

El doble destronado: la parodia en las poetas argentinas de los años 80

Erika MARTÍNEZ CABRERA
Universidad de Granada

RESUMEN

Las nefastas consecuencias de la última dictadura militar argentina transformaron la literatura del Proceso y se dejaron sentir durante toda la década de los años 80. Como tantas poetas latinoamericanas, las poetas argentinas que empezaron a escribir y a publicar durante aquellos años de aliento feminista recurrieron con frecuencia a una estrategia literaria, la parodia, que en sus textos tomó un giro siniestro inesperado. Este artículo analiza al *doble destronado* que construyeron aquellas poetas con un discurso sublevado sobre el que planeaba la sombra de la violencia.

Palabras clave: poesía contemporánea, dictadura argentina, feminismo, literatura carnavalesca

The Decrowning Double: Parody in Argentinean Poets of the Eighties

ABSTRACT

The disastrous consequences of the last Argentinean dictatorship transformed the literature of the military process and were noticeable throughout the eighties. Like many other Latin American women poets, the Argentineans who started writing and publishing during those days of feminist encouragement resorted frequently to parody, a literary strategy which became unexpectedly sinister. This paper analyzes the *decrowning double*, built by those poets with a revolted discourse over which it flew a shadow of violence.

Key words: contemporary poetry, Argentinean dictatorship, feminism, carnivalesque literature

SUMARIO: 1. Los años 80: panorama poético de una década trunca. 2. Acercamiento comparativo a la parodia: estilización, alegoría y épica. 3. La parodia, un gesto de género. 4. Una mirada oblicua a los textos. 5. Bibliografía.

1. Los años 80: panorama poético de una década trunca

Entre las nefastas consecuencias de la última dictadura militar argentina (1976-1983) cabe mencionar, además de las ya tristemente conocidas, la interrupción del fecundo desarrollo que la poesía experimentaba en los años 70. La censura, la clandestinidad de la actividad intelectual, el exilio y la desaparición de escritores trans-

formaron la literatura durante el llamado Proceso de Reorganización Nacional¹, transformación cuyos efectos se dejarían sentir también en la década posterior. En este sentido, como resume Daniel Freidemberg, «se puede pensar el periodo como un gran *procesador* de actitudes y procedimientos literarios» (1993: 139).

Como defiende Susana Zanetti (1989), es posible hablar de una actividad poética subterránea desde los comienzos de la dictadura. En 1977, un grupo variopinto de intelectuales entre los que se contaban Beatriz Sarlo, María Teresa Gramuglio, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y la propia Zanetti comenzaron a reunirse semanalmente en el llamado “Salón Literario”, cuyas discusiones sobre literatura argentina se concretarían en la fundación de la revista *Punto de vista* en 1978. Dirigida por Jorge Sevilla, *Punto de vista* se convertiría en la primera gran revista independiente dentro del campo literario. Fenómenos como estos, en pie a pesar de la censura, la dispersión y el aislamiento, hubo muchos: talleres literarios (como los dirigidos por Kovadloff y Blanchard), cursos (como el de Josefina Ludmer), grupos poéticos (como “Nosferatu” o “El Ladrillo”) y multitud de nuevas revistas, la mayoría de corta vida. Afirma Zanetti que desde 1974 hasta 1983 se publicaron más de ciento cincuenta libros de poesía², muchos de ellos en colecciones con continuidad. Fue el caso de Ediciones Último Reino, dirigida por Víctor Redondo y Gustavo Margulies, o de La Rosa Blindada de José Luis Mangieri, que en los ochenta pasó a editar bajo el sello Libros de Tierra Firme.

