



Érika Martínez
Entre bambalinas.
Poetas argentinas tras la última dictadura
Madrid
Iberoamericana/Vervuert
2013
246 pp.



Belén Severini¹

Recibido: 30/01/2015
Aceptado: 12/02/2015

Poéticas del Carnaval Negro

Érika Martínez realiza una mirada crítica sobre los discursos de nuestra última dictadura en consonancia con las poéticas de escritoras argentinas de los 80, signadas por la estética del *Carnaval Negro*. El estudio analiza los discursos de la dictadura en relación con dos elementos que atraviesan el corpus seleccionado: la memoria y el silencio. En la introducción se delimita el objeto de estudio. El criterio de selección de las escritoras respondió a tres elementos: la nacionalidad, la fecha de publicación y una experiencia en común: son escritoras

que abordan los efectos del horror del régimen dictatorial argentino.

Las autoras que se incluyen en el análisis son: Ana Becciu, Diana Bellesi, 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 Pujol, Mercedes Roffé, Mirta Rosenberg, Mónica Sifrim, Susana Villalba y Paulina Vinderman. Cabe destacar que el término *literatura de mujeres* no implica una unidad respecto al feminismo o la construcción de una estética o identidad feminista, sino a los diferentes posicionamientos que tomaron las escritoras del corpus con respecto a las teorías feministas del momento, muchas veces posturas contra-

¹ Estudiante avanzada de la carrera de Letras (UNMdP). Contacto: belenseverini@gmail.com

dictorias o controvertidas, siempre conflictivas.

El capítulo uno se titula “Silencio y memoria: hablar el hueco” y contiene tres apartados. En el primero, “Muros de contención”, la crítica se detiene en el caso alemán. Siguiendo a Nicolás Casullo recurre a las reflexiones de Walter Benjamin sobre la tríada narración, violencia y memoria. Conocemos así la figura de un narrador que no puede soportar el peso de su memoria, por eso calla. Es la experiencia de la imposibilidad de narrar. La guerra mundial en Alemania y las cicatrices que el horror dejó en el lenguaje y en los cuerpos nos permiten pensar nuestro caso a través del análisis de los textos que circularon durante y después de la última dictadura militar. En este sentido los poemarios velan por decir lo indecible.

Citando a George Steiner, la ensayista analiza los efectos que dejaron las políticas de muerte en la cultura de masas y en el habla cotidiana. Ante ellos, suelen aparecer dos reacciones posibles “la transmisión de la vulnerabilidad del acto comunicativo o la retórica del silencio” (23). Siguiendo a Martyniuk la autora reflexiona sobre la crisis de la experiencia, sobre la imposibilidad de narrar la experiencia. Desde la “Fenomenología de la desaparición” de Martyniuk a la afirmación radical de Adorno “creo inútil a la literatura” (41), median los pensamientos de Hanna Arendt y Mijaíl Bajtín, quienes abordan la soledad fundamental y la condena del silencio. El discurso poético pone en escena el silencio, lo llena de sentido. Es el concepto bajtiniano de “taciturnidad”. El régimen totalitario no solo manejó un sistema de secuestro organizado sino que intervino la cultura y la educación. Las Juntas Militares se atribuyeron una tarea mesiánica, tan cínica como omnipotente. La

crítica reflexiona sobre los aparatos lingüísticos, en términos de Ricardo Piglia, la red de relatos y ficciones criminales. El léxico de la dictadura se naturalizaba en el habla cotidiana creando una “esquizofrenia colectiva”, una “lógica perversa” y un “maniqueísmo ideológico” que atacaba toda oposición al régimen.

Los discursos sociales antagónicos de la derecha militar y de las izquierdas dogmáticas fueron problematizados a través de ficciones literarias posteriores, que cuestionaron la mirada reduccionista que enaltece las figuras del héroe y el verdugo, en los enfrentamientos entre el gobierno militar y la guerrilla. Las prácticas discursivas de la violencia sistematizada iniciada por la Triple A en los años 70 realizaron una tarea de saneamiento. Luego de la dictadura hubo un intento por silenciar la memoria colectiva con el supuesto objetivo de reconstituir la democracia. Como contrapartida, a mediados de los 90 tuvo lugar el denominado “boom de la memoria” que llegó para desarmar la amnesia colectiva, aunque por otra parte dio lugar a una banalización de la memoria, convirtiéndola en un producto de consumo.

