

***Vibrando feminismo y sonoridad. Políticas de la poesía en acción en el poemario Martes Verde (2018)***

Azucena Castro  
Universidad de Estocolmo

**Resumen:**

Este ensayo tiene por objetivo analizar el poemario *Martes Verde* (2018), surgido de recitados colectivos en torno a la lucha por el aborto legal en Argentina, en términos de poesía de acción. En particular, el trabajo indaga en los modos en que el campo sonoro y vibratorio en los poemas funciona como una materialidad que genera una estética participativa, que a través de una imaginería y rítmica que evoca, olas, círculos, aleteos, apela a formas de colectividad.

**Palabras clave:** Poesía de acción - Materialidad- Simpoiesis - Estética participativa - *Martes Verde*

**Abstract:**

The purpose of this essay is to analyze the poetry collection *Martes Verde* (2018), which emerged from collective recitations around the struggle for legal abortion in Argentina, in terms of action poetry. In particular, the work explores the ways in which sound and the vibrational field in the poems works as a materiality that generates a participatory aesthetic, which through imagery and rhythm evokes waves, circles, flaps, appealing to forms of collectivity.

**Keywords:** Action poetry - Materiality - Simpoiesis- Participatory aesthetic - *Martes Verde*

Vibramos feminismo y sororidad.<sup>1</sup> El 15 de junio del 2018 marca un momento histórico en Argentina cuando en la cámara de diputados de la Nación se aprueba la ley de la interrupción voluntaria del embarazo. El poemario<sup>2</sup> *Martes verde* (2018) recoge poemas recitados y leídos en la acción social llamada “pañuelazos”, donde cada martes de los meses de mayo y junio del 2018 más de cincuenta poetas recitaron versos mientras la ley para legalizar el aborto estaba siendo debatida en diputados con la función de apoyar la aprobación de la interrupción voluntaria del embarazo, en lo que se dio a llamar “martes verde” o con el hashtag #poetasporelabortolegal. Como texto colectivo, *Martes Verde* reúne los poemas de más de cincuenta poetas entre las cuales se encuentran también colectivos femeninos como autores de poemas y cuya publicación se hizo efectiva con el apoyo de varias editoriales independientes.

¿Qué materialidades intervienen en este tipo de expresión poética? ¿Qué tipos de participación habilita un poemario impreso vinculado con la performance poética callejera? Para pensar *Martes Verde* a partir de las nociones de materialidad, participación y acción artística parto de la idea de que la vibración de un *campo sonoro* activa una *zona de contacto*, un espacio

---

<sup>1</sup> Esta frase proviene del prólogo de *Martes Verde* escrito por María Alicia Gutiérrez y Juana Roggero (Andreini 2018: 5).

<sup>2</sup> El libro también podría caracterizarse como antología o compilación, puesto que constituye una colección de fragmentos escogidos con un criterio, que, en este caso, consistiría en que estén relacionados con el tema del aborto o de la cuestión de los derechos de la mujer en la sociedad y que fueron leídos en la acción colectiva *Pañuelazos*.



de participación basado en la comunidad y comprometido socialmente que ensambla lenguaje, voz y cuerpos. La lectura del *Martes Verde* aquí propuesta toma un punto de partida doble, el poemario impreso y la situación de oralidad donde los poemas fueron recitados,<sup>3</sup> es decir, este ensayo proyecta el poemario al escenario virtual de recitado colectivo callejero donde entiendo *Martes Verde* (poemario) como una forma de “iteración” (Derrida 1988)<sup>4</sup> de *Martes Verde* (lectura colectiva de los poemas frente al congreso). El diálogo temporal entre la lectura-performance callejera y el poemario podrían pensarse en términos del vínculo entre teatro/performance y archivo que realiza Garbatzky & Pinta (2018) donde la lectura callejera genera un “diferimiento” (119), que se repite o regenera en una construcción particular, que estaría llevando a cabo el poemario como archivo en tanto reúne los poemas y los dispone a la comunidad como patrimonio común.<sup>5</sup>