La reorganización del ámbito literario fue tímida durante los primeros años de dictadura, y bastante significativa tras su final. Con la llegada al poder del nuevo gobierno democrático de Alfonsín, se recuperó y revalorizó la obra de poetas que habían pasado relativamente desapercibidos hasta el momento como Juan L. Ortiz, Leónidas Lamborghini, Joaquín O. Gianuzzi o Arnaldo Calveyra. Un buen síntoma de esta revitalización fueron los ciclos poéticos programados por Diana Bellessi en el Centro Cultural San Martín, en los que participaron desde los poetas más jóvenes hasta los más consagrados. La importancia de esta clase de encuentros no era menor, ya que la censura, los exilios y los asesinatos habían —como poco— dificultado la posibilidad de conversar, asumir, discutir o romper con las estéticas anteriores.

Sin olvidar la arbitrariedad que entrañan estas divisiones, o el hecho de que la mayor parte de los autores participaron en publicaciones muy diversas y fueron evolucionando en diferentes direcciones, es posible hablar de ciertas coherencias estéticas en la poesía argentina de los años 80 que justifican hasta cierto punto la utilización de rótulos como Neorromanticismo, Neobarroco u Objetivismo. Salvo quizás el caso de

¹ El término “Proceso de Reorganización Militar” fue una denominación eufemística utilizada por el último régimen militar argentino para referirse a los mecanismos dictatoriales y la guerra sucia puesta en marcha entre 1976 y 1983. Posteriormente, los intelectuales de izquierdas se apropiaron del término dotándolo de un nuevo matiz irónico. En adelante, lo utilizaremos remitiendo a esta segunda acepción.

² Daniel Freidemberg da la cifra de doscientos libros de poesía publicados en Argentina cada año (1993: 139). La afirmación está hecha en presente, pero no especifica el periodo cronológico al que se aplica la cifra. Mantendremos por ello y de forma provisional la cifra más concreta de Zanetti.

Tamara Kamenszain, los textos centrales de dichas poéticas no fueron escritos por mujeres. Sin embargo, a lo largo de los años 80 se observa una emergencia sin precedentes cuyo indicio más visible es la multitud de libros publicados y que se concreta, sobre todo, en una nueva conciencia de lo que pueda significar ser mujer y escritora³. Algunos síntomas de ese fenómeno fueron la aparición de antologías de poetas mujeres, de revistas que prestaban un amplio espacio a sus textos y la explicitación por parte de las autoras de su interés por una literatura en la que adquiere forma un nuevo sujeto poético: la mujer. En 1984 Diana Bellessi publica *Contéstame, baila mi danza*, una antología de poetas estadounidenses contemporáneas entre las que se encuentran Denise Levertov, Adrienne Rich o Muriel Rukeyser. Los acontecimientos a partir del 85 se multiplican. En 1987 Susana Thénon publica *Ova completa* (referencia mítica para la siguiente generación de poetas) y al año siguiente aparece el primer número de la revista *Feminaria*, señera en los estudios literarios de género en Argentina. Ese mismo año Ricardo Herrera firma en la revista *Ínsula* el artículo “Poesía argentina: nuevas tendencias”, donde habla de una «tercera generación» de poetas que arrancarían a mediados de los años 70 y estaría caracterizada por una nueva militancia: el feminismo (1989: 37).

Hoy parece indiscutible la importancia de poetas como Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Mirta Rosenberg, Liliana Lukin, Irene Gruss, María Negroni, Mercedes Roffé, Susana Villalba, Dolores Etchecopar o Alicia Genovese, nombres a los que se sumaron durante los 90 Teresa Arijón, Bárbara Belloc o Fernanda Laguna. Un acercamiento a los textos escritos durante los años 80 por las primeras nos obliga a plantearnos algunas de las bases de la teoría de la parodia.