Luego de las reflexiones teóricas se da inicio al análisis de los textos que “tematizan la memoria y el olvido de forma conflictiva” (42). Solo haré referencia en esta reseña a algunas escritoras del corpus. Liliana Lukin, en *Mala-sartes*, trabaja irónicamente el peligro que implica escribir poesía. Su voz desdoblada puede leerse como un gesto subversivo: soy “la que no soy”. En *Descomposición* aborda explícitamente el caso de los desaparecidos. La descomposición de los cuerpos es también la descomposición del lenguaje. En *Blues del amasijo* de María del Carmen Colombo lo monstruoso deviene locura y

muerte: el amasijo es un eufemismo que da cuenta del lenguaje ilegible de la dictadura. Paulina Vinderman nos habla de la responsabilidad de los escribas de contar desde el vacío. Se detiene en los mecanismos de negación colectiva que reproducen la voz de los poemas.

El segundo apartado, “Viraje a lo cotidiano”, aborda una nueva temática. A fines de los 80 la poesía cambia su rumbo hacia una crítica de la mirada. Nace así una poética de lo cotidiano que retorna a la búsqueda de la memoria y la experiencia. Liliana Lukin recupera la mirada en un gesto de sanación, habla de la necesidad de aprender a mirar. Si bien en su escritura persiste cierta desconfianza sobre las palabras, éstas también aparecen como un consuelo posible. Para Alicia Genovese (*El mundo encima*) y Susana Pujol (*Ciudad en fuga y otros infiernos*) la imposibilidad de ver se vincula con la necesidad de crear, de recrear ese día a día que se ha perdido.

En “Irse de la lengua: el rol de la muda y de la loca” la autora lee en diversos poemarios un segundo silencio superpuesto al gran silencio de la dictadura. El silencio de la mujer es funcional al rol que la sociedad patriarcal espera de ella. Diana Bellesi y Tamara Kamenzain señalaron la relación entre escritura y silencio característica de nuestra tradición cultural. Paula Vinderman y Alicia Genovese resignifican los personajes femeninos asociados a la heroicidad y a la locura, dando cuenta de lo contradictorio, la impostura, lo oblicuo y desarticulado del accionar de la mujer.

El segundo capítulo, “Ventrílocuas: el yo clandestino”, presenta cinco apartados. En el primero, “La mujer subterránea y el origen del doble”, se analiza la subjetividad femenina. Son recurrentes las figuras de extrañamiento –“¿yo soy esa?”– y de desdoblamiento

–“yo soy otra”–. Se alude al “yo anormal” de Rimbaud, perturbador del orden burgués. Los poéticas de los 80 tienen como referente a Alejandra Pizarnik. Se hace presente una mujer doble, en el sentido dostoiévskiano de configurar una conciencia esquizofrénica que es respuesta a un estado maquinal. Esta esquizofrenia colectiva atravesaba la vida de los intelectuales que mantenían su actividad a pesar de los secuestros y la censura.

En “Teorías del discurso de doble voz”, siguiendo a Virginia Woolf, la imagen del doble es un espejo, es el imaginario de la tradición que hay que aniquilar para decir “yo soy ella”. La ensayista señala que, si bien dentro del feminismo francés, la *Wild zone* constituye una revolución dentro del lenguaje femenino, resulta una abstracción, dado que no se puede escribir al margen de las estructuras ideológicas en pugna. Contrariamente, las literaturas carnavalescas intervinieron significativamente en la crisis del orden feudal, dando lugar a una nueva conciencia literaria. Representaron los espacios vedados al sujeto, haciendo una crítica de la ideología dominante y de sus identidades. En este sentido, señala la crítica, las poéticas del *Carnaval Negro* que emergen en el contexto de la última dictadura pueden leerse como el resultado de la represión, pero más aún, como una escenificación de la muerte y el silencio. Los poemas analizados muestran una arista siniestra del carnaval: configuran un cuerpo grotesco, animalizado, visceral, escatológico, tragicómico.