Esta poesía guarda una relación con la realidad a través de sus operaciones con lo cotidiano y familiar de la experiencia, pero no se la puede clasificar como realista. El lenguaje que remite a espacios urbanos,<sup>6</sup> las referencias a los medios masivos,<sup>7</sup> la inclusión de elementos de la cultura popular y figuras políticas y mediales, así como la recurrencia a iconografías transgresoras del cuerpo femenino, además de la intimidad visceral y cotidianeidad de la experiencia permiten pensar en esta poesía como una literatura post-autónoma (Ludmer 2009: 42).<sup>8</sup> Vinculado a este carácter post-autónomo, me parece pertinente pensar cómo este poemario trae el modo de la *auto-convocación* en la protesta a la forma del poemario, socavando la idea de autor o autora como una entidad singular con una intención autoral. El prólogo al libro comienza con un epígrafe de Ingeborg Bachman, “Nadie escriba esta frase, que no la firme en verdad”, y este llamado a la anonimidad refuerza el carácter colectivo de la obra, contra la firma,

---

<sup>3</sup> No pretendo hacer una comparación entre el poema escrito y el recitado, sino más bien pensar los cruces entre las dos formas de escritura: el texto impreso y la lectura pública.

<sup>4</sup> Aquí me refiero a la noción de Derrida (1988) de iterabilidad, una forma de repetición pero que altera el evento que itera: “Iteration alters, something new takes place” (40).

<sup>5</sup> Cito el pasaje de Garbatzky: “Sabemos que el tiempo del teatro, como el de la performance, se acerca notablemente al de un tiempo perdido, en el sentido de que toda reconstrucción de su objeto implica una proliferación de discursos y dispositivos que lo narran o lo registran, pero conociendo desde el inicio que su temporalidad es la del diferimiento: un presente efímero que se repite en cada puesta o se reconstruye mediante una narrativa singular. Sabemos, también, que el tiempo del archivo sería todo lo contrario, el modo de una institucionalización, domiciliación y disposición pública de un acervo documental que se presenta como bien común” (119-120)

<sup>6</sup> Como por ejemplo el poema “Poema para la Matria” del Colectivo de Poetas X la Verdad la Memoria y la Justicia dice lo siguiente: “Entra a la adultez por la ventana perversa de un barrio del coño urbano/ Frente a una estación de tren” (25).

<sup>7</sup> Por ejemplo, el poema “Ay Rosa” de Valeria Belén menciona a figuras mediales y escritores en contra del aborto legal que en Argentina han tenido una gran presencia en los medios durante el debate de la ley en el congreso: “como la sonrisa siniestra de Mariana Varela,/ es tan moderno como Agustín Laje enseñándome qué es un orgasmo” (Andreini 2018: 17).

<sup>8</sup> Dice Ludmer a propósito de las literaturas postautónomas: “Salen de la literatura y entran a ‘la realidad’ y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano [y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc]. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas” (42).



que siguiendo a Derrida (20) notamos que implica la ausencia del que firma. La apelación del verso a no firmar, a identificar la entidad productora del discurso con un “nadie” evoca esa autoconvocación al evento poético-político, el cual no puede recuperar un origen.

La noción de *poesía en acción* permite pensar las interacciones entre texto poético, cuerpo y espacios como vehículos de la lucha colectiva femenina que “toma la calle” a través del ensamblaje de las materialidades de la palabra, los cuerpos, las voces y los afectos en un espacio común desde la vibración de la marea. En base al término de Harold Rosenberg (1952) sobre la pintura de *acción*,<sup>9</sup> propongo pensar el caso de *Martes Verde* como una *poesía de acción* donde la intensidad expresiva se produce tanto en la propia poetización, en el lugar físico y simbólico donde este acto sucede como en el libro donde los poemas son recolectados. La confluencia de varios canales en la intensidad expresiva de *Martes Verde* convierte al poemario en un *evento* poético-político.

La apelación a un oyente a unirse a la ola puede pensarse como un tipo de poética participativa a través de la noción de “sympoiesis” (Haraway 2017):

*Sym-poiesis* is a simple word; it means ‘making-with.’ Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing. In the words of the Inupiat computer ‘world game,’ earthlings are *never alone*. That is the radical implication of sympoiesis. Sympoiesis is a word proper to complex, dynamic, responsive, situated, historical systems. It is a word for wordling-with, in company (25, cursiva en original).

Tomando como punto de referencia la noción de simpoiesis como “un llegar a ser con el entorno” reflexiono en lo que sigue sobre los modos en que una selección de poemas en *Martes Verde* apela a una función participativa, a partir de en relación con el entorno, el lugar de la acción de las protestas.

El poema intitulado de Verónica Pérez Arango recompone una escena cotidiana de una pelea de pareja después de que ella le levantara la voz a él en una comida familiar y culmina con los siguientes versos: “También puedo gritar y después/ quedarme callada/ al igual que una piedra/ hermosa que cae en el fondo del agua/ y deja su dibujo de círculos en la superficie” (Andreini 2018: 65). La analogía entre el silencio después del grito y las ondas que deja la piedra evocan una sensación de cierta *incompletitud* o *procesualidad* a través de la imagen de ondas y círculos en la superficie generados por esa piedra, una apertura que se extiende y amplía hacia el y la oyente. Las dos imágenes del grito y la caída de la piedra en el agua sondean un límite, que es

---

<sup>9</sup> Rosenberg define pintura de acción con respecto a la pintura no figurativa norteamericana del siglo XX, pero su definición nos ayuda a ensayar una noción de poesía de acción, donde tiene preponderancia tanto el lugar físico como el material como los movimientos de los cuerpos de los poetas, transformando la poesía en una arena sobre la cual hacer actuar el pedido colectivo. Dice Rosenberg a propósito de *action painting*: “At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act—rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event” (2).



también una apertura material a un devenir simpoiético con el medio, una zona de contacto material y colectivo que no tiene límites espaciotemporales definidos (Haraway 2016: 33). Una operación similar ocurre en el poema también sin título de Valeria Melchiorre donde la voz está en curso de fundirse con el entorno:

Polvo al fin desenfrenado suelto encarna  
englutido por la leve mariposa  
que ágil díscola en el aire se distiende  
desnudando el cuerpo libre empecinado  
en volver a dar a luz todas las flores:  
desmesura del dictamen de los rayos  
en las alas ya violetas ya purpúreas  
del batir rojos y azules se desprende  
el destello de los verdes que avizoran  
un pasado de vegetación  
y al alzarse hacia el futuro desconoce  
que en su frívolo agitarse desenlaza  
los colores extenuados  
los alumbra  
y arrastrando lo nacido en el impacto  
junto al borde de los mares  
desemboca  
(Andreini 2018: 61)

La voz está-en-curso con el entorno,<sup>10</sup> más que en un devenir en el entorno. La imagen (erótica) “polvo desenfrenado” engullido por la mariposa va distribuyendo significados en el despliegue de una malla polícroma (violetas, rojos, azules) del que se despliega el verde en un proceso que entrelaza elementos sin jerarquías donde la voz es parte de ese entorno –desplazando la posición de un sujeto individual. La agitación del aire por las alas de esta leve y precaria mariposa “desemboca” en el mar, un espacio abierto, evocando un campo amplio. La mariposa *desemboca* en los mares, se *abre* y de ahí el poema se torna performance devolviendo al cuerpo de la escritura a la marea verde en la forma del aleteo de cuerpos agitando pañuelos. Así, la expresión alcanza su mayor intensidad en esa confluencia de lugar simbólico y físico en la evocación de la ola verde, haciendo del poemario una acción.

En el poema “La conquista” de Caro García Vautier se entretajan elementos históricos de la Conquista de América con una fábula sobre la educación sentimental que construye la masculinidad y la femineidad. En este poema la sonoridad en las operaciones de la rima y la anáfora ponen de relieve una serie de comportamientos memorizados:

patriarcal? Petrifica sí/  
petulante insiste alardea en el vapuleo  
tan arcaica es la trampa

---

<sup>10</sup> Haraway (2016) habla de “ongoingness” (49) como la continuidad de estados o condiciones uno en el otro.



del falo que ha de falar  
afaveladas formas del desamor  
triste fábula se presta al rosa y al celeste  
aún invisible violenta violácea  
al borde de las camas de los cuentos de los cuellos  
dromedarios y dominicales  
así lo crían al pequeño [...] barbarie?  
El instinto maternal se crea acariciando a la barbie  
si se la viste con toca y bata de broderie  
asoma la enfermera  
fémina bufada emerge hacia la conquista  
más madre es la mina y la Santa crece la Niña  
harta por el sonrojo por el cerrojo de lo que no ha de ser  
la Pinta a la muñeca la amputa se emputece  
porque no se le parece [...]  
(Andreini 2018: 37)

Las operaciones sonoras en este poema –la rima interna (amputa-emputece) y la anáfora (patriarcal, petrifica)– crea un campo semántico evocativo de un sistema de opresión. Al desdoblarse, confluír y tensionarse, los sonidos y las palabras, como cuerpos materiales, corroen fórmulas memorizadas. A través de esas operaciones sonoras el poema busca furiosamente un límite material del lenguaje, que pueda ser una apertura virtual de las rígidas construcciones de femineidad/masculinidad. El poema de García Vautier cuestiona la legitimidad de un lenguaje productor de identidades –hombre, mujer, bárbaro– y en este sentido esta poesía escrita por mujeres investiga la legitimidad de las prácticas lingüísticas inquietando las estructuras heredadas. Masiello (2001) propone que la poesía contemporánea de mujeres es “an attempt to interrogate the status of knowledge and history with the compositional space and sound of the poem; to utilize the literary page in order to show the instability and contradictions of multiple languages in convergence” (228). Es justamente ese tipo de interrogación que el poema de García Vautier lleva a cabo desde la materialidad del sonido más que desde el tema.

En el poema VII de Flor Coganone, se desdobra un cuerpo vivo y muerto: “el último sueño, perdido/ en la camilla del abortista/ en la que comienzo a convertirme/ en una estadística hemorragia” (Andreini 2018: 22). Esta ligación de espacios liminales entre la vida y la muerte, entre ser vivo y dato, construye una zona límite del cuerpo, donde la voz enunciante deviene espectro y testimonio a través de operaciones del lenguaje que no se valen del giro retórico –simbólico, imaginario– para evocar lo real.<sup>11</sup> El uso de la primera persona que entra al poema con vida, pero termina enunciando como dato estadístico de las muertas penetra en la imaginación pública, es decir en la estadística como dispositivo de poder por el que la máquina

---

<sup>11</sup> Pienso que esta poesía guarda analogías con lo que Kamenzain (2007) llama testimonio sin metáfora, es decir la búsqueda del poema de una experiencia de lo real más allá del uso de lenguaje retórico y simbólico.



institucional construye realidad para hacerlo circular, torcer sus usos de poder y mostrar, como dice Ludmer (2009) “lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y “real” (45).

En el poema sin título de Luciana Reif, la voz poética observa casi de manera etnográfica a una mujer que espera un colectivo con varios niños a su alrededor:

Miro a la mujer que espera el colectivo en Plaza Constitución  
su cuerpo quebrado  
la piel estriada como una flor marchita  
Pienso en la maternidad, un contáiner  
lleno de escombros [...]  
Mira a los niños como perros,  
quisiera ser la dueña que suelta el hueso  
para que vayan a jugar a otra part  
pero son como moscas adictas a los focos de luz [...]  
Ahora vuelve a su casa en colectivo,  
piensa en la escena y se abstrae,  
tal vez sin querer se olvide  
a un hijo en el asiento  
(Andreini 2018: 71)

El poema dirige nuestra mirada hacia la voz poética que ve a mujer desde la distancia, pero luego nos introduce en la mirada de la mujer misma que ve a sus niños haciéndonos partícipes de los sentimientos y pensamientos íntimos de la mujer quizás en un monólogo interior (imaginado). La mirada extrañada de la voz poética sobre este cuadro desfamiliariza escenas comunes y los afectos con los que están relacionadas. En tal desfamiliarización, el poema opera una inversión de la imagen de la madre abnegada, el *mater amabilis*, descubriendo la maternidad como tabú en una sociedad burguesa que sostiene tal ideal en contraste con las durezas que implica la maternidad, y más aún en situaciones de carencia o de maternidad no deseada. Allí el poema corroe el marco de sublimidad que rodea al cuadro de la madre abnegada apelando a una percepción de la crudeza de la escena desde una perspectiva de género y clase. La imagen transgresora de la maternidad como “container lleno de escombros” cuestiona la autoridad de la imaginación heredada en torno al cuerpo de la mujer que crea un imaginario en el lenguaje.

En el poema “puedo ver un camino” de Marian Pessah la voz transita espacios que mapeando y registrando huellas de otras mujeres:

fotografía con sed de imágenes  
pienso lo prohibido  
transito campos minados  
llenos de alambrados [...]  
mujeres que han atravesado ya  
estas verdes praderas.  
puedo ver y sentir sus huellas [...]  
estamos abrazadas a los árboles,

comiendo manzanas,  
bailando al sol.  
agradeciéndole a la Pachamama esta vida que estamos retomando.  
que nos estamos apropiando, que elegimos con conciencia habitar.  
nos escucho cantar, fuerte.  
¿y ustedes? ¿se están escuchando?, ¿pueden oír los tambores?  
(Andreini 2018: 68)

El poema enfrenta dos espacios desde los cuales se desprende la significación: el campo minado/alambrado y la verde pradera, espacio casi bucólico e idealizado de mujeres abrazadas a los árboles que permite dibujar una utopía, la esperanza de otra realidad. Vale notar el uso subversivo de la puntuación, más específicamente el uso del punto, que aquí no implica una partición entre los elementos, entre las oraciones, sino que por el contrario constituye un vínculo entre los versos forjando un devenir simpoiético de los elementos el poema, un afectarse mutuamente. La imagen de “la verde pradera” genera un pliegue de temporalidades que ensamblan el presente de la ola y una futura utopía integral, que vincula la lucha feminista con cuestiones ecológicas, con lo que las evocaciones del campo minado y el campo verde no son solo metáforas, sino como una frontera “material-discursiva” (Barad 2007: 34) que pone de relieve las relaciones dinámicas en que los cuerpos se materializan en la diferencia. La “apropiación” que menciona la voz poética constituye también una forma nueva de habitar el lenguaje, y con ello el mundo. Al final del poema la voz remite a los sonidos del medioambiente de la lectura colectiva frente al Congreso (el canto, los tambores, la invocación a un “ustedes”) dirigiendo la atención a la posibilidad de emergencia de una subjetividad más amplia, otras formas de colectividad.

El poema “Gatas que lloran de noche” de Melina Alexia Varnavoglou pone en acto una estética participativa vinculando mujer y animal. El poema comienza con un epígrafe de Selva Casal: “Viví con las arañas/con ellas aprendí a asesinar”. Esta cohabitación entre araña y mujer ya introduce el poema a zonas de aprendizajes o saberes compartidos entre estas dos entidades. El poema comienza con la percepción del sonido de las gatas sobre los techos y su grito que se equipara al de la voz poética:

Son como bebés  
o el sonido de una sirena quedándose sin batería  
si viviera en el campo  
pensaría que es alguien  
que sacrifica a un cerdo.  
De cualquier manera, siempre son  
como cuchillos  
y conmigo comparten  
el grito celebratorio  
de haber sido amada  
todas las noches  
a la fuerza



Mi primera idea de la violencia  
ha sido esa:  
un ser aplastando a otro  
por el bien de la especie [...]  
Al salir de casa/ a veces las encuentro  
y es como si nos reconociéramos  
ambas tenemos ese signo marcial:  
la sombra gigante del macho  
todavía sujetándonos [...]  
hago mal en sosegar sus cuerpos  
en darles cariño  
en recrear la paz.

Debería enfurecerlas  
sembrar en sus corazones  
el odio y la resistencia  
deberíamos librar  
yo en la cama  
ellas en los techos  
la misma guerra  
y un día finalmente  
huir.

Esa noche la luna  
será lo único  
sobre nosotras  
(Andreini 2018: 83)

El grito de las gatas crea un vínculo con la voz poética femenina, que en el diálogo con esa otra entidad que lleva la misma marca de violencia y domesticación, encuentra un espacio común para hablar de la opresión. El espacio doméstico del hogar es el lugar confesional, pero aquí la confesión es compartida e implica a otros seres igualmente oprimidos desplazando la centralidad confesional de la mujer hacia un vaivén entre mujer y animal. La araña en el espacio cotidiano reinscribe el territorio doméstico del otro-mujer, otro-animal e impugna las estructuras patriarcales-antropocéntricas que legitiman la violencia a través de una correspondencia humano-animal que nombra la estructura de dominio: “el signo marcial”, “un ser aplastando a otro ser”. En este gesto el poema evoca un sentido de identidad y comunidad más amplia.<sup>12</sup> La fantasía de la voz con el prospecto de una alianza posible, un intercambio de saberes, entre mujer, gatas y arañas propone aquí una participación más allá de lo humano, y una reflexión en torno a los discursos sobre las especies que desplaza el lugar doméstico –dentro en la casa, en la cama y fuera de la casa en el techo– por un lugar natural, un descampado –nuevamente la imagen de un lugar abierto– bajo la luna.

---

<sup>12</sup> Pienso aquí en los vínculos entre mujer-animal en las performances del colectivo chileno *Las yeguas insurgentes latinoamericanas* contra modos de autoridad sobre el cuerpo.



Haciendo eco de la pregunta de Masiello (2001) “¿Qué le pasa al curso de la poesía experimental cuando es reclamada por escritores o escritoras cuyas vidas se definen más allá de las instituciones y los cánones, más específicamente por las mujeres escritoras contemporáneas?” (222, mi traducción), el recorrido aquí propuesto por el poemario *Martes Verde* sugiere que esta poesía experimenta como un arte-acción ensamblando el lugar físico de las protestas, el emplazamiento de los cuerpos y la materialidad del lenguaje en los sonidos y el ritmo. Poesía que vibra, acciona sonoridad y sororidad. El lenguaje evoca la marea o la ola, pero no solo como emblema sino como forma-entorno abierto que sondea formas solidarias de habitar generando otra manera de diálogo en torno a las cuestiones de género. Poesía que aspira a la acción como el acto público abierto, ola que desemboca en otra ola. Las operaciones con un lenguaje que desafía sus propios límites desde el sonido, la mirada extrañada sobre lo cotidiano y la búsqueda de alianzas mujer-animal son algunos de los cursos que toma esta poesía vinculada con los movimientos sociales. Las maneras simpoiéticas de llegar a ser con el entorno de esta poesía sugieren lo que Bennet llama “cuerpos confederados” (2010: 23),<sup>13</sup> cuerpos complejos que devienen con su entorno en la búsqueda de empoderamiento. El movimiento ondular y vibratorio del sonido, la sacudida de los pañuelos y los cuerpos en movimiento en página y en las marchas forman, una afiliación de micro y macro actores –mujer-animal-cúmulo de sonidos-ola– un cuerpo confederado que vibra feminismo y sonoridad.

### **Bibliografía**

Andreini, Vanna y otras (2018). *Martes Verde*, La Tablada, El Ojo de Mármol; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Subpoesía; La Plata, Club Hem Editores; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Ediciones Presente; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Viajera Editorial; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Pánico al Pánico; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paisanita Editora; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Gog y Magog; Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Color Pastel.

Barad, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Duke University Press.

Bennett, Jane (2010). *Vibrant Matter: a political ecology of things*, Durham, NC, Duke University Press.

Derrida, Jacques (1988). “Sign Event Context”, *Limited Inc.* Northwestern University Press Evanston, IL, pp. 1-25.

---

<sup>13</sup> La cita de Bennet de donde proviene esta noción es la siguiente: “complex bodies that in turn congregate with each other in the pursuit of the enhancement of their power. Spinoza believes, for example, that the more kinds of bodies with which a body can affiliate, the better” (23-24).

Garbatzky, Irina y Pinta, María Fernanda (2018). "Ante el teatro, en el museo, desde el archivo: modos escénicos (y autorales) del arte contemporáneo". *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 55, p. 119-133.

Haraway, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Cthulucene*, Durham, Duke University Press.

Haraway, Donna (2017). "Symbiogenesis, Symptoiesis, and Art Science Activisms for Staying with the Trouble". Tsing, Anna Lowenhaupt, Gan, Elaine y Bubandt, Nils (eds.) *Arts of living on a damaged planet*, , Minneapolis, University of Minnesota Press.

Kamenzain, Tamara (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

Ludmer, Josefina (2009). "Literaturas postautónomas", *Propuesta Educativa*, núm. 32, pp. 41-45. Disponible en [www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/4030/403041704005.pdf) Último ingreso 01/06/2019.

Masiello, Francine (2001). *The art of transition: Latin American culture and neoliberal crisis*, Durham, NC, Duke University Press.

Rosenberg, Harold (1952). "The American Action Painters". *Art News* Disponible en [timothyquigley.net/vcs/rosenberg-ap.pdf](http://timothyquigley.net/vcs/rosenberg-ap.pdf). Último ingreso 01/06/2019.