2. Acercamiento comparativo a la parodia: estilización, alegoría y épica

En 1921 Tinianov analizó el concepto de parodia 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. Como categoría estética, 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 (1992: 169-70). Recurriendo también a la comparativa, Luis Beltrán contrapone parodia y alegoría en un interesante estudio⁴. Señala Beltrán que la alegoría, supone –tal como la entendió Auerbach– «una relación de tipo didáctico entre el texto creado y un texto sagrado al que se subordina» (1994: 51). La parodia, por su parte, implica una distancia muy fructífera entre el autor y el discurso parodiado que genera

³ Sobre el tema, puede consultarse el ensayo *La doble voz* (1998) de Alicia Genovese, estudio pionero sobre esta generación de poetas.

⁴ Me refiero a la conferencia “La parodia. El viaje imaginario” (1994), que se complementa con un magnífico ensayo posterior de Beltrán, titulado *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental* (2002).

una polémica y una percepción suplementaria. Es la creación, como diría Bajtín, de un *doble destronado* (1984: 127).

Una última comparativa puede ayudarnos a comprender el devenir posmoderno de esta categoría estética que venimos analizando. Para A. W. Schlegel, la parodia surge en momentos históricos de crisis, mientras que la épica pertenece a etapas de florecimiento⁵. Lo primero quizás sea cierto, lo segundo podría pensarse que no tanto. Con demasiada frecuencia sociedades en crisis responden a ella con un intento de fortalecimiento épico de su propia ideología. Es el caso, si se me permite el excurso cinematográfico, de EEUU que atraviesa en la actualidad un crisis política, económica y de valores de la que se han hecho eco los discursos contestatarios de *Los Simpson* o Michael Moore, pero que ha generado también una respuesta cinematográfica de compensación: el péplum⁶.

Como toda dictadura militar, el llamado Proceso de Reorganización Nacional fortaleció los discursos épicos, patrióticos y autoritarios. Esos géneros serios proliferaron, en contra de la teoría de Schlegel, durante uno de los momentos más críticos que ha atravesado Argentina a nivel político, económico y humanitario. La respuesta de los poemarios de nuestro corpus a la difusión y persistencia de esos géneros fue el humorismo cómico-serio, la carnavalización fúnebre y la parodia. Lejos de la gratuidad del intertexto, los poemarios trabajan con materiales de diversa procedencia que son profundamente cuestionados en el sentido bajtiniano.

3. La parodia, un gesto de género

Como tantas otras poetas latinoamericanas de su generación, las poetas argentinas de los años 80 tendieron a recurrir a la parodia, no solo de los géneros *serios* (épica, drama, lírica), sino también de los llamados géneros bajos (melodrama, novela policíaca, bolero o tango). Ante todo, fue parodiada la ideología que esos géneros sustentan y que ha calado en otros muchos textos de la posmodernidad. La cultura de masas entró efectivamente en los poemarios que analizamos, pero lo hizo de una forma muy oblicua.

⁵ Ver *Curso de literatura dramática (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur)*, parcialmente recogido en *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)* de Rohland de Langbehn et al. (2004).

⁶ La película que renovó el interés por este género greco-romano fue *Gladiator* (2000) de Ridley Scott, estrenada un año y medio después del bombardeo de Bagdad. Sea o no sea una coincidencia, los atentados del 11-S, el recrudecimiento y la prolongación de la guerra han ido acompañados de un auge inusitado del género. No puede dejar de señalarse, además, que el péplum había arrasado previamente durante los años 60, en plena Guerra de Vietnam. De hecho, se considera como primer péplum moderno a *Héctor* (1958) de Pietro Francisci, película estrenada el mismo año en que estalló la guerra. Como parte de la versión actual del fenómeno, pueden citarse otros dos géneros épicos explotados hasta saciedad durante los últimos ocho años: el cine bélico-fantástico (véase *El señor de los anillos*, secuelas y sucedáneos) y la ciencia ficción bélica (nuevos episodios de *La guerra de las galaxias*, etc.).

Al igual que otros elementos de la literatura carnavalesca presentes en los poemarios⁷, la parodia de nuestro corpus aparece problematizada por la alienación y la violencia, y asume a menudo un imaginario siniestro. Sobre una estructura tragicómica están contruidos los siguientes versos de Dolores Etchecopar: «Las mujeres ya no ríen en hamacas (...) / ni murmuran piadosas / hasta que la noche les pesa como un vestido de cristales (...), / las mujeres solo ríen del lino que hila la muerte» (1982: 48).

¿Pero cómo se explica la pérdida del carácter festivo en unos poemarios de aliento carnavalesco como los que analizamos? Seguramente atendiendo a la articulación de tres hechos que marcaron el periodo de la última dictadura y dejaron ver sus consecuencias durante la posterior transición democrática:

1. La circulación social del autoritarismo, la jerarquización y la sacralización aparejadas a la dictadura militar.
2. La recuperación de un discurso sustancialista filtrado por las nuevas tecnologías médicas del cuerpo.
3. La intensificación de la lógica patriarcal.

La sublevación del grotesco romántico contra los cánones clasicistas se convierte en los poemarios de estas autoras argentinas en una sublevación contra el canon discursivo de la dictadura y el patriarcado, llevada a cabo desde el ámbito de la tragicomedia. Este humor subversivo, corruptor de lo institucional, invierte la lógica oficial y desmitifica sus supuestas verdades con la burla. Su carácter encaja bastante bien dentro de lo que Susana Reisz ha llamado «poética de la impostura» (1996) y Marilyn Randall «*plagiarism*» (1991). Desde el contexto de la descolonización afirma Randall (525):

From this perspective, the political context of decolonization, in which the struggle for a national identity against a dominant and oppressive force is often expressed in cultural production, can furnish a paradigm for the relationship between cultural forms of power and the repression of deviance. [Desde esta perspectiva, el contexto político de la descolonización, en el cual la lucha por una identidad nacional contra una fuerza opresiva es expresada con frecuencia en la producción cultural, puede suministrar un paradigma para la relación entre formas culturales de poder y la represión del desvío].

Tanto Randall como Reisz consideran el uso de la parodia y la ironía como una toma de distancia o un rechazo de las tradiciones culturales asumidas. Mediante ambas categorías estéticas los lenguajes *devorados* se presentan como ajenos: el sujeto enunciador se acoge a ellos poniendo por delante su falta de implicación, de compromiso, lo que hace frecuente la aparición de términos como falsedad, ficción, mentira, robo o plagio. Randall se plantea, por ejemplo, una posible utilización revolucionaria del plagio: la creación de un texto que genere expectativas en el lector exotista para luego defraudarlas de forma encubierta.

⁷ Véase por ejemplo la heteroglosia, el pluriestilismo, la retórica del exceso y las series temáticas de la risa, el disfraz, las máscaras o la fiesta.

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). Como Gilbert y Gubar, numerosas feministas han considerado la parodia como una estrategia política. Para Judit Butler, por ejemplo, el feminismo debe establecer una «política paródica de la mascarada» (2002), eso que Rosi Braidotti ha bautizado con el nombre de «filosofía del como si» (2001).

Este gesto fingido, tan frecuente en la literatura escrita por mujeres y que adoptan muchos de nuestros textos, puede funcionar como un ejercicio de poder, como un desafío a los discursos dominantes. No se puede evitar, eso sí, el riesgo de ser absorbido por ellos. Lo lúdico es recibido tan solo 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? Frivolidad y autocomplacencia gratuitas son los obstáculos a sortear.

4. Una mirada oblicua a los textos

Quizás el libro más significativo de todo nuestro corpus en lo que respecta al desvío paródico sea *Susy. Secretos del corazón* (1989) de Susana Villalba, que se abre no casualmente con una cita de Groucho Marx: «He pasado una velada encantadora pero no ha sido esta». El poemario se apropia de productos culturales de segunda y tercera fila, procedentes casi siempre de los medios de masas; luego los tritura y, finalmente, descontextualiza sus pedazos hasta generar un efecto de extrañeza, hasta sembrar el *Unheimliche* en el centro de su banalidad. Cada poema de Villalba está construido con fragmentos discursivos que emulan los lugares comunes de la educación sentimental del folletín y el melodrama con una dicción entrecortada (9):

perdida en los andenes al día siguiente mi cuerpo caía del piso 29
 olvidé decirle que siempre nadie y yo nunca los amores cobardes
 lloraba no llegan porque los hombres etcétera

Todos los títulos de los poemas proceden (o parecen proceder) de diálogos del cine negro, telenovelas, boleros y novelas baratas: “Un beso despertó mi corazón”, “Yo no era como las otras”, “Regálame esta noche”, “El detective millonario”, “Tormenta de ternura”, “Todas las rubias tienen un no sé qué”, etc. Empezando, por supuesto, por el propio título del libro, *Susy. Secretos del corazón*, que muestra en su portada los dibujos de un cómic con estética *pulp*.

El libro participa de la reutilización de los géneros menores que han consumido y cultivado tradicionalmente las mujeres, pero no les otorga un nuevo prestigio. Al contrario que otras autoras latinoamericanas de los ochenta, Villalba no construye un templo pop a la subcultura: su discurso devora la ideología del folletín y luego la pone en evidencia. Si se nos permite el símil pictórico, el trabajo estético de *Susy* recuerda, más que a Andy Warhol, a la obra del estadounidense Richard Prince, autor cumbre

del movimiento «apropiacionista» de los años 80, que utilizaba imágenes publicitarias y chistes de *shows* profundamente sexistas y estereotipados, alterando su función ideológica a través de la repetición y la descontextualización⁸.

El imaginario del que bebe *Susy. Secretos del corazón* es doble: la cultura estadounidense globalizada por los medios de masas y la cultura popular argentina. En el siguiente fragmento pueden encontrarse algunos elementos de la segunda (71):

en enagua de bombachita en suma de mercería de barrio en patios de colegio baños re-
vistas 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.

Tampoco escapan a su antología de fracasos sentimentales y mujeres desechadas los mitos clásicos. Así, el famoso capítulo IV de la Eneida en el que Dido es abandonada resulta parodiado en tono tragicómico en el poema “Es que hoy sale mi barco...” (13). A pesar del ejemplo, la mayoría de las referencias del libro proceden definitivamente de la literatura de folletín y operan frustrando con un golpe de humor absurdo las expectativas que despierta en nosotros la alusión al tópico: «Se besaron y todo su ser sintió que sonaba el teléfono» (39).

En *Cámara Baja* (1987) Mercedes Roffé parodia también la retórica del amor, construyendo esta vez un collage con referencias culturales muy diferentes entre sí: el tango, San Juan de la Cruz y Schönberg (26):

Oh noche amable más que la alborada
Noche transfigurada
La espera
¡Qué parisién!
La boina con visera y la bufanda
Un rufián melancólico, pequeñito, tembloroso
Una traición a manos de la tan esperada
Amado con Amada
Amada en el Amado transformada
¡Qué parisién!

El *Blues del amasijo* (1985) de María del Carmen Colombo es un ejemplo brillante de construcción tonal: en sus poemas se alternan, con una extraña naturalidad, la frivolidad más sarcástica y la implicación humana. La voz central del libro marca constantemente distancia con los personajes marginales y familiares que lo habitan: se protege, siempre agazapada en su estar de vuelta, como si se tratara de una cuestión de supervivencia en un medio hostil, la selva, ese suburbio. Y, sin embargo, en cada personaje puede observarse una melancolía que apunta a una presencia subjetiva y

⁸ Las obras aludidas pueden verse en la página oficial de Richard Prince, que ofrece una amplia muestra de su trabajo: <http://www.richardprinceart.com/>.

emocional oculta: el «blues» es la ternura triste que deja en cada personaje quien lo mira, alejándolo del fetiche posmoderno.