“El caso de la mujer ventrílocua” se asocia a la parodia, al sarcasmo propio del carnaval y a la intervención de la poesía en el espacio público. En el tercer apartado, “El Yo clandestino y los textos”, se aborda la temática del encubri-

miento que signan los poemas. Son poéticas que crean discursos de la anormalidad para dar cuenta de los efectos de la violencia fascista. Ese “yo nómada” y “desterritorializado” se presenta a través de tres niveles: el temático, el enunciativo y el simbólico. La lengua materna se siente ajena y la palabra propia se percibe tan extraña como peligrosa. El “Coro demente” es la poesía coral, polifónica, que aparece en los poemas de Etchecopar, Vinderman, Becciu, Lukin, Pujol, Bellesi, entre otras, configurando una subjetividad caótica. El canto aparece como una forma de hacer perdurar la memoria colectiva. El coro es un tributo a las voces silenciadas; se vincula además con la literatura oral de los aborígenes, de las mujeres y de los inmigrantes analfabetos. Estas voces heterogéneas configuran una perspectiva fragmentaria cercana al cubismo.

En el tercer capítulo se desarrolla la teoría del *Carnaval negro*. Martínez, siguiendo a Bajtín, considera que el carnaval, entendido como fiesta colectiva, propicia la disolución entre la risa y lo serio. En una labor genealógica de la novela, el autor no incluye los romances y la épica, configurados en una lógica feudal, sino más bien se detiene en el “realismo grotesco”, que se nutre del imaginario carnalesco medieval, pero con otra función. El caos ya no es algo que se quiere evitar sino que constituye la posibilidad de transformación social. El discurso del régimen dictatorial argentino tiene puntos en común con el organicismo propio de la ideología feudal y de la ideología burguesa. La estética del Carnaval Negro pone en escena el terror, irrumpe en el espacio público, y en su condición de espectáculo, acentúa su rol de productor de sentidos, valiéndose del artificio. El humor subvierte la lógica institucional y la burla desmitifica

verdades. Parodia, ironía y sarcasmo atraviesan el corpus constituyendo un rechazo a la tradición cultural.

A modo de conclusión, la crítica afirma que frente a la realidad discursiva de la última dictadura argentina los poemarios abordan oblicua y simbólicamente las formas del horror. La palabra y la mirada son el síntoma visible de la mudez y de la ausencia. Los primeros poemas, escritos en pleno “Proceso”, nos hablan de la desazón, mientras que en los poemarios tardíos, luego del cese de la dictadura, encontramos una vuelta a lo cotidiano, a la importancia de la memoria, a la necesidad de narrar la experiencia. Erika Martínez articula el concepto bajtiniano de dialogía con un estudio histórico de la evolución de las poéticas carnalescas, cuyas singularidades pueden vincularse con la represión y la lógica patriarcal de la dictadura, que abrieron una distancia radical entre las esferas oficiales y no oficiales del lenguaje.

Una estética del fingimiento y del disimulo dio cuenta de las estrategias de normalización vigentes en la dictadura. Lo grotesco hizo visible el horror institucional. La apropiación paródica de los discursos femeninos tuvo la función de delatar la naturalización del silencio y de la muerte. La mascarada, además, tuvo una segunda función destinada a ocultar un cuerpo social vacío, femenino o desaparecido, o el rol protector de una presunta sacralidad. Martínez considera que la escritura de las mujeres admite metafóricamente el trabajo de costura. Establece un vínculo entre las poetisas del corpus y la irrupción de las Madres de Plaza de Mayo en el espacio público. Ese trabajo compartido hilvanó un lazo entre la palabra y el símbolo en nombre de los desaparecidos y dio lugar a “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” (211).