lo abstracto”, en Althusser *et al.*, 77-86.
- \_\_\_\_\_ (1976). *La revolución teórica de Marx*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1965.
- \_\_\_\_\_ (1979a). *Posiciones*. Anagrama: Barcelona. 1ª ed. 1976.
- \_\_\_\_\_ (1979b). *Freud y Lacan*. Barcelona: Anagrama. 1ª ed. 1964.
- ALTHUSSER, Louis *et al.* (1975). *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, 77-86. 1ª ed. 1967.
- ALVARADO, Ramón y Lauro ZAVALA (eds.) (1993). *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo (Textos*

- presentados en el Quinto Encuentro "Mijaíl Bajtín", Manchester, 1991). México: UAM.*
- ALZON, Claude (1982). *Mujer mitificada, mujer mistificada*. París: Ruedo Ibérico.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- AMAYA, Lyana y Aura María FERNÁNDEZ (1989). "La deconstrucción y la crítica feminista", en *Nuevo Texto Crítico*, vol. II, n° 4, 189-196.
- AMBROGGIO, I. (1968). *Formalismo e avanguardia in Russia*. Roma: Editori Riuniti.
- AMORÓS, Celia (2000). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- ANADÓN, Pablo (pról. y trad.) (1996). *Poetesse argentine*. Acquaviva Picena: Edizioni Periferia.
- \_\_\_\_\_ (antol. y pról.) (2006). *Señales de la nueva poesía argentina*. Oviedo: Llibros del Peixe.
- ANNAN, Koffi (2005): "Naciones Unidas e Internet", en *El País*, 16 de noviembre. Dirección URL [2-5-2007]:  
[http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Naciones/Unidas/Internet/elpepisoc/20051116elpepisoc\\_5/Tes](http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Naciones/Unidas/Internet/elpepisoc/20051116elpepisoc_5/Tes)
- ANDRADE, Oswald de (1981). "Manifiesto Antropofágico", en *Obra escogida*. Caracas: Ayacucho.
- ANDRÉ, María Claudia (2004). *Antología de escritoras argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- ANÓNIMA (2005). *Una mujer de Berlín. Anotaciones de diario escritas entre el 20 de abril y el 22 de junio de 1945*. Barcelona: Anagrama. 1ª ed. 1954.

- ANÓNIMO (1987). *Antología Último Reino*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- ANÓNIMO (1982). “Editorial”, en *XUL*, n° 4, 5.
- ARANCIBIA, Juana Alcira (ed.) (1985). *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX. II simposio Internacional de Literatura*. Tomo I. Costa Rica: ILCH.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Crítica literaria de la literatura latinoamericana del siglo XX. III Simposio Internacional de Literatura*. Colección “La mujer en la literatura hispanoamericana”, vol. V. California: ILCH.
- \_\_\_\_\_ (1995). *La nueva mujer en la escritura de autoras hispánicas: ensayos críticos*. Montevideo: ILCH.
- \_\_\_\_\_ (1999). *La mujer en la literatura del mundo hispánico*. Colección “Mujer y sociedad en América”, vol. V. California: ILCH.
- ARMANI, Horacio (1982). *Antología esencial de poesía argentina*. Buenos Aires: Aguilar.
- ARRIAGA, Mercedes (2003): “Literatura comparada y literatura comparada en femenino. El caso de las escritoras españolas e italianas”, en *Estudios Filológicos alemanes. Revista del grupo de Investigación Filología Alemana*, n° 3, 411-422.
- ASOCIACIÓN MADRES PLAZA DE MAYO (1997). *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Documentos *Página/12*, La Página.
- AULICINO, Jorge R. (1980). “Balance y perspectivas”, en *XUL*, n° 1, 11-17.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Lo que ocurre ‘de veras’”, en *Diario de Poesía*, n° 20, 30.
- AUSTIN, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. 1ª ed. 1962.

- AVELLANEDA, Andrés (1983a). “Best-seller y código represivo en la narrativa argentina del ochenta: el caso Asís”, en *Revista Iberoamericana*, n° 125, 983-996.
- \_\_\_\_\_ (1983b). *El habla y la ideología*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1989). “Argentina militar: los discursos del silencio”, en Kohut y Pagni 13-30.
- BACHELARD, Gaston (1965). *La poética del espacio*. México DF: FCE.
- BAJTÍN, Mijaíl M. (1919). “Arte y responsabilidad”, en Bajtín 1982: 11-12.
- \_\_\_\_\_ (1920-24). “Autor y personaje en la actividad estética”, en Bajtín 1982: 13-190.
- \_\_\_\_\_ (1934-35). “La palabra en la novela”, en Bajtín 1989: 77-236.
- \_\_\_\_\_ (1937-38). “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en Bajtín 1989: 237-409.
- \_\_\_\_\_ (1941). “Épica y novela. (Acerca de la metodología del análisis novelístico)”, en Bajtín 1989: 449-485.
- \_\_\_\_\_ (1952-53). “El problema de los géneros discursivos”, en Bajtín 1982: 248-293.
- \_\_\_\_\_ (1970-71). “De los apuntes de 1970-1971”, en 1982: 354-380.
- \_\_\_\_\_ (1974a). “Hacia una metodología de las ciencias humanas”, en Bajtín 1982: 381-396.
- \_\_\_\_\_ (1974b). *La cultura popular en la edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Alianza Universidad. 1ª ed. 1965.
- \_\_\_\_\_ (1976). “El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas”, en Bajtín 1982: 294-320.
- \_\_\_\_\_ (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. 1ª ed. 1979.

\_\_\_\_\_ (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E. 1ª ed. 1963.

\_\_\_\_\_ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus. 1ª ed. 1975.

\_\_\_\_\_ (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos. 1ª ed. 1992.

BAJTÍN/MEDVÈDEV, Pavel Nikolaevich (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza. 1ª ed. 1928.

BAJTÍN/VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich (1926). “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica”, en Bajtín 1997: 106-137.

\_\_\_\_\_ (1976). *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1ª ed. 1929a.

\_\_\_\_\_ (1977). *Freudismo*. Bari: Dedalo Libri. 1ª ed. 1927.

\_\_\_\_\_ (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza. Trad. fr.: (1977). *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. París: Minuit. 1ª ed. 1929c.

\_\_\_\_\_ (1993). “La construcción del enunciado”, en Silvestri y Blanck 245-276. 1ª ed. 1929b.

\_\_\_\_\_ (1999). *Freudismo, un bosquejo crítico*. Buenos Aires: Paidós. 1ª ed. 1927.

BAJTÍN/MEDVÈDEV y VOLOSHINOV (1983). *Bakhtin School Papers*. Oxford: RPT Publications.

BALDERSTON, Daniel et al (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

- BALIBAR, Étienne y Pierre MACHEREY (1974). “Sobre la literatura como forma ideológica”, en Althusser *et al.* 1975, 23-46.
- BALLART, Pere (1994). *Eironeia: La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio (Quaderns Crema).
- \_\_\_\_\_ (2005). *El contorno del poema*. Barcelona: Acantilado.
- BARRET, Michèle (ed. y pról.) (1980). *Women’s Oppression Today: Problems in Marxist-Feminist Analysis*. Londres: New Left Books/Verso.
- \_\_\_\_\_ (1991). *The politics of Truth. From Marx to Foucault*. Stanford: Stanford UP.
- BARTHES, Roland (1976). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI. 1ª ed. 1953.
- \_\_\_\_\_ (1982). *El placer del texto*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1973.
- \_\_\_\_\_ (1993). *S/Z. An Essay*. Nueva York: Noonday Press. Trad. esp. de 1997: *S/Z*. Méjico DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1970.
- BASTOS, Roa (1991). “Entre lo temporal y lo eterno”, en *Anthropos. Boletín de información y documentación*, n° 25, 38-49.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Del buen uso de los mitos”, en *Anthropos. Boletín de información y documentación*, n° 25, 78-80.
- BATTAGLIA, Luis Alberto (2007). “La Danza del Ratón (Revista literaria). Editorial n° 1”, en *Paginantes*. Dirección URL [3-8-2007]: <http://paginantes.blogspot.com/2007/01/la-danza-del-ratn-revista-literaria-t.html>
- BAUMANN, Bedrich (1967). “George H. Mead and Luigi Pirandello: Some Parallels Between the Theoretical and Artistic Presentation of Social Role”, en *Social Research*, vol. 34, n° 3, 563-607.
- BAUR, Sergio Alberto (2007). “Las revistas de poesía en argentina”, en *Litoral. Argentina. Poesía y arte contemporáneos*, n° 243, 110-128.



- BEAUVOIR, Simone (1998). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.
- BELLESSI, Diana (1987). “Abdicación de la reina y el maestro”, en *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL 1986*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 147-156.
- \_\_\_\_\_ (1988a). *Paloma de contrabando*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- \_\_\_\_\_ (1988b). “La diferencia viva”, en *Diario de Poesía*, n° 9, 9.
- \_\_\_\_\_ (1989). “La diferencia viva: el poema eres tú”, en *Nuevo Texto Crítico*, vol. II, n° 4, 7-10.
- \_\_\_\_\_ (1990). “El temor de las mujeres a hablar en público”, en *Feminaria*, año III, n° 6, 10-11.
- \_\_\_\_\_ (1994). “La aprendiz”, en *El Desierto*, n° 1, 10-11.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria.
- \_\_\_\_\_ (2001). “La voz es leyenda”, en Vázquez y Pastormerlo (comp.) 101-108.
- BELLESSI, Diana y Amalia CARROZZI (1996). “La voz de las madres”, en *Feminaria*, año IX, n°s 17/18, 32-34.
- BELLO, Javier (2001). “Diana Bellessi: inmóvil transparente. Crucero ecuatorial”, en *Cyber Humanitatis*, n° 19. Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Dirección URL [3-3-2007]: <http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/19/jbello.html>
- BELLOTTI, M. (1989). “El feminismo y el movimiento de mujeres. Argentina 1984-1989”, en *Cuadernos Feministas. ATEM*, n° 34, 2.
- BELLUCCI, Mabel (2000). “El movimiento de Madres de Plaza de Mayo”, en Gil Lozano *et al.* (dir.) 267-289.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Situaciones límite. El feminismo durante la dictadura militar en la Argentina”, en *Feminaria*, año XIV, n°s 26/27, 37-39.

- BELSEY, Catherine (1991a). "A Future for Materialist Criticism?", en Wayne (ed.) 257-270.
- \_\_\_\_\_ (1991b). "Constructing the Subject: deconstructing the text", en Warhol y Price (eds.) 593-609. 1ª ed. 1985.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1991). "La idea de ciencia en el mundo de las letras (positivismo y antipositivismo)", en *STVDIVM. Filología*, nº 7, 39-53.
- \_\_\_\_\_ (1993a). "Ortega, Bajtín y *El tema de nuestro tiempo*", en *Berceo*, nº 125, 137-145.
- \_\_\_\_\_ (1993b). "Dos interpretaciones del pensamiento de M. M. Bajtín", en *STVDIVM. Filología*, nº 9, vol. I, 237-244.
- \_\_\_\_\_ (1994a). "La parodia. El viaje imaginario", en *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Banco Zaragozano, 49-56.
- \_\_\_\_\_ (1994b). "Relativismo e dogmatismo. O tema do noso tempo", en *A trabe de ouro. Publicación galega de pensamento crítico*, nº 17, vol. I, 25-38.
- \_\_\_\_\_ (1995). "Ideología y estética en el pensamiento de Bajtín", en Romera Castillo *et al.* 53-66.
- \_\_\_\_\_ (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Madrid: Montesinos.
- BENEDETTI, Mario (1974). "Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre", en Helmy F. Giacomani (ed.) 53-75.
- BENÍTEZ, Luis y Mónica GUIRÁLDEZ (1983). *Poesía inédita hoy*. Buenos Aires: Nous Producciones.
- BENJAMÍN, Walter (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus. 1ª ed. 1936.

- \_\_\_\_\_ (1999). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus.
- BENSON, Elisabeth (1997). *Birds and beasts of Ancient Latin America*. Gainesville: UP of Florida.
- BEPRÉ, Julio y Adalberto Polti (1991). *Poetas argentinos de hoy*. Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía.
- BERENGUER, Carmen (comp.) (1990). *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana, 1987*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- BERGER, Peter L. (1999). *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós. 1ª ed. 1997.
- BERGER, Peter L. y Thomas LUCKMANN (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Nueva York: Anchor Books.
- BINNS, Niall (1999). *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad (Nicanor Parra, Enrique Lihn)*. Berne: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_ (2004a). *¿Callejón sin salida? La crisis ecológica en la poesía hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BLANCHOT, M. (1955, 1967). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa (1984). *Una retórica del silencio*. México DF: Siglo XXI.
- BLOOM, Harold (1973). *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Oxford UP: New York.
- BONZINI, Silvia y Laura Klein (1985). “Un no de claridad, aproximación al estudio de la poesía femenina argentina del siglo XX”, en Arancibia (ed.) 153-172.

- BOOTH, Wayne (1974). *A Rhetoric of Irony*. Chicago/London: U of Chicago P.
- \_\_\_\_\_ (1982). "Freedom of Interpretation: Bakhtin and Challenge of Feminist Criticism", en *Critical Inquiry*, nº 9, 245-276.
- BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas*. Tomo II. Buenos Aires: Emecé.
- BORINSKY, Alicia (sel. y pról.) (2000). *Barbarie y memoria. Fragmentos de testimonios, ficción, poesía y ensayo del Holocausto y la dictadura argentina (1976-1983)*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- BOURDIEU, Pierre (1993). *Sociology in Question*. Londres: Sage. 1ª ed. 1982.
- \_\_\_\_\_ (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. 1ª ed. 1992.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. 1ª ed. 1994.
- \_\_\_\_\_ (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. 1ª ed. 1998.
- BRAIDOTTI, Rosi (1991). *Patterns of dissonance*. Cambridge: Polity Press.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia UP. Trad. esp. de 2000: *Sujetos nómades corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Un ciberfeminismo diferente", en *Creatividad Feminista*. Dirección URL [6-1-2008]:  
[www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber\\_braidotti.htm](http://www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm)
- \_\_\_\_\_ (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal. 1ª ed. 2002.

- BRECHT, Bertolt (1971). *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península. 1ª ed. 1967.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Historias de almanaque*. Madrid: Alianza. 1ª ed. 1949.
- \_\_\_\_\_ (1982). *Escritos sobre teatro*. Tomo III. Buenos Aires: Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_ (1996). *El círculo de tiza caucasiano*, en *Teatro completo*. Vol. 10. Madrid: Alianza. 1ª ed. 1944.
- BRÉE, Germaine (1973). *Women Writers in France: Variations on a Theme*. New Brunswick: Rutgers UP.
- BRONWLEE, Kevin y SCORDILIS, Marina (eds.). (1985). *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover/NH/Londres: UP of New England.
- BRUÑA BRAGADO, María José (2005). *Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Frankfurt/Main: Peter Lang.
- BUBNOVA, Tatiana (1996). “Bajtín en la encrucijada dialógica (datos para contribuir a la confusión general)”, en Zavala (coord.) 1996a: 13-72.
- \_\_\_\_\_ (2006). “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”, en *Acta Poética*, vol. 27, nº 1, 97-114.
- BUFFANO, Sergio (1984). “La violencia y la muerte, esos hábitos inmorales”, en *Clarín Cultura y Nación*, 4 de octubre, 4-5.
- BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México DF: Paidós. 1ª ed. 1990.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós. 1ª ed. 1993.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1976). *Exorcismos de esti(l)o*. Barcelona: Seix Barral.
- CALABRESE, Omar (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

- CALABRÒ, Giovanna (ed.) (1987). *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*. Nápoles: Guida.
- CALINESCU, Matei (1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.
- CALVEIRO, Pilar (2004). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- CALVERA, Leonor (1982). *El género mujer*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Mujeres y feminismo en la Argentina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- CAMERON, Deborah (1998). *The Feminist Critique of Language: A Reader*. Londres/Nueva York: Routledge.
- CAMPAÑA, Mario (2007). *Casa de luciérnagas. Antología de poetas hispanoamericanas*. Barcelona, Bruguera.
- CAMPRA, Rosalba (1987). *América Latina: la identidad y la máscara*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. ital. 1982.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (1989). *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América latina*. Pisa: Giardini Editori e Stampatori.
- \_\_\_\_\_ (1996). *“Como con bronca y junando”... La retórica del tango*. Buenos Aires: Edicial.
- CAMPRA, Rosalba y N. von PRELLWITZ (coords.) (1999). *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*. Roma: Bagatto Libri.
- CANTERO, María Ángeles (2005). *El «boom femenino» hispanoamericano de los años 80. Un proyecto narrativo de «ser mujer»*. Granada: Universidad de Granada.

- CARLSON, Marifran (1988). *¡FEMINISMO! The woman's movement in Argentina from its beginnings to Eva Perón*. Chicago: Academy Chicago Publishers.
- CARRASCO, Germán (entrev.) (2005). *Acerca de: Arturo Carrera*. Santiago de Chile: Mercurio de Chile. Dirección URL [21-3-2008]:  
[www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=245](http://www.interzonaeditora.com/web2/prensa/prensa.php?idPrensa=245)
- CARRERA, Arturo (2001). *Monstruos. Antología de la Nueva Poesía Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel (2000). "Feminismo y postcolonialismo: estrategias de subversión", en Suárez Briones *et al.* 73-84.
- CARROLL, Lewis (1998). *Alicia en el País de las Maravillas*. Barcelona: Edicomunicación. 1ª ed. 1865.
- CASTELLANOS, Rosario (2005). *Obras reunidas*. Tomo II. México DF: FCE.
- CASTILLA, Leopoldo (1987). *Nueva Poesía Argentina*. Madrid: Hiperión.
- CASTRO, Juana y Silvia JUROVIETZKY (1998). "Entrevista a Juana Bignozzi", en *Feminaria*, año VIII, nº 14, 62-71.
- CASTRO-KLAREN, Sara (1989). *Escritura, transgresión y sujeto en la literatura hispanoamericana*. México DF: Premia.
- CERRUTTI, Gabriela (1997). *Identidad y memoria*. Buenos Aires: Planeta.
- CHÁVEZ, Fermín (2004). *Historia y Antología de la Poesía Gauchesca*. Buenos Aires: Margus.
- CHEJTER, Silvia y Nora Claudia LAUDANO (2002). *Género en los movimientos sociales en Argentina*. Buenos Aires: CECYM.
- CHIHUAILAF, Elicura (1999). *Recado confidencial a los chilenos*. Santiago de Chile: Lom.
- CHIROM, Daniel (comp.) (1980). *Antología de la Nueva Poesía Argentina*. Buenos Aires: Editores Cuatro.

- CHOQUE QUISPE, María Eugenia (2006). “La historia del movimiento indígena en la búsqueda del Suma Qamaña (Vivir Bien)”, en *International Expert Group Meeting on the Millennium Development Goals, Indigenous Participation and Good Governance*. Celebrado en enero en Nueva York por la ONU. Dirección URL [25-8-2007]: [www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/workshop\\_MDG\\_choque.doc](http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/workshop_MDG_choque.doc)
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté (1982). *Luis de Góngora. Sonetos*. Málaga: Gráficas Urania.
- CIXOUS, Hélène (1991). «*Coming to Writing*» and Other Essays. Massachusetts: Harvard UP. Trad. esp. de 2004: *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu. 1ª ed. 1977.
- \_\_\_\_\_ (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos. 1ª ed. 1975.
- CIXOUS, Hélène y Catherine CLÉMENT (1975). *La Jeune née*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- CLARK, Colin (2000). *My Week with Marilyn*. Nueva York: HarperCollins.
- COBO, Juan Gustavo (1991). *Palabras de mujer: poetas latinoamericanas*. Madrid: Siglo XXI.
- COE, Snow y BENSON (1989). *La América antigua: civilizaciones precolombinas*. Barcelona: Folio.
- CÓFRECES, Javier (1985). “Diez años de poesía”, en *Mascaró*, nº 4, 29-32.
- \_\_\_\_\_ (1984). “Poesía desde el golpe”, en *La Danza del Ratón*, nº 6, 19-21.
- COLAIZZI, Giulia (1996). “Abyección y escritura: del yo a la no-identidad del cyborg”, en *Feminaria*, año IX, nº 16, 1-7.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- COLOMBO, María del Carmen (1991). “Mujeres, escritura, lectura”, en *Feminaria. Dossier especial: Mujeres y poesía*, año IV, nº 7, 7-9.



- CONADEP (1984). *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- CONDE, Óscar (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Aguilar (Taurus).
- CONTRERAS, Francisco (1919). “El movimiento que triunfa hoy. Manifiesto sobre el Mundonovismo”, en *La varillita de virtud*. Santiago: Minerva, 101-115.
- CORNWELL, Neil (2005). “Skaz Narrative”, en *The Literary Encyclopaedia, The Literary Dictionary Company*. Dirección URL [21-11-2007]: <http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1561>
- CORONA, F. (ed.) (1986). *Bachtin, teorico del dialogo*. Milano: Angeli.
- CORPA VARGAS, Mirta (1994). “‘Los primeros principios o arte poética’ de Liliana Heker. Narrativa del Proceso: resistencias y reflexiones en un discurso autobiográfico”, en *Alba de América*, n<sup>os</sup> 22-23, 417-24.
- CORRADI, Juan (1985). *The Fitful Republic. Economic, Society and Politics in Argentina*. Boulder (Colorado): Westview Press.
- CREWS, Frederik C. (1988). *Unauthorized Freud: Doubters Confront a Legend*. Nueva York: Viking Penguin.
- CROS, Edmond (1980). *Ideología y genética textual: el caso de El buscón*. Madrid: Cupsa.
- DELÈGUE, I. (1987). “La littérature-ventriloque”, en *Poétique*, n<sup>o</sup> 72, 431-442.
- DELEUZE, Gilles (1994). *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1<sup>a</sup> ed. 1969.
- \_\_\_\_\_ (1995). “Deseo y placer”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n<sup>o</sup> 23, 12-20.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama. 1<sup>a</sup> ed. 1993.

- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México DF: Era. 1ª ed. 1975.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos. 1ª ed. 1972 (vol. 1, *El Antiedipo*) y 1980 (vol. 2, *Mil mesetas*).
- DE MAN, Paul. (1990). *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor. 1ª ed. 1986.
- DERRIDA, Jaques (1987). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. 1ª ed. 1967.
- \_\_\_\_\_ (1978). “Parergon”, en *La vérité en peinture*. París: Flammarion, 19-168.
- DE MORA, Carmen y Alfonso GARCÍA MORALES (eds.) (2003). *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam e Iris M. ZAVALA (coords.) (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. (1989). “Bakhtin. Discourse and Feminist Theories”, en *Critical Studies*, especial *The Bakhtin Circle Today*, vol. 1, nº 2, 27-43.
- \_\_\_\_\_ (1990). “Para el discernimiento del patrimonio femenino del sociotexto”, en *Discurso*, nº 5, 75-90.
- \_\_\_\_\_ (1993). “La palabra no olvida de dónde vino: Para una poética dialógica de la diferencia”, en *Breve historia feminista de la literatura española*. Barcelona: Anthropos, 77-124.
- DOBRY, Edgardo (1998). “Flanneurs desasosegados (Un panorama de la poesía argentina de los 90)”, en *La Página*, nº 33, 67-70.
- DOLL, Darcie y Alicia SALOMONE (1998). “La literatura menor de Gabriela Mistral y Victoria Ocampo: la prosa epistolar y las alianzas”, ponencia presentada en el XXXII Congreso Internacional de Literatura

- Iberoamericana, Santiago de Chile (Pontificia Universidad Católica).  
Dirección URL [2-4-2008]:  
<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudios/solomonedoll.html>
- DOMÍNGUEZ, Nora y Carmen PERELLI (1998). *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- DORE, Elisabeth (ed.) (1997). *Gender Politics in Latin America. Debates in Theory and Practice*. Nueva York: Monthly Review Press.
- DUBATTI, Jorge (comp.) (1998). *Poéticas argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- DURÁN, María Ángeles (1981). *La mujer en el mundo contemporáneo*. Madrid: IUEM.
- D'UVA, Mónica (2001). *Agua de beber (una extraña antología)*. Buenos Aires: Nusud.
- EAGLETON, Terry (1978). *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. Londres: Verso. 1ª ed. 1976.
- \_\_\_\_\_ (2001). *La idea de cultura: una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Entrevista a Terry Eagleton”, en *ER. Revista de filosofía*, monográfico “Leer a Althusser”, n<sup>os</sup> 34-35, 22-27. J. L. Bellón (entrev.).
- ECO, Umberto (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix-Barral. 1ª ed. 1962.
- \_\_\_\_\_ (1969). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen. 1ª ed. 1964.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen. 1ª ed. 1984.
- EGEA, Javier, Álvaro SALVADOR y Luis GARCÍA MONTERO (1983). *La otra sentimentalidad*. Granada: Don Quijote (Los Pliegos de Barataria).
- ELIADE, Mircea (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.

- ELISSAGARAY, Alejandro (antol. y pról.) (2002). *La poesía de los '80. Antología*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- ELSKAR, María Rosa (1995). *Érase una vez la mujer: la mujer argentina de los siglos XIX y XX según fuentes históricas y literarias*. Mendoza: Universidad de Cuyo.
- ELTIT, Diamela (1996). "Cuerpos nómadas", en *Feminaria*, año IX, n<sup>os</sup> 17-18, 54-60.
- EMERSON, Gary Saul (ed.) (1986). *Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies*. Standford: Standford UP.
- \_\_\_\_\_ (1993). "Preface to Mikhail K. Ryklin, *Bodies of Terror*", en *New Literary History*, vol 24, n<sup>o</sup> 1, 45-49.
- \_\_\_\_\_ (1997). *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*. Princeton: Princeton UP.
- ENCINAR, Ángeles, Eva LÖFQUIST y Eva VALCÁRCEL (coords.) (2006). *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*. Vol. I y II. UAM: Ediciones de la UAM.
- ENRÍQUEZ DEL ÁRBOL, Carlos (2006). *Escritos filibusteros I*. Málaga: Filosofía, política y economía en el Laberinto (Universidad de Málaga).  
Dirección URL [12-4-2008]: <http://www.rebellion.org/docs/43137.pdf>
- ERLICH, Víctor (1974). *El Formalismo Ruso. Historia-doctrina*. Barcelona: Seix Barral. 1<sup>a</sup> ed. 1955.
- ESCLIAR, Myriam (1996). *Mujeres en la literatura y la vida judeoargentinas*. Buenos Aires: Milá.
- ESTEBAN, Ángel (coord.) (2007). *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

- ESTÉVEZ, Eduardo (1994). “Sobrevivir con las uñas. La poesía argentina durante la década del ochenta”, en *Imagen Latinoamericana*, n<sup>os</sup> 100-101, 60-69.
- FAGUNDO, Ana María (1995). *Literatura Femenina de España y las Américas*. Madrid: Fundamentos.
- FANON, Franz (1968). *Piel negra, máscaras blancas*. La Habana: Instituto del Libro. 1<sup>a</sup> ed. 1952.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Los condenados de la tierra*. Rosario (Santa Fe): Colectivo Editorial Último Recurso. 1<sup>a</sup> ed. 1961.
- FARA, Daniel (antol. y prolog.) (2002). *Signos vitales. Una antología poética de los ochenta*. Mar del Plata: Editorial Martín.
- FARES, Gustavo y Eliana HERMANN (1993). *Escritoras Argentinas Contemporáneas*. Nueva York: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Viajes en la palabra y en la imagen*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- FERNÁNDEZ, Jesse (pról. y antól.) (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*. Madrid: Hiperión.
- FERNÁNDEZ, Ruth (1994). *Veinte voces destacadas de la poesía argentina*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio (ed.) (1988). *Jorge Luis Borges: A-Z*. Madrid: Siruela.
- \_\_\_\_\_ (1998a). “Gardel canta a Darío. Para una microteoría polisistémica sobre tres letras de tango”, en *Filología*, vol. XXXI, n<sup>os</sup> 1-2, 119-143.
- \_\_\_\_\_ (2004). *La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos*. Sevilla: Renacimiento.
- FERNÁNDEZ MOORES, Lucio (2002). “Dictamen contra las leyes del perdón”, en *Clarín*, 20 de agosto. Dirección URL [23-3-2008]:

<http://www.clarin.com/diario/2002/08/30/p-01702.htm>

- FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.) (1972). *América latina en su literatura*. México DF: Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ OLMOS, Margarite y Liza PARAVICINI-GEBERT (1991). *El placer de la palabra. Literatura erótica de América Latina. Antología Crítica*. México: Planeta.
- FERRER, C. (comp.) (1991). *El lenguaje libertario: Filosofía de la protesta humana*. Vol. II. Buenos Aires: Editorial Norda Comunidad.
- FIERRO, Juan Manuel y Orietta GEERERAT V. (2004). “La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, 77-84.
- FINLAY, Marike (1988). *The Romantic Irony of Semiotics. Friedrich Schlegel and the Crisis of Representation*. Berlín/Nueva York/Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- FLETCHER, Lea (1996). “Un silencio a gritos: tortura, violación y literatura en la Argentina”, en *Feminaria*, año IX, n<sup>os</sup> 17-18, 49-56.
- FLETCHER, Lea y Jutta MARX (1988-1989). “Bibliografía de/sobre la mujer argentina a partir de 1980”, en *Feminaria*, n<sup>o</sup> 2 (año I, 27-30), n<sup>o</sup> 3 (año II, 30-33) y n<sup>o</sup> 4 (año II, 32-35).
- FLOREZ, María José (2002). “Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y ludus. Las Novelas de la nebulosa”, en *Boletín Ramón*, n<sup>o</sup> 5, 11-25.
- FLORIA, Carlos y César GARCÍA BELSUNCE (1989). *Historia política de la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Alianza.
- FONDEBRIDER, Jorge (2003). “Treinta años de poesía argentina”, en *elhilodeariadna.com*, vol. 6. Dirección URL [3-4-2008]:  
[www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen6/art03\\_letras\\_completo.asp](http://www.elhilodeariadna.org/articulos/volumen6/art03_letras_completo.asp)

- \_\_\_\_\_ (coord.) (2006a). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2006b). “Treinta años de poesía argentina”, en *supra* 9-43.
- FONDEBRIDER, Jorge y Pablo CHACÓN (1998). *La paja en el ojo ajeno. Periodismo cultural en Argentina. 1983-1998*. Buenos Aires: Colihue.
- FORNS-BROGGI, Roberto (2004). “El eco-poema de Juan L. Ortiz”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, 33-48.
- FOSTER, David William (1987). “Los parámetros de la narrativa argentina durante el ‘Proceso de Reorganización Nacional’”, en Balderston et al 96-108.
- FOUCAULT, Michel (1997). *La arqueología del saber*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1969.
- \_\_\_\_\_ (1983). *El discurso del poder*. México: Folios.
- \_\_\_\_\_ (1984): *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- FRANCO, Jean (1986). “Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana”, en *Hispanamérica*, vol. 45, 31-43.
- \_\_\_\_\_ (1988): “Beyond Ethnocentrism: Gender, Power, and the Third-World Intelligentsia”, en Nelson y Grossberg (eds.) 503-15.
- FRASER, John (1974). *Violence in the Arts*. Nueva York/Londres: Cambridge UP.
- FREIDEMBERG, Daniel (1984). “Para una situación de la poesía argentina”, en *La Danza del Ratón*, nº 6, 22-28.
- \_\_\_\_\_ (1987a). “Entre la fragmentación y el riesgo”, en *Mascaró*, nº 7, 28.
- \_\_\_\_\_ (1987b). “De una libreta de apuntes”, en *Diario de poesía*, nº 5, 26.
- \_\_\_\_\_ (1991). “El modo en las cosas”, en *Diario de Poesía*, nº 21, 23.

- \_\_\_\_\_ (1993). “Poesía argentina de los años 70 y 80: la palabra a prueba”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n<sup>os</sup> 517-519, 139-160.
- \_\_\_\_\_ (antol. y pról.) (1995). *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- \_\_\_\_\_ (2001). “La reverberación del objeto perdido”, en Vázquez y Pastormerlo (comp.) 83-92.
- FRIERA, Silvina (2006). “Historia de un milagro poético”, en *Página/12* (Cultura/ Espectáculos). Jueves 7 de septiembre. Dirección URL [13-3-2008]: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3708-2006-09-07.html>
- GAC-ARTIGAS, Priscilla (2005). *Reflexiones. Ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*. New Jersey: Ediciones Nuevo Espacio.
- GARCÍA, Evelyne (1982). “Lecturas: N. Fem. Sing. ¿Lee y escribe la mujer en forma diferente al hombre?”, en *Quimera*, n<sup>o</sup> 23, 54-57.
- GARCÍA DE LA HOZ, Antonio (1996). “Sobre la Verneinung, la Verleungnung, Verwerfung y su relación con la Verdrängung en la obra de Sigmund Freud”, en *Apuntes de psicología. Revista del Colegio Oficial de Psicólogos. Andalucía Occidental*, n<sup>o</sup> 48, 63-72.
- GARCÍA HELDER, Daniel (1987). “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de Poesía*, n<sup>o</sup> 4, 24-25.
- GARCÍA LORCA, Federico (1966). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993). *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial de Granada (colección Maillot Amarillo).
- GARCÍA MONTERO, Luis, Antonio JIMÉNEZ MILLÁN y Álvaro SALVADOR (eds.) (1986). *Jaime Gil de Biedma: el juego de hacer versos*. Málaga: Litoral, n<sup>os</sup> 163,164,165.



- GARDINER, Michael (1992). *The dialogics of critique. M. M. Bakhtin and the theory of ideology*. Londres/Nueva York: Routledge.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (ed.) (1987). *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus.
- GARZÓN VALDÉS, Ernesto (1989). “La democracia argentina actual. Problemas ético-políticos de la transición”, en Kohut y Pagni 47-63.
- GASQUET, Axel (2007). *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- GAYA, Miguel (1984). “Respuesta de Miguel Gaya”, en *La Danza del Ratón*, año IV, n° 6, 39 y 60.
- GEIST, Anthony L. y Álvaro SALVADOR (2004). *Cartografía poética: 54 poetas españoles escriben sobre un poema preferido*. Sevilla: Renacimiento.
- GENOVESE, Alicia (1994). “Marcas de agua. Reedición de dos libros de una poeta singular”, en *Clarín*, Buenos Aires, jueves 13 de octubre.
- \_\_\_\_\_ (1998). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- \_\_\_\_\_ (2001). “La búsqueda del yo”, en Vázquez y Pastormerlo (comp.) 73-82.
- GIACOMAN, Helmy F. Giacomani (ed.) (1974). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Anaya/Las Américas, 53-75.
- GIL LOZANO, Fernanda, Valeria PITA y María GABRIELA (comp.) (2000). *Historia de las Mujeres en la Argentina. Siglo XX. Vol. 2*. Buenos Aires: Taurus.
- GILBERT, Sandra M. y Susan GUBAR (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra. 1ª ed. 1979.
- GIRONDO, Oliverio (1986). *Antología*. Buenos Aires: Argonauta.

- GLIEMMO, Graciela (1991). “La escritura erótica de mujeres”, en *Feminaria*, año IV, n° 7, 2-5.
- GLOTFELTY, Cheryl y Harold FROMM (1996). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Atenas/Londres: U of Georgia P.
- GOFF, Jaques Le (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós. 1ª ed. 1988.
- GOLDMANN, L. (1970). *Marxisme et sciences humaines*. París: Gallimard.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GÓMEZ MORIANA, A. (1988). “Bajtín y Adorno ante la autonomía (relativa) de lo literario”, en *Revista de Occidente*, n° 90, 63-78.
- GONZALES, Patricia Elena y Eliana ORTEGA (1984). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- GONZÁLEZ, Jonio (1981). “Poesía argentina: algo huele mal”, en *La Danza del Ratón*, año I, n° 1, 2.
- GOÑI, Uki (2002). *La auténtica Odessa. La fuga nazi a la Argentina de Perón*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós.
- GOPEGUI, Belén (2006). “Política y poética”, en *Encinar et al.* 41-47.
- GORODISCHER, Angélica (1994). *Mujeres de palabra*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- GOVER DE NASATSKY, Miryam Esther (1981). *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Crea (Clásicos Huemul).
- GOULIMARI, Pelagia (1999). “A Minoritarian Feminism? Things to Do with Deleuze and Guattari”, en *Hypatia*, vol. 14, n° 2, 97-120.
- GRAVES, Robert (1961). *La Diosa Blanca. Historia comparada del mito poético*. Buenos Aires: Losada.

- GREBE VICUÑA, María Ester (1986). “El discurso chamánico mapuche: consideraciones antropológicas”, en *Actas de lengua y literatura mapuche*, nº 2, 47-66.
- GRUPO EL LADRILLO (1980). “A modo de manifiesto”, en *La Opinión Cultural*, nº 30, 7.
- GRUSS, Irene (sel. y pról.) (2006). *Poetas argentinas (1940-1960)*. Buenos Aires: Ediciones Dock.
- GUERRA, Lucía (1985). *La mujer fragmentada: historia de un signo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- HALL, Jonathan (1993). “El inalcanzable monologismo y la producción del monstruo”, en Alvarado y Zavala 231-251.
- HALPERINI DONGHI, Tulio (1987). *El espejo de la historia: Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HARAWAY, Donna (1995). *Manifiesto para Cyborgs un manifiesto cyborg: ciencia, tecnología, y socialismo-feminista en el siglo veinte tardío*. Valencia: Episteme. 1ª ed. 1991.
- HEGEL, G. W. F. (1955). “La filosofía de Heráclito”, en *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. Tomo I. México DF: FCE, 258-276.
- HENNESSY, Rosemary (1993). *Materialist feminism and the politics of discourse*. Nueva York/Londres: Routledge.
- HENNESSY, Rosemary y Chrys INGRAHAM (eds.) (1997). *Materialist Feminism: A Reader in Class, Difference, and Women’s Lives*. Nueva York/Londres: Routledge.
- HERÁCLITO, PARMÉNIDES y EMPÉDOCLES (1995). *Textos presocráticos*. Barcelona: Edicomunicación.

- HERRERA, Ricardo (1989). "Poesía argentina: nuevas tendencias", en *Ínsula*, n<sup>os</sup> 512-513: 37-38.
- \_\_\_\_\_ (1991c). *La hora epigonal: ensayo sobre poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- \_\_\_\_\_ (1991b). "Militancia y frivolidad", en *supra* 85-95.
- \_\_\_\_\_ (1991c). "Del maximalismo al minimalismo", *ibíd.* 81-92.
- HIGHET, Gilbert (1954). *A Clerk of Oxenford*. New York: Oxford UP.
- HIRSCH, Marianne (1989). *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana UP.
- HIRSCHKOP, K. y D. SHEPERD (eds.) (1989). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester UP.
- \_\_\_\_\_ (1994). "Bakhtin and the Politics of Criticism", en *Publication of the Modern Language Association of America*, vol. 109, n<sup>o</sup> 1, 116-117.
- HIRSCHKOP, K. (1985). "The Social and the Subject in Bakhtin", en *Poetics Today*, vol. 6, n<sup>o</sup> 4, 769-776.
- HOLQUIST, Michael (1983). "Answering as Authoring: Mikhail Bakhtin's translinguistics", en *Critical Inquiry*, n<sup>o</sup> 10, vol. 2, 307-320.
- \_\_\_\_\_ (1986). "The Surd Heard: Bakhtin and Derrida", en Emerson (ed.) 137-156.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Dialogism. Bakhtin and his world*. Londres/Nueva York: Routledge.
- HOLQUIST, Michael y Katerina CLARK (1984). *Mikhail Bakhtin*. Cambridge/Londres: Harvard UP.
- \_\_\_\_\_ (1986). "A Continuing Dialogue", en *Slavic and East European Journal*, n<sup>o</sup> 30, vol. 1, 96-102.

- HOLQUIST, Michael y LIANUPOV, Vadim (eds.) (1990). *Art and Answerability. Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin: U of Texas P.
- HOLDCROFT, David (1983). "Irony as a trope, and irony as discourse", en *Poetics Today*, vol. 4, nº 3, 493-511.
- HOHNE, Karen y Helen WUSSOW (eds.) (1994). *A Dialogue of Voices. Feminist Theory and Bakhtin*. Minnesota: Minnesota UP.
- HOWIE, Dorothy y Michael PETERS (1996). "Positioning Theory: Vygotsky, Wittgenstein and Social Constructionist Psychology", en *Journal for the Theory of Social Behaviour*, vol. 26, 51.
- HUTCHEON, Linda (1978). "Ironie et parodie: stratégie et structure", en *Poétique*, nº 36, 467-477.
- \_\_\_\_\_ (1988a). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1988b). *The Canadian Postmodern. A Study of English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford U.P.
- IBARLUCÍA, Ricardo (1988). "Un romanticismo sin sujeto", en *Diario de Poesía*, nº 9, 29.
- INVERNIZZI, Hernán y Judith GOCIOL (2003). *Un golpe a los libros (1976-1983)*. Buenos Aires: Eudeba.
- IRIGARAY, Luce (1978). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés. 1ª ed. 1974.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Le corps-à-corps avec la mère*. Montreal: Pleine Lune.
- \_\_\_\_\_ (1985). *This Sex Which Is Not One*. Nueva York: Cornell UP. 1ª ed. 1977. Trad. esp. de 1982: *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés.
- \_\_\_\_\_ (1991). "The power of discourse and the subordination of the feminine", en Whitford (ed.). 118-132.

- ISAACSON, José (2003). *Geografía lírica argentina. Cuatro siglos de poesía. XVII-XVIII-XIX-XX*. Buenos Aires: Corregidor.
- ISAACSON, José y Carlos Enrique URQUÍA (1962-1964). *40 años de poesía argentina*. Tomos I, II y III. Buenos Aires: Aldaba.
- ITKIN, Silvia (comp.) y GIARDINELLI, Mempo (ed.) (1989). *Mujeres y escritura. Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura*. Buenos Aires: Editorial Puro Cuento.
- JACHIA, P. (1991). “La poetica storica di Bachtin”, en Romano Luperini (ed.) 279-294.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Introduzione a Bachtin*. Bari: Laterza.
- JACOBUS, Mary (1982). “Is There a Woman in the Text?”, en *New Literary History*, año I, n° 14, 117-142.
- JAKOBSON, Roman y Tzvetan TODOROV (1999). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1965.
- JAMESON, Fredric (1985). “Sobre la interpretación: la literatura como acto socialmente simbólico”, en *Criterios*, n°s 13-20, vol. I, 185-210.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Advanced Capitalism*. Durham: Duke UP. Trad. esp. de 1995: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JAN MOHAMED, Abdul (1985). “The Economy of Manichean Allegory: The Function of Racial Difference in Colonialist Literature”, en *Critical Inquiry*, vol. 12, n° 1, 59-87.
- JANKALEVITCH, Vladimir (1986). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- JARDINE, Alice (1984). “Woman in limbo: Deleuze and his br(others)”, en *SubStance*, n°s 44-45, 46-60.
- JEFFERSON, A. (1983). “De l’Amour et le roman polyphonique”, en *Poétique*, n° 54, 149-162.

- JESPERSEN, Otto (1950). *Language: Its Nature, Development and Origin*. Londres: George Allen & Unwin. 1ª ed. 1922.
- JIMÉNEZ, José Olivio (intr. y antol.) (1994). *Antología de la poesía modernista hispanoamericana*. Madrid: Hiperión. 1ª ed. 1985. 2ª ed. revisada 1989.
- JITRIK, Noé (1984). *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio y la literatura*. Buenos Aires: Sudamericana.
- JULIANO, Dolores (1998). *Las que saben... Subcultura de mujeres*. Madrid: Horas y Horas.
- JUNG, Karl Gustav (1982). *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós. 1ª ed. 1950.
- KAMENSZAIN, Tamara (1983). *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México DF: UNAM.
- \_\_\_\_\_ (1987). “La nueva poesía argentina de Lamborghini a Perlongher”, en *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL. 1986*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 137-143.
- \_\_\_\_\_ (1996). *La edad de la poesía*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2001). “La grafía de la vida”, en Vázquez y Pastormerlo (comp.) 93-99.
- KAMUF, Peggy (1980). “Writing Like a Woman”, en McConnell-Ginet *et al.* 284-99.
- KAPLAN, Cora (1991). “Pandora’s Box: Subjectivity, Class and Sexuality in Socialist Feminist Criticism”, en Warhol y Price (eds.) 857-877.
- KASON POULSON, Nancy (2001). “Detrás de las puertas cerradas: la narrativa argentina después del Proceso”, en *Alba de América*, n<sup>os</sup> 37-38, 347-53.

- KAYSER, Wolfgang (1964). *Lo grotesco*. Buenos Aires: Nova. 1ª ed. 1957.
- KIERKEGAARD, Sören (2000). “Sobre el concepto de ironía”, en *Escritos de Sören Kierkegaard*. Vol. I. Madrid: Trotta.
- KING, John (1989). “Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: el caso de *Punto de vista*”, en Kohut y Pagni 87-94.
- KIRKPATRICK, Gwen (1989). “La poesía de las argentinas frente al patriarcado”, en *Nuevo Texto Crítico*, n° 4, vol. II, 129-138.
- KLEIN, Laura (1985). “Poesía durante la dictadura”, en *Mascaró*, n° 4, 27-28.
- \_\_\_\_\_ (1999). “El sexo, la madre, la ciencia”, en *Feminaria*, año XII, n° 22-23, 14-22.
- KNIGHT, Diana (ed.) (2000). *Critical Essays on Roland Barthes*. Nueva York: G.K. Hall & Co.
- KOFMAN, Fernando (sel. y ensayos) (1985). *Poesía entre dos épocas (Argentina 1976-1983 – Inglaterra 1930-1939)*. Buenos Aires: Sátura.
- \_\_\_\_\_ (1985). “La poesía en nuestro periodo de terror”, en *supra* 13-14.
- KOHUT, Karl y Andrea PAGNI (eds.) (1989). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag.
- KOPP, Claire B. (1979). *Becoming Female. Perspectives and Development*. Nueva York: Plenum Press.
- KOVADLOFF, Santiago (coord.) (1981). *Lugar común*. Buenos Aires: El Escarabajo de Oro.
- \_\_\_\_\_ (antol. y pról.) (1990). *A palavra nômade*. São Paulo: Iluminuras.
- KRISTEVA, Julia (1967). “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en *Critique*, n° 239, 438-465.
- \_\_\_\_\_ (1970). “Une poétique ruinée” (prólogo), en *La poétique de Dostoievski*. París: Seuil, 5-27.



- \_\_\_\_\_ (1972). “Problemy struktrowania tekstu”, en *Pamiętnik Literacki*, vol. LXIII, n° 4, 247 y 250.
- \_\_\_\_\_ (1979). “Il n’y a pas de maître à langage”, en *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 20, 119-40.
- \_\_\_\_\_ (1986). “The System and the Speaking Subject”, en *Moi* 25-33.
- KUHNHEIM, Jill S. (1996). *Gender, politics, and poetry in 20<sup>th</sup>-Century Argentina*. Florida: UP of Florida.
- LACAN, Jacques (1966). *Escritos*. Tomo I. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Escritos*. Tomo II. México: Siglo XXI.
- LAKOFF, Robin (1995). *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Hacer. 1<sup>a</sup> ed. 1975.
- \_\_\_\_\_ (1998). “Extract from *Language and Woman’s Place*”, en Cameron 242-52.
- LAMAS, Martha (comp.) (1996). *El género: La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: UNAM.
- LAUDANO, Claudia Nora (1998). *Las mujeres en los discursos militares (1976-1983)*. Buenos Aires: Documentos *Página/12*, La Página.
- LAURETIS, Teresa de (1987). *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington/Indianápolis: Indiana UP.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra. 1<sup>a</sup> ed. 1984.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y Horas, Cuadernos Inacabados.
- \_\_\_\_\_ (2004). “La tecnología del género”, en Millán de Benavides y Estrada Mesa (eds.) 202-235.
- LECOTEUX, Claude (1999). *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del doble*. Barcelona: Juan J. de Olañeta.

- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie (1982). *La partición de las mujeres*. Buenos Aires: Amorrortu.
- LENIN, V. I. (1975). *Escritos sobre la literatura y el arte*. Barcelona: Península.
- LÉRTORA, Juan Carlos (comp.) (1993). *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- LIMA, Lezama (1981). *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- LOACH, Bárbara (1994). *Power and women's writing in Chile*. Madrid: Pliegos.
- LODGE, D. (1990). *After Bakhtin. Essays on fiction and criticism*. Londres: Routledge.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar (1999). *La pluma y la represión: escritoras contemporáneas argentinas*. Nueva York: Peter Lang.
- LÓPEZ-LUACES, Marta. "La máscara de la primera persona en tres poetas argentinas", en *Feminaria*, año XIII, n<sup>os</sup> 24-25, 83-84.
- LÓPEZ PÉREZ, Juan Antonio (1991). "Mito y lírica", en *Revista de Filología*, n<sup>o</sup> 8, 13-36.
- LUDMER, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Perfil.
- \_\_\_\_\_ (2007). "Literaturas postautónomas", en *Ciber letras. Revista de crítica literaria y de cultura*, n<sup>o</sup> 17. Dirección URL [27-11-2007]: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- LUKÁCS, G. (1968). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península.
- LUKIN, Liliana (1991). "Cartas XVIII" y "Cartas XXIV", en *Feminaria. Dossier especial: Mujeres y poesía*, año IV, n<sup>o</sup> 7, 11-12.

- LYNCH, John, Roberto CORTES CONDE, Ezequiel GALLO, David ROCK, Juan Carlos TORRE y Liliana DE RIZ (2002). *Historia de la Argentina*. Buenos Aires: Crítica.
- LYOTARD, J. F. (1986). “¿Qué fue de la Postmodernidad?”, en *Quimera*, n° 59, 13-21.
- McCONNELL-GINET, Sally, Ruth BORKER y Nelly FURMAN (eds.) (1980). *Women and Language in Literature and Society*. New York: Praeger.
- MACHEREY, Pierre (1978). *A Theory of Literary Production*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- MALLOL, Anahí (1998). “Era una mujer rubia”, en *Feminaria*, año VIII, n° 14, 74.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)”, en *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, n°s 52-53, 33-56.
- \_\_\_\_\_ (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- MARIASCH, Mariana (1998). “Tea-party”, en *Feminaria*, año VIII, n° 14, 74.
- MARRE, Diana (2003). *Mujeres argentinas: las chinas. Representación, territorio, género y nación*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- MARTÍ, José (1992). *Obras Completas*. 26 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales. 1ª ed. 1963-73.
- MARTÍN, René (dir.) (1996). *Diccionario Espasa. Mitología griega y romana*. Madrid: Espasa.
- MARTÍNEZ, Luz Ángela (1987). *Manierismo y neobarroco: genealogía de una crisis*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

- MARTÍNEZ CABRERA, Erika (2007a) (pról. y antól.). *La voz en bandolera. Antología poética* (de Diana Bellessi). Madrid: Visor Libros. Prólogo: “Dirección y deriva”, 7-34.
- \_\_\_\_\_ (2007b). “La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana”, en Esteban 489-512.
- MARTÍNEZ ESTRADA, E. (1958). *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*, México: FCE.
- MARTINI Real, Juan Carlos (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- MARTYNIUK, Claudio (2003). “Adorno, de Auschwitz a la ESMA”, en *Clarín*, 12-09-2003. Dirección URL [13-2-2008]: <http://www.clarin.com/diario/2003/09/12/o-02902.htm>
- \_\_\_\_\_ (2004). *ESMA, Fenomenología de la desaparición*. Buenos Aires: Prometeo.
- MARX K. y F. ENGELS (1964). *Sobre arte y literatura*. Buenos Aires: Revival.
- \_\_\_\_\_ (1973-1976). *Obras escogidas*. Moscú: Editorial Progreso.
- \_\_\_\_\_ (1975). *Cuestiones de arte y literatura*. Barcelona: Península.
- MASIELLO, Francine R. (1985). “Argentine Literary Journalism: the Production of a Critical Discourse”, en *Latin American Research Review*, vol. 20, n° 1, 27-60.
- \_\_\_\_\_ (1987). “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Balderston et al 11-29.
- \_\_\_\_\_ (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.
- MATHERON, François (2005). “La recurrencia del vacío en Louis Althusser”, en *ER. Revista de filosofía*, monográfico “Leer a Althusser”, n<sup>os</sup> 34-35, 28-41.

- MATTALÍA, Sonia (2003). *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- MAZZIOTTI, Nora (comp.) (1993). *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Buenos Aires: Colihue.
- MELIÀ, Bartomeu y Dominique TEMPLE. *El don de la venganza y otras formas de economía guaraní*. Asunción: CEPAG, 2004.
- MEMMI, Albert (1974). *Retrato del colonizado, precedido del retrato del colonizador*. Madrid: Edicusa. 1ª ed. 1957.
- MERCADER, Martha (1989). “El difícil matrimonio de la literatura y la política”, en Kohut y Pagni 123- 133.
- MILLÁN DE BENAVIDES, Carmen y María Ángela ESTRADA MESA (eds.) (2004). *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo*. Cali: Pontificia Universidad Javeriana.
- MILLER, Jacques Alain (1993). *De mujeres y semblantes*. Buenos Aires: Cuadernos del Pasador.
- MILLER, Nancy K. (ed.) (1988a). *The Poetics of Gender*. Nueva York: Columbia UP.
- \_\_\_\_\_ (1988b). “Arachnologies: the Woman, the Text, and the Critic”, en *supra* 270-295.
- \_\_\_\_\_ (1988c): *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, New York: Columbia UP.
- MITCHELL, Juliet (1976). *Psicoanálisis y feminismo*. Barcelona: Anagrama.
- MITCHELL, J. y ROSE, J. (eds.) (1984). *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. Londres: Norton and Pantheon Books.
- MIZRAHI, Liliana (1990). *La mujer transgresora. Acerca del cambio y la ambivalencia*. Buenos Aires: GEL.

- MOI, Toril (ed.) (1986). *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia UP.
- \_\_\_\_\_ (1999a). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_ (1999b). *What is a Woman? And Other Essays*. Oxford: Oxford UP.
- \_\_\_\_\_ (2001). “Apropiarse de Bourdieu: la teoría feminista y la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. El feminismo como *critique*”, en *Feminaria*, año XIV, n<sup>os</sup> 26-27, 1-20.
- MOLINA FOIX, Juan Antonio (2007). *Cuentos de dobles (una antología)*. Madrid: Siruela.
- MOLLER OKIN, Susan (2002). “Feminismo y multiculturalismo”, en *Feminaria*, año XIV, n<sup>os</sup> 28-29, 1-15.
- MONTELEONE, Jorge (1995). “Una mirada corroída: sobre la poesía argentina de los años 80”, en *Spiller* 203-215.
- \_\_\_\_\_ (pról.) (1996). “La utopía del habla”, en *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*, Antología de poemas de Diana Bellessi. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 9-28.
- \_\_\_\_\_ (2001a). “Temporalidad moderna y poesía”, en *Hablar de Poesía*, vol. 3, n<sup>o</sup> 6, 75-79.
- \_\_\_\_\_ (2001b). “La pregunta por el objeto (Genovese, Freidemberg, Kamenszain, Bellessi)”, en Vázquez y Pastormerlo (comp.) 63-71.
- \_\_\_\_\_ (2002). “Poesía argentina 1980-2002: del horror mudo al relato social”, en *La Estafeta del Viento*, n<sup>o</sup> 2, 20-36.
- \_\_\_\_\_ (2003a). “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía”, en *Mil Palabras*, n<sup>o</sup> 5, 27-32.
- \_\_\_\_\_ (2003b). “Una figura en el tapiz” (ensayo introductorio), en Monteleone y Buarque 9-21.

- MONTELEONE, Jorge y Heloisa BUARQUE (antol. y pról.) (2003). *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- MONTRELAY, Michele (1977). *L'Ombre et le nom. Sur la féminité*. París: Minuit.
- MORENO, María (1999). "El discurso de la doble voz", en *Feminaria*, año XII, n<sup>os</sup> 22-23, 93-94.
- MORSON, Gary Saul (1986). *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*. Chicago: Chicago UP.
- \_\_\_\_\_ (1994). "Reply", en *PMLA*, vol. 109, n<sup>o</sup> 1, 117-118.
- MORSON, Gary Saul y Caryl EMERSON (1989). *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Evanston: Northwestern UP.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford UP.
- MUSCHIETTI, Delfina (1982). *Poesía argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Colihue.
- \_\_\_\_\_ (1989a). "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada", en *Filología*, "La voz del otro. Homenaje a Enrique Pezzoni", año XXIV, n<sup>os</sup> 1-2, 231-241.
- \_\_\_\_\_ (1989b). "Mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor", en *Nuevo Texto Crítico*, n<sup>o</sup> 4, vol. II, 79-102.
- \_\_\_\_\_ (2000). "El poema: ¿traducción y pliegue de la voz? ¿el sueño del cuerpo en las fronteras de la lengua?", en *Mora*, n<sup>o</sup> 6, 89-94.
- MUSITANO, Adriana (2006). "La representación del cadáver en el arte argentino de fin de Siglo XX", en *ArteUna*. Dirección URL [22-2-2008]: [www.arteuna.com/convocatoria\\_2005/Textos/Musitano.htm](http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Musitano.htm)
- MÚXICA, Daniel (2002). *Poesía erótica argentina. 1600-2000*. Buenos Aires: Manantial.

- NAPIER, A. David (1987). *Masks, Transformations, and Paradox*. Berkeley: U of California P.
- NARANJO, José Ramón (2004). “La ecología profunda del Popol Vuh”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 33, 85-100.
- NARI, Marcela M. A. (1997). “En busca de un pasado: revistas, feminismo y memoria. Una historia de las revistas feministas, 1982-1997”, en *Feminaria*, año X, nº 20, 32-41.
- NEGRONI, María y Silvia BONZINI (2003). *La maldad de escribir. Nueve poetas latinoamericanas del siglo XX*. Tarragona: Igitur.
- NELSON C. y L. GROSSBERG (eds.) (1988). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: U Illinois P.
- NEUMAN, Andrés (2006). “La narrativa breve en Argentina después de 1983: ¿Hay política después del cuento?”, en *Ínsula*, nº 711 (monográfico *Letras argentinas. Un nuevo comienzo. Novela y cuento*), 5-10.
- NEWTON, Judith Lowder (1991). “Power and the Ideology of ‘Woman’s Sphere’”, en Warhol y Price (eds.) 765-780.
- NOVARO, Marcos y Vicente PALERMO (2003). *Historia argentina. La dictadura militar (1976/1983). Del golpe de Estado a la restauración de la democracia*. Tomo IX. Buenos Aires: Paidós.
- OCAMPO, Irene (1998). “Poemas”, en *Feminaria*, año VIII, nº 14, 72.
- OCAMPO, Victoria (1931). “Carta a Waldo Frank”, en *Sur*, año I, 7-18.
- O’HARA, Edgar (1984). *La palabra y la eficacia. Acercamiento a la poesía joven*. Lima: Latinoamericana Editores.
- ORTEGA, Carlos (pról.) (1994). “Introducción”, en Weil 9-49.
- ORTEGA, Eliana (2002). “Sur Sur: Materia poética de Diana Bellessi”, en *Cyber Humanitatis*, nº 24, Dirección URL [6-11-2007]:



- www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto\_sub\_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3794%2526ISID%253D260,00.html>
- ORTIZ, Juan L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la UNL.
- OSBORNE, Raquel (1990). “El discurso de la diferencia”, en *Feminaria*, año III, n° 6, 23-28.
- OSTRIKER, Alicia S. (1986). *Stealing the Language: The Emergence of Women Poetry in America*. Boston: Beacon Press.
- OTERO, José M. (comp.) (1990). *30 años de revistas literarias argentinas*. Buenos Aires: Catedral Sur Editora.
- PAITA, Jorge Andrés (1997). *Escalera de incendio de Paulina Vinderman*. Presentación en el Centro Cultural de San Martín, 4 de julio. Dirección URL [3-1-2008]: [www.antologiapoetica.com.ar/index1.php3?pag=30](http://www.antologiapoetica.com.ar/index1.php3?pag=30)
- PANESI, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- PARFANIUK, Aldo, Cristina DALMAGRO y Cecilia MUSE (1994). *Mujeres poetas de Córdoba, 1960-1990*. Córdoba: Alción.
- PASERO, N. (ed.) (1984). “Saggi su Bachtin” (monográfico), en *L'immagine riflessa*, vol. VII, n° 1 y 2.
- PATEMAN, Carole (1995). *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos.
- PAVESE, Carlo Odo (1997). *La lirica corale greca. Alcmane, Simonide, Pindaro, Bacchilide. I. Introduzione, indice dei temi e dei motivi*. Pisa: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali. 1ª ed. 1979.
- PEÑA, Cynthia (2003). “Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica”, en *Céfiro. Enlace hispano cultural y literario*, vol. 3, n° 2, 34-43.
- PEREDNIK, Jorge Santiago (1986). “El disfraz de la funcionaria”, en *Mascaró*, n° 6, 26-27.

- \_\_\_\_\_ (1989). *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*. Buenos Aires: Calle Abajo.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Antología de poesía argentina (1970-1994)*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- PERLONGUER, Néstor (1991). “Los devenires minoritarios”, en Ferrer (comp.), vol. II, 65-75.
- \_\_\_\_\_ (1992). “Poesía neobarroca. Caribe transplatino”, en *Página/12*, 13 de diciembre de 1992, Suplemento Cultural, 7.
- PESSOA, Fernando (1990). *Obra poética*. Río de Janeiro: Nova Aguilar.
- PFEIFFER, Rudolph (1968). *History of classical scholarship: from 1300 to 1850*. Oxford: Clarendon Press.
- PIGLIA, Ricardo (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (1993). “Ficción y política en la literatura argentina”, en Kohut y Pagni 97-103.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama. 1ª ed. 1999.
- PIROG, Gerald (1987). “The Bakhtin Circle’s Freud: From Positivism to Hermeneutics”, en *Poetics Today*, vol. 8, nº 3-4, 591-610.
- PIÑA, Cristina (pról.) (1996). *Poesía argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Vinciguerra.
- \_\_\_\_\_ (1993). “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 517-19, 121-138.
- PIZARNIK, Alejandra (2000). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- PONZIO, A. (1980). *Michail Bachtin alle origine della semiotica sovietica*. Bari: Dedalo Libri.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Segni e contraddizioni fra Marx e Bachtin*. Verona: Bertani.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*. Milán: Bompiani.

- \_\_\_\_\_ (ed.) (1977). *Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo*. Bari: Dedalo Libri.
- PORRÚA, Ana (antól.) (1990). *Traficando palabras. Poesía argentina en los márgenes*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- POUJOL, Susana (1991). “Intertextualidad en la poesía escrita por mujeres en la última década”, en *Feminaria. Dossier especial: Mujeres y poesía*, año IV, n° 7, 5-7.
- POULANTZAS, Nicos (1998). *Fascismo y dictadura: la tercera internacional frente al fascismo*. Méjico DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1970.
- PRAZ, Mario (1988). “El doble”, en *El pacto con la serpiente*. México DF: FCE, 426-432.
- QUEREILLAC, Soledad (2004). “Las mujeres y las letras. *Antología de escritoras contemporáneas*”, en *La Nación*, Suplemento de Cultura, 13 de junio, 4.
- RAMOS ARENAS, Jaime (2004). “Wittgenstein y Vygotsky acerca de la relación lenguaje/pensamiento”, en *II Congreso Iberoamericano de filosofía/IV Congreso Interamericano de Filosofía*. Pontificia Universidad Católica de Lima. Ver Dirección URL [29-11-2007]: [http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa\\_general/miercoles/sesion15-16.30/RamosJaime.pdf](http://www.pucp.edu.pe/eventos/congresos/filosofia/programa_general/miercoles/sesion15-16.30/RamosJaime.pdf)
- RANDALL, Marilyn (1991). “Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization”, en *New Literary History*, vol. 22, n° 3, 525-547.
- REATI, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2005). *Diccionario panhispánico de dudas*. Madrid: Santillana.

- RAE. *Diccionario de la Real Academia Española* (1991). Madrid: Espasa.
- REDONDO, Víctor (1979). “Nota aclaratoria a un artículo de Maurice Blanchot”, en *Último Reino*, nº 1, 2.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Poesía maldita. Crónica de una poesía que resiste e insiste”. (Entrev. de Gieschen), en *Ícaro digital*, nº 14, año III. Dirección URL [19-2-2008]:  
<http://www.icarodigital.com.ar/numero14/entrevistas/redondo.htm>
- REISZ, Susana (1990). “Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’”, en *Tropelías*, nº 1, 199-213.
- \_\_\_\_\_ (1996a). “Colectivismo versus universalismo. Voces e imágenes de mujer en la literatura de este fin de siglo”, en *Mora*, nº 2, 101-111.
- \_\_\_\_\_ (1996b). *Voces sexuadas, Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- \_\_\_\_\_ (1999). “Voces femeninas y cultura popular en la poesía hispanoamericana actual”, en *Mélanges. María Soledad Carrasco Urgoitti*, Tomo XII, 627-637.
- \_\_\_\_\_ (2000). “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, en *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura*, nº 2. Dirección URL [6-1-2008]: [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm)
- RELINQUE, Alicia (trad. e intr.) (2002). *Tres dramas chinos*. Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (2003). “La otra literatura en China. El teatro Yuan”, en *Quimera. Revista de Literatura*, nºs 224-225, 19-23.
- \_\_\_\_\_ (2005). “La nube del alba, la lluvia del atardecer. Sobre la construcción del erotismo en la literatura China”, en Sánchez García (ed.) 139-157.
- RICH, Adrienne (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.
- RIMBAUD, Arthur (1945). *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud*. Poseidón: Buenos Aires.

- \_\_\_\_\_ (1991). *Prosa completa*. Madrid: Cátedra.
- RIQUELME U. Horacio (1990). *Era de tinieblas. Derechos humanos, terrorismo de Estado y salud psicosocial en América Latina*. Caracas: Editorial Nueva Sociedad.
- RODERICK, Ian (1995). “Carni-Phallic Body”, en *Social Semiotics*, nº. 5, vol. 1, 119-142.
- \_\_\_\_\_ (2007). “(Out of) Control Demons: Software Agents, Complexity Theory and the Revolution in Military Affairs”, en *Theory & Event*, vol. 10, nº 2. Dirección URL [9-1-2008]:  
[http://ianroderick.com/Research\\_Notes/documents/Out\\_of\\_Control.pdf](http://ianroderick.com/Research_Notes/documents/Out_of_Control.pdf)
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Madrid: Akal. 1ª ed. 1974.
- \_\_\_\_\_ (1994a). *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (1994b). *La literatura del pobre*. Granada: Comares.
- \_\_\_\_\_ (1994c). *La norma literaria*. Granada: Diputación Provincial. 1ª ed. 1984.
- \_\_\_\_\_ (1999a). *Dichos y escritos (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- \_\_\_\_\_ (1999b). *Brecht. Siglo XXI*. Granada: Comares.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Althusser: Blow-up (las líneas maestras de un pensamiento distinto)*. Granada: Asociación Investigación y Crítica de la Ideología Literaria en España.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos y Álvaro SALVADOR (1994). *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*. Madrid: Akal. 1ª ed. 1987.

- RODRÍGUEZ AGÜERO, Eva (2006). *Feminismo y vanguardias políticas en los tempranos 70*. Conicet. Unidad de Estudios de Género Dirección URL [29-3-2008]:  
<http://bdigital.uncu.edu.ar/bdigital/fichas.php?idobjeto=1500>
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. (1999). *Foucault y la genealogía de los sexos*. Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ MONROY, Amalia (1996). “Bajtín y el deseo del Otro: lengua, cultura y el espacio de la ética”, en Zavala (coord.) 149-218.
- ROFFÉ, Reina (1989). “Qué escribimos las mujeres en la argentina de hoy”, en Kohut y Pagni 205-13.
- ROJAS-TREMPE, Lady y Catharina VALLEJO (1998). *Poética de escritoras hispanoamericanas al alba del nuevo milenio*. Miami: Ediciones Universal.
- ROMANO LUPERINI (ed.) (1991). *Teoría e Critica Letteraria oggi*. Milán: Francoangeli.
- ROMERA CASTILLO, José, Mario GARCÍA-PAGE y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.) (1995). *Bajtín y la literatura. Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor.
- ROMERO, Julia (2006). *Puig por Puig: imágenes de un escritor*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- ROMERO, Luis Alberto (2001). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: FCE.
- ROQUE PITÓ, Héctor (comp.) (1984). *Poesía argentina (desde Lugones hasta nuestras días)*. Vol. I. Buenos Aires: Guadalupe.
- ROSAS, Nicolás (1987). “Estados adquiridos”, en *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: UNL, 213-219.

- ROSAS, Yolanda y Zulema MIRKIN (eds.) (1990). *Antología de poesía femenina argentina (1960-1990)*. Buenos Aires/California: ILCH.
- ROSENBAUM, Alfredo (1998). *Poéticas Argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- ROSENBERG, Mirta (1982). “Nadie entra aquí con las palabras”, en *Rosario*, Cultura, domingo 15 de agosto.
- RUBIONE, Alfredo (1986). “La continuidad de la crítica”, en *Punto de Vista*, n° 27, 24-25.
- SA, Álvaro de (1977). *Vanguarda: produto de comunicação*. Petrópolis: Vozes.
- SAAVEDRA, Guillermo (1988). “La ‘mafia’ neobarroca”, en *El Periodista*, n° 212, 14 de octubre, 19.
- SAER, Juan José (1989). “Literatura y crisis argentina”, en Kohut y Pagni 105-122.
- SAID, Edward W. (2003). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo. 1ª ed. 1978.
- SALVADOR, Álvaro (1975). *Para una lectura de Nicanor Parra*. Universidad de Sevilla: Colección de Bolsillo.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Rubén Darío y la moral estética*. Granada: Universidad de Granada, Dpto. Filología Española, Serie minor.
- \_\_\_\_\_ (intr. y ed.) (1992). *Azul... y Cantos de vida y esperanza de Rubén Darío*. Madrid: Espasa Calpe, Colección Austral.
- \_\_\_\_\_ (1995). “El otro boom de la narrativa hispanoamericana: los relatos escritos por mujeres en la década de los ochenta”, en *Revista de Crítica Latinoamericana*, año XXI, n° 41, 165-175.
- \_\_\_\_\_ (sel. y ed.) (1998a). *Muestra de poesía hispanoamericana actual*. Granada: Diputación de Granada, Colección Maillot Amarillo.
- \_\_\_\_\_ (intr. y ed.) (1998b). *Nuevas voces de la literatura en Granada*. Granada: Junta de Andalucía/Fundación Caja Granada.

- \_\_\_\_\_ (intr. y ed.) (1999). *Prosas Profanas y otros poemas de Rubén Darío*. Madrid: Akal.
- \_\_\_\_\_ (2002a). *Espacios, estrategias, territorios. Algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_ (2002b). *El impuro amor de las ciudades. Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano*. La Habana: Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_ (2003a). *Las rosas artificiales. La búsqueda de la modernidad en la poesía hispánica*. Sevilla: Fundación Genesian.
- \_\_\_\_\_ (2003b). *Letra Pequeña*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- SALVADOR, Álvaro y Ángel ESTEBAN (eds.) (2002). *Antología de la poesía cubana de José Lezama Lima*. 4 vols. Madrid: Verbum.
- \_\_\_\_\_ (coords.) (2005). *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*. Madrid: Verbum.
- SALVADOR, Álvaro, Ángel ESTEBAN y Gracia MORALES (coords.) (2002). *Literatura y música popular en Hispanoamérica*. Actas del IV Congreso de la AEELH. Granada: Universidad de Granada y AEELH.
- SALVADOR, Álvaro, Antonio JIMÉNEZ MILLÁN y Juvenal SOTO (eds.) (1982). *Antología de la joven poesía andaluza*. Málaga: Litoral, nº 118, 119, 120.
- SAMOILOVICH, Daniel (1990). “Barroco y neo-barroco”, en *Diario de Poesía*, nº 14, 17-19.
- \_\_\_\_\_ (1986a). “Editorial”, en *Diario de Poesía*, nº 1, 2.
- \_\_\_\_\_ (1986b). “Editorial”, en *Diario de Poesía*, nº 2, 2.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1988). “Intertextualidad y Cultura de Masas: entre la cultura y el pastiche”, en *Discurso*, nº 2, 49-66.



- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (ed.) (2005). *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1999). *Literatura y cultura de la responsabilidad (el pensamiento dialógico de Mijaíl Bajtín)*. Granada: Comares.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (dir.) (1996). *Sociología de la literatura*. Madrid: Síntesis.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, A. (1965). *Las ideas estéticas de Marx*. México: Era.
- \_\_\_\_\_ (ed.) (1975). *Estética y marxismo*. México: Era.
- SAN MARTINO DE DROMI, María Laura (1996). *Argentina Contemporánea de Perón a Menem*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina.
- SARDUY, Severo (1972). “El barroco y el neobarroco”, en Fernández Moreno (ed.) 167-184.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SARLO, Beatriz (1983). “Literatura y política”, en *Punto de Vista*, año VI, n° 19, 8-11.
- \_\_\_\_\_ (1987a). “Literatura, ideología y figuración literaria”, en Balderston *et al.* 30-59.
- \_\_\_\_\_ (1987b). “Los militares y la historia: contra los perros del olvido”, en *Punto de Vista*, año X, n° 30, 6-8.
- SARMIENTO, Domingo F. (1989). *Facundo*. México DF: Porrúa.
- SCHAMA, Simon (1996). *Landscape and memory*. Nueva York: Vintage Books.
- SCHIAVO, Leda (1988). “Tres poemas”, en *Revista de Occidente*, n° 88, 132-133.

- SCHLEGEL, Friedrich (1994). *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- SEGARRA, Marta y Àngels CARABÍ (eds.) (2000). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria.
- SEGARRA, Marta (2000). “Feminismo y crítica postcolonial”, en *supra* 71-93.
- SEGRE, Cesare (1985). “What Bakhtin Left Unsaid: The Case of Medieval Romance”, en Bronwlee y Scordilis (ed.) 23-46.
- SEOANE, María (2004). *El siglo del progreso y la oscuridad*. Buenos Aires: Crítica.
- SHOWALTER, Elaine (1977). *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton UP.
- \_\_\_\_\_ (1981). “Feminist criticism in the wilderness”, en *Critical Inquiry*, vol. 8, nº 1, 179-205.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Inventing herself. Claiming a feminist intellectual heritage*. New York: Scribner.
- SILVA SANTISTEBAN (ed.) (1999). *El combate de los ángeles. Literatura. Género. Diferencia*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- SYLVESTER, Santiago (1996). “Algunas líneas sobre la poesía argentina actual”, en Tovar (ed.) 163-168.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Poesía del noroeste argentino. Siglo XX*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- SILVESTRI, Adriana y Guillermo BLANCK (1993). *Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*. Barcelona: Anthropos.
- SIMPSON, John (ed.) (2007). *Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford UP.
- SKLOVSKIJ, Viktor (1999). “El arte como artificio”, en Jakobson y Todorov 55-70.

- SMITH, Paul Julian (1989). *The Body Hispanic. Gender and sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Oxford UP.
- SONDERÉGUER, María (2001). “Los relatos sobre el pasado reciente de Argentina: una política de la memoria”, en *Iberoamericana*, vol. 1, nº 1, 99-112.
- SPENGLER, Oswald (2005). *La decadencia de Occidente*. Barcelona: RBA.
- SPILLER, Roland (coord.) (1995). *Culturas del Río de la Plata 1973-1995: trasgresión e intercambio*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1994). “La crítica postcolonial”, en *Feminaria*, nº 12, 6-9.
- SPRINKER, Michael (1986). “Boundless Context Problems in Bakhtin’s Linguistics”, en *Poetics Today*, vol. 7, nº 1, 117-128.
- STEINER, George (2003). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona: Gedisa. 1ª ed. 1976.
- STEWART, Pamela J. y Andrew STRATHERN (2003). *Landscape, memory and history: anthropological perspectives*. Londres: Pluto Press.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz, Belén MARTÍN LUCAS y María Jesús FARIÑA (eds.) (2000). *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria.
- TEMBRÁS CAMPOS, Dores (2006). “La niña en fuga: análisis de la presencia femenina en la obra poética de Alejandra Pizarnik”, en *Alpha*, nº 22, 89-108.
- TODOROV, Tzvetan (1979). “Bakhtine et l’altérité”, en *Poétique*, nº 40, 502-513.
- \_\_\_\_\_ (1981). *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1987). *La conquista de América. La cuestión del otro*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1981.

- TINAJERO, Araceli. (2004). *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana: Purdue UP.
- \_\_\_\_\_. (1981). *Bakhtine, le principe dialogique. Suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine*. París: Seuil.
- TORRE, Osvaldo de la (2005). “¿Hitler precursor de Kafka? Respiración artificial de Ricardo Piglia”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 29, año X. Dirección URL [12-2-2008]:  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>
- TOVAR, Paco (ed.) (1996). *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.
- TRABA, Marta (1981). “Hipótesis sobre una escritura diferente”, en *Quimera*, nº 13, 9-11.
- TRÍAS, Eugenio (1971). “Nota preliminar”, en André Glucksmann. *Althusser: un estructuralismo ventrílocuo*. Barcelona: Anagrama, 5-14. 1ª ed. 1967.
- TROTSKY, L. D. (1968). *Literatura y revolución*. París: Ruedo Ibérico. 1ª ed. 1924.
- ULLA, Noemí (1982). “Tributo del mudo”, en *Convicción*, domingo 18 de julio.
- \_\_\_\_\_. (1989). “Invenciones, Parodias y testimonios. La literatura argentina de 1976 a 1986”, en Kohut y Pagni 189-197.
- URBÁNEK, Eduard (1967). “Roles, Masks and Characters: A Contribution to Marx's Idea of the Social Role”, en *Social Research*, vol. 34, nº 3, 529-562.
- VALES, Laura (2004). “El fantasma tan temido ya está entre nosotros”, en *Página/12*, 11 de octubre. Dirección URL [7-6-2007]:  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-42182-2004-10-11.html>

- VALLE, Carmen (1982). *Diarios robados*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Glenn Miller y varias vidas después*. México: Premiá.
- VALLEJO, César (1985). *Obra poética completa*. Caracas: Ayacucho.
- VASSALLO, Marta (1991). “Tal como eras” y “Madre”, en *Feminaria*.  
*Dossier especial: Mujeres y poesía*, año IV, n° 7, 12.
- VÁZQUEZ, María Celia y Sergio PASTORMERLO (comp.) (2001).  
*Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo, Actas del X Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Buenos Aires: Eudeba.
- VELASCO SACRISTÁN, Marisol (2003). *Publicidad y género: propuesta, diseño y aplicación de un modelo de análisis de las metáforas de género en la publicidad impresa en lengua inglesa*. Alicante: Biblioteca Virtual de Cervantes.
- VICENTE HERNANDO, César de (2006). “Lo que puede una dramaturgia. Brecht y los círculos de tiza”, en *Minerva*, IV época, n° 2. Dirección URL [22-1-2008]: [circulobellasartes.com/ag\\_ediciones-minerva.php](http://circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva.php)
- VINCIGUERRA, Lidia (1996). *Poesía argentina de fin de siglo*. Tomo 1. Buenos Aires: Vinciguerra.
- VILLAR, Juan Manuel (1988). “La mujer en la sociedad argentina en los años 80”, en *Feminaria*, año I, 2.
- VV.AA. (2007). “Dossier Paulina Vinderman”, en *Museo Salvaje*, “Suplemento”, año X, n° 22, 1-12.
- VV.AA. (1994). “Catálogo de sombras. Treinta autoras del siglo XX en lengua castellana”, en *Quimera*, n° 123, 3- 65.
- VV.AA. (1995). “Al borde del sujeto” (Carpeta), en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, n° 23, 12-93.
- VV.AA. (2001). “Políticas y poéticas de la memoria en Argentina” (dossier), en *Iberoamericana*, vol. 1, n° 1, 77-150.

- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (1991). *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.
- \_\_\_\_\_ (1996). “La escuela althusseriana”, en Sánchez Trigueros (dir.) 132-141.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Estética y crítica literarias en España (1940-1950)*. Granada: Departamento de Lingüística General y Teoría de la literatura.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Kafka y la tragedia judía*. Barcelona: Ríopiedras.
- WARHOL, Robyn R. y Diane PRICE HERNDL (eds.) (1991). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers UP.
- WAYNE, Valery (ed.) (1991). *The Matter of Difference: Materialist Feminist Criticism of Shakespeare*. Nueva York/Londres: Harvester Wheatsheaf.
- WEIL, Simone (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
- WERTSCH, J. V. (1988). *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Paidós.
- WILDE, Ernesto (1985). “Valor social del mito y la utopía rescatados a través de la concentrada poesía de Diana Bellessi”, en *La Gaceta*, 1 de septiembre.
- WILLIAMS, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- WHITFORD, Margaret (ed.) (1991). *The Irigaray Reader*. Oxford: Basil Blackwell.
- WOOLF, Virginia (2003). *Un cuarto propio*. Madrid: Horas y Horas. 1ª ed. 1929.
- WORDSWORTH, William (1979). “Preface to Lyrical Ballads, with Pastoral and other Poems”, en *The Norton Anthology of English Literature: The Romantic Period*. Vol. II. Nueva York/Londres: Norton & Co.

- YAEGER, Patricia (1984). “*Because a Fire Was in my Head: Eudora Welty and the Dialogic Imagination*”, en *PMLA*, vol. 99, nº 5, 955-973.
- ZABALJÁUREGUI, Horacio (1986). “Las estrategias de las visitadoras sociales”, en *Mascaró*, nº 6, 25-26.
- ZANETTI, Susana (1989). “*Brechas del muro. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia*”, en Kohut y Pagni 275-286.
- ZAVALA, Iris M. (1987). “Texto y contra-texto en el *Guzmán de Alfarache*”, en Calabrò 175-198.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Rubén Darío bajo el signo del cisne*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- \_\_\_\_\_ (1991a). *La postmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe.
- \_\_\_\_\_ (1991b). “Los hombres feministas y la crítica literaria”, en *Tropelías*, nº 2, 219-227.
- \_\_\_\_\_ (coord.) (1996a). *Bajtín y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1996b). *Escuchar a Bajtín*. Barcelona: Montesinos.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Bajtín y el acto ético, una lectura del reverso”, en *Topos y Tropos*, nº 4, 1-29.
- ZINA, Alejandra (2000). *Erótica argentina*. Buenos Aires: Atril.
- ZOLEZZI, Emilio (1986). *Poesía, conflicto y asentimiento. Estudios sobre poesía argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

**POEMARIOS INCLUIDOS EN EL CORPUS**

BECCIU, Ana (1983). *Por ocuparse de ausencias*. Buenos Aires: Último Reino.

\_\_\_\_\_ (1987). *Ronda de noche*. Barcelona: Taifa. 2ª ed. 1999 (Barcelona: Plaza y Janés).

BELLESSI, Diana (1980). *Crucero ecuatorial*. Buenos Aires: Sirirí.

\_\_\_\_\_ (1982). *Tributo del mudo*. Buenos Aires: Sirirí.

\_\_\_\_\_ (1985). *Danzante de doble máscara*. Buenos Aires: Último Reino.

\_\_\_\_\_ (1988). *Eroica*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

\_\_\_\_\_ (1994). *Crucero ecuatorial. Tributo del mudo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

BENEGAS, Noni (1984). *Argonáutica*. Barcelona: Laertes.

\_\_\_\_\_ (1987). *La balsa de la Medusa*. Orihuela: CAM.

CERDÁ, Susana (1986). *Solía*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

COLOMBO, María del Carmen (1985). *Blues del amasijo*. Buenos Aires: Ediciones el Tintero.

\_\_\_\_\_ (1998). *Blues del amasijo y otros poemas (edición ampliada)*. Buenos Aires: Alicia Gallegos.

ETCHECOPAR, Dolores (1982). *Su voz en la mía*. Buenos Aires: Corregidor.

\_\_\_\_\_ (1984). *La tañedora*. Buenos Aires: El Imaginero.

\_\_\_\_\_ (1985). *El atavío*. Buenos Aires: El Imaginero.

\_\_\_\_\_ (1989). *Notas salvajes*. Buenos Aires: Argonauta.



- \_\_\_\_\_ (1994). *La canción del precipicio* (1989-1993). Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- FINGUERET, Manuela (1984). *Ciudad en fuga y otros infiernos* (1976-1983). Buenos Aires: Botella al Mar.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Eva y las máscaras*. Buenos Aires: Último Reino.
- GENOVESE, Alicia (1982). *El mundo encima*. Buenos Aires: Rayuela.
- GRUSS, Irene (1982). *La luz en la ventana*. Buenos Aires: El Escarabajo de Oro.
- \_\_\_\_\_ (1987). *El mundo incompleto*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- KAMENSZAIN, Tamara (1986). *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana.
- KLEIN, Laura (1986). *A mano alzada*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. 1ª ed. 1983.
- LOJO, María Rosa (1984). *Visiones*. Buenos Aires: Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines.
- LUKIN, Liliana (1981). *Malasartes*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Descomposición*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Cortar por lo sano*. Buenos Aires: E. C. A.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Carne de tesoro* (1983-1989). Buenos Aires: Sudamericana.
- NEGRONI, María (1985). *De tanto desolar*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Per/canta*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- POUJOL, Susana (1987). *Sobrescrituras* (Poesía 1982-1985). Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- ROFFÉ, Mercedes (1983). *El tapiz*. Buenos Aires: Ediciones Tierra Baldía.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Cámara baja*. Santiago: Ediciones Último Reino.
- ROSENBERG, Mirta (1984). *Pasajes*: Trocadero.

\_\_\_\_\_ (1988). *Madam*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

\_\_\_\_\_ (2006). *El árbol de las palabras. Obra reunida (1984-2006)*. Buenos Aires: Bajo La Luna.

SIFRIM, Mónica (1990). *Novela familiar*. Buenos Aires: Último Reino.

VILLALBA, Susana (1982). *Oficiante de sombras*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.

\_\_\_\_\_ (1986). *Clínica de muñecas*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino.

\_\_\_\_\_ (1989). *Susy, secretos del corazón*. Buenos Aires: Último Reino.

VINDERMAN, Paulina (1980). *La otra ciudad*. Buenos Aires: Botella al Mar.

\_\_\_\_\_ (1982). *La mirada de los héroes*. Buenos Aires: Botella al Mar.

\_\_\_\_\_ (1984). *La balada de Cordelia*. Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía.

\_\_\_\_\_ (1988). *Rojo junio*. Buenos Aires: Literatura Americana Reunida.

**OTROS POEMARIOS**<sup>356</sup>

ÁLVAREZ, Silvia (1986). *Grandísima furia lo asista*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

ARÁOZ, Graciela (1982). *Equipaje de silencio*. Buenos Aires: Botella al mar.

ARÁOZ, Inés (1981). *Ciudades*. Tucumán: Ediciones de la Hoja.

\_\_\_\_\_ (1985). *Mikrokosmos*. Buenos Aires: El imaginero.

\_\_\_\_\_ (1986). *Los intersticiales*. Buenos Aires: El imaginero.

\_\_\_\_\_ (1988). *Ría*. Buenos Aires: El imaginero.

\_\_\_\_\_ (1990). *Viaje de invierno*, Buenos Aires: El imaginero.

ARIJÓN, Teresa (1988). *La escrita*. Buenos Aires: Último Reino.

BAGLIETTO, María (1990). *Busco Vértebra*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

BECCIU, Ana (1972). *Como quien acecha*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

\_\_\_\_\_ (2007). *La visita y otros libros*. Barcelona: Ediciones B.

BELLESSI, Diana (1972). *Destino y propagaciones*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Guayas.

\_\_\_\_\_ (1984). *Contéstame, baila mi danza*. Selección de poetas norteamericanas contemporáneas. Buenos Aires: Último Reino.

\_\_\_\_\_ (ed.) (1988). *Paloma de contrabando*. Buenos Aires: Torres Agüero.

---

<sup>356</sup> Incluimos en este apartado algunos poemarios publicados por las autoras de nuestro corpus antes de 1980 o después de 1990, y poemarios de otras autoras argentinas publicados en los años 80.

- \_\_\_\_\_ (1991). *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*. Buenos Aires: Nusud.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Días de seda*. Selección y traducción de poemas de Úrsula K. Le Guin. Buenos Aires: Nusud.
- \_\_\_\_\_ (1992). *El jardín*. Rosario, Santa Fe: Bajo la Luna Nueva.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Las malas lenguas: antología del cancionero tradicional picaresco*. Selección y estudios de Diana Bellessi y Noemí Díez. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- \_\_\_\_\_ (1996). *The twins, the dream. Las gemelas, el sueño*. Libro a dos voces con Úrsula K. Le Guin. Houston: Arte Público.
- \_\_\_\_\_ (1996). *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Jorge Monteleone (ed.). Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Sur*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Mate cocido*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Leyenda*. Ana Becciu (ed.). Barcelona: Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Antología poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Desnuda y aguda la dulzura de la vida*. Selección y traducción de la obra de Sophia de Mello Breyner. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2003). *La edad dorada*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2005). *La rebelión del instante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Variaciones de la luz*. Rosario (Santa Fe): Bajo la Luna.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Persecución del sueño*. Santiago de Chile: Lom.
- \_\_\_\_\_ (2007). *La voz en bandolera. Antología poética*. Madrid: Visor.
- BERNARDELLO, Niní (1980). *Espejos de papel*. Buenos Aires: Sirirí.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Malfario*. Buenos Aires: Último Reino.
- BONZINI, Silvia (1988). *Otra música*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

- BORINSKY, Alicia (1987). *Mujeres tímidas y la Venus de China*. Buenos Aires: Corregidor.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Mina cruel*. Buenos Aires: Corregidor.
- CABRAL, Eugenia (1986). *El buscador de soles*. Córdoba: Editorial Municipal.
- COLOMBO, María del Carmen (1993). *La muda encarnación*. Buenos Aires: Último Reino.
- \_\_\_\_\_ (1999). *La familia china*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- CROS, Graciela (1985). *Pares partes*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- DEFILPO, Martha (1983). *Después de Darwin*. Buenos Aires: Último Reino.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Malezas*. Buenos Aires: Último Reino.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Matices*. Buenos Aires: Último Reino.
- DE RUSCHI CRESPO, María Julia (1972). *Polvo que une*. Madrid: Cultura Hispánica.
- FIGUEROA, Estela (1985). *Máscaras sueltas*. Santa Fe: UNL.
- \_\_\_\_\_ (1988). *Libro Rojo de Tito*. Santa Fe: UNL.
- GENOVESE, Alicia (1977). *El cielo posible*. Buenos Aires: El Escarabajo de Oro.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Anónima*. Buenos Aires: Último Reino.
- \_\_\_\_\_ (1997). *El borde es un río*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Puentes*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- GRINBANK, Alicia (1987). *Bruma y verdor*. Buenos Aires: Botella al mar.
- GRUSS, Irene (1991). *La calma*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Solo de contralto*. Galerna, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2004). *La dicha*. Buenos Aires: Bajo La Luna.
- KAMENSZAIN, Tamara (1991). *Vida de living*. Buenos Aires: Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Tango Bar*. Buenos Aires: Sudamericana.

- \_\_\_\_\_ (2003). *El guetto*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LOJO, M<sup>a</sup> Rosa (1991). *Forma oculta del mundo*. Buenos Aires: Último Reino.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Esperan la mañana verde*. Buenos Aires: El Francotirador.
- LUBARSKY, Violeta (1984). *Cercando el cuerpo*. Buenos Aires: Trocadero.
- \_\_\_\_\_ (1990). *La reclusión*. Buenos Aires: Último Reino.
- LUKIN, Liliana (1978). *Abracadabra*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Cartas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Las preguntas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Construcción comparativa*. Santa Fe: Ediciones Delanada.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Retórica erótica*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- MELNIK, Claudia (1987). *Furia de Asia*. Buenos Aires: Último Reino.
- MUSITANO, Adriana (1983). *La voz quemadura*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Cuando las urracas oran*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme,
- NEGRONI, María (1991). *La jaula bajo el trapo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Islandia*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- \_\_\_\_\_ (2002). *Night Journey*. New Jersey: Princeton UP.
- \_\_\_\_\_ (2002). *La ineptitud*. Córdoba: Alción.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Arte y fuga*. Valencia: Pre-Textos.
- PASINI, Delia (1984). *Los peces de ceniza*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1985). *Adiós en el original*. Buenos Aires: XUL.
- PIÑA, Cristina (1983). *Para que el ojo cante*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- \_\_\_\_\_ (1987). *En desmedida sombra*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- PONCE, Liliana (1984). *Composición (1976-1979)*. Buenos Aires: Último Reino.

- POUJOL, Susana (1991). *Camafeos*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- RAIS, Hilda, María Inés ALDABURU, Inés CANO y Nené REYNOSO (1982). *Diario Colectivo*. Buenos Aires: Ediciones La Campana.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Indicios*. Buenos Aires: Ediciones La Campana.
- \_\_\_\_\_ (1990). *Belvedere*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- ROCA, Agustina (1987). *El ojo del llano*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- ROFFÉ, Mercedes (1978). *Poemas*. Madrid: El Reino.
- \_\_\_\_\_ (1996). *La noche y las palabras*. Rosario: Bajo la luna Nueva.
- ROSENBERG, Mirta (1994). *Teoría sentimental*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- SCHVARTZ, Claudia (1984). *Xímbala*. Buenos Aires: Fausto.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Pampa argentino*. Buenos Aires: Último Reino.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Nimia*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- SEBASTIÁN, Ana (1988). *Yuyo verde/ noticias*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- SOLÁ, María del Rosario (1982). *Música de invierno*. Buenos Aires: Último Reino.
- SZWARC, Susana (1988). *En lo separado*. Buenos Aires: Último Reino.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Bailen las estepas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- TORRES, Mora (1988). *Como quien entra a una fiesta*. Torres Agüero.
- TRACEY, Mónica (1987). *Celebración errante*. Buenos Aires: Último Reino.
- VINDERMAN, Paulina (1998). *Bulgaria*. Argentina: Libros de Alejandría.
- \_\_\_\_\_ (2003). *El muelle*. Córdoba: Alción.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Cónsul Honoraria*. Buenos Aires: Vinciguerra.

## ENTREVISTAS A LAS POETAS

ADURIZ, Javier (2001). “Liliana Lukin: yo soy mi cuerpo”, en *La Pecera*, año I, n° 2. Dirección URL [16-1-2007]:

<http://www.lilianalukin.com.ar/reportajes/reportajes4.html>

ANDRÉ, María Claudia (2001). “Entrevista a Diana Bellessi”, en *Agulha. Revista de Cultura*, n° 15. Dirección URL [16-4-2007]:

<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag15bellessi.htm>

ANÓNIMA (2006). “En la poesía sucede lo imposible (entrevista a Paulina Vinderman)”, en *La voz del interior*, septiembre. Dirección URL [3-6-2007]: [http://www.paulinavinderman.com.ar/entrevistas\\_lavoz.htm](http://www.paulinavinderman.com.ar/entrevistas_lavoz.htm)

ANÓNIMA (2006). “Entrevista con Diana Bellessi”, en *Etruria. Revista Independiente de Literatura Juvenil*, año I, n° 3.

ANÓNIMA (2001). “Em defesa da poesia (entrevista a María del Carmen Colombo)”, en *Jornal de Poesia. Banda Hispânica*.

ANÓNIMA (2005). “Entrevista a Diana Bellessi”, en *Audiovideoteca de Buenos Aires* (Gobierno de la Ciudad). Dirección URL [23-9-2007]:

[http://audiovideotecaba.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/literatura/bellessi\\_texto\\_es.php](http://audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/bellessi_texto_es.php)

ANÓNIMA (2005). “Ningún poema resiste un exceso de ideología” (entrevista a Diana Bellessi), en *La voz del interior*, 10 de noviembre. Dirección URL [13-2-2008]:

[http://www.vendavalsur.com.ar/d\\_bellessi/arch/archivo0.htm](http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm)



- ANÓNIMA (2006). “Entrevista a Diana Bellessi”, en *Desde el Aula. Un cuaderno de trabajo sobre cultura, educación, arte y sociedad*. Dirección URL [16-4-2008]:  
<http://desdeelaula.blogspot.com/2006/05/entrevista-diana-bellessi.html>
- ANÓNIMA (2007). “Entrevista a Tamara Kamenszain”, en *Audiovideoteca de Buenos Aires* (Gobierno de la Ciudad). Dirección URL [23-3-2008]:  
[http://audiovideotecaba.gov.ar/areas/com\\_social/audiovideoteca/literatura/kamenszain\\_texto\\_es.php](http://audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/kamenszain_texto_es.php)
- BOSSI, Osvaldo (2004). “Diálogo con Alicia Genovese”, en *Hablar de Poesía*, año VI, n° 11, 13-21.
- CHÁVEZ SILVERMAN, Susana (2000-2001). “Entrevista con Paulina Vinderman”, en *Reflejos*, n° 9, 71-74.
- COSTA, Flavia (2005). “Los noventa han roto con la tradición de vanguardia”, en *Clarín* (Revista de Cultura Ñ), 10 de septiembre. Dirección URL [7-11-2007]: [http://www.vendavalsur.com.ar/d\\_bellessi/arch/archivo0.htm](http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm)
- FRIERA, Silvina (2005). “Entrevista a Diana Bellessi”, en *Página/12*, 13 de septiembre. Dirección URL [26-3-2008]:  
<http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/2-422-2005-09-13.html>
- GENOVESE, Alicia y María del Carmen COLOMBO (1996). “Del viaje sin límites a la profundidad del detalle” (entrevista a Diana Bellessi), en *Bellessi 1996a*: 169-185.
- LEMA, Ana (2002). “Erotismo, mujer y poesía o la voz de la herejía (entrevista a Liliana Lukin)”, en *Babab*, n° 14. Dirección URL [6-9-2007]:  
<http://www.babab.com/no14/lukin.htm>
- MACHADO, Silvia Elena *et al.* (2007). “Entrevista con Diana Bellessi”, en *Fanzín 31*, 24 de julio. Dirección URL [2-2-2008]:

- <http://fanzin31.blogspot.com/2007/07/entrevista-con-diana-bellessi.html>  
MALUSARDI, María (2006). “El instante rebelado” (entrevista a Diana Bellessi), en *Revista Debate*, 26 de enero. Dirección URL [5-12-2007]:  
[http://www.vendavalsur.com.ar/d\\_bellessi/arch/archivo0.htm](http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm)
- MARCO, Marcelo di (1995). “La dama que nunca desaparece (entrevista a Paulina Vinderman)”, en *Hacer el verso*. Buenos Aires: Sudamericana. Dirección URL [12-5-2007]:  
[http://www.paulinavinderman.com.ar/entrevistas\\_verso.php](http://www.paulinavinderman.com.ar/entrevistas_verso.php)
- MATTEO, Sergio de (2007). “Disparen al pianista (entrevista a Paulina Vinderman)”, en *Museo Salvaje*, “Suplemento”, año X, n° 22, 2-6.
- MERCADO, Sarli E. (2003). “‘Tras cartón está la muerte’: conversación con Alicia Borinsky, Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain”, en *Confluencia*, vol. 19, 145-155.
- MONTANARO, Pablo (2000-2001). “El poema es un relámpago de percepción (entrevista a Paulina Vinderman)”, en *La Guillotina. Revista de poesía*, n° 5. Dirección URL [21-8-2007]:  
<http://www.bayres-net.com.ar/laguillotina/n5.htm#vinderman>
- PAOLOANTONIO, Jorge (2004). “La poesía es descorrer las cortinas de lo real (entrevista a Paulina Vinderman)”, en *Autopista del Sur. Revista Literaria*, n° 4, 12-13.
- RUSCHI CRESPO, María Julia De (2001). “Diálogo con Diana Bellessi”, en *Hablar de Poesía*, año III, n° 5, junio, 13.
- SCHILLING, Carlos (2003). “Lo primero siempre es el sentido entrevista a Liliana Lukin”, en *La Voz del Interior*. Dirección URL [21-8-2007]:  
<http://www.lilianalukin.com.ar/reportajes/reportajes5.html>
- SIERRA, Marcelo (2002). “La retórica como campo de batalla entrevista a Liliana Lukin”, en *El Menú*. Dirección URL [21-8-2007]:

<http://www.lilianalukin.com.ar/reportajes/reportajes1.html>

SVALOFF, Judith (2007). “Lukin: letra y cuerpo”, en *Diario Perfil*, 7 de octubre. Dirección URL [21-8-2007]:

<http://www.lilianalukin.com.ar/reportajes/reportajes6.html>

VACCARINI, Franco y Mariana DOCAMPO (2002). “Jaque mate” (entrevista a Diana Bellessi), en *La Guacha*, enero. Dirección URL [21-8-2007]:

[http://www.vendavalsur.com.ar/d\\_bellessi/arch/archivo0.htm](http://www.vendavalsur.com.ar/d_bellessi/arch/archivo0.htm)

**ABREVIATURAS Y SIGLAS UTILIZADAS**

**AMPM.** Asociación Madres de Plaza de Mayo.

**Antol.** Antología.

**Ap. 1.** Apéndice 1.

**ATEM.** Asociación de Trabajo y Estudio sobre la Mujer.

**Cfr.** Confróntese.

**Cit.** Citado.

**Comp.** Compilador/a. **Comps.** Compiladores.

**CONADEP.** Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.

**DHA.** *Diccionario del habla de los argentinos.*

**Dir.** Director/a. **Dirs.** Directores.

**DRAE.** *Diccionario de la Real Academia Española.*

**Ed.** Editor/a. **Eds.** Editores.

**Entrev.** Entrevistador/a.

**Et al.** [*et alii*] Y otros.

**FCE.** Fondo de Cultura Económica.

**Ibíd.** [ibídem] En la misma obra citada en la nota anterior.

**Íd.** [ídem] Exactamente igual que en la nota anterior.

**ILCH.** Instituto Literario y Cultural Hispánico.

**N<sup>o/os</sup>.** Número/s.

**PMLA.** Publications of the Modern Language Association.

**Pról.** Prólogo.

**Sic.** Palabras textuales.

**Trad.** Traductor/a.

**UAM.** Universidad Autónoma de Madrid.

**UBA.** Universidad de Buenos Aires.

**UGR.** Universidad de Granada.

**UNAM.** Universidad Nacional Autónoma de México.

**UNL.** Universidad Nacional del Litoral.

**U of City P.** University of City Press.

**UP of City.** University Press of City.

**Vol.** Volumen.

**Vs.** [*versus*] Contra.