Menos compasiva es Colombo con las estructuras patriarcales del tango y del lunfardo, que resultan parodiadas y puestas en cuestión a partir del lugar que otorgan a la mujer: «Qué haremos con las sobras de tanta / hembra mimada / cuando el amanecer resbale?» (27). Las mujeres sufren en el *Blues* una metamorfosis incansable: pulpo, margarita, serpiente, magnolia, sapo y araña, Marilyn Monroe, Ingrid Bergman, madre, niña y prostituta. La mujer es en el libro de Colombo un ser resbaladizo, inaprehensible, sin esencia⁹.

En “Distracciones de la rima”, del libro *per/canta* [sic] (1989), María Negroni hace del error una poética y elabora un autorretrato cómico y sobreactuado (44):

¿qué es un error? una tarde en que se me pasó el punto de caramelo y yo tiesa y no hay
chirolas ni siquiera y en una de esas el (oh) triste destino me deja a solas con vos y eso
es todo lo que tengo en mi cabeza ardiendo como estampida de poetas.

Para Mirta Rosenberg, aceptar la propia tendencia a la divagación como una virtud (o al menos como una opción estética) es difícil y despierta unas contradicciones de las que se burla la voz de *Pasajes* (1984): «Todo el tiempo me he ido por las ramas / y nadie piensa (yo tampoco) que ahí / tenía que estar» (2006: 50). El siguiente libro de Rosenberg, *Madam* (1988), es un artefacto humorístico en su totalidad. La presentación del personaje central, por ejemplo, parodia el augurio de nacimiento: «En el momento de nacer, poco más tarde, / no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso / de ese día fue una luz de neón, perecedera, / incandescente, enrarecida» (2006: 62). Más adelante, Rosenberg ironiza sobre el tedio al que se abandona su personaje, magnificando hasta el ridículo su mal destino, y parodiando de camino “El cuervo” de Poe y la poesía de Fin de Siglo (o más bien el cultivo anacrónico y afectado de sus maneras): «Quiero a ese pájaro de mal agüero, el que amenaza *Mad am I* / con énfasis vital y tanto élan... Madam, ¡ay!, / perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos / trivialmente del paso, del abismo» (62).

En el siguiente poema del mismo libro, la voz de la madre persiste en el interior de Madam, entablando una conversación socialmente pertinente, que cuadra bien con esa «ocasión tan íntima en que en una / se han juntado dos en sumo grado separadas / por la vida» (63). Los modales antiguos de Madam y su formalidad casi siempre fuera de lugar la convierten en un personaje ridículo, que se vuelve tragicómico cuando empieza a atisbar su encierro, sus renunciadas, sus pérdidas: «Soledad, languidez, y la sorda tumescencia / que, en verdad, anhela la preñez como distante / evanescencia, tras

⁹ Sus constantes mutaciones producen un efecto semejante a las que suceden en *El público* de Federico García Lorca. Hablando sobre esa obra escribe Juan Carlos Rodríguez: «Todo es intercambiable, todo es Forma aparential y nada Forma sustancial» (1994: 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).

el tedio y lo cambiante» (66). Un léxico anacrónico acentúa lo desfasado del personaje; los juegos de palabras y las rimas internas dan un giro humorístico a sus arrebatos trascendentales.

En *Carne de tesoro* (1990), Liliana Lukin incluye un poema titulado “Correspondencias”, que es una parodia angustiada del texto homónimo de Baudelaire. En el poema de Lukin, quien escribe deja marcas en el bosque, pero estas no pueden ser percibidas por un «destinatario» que está «sordo» y «ciego» (¿muerto?). Nada se corresponde con nada porque no hay nadie que pueda establecer 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 resulta 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 que traza Lukin es también el del cuento de Caperucita Roja, 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 el libro *descomposición* [sic] (1986) con el patetismo y la tragedia, alejándose de la tradición clásica del humor, pero mantiene su función corrosiva. En ese mismo libro y en forma de cita, un solo verso se ubica entre poema y poema: «Lo protegido es una parodia de salvación» (51)¹⁰. Este sarcasmo de Lukin es aplicable tanto al ejército que asegura proteger a la ciudadanía de la violencia con un golpe militar, como al sistema patriarcal, dentro del cual la violencia que ciertos hombres ejercen contra las mujeres las hace dependientes de la protección (y control) de los demás. Aquello que necesita ser protegido no puede salvarse.

En *Eroica* (1988), Diana Bellessi se apropia de la tradición lírica amorosa en dos direcciones: o bien para revisarla desde una perspectiva homoerótica, o bien para alterar el lugar que ocupa la mujer dentro de una obra o una tradición. Los intertextos básicos –tal como los entendía Bajtín, no Kristeva– son el *Génesis*, el *Cantar de los cantares*, las cantigas de amigo, la poesía cortesana y la mística renacentista (sobre todo San Juan), con alguna cita exenta a la mitología griega (Dédalo) y a la *Eneida* (Dido y Eneas). Este poemario de Bellessi dialoga además de una manera muy 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 lírica 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

¹⁰ *descomposición* fue publicado en 1986 por 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.

del poema “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 conocido monólogo de la obra *Romeo y Julieta* de Shakespeare (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!¹¹

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 lo celebra. Si para el animismo renacentista esa disociación era la condición de existencia del alma del individuo, para el discurso amoroso contemporáneo es el origen de una alienación: la de la postergación del cuerpo como realidad inferior o accesoria del espíritu, como su vehículo: «Cuando digo la palabra / 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 recientemente ha vuelto a relatar Colin Clark en el autobiográfico *My Week with Marilyn* (2000). El diálogo que nos atañe tiene lugar tras preguntarle Monroe al propio Clark si la ama, a lo que él responde –según su propio testimonio–: «*Yes, I love you, Marilyn, but I love you like I love the wind, or the waves, or the sun coming out from the clouds*» [«Sí, te amo, Marilyn, pero te amo como amo al viento, o a las olas, o al sol saliendo de entre las nubes»]. Y ella contesta: «*I want to be hugged. I want to feel strong arms around me. I want to be loved like an ordinary girl in an ordinary bed*» [«Quiero que me abracen. Quiero sentir unos brazos fuertes a mi alrededor. Quiero ser amada como una chica ordinaria en una cama ordinaria»].

Marilyn es, en *Susy. Secretos del corazón* (1989) y en el *Blues del amasijo* (1985), el fantasma femenino que aplasta a la mujer real, la proyección opresora de las fanta-

¹¹ Por debajo de esta apasionada declaración de amor, la Julieta de Shakespeare expone en su monólogo 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 que se afianzaba a finales del siglo XVI. 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»), petición que 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.

sías 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’ [sic]». A lo que responde la voz femenina del poema: «pasaba / que por aquellos tiempos / mi nombre era maría / maría solamente» (18).

Las implicaciones siniestras del disfraz y la farsa impregnan la parodia del poema “La luna, el cielo y tú” de Villalba, donde escuchamos las palabras que dedica a la estrella de Hollywood un Pigmalión displicente que se despide de ella: «olvida el argumento cumplido el carnaval levántate y anda hacia cámara I love you marilyn descansa» (1989: 18)¹². Muy al contrario que Cenicienta, que huyó antes de la medianoche aún disfrazada, aquí solo se salva quien descubre su máscara antes de que acabe la peor de las fiestas.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijail.

1984 *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Caryl Emerson (ed. y trad.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

BELTRÁN, 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, págs. 49-56.

2002 *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Madrid: Montesinos.

BELLESSI, Diana.

1988 *Eroica*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

2007 *La voz en bandolera. Antología poética*. Martínez Cabrera, Erika (pról. y antol.). Madrid, Visor Libros.

BRAIDOTTI, Rosi.

2001 “Un ciberfeminismo diferente”, en *Creatividad Feminista*. Dirección URL [6-1-2008]:
www.creatividadfeminista.org/articulos/ciber_braidotti.htm

BUTLER, Judith.

2002 *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós. 1ª ed. 1993.

COLOMBO, María del Carmen.

1985 *Blues del amasijo*. Buenos Aires, Ediciones el Tintero.

1998 *Blues del amasijo y otros poemas* (edición ampliada). Buenos Aires, Alicia Gallegos.

¹² También María Negroni deja sentir el fuerte influjo de este mito pop de los sesenta en su poemario *per/canta* (1989), donde incluye un poema titulado “Poderes mágicos”, en el que una adolescente juega a ser Marilyn Monroe, se pasa el día desnuda en el baño y se muere de la ansiedad (48).

- ETCHECOPAR, Dolores.
1982 *Su voz en la mía*. Buenos Aires, Corregidor.
- FONDEBRIDER, Jorge (comp. y pról.).
2006 *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Buenos Aires, Libros del Rojas.
- FONDEBRIDER, Jorge y CHACÓN, Pablo.
1998 *La paja en el ojo ajeno. Periodismo cultural en Argentina. 1983-1998*. Buenos Aires, Colihue.
- FREIDEMBERG, Daniel.
1984 “Para una situación de la poesía argentina”, en *La Danza del Ratón*, nº 6, págs. 22-28.
1987 “Entre la fragmentación y el riesgo”, en *Mascaró*, nº 7, 28.
1993 “Poesía argentina de los años 70 y 80: la palabra a prueba”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nºs 517/519, págs. 139-160.
- GENOVESE, Alicia.
1998 *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires, Bibles.
- GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan.
1998 *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra. 1ª ed. 1979.
- HERRERA, Ricardo.
1989 “Poesía argentina: nuevas tendencias”, en *Ínsula*, nºs 512-513, págs. 37-38.
- JAKOBSON, Roman y TODOROV, Tzvetan (eds.).
2004 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI. 1ª ed. 1970.
- KOHUT, Karl y PAGNI, Andrea (eds.).
1989 *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt/Main: Vervuert Verlag.
- LUKIN, Liliana.
1986 *descomposición*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
1990 *Carne de tesoro (1983-1989)*. Buenos Aires, Sudamericana.
- NEGRONI, María.
1989 *per/canta*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- NOVALIS, SCHILLER, SCHLEGEL, F. y A. W., KLEIST y HÖLDERLIN.
1994 *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, Tecnos.
- RANDALL, Marilyn.
1991 “Appropriate(d) Discourse: Plagiarism and Decolonization”, en *New Literary History*, vol. 22, nº 3, págs. 525-547.
- REISZ, Susana.
1996 *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, págs. 627-637.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos.
 1990 *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Madrid, Akal. 1ª ed. 1974.
 1994 *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos y SALVADOR, Álvaro.
 1994 *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*. Madrid, Akal. 1ª ed. 1987.
- ROFFÉ, Mercedes.
 1987 *Cámara baja*. Santiago, Ediciones Último Reino.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Regula, et al.
 2004 *La teoría del drama en Alemania (1730-1850)*. Madrid, Gredos.
- ROSENBERG, Mirta.
 1984 *Pasajes*. Buenos Aires, Trocadero.
 1988 *Madam*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
 2006 *El árbol de las palabras. Obra reunida (1984-2006)*. Buenos Aires, Bajo La Luna.
- 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, págs. 165-175.
- SKLODOWSKA, Elzbieta.
 1991 *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- TINIANOV, Iuri.
 1921 *Dostoievski y Gogol: hacia una teoría de la parodia*. Petrogrado, Opoiáz.
 1992 “Tesis sobre la parodia”, en Volek. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. I. Polémica, historia y teoría literaria*. Madrid, