

Entre bambalinas
Poetas argentinas tras la última dictadura

Erika Martínez



Entre bambalinas
Poetas argentinas tras la última dictadura

Erika Martínez

Reservados todos los derechos:

© Iberoamericana, 2013
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

© Vervuert, 2013
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-771-2 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-334-0 (Vervuert)

Depósito Legal: M-35429-2013

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación
© Fotografía de cubierta: Lucía Martínez Cabrera, www.zebraaudiovisual.com

Impreso en España
The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	7
Entierro y desentierro del diablo de carnaval.....	7
Cuestiones preliminares.....	8
Feminismo y situación de la mujer en Argentina.....	11
CAPÍTULO 1. SILENCIO Y MEMORIA: HABLAR AL HUECO.....	17
1.1. Muros de contención.....	21
1.2. El viraje a lo cotidiano.....	63
1.3. Irse de la lengua: el rol de la muda y de la loca.....	71
CAPÍTULO 2. VENTRÍLOCUAS: EL YO CLANDESTINO.....	77
2.1. La mujer subterránea y el origen del doble.....	79
2.2. Teorías del discurso de doble voz.....	85
2.3. El caso de la mujer ventrílocua.....	95
2.4. El yo clandestino en los textos.....	99
2.5. El coro demente.....	119
CAPÍTULO 3. EL CARNAVAL NEGRO.....	131
3.1. La lógica del Carnaval Negro.....	133
3.2. El Carnaval Negro en los textos.....	149
3.3. Vestirse de carnaval.....	159
3.4. Salir del carnaval.....	193
<i>Conclusiones</i>	205
<i>Agradecimientos</i>	213
<i>Bibliografía</i>	215
<i>Índice analítico</i>	239

INTRODUCCIÓN

ENTIERRO Y DESENTIERRO DEL DIABLO DE CARNAVAL

En junio de 1976, Videla promulgó el Decreto ley N° 21329, que eliminaba el feriado de carnaval del calendario oficial argentino. La costumbre nacional más arraigada para festejar esos días era arrojarse agua.

Ser arrojados al agua. Este ensayo es un intento de analizar a través de la poesía escrita por mujeres la transformación de los discursos y el imaginario colectivo de un país y una década atravesados por las consecuencias de la violencia de Estado. La teoría del Carnaval Negro que aquí se presenta nace de algunas de sus implicaciones: la perversión del espacio de lo público, sus representaciones.

Para afrontarlas acudiremos, entre otras, a las propuestas bajtinianas, algo que parece requerir una explicación. Demasiadas polémicas, vagas desautorizaciones y modas académicas interfieren en cualquier intento de aproximación a las teorías del crítico eslavo, por muy cautas y heterodoxas que estas sean. Como punto de partida, intentaremos apartarnos de las lecturas ahistóricas del carnaval, cuya función ideológica durante la Edad Media ha monopolizado los estudios posteriores sobre el tema. Que dentro del orden feudal el carnaval era una transgresión autorizada, prevista por la ley y reforzadora de esta parece hoy una obviedad difícil de discutirle a Umberto Eco. Convertir esa función ideológica en la condición de cualquier articulación histórica del carnaval es, sin embargo, igual de ingenuo y esencialista que afirmar su carácter permanente de resistencia festiva.

Dicen que el cacerolazo nació durante una protesta contra Salvador Allende de un grupo de chilenas acomodadas, disconformes con la visita oficial de Fidel Castro a su país. Menos de una década después, la ciudadanía empezaría a utilizar ese mismo recurso para protestar en la calle contra la dictadura de Pinochet. Puesto que la dirección ideológica de gestos, discursos e imaginarios no es inalterable, conviene situarnos: Argentina, años 80.

La teoría del Carnaval Negro surgió de una realidad sociológica, el auge de la poesía escrita por mujeres, y una observación literaria, 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 constantes a la representación hacían inexcusable un estudio de su relación con la última dictadura y sus secuelas. Partiendo de ahí, nuestra pretensión fue analizar un número significativo de poemarios atendiendo a su coherencia interna y su diálogo con los discursos que circularon en el país durante la década.

Poco después, a mediados de los noventa, se percibió con fuerza una politización del movimiento murguero y, de forma simultánea, una carnavalización de las marchas sociales. Murgas y protestas avanzaron a una, llegando a su auge en diciembre de 2001. Habría que esperar hasta 2004 para que el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires restituyera el carácter feriado al lunes y martes de carnaval, y a 2010 para que ambos días pasaran a ser considerados como feriados nacionales. Para entonces, su imaginario colectivo se había desvinculado del espectáculo grotesco de la dictadura y era mucho más que un breve desenfreno: el carnaval se había convertido en un lenguaje con el que exigir justicia social y poder ciudadano sobre el espacio de lo público. Su instrumento de reclamo y su símbolo central era un utensilio de cocina.

CUESTIONES PRELIMINARES

Los poemarios aquí estudiados pertenecen a un conjunto de autoras argentinas nacidas a mediados del siglo xx. Lejos de intentar profundizar en la obra íntegra de cada poeta, trataremos de analizar aquello que las unió como miembros de una generación en una década concreta¹. Para comenzar, fue necesario seleccionar sus nombres de un corpus inicial más amplio, testimonialmente desarrollado en la bibliografía. La selección final de las poetas se realizó atendiendo a una combinación de los siguientes criterios:

1 Empleamos el término *generación* de forma cronológica: las autoras seleccionadas nacieron a mediados del siglo XX y tuvieron una experiencia histórica distinta a la de la generación anterior. Más allá de las coincidencias, y aunque hubo un trato personal cercano entre algunas de ellas, no constituyeron un solo grupo poético y sus estéticas son muy diferentes entre sí.

1. Nacionalidad. Las poetas seleccionadas nacieron en distintas provincias de la República Argentina. No todas ellas, sin embargo, han publicado toda su obra en editoriales nacionales. Más allá de que la argentinidad está históricamente atravesada por los efectos de las migraciones, la experiencia específica del exilio durante la última dictadura hacía importante la selección de algunas poetas que salieron del país.
2. Cronología. Todas las autoras publicaron su primer o segundo poemario durante la década de los 80 del siglo pasado. Este criterio permitirá observar las consecuencias tempranas de la última dictadura argentina (1976-1983) en la poesía escrita por mujeres. Si el presente trabajo no se remonta a 1976, es fundamentalmente porque –según el consenso general– a partir de 1979-1980 pudo detectarse una relajación en la represión dictatorial y un resurgimiento de la actividad cultural y literaria que había estado bajo mínimos durante los cuatro primeros años de la dictadura.
3. Género. Los nombres seleccionados pertenecen a poetas mujeres. Aunque no existe, como es obvio, una sola escritura de mujer en la Argentina de los años 80, es posible observar la aparición de ciertas constantes derivadas de una experiencia común: ser mujeres en contacto con el feminismo emergente dentro de una sociedad donde la ideología patriarcal fue radicalizada por el militarismo².

Los nombres de las 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. 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.

En adelante, llevaremos a cabo una lectura 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 y

2 Estas contradicciones aumentan si tenemos en cuenta que, más allá de su fanatismo patriarcal, la dictadura intentó instrumentalizar el discurso feminista cuando le convenía, aunque su meta final –y evidente– fuera la reconducción ideológica.

cómo se relacionan con dos lógicas, la patriarcal y la totalitaria, que se retroalimentaron dentro del campo discursivo de la última dictadura argentina.

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 coherente ni uniforme respecto al feminismo y la construcción estética de la identidad femenina. Aunque el sintagma podría ser tachado por razones opuestas de neutral o demasiado amplio, se acerca un poco más a la actitud de las escritoras contemporáneas respecto a la militancia feminista o la simple labor estética con la identidad de género, que es diversa y, por lo general, controvertida. Cualquier consideración teórica que concierna a las mujeres como grupo debería partir, a nuestro parecer, de la diversidad de su autopercepción. No es solo que todas las mujeres no sean iguales (obviedad que cae por su propio peso), sino también que las mujeres se relacionan con su propia identidad de género de forma diferente: el rechazo del feminismo, la femineidad o la complicidad grupal es una opción que debe ser analizada 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 ha sido una realidad en crisis en este último cambio de siglo y nadie escapa de su propia coyuntura histórica.

Nancy K. Miller, por ejemplo, especificó 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” (1988c, 4). Aunque Miller podía 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 su recurrencia en determinados grupos sociales circunscritos a determinadas formaciones históricas. Las mujeres forman un grupo social específico, así son consideradas y así se

consideran a menudo, independientemente de las consecuencias que tenga dicha pertenencia y sin que esta sea excluyente ni se contradiga con la pertenencia a otros grupos sociales.

Respecto al recorte de género, aún hoy parece inevitable justificar la elección de varias escritoras a la hora de afrontar un análisis literario, explicación que habría sido innecesaria de haber escogido, por ejemplo, varias obras de teatro o a 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 etnia y clase, y no son excluyentes. En *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). Aunque rara vez se los ponga en entredicho, los criterios nacionales, históricos o formales son tan discutibles como los de género.

Es cierto que las constantes perceptibles en las poetas de un periodo pueden ser encontradas de forma circunstancial en la obra de sus compañeros de generación³, 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 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.

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. La transformación de la vida cotidiana y de las relaciones entre hombres y mujeres fue propiciada

3 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.

(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. Como señala Eva Rodríguez (2006), durante los años 70 las polémicas fueron más frecuentes que los acuerdos incluso dentro de la vanguardia progresista. Los colectivos feministas 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 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 motivos político-gremiales, de raza, sexo, edad, nacionalidad o religión, 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.

Es necesario asimismo subrayar 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 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 a nivel público 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.
4. Esta medida, siempre beneficiosa, facilita a la mujer el cumplimiento de su *verdadera* función social: la maternidad.

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. Su ingreso es un ejemplo significativo de la instrumentalización de los avances del feminismo emprendida por la dictadura. En 1978, 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”⁴. De igual manera, 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 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 llamado 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” (cfr. Laudano 1998, 53).

En 1980 se inicia una campaña por la reforma de la Ley de 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

4 Discurso pronunciado en la escuela naval de Salta. *El Día*, 1978. Cfr. Laudano 1998, 46.

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 a realizar cualquier otra actividad considerada típicamente femenina que las encubriera. 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 y talleres de reflexión.

Como explica Mabel Bellucci (2001), la presencia del feminismo en Argentina durante la última dictadura estuvo reducida a grupos autogestionados de fuerte influencia estadounidense, francesa e italiana⁵. 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 más activas en ese momento se encontraban la Organización Feminista Argentina (OFA), Derechos Iguales para la Mujer Argentina (DIMA) o la Unión de Mujeres Argentinas (UMA). La resistencia política fue la norma, pero hubo excepciones como la de DIMA o AMA (Asociación de Mujeres Argentinas), que mantuvieron un diálogo con la dictadura con el objetivo fracasado de modificar la Ley de Patria Potestad.

Finalizada la dictadura, las mujeres empezaron a afiliarse masivamente a los partidos políticos, aunque el porcentaje de ellas que llegó a las cámaras en las elecciones del 83 fue realmente bajo. El 8 de marzo de 1984, las diferentes integrantes de la Multisectorial⁶ fueron hasta la Plaza de los Dos Congresos con varias pancartas donde podían leerse los siguientes puntos⁷:

-
- 5 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” (cfr. Calvera 1990, 114). 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.
- 6 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.
- 7 Estos puntos son recogidos por Calvera en “La constelación del feminismo” (1990, 115).

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 puntos anteriores la lucha contra la explotación sexual de la mujer y por la igualdad de oportunidades laborales, así como la condena rigurosa a los maltratadores y violadores.

En 1983 se fundó el Lugar de Mujer, integrado por una veintena de figuras destacadas del feminismo del país, entre las que estaban 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 creó 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 logró la modificación de la Patria Potestad para una tutela compartida. De 1986 destacaremos el proyecto “Mujer Hoy”, coordinado por Haydée Birgin y dedicado a las mujeres de los barrios, así como el “Programa Mujer, Salud y Desarrollo”, organizado por el Ministerio de Salud y Acción Social. En 1989 Argentina Berti fue nombrada Secretaria de Estado.

Respecto a las revistas específicas que comenzaron a funcionar en los 80 pueden citarse, por ejemplo, *Nosotras, las mujeres*, *Prensa de Mujeres*, *Alternativa Feminista*, *Brujas*, *Alfonsina*, *Hiparquía*, *Descubriéndonos*, *Mujeres del Movimiento* o *Feminaria*. A finales de la década, se pusieron en marcha multitud de talleres y seminarios sobre mujer y escritura, como los integrados en el Encuentro Nacional de Escritores (1988) o 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*⁸.

Respecto a la represión, si hasta los años 60 los secuestrados y asesinados eran hombres, mientras las mujeres quedaban en la retaguardia encarnando

8 Las ponencias fueron compiladas por Silvia Itkin y editadas por Mempo Giardinelli en 1989 bajo el título de *Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura*.

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 por una revolución feminista. A nivel cultural, señala Newman, 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 social⁹.

9 En la misma línea, Fernando Reati habla de una fuerte presencia de la violencia sexual en la narrativa de los 80 (1992, 179-235).

CAPÍTULO I
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

1. Muros de contención

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 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 transmi-

sión terminológica, de un calculismo teórico, de una traducción sistemática de análisis. Se trata de una forma de existencia en el lenguaje, de una historia del narrar” (2001, 6)¹.

Siguiendo en la misma línea, un breve análisis de las consecuencias ideológicas y discursivas de la Segunda Guerra Mundial en Alemania puede servir de gran ayuda para introducir algunas de las problemáticas argentinas de dictadura y posdictadura. W. G. Sebald, por ejemplo, detecta a partir de 1945 una respuesta colectiva similar a la constatada por Benjamin en Alemania. En su ensayo *Sobre la historia natural de la destrucción* (1999), señala cómo la aniquilación sin precedentes que sufrió la población 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). Para Sebald, el increíble escorzo de posguerra (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 después de lo ocurrido procedía, según Sebald, de una mezcla de auto-compasión 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 inmediatas². La lucidez permitió a su autora alcanzar una conciencia

1 En su ensayo *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), Beatriz Sarlo inició una discusión polémica sobre Benjamin y su aplicación a la realidad argentina de las últimas décadas, defendiendo que el auge del testimonio podía leerse como una refutación de las teorías sobre el agotamiento del relato que mantuvo el pensador alemán. Sobre dicha polémica volveremos más adelante.

2 *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 durante años.

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 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). 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 *tabula rasa*. La propia autora percibe la sospechosa recurrencia del adjetivo “nuevo” entre la población de Berlín. Su aguda 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). Alejándose de 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 que las barbaries políticas del siglo xx y las tecnologías de masas afectaron al lenguaje cotidiano, 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” son “una profecía exacta” de lo que haría el nazismo con el lenguaje décadas después (2003, 68). En diálogo con esta idea, Ricardo Piglia propone leer a Kafka desde Hitler en su novela *Respiración artificial* (1980). Sobre el tema escribe Osvaldo de la Torre en el siguiente fragmento (2005)³:

3 Ver URL en la bibliografía.

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.

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, apunta Steiner que el relato *En la colonia penitenciaria* (1914) funciona como 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” –afirma Steiner– escucha Buchenwald⁴. 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, conectando el autoritarismo argentino de la última dictadura con la lógica fascista europea de la primera mitad del siglo xx (13)⁵:

–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” (2003, 119-120):

4 Situado en Weimar, Buchenwald fue uno de los mayores campos de concentración del régimen nazi.

5 *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.

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 humano dentro del ser, 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 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” (cfr. Steiner 143). A la misma conclusión llegó Elie Wiesel después del juicio a Eichmann⁶. 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).

6 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).

Las problemáticas a las que se enfrentó la palabra en Argentina durante la última dictadura y la posterior transición⁷ a la democracia 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 ciertas similitudes entre el Holocausto y la guerra sucia argentina⁸. 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 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”⁹. Por su parte, 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 una radicalización de la desconfianza en el sujeto logocéntrico.

Hay que añadir que, a nivel histórico, Argentina tuvo además un contacto directo con los refugiados de la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, fue el país latinoamericano que más judíos recibió entre 1933 y 1945 (unos

7 Utilizo el término en el sentido que le ha dado la crítica histórica argentina. Puede consultarse al respecto, por ejemplo, el volumen *Ensayos sobre la transición democrática argentina* (1987), de José Nun y Juan Carlos Portantiero (comp.), publicado en Puntosur, Buenos Aires.

8 Así lo señala, por ejemplo, Fernando Reati en 1992, 76-77.

9 Ver URL en la bibliografía.

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 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”¹⁰. 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)¹¹. Pero Bellessi no sitúa el paraíso nazi en Argentina, sino que desplaza el crimen a Ecuador.

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 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 intervenidos o eliminados (universidad, editoriales, prensa opositora, partidos políticos) y hubo un fuerte

10 Hasta el año 2005 no se llevó a cabo la derogación 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, puede leerse *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.

11 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.

esfuerzo institucional por imponer un nuevo sistema de valores nacionales. El estilo de vida argentino propugnado por la última dictadura estuvo basado, según Avellaneda, 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 Militar consideró necesario el arbitraje 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, 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”¹².

Del dominio nacional la dictadura pasó pronto al dominio 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 con-

12 Cit. Calveiro 2004, 54 y 56. Mesianismo católico y autosacralización son tan solo dos de los elementos del último 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 declararon a sí mismos como 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.

junto. 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, “una máquina de producir ficciones” (102). En *Crítica y ficción* (1986) el mismo 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”¹³. 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 en los centros de detención. Es lo que Calveiro define como la lógica perversa del Estado concentracionario (81).

13 Calveiro (2004) y Martyniuk (2004) recogen a lo largo de sus ensayos un amplio repertorio del léxico eufemístico de la Junta Militar.

MANIQUEÍSMO, AUTORITARISMO Y COSIFICACIÓN

Señala Sergio Bufano (1984) que la conquista española dejó en Latinoamérica una tradición de un fuerte mesianismo y dogmatismo religioso, que explica 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 entenderse también por la tendencia española al antagonismo político. Frente al extendido mito de la Argentina europea y civilizada, Reati destaca también 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 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)¹⁴. 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 (“atravesamos los siglos”), convirtiendo el enfrentamiento en parte del batallar eterno entre el Bien y el Mal. Los representantes del gobierno,

14 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).

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 conecta, en cierto sentido, con la reflexión sobre el nazismo emprendida por Steiner, quien señala la monstruosa apropiación del mesianismo judío que llevó a cabo el Tercer Reich (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 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 poesía¹⁵. Para Andrés Avellaneda¹⁶:

15 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).

16 Cit. Reati 1992, 56.

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 evidenciaron el referente histórico e indicaran un interés o una interpretación de la realidad política.

Más allá de la represión dictatorial, esta huida de la mimesis realista se repite en la literatura de los exiliados y de los que escribieron pero no publicaron durante la dictadura. 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 inyectaba en las víctimas de la violencia de Estado la deshumanización progresiva a la que eran sometidas y la de una sociedad que sospechaba de la masacre pero no la impedía. Coartar la acción para mantener el país bajo control fue, como en tantas otras ocasiones, una estrategia del autoritarismo, que provocó la percepción colectiva de lo que Bajtín llamó una “existencia en lo ajeno”, una “pérdida del ser”. Analizando esta relación entre acción e identidad, escribe el crítico esloveno en su *Estética de la creación verbal* (1982, 45):

Quando dejamos de utilizar, a consecuencia de alguna enfermedad, algún miembro, por ejemplo una pierna, ésta 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 *Lenguaje y silencio* (1976), 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 literaria del periodo elaboró un discurso en el que la otredad tenía una fuerte presencia y la violencia era extremadamente visible, tenía agentes reconocibles y era el resultado de una voluntad (asesinato, suicidio, violación). 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 la última dictadura y posdictadura. 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 capitalismo¹⁷, 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.

17 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).

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 provisionarias, tanto en narrativa como en poesía. Irrumpió con una fuerza inusitada 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 (1987a, 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 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 patriotas y enemigos. Frente al discurso dictatorial fue más necesario que nunca acentuar el carácter convencional de toda representación. Esta resistencia a la figuración realista de la experiencia se convirtió en un lugar común para los escritores argentinos (58-59).

Evaluada las diferentes posiciones, parece haber un consenso crítico en la consideración de tres rasgos básicos de la ficción del periodo: el dialo-gismo, como respuesta al monólogo ideológico de la dictadura; la alegoría, como una forma oblicua de reorganización del caos o una respuesta ambigua a lo incomprensible; y los fantasmas de la subversión y del complot. La trama del discurso autoritario se construyó como una forma de legitimación de la acción punitiva contra los llamados subversivos, esos otros considerados 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 dio un torturador a un sacerdote secuestrado: “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 puso 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 habría supuesto una infiltración en el arte, la cultura y la educación de ideólogos comunistas, que habrían puesto 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”¹⁸. Este discurso nacional no nació 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 (1989, 15). De hecho, la conspiración y la paranoia que atraviesan la ficción de la última dictadura venían siendo uno de los ejes centrales del relato histórico nacional. Piglia alude a esa constante, leyéndola en clave de melodrama (2001, 36):

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.

18 Cit. Calveiro 2004, 37 y 89.

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”¹⁹. 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”. El mismo Perón que condenaría a partir de 1974 a los Montoneros en su último año de vida 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”²⁰.

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 nube de silencio que lo rodee todo”²¹. 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, iniciada por la llamada Triple A durante los años 70 y sistematizada durante la última dictadura, elaboró una nueva tecnología de la represión que consistió, como es conocido, en la desaparición forzada de los ciudadanos que habían sido torturados y asesinados. Las desapariciones tenían como meta: ocultar las pruebas de la existencia del terrorismo

19 Cit. Avellaneda 1989, 17.

20 Cit. Calveiro 2004, 15.

21 *Ibíd.* 278.

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; y 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 detención²², que aparecieron antes del golpe, durante el gobierno de 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. Así lo describe 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 organicismo²³ se transformó auspiciado por las nuevas tecnologías médicas del

22 Los centros de detención han sido denominados también como “campos de concentración-extermínio” (Calveiro 2004, 27) y “campos de desaparición” (Martyniuk 2004, 13).

23 El término es utilizado en varias ocasiones por Reati (1992) y Sarlo (1987). El organicismo social fue defendido en la Argentina de principios del siglo xx por el sociólogo Carlos Octavio Bunge, que abrió camino para futuras autolegitimaciones biologicistas del

cuerpo: en su nueva versión, 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 autojustificador— 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). En 1986 Piglia aludía al fenómeno con palabras muy parecidas (2001, 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 (1987a) señala la presentación del enemigo como individuo patológico y desequilibrado, y cita las palabras de Armando Lambruschini: “La subversión es un fenómeno psicótico que, enmascarado en una ideología, se crea en el campo político” (cit. 37). O sea, una conducta anormal, un desvío que debe ser disciplinado a todos los niveles (no hay que olvidar que, como señala Foucault, la objetivación de los cuerpos se funda en el lenguaje y los discursos de poder). Por supuesto, estas tecnologías de la violencia no solo impregnaron las formas de comunicación cotidianas, sino que también generaron, como toda práctica discursiva, mecanismos de resistencia.

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

Estado. Su recuperación durante la dictadura le debe mucho, además, a la utilización de los valores organicistas realizada por el nazismo.

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 guerrilla²⁴.

En 1996 salió un número monográfico de la revista *Confines*, titulado “Memoria y terror en la Argentina 1976-1996”, donde Nicolás Casullo (su director), Ricardo Forster y Alejandro 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”²⁵ y de la que formaría parte otro ejemplar de 1997 de la revista *Punto de vista*: “Cuando la política era joven: Eva Perón, años setenta, democracia, populismo”²⁶. 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 y 130), quienes 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).

24 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*.

25 El boom de la memoria fue, según Gabriela Cerruti (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).

26 Ver *Confines*, n.º 3, y *Punto de Vista*, n.º 58 (año XX).

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 ciudadana y minimizar el alcance del 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 compara el periodo nazi con la dictadura argentina de 1976-1983. Siguiendo a Kofman, escribe Jorge Monteleone (2003a) 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 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, relegándolos al silencio o a la sensación de ridículo que detectara Bajtín. La estrategia de atomización fue tan o más efectiva 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 con las estrategias del regate discursivo.

Ante la realidad del silencio, el discurso poético potenció sus matices. Callarse no fue solo no responder: los poemarios escenificaron el silencio

como una escucha atenta, voluntaria, cargada de sentido, en un gesto parecido a eso que Bajtín llamó “taciturnidad”²⁷. 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).

SALTAR A LA SOGA: UN ANÁLISIS DE LOS TEXTOS

¿En qué medida están presentes estos muros de contención en los poemarios de nuestro corpus? Tras un primer análisis, puede decirse que un gran número de textos tematizan la memoria y el olvido de forma conflictiva, 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.

En *Crucero ecuatorial* (1980), Diana Bellessi escribe 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 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 recuerda y nombra con insistencia, como exorcizando el olvido: “Nombres, / para citar algunos, / me acuerdo de Pimentel” (17); “y encontré colgando del picaporte / la bombachita raída / que alguna joven prostituta / abandonara. / La recuerdo, / vívidamente, como a una cara” (16); “Me acuerdo de los vecinos / en el barrio de Cerrillos” (19).

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

27 En su análisis marxista de la comunicación, Bajtín opuso el silencio a la taciturnidad, entendida esta última como una escucha activa, interpretativa, impregnada del sustrato histórico y social en el que tiene lugar la comunicación.

lo bautizó Francisco Contreras en su manifiesto de 1919²⁸, 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 lucha contra la 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 que el 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 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, catalogado en el poema “Tríptico de Guayaquil” (20):

Cada vez que escucho
a Javier Soliz [sic],
los Ángeles Negros, la Chavela Vargas
viajo por el mapa.
Malecones de los puertos americanos,
bares, fritangas.

28 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).

Las máquinas tragamonedas, las rockolas
 deslizando sus boleros
 que caen al pecho
 con la cerveza helada.

El ejercicio de mnemotecnia e invocación 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. Como ha señalado Jorge Monteleone en “La utopía del habla” (1996, 9-28), las premoniciones rastreables en *Crucero* se multiplican ahora cobrando un carácter de testimonio, hiriendo 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 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 realizada en 2004, dice Bellessi sobre *Tributo del Mudo*: “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” (2012, 139). 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 granizo
de los golpes
la violación
de las heladas
y el pajarito.

El pajarito
destrozado a las 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 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 fantasioso, letrado, imaginario, detrás del paisaje real de todos los días”, decía Bellessi sobre ese libro (2012, 140). 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 dicho movimiento, elaborando una historia del detalle como la de Foucault²⁹. En “Otoño”, el paisaje

29 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 con-

va instaurando 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). Algo parece inaugurarse, sin embargo, 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”.

Malasartes (1981), de Liliana Lukin, se abre con lo que podría ser leído, en su ambigüedad y hermetismo, como 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 podría corroborar la siguiente cita de Saint-John Perse: “*Y ya es bastante para el poeta, ser la mala conciencia de su tiempo*”. Quizás queda así desmitificada la figura del intelectual como profeta salvador o como enemigo letal. Y sin embargo, ese entorno en apariencia apacible es cruzado por unas tortugas de gestualidad grotesca “entrenadas en el miedo / de las aguas”, quizás una reminiscencia de los cuerpos arrojados al mar. En el siguiente poema, la voz que nombra a su doble ficticia como “la que no soy” parece emprender una batalla legal, afirmar que recuerda en nombre de quienes siguen luchando resucitados (13). La imposibilidad del olvido es una condena (17).

junto 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).

La estructura narrativa del libro empieza a evidenciarse en el cuarto poema, cuando la memoria revela su condición traumática y reprimida. 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. El poema “Ubi sunt” niega el envejecimiento de la memoria, pero se pregunta por el destino de los “días gastados”. En esa dialéctica se moverá el libro decantándose por la asunción de las consecuencias del olvido, del silencio, de la existencia de los N. N.

El siguiente poemario de Lukin, *Descomposición* (1986), es probablemente el más significativo de la década en lo que atañe al tratamiento 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 lo que parece 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):

una palabra
 si se guarda mucho tiempo
 larga 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. Son también el espacio donde insiste el recuerdo (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. Hay miedo en el origen de la ceguera: como Edipo, que ante lo terrible se clava en los ojos una estaca, calla puertas, cierra ventanas. “Suavidad la de otros días” recoge un clima de inminencia y terror oculto: 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 los ojos 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*: “Nadie / sabía / nada” (42).

Aludiendo quizás a la militancia política y el activismo de muchos de los desaparecidos, “En armas” podría contener la historia del levantamiento interrumpido, personificado aquí en una mujer (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? “Yo contaría dijo y ese diálogo / fue un pie sobre escalones secos / en la lluvia” (78).

En otro poemario de Lukin, *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 (hay intersticio ranura ¡sí!) / 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 otro idioma: / mirar / morir: joyita del deseo // su lepra haciendo túnel / al recordar” (33). 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, en cada rincón de la vida cotidiana; el fantasma de la que no puede ser mirada nos espía. Quien escribe hace como si la mirara.

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 la imposibilidad del lenguaje. Sobre ella ironiza, en diálogo con Poe, la voz de ese libro descreído que es *Madam* (1988): “Quiero a ese pájaro / de mal agüero, el que amenaza *Mad am I!* / con énfasis vital y tanto élan... Madam, ¡ay!” (2006, 62)³⁰. 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 enmudeció” (35). La exculpación y la memoria sepultada, aunque sea de un pasado familiar 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 inquietudes de diferente origen, 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 Jorge 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 María del Carmen 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 en locura (1998, 19)³¹:

tan mudo
 muro de contención ella
 diría
 ojo
 que desnuda se caiga

30 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).

31 El *Blues del amasijo* fue publicado por primera vez en El Tintero en 1985. La versión que manejaremos en adelante es una tercera edición ampliada y titulada *Blues del amasijo y otros poemas*, que publicó Alicia Gallegos en 1998.

y caerá de pulpo
 la cabeza
 sobre un charco de nafta
 coletazo

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. 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 / a todo color” (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 cimbreada
 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: “le sale de la voz un viejo armiño / turbio / y deshuesado” (11); “pájaros disecados” (13); “felino de ceniza” (14); “retazos de boa” (16); “gran reptil de los adentros”, “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 pseudocadáveres (“Nonina”), cuerpos a punto de no 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 transmiten al transeúnte 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. Traspasando unos límites que parecen propios, responde el segundo poema: “hay un mundo perdido en tu memoria” (15). En esa ciudad fantástica inventada por Vinderman, los escribas deben asumir la responsabilidad de contar, pero los poemas están vacíos como las piedras. “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”, enunciada por Bajtín. A eso hay que sumar cierto tono de 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. 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 sus alusiones, 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. 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 de 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, huérfanos, engañados y doloridos³².

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 al 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. Sobre la problematización de la memoria y la necesidad de nombrar, hablaba Vinderman en una entrevista inédita de 2004³³:

32 Ver *La balada* 16, 27 y 36, *La otra ciudad* 18 y 56, y *La mirada* 29.

33 En adelante aludiremos como “e.i.” a una serie de entrevistas inéditas realizadas en diciembre de 2004 en la ciudad de Buenos Aires a Irene Gruss, Paulina Vinderman, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo y Liliana Lukin.

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). La memoria familiar es retocada por el espejo deformante de un álbum de fotos donde alguien busca un pasado irrecuperable (15). Una lengua posible tiende puentes de un miembro a otro de la pareja, en perpetua traducción (35). Una conversación imparables nos une a nuestros antepasados, a su voz en cadena (29). El gueto conserva la letra y su “gusto por los hechos” garantiza la conservación de la memoria y del relato (46).

Más neorromántica, 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 va a cantar”. Así empieza el siguiente poemario de Becciu, *Ronda de noche* (1987), con una declaración que parece la cara oscura del “Aquí me

pongo a cantar” con que comienza *El gaucho Martín Fierro*. Muchos años después de aquellos versos de Hernández, algo silencio: “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 y babia
cimentada 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 embelecós.

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). La cara 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):

- a) Un padre muere
- b) Puede morir de inhabilidad

- c) Un gato artero nunca se atraganta
- d) La seguridad es una trampa
- e) 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”³⁴. 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 palabras”. Frente a esa mano que sujeta las palabras, 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; nos paraliza un silencio impuesto o autoimpuesto, para el que se inventan coartadas; o “defínese cayendo al silencio / por descuido inefable o historia”³⁵. “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.

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 como la flor de una granada contra el sueño delicado, contra el sueño silencioso e inútil de tu garganta” (39)³⁶. 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 el siguiente: “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” (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.

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

34 Del poema “(del mismo plumetazo...)”. La edición de *A mano alzada* (1986) que manejamos no está paginada. Como los poemas tienen título, aludiré a él en las citas.

35 Del poema “(como loca que cose...)” (1986).

36 La paginación es nuestra. La primera página es la portada.

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, de 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)³⁷. 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 alumbraba” (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 de ver (porque se niega la violencia y porque nos la ocultan) revierte, como dijo Jorge 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*, 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, desde la neurosis sentimental, la actitud exculpatoria: “no yo no vi, yo no toqué / él no dijo (...) / vos también / sí, le dije, bueno, lo pensé” (29 y 31).

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, pero también al descubrimiento de que esos vínculos están rotos (39):

37 El poemario *Oficiante de sombras*, publicado en Último Reino en 1982, 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.

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, en algunos casos no fue el sobreentendido. Algunos ejemplos son:

1. *Ciudad en fuga y otros infernos* (1976-1983), de Manuela Fingueret, publicado en 1984.
2. *Descomposición* (1986), de Liliana Lukin, cuyos poemas están fechados entre 1980 y 1982.
3. *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.
4. *Solía* (1986), de Susana Cerdá, que está fechado entre 1972-1980.

Aunque está lejos de ser infrecuente que un poemario consigne la fecha de su escritura, la especial recurrencia del fenómeno parece significativa. Para explicarlo, aventuraremos algunas razones que, a nuestro parecer, podrían explicar esta ansia de datación:

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.
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 de forma ambivalente sobre la dictadura es facilitar una clave de lectura.

Regresando a los poemas de *Sobrescrituras*, la primera variación de Pujol 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. En “Balada de los ahorcados”, el poeta y clérigo francés escribió sobre el cadáver descompuesto de un ajusticiado que suplica piedad al lector con cierta ironía. El poema comienza así:

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.

La segunda variación de Pujol 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, un juicio para el que, sin embargo, no se encuentra tiempo ni lugar (11).

El poema “Lin Calel”³⁸—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 (1987), de Noni Benegas, es la historia de un naufragio colectivo, como el retratado por Géricault, donde ciento cincuenta pasajeros son hacinados y enviados a la muerte en una balsa improvisada por la

38 “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.

tripulación. La alegoría de la barca, que va y viene en el libro, parece tener un referente histórico reciente. Incluso en los poemas que pierden de vista la alegoría, se mantienen las alusiones. El poema “Los hilos dorados 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)³⁹. Un espacio recurrente en el libro, “la escolita”, apunta a uno de los centros de detención clandestinos más tristemente famosos de la dictadura⁴⁰: la escuela “Diego de Rojas” de Famaillá. En *Cámara baja*, la escolita es el espacio de la represión institucional, pero también del adoc-trinamiento: “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 (26):

Su cara se dibuja en las paredes de un baño de oficinas como un graffiti 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-

39 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).

40 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.

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 confluír con poemarios anteriores: los ojos cerrados guardan un mar de muertos que podría llegar hasta nosotros (14):

mejor no golpeo en sus ojos
 porque sí 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. 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).

2. El viraje a lo cotidiano

A finales de los años 80, pueden observarse ciertos cambios en la poesía argentina. Desde 1986, la revista *Diario de Poesía* se convierte en un espacio de 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” (Monteleone 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 al ojo 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 numerosos ejemplos corroboran su presencia.

Ya en 1980, *La otra ciudad*, de Paulina Vinderman, hace posible la reconstrucción 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 colectiva 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. Ya avanzando en la década, *Rojo junio* (1988) abre paso a una

mirada que sigue desconfiando de sí misma, en lo que parece una alusión al neobarroco: “Todos los días desisto / de mirarme en el agua barrosa. / En realidad, ya ninguna transparencia es posible” (61), 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 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 (41):

hay que lamer heridas
 que el gusto sea el horror
 un lugar donde padezca
 la conciencia
 formas más duras

se necesitan ojos
 que fallezcan
 de solo mirar

El poema “La mirada” es un resumen de la necesidad de aprender a contemplar, aguzando la lucidez, afrontando la locura (75). “Historias” de *Descomposición* (1986) se acerca a mirar bien lo que se oculta, fluye 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 se enfrenta al conflicto de contar. Lejos de ser una inversión ingeniosa de la estructura tradicional, el título “Prólogos”,

que encabeza la cuarta y última parte del poemario, es un anuncio de lo que vendrá:

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 de Rilke y 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 *Solia* (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 visión. 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):

Sea.

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 malévolos 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 (36):

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 *El 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 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 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 aliento humorístico, lúdicos, a veces eróticos, todos

protagonizados por personajes femeninos irreverentes que se sobreponen a la violencia. El poema “En-cubrimientos” (54) es una alegoría sobre la sequía en clave de género. La abuela Encarna es generosa como la lluvia a la que reza. Tras varios días de ausencia y lo que podría ser 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. 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 infernos* (1984), Manuela Fingueret proclama la importancia del nombre, la voz y la palabra contra el olvido de los ausentes (21):

Ha llegado el día
 –hermano mío–
 de imaginar a tu hija
 entre los pájaros
 para que su voz
 abrace 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 violencia con un nuevo deseo erótico que se abre paso en poemas como “Baile de carnaval” o “Cumbia”, 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 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. Un dolor histórico atraviesa

esta nueva sección del libro, pero encuentra ahora una posible salida. 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. 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.

Søren 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: el que acatan las mujeres como tales. Desde San Pablo a Neruda, pasando por Napoleón, 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 poetisas 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 infligida 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 de intenciones 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, pre-

guntas retóricas y expresiones que sugieren trivialidad e inseguridad en lo dicho. Enseñar a hablar a las mujeres de una manera que ahoga su identidad es, según Lakoff, una forma de negarles el acceso al poder (1998, 252). En “El temor de las mujeres a hablar en público” (1990), Diana 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 querriamos.

En la esfera pública, la mujer desempeña a menudo –como señala Bellessi– el rol de la Muda o de la Loca, cayendo en la digresión, el cotorreo, la sinrazón. Estos límites conversacionales son revertidos por muchas mujeres que usan en su propio provecho las supuestas deficiencias del lenguaje femenino¹. Para lidiar con ellas, Bellessi baraja en su artículo dos soluciones posibles: la moderación o el desborde. Recomienda tan 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 por la que muchas mujeres han optado para tomar la palabra. Recurriendo, por ejemplo, a un lugar común de la poesía mística, la voz de *Visiones*, 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).

1 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).

En *Susy, secretos del corazón*, 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, debajo de su despiste, su estupidez y su locura, esconde la búsqueda de una subjetividad menos alienada. “A la luz de los acontecimientos –acaba el libro– confirmo que era yo” (72).

Por su lado, 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, el poemario *La casa grande* 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” (2004, e.i.).

Paulina Vinderman crea en *La balada de Cordelia* un personaje que no solo contradice la locura femenina, sino también la del autoritarismo. 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 de poeta, es deshollinadora. En *El mundo encima*, de Alicia Genovese, la locura y la pena diferencian las muertes heroicas del pasado de las tragedias del presente, tal como reza el poema “Otros tiempos” (23).

Susana Cerdá superpone dos disimulos en *Solia*: 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 ocultar el sonido del horror, alguien intenta 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). Las acciones de irse y quedarse, participar de la

fiesta saboteándola, 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*, de Susana Poujol, el personaje de Madame Ivonne es retocado por el marqués de Sade para una fotografía. La mujer encaja una violencia sexual insinuada, siguiendo la corriente al marqués, pensando en otra cosa, aprendiendo a no sentir. Para evadirse de la situación, finge, “hace como que”. El poema y el libro terminan 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*, 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” (19):

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. 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 de índole 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 (así, por ejemplo, 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*, 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 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 supieron aprovechar los insultos de la propaganda dictatorial. Sobre ellas hablan varios versos de *Crucero ecuatorial*, de Bellessi (1994, 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.

CAPÍTULO 2
VENTRÍLOCUAS:
EL YO CLANDESTINO

1. La mujer subterránea y el origen del doble

¿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 es la que habla cuando hablo?”, o Tamara Kamenszain, que se pregunta “¿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?”¹.

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 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 atañe desde su título al poema que citamos: “De otro modo”². Lorca tuvo que enfrentarse a la necesidad de construir su diferencia con un lenguaje inexistente, y su doble solución –nada ajena a la de los textos que analizamos– fue la música (como símbolo de lo inexpresable) y el teatro (como objetivación de la poesía) (cfr. Rodríguez 1994a, 64 y 80).

“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

1 La cita de Vinderman es del poema “Conjuro para un sueño” de *La mirada de los héroes* (23) y la de Kamenszain de un poema sin título de *La casa grande* (23).

2 El poema “De otro modo” pertenece al libro *Canciones* (1921-1924). Ver García Lorca 1966, 414.

gran maldito”³. El éxtasis maligno que era la poesía para Rimbaud funciona como una vía de extraposición del yo, definido ahora por una anormalidad que trastorna al sujeto burgués moderno⁴: “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”⁵. 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 “mujer subterránea”. Una triple raíz explica su proliferación:

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 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. El tema del doble se remonta casi a los orígenes de la literatura. Mario Praz (1988) relaciona su figura con las leyendas populares del hombre lobo, con las hadas, brujas o mujeres hermosas que llevan dentro un monstruo. Leyendas folclóricas al margen, la tematización literaria del doble pasó de las versiones cómicas de Shakespeare o Lope de Vega (donde era un

3 La “Carta del vidente a Paul Demeny” está incluida en el libro *Cartas de la vida literaria de Arthur Rimbaud* (1945).

4 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.

5 Cit. Millán Alba en Rimbaud 1991, 36.

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. Los ejemplos a lo largo del siglo XIX son innumerables, desde Hoffman, Shelley, Espronceda o Stevenson, hasta Wilde o Henry James. En sus variantes, todos sintomatizan la quiebra interna del racionalismo humanista burgués. Edgar Allan Poe inaugura en 1839 un doble, William Wilson, que ya no es la encarnación del mal que hay en cada hombre, sino 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.

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, sino una doble a su pesar, una doble encadenada. Para explicar esta represión simbólica sería fácil ceñirse a la alienación androcéntrica, ¿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, emergente desde hacía una década⁶ y en abierto conflicto con los extremos androcéntricos de la dictadura.
2. El discurso autoritario 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 posdictadura 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

6 Puede consultarse en la introducción el epígrafe “Feminismo y situación de la mujer en Argentina”.

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 mientras ponía en marcha la guerra sucia. 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”, dedicando quizás menos espacio a las razones históricas y los discursos sociales que intervinieron de forma fundamental en toda la literatura del periodo. Fernando Reati (1992) realiza, por su parte, un análisis discursivo de la dictadura y sus efectos en la narrativa argentina, aunque no considera la perspectiva de género, por ejemplo, en su acercamiento a “La identidad fracturada” (cap. 2). Hubiera sido útil, tal vez, en pasajes como el siguiente (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.

Es posible pensar que la “dualidad esquizofrénica” de la mujer de la portada no responde solo a la “dualidad social circundante”, entendida como un efecto del maniqueísmo ideológico de la izquierda peronista y la derecha reaccionaria. No por obvia resulta menos relevante la lectura de género. En el siguiente ejemplo, sin embargo, Reati sí considera la doblez de Molina (protagonista homosexual de *El beso de la mujer araña*) como el resultado de la represión sexual y no solo dictatorial. De hecho hay todo un capítulo (el 4) sobre la relación entre violencia y sexualidad, aunque sus lecturas están hechas siempre en clave de alegoría política nacional.

En un interesante artículo titulado “Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca* de Enrique Medina”, Reati analiza varios libros en los que el autor hombre narra desde una voz femenina y se pregunta (1990, 36):

¿Qué sucede cuando un escritor se coloca en la posición no hegemónica, como parte de un proyecto subversivo de discurso oficial? ¿Existe el equivalente a un “hombre ventrílocuo”, o simplemente se trata de una ilusión de transgresión genérica, cuando en realidad sigue predominando la voz masculina?

Analizando la obra narrativa de Medina y más allá de las ambigüedades y fuertes contradicciones ideológicas de sus novelas, Reati subraya su voluntad explícita de conectar la represión sexual y el autoritarismo social: “A través de una variedad de narradoras de distintas edades y clases sociales, el autor parece indicar que la opresión de la mujer en cuanto subclase paraleliza la opresión clasista en un estado autoritario” (36).

2. Teorías del discurso de doble voz

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 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 máscaras y trajes preestablecidos, 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 es una particular esquizofrenia.

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 no son tanto borrados del texto como oscurecidos¹.

1 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 son 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 distinciones.

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 fue cierta rareza, cierta excentricidad provocada por el contenido sumergido, el relato disfrazado (87). Parafraseando a Harold Bloom y “su ansiedad de la influencia”, 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 (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”; 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 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.

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. Frente a la autoridad de los grandes sistemas monológicos puestos bajo sospecha, Showalter afirma la autoridad de la experiencia (181)². Su objeto de

2 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.

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 la forma 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 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 el que 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”³. 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 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 las dos tradiciones al mismo tiempo, nada a contracorriente y recurre a un imaginario de yuxtaposiciones que interactúan. En este punto, Showalter

3 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.

utiliza algunas argumentaciones de estirpe materialista: “The difference of women’s writing, then, can only be understood in terms of this complex and historically grounded cultural relation” (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 Showalter a 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 de las palabras, en una especie de viaje al silencio.

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.

sivas 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:

1. Jamás se ha dicho todo (lo que nos recuerda al bajtiniano “nada ha muerto definitivamente”).
2. Es necesario estudiar la frontera entre lo que se ha dicho y lo que no en un enunciado.
3. 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).
4. 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. 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).

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 (2002, 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 reconocimiento⁴.

En su famoso estudio sobre el formalismo ruso de 1955, Victor Erlich describió su funcionamiento de la siguiente manera: “Más que 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).

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” (*verfremdungs-effekt*). Frente al teatro realista, esta conocida técnica brechtiana persigue 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 permitiría penetrar con más profundidad en las contradicciones de los personajes. La iluminación, los decorados y la música acentúan la percepción de que se está frente a una obra de teatro. Gracias a ello es posible, según Brecht, despertar la conciencia crítica del público. 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.

4 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.

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. 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 resultan así ser la única actividad que permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente, la de la negación como afirmación” (2001, 196).

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.

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. Según el 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. Escribe 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) 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 Derrida⁵, 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 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).

LA DOBLE VOZ DE GENOVESE

En 1998 Alicia Genovese publicó un ensayo sobre poetisas 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

5 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 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. El caso de la mujer ventrílocua

El *Diccionario de la Real Academia Española* ofrece la siguiente definición del vocablo “ventrílocuo, cua” [sic]: “(Del lat. ventriloquus). 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.

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* (Bajtín 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 objectivized, that he merely ventriloquates.

En el original ruso, parcialmente traducido por Emerson y Holquist, *Voprosy literaturny 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, por su parte, 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 ventríloco 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).

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 ventríloco con su muñeco: “De igual manera que el ventríloco, 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 nuestro estudio:

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 ventríloco es ineludiblemente un artista del espectáculo.
2. La virtud del ventríloco 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 ventrílocuos dialogan con marionetas de personalidad acusada, cuya independencia del ventrílocuo puede ser tanta o tan poca como la de un personaje literario respecto a su autor. En este punto se tambalea la objeción de Bubnova. La ficción del espectáculo puede llegar a ser dialógica si el ventrílocuo 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 parodia y sarcasmo muy cercano a la lógica del carnaval público. No es extraño si pensamos que los ventrílocuos eran profesionales nómadas con una figura pública semejante a la de los artistas circenses, al menos desde el siglo XVIII.

4. El yo clandestino en los textos

EL YO CLANDESTINO VS. LA DOBLE VOZ

Para diferenciarnos de esa categoría transhistórica 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 poetisas 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 última dictadura y 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. Un yo que empieza, como escribe Mirta Rosenberg, “donde el yo termina” (50).

El término “yo clandestino” responde a la complejidad de un discurso formulado bajo el temor a un autoritarismo que fortalece, además, el dogma patriarcal. El silencio y el disimulo dan paso en los textos de nuestro corpus a un carácter verdaderamente furtivo y subrepticio. Lo que antes se tapaba queda ahora enterrado. El yo clandestino es, además, fiel a una subjetividad cuya configuración transfronteriza, desterritorializada y nómada se ha impuesto como estrategia para sustraerse a diferentes dominaciones. Su formulación no esconde la politización que ha venido caracterizando a gran parte de los feminismos frente a la mayoría de las filosofías posmodernas. La clandestinidad es una actividad de respuesta y resistencia en la sombra, y no una ocultación a secas. El poder que elude forma parte inevitable de su subjetividad y hace de su discurso una realidad compleja, contradictoria ideológicamente y en transformación¹. Convertirse en sujeto legítimo de

1 Visibilizar el funcionamiento del poder patriarcal en nuestra propia subjetividad es una función básica del feminismo. Así lo entiende Rosi Braidotti cuando escribe: “El conoci-

enunciación obliga a quienes no están dentro de la norma a una metamorfosis continua, al nomadismo que señalara Rosi Braidotti (1994); si a esto sumamos las condiciones discursivas del autoritarismo, daremos con la escritura de la clandestinidad.

Con esta opción terminológica no olvidamos el imaginario del ventriloquismo, muy presente en las poetas argentinas de los 80. 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 Régimen militar, que intentó ocultar sus masacres generando una ficción de normalidad. La oculta violencia fascista es puesta en evidencia por la poética del ventriloquismo que, frente al discurso de la dictadura, se convierte 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” (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.

NIVEL TEMÁTICO

La tematización del yo clandestino es un eje que atraviesa con una frecuencia inusitada los poemarios analizados. Sus variantes van de la explicitación de una quiebra íntima, hasta la proyección de la doble en el espejo, en la “otra”

miento 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).

o en un personaje estrechamente vinculado a la voz enunciativa. Todas las proyecciones, extraposiciones y escisiones son vividas (salvo rarísimas excepciones que comentaremos) con un malestar, una angustia o un patetismo que evidencian en diferentes grados la represión de su origen. El siguiente personaje de *Solía*, de Susana Cerdá, ilustra bien el mecanismo: “La dama del perrito / se estremece / juntando boletos / en cuatro patas / ella / (la bienamada) / como una señorita / hace / que es una señorita / la joven señorita / histrioniza / en los bares...” (46).

De la lucha íntima del yo clandestino contra un yo autoritario da cuenta el último poema del *Blues del amasijo*, de María del Carmen Colombo (35-36):

ser

el bajo fondo de la única
 historia (...)
 pero latido en celo
 subterráneo
 ese cáncer sobre el cuello del
 toro
 pidiendo aullar
 más cierto

será una
 cría salvaje aunque desconocida

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”.

Si regresamos a los dos primeros poemas del *Blues*, 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). La representación fragmentada se repite en todo el libro apuntando a una aniquilación de la subjetividad. Una aniquilación que también persiguió la dictadura, desarticulando los cuerpos, robándoles la

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*: “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 ventrilocuismo, 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 tercera parte de *La canción del precipicio*³. La primera 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*, se despliega un reparto de hermanas, parteras y viejas mujeres que parecen habitar cierta *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*, 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 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 legítima 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

3 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.

imagen censurada”, donde “nos miramos / rotos” (24). Lo escondido 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 obstaculizando 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 imposta un personaje socialmente respetable calla, pero debajo de su silencio se acerca una tormenta (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, 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). 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*, Liliana Lukin también proyecta la segunda voz sobre una doble furtiva: “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 dado que 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 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 conteste / del otro lado: timbre o línea / o costado de la cama o mesa: // ese riesgo final de hablar al hueco” (58).

Concuera con todo lo dicho un poema de *La otra ciudad*, 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 son los versos de “Si alguna vez consiguiera” (46):

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 desdoblando realidades.

En el segundo poema de *Novela familiar*, 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*, 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 encarna a 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*, 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 “Destino idéntico”. El siguiente libro de Villalba, *Susy, secretos del corazón*, 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” (47-48). 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 en 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*, 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*, 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* 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 doblez
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 transgresión de una ley que oprime (85):

A favor de la Ley
 el texto hace
 en su contra
 nace
 /hagámoslo/
 el amor

NIVEL ENUNCIATIVO

La aparición de la segunda voz en los poemas 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*, de Mirta Rosenberg, se reúnen algunas de las convenciones del discurso directo con la aportación singular de una didascalía (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”.

Novela familiar, 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 en unos poemarios que tienden con facilidad a la palabra referida.

El primer poema de *Susy, secretos del corazón*, de Susana Villalba, es un *collage* 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 elipsis es posible seguir el argumento deslavazado que narra la voz poética (9):

yo
 yo y mí
 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

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”), como sucede en el poema “Cartas”, de *Carne de tesoro*, donde Liliana Lukin encadena estrofas que dialogan de forma fragmentaria con el discurso epistolar, llenándose de apelaciones y silencios.

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. En “La puntuación ecuestre del soldado”, el poema combina el discurso directo con una tercera persona descriptiva que es brevemente interrumpida por apelaciones retóricas en segunda persona: “¿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 forzosamente quebrados. En *El mundo encima*, de Alicia Genovese, las dudas y contradicciones de la voz que monologa se presentan en varias ocasiones en forma de fractura. Así, en el poema “Filosofía y torpes caballos” (15):

una manzana mordida
 un paraíso muerto
 me resigno
 los sentimientos tienen
 otra lógica
 creo

En *Pasajes*, de Mirta Rosenberg, el sustantivo e imperativo de “Vela” implica una larga sucesión de rupturas rítmicas. La emergencia de lo velado queda así materializada en la dicción del poema (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: “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*)” (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*, 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 de 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*, de Susana Cerdá: “te tengo entre comillas / o a veces entre paréntesis te tengo / fiel frenesí” (43).

En el poema “En/cubrimientos”, de *Sobrescrituras*, 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 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 (54):

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

El uso del heterónimo como ejercicio de ventriloquismo no es demasiado frecuente en nuestro corpus, aunque podemos señalar dos ejemplos sobresalientes: *El tapiz*, de Mercedes Roffé, y *Susy, secretos del corazón*, de Susana Villalba. El primero fue publicado bajo el seudónimo de “Ferdinand de Oziel” con “edición al cuidado de Mercedes Roffé”; en el segundo, Villalba da su nombre de pila al personaje central del folletín, interponiendo una fuerte distancia con él durante todo el libro para finalmente abolirla en el último verso, justo antes de que caiga el telón.

La simple repetición de un sintagma o una frase puede desvelar la realidad oculta de un personaje o un poema. Una verdad clandestina es la que esconde la doble negación traumada que cierra el poema “Canción”, de Dolores Etcheopar, según el mecanismo encubierto que Freud bautizara como *Verneinung*: “Nadie la había visto / pequeña y sentada sobre cañamazo y harina / evocando su cara de huaco⁴ / y asegurando que nadie se la había llevado / que nadie se la había llevado...” (1984, 58).

4 Huaco o guaco. “(Del quechua waca, dios de la casa). 1. m. Am. Mer. Objeto de cerámica u otra materia que se encuentra en las guacas (sepulcros de los antiguos indios)” (DRAE).

Otra negación, esta vez ambigua, es la del segundo poema de *Malasartes*, de Liliana Lukin: “la que no soy / agota / recursos / depone / memorias (...) la que no / era / salió de prisa / en la mitad / del cuento / y alumbro” (13). Una fórmula sorprendentemente parecida a esta se repite una y otra vez en estas poetas 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 Jarrett, 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 *leitmotiv* de *La muda encarnación*: “el cuerpo se me pudre // hay hueco en el vacío (...) en el vacío de mí | dios está | enfermo (...) en el vacío de su yo tocaba | las entrañas huecas | de la pérdida” (...) –ya no soy // no tengo el ver | no tengo el verbo | ¿hay esperanza para mí? // yo soy el que | tú la que no” (48-54).

NIVEL SIMBÓLICO

Incluso cuando la otra cara del discurso no se explicita, el imaginario de estos poemarios está plagado de símbolos que remiten a esa realidad: grietas que descubren la existencia de un segundo plano, elementos que emergen o se desbordan, imágenes de lo subterráneo que deja huellas en la superficie. En *Susy, secretos del corazón*, de Susana Villalba, “gotea la canilla inexorable la casa se derrumba en el espejo” (17). “La otra susana me roba las medias naranjas (...) adentro tumores malignos gametos percuten tambores el eco revela” (26). En el poema “Historias II”, de *Descomposición*, escribe Liliana Lukin (61):

todo es acercarse
 mirar bien lo que se oculta
 (...)
 Mientras
 la historia sigue:
 lo que se oculta fluye
 lo que muestran a otros ojos

refulge cristalino
 se cruza con la primera sombra
 declina sobre una mancha
 habla discretamente de la vida

En contrapunto con la voz autorizada, la segunda voz acostumbra a presentarse en los poemarios como un desvío, como una torsión del discurso: la voz ronca, desafinada de la ventrílocua se convierte en el síntoma de un des-acuerdo íntimo. En “Nadie olvida nada” (segunda parte de *Descomposición*), la ventrílocua lleva al extremo el proceso y se queda muda (48):

—una mujer canta sin voz:
 un abrir infinito de la boca
 y un movimiento que la desfigura
es todo
 alguien habla a un auditorio

La existencia de un ámbito subjetivo, íntimo, secreto puede adivinarse en las marcas que deja, los reflejos, los crujidos de su paso. En *Descomposición*, esa realidad es “algo que es necesario pero no se conoce / y por ello parece imposible / algo que brilla según de dónde / y se oye como sedas en lo oscuro” (57). En otro poema de *Malasartes*, la realidad reprimida emerge de la memoria, los recuerdos rebosan “sobre un fondo / de temblores” al apoyar un vaso en la frente (18). Esta presencia subterránea, que tiene que ver con el deseo, presenta una variante mórbida en el poema “Huella nocturna II”, de *Carne de tesoro*: “espíar el deseo ajeno / cava el túnel de un soñar (...); joyita del deseo // su lepra haciendo túnel / al recordar” (33). El túnel que avanza, la perforación interna de lo material, metaforiza un fluir acallado, el recuerdo, un pasado que mina silencioso el presente. Sucede así en todo el libro: la lepra de este poema era una infección en “Huella nocturna I” y una úlcera en “El sueño”. Esta segunda voz silenciada, que se pudre bien dentro, es en Lukin una memoria histórica: “lo real / gobierna en pie / royendo” (36). ¿No hacía lo mismo el cáncer de María del Carmen Colombo? Parece encajar con esa misma lógica simbólica el título que Paulina Vinderman puso a un poema de *La otra ciudad*: “La calle de los topos” (49).

En *Novela familiar*, 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 rajadas / 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 lejía (33). La poesía despierta a un yo irreverente, que habita debajo de la mujer formal que cumple expectativas. Esta mujer “pensada mal, / pensada mal” se describe así (34):

Me circundan tintas territoriales. Zanjas de tinta donde
trastabillan 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 contradictorios y hacerlos dialogar. En consonancia con esa idea, Susana Poujol tituló su segundo poemario como *Sobrescrituras*.

En *Madam*, de Mirta Rosenberg, el mueble cuya vejez “empieza a tornarse incómoda” se cubre de laca, de la misma manera que la manicura, el maquillaje cubre el rostro gastado de una mujer y su pecado original (68). La voz clandestina 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” (69).

En *Oficiante de sombras*, de Susana Villalba, el oficiante es un doble oscuro al que el sujeto poético cede su voz, que habla por ella como como una marioneta. 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. El poeta se lamenta de “tanta llaga y costra sobre llaga”, “sabe que no ha callado ni comprendido”. Su estómago de ventrilocuo 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*. Angustiaada como el oficiante del anterior libro por la desposesión, esta doble de juguete afirma: “tengo / mamita frío / cuando soy yo” (11). Acusando la extrañeza de ser la mario-neta de otro, casi incurre en una *Verneinung*: “noemí / no era mi nombre”. 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. 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 llévame / mamita cuando te vas” (14). Descrias con minuciosidad en los detalles, las muñecas no pierden su naturaleza objetual, sus ojos “no ven / sino reflejan” (15).

En *Tributo del mudo*, 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” (39). 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. La imagen atañe tanto al yo del poema que este es capaz de aventurar: “Podría entrar allí y encogermé / para dormir / como la momia” (48). Los símbolos de lo reprimido cobran una ambigüedad muy especial en *Eroica*, un libro de erótica lésbica sobre el que no acaba de disiparse la sombra del horror que atravesara *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, de visillos replegados, de rincones que se ofrecen al conocimiento. El penúltimo capítulo de *El texto silencioso*, de Tamara Kamenzain, metaforiza esta doblez del discurso literario como una labor de costura (210):

Algunas mujeres dieron vuelta el discurso teórico para trabajarlo por el lado del dobladillo. Familiarizadas con las costuras, supieron que toda construcción apo-ya 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*, 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*: “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* 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*, 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). Por su parte, Paulina Vinderman escribe en el poema X de *La balada de Cordelia*: “Amor amor, mi vida no es una. / Aúllo uniéndome a los otros. / Remiendo mis costuras todas las tardes” (39). Liliana Lukin titula como “Costurerita” y “Por la vuelta” dos poemas de *Descomposición*. En el primero, la costura parece vivida como un ejercicio voluptuoso y, en el segundo, por virtud del ausente, cobra importancia el reverso de un abrigo, de un bolsillo: “el guante el sobre / aquel abrigo vuelto sobretodo / el que ha vuelto del revés / aquello” (55).

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”, quizás ella, la otra. Quien enuncia parte de la distancia de sí, pero “pide un vínculo”, y esa es su poética.

La implicación del lenguaje en la violencia 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” (48). Hablar una lengua muerta es la consecuencia directa de acallar y haber callado en mitad de la barbarie. El amplio alcance del discurso autoritario hace que el lenguaje del que se apropió (imponiendo su uso, su mitología, su hermenéutica) sea observado con miedo y suspicacia; hace que se revele como un absoluto extraño.

Diana Bellessi se apropia en *Eroica* 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). La euforia de estar inaugurando el lenguaje la comparte también Manuela Fingueret en *Ciudad en fuga y otros infiernos*, 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*, 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 voluntario” (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 (62):

EN EL MOMENTO de nacer, poco más tarde,
no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso
de ese día fue una luz de neón, precedera,
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*, 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 de Kamenzain 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 o desciframiento⁵. 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).

El judaísmo de origen centroeuropeo es una realidad presente en los versos de Mirta Rosenberg que, en *Pasajes*, se pregunta con Djuna Barnes (53):

“(…) Pero, ¿qué es
el judío, en el mejor de los casos? Nada más
que un entremetido, con frecuencia
un entremetido supremo y maravilloso,
pero siempre un entremetido”

En *Madam*, estar en medio o fuera de lugar es también la condición de las mujeres, habitar un espacio que es, al mismo tiempo, un destierro y un rincón privilegiado para la creación. Quizás por eso, en *Eva y las máscaras*, Manuela Fingueret escribe sobre el ser judío como una condición de extranjería que la madre desea conservar: “Barro la vereda una y otra vez en las tardes de verano, / descalza como las shikses⁶ 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* asiste a su propio 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).

5 A propósito de otro libro posterior de Kamenzain, *Vida de living*, escribe Alicia Genoves: “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).

6 “Shikses” son las “jóvenes no judías”, en aclaración de la propia poeta a pie de página.

5. El coro demente

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 Alcman y Estesícoro hasta Píndaro y Baquilides, 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 adulta¹. 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” (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.

1 Sobre el tema, puede leerse *La lírica 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.

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-representativo². 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 polifonía³. 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). La naturaleza polifónica de nuestros poemarios debe mucho, además, a una revitalización del coro en el teatro moderno que conectó la épica con el teatro griego y los puso al servicio del efecto de distanciamiento. En estos poemarios, 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.
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 constituir un conjunto de piezas inconexas, el coro de poemarios como *Crucero ecuatorial* o *Blues del amasijo* 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.

Como dijimos, el carácter polifónico 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 los versos de *Su voz en la mía*, de Etcheopar, “su voz” es al mismo tiempo el singular y el plural de los otros. Con el

2 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).

3 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 sexuales* (1996b), donde Susana Reisz aplica la categoría bajtiniana de la “polifonía anárquica” a un poema de Susana Thénon (160-165).

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*, 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?”, del libro *Por ocuparse de ausencias*, Ana Becciu conecta el feminismo contemporáneo con los ritos femeninos arcádicos⁴, 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):

Ellas como yo son ella que en la noche cava.
 Ellas como yo son tú que se cultiva,
 siembra de la casa para impedir el terror.
 Tú, yo, qué tan solas de ellas 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”.

Eva y las máscaras, 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 otros 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 en *Descomposición*, de Liliana Lukin, pero también en algunos poemas de *Sobrescrituras*, de Susana Pujol. En el poema “Misa de Réquiem”, de Pujol, “los barítonos huyen del coro / yerran las sopranos” (56), y en “Barrio de tango” (15):

4 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”.

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.

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*, 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)

Frente al logos como unidad presente en nosotros, el coro es en *Tributo del mudo*, 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.

Un universo coral es el motor discursivo de *Crucero ecuatorial* y *Blues del amasijo*. Ambos poemarios 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 versos 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 los poemas “Tikal” y “Tulum”, desvaneciendo su sacralidad. 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” (26). En *Crucero ecuatorial*, los fragmentos discursivos fraguan una geografía humana de América; en *Danzante de doble máscara*, alimentan una nueva cultura mestiza; y en *Tributo del mudo*, 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 desenmudecerla, 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*, 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*, que alterna el relato mítico con la anécdota autobiográfica y donde un coro de voces resuena “detrás de los fragmentos” (113).

Tributo del mudo es también un homenaje a las voces silenciadas. Escribe Bellessi en el breve prólogo a su libro (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 o Wu Tsao), 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 Plaza de Mayo: “Cruza un aguilucho / con lento vuelo preciso. Lleva el coro / demente de la madre, y un pichón, / o dos, en el pico” (63).

El *Blues del amasijo*, de María del Carmen Colombo, es ya desde su título una mezcla desordenada de figuras heterogéneas, de mitos *kitsch* de los sesenta, de personajes del arrabal, pero una mezcla también de dialectos y jergas que van del inglés al lunfardo, todos ellos con algo en común: su participación del amplio argentino coloquial. Por sus versos deambulan la pelirroja, las rubias de Nueva York o la rubia Mireya, la morocha, la pecosa, la polaca, Gardel, Marilyn Monroe o Ingrid Bergman, pero también los desaparecidos. En los bajos fondos de Buenos Aires, en sus conventillos y burdeles, se escuchan las voces del tango, de Hollywood o Los Beatles, entonando tan solo un retazo de cada historia. Varios poemas, por ejemplo, nos permiten reconstruir la historia de La Nena y Ma (20):

nada más claro que tu batón
de tetas y lunares
gran retina de pluma grande
tentacular como una cueva el foso
donde un caldo de escombros
devórase y devora

para volver a tu diluvio
ma
 cero vacío
ese muñón
en el aguantadero de mi alma

El *Blues del amasijo* es una realidad en movimiento de cuyos componentes poco se sabe. Su naturaleza truncada emerge del retrato cubista, de un perspectivismo fragmentario sumamente abstracto. El verso onírico, por su parte, le inyecta una dosis generosa de vitalidad, el sabor inesperado de una carnalidad obscena y a veces 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” (2003, e.i.). La palabra más adecuada para definir al yo según esta poeta argentina es “amasijo”, una ‘mezcla desordenada de cosas heterogéneas’ (DRAE), pero también una ‘paliza, castigo’ o ‘asesinato’ en su origen lunfardo⁶. 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” (29).

Como el lumpenaje de Colombo o el pueblo americano de Bellessi, otras poetas argentinas de los 80 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, por ejemplo, de la prole de *Novela familiar*, de Mónica Sifrim, o de los juguetes de *Clínica de muñecas*, de Susana Villalba.

De forma pareja al canto colectivo, la danza ocupa un lugar privilegiado que dota a los textos de gran movilidad discursiva. Bajtín evidencia su relación con la otredad 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* hasta la “Murga” callejera de *Eroica*. 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 todas sus variantes estatales, nacionales, políticas, religiosas, etc. De esa forma nos sometemos justificadamente a un ritmo

6 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*).

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* (25-27):

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. El “Danzón” 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”, una historia de amor entre derrotados. El “Solo de bombo” 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” realiza una deconstrucción

ultraísta del baile clásico. “Relaciones” parodia las contradicciones, lapsus y represiones de quien siente un impulso que perturba el orden familiar, la educación sentimental de “Bolero”, donde una pasión de hoguera concluye con un “anillo de cenizas”.

CAPÍTULO 3
EL CARNAVAL NEGRO

1. Lógica del Carnaval Negro

LITERATURA CARNAVALESCA Y TEORÍAS CONTEMPORÁNEAS DE LA RISA

Partiendo de las teorías de Mijaíl Bajtín y su noción de la 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 risa¹, que arraiga también en la estructura humorística de algunos poemarios de nuestro corpus.

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

1 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 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).

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 que venimos analizando:

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 conminarle².

En un periodo histórico como el dictatorial, en el que las jerarquías se radicalizan y la desigualdad se muestra en toda su violencia, la seriedad de la risa genera sus máximas contradicciones. Por ello, el humorismo rastreable en nuestro corpus es fundamentalmente ecléctico: conserva el elemento fúnebre de la risa contemporánea y la función regeneradora de la risa de la Antigüedad³.

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 poetisas 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.

2 Cit. Flores (2002): “Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y *ludus*: las *novelas de la nebulosa*” (16).

3 Es el caso, por ejemplo, de *Danzante de doble máscara*, donde la parodia tragicómica de la conquista de América concluye con un acto de canibalismo renovador.

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– “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 poetas argentinas de los años 80 se nutren de las formas carnalescas 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.

LITERATURA CARNALESCA Y LITERATURA BURGUESA

Disfraz, lo noto, eres una inmoralidad que explota el maligno.
Shakespeare

Aunque Bajtín no estudió de forma explícita los vínculos entre literatura carnalesca 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 Foucault⁴. Como señaló Hirschkop, en la obra de Bajtín y pese a algunas de sus afirmaciones, la dialógica no es una instancia esencial de la esfera de lo

4 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, Voloshinov⁵ 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 omite sintomáticamente el siglo XVI) e incluye dentro del dogmatismo las etapas de auge y resurgimiento del organicismo⁶: 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

5 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. 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. 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 y Ann Shukman).

6 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).

lingüística y literaria. Bajtín sitúa el auge de la “vida carnavalesca” justo en el periodo de surgimiento de las primeras literaturas burguesas⁷ 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 criticado⁸ puede leerse, desde nuestro punto de vista, como un síntoma de la profunda demarcación histórica de los conceptos bajtínianos 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 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 monológico⁹, que se revela como una omisión injustificable o un error de coherencia en relación a los propios planteamientos bajtínianos, pero ese es otro tema.

7 En su libro sobre Dostoievski afirma el crítico eslavo: “El Renacimiento representa la cumbre de la vida carnavalesca. Después se inicia el descenso” (1963, 183).

8 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.

9 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.

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 animismo 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 esa época no existían ni la literatura ni el teatro, al menos como hoy los concebimos¹⁰. Como el llamado teatro medieval, el carnaval era durante la Edad Media un espectáculo para 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, las teorías bajtinianas sobre el carnaval han sido confundidas con su función medieval 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

10 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 puede consultarse la “Introducción” (5-26).

periodos históricos. Un ejemplo del funcionamiento de esa variante organicista del realismo grotesco es *El buscón*, analizado por Edmond Cros (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 Cros, la lógica del carnaval bajtiniano (2006, 62):

Mientras la literatura carnalesca 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 otra órbita, 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 crisis¹¹. 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.

11 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).

2. La sacralización alimentada por la alianza con las instituciones eclesiásticas y su renovado poder social.
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.
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 último régimen militar, algo que era de esperar siendo su orden un eje fundamental del ejército.

Estos elementos potenciaron durante la última dictadura y los años que siguieron una versión siniestra del carnaval. 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 última dictadura argentina 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. 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 que analizamos, 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 sicología, 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, 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 carnavalesca, 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 carnavalesco es, en la mayoría de los casos, una introyección individual de la plaza pública y el folclore carnavalesco.

Durante la dictadura y algunos años después, las poetas argentinas de los 80 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)¹² de las teorías bajtinianas sobre

12 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

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 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 burla del sastre¹³. 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 los poemarios que analizamos es una puesta en evidencia de la lógica del autoritarismo.

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).

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).

13 *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).

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.

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 se hacen eco (de forma consciente o inconsciente) de la artificialidad 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 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 raras y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares” (1964, 224). Tampoco es extraño que recuperasen la tragicomedia kafkiana, el esperpento vallein-clanesco, 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 explíci-

tamente interés por el grotesco modernista existencial y las reflexiones posbélicas sobre la violencia. Esa es la vía de entrada del *Unheimliche* o “lo abyecto”¹⁴ 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 el 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). 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*. 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”¹⁵:

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

14 “*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. “Lo abyecto” es la versión que Kristeva elaboró del concepto freudiano, añadiendo la idea de resistencia al orden simbólico.

15 “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 URL en bibliografía. En 2011 fue publicado el ensayo *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte del siglo xx* (Córdoba: Comunic-Arte).

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 firmes 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. 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.

Es posible relacionar la escenificación, el silencio y los paseos circulares de las Madres con el imaginario y la lógica del Carnaval Negro. La petición de justicia que llevaron a cabo como colectivo específico de mujeres fue, entre otras muchas cosas, una consecuencia inesperada de la radicalización de la lógica patriarcal que había sido a veces discutida y a veces alimentada

por el primer peronismo y frontalmente aplicada por diferentes regímenes militares. En un periodo de exasperación patriarcal, no es sorprendente que las mujeres, concebidas como madres esenciales, ejerciesen su maternidad de forma radical. Lo que ocurrió después estaba fuera de 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.

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 80, un ejercicio simbólico de responsabilidad maternal. No es la única razón que explica la especificidad del Carnaval Negro, pero es definitivamente una.

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 “esta fiesta abandonada”, “vacía de celebraciones / verdaderas”; “las cosas se acumulan / en cajas, en 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 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 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, de Susana Villalba, ilustra también a la perfección este imaginario. 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 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 / campanas 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” (23-24). La tercera parte del libro, “Destino idéntico”, se abre con un escenario 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
 quemados por la tierra
 y el olvido
 bajaban a la selva
 máscara raída
 con su astrolabio
 en su teatro de sombras

En *Oficiante de sombras*, Villalba inventa un doble que surge del lado oscuro, un personaje disfrazado que se entrega “al terror / desposeído” (14). En *Susy, secretos del corazón*, “el húmedo sonido precipita negra resaca de otros carnavales” (13). María Negroni, por su parte, alaba en *Per/canta* la forma en que Frida Kahlo 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)¹. Otra poeta, María Rosa Lojo, metaforiza el olvido como una caravana carnavalesca en su libro *Visiones* (28):

¿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?

Como el teatro del absurdo y la narrativa existencial de entreguerras, *Visiones* apunta a la ausencia absoluta de sacralidad. Ante ella, queda “hombre y solo hombre en el escenario vacío” junto a un “oficiante de cartón” (37). En *Ciudad en fuga y otros infernos*, de Manuela Fingueret, la poesía es una representación para espectadores ausentes “donde el primer acto termina / cuando un alarido despierta a los que estuvimos presentes” (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: “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* 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 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” (25). 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

1 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 a la poeta española.

pelambre de arañazos / y golpes”. Todos juntos conforman un solo gigante alucinado y apocalíptico (28). 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 bajo el parque centenario. Sobre ellos cae el “borracho telón la circunstancia” (29).

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) y del cuerpo grotesco (animalizado, visceral, escatológico). 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.

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 “Cuestión nacional”, 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. La Marilyn del poema “Esa fotografía tantas veces” “encrespa la estola”, “revolviendo 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” (20).

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” (30). 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” (28).

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 se calló (como sugiere 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 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)². En *Novela familiar*, 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 estos poemarios tiene un carácter bien diferente: en ellos, la representación (en este caso de la imagen) queda marcada por una tragedia silenciada que despierta durante el ejercicio de memoria al que obliga la fotografía. Como en este caso, 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,

2 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 “*Paregon*” 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).

su fingimiento. Lo obtuso es lo que no quiere o no puede reconocer quien mira la fotografía. En otro poema de *Novela familiar*, la familia ama la escena que representa organizadamente delante de la cámara. “También el documento de la escena: / actas y películas y fotos” (24). Pero cuando exhumen los detalles, se pregunta la voz del poema, “¿notarán el rictus?”. Ese gesto 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*, 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”. Como si fuera posible un mal presagio del pasado, leemos: “Perro negro saltó y enmudeció: / también él ha vuelto a casa” (35). 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 / díles / Entiérralos / Entiértrate / 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*, 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. 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*, se estructura casi en su totalidad sobre la alienación y la represión de la segunda tipología.

Antes y después de *Tributo*, *Crucero ecuatorial* y *Danzante de doble máscara* 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 de fiesta: “Me dijo que el carnaval curaba / 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. *Danzante*, por su parte, 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: Amazona y Waganagaedzi, el gran andante. Los dos personajes cobran vida por separado en una especie de danza ceremonial de raíz indígena. Tras la estampa ritual de la primera parte, 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. 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 sí³. La “liturgia bacanal” de los conquistadores es contestada con el rito indígena antropofágico. En la primera parte, nos encontramos con una estampa especialmente significativa (33):

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 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. Baio⁴: 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

3 Para profundizar sobre este rito guaraní, se puede consultar “Ava poru ha ka’u. El guaraní antropófago y bebedor. El descubrimiento de la antropofagia”, de Melià y Temple (2004, 133-137).

4 *Baio* significa ‘negro’ en brasilero, ‘bayo’.

bajo una “espantosa máscara”. La “rebelión sepulta” es 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*, 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 (27-28):

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
 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*, 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.

ras, 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 (37). En “Homenaje a Ch'ien T'ao”, una mujer encerrada en un 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, 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. Vestirse de carnaval

EL DESVÍO HUMORÍSTICO

La respuesta del grotesco romántico a los cánones clasicistas se convierte en estos poemarios en una sublevación, 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” (48). Este humorismo 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.

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). De hecho, 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, puede funcionar como un desafío a los discursos dominantes que, sin embargo también asume 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” (e.i., 2004).

LA PARODIA: EL DOBLE DESTRONADO

El concepto actual de parodia debe mucho a Tinianov, que lo analizó 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 ideología¹.

Como toda dictadura militar, el llamado Proceso de Reorganización Nacional fortaleció los discursos épicos, patrióticos y autoritarios. Esos géneros serios proliferaron durante uno de los momentos más críticos que ha atravesado Argentina a nivel político, económico y humanitario. La respuesta de los libros que analizamos 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*, 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, sembrando 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):

1 Es el caso, haciendo el excurso cinematográfico, de EE. UU., cuyas crisis políticas y económicas han generado discursos contestatarios como *Los Simpson* o los documentales de Michael Moore, pero también una respuesta cinematográfica de compensación: el nuevo *peplum*. 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 fueron 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 la saciedad durante los últimos 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.

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 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”. Empezando, por supuesto, por el propio título del libro, *Susy, secretos del corazón*, que muestra en su portada unos dibujos de estética *pulp* que imitan las portadas de la revista homónima que le dio título². El libro participa de la reutilización de los géneros menores sin llegar a construir un templo pop a la subcultura: el discurso de Villalba devora la ideología del folletín y luego la pone en evidencia. Su trabajo estético 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. Susana Villalba bebe de la cultura estadounidense globalizada por los medios de masas y, al mismo tiempo, de 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).

2 *Susy, secretos del corazón* fue una conocida revista mexicana, de la Editorial Novaro, publicada entre 1960 y 1965 donde se reunían breves historias de amor dirigidas al público femenino.

En *Cámara baja*, 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! Se me vuela

El *Blues del amasijo*, 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: “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, inapresable³.

En “Distracciones de la rima”, de *Per/canta*, María Negroni hace del error una poética y elabora un autorretrato cómico y sobreactuado (44):

3 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).

¿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 virtud (u opción estética) despierta unas contradicciones de las que se burla la voz de un poema de *Pasajes*: “todo el tiempo me he ido por las ramas / y nadie piensa (yo tampoco) que ahí / tenía que estar” (50). El siguiente libro de Rosenberg, *Madam*, 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, perecedera, / incandescente, enrarecida” (62). Más adelante, Rosenberg ironiza sobre el tedio al que se abandona el personaje, magnificando hasta el ridículo su mal destino y parodiando el cultivo anacrónico y afectado de ciertas maneras: “Quiero a ese pájaro / de 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” (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 algo 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). Juegos de palabras y rimas internas dan un giro humorístico a sus arrebatos.

En *Carne de tesoro*, 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 *Carne de tesoro* 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 podría aplicarse 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*, 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, con alguna cita exenta a la mitología griega y a la *Eneida*. El libro 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!⁴

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 postergación, la del cuerpo como realidad inferior o accesoria del espíritu, como su vehículo: “Cuando digo la palabra / nunca / ¿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 volvió a relatar Colin 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”. 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”. Marilyn es, en *Susy, secretos del corazón* y en *Blues del amasijo*, el fantasma femenino que aplasta a la mujer real, la proyección 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’”.

4 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.

En “La luna, el cielo y tú”, de Villalba, escuchamos las palabras que dedica a la estrella de Hollywood un Pígalión displicente: “olvida el argumento cumplido el carnaval levántate y anda hacia cámara I love you marilyn descansa” (1989, 18). También María Negroni deja sentir el fuerte influjo de este mito pop de los sesenta en su poemario *Per/canta*, 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 (εἰρων) 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 es⁵. 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 que sabe, y el Eiron dio lugar a la *eironeia*, que aludía al disimulo de quien sabe, pero no lo demuestra (40).

5 Vladimir Jankelevitch distingue entre la ironía socrática, que desconfiaba 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).

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.

Según 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.

Según 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. 1991a, 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. 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 que analizamos 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*, de Susana Villalba, títulos como “Yo no era como las otras” (20) o “Un joven vino en mi ayuda” (38) ponen en evidencia la educación sentimental de las mujeres que los pronuncian. Ambos poemas son, además, una frustración de lo que afirman los títulos.

A lo largo de *El mundo incompleto*, Irene Gruss también revisa los estereotipos femeninos tradicionales introduciendo aquí y allá píldoras como esta del poema “Larga distancia” (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 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”?

En la misma órbita, Susana Cerdá parodia en *Solía* 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 la muerte en sus caricias, en su mirada veo el crimen, en cada gesto suyo: la absorción, el tironeo” (26). Una intención similar 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*, 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, 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, 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 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 o a través de la inserción de lapsus o contradicciones en el discurso.

LOS GÉNEROS MENORES

Desde mediados del siglo xx, la denominación “géneros menores” fue una forma despectiva de referirse a la cultura de masas por oposición a la alta cultura. Esta producción de carácter popular abarcaría discursos tan dispares como el policíaco, la ciencia ficción, las telenovelas, el cine o el folletín, cuyo principal punto de unión sería la reproductibilidad técnica. Constatado el fenómeno, los géneros menores encontraron detractores apocalípticos, que señalaban a la industria cultural como perpetuadora de las diferencias de clase, y entusiastas integrados, que destacaban el poder democratizador del acceso colectivo a los bienes simbólicos. Aunque la mutua transformación de las denominadas “alta cultura” y “cultura popular” ha sido 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 como Manuel Puig, cuya capacidad de experimentación no estaba reñida con la intensidad narrativa y que supo combinar con su “técnica de la chapucería”⁶ la accesibilidad de la literatura barata, la densidad emocional del melodrama y el suspense del poli-

6 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.

ciaco. A esos elementos sumó Angélica Gorodischer la militancia feminista, dando un sesgo político específico a la utilización de la literatura de masas⁷.

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, que llevaba aparejada la creación de un nuevo espacio estético doblemente cómplice:

1. 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.
2. Por otro, con el consumo de discursos de rango literario inferior o nulo como los folletines, las revistas del corazón o las novelas rosas.

En los poemarios analizados, estos géneros articulan lo individual dentro de lo político, son formas de desterritorialización y colectivización similares a las que operan en las “literaturas menores” según Deleuze y Guattari. *Crucero ecuatorial*, 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” (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).

7 Sobre Gorodischer y la literatura de masas puede consultarse, por ejemplo, *Juegos de seducción y traición* (2000), de Amar Sánchez.

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 la editorial Sirirí está mecanografiada y tiene dibujos de la propia autora coloreados a mano en cada ejemplar⁸. La portada incluye un sello con 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 *leitmotiv* 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 a una cara” (16); “Me acuerdo de los vecinos / en el barrio de Cerrillos” (19), y así sucesivamente.

En *Danzante de doble máscara*, 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*, 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 /

8 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).

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).

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* donde puede leerse: “Ni doncella, / u ocasión de pedrerías, / como el cuento. / Había una vez / lo que había” (38).

MITIFICACIÓN: REPETICIONES, RENOVACIONES⁹

La deconstrucción de los mitos femeninos ha sido recurrente en 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 como *Susy, secretos del corazón*, que mezcla *Rayuela* con *Mujercitas*. La revisión del imaginario clásico responde efectivamente a una contestación del androcentrismo que muchos de esos mitos sustentan, aunque parece contener al mismo tiempo una denuncia de la insuficiencia del logos y de la crisis el proyecto racionalista burgués

9 Así titula Irene Gruss un poema de *La luz en la ventana* (1982): “Repeticiones, renovaciones” (49).

evidenciada por la dictadura. Por eso anota Susana Poujol en *Sobrescrituras*: “confusos / como corresponde / a una realidad apaleada / los viejos mitos / rostros de harina / descascarados” (15).

Aunque son muchos los mitos revisitados por las poetas (Cordelia, Capercucita 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 años 80 escritos por mujeres: el *nonsense* y el mito de la niña perdida. El *nonsense* puede ser 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 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. Tras sendos artículos de Isabel Cámara y Cecilia Propato¹⁰, Fiona J. Mackintosh realizó un estudio minucioso sobre el impacto de Alicia en la obra de la poeta argentina, señalando dos caminos fundamentales: el de la cita literal y el del uso del jardín como símbolo, sin olvidar la incorporación del humor enigmático de Carroll, al que Pizarnik añadirá una buena dosis de siniestro. Escribe Mackintosh:

[...] in her poetry, the garden becomes a powerful yet ambiguous symbol of a fascinating other world beyond this one, a world which could provide a dwelling place for the poet. In an interview with Martha Moia, Pizarnik comments: “Una de las frases que más me obsesiona la dice la pequeña Alice en el país de las maravillas: ‘Sólo vine a ver el jardín’” (1999: 43).

Mackintosh analiza en su ensayo la transformación de la cita de Carroll (“I only wanted to see what the garden was like”) en un auténtico mantra, la forma en que la cita va acumulando nuevos sentidos y el símbolo del jardín deviene en el espacio deseado y vedado de la muerte.

10 Cámara, Isabel. “Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik”. En: *Revista Iberoamericana* 132-33 (julio-diciembre 1985): 581-89. Propato, Cecilia. “Los poseídos entre lilas de Alejandra Pizarnik y el *nonsense* de Carroll”. En: *Poéticas 8. Argentinas del siglo xx: Literatura y Teatro*. Jorge Dubatti, comp. Buenos Aires: Belgrano, 1998: 203-212.

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* puede ser leída 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 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*.

La otra ciudad, de Paulina Vinderman, comienza con una cita del libro de Carroll: “Naturalmente no me comprendes’, dijo el Sombrero. ‘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 olvidos” (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* 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 nombre¹¹.

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.

11 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.

Si la lectura de Carroll que primaba en Pizarnik era la de la niña perdida, en las autoras que analizamos es posible leer el País de las Maravillas como una alegoría dictatorial. Tomando un pequeño desvío, no se puede dejar de citar la famosísima “Canción de Alicia en el País”, compuesta por Charly García para el grupo Serú Girán en 1980. 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.

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 Kamenzain, Alicia es la niña que intenta escapar de los opresores lazos familiares, de la autoridad paterna (e.i., 2004). *La casa grande* asume el imaginario onírico del País de las Maravillas con una cita oblicua de Garcilaso: “Corta el nombre propio en los sueños / barajas de rostros superpuestos” (21); rostros como los que se agolpan sobre la Alicia de Carroll 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 Kamenzain es, además, una niña que nunca sale de la casa, juega en los armarios y vive en los espejos.

En *Sobrescrituras*, Susana Poujol 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 (31):

- 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*, Villalba recurre a la misma figura literaria con una intención diferente. El viejo poeta de su poemario quiere pero no logra “descender por una escalera de marfil, por el pozo de Alicia¹², por el humo de todas las vidas anudadas” en su interior (21). El viaje de Alicia parece en Villalba la búsqueda interior del material de la poesía y el paso de la contemplación a la vivencia plena a través de la ficción.

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* 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 borrado 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 espacio-temporal 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’i, la “tierra sin males”¹³. En *Danzante de doble máscara* podemos leer: “Nosotros, hijos de ambos 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).

12 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).

13 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).

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* y hasta su origen mítico (toba y grecolatino) en *Danzante de doble máscara*. “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, 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 entretrejen 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 futuro a través de la visión profética¹⁴. En este punto, Bellessi coincide con otro poeta argentino, Juan L. Ortiz, que escribió en “Aromos de la calle” y “El zorzal llama a los montes” (1996, 214 y 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...

14 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).

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 Amazonas¹⁶: “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, basado en un hallazgo arqueológico, es la historia de la niña muerta de Paracas (48), cuya momia acoge el interior hueco de un sauce¹⁷. 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* a Dido y Eneas y a Dédalo, 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 griego¹⁸ 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.

16 Los “faroles” de este poema hacen referencia a un mito arraigado en la Amazonia sobre la existencia de serpientes gigantes con ojos luminosos. 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 su mirada para confundir a sus víctimas.

17 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.

18 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 Iliada*, 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.

Francisco de Orellana rebautizó como Amazonas al río llamado entonces Marañón, después de enfrentarse a una tribu 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 poema “Detrás de los fragmentos”), el rosario, el rezo o la misa, hasta variantes de naturaleza pagana, como el carnaval o el Gauchito Gil¹⁹. 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 en el “Manifiesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade²⁰. 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 Ts’ui-p’in o Yü Hsüan-Chi, autores reales que aparecen mezclados en el libro con otros más difuminados en su propia leyenda como Safo.
4. Mitos de origen histórico. Es el caso de Ulrico, el personaje de *Danzante* que alude a Ulrico Schmidel, un soldado alemán nacido en Straubing en 1510 que acompañó a Pedro de Mendoza en su exploración del Río de la Plata²¹. Entre los 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*.
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*,

19 Santo rebelde muy popular en Argentina, al que se dedican pequeños altares cubiertos de banderitas rojas por todos los caminos y rutas del país.

20 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).

21 En 1553 Ulrico Schmidel 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.

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* es posible 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 se observa 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 álter 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. 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 la presencia del Ivimarae’i, mito guaraní que significa ‘Aldea igualitaria’ o ‘Tierra sin mal’ y que encuentra su paralelo aimara en la Suma Qamaña (plenitud de la vida que los pueblos anhelan).

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 significante del deseo del otro. 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. En algunos casos, sin embargo, esa mascarada, ese *parecer* se radicaliza, concretándose en la elaboración de diversos semblantes femeninos que denuncian la inconsistencia del Semblante²². Es aquí donde se hace posible la revuelta, según Mattalia, una revuelta que consiste 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 cree ser apoyándose en la imagen de sí misma 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 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 Campa señala cómo, en el pasado, las trabas que los sucesivos poderes político-económicos pusie-

22 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.

ron 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” (1987, 17-18). 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 e imperialista aparecen de nuevo en la Argentina de los 80, 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 80 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 poe-
marios que venimos analizando y asumen una función divergente que oscila entre la ocultación de la carencia y la denuncia del orden simbólico. Complementando esta perspectiva, la ocultación y la denuncia apuntan a otra 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 del yo clandestino 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 veía en la vida social de las naciones 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.

Una mascarada encubrió también a la última dictadura argentina. Los grandes gestos y la representación de un papel público eran 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 (75):

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 exists, ever again, as a real presence in the experience of living individuals.

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 EE. UU. 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 Estado²³.
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).

En plena Primera Guerra Mundial, Luis 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. De esta forma, 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.

23 Sobre el tema, se puede ver Juan Carlos Rodríguez 1994, 193-207.

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*, 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*, la palabra compartida es un escudo cuya pérdida se lamenta: “Nunca volverás, mi amiga, / y no tejeremos 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 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, 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*, 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. 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: “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. / Quebra 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*, “el santo / máscara de la peste / tendía sus huesos (...); te digo que era un poeta” (29). Más irreverente es la parodia de la chica a la 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 que venimos trabajando en relación con la feminidad: *Eva y las máscaras*. 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). 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 y asumidos como un simulacro, como un espectáculo hueco.

Tamara Kamenszain, desarrolla –como vimos– toda una teoría del vestido, la costura y la escritura de mujer en *El texto silencioso*. En *La casa grande*, hay un poema que ayuda 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 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 respunte 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*, de Mirta Rosenberg, el personaje de la dama es en sí una gran máscara, que oculta a veces la mancha de su sexo, lo 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 se afirma: “No tengo arte. El arte de una amada / es ocultarlo tras el cuerpo” (69). En su prólogo a *Cámara baja*, Rosenberg señala una función diferente del maquillaje: la del encuentro con una misma tras la operación cosmética (11).

La balsa de la Medusa, de Noni Benegas, incluye un poema titulado “Cariátide”, 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 (45):

¿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

En *Novela familiar*, 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*, 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).

4. Salir del carnaval

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, son ciegas¹. 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. En “El círculo de tiza del Talmud” (1983), 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 ensayo lacaniano para reflexionar sobre la labor de digestión de la herencia freudiana que había realizado el mismo Lacan. Las conclusiones de Kamenszain también pueden ser aplicadas con interesantes resultados a su poesía y a la de otras poetas de su generación, cuyos textos estaban caracterizados por ejercer a nivel simbólico una función protectora sobre un cuerpo sagrado o inexistente. Como señaló 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”.

1 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” (Αἰδής) o “Aidēs” (Αἰδής). Etimológicamente, proviene de “a” privativa + *ídeiv* (‘ver’), es decir, ‘el que no ve’ o ‘el invisible’. En hebreo la morada de los muertos (*She’Ol*) también significa literalmente ‘invisible’.

Dado que no se puede hablar de las Escrituras en una lengua 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 los 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 teje su poema sobre su propio cuerpo: tejer se convierte así en proteger². 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:

1. El temor a la existencia de un vacío que hay que ocultar.
2. 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

2 Kamenszain 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.

el poema pueda tocar el cuerpo de mujer que protege, rompiendo su sacralidad, insuflándole vida³. Concluido el Carnaval Negro, el atrezo debe ser destruido o transformado en la razón misma de la identidad.

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 caucasiano* (1944)⁴. A partir de él, cortar el círculo de tiza significa:

1. 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.
2. 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 caucasiano*, 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 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

3 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 Kamenzain, Spinoza hizo posible la traducción del texto sagrado, “*aclará* las Escrituras” (1983, 91). Al cortar el círculo de tiza, devino filósofo y otorgó al gueto su universalidad.

4 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, se puede 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).

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 respecto a la realidad histórica. Aunque el disfraz podría ser leído como una estrategia para visibilizar la naturalización de lo atroz, las contradicciones que entrañaba hacían conflictivo su uso. Sea como sea, la mayoría de las poetisas 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. En algunos casos, como el de Colombo o 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 implicaba también reconocerse como autora de tu drama histórico y vital, construir un personaje propio renunciando a la fatalidad, la extrañeza y la alienación del papel que te fue impuesto como ciudadana. En *El Dieciocho Brumario* (1852), escribió Marx (1973, 9)⁵:

5 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).

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.

LA SALIDA EN LOS TEXTOS

El cuestionamiento del semblante único y de la sacralidad del cuerpo podría explicar 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 parece ocurrir en *Malasartes*, *Descomposición* y *Cortar por lo sano*. 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 de la costurera por ocultar 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 (o sangre), un encaje siniestro que hiera la carne (76):

como una filigrana
 hecha con agujitas sobre 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*, de Susana Cerdá, la escritura es una “feroz inseminación”: “acoplar la palabra / supurar el punto / insistir / seguir la línea de del 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 una evolución hacia una voz íntima capaz de construir y reconciliarse progresivamente con lo cotidiano. En *La casa grande* (1986), de Kamenszain, el ropero es una caja negra y sacar la ropa un desfile que, en vez de vestir, “desviste secretos / de aquel al que vestido mantiene, / sujeto” (19). La caja negra guarda el testimonio de una historia: la “historia del mutante maniquí”, de un sujeto que se sabe máscara de cambio. Un poco más adelante, la niña que juega en el ropero a la hora de la siesta 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)⁶.

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 al vacío. 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”⁷, “pellejo formando máscara”. Por eso “el pai⁸ 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 misma idea: “vuelta la máscara / ella / ríe otra vez (...), reina / del escenario sale (...) será preciso el velo (...) ser la ficción / el texto / llaga abierta en la tierra” (67-68).

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 per-

6 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).

7 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).

8 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.

sonaje. 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: “Pero no es cierto, nada está donde vos, / nadie está porque yo” (51).

En *Madam*, de Mirta Rosenberg, a la recatada dama del poemario le entran tentaciones, porque “en los secretos cajones / del dressoir no guarda nada final, definitivo” (61). “Excéntrica, obsesiva, minuciosa”, esta epítome sobreactuada de la feminidad 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*, 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 pequeño
 Frío hacía
 tiritando por dentro de una camisa bordada
 Camisa llevan los novios en las bodas
 Camisas bordadas
 Camisa bajo la chaquetilla del 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 antes / con las piernas / con la boca / con el silencio / haré / un cerco (...). Romances de cordel tendería de un extremo / al otro y ropas / que solo a vos te sentaran” (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” (42-43).

En *La otra ciudad*, 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*, 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*, 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, 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). Y por eso la última sección del libro, “Eva en el Edén”, se abre con una cita del poeta idish Avrom Sutzkever⁹ que anuncia la abolición del espectáculo y

9 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 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.

la entrada del poemario en un territorio más personal: “Y yo, el cazador, me casé con ella; / una muchacha / sin máscara” (53).

Otras autoras 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* empieza con un desnudo frente al espejo que es la puerta de entrada de los múltiples personajes del libro. Más que disfrazarse, la mujer de los dos primeros poemas sufre encarnaciones sucesivas. Afianzando esa lógica, Colombo titulará su próximo libro *La muda encarnación* (1993). Tras el díptico “To see”, el *Blues* no habla en tercera persona de la mujer, sino explícitamente de un personaje, “Sally la Lunga”. 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” (25). En el poema “Blues del amasijo”, las prostitutas de Nueva York tienen “nalgas de flan / de seda”; con sus “sobras” se hará una película al amanecer (27).

En *Eroica*, de Diana Bellessi, el ojo traza un aura sagrada que rodea al cuerpo¹⁰. Pero la voluntad de tocar rompe el círculo de tiza, la muralla protectora, como si traspasara un himen: “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). Dos trapecistas se abrazan en el aire formando un anillo de carne, pero algo rompe el círculo¹¹. *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

10 “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). Un poco más adelante “cruza un mangangá / y corta el hilo: / la Otra, / carnal que la sostiene / permanece en voz” (45). Y también: “El ojo pasa // Un círculo sobre aguas / Pico” (82).

11 “Preso a un / hilo de sangre // queda solo // se destroza trapecista / de la arena al techo” (65).

como puntos en la página, reduciendo al mínimo el espacio en blanco del poema. Simbólicamente el libro participa de esa misma lógica (74-75):

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

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*, 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 será un motivo recurrente: si algunos poemas tejen una filigrana de palabras para cubrir el cuerpo, en otros la filigrana pasa a formar parte de él, es un encaje adherido, hilo y carne a la vez. Como variante del tatuaje aparece la cicatriz. Todo celaje es atravesado.

En *Tributo del mudo*, ya se había impuesto 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 (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. Pero quien lleva las palabras toca el cuerpo como si fuera una puerta. Y de nuevo se arrojan escudos, armas, máscaras de jade. Es el fin del carnaval.

CONCLUSIONES

A finales de los años 80, las Madres de Plaza de Mayo recibieron una jugosa oferta de una empresa multinacional para producir y vender en serie los pañuelos que ellas mismas fabricaban y que se habían convertido en su seña de identidad grupal. La tentación era grande, en primer lugar porque la infraestructura del colectivo era todavía muy precaria y, en segundo lugar, porque la mercantilización de aquel símbolo podría hacer llegar las razones de su lucha hasta rincones insospechados del mundo.

La oferta fue rechazada. El mercado está saturado de chapas de Mao y camisetas del Che, pero nadie recuerda haber visto el conocido pañuelo blanco en una tienda de suvenires revolucionarios. Quizás las Madres se anticiparon con su negativa a un conocido efecto de la difusión de masas: la evaporación del contenido político. Quizás quisieron acaparar celosamente el símbolo que las distinguía. Sin embargo, la razón que esgrimieron fue mucho más sencilla: delegar la fabricación de los pañuelos supondría perder las jornadas de trabajo compartidas, cosiendo codo con codo, charlando, manteniendo viva una memoria oral que fortalecía su identidad colectiva. Delegar la fabricación de los pañuelos supondría poner en riesgo el espacio en el que se fundaban sus lazos, ese espacio donde trabajo, palabra y símbolo unían sus fuerzas en nombre de los desaparecidos.

Los poemarios estudiados en este ensayo pertenecen a toda una serie de autoras argentinas que también trabajaron con la palabra, construyendo un espacio simbólico común que hemos llamado Carnaval Negro. En su origen, se encuentra una hipótesis aparentemente secundaria: es posible leer el fenómeno de las Madres como un producto contradictorio de la ideología patriarcal exasperada por el militarismo y no solo como un excepcional paréntesis de resistencia colectiva a la dictadura. Pues bien, 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 afrontarlo se llevó a cabo un estudio de la discursividad dictatorial y su articulación literaria en dos instancias: el silencio y la memoria. Se empezó detallando algunas similitudes detectadas entre el nazismo alemán y la última dictadura argentina, no solo en lo que atañe a las tecnologías de la violencia, sino sobre todo a sus consecuencias discursivas: el agotamiento de la capacidad colectiva de contar historias, la negación de la aberración pública como sacrificio supuestamente necesario para la reconstrucción nacional, y la perversión del lenguaje que se materializa en una retórica del silencio, un abuso de los lugares comunes y una insistencia en los eufemismos.

Analizando más concretamente el discurso militar argentino, puede decirse que los ejes sobre los que se construyó esa ficción llamada 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, travestidos de salud y enfermedad por las nuevas tecnologías médicas del cuerpo. Dentro de esta lógica, la misión del gobierno militar habría sido erradicar la enfermedad del cuerpo social con una labor de saneamiento.

Partiendo de esa realidad discursiva, se analizó cómo los poemarios escogidos trabajan oblicuamente con las instancias del horror, casi siempre dándoles un tratamiento simbólico. Palabra y mirada sintomatizan un conflicto y una culpa: la mudez e invisibilidad de los desaparecidos. Se anula 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.

Partiendo de las conclusiones extraídas sobre la ficción totalitaria y sus consecuencias, se observó en los poemarios una preocupación por el sujeto del poema y su formulación. Tres fases fueron detectadas en los textos: extrañamiento, alienación y desdoblamiento. En el origen de la triada se sitúa lo que hemos llamado “mujer subterránea”, radicalización de la ideología romántica del “hombre subterráneo” que puede entenderse como un desarrollo de dos lógicas interrelacionadas:

1. La 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.
2. La androcéntrica: dentro de ella la mujer es un ser de esencia irracional y la irracionalidad fue considerada a partir del Romanticismo una cualidad idónea para la expresión del yo interior.

Lejos de mostrarse como un personaje coherente, 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 que venía arrastrando el siglo xx. En los poemarios estudiados la mujer subterránea es una realidad solapada. Su fractura interna se explica por la conflictividad que pudo suponer para una mujer de los años 80 la presión de un discurso patriarcal alimentado por el discurso de la dictadura. En este sentido, puede decirse que se trata de un yo clandestino, articulado en el secretismo que produce el temor a una ley totalitaria y bajo la necesidad de combatirla de forma subrepticia. En *A mano alzada*, de Laura Klein, la voz de varios poemas asume la existencia de una doble lejana:

¿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?

Frente a otros antecedentes, en los poemarios argentinos de los años 80 escritos por mujeres se desarrolla una tensión poco equitativa entre las dos voces del discurso: la voz que discute la lógica dominante es más productiva que la que se pliega a ellos, siendo incluso asumida de forma consciente por algunas escritoras. En *Eroica*, de Diana Bellessi, y frente al espejo del deseo lésbico, la doble es la otra y la misma, la ley y la trampa que todos llevamos dentro (66-67):

alma mía.

Trasgrede,
 La Otra niega,
 Tiene Ley,
 ¿Y yo?
 ¿Qué trampa?

Gira la moneda.

Cara o cruz
 revela siempre

el doblez
 de quien recoge
 y quien la lanza

Finalmente, complementando al yo clandestino, se constata 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 naturalización del genocidio emprendida por la última dictadura. En un poema titulado “Nadie olvida nada”, del libro *Descomposición*, Liliana Lukin lleva hasta el extremo el proceso y la ventrílocua se queda muda (48):

–una mujer canta sin voz:
 un abrir infinito de la boca
 y un movimiento que la desfigura

es todo

alguien habla a un auditorio
 donde las cabezas que no están devoran
 el único lugar vacío: balbuceos

Más allá del desdoblamiento, se detecta en los textos 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.

Demostrado el carácter dialógico de los textos, fue necesario un estudio de la articulación poética del Carnaval Negro, cuyas particularidades se

explican por la represión dictatorial y la radicalización de la lógica patriarcal, que extremaron la distancia entre las esferas oficiales y no oficiales del lenguaje. Decimos distancia y no separación, sumándonos a una de las críticas más frecuentes que se hace a la epistemología bajtiniana: la ingenua y excesiva disociación de las esferas del lenguaje. Se tuvo en cuenta, además, la falta de coincidencia del humorismo de los poemarios 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, en la mayor parte de los poemarios se impone la negación previa a la regeneración ritual de la risa. Otros elementos 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 de la literatura carnavalesca desde la Edad Media y las diferentes funciones que ha cumplido en cada coyuntura histórica, se argumentaron las razones por las que la variante detectada en los poemarios escritos por mujeres en los años 80 asume un imaginario siniestro y en qué consiste este.

Frente a otras variantes históricas del carnaval como la barroca, el imaginario siniestro de los poemarios analizados no cumple 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: el terror puede ser un síntoma o un tema. Al igual que todo espectáculo, el Carnaval Negro 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 opta por la distancia estética y el artificio. Un doble trauma sube entonces a escena: el producido por la fractura del familiarismo burgués (que incide en el ámbito de lo privado) y el producido por la fractura política del régimen militar (que incide en el ámbito de lo público).

En *El tapiz*, Mercedes Roffé expone con exactitud la naturaleza mortuoria del carnaval que nos atañe (21-22):

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 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.

En el poema “Destino idéntico”, de *Clínica de muñecas*, Susana Villalba construye 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
 quemados por la tierra
 y el olvido
 bajaban a la selva
 máscara raída
 con su astrolabio
 en su teatro de sombras

El Carnaval Negro consistió en una escenificación de lo siniestro: su mascarada evidencia los mecanismos de normalización de lo atroz que puso en funcionamiento la última 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: la ocultación de un cuerpo vacío (el de la mujer y el de los desaparecidos) o la protección de su supuesta sacralidad.

Una vez percibido el 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 desde su origen chino hasta la puesta en escena

brechtiana el triunfo de la justicia social sobre la justicia natural o familiar. En los poemarios estudiados, el círculo roto se presenta como el artificio necesario para construir una nueva subjetividad y un nuevo Estado, la ruptura del orden natural que justifica la dominación de la mujer y que justificó la violencia institucional durante la dictadura militar. Romper el círculo de tiza, quitarse el disfraz y las máscaras significó, para muchas poetas, 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. En su libro *La otra ciudad*, escribe Paulina Vinderman (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.

Aunque a estas alturas esté pasado de moda, el trabajo intelectual de las mujeres metaforizado como una labor de costura es casi tan antiguo como la ficción. El rescate de la imagen textil estaría justificado, además, en el caso de los poemas de este estudio porque en ellos es constante la presencia temática y simbólica cosido. De hecho, uno de los ensayos más interesantes de esta generación, escrito por Tamara Kamenszain, se titula “Bordado y costura del texto”. Lo que une a las poetas analizadas y a las Madres de Plaza de Mayo no son, sin embargo, los hilvanes, sino la necesidad de trabajar, codo con codo, para mantener vivas las palabras y su historia. La necesidad de ser autoras y actoras de un presente del que ya no las separa ninguna máscara.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo, escrito entre 2004 y 2007, no hubiera sido posible sin la generosidad de Álvaro Salvador, Jorge Monteleone, Alicia Genovese y Susana Reisz, que me guiaron a través de sus valiosos trabajos y su no menos valiosa colaboración personal. Gracias a todos ellos por su su ayuda, a la que tanto debe esta investigación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- 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.
- 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.
- AGENCIAS/EL PAÍS.ES (2005). “EE. UU. mantiene el control de los dominios de Internet”, en *El País*, 16 de noviembre. URL: <http://www.elpais.com/articulo/internet/EE/UU/mantiene/control/dominios/Internet/elpepatec/20051116elpepunte_1/Tes>
- 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.
- ALLUB, Leopoldo (1983). *Orígenes del autoritarismo en América Latina*. México: Katún.
- ALTAMIRANO, Carlos (1986). “El intelectual en la represión y en la democracia”, en *Punto de Vista*, nº 28, 2-4.
- ALTHUSSER, Louis (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.
- (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 “Mijail Bajtín”, Manchester, 1991)*. México: UAM.
- AMAR SÁNCHEZ, Ana María (2000). *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

- 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: Libros del Peixe.
- ANDRADE, Oswald de (1981). “Manifiesto Antropofágico”, en *Obra escogida*. Caracas: Ayacucho.
- ANDRÉ, María Claudia (2004). *Antología de escritoras argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- ANNAN, Kofi (2005). “Naciones Unidas e Internet”, en *El País*, 16 de noviembre. URL: <http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Naciones/Unidas/Internet/elpepisoc/20051116elpepisoc_5/Tes>
- 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.
- 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*, nº 3, 411-422.
- ASOCIACIÓN MADRES PLAZA DE MAYO (1997). *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Documentos Página/12, La Página.
- 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*, nº 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. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Alianza Universidad. 1ª ed. 1965.
- (1975). *Voprosy literatury i estetiki*. Moskva: Khudozh. lit.

- (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P. Traducido por Emerson y Holquist.
- (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.
- 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.
- 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.: (1997). *S/Z*. Méjico DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1970.
- 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, nº 3, 563-607.
- 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*, nº 9, 9.
- (1989). “La diferencia viva: el poema eres tú”, en *Nuevo Texto Crítico*, vol. II, nº 4, 7-10.
- (1990). “El temor de las mujeres a hablar en público”, en *Feminaria*, año III, nº 6, 10-11.
- (1994). “La aprendiz”, en *El Desierto*, nº 1, 10-11.
- (1996). *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Feminaria.
- (2001). “La voz es leyenda”, en Vázquez y Pastormerlo (comp.), 101-108.
- (2012). “Entrevista a Diana Bellessi”, en *Revista Letral*, junio, nº 8, 138-142. Erika Martínez (entrev.).
- BELLESSI, Diana y Amalia CARROZZI (1996). “La voz de las madres”, en *Feminaria*, año IX, nºs 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. URL: <<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.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (1994). "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.
- (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Madrid: Montesinos.
- 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.
- 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.
- 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*, n° 9, 245-276.

- 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.
- 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.: (2000). *Sujetos nómades corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- (2001). “Un ciberfeminismo diferente”, en *Creatividad Feminista*. URL: <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.
- BRONWLEE, Kevin y Marina SCORDILIS (eds.) (1985). *Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*. Hanover/NH/ Londres: UP of New England.
- 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.
- BUFANO, 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.
- CABO, Fernando (1994). “Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 3, 77-88.
- 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.
- CÁMARA, ISABEL (1985). “Literatura o la política del juego en Alejandra Pizarnik”, en *Revista Iberoamericana*, n° 132-33, 581-89.
- CAMPRA, ROSALBA (1987). *América Latina: la identidad y la máscara*. México: Siglo XXI. 1ª ed. en italiano de 1982.
- 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.
- 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.
- CASULLO, N. (2001). “La figura del escucha en Benjamin”, en *Actas del XXIII International Congress of the Latin American Studies Association*, 6-8 de septiembre de 2001, Washington DC.
- CERRUTI, GABRIELA (1997). *Identidad y memoria*. Buenos Aires: Planeta.
- 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.
- 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. URL: <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/workshop_MDG_choque.doc>
- CIXOUS, HÉLÈNE (1991). “*Coming to Writing*” and Other Essays. Massachusetts: Harvard UP. Trad. esp.: (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.

- COE, SNOW y BENSON (1989). *La América antigua: civilizaciones precolombinas*. Barcelona: Folio.
- 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*. URL: <<http://www.litencyc.com/php/stopics.php?rec=true&UID=1561>>
- 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*, nºs 22-23, 417-24.
- CORRADI, J. (1985). *The Fitful Republic. Economic, Society and Politics in Argentina*. Boulder. Colorado: Wetview Press.
- CROS, Edmond (1980). *Ideología y genética textual: el caso de El buscón*. Madrid: Cupsa.
- DELÈGUE, I. (1987). “La littérature-ventriloque”, en *Poétique*, nº 72, 431-442.
- DELEUZE, Gilles (1994). *La lógica del sentido*. Barcelona: Paidós. 1ª ed. 1969.
- (1995). “Deseo y placer”, en *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, nº 23, 12-20.
- (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama. 1ª 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*).
- DERRIDA, Jaques (1987). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. 1ª ed. 1967.
- (1978). “Parergon”, en *La vérité en peinture*. París: Flammarion, 19-168.
- 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.

- ELIADE, Mircea (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor.
- 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^{os} 17-18, 54-60.
- ERLICH, Víctor (1974). *El Formalismo Ruso. Historia-doctrina*. Barcelona: Seix Barral. 1^a ed. 1955.
- ESCLIAR, Myriam (1996). *Mujeres en la literatura y la vida judeoargentinas*. Buenos Aires: Milá.
- ESTÉVEZ, Eduardo (1994). “Sobrevivir con las uñas. La poesía argentina durante la década del ochenta”, en *Imagen Latinoamericana*, n^{os} 100-101, 60-69.
- 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 MOORES, L. (2002). “Dictamen contra las leyes del perdón”, en *Clarín*, 20 de agosto. URL: <<http://www.clarin.com/diario/2002/08/30/p-01702.htm>>
- 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^{os} 17-18, 49-56.
- FLETCHER, Lea y Jutta MARX (1988-1989). “Bibliografía de/sobre la mujer argentina a partir de 1980”, en *Feminaria*, n^o 2 (año I, 27-30), n^o 3 (año II, 30-33) y n^o 4 (año II, 32-35).
- FLORES, María José (2002). “Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y ludus. Las Novelas de la nebulosa”, en *Boletín Ramón*, n^o 5, 11-25.
- FLORIA, Carlos y César GARCÍA BELSUNCE (1989). *Historia política de la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Alianza.
- FONDEBRIDER, Jorge (coord.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- FONDEBRIDER, Jorge y Pablo CHACÓN (1998). *La paja en el ojo ajeno. Periodismo cultural en Argentina. 1983-1998*. Buenos Aires: Colihue.

- 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.
- GARCÍA DE LA HOZ, Antonio (1996). "Sobre la Verneinung, la Verleugnung, 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*, nº 48, 63-72.
- GARCÍA LORCA, Federico (1966). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- GARZÓN VALDÉS, Ernesto (1989). "La democracia argentina actual. Problemas ético-políticos de la transición", en Kohut y Pagni, 47-63.
- 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.
- 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.
- GOFF, Jaques Le (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona/Buenos Aires: Paidós. 1ª ed. 1988.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ, Jonio (1981). "Poesía argentina: algo huele mal", en *La Danza del Ratón*, año I, nº 1, 2.
- GOÑI, Uki (2002). *La auténtica Odessa. La fuga nazi a la Argentina de Perón*. Buenos Aires/Barcelona: Paidós.
- GORODISCHER, Angélica (1994). *Mujeres de palabra*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.

- GOULIMARI, Pelagia (1999). "A Minoritarian Feminism? Things to Do with Deleuze and Guattari", en *Hypatia*, vol. 14, nº 2, 97-120.
- 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.
- HALPERINI DONGHI, Tulio (1987). *El espejo de la historia: Problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- 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, nº 1, 116-117.
- HIRSCHKOP, K. (1985). "The Social and the Subject in Bakhtin", en *Poetics Today*, vol. 6, nº 4, 769-776.
- HOHNE, Karen y Helen WUSSOW (eds.) (1994). *A Dialogue of Voices. Feminist Theory and Bakhtin*. Minnesota: Minnesota UP.
- HOLDCROFT, David (1983). "Irony as a trope, and irony as discourse", en *Poetics Today*, vol. 4, nº 3, 493-511.
- 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.
- (1989). "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History", en *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins UP, 3-32.
- INVERNIZZI, Hernán y Judith GOCIOLO (2003). *Un golpe a los libros (1976-1983)*. Buenos Aires: Eudeba.
- ITKIN, Silvia (comp.) y Mempo GIARDINELLI (ed.) (1989). *Mujeres y escritura. Primeras Jornadas sobre Mujeres y Escritura*. Buenos Aires: Editorial Puro Cuento.
- (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Advanced Capitalism*. Durham: Duke UP. Trad. esp.: (1995). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

- JANKALEVITCH, Vladimir (1986). *La ironía*. Madrid: Taurus.
- JARDINE, Alice (1984). "Woman in limbo: Deleuze and his br(others)", en *SubStance*, n^{os} 44-45, 46-60.
- JESPERSEN, Otto (1950). *Language: Its Nature, Development and Origin*. Londres: George Allen & Unwin. 1^a ed. 1922.
- 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, Carl Gustav (1982). *Formaciones de lo inconsciente*. Buenos Aires: Paidós Ibérica. 1^a 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.
- KASON POULSON, Nancy (2001). "Detrás de las puertas cerradas: la narrativa argentina después del Proceso", en *Alba de América*, n^{os} 37-38, 347-53.
- KAYSER, Wolfgang (1964). *Lo grotesco*. Buenos Aires: Nova. 1^a ed. 1957.
- KIERKEGAARD, Sören (2000). "Sobre el concepto de ironía", en *Escritos de Sören Kierkegaard*, vol. I. Madrid: Trotta.
- KIRKPATRICK, Gwen (1989). "La poesía de las argentinas frente al patriarcado", en *Nuevo Texto Crítico*, n^o 4, vol. II, 129-138.
- KLEIN, Laura (1985). "Poesía durante la dictadura", en *Mascaró*, n^o 4, 27-28.
- (1999). "El sexo, la madre, la ciencia", en *Feminaria*, año XII, n^{os} 22-23, 14-22.
- KOFMAN, Fernando (sel. y ensayos) (1985). *Poesía entre dos épocas (Argentina 1976-1983 – Inglaterra 1930-1939)*. Buenos Aires: Satura.
- (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.
- KRISTEVA, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press.
- (2001). *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos. 1^a ed. 1969.

- KUHNHEIM, Jill S. (1996). *Gender, politics, and poetry in 20th-Century Argentina*. Florida: UP of Florida.
- LAKOFF, Robin (1995). *El lenguaje y el lugar de la mujer*. Barcelona: Hacer. 1^a ed. 1975.
- (1998). “Extract from *Language and Woman’s Place*”, en Cameron, 242-52.
- 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^a ed. 1984.
- 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.
- 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^{os} 24-25, 83-84.
- LUKIN, Liliana (1991). “Cartas XVIII” y “Cartas XXIV”, en *Feminaria. Dossier especial: Mujeres y poesía*, año IV, n^o 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.
- MACHEREY, Pierre (1978). *A Theory of Literary Production*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- MACKINTOSH, Fiona (1999). “La pequeña Alice: Alejandra Pizarnik and *Alice in Wonderland*”, en *Fragmentos*, n^o 16, 41-55.
- MALLOL, Anahí (1998). “Era una mujer rubia”, en *Feminaria*, año VIII, n^o 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^{os} 52-53, 33-56.
- (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- MARRE, Diana (2003). *Mujeres argentinas: las chinas. Representación, territorio, género y nación*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

- MARTÍNEZ CABRERA, Erika (antol. y pról.) (2007). *La voz en bandolera. Antología poética* (de Diana Bellessi). Madrid: Visor Libros. Prólogo: "Dirección y deriva", 7-34.
- 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 de septiembre de 2003. URL: <<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.
- MATTALIA, 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 (2004). *El don de la venganza y otras formas de economía guaraní*. Asunción: CEPAG.
- 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.
- MIZRAHI, Liliana (1990). *La mujer transgresora. Acerca del cambio y la ambivalencia*. Buenos Aires: GEL.

- MOLINA FOIX, Juan Antonio (2007). *Cuentos de dobles (una antología)*. Madrid: Siruela.
- 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, nº 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*, nº 2, 20-36.
- (2003a). “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía”, en *Mil Palabras*, nº 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.
- MORENO, María (1999). “El discurso de la doble voz”, en *Feminaria*, año XII, nºs 22-23, 93-94.
- MORSON, Gary Saul (1986). *Bakhtin: Essays and Dialogues on his Work*. Chicago: Chicago UP.
- (1994). “Reply”, en *PMLA*, vol. 109, nº 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, nºs 1-2, 231-241.
- (1989b). “Mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor”, en *Nuevo Texto Crítico*, nº 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*, nº 6, 89-94.
- MUSITANO, Adriana (2006). “La representación del cadáver en el arte argentino de fin de Siglo xx”, en *ArteUna*. URL: <http://www.arteuna.com/convocatoria_2005/Textos/Musitano.htm>

- NAPIER, A. David (1987). *Masks, Transformations, and Paradox*. Berkeley: U of California P.
- NEGRONI, María y Silvia BONZINI (2003). *La maldad de escribir. Nueve poetas latinoamericanas del siglo XX*. Tarragona: Igitur.
- NEWMAN, Kathleen (1991). *La violencia del discurso: el estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- 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.
- ORTIZ, Juan L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe: Centro de Publicaciones de la UNL.
- OSTRIKER, Alicia S. (1986). *Stealing the Language: The Emergence of Women Poetry in America*. Boston: Beacon Press.
- PANESI, Jorge (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- PERLONGUER, Néstor (1991). “Los devenires minoritarios”, en Ferrer (comp.), vol. II, 65-75.
- PIGLIA, Ricardo (2001). *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.
- 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*, n^{os} 517-19, 121-138.
- PIZARNIK, Alejandra (2000). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- PORRÚA, Ana (antol.) (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^o 7, 5-7.
- POULANTZAS, Nicos (1998). *Fascismo y dictadura: la tercera internacional frente al fascismo*. Méjico DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1970.
- PAZ, Mario (1988). “El doble”, en *El pacto con la serpiente*. Méjico DF: FCE, 426-432.
- PROPATO, Cecilia (1998). “*Los poseídos entre lilas* de Alejandra Pizarnik y el nonsense de Carroll”, en *Poéticas 8. Argentinas del siglo XX: Literatura y Teatro*. Jorge Dubatti (comp.). Buenos Aires: Belgrano, 203-212.

- RANDALL, Marilyn (1991). "Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization", en *New Literary History*, vol. 22, nº 3, 525-547.
- REATI, Fernando (1990). "Los alcances y limitaciones de un discurso feminista masculino: *Con el trapo en la boca* de Enrique Medina", en *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, nº 31, Vol. 1, 35-49.
- 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 hispano-americana 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. URL: <<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.
- 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.
- 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. URL: <<http://bdigital.uncu.edu.ar/bdigital/fichas.php?idobjeto=1500>>
- ROFFÉ, Reina (1989). “Qué escribimos las mujeres en la argentina de hoy”, en Kohut y Pagni, 205-13.
- 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.
- 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.
- ROSENBERG, Mirta (1982). “Nadie entra aquí con las palabras”, en *Rosario*, Cultura, domingo 15 de agosto.
- RYKLIN, Mikhail K. (2000). “Los cuerpos del terror (hacia una lógica de la violencia)”, en *En torno a la cultura popular de la risa*. S.S. Averintsev, V. L. Makhlin, M. Ryklin, M. M. Bajtín y T. Bubnova. Barcelona: Anthropos, 103-134.
- SALMONSON, Jessica A. (1991). *The Encyclopedia of Amazons. Women Warriors from Antiquity to the Modern Era*. New York: Paragon House.
- SALVADOR, Álvaro (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, nº 41, 165-175.
- SAN MARTINO DE DROMI, María Laura (1996). *Argentina Contemporánea de Perón a Menem*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad Argentina.
- SÁNCHEZ BIOSCA, V. (1988). “Intertextualidad y Cultura de Masas: entre la cultura y el pastiche”, en *Discurso*, nº 2, 49-66.
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo (1999). *Literatura y cultura de la responsabilidad (el pensamiento dialógico de Mijail Bajtín)*. Granada: Comares.

- SARLO, Beatriz (1983). "Literatura y política", en *Punto de Vista*, año VI, nº 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, nº 30, 6-8.
- (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SCHAMA, Simon (1996). *Landscape and memory*. Nueva York: Vintage Books.
- SCHLEGEL, Friedrich (1994). *Poesía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- SEBALD, W. G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama. 1ª ed. 1999.
- SEGRE, Cesare (1985). "What Bakhtin Left Unsaid. The Case of Medieval Romance", en *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, ed. K. Brownlee y M. Scordilis Brownlee. Hannover-London: Darmouth College-UP of New England, 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.
- SKLOVSKIJ, Viktor (2002). "El arte como artificio", en Todorov, 55-70. 1ª ed. 1917.
- 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.
- 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.
- TEMBRÁS CAMPOS, Dorés (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.
- (antol. y ed.) (2002). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México DF: Siglo XXI. 1ª ed. 1965.
- TORRE, Osvaldo de la (2005). “¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, nº 29, año X. URL: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>>
- TRABA, Marta (1981). “Hipótesis sobre una escritura diferente”, en *Quimera*, nº 13, 9-11.
- 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.
- 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, nº 2. URL: <http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva.php>
- VILLAR, Juan Manuel (1988). “La mujer en la sociedad argentina en los años 80”, en *Feminaria*, año I, 2.
- VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich (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. 1929.

- VV.AA. (2007). “Dossier Paulina Vinderman”, en *Museo Salvaje*, “Suplemento”, año X, nº 22, 1-12.
- VV.AA. (1994). “Catálogo de sombras. Treinta autoras del siglo xx en lengua castellana”, en *Quimera*, nº 123, 3-65.
- VV.AA. (2001). “Políticas y poéticas de la memoria en Argentina” (dossier), en *Iberoamericana*, vol. 1, nº 1, 77-150.
- WEIL, Simone (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
- 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.
- 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.
- 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 Mijaíl 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.
- ZOLEZZI, Emilio (1986). *Poesía, conflicto y asentimiento. Estudios sobre poesía argentina*. Buenos Aires: Eudeba.

POEMARIOS TRABAJADOS

- BECCIU, Ana (1983). *Por ocuparse de ausencias*. Buenos Aires: Último Reino.
— (1987). *Ronda de noche*. Barcelona: Taifa. 2ª ed. 1999 (Barcelona: Plaza y Janés).
- BELLESI, 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. Reeditado en 1992.
— (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 infernos (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: Ediciones Culturales Argentinas.
- (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. Reeditado en 1998 en Cuarto Propio, Santiago.
- 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 POEMARIOS¹

- 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.
- BERNARDELLO, Niní (1980). *Especios 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.
- 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.
- FIGUEROA, Estela (1985). *Máscaras sueltas*. Santa Fe: UNL.
- (1988). *Libro Rojo de Tito*. Santa Fe: UNL.
- GRINBANK, Alicia (1987). *Bruma y verdor*. Buenos Aires: Botella al mar.
- LUBARSKY, Violeta (1984). *Cercando el cuerpo*. Buenos Aires: Trocadero.
- (1990). *La reclusión*. Buenos Aires: Último Reino.

1 Incluimos en este apartado algunos poemarios publicados por otras autoras argentinas entre 1980 y 1990.

- 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.
- 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.
- 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.
- SCHVARTZ, Claudia (1984). *Xímbala*. Buenos Aires: Fausto.
- (1989). *Pampa argentino*. Buenos Aires: Último Reino.
- 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.
- TORRES, Mora (1988). *Como quien entra a una fiesta*. Buenos Aires: Torres Agüero.
- TRACEY, Mónica (1987). *Celebración errante*. Buenos Aires: Último Reino.

ÍNDICE ANALÍTICO

A

- Adorno, Theodor 25, 26, 41
Agustini, Delmira 94
Alegoría 34, 41, 61, 68, 83, 160,
167, 177, 181; *Alegórica* 42;
Alegórico 34, 46; *Alegorizaba*
29
Allende, Salvador 7
Allub, Leopoldo 30
Andrade, Oswald de 180, 182
Ardenner, Edwin 87
Arendt, Hannah 25, 41
Aristarain, Adolfo 40
Artaud, Antonin 142, 187
Autoritarismo 24, 30, 31, 32, 99,
100, 139, 143; *Autoritaria* 27,
41, 99; *Autoritario* 31, 33, 34,
38, 81, 101
Avellaneda, Andrés 27, 28, 31, 35,
36

B

- Bajtín, Mijaíl 32, 33, 41, 42, 52,
88, 92, 93, 95, 96, 108, 109,
119, 120, 127, 133, 134, 135,
136, 137, 138, 140, 142, 165,
168, 184
Ballart, Pere 96, 167, 168

- Barnes, Djuna 118
Barthes, Roland 153
Baudelaire, Charles 164, 165
Bayer, Osvaldo 26
Becciu, Ana 9, 54, 59, 106, 121,
169, 188, 199
Bellessi, Diana 9, 27, 42, 43, 44,
45, 46, 69, 72, 76, 107, 115,
117, 122, 123, 124, 125, 127,
142, 155, 157, 165, 166, 172,
173, 178, 179, 180, 181, 183,
189, 196, 202, 203, 207
Bellucci, Mabel 14
Beltrán, Luis 133, 135, 160, 167
Benegas, Noni 9, 60, 109, 122,
191
Benjamin, Walter 21, 22
Bensoussan, Albert 171
Berger, Peter L. 75, 187
Bignozzi, Juana 122
Birgin, Haydée 15
Bloom, Harold 86
Braidotti, Rosi 99, 100, 103, 160
Brecht, Bertolt 91, 92, 141, 195,
196
Broch, Hermann 24
Brod, Max 25
Bubnova, Tatiana 95, 96, 97

- Bufano, Sergio 30
 Bunge, Octavio 37
 Butler, Judith 160
- C**
- Cabo, Fernando 137
 Calveiro, Pilar 19, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 39
 Calvera, Leonor 14, 15
 Campra, Rosalba 184, 185
 Carnaval Negro 7, 8, 133, 140, 146, 147, 148, 149, 154, 157, 193, 195, 196, 205, 208, 209, 210
 Carroll, Lewis 175, 176, 177
 Castellanos, Rosario 94, 179
 Casullo, Nicolás 21, 39
 Centro de detención 28, 32
 Cerdá, Susana 9, 59, 65, 73, 101, 110, 170, 198
 Cerruti, Gabriela 39
 Cervantes, Miguel de 137, 140
 Chejov, Anton 142
 Círculo de tiza 193, 194, 195, 196, 201, 202, 210, 211; *Anillo de cenizas* 129
 Clarín 26, 39
 Clark, Colin 166
 Colombo, María del Carmen 9, 50, 51, 53, 68, 74, 101, 102, 112, 113, 126, 127, 128, 142, 151, 163, 166, 196, 202
 Comunismo 28; *Comunistas* 35
 Coro 41, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 128, 152; *Coral* 119, 122, 124, 196, 202
 Corpa Vargas, Mirta 146
- Corradi, Juan 38
 Cosificación 30, 32, 33, 56; *Cosifíca* 34
 Costura 115, 116, 190, 191, 197, 198, 199, 211; *Cose* 56; *Cosiendo* 48, 205
 Cros, Edmond 139
 Culpa 52, 54, 58, 121, 206; *Culpable* 25, 40, 49, 53; *Culpables* 34
 Exculpatoria 39, 57
- D**
- D'Amico, Alicia 15
 De la Cruz, Sor Juana Inés 71, 119
 Deleuze, Gilles 153, 172
 De Queiroz, Eça 133
 Derrida, Jacques 92, 93
 Desaparecer 33, 36, 37, 42, 90, 102, 106, 119, 173, 178; *Desaparecida* 48, 49, 62, 73; *Desaparecidas* 16; *Desaparecido* 39, 58, 59, 86, 105; *Desaparecidos* 37, 47, 48, 49, 52, 58, 59, 60, 61, 62, 126, 149, 173, 205, 206, 210
 D'Espósito, Arnaldo 60
 Dialogismo 33, 34, 92, 137; *Dialogía* 120, 135; *Dialógica* 31, 33, 97, 120; *Dialógicas* 41; *Dialógico* 120, 136, 137, 142, 208
 Diario de Poesía 63
 Dios 28, 56, 72, 111, 112, 122, 183, 193
 Disfraz 56, 62, 135, 140, 143, 145, 147, 149, 150, 157, 183, 188, 189, 194, 196, 197, 199, 201, 202, 203, 209, 210, 211; *Disfra-*

- zadas* 150, 199; *Disfrazado* 86, 143, 151, 156, 201; *Disfrazados* 145; *Disfrazarse* 202
 Doble voz 82, 85, 86, 87, 88, 93, 94, 96, 99, 120
 Dogmatismo 30, 136; *Dogmática* 31
 Doppelgänger 81
 Dostoievski, Fiodor 33, 81, 137, 140
E
 Eco, Umberto 7
 Edad Media 7, 136, 137, 138, 209
 Eichmann, Adolf 25
 Eliade, Mircea 179
 Eluard, Paul 169
 Enemigo 23, 28, 35, 36, 38, 46, 148, 166, 206; *Enemiga* 23, 35; *Enemigos* 34
 Erlich, Victor 91
 ESMA 26, 39
 Etchecopar, Dolores 9, 54, 103, 110, 111, 116, 120, 151, 159, 170, 173, 174, 189, 201
 Exilio 9, 45, 117; *Exiliados* 32; *Exilios* 36
 Experiencia 8, 9, 21, 22, 26, 29, 34, 38, 40, 41, 42, 44, 49, 63, 75, 86, 144, 169, 172, 180, 185, 206
 Extrañamiento 41, 79, 90, 92, 168, 206, 208
F
 Farsa 140, 147, 149, 153, 154, 171, 185, 209
 Fiesta 73, 74, 106, 109, 133, 134, 135, 139, 140, 146, 147, 149, 155, 156, 157, 158, 162, 209; *Festiva* 7, 102, 155; *Festivas* 137
 Fingimiento 72, 73, 96, 145, 154, 210; *Finge* 74, 152, 183; *Fingían* 14; *Fingida* 40, 74, 176; *Fingido* 160; *Fingidor* 167; *Fingir* 52
 Fingueret, Manuela 9, 58, 59, 68, 117, 118, 121, 151, 190, 201
 Forster, Ricardo 39
 Foucault, Michel 10, 38, 45, 88, 89, 90, 93, 135, 186
 Franco, Jean 13, 95
 Freud, Sigmund 111, 141, 146, 194
 Fúnebre 45, 128, 134, 147, 149, 154, 155, 161, 189, 210; *Funeral* 140, 156, 209
G
 García, Charly 177
 García Lorca, Federico 79, 163
 Gardel, Carlos 51, 126, 166
 Gelman, Juan 40
 Genovese, Alicia 9, 62, 67, 73, 82, 93, 94, 109, 118, 172, 213
 Giardinelli, Mempo 15
 Gilbert, Sandra M. 85, 86, 160, 172
 Gómez de la Serna, Ramón 133, 134
 Grotesco 8, 75, 135, 137, 138, 139, 140, 143, 145, 146, 150, 152, 159, 186, 187, 209, 210; *Grotesca* 62, 151

Gruss, Irene 9, 53, 66, 116, 117,
122, 160, 169, 170, 174, 197,
198
Gubar, Susan 85, 86, 160, 172
Guerra Mundial 21, 22, 23, 26,
144, 187, 201
Guerra sucia 26, 28, 30, 35, 36,
37, 82
Guerrilla 30, 31, 39; *Guerrilleras*
31; *Guerrillero* 35; *Guerrilleros*
34, 36

H

Heker, Liliana 146
Hitler, Adolf 23, 24
Hofmannsthal, Hugo von 24
Holocausto 26
Horror 40, 44, 45, 53, 56, 58, 61,
64, 66, 68, 73, 74, 75, 107,
115, 134, 144, 149, 155, 185,
191, 199, 206; *Horrores* 24, 25,
48, 6;
Humor 22, 103, 133, 134, 135,
146, 159, 162, 165, 168, 175;
Humorismo 133, 134, 159, 161,
209; *Humorística* 133, 144;
Humorístico 57, 134, 159, 164

I

Ibsen, Henrik 142
Impostura 73, 74, 112, 149, 157,
159, 202; *Impostora* 73
Inocencia 22, 169
Inocente 24, 40
Itkin, Silvia 15
Ivimarae'i 178, 183

J

Jankelevitch, Vladimir 167
Jespersen, Otto 71
Jitrik, Noé 82
Judaísmo 118; *Judías* 118; *Judio*
23, 26, 31, 117, 118, 155;
Judíos 25, 26, 27, 31
Jung, Carl Gustav 184
Junta Militar 28, 29, 134
Justicia 8, 28, 43, 49, 147, 178,
195, 196, 211; *Ajusticiado* 60

K

Kafka, Franz 21, 23, 24, 145
Kamenzsain, Tamara 9, 53, 54, 73,
79, 106, 112, 115, 117, 118,
177, 190, 193, 194, 195, 197,
198, 199, 211
Kaufman, Alejandro 39
Kayser, Wolfgang 145
Keats, John 124
Kierkegaard, Soren 71, 168
Klein, Laura 9, 56, 106, 152, 153,
207
Kofman, Fernando 40
Kordon, Bernardo 26
Kristeva, Julia 89, 92, 146, 165

L

Lacan, Jacques 183, 193, 194
Lakoff, Robin 71, 72
Lambruschini, Armando 36, 38
La Nación 39
Laudano, Claudia Nora 12, 13
Lemoine-Luccioni, Eugénie 169
Levinas, Emmanuel 33
Lispector, Clarice 200

- Locura 50, 64, 72, 73, 74, 75, 152, 176; *Enloquecer* 171; *Enloqueció* 40; *Loca* 50, 56, 71, 72, 74, 75, 76, 85, 102, 103, 123, 152; *Locas* 76, 125; *Loco* 75, 76, 168; *Locos* 73, 177
- Lojo, María Rosa 9, 56, 65, 72, 151, 188
- Luckmann, Thomas 187
- Lukin, Liliana 9, 24, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 57, 59, 64, 65, 75, 105, 109, 112, 113, 116, 117, 121, 164, 165, 170, 188, 197, 208
- M**
- Macherey, Pierre 88
- Mackintosh, Fiona J. 175
- Madres de Plaza de Mayo 76, 147, 148, 196, 205, 211
- Malvinas 14, 148
- Maniqueísmo 30, 31, 32, 33, 83, 206; *Maniqueo* 30, 31
- Martyniuk, Claudio 26, 29, 33, 37, 39, 40, 41
- Marxista 42
- Marx, Karl 185, 186, 196
- Masiello, Francine 40
- Massera, Emilio 13
- Materialismo 28; *Materialista* 88
- Mattalia, Sonia 183, 184, 193, 194
- Medvédév, Pavel Nikolaevich 136
- Memoria 21, 22, 23, 29, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 62, 63, 65, 66, 68, 92, 113, 117, 124, 125, 153, 154, 156, 165, 178, 188, 190, 197, 198, 199, 205, 206
- Menem, Carlos 39
- Mercante, Víctor 60
- Mesianismo 28, 30, 31, 180, 206; *Mesiánico* 30, 31
- Miller, Nancy K. 10, 11
- Mistral, Gabriela 94
- Modernismo 80, 119, 182
- Monroe, Marilyn 126, 163, 166, 167
- Monstruo 75, 80, 85, 175, 181; *Monstruos* 30, 48, 145; *Monstruoso* 23, 50, 83, 176
- Monteleone, Jorge 36, 40, 44, 50, 57, 63, 124, 213
- Mudez 40, 206; *Desenmudecerla* 125; *Enmudecerlo* 41; *Enmudecí* 50, 154; *Enmudecida* 21; *Muda* 44, 50, 71, 72, 106, 112, 113, 170, 202, 208; *Mudo* 40, 44, 46, 48, 50, 67, 75, 102, 107, 115, 123, 125, 155, 157, 180, 182, 203; *Mudos* 23
- Mujer subterránea 79, 80, 81, 142, 176, 206, 207
- Murga 46, 127, 157; *Murgas* 8; *Murguero* 8, 128, 189
- Musitano, Adriana 146, 147
- N**
- Negróni, María 9, 57, 112, 123, 151, 163, 167, 170
- Newbery, Safina 15
- Newman, Kathleen 13, 16
- N. N. 36, 47, 52, 58, 152
- Nun, José 26

O

- Obediencia Debida 39
 Olvido 25, 29, 40, 42, 46, 47, 54, 57, 150, 151, 189, 210; *Olvida* 25, 38, 42, 48, 63, 113, 117, 167, 208; *Olvidado* 93; *Olvidando* 164; *Olvidar* 19, 25, 38, 41, 48, 50, 175, 183
 Oralidad 43, 124, 194; *Oral* 73, 124, 125, 137, 143, 155, 194, 205
 Organicismo 36, 37, 136, 137, 138, 139, 206; *Organicista* 38, 138, 139; *Organicistas* 38
 Organización de Estados Americanos 13
 Organización de Naciones Unidas 13, 15, 178
 Ortega y Gasset, José 119
 Ortiz, Juan L. 179, 180

P

- Palimpsesto 85, 86, 114
 Patria Potestad 13, 14, 15
 Pavlovsky, Eduardo 30
 Perón, Eva 39
 Perón, Isabel 12, 37
 Perón, Juan Domingo 27, 36, 82
 Perse, Saint-John 46
 Pessoa, Fernando 145, 190
 Picabia, Francis 180
 Piglia, Ricardo 23, 26, 29, 35, 38, 91
 Pirandello, Luigi 133, 183, 187
 Pizarnik, Alejandra 81, 94, 175, 177
 Poe, Edgar Allan 50, 81

- Polifonía 120, 123, 137, 142, 208; *Polifónica* 31, 119, 120; *Polifónico* 120
 Portantiero, Juan Carlos 26
 Poujol, Susana 9, 59, 60, 67, 74, 111, 114, 121, 175, 177
 Poulantzas, Nicos 139
 Pratt, Annis V. 86
 Praz, Mario 80
 Prince, Richard 162
 Proceso de Reorganización Nacional 13, 28, 31, 35, 37, 48, 51, 56, 82, 157, 161, 185, 187, 206
 Puig, Manuel 171
 Punto de vista 39
 Punto y Final 39

Q

- Quevedo, Francisco de 139

R

- Rabelais, François 137, 140, 142
 Randall, Marilyn 159
 Reati, Fernando 16, 26, 30, 31, 37, 38, 82, 83
 Recuerdo 42, 62, 113, 144, 172, 173; *Recordar* 25, 39, 49, 55, 57, 113, 144, 188
 Reisz, Susana 79, 95, 120, 159, 172, 174, 213
 Revolución 12, 16, 36, 139, 155, 157; *Revolucionaria* 33, 39, 159, 168, 196, 197; *Revolucionarias* 148; *Revolucionario* 82, 87; *Revolucionarios* 205
 Richter, Jean Paul 81, 133
 Rilke, Rainer Maria 53, 65, 124

- Rimbaud, Arthur 79, 80
 Risa 133, 134, 135, 151, 152, 167, 209; *Risas* 74; *Risueño* 74
 Ritual 68, 127, 135, 137, 156, 157, 209; *Rituales* 8, 37, 87, 160
 Rivera, Jorge B. 30
 Rodríguez, Eva 12
 Rodríguez, Juan Carlos 80, 136, 138, 139, 141, 163, 187
 Roffé, Mercedes 9, 61, 82, 111, 149, 153, 154, 163, 171, 200, 209
 Romanticismo 80, 133, 142, 168, 207; *Romántico* 56, 135, 142, 159
 Rosenberg, Mirta 9, 50, 99, 100, 103, 104, 108, 110, 114, 116, 117, 118, 153, 154, 164, 174, 191, 200
- S**
 Salvador, Álvaro 11, 80, 213
 Sarlo, Beatriz 22, 31, 34, 37, 38
 Schönberg, Arnold 24, 163
 Sebald, Winfried Georg 22, 25, 143, 144, 145
 Secreto 36, 38, 60, 103, 113, 143, 156, 190; *Secretismo* 99, 207; *Secretos* 19, 54, 57, 73, 86, 103, 106, 108, 111, 112, 118, 151, 161, 162, 166, 169, 174, 190, 198, 200
 Secuestrados 15, 33, 48; *Secuestrado* 35
 Semblante 183, 184, 185, 189, 194, 197, 202
 Shakespeare, William 80, 135, 137, 176
 Showalter, Elaine 86, 87, 88, 93, 99
 Sifrim, Mónica 9, 55, 105, 108, 110, 112, 113, 127, 153, 155, 191, 201
 Silencio 22, 23, 25, 32, 36, 38, 40, 41, 42, 44, 47, 48, 49, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 63, 66, 68, 71, 72, 73, 87, 88, 92, 96, 99, 100, 104, 105, 116, 123, 124, 147, 154, 155, 172, 173, 185, 200, 206; *Silenciamiento* 55, 145, 210; *Silenciosa* 73, 109, 201; *Silencioso* 56, 73, 89, 113, 115, 165, 190
 Siniestro 8, 29, 50, 52, 134, 140, 146, 147, 150, 156, 173, 175, 198, 209, 210; *Siniestra* 37, 48, 114, 138, 140, 149, 152, 154, 155; *Siniestras* 95, 145, 180; *Siniestros* 54, 68, 148
 Sklovskij, Viktor 90, 91
 Spacks, Meyer 86
 Spengler, Oswald 180
 Steiner, George 23, 24, 25, 26, 31, 32, 40
 Storni, Alfonsina 94
 Subversión 34, 35, 36, 38, 100, 134, 139, 194; *Subversiva* 35, 157, 169; *Subversivo* 35, 46, 134, 159; *Subversivos* 30, 34, 35, 36, 85, 140
 Sutzkever, Avrom 201
- T**
 Talmud 193, 194, 195; *Talmudista* 193, 194

- Terror 21, 25, 26, 29, 33, 39, 40, 67, 100, 121, 128, 139, 142, 143, 145, 151, 157, 176, 209, 210; *Aterrador* 145; *Terrorismo* 29, 36
- Thénon, Susana 120
- Timerman, Juan Jacobo 26
- Tinianov, Iuri 159, 160
- Tortura 24, 29, 36, 37, 45, 48, 61, 121, 203; *Torturadas* 16; *Torturado* 47; *Torturador* 35; *Torturadores* 28, 41; *Torturados* 32, 36
- Tragicomedia 145, 149, 151, 159; *Tragicómica* 134, 159; *Tragicómicas* 95; *Tragicómico* 8, 162, 164, 201
- U**
- Unheimliche 146, 161
- Urbánek, Eduard 185, 186
- Utopía 44, 88, 124, 155, 178, 179; *Utópico* 25
- V**
- Velasco Sacristán 72
- Ventrilocuismo 95, 96, 97, 100, 103, 111, 208; *Ventrilocua* 95, 113, 208; *Ventrilocuas* 96; *Ventrilocuo* 95, 96, 97, 103, 114; *Ventrilocuos* 95, 97
- Verneinung 92, 111, 115
- Víctima 23, 24, 32, 39, 143, 153, 186
- Videla, Jorge Rafael 7
- Villalba, Susana 9, 56, 57, 73, 106, 108, 111, 112, 114, 116, 122, 127, 149, 150, 151, 161, 162, 166, 167, 169, 174, 178, 189, 199, 210
- Villon, François 60
- Vinderman, Paulina 9, 52, 53, 63, 66, 73, 79, 105, 113, 116, 121, 149, 176, 191, 201, 211
- Voloshinov, Valentin 136
- W**
- Weil, Simone 32, 48, 145
- Welsford, Enid 71
- Wiesel, Elie 25, 38
- Wittgenstein, Ludwig 24
- Woolf, Virginia 85, 184
- X**
- XUL 50
- Y**
- Yo clandestino 99, 100, 101, 105, 116, 118, 120, 186, 207, 208
- Z**
- Zagaglia, Hilda 146, 147
- Zavala, Iris 93, 95, 96, 120, 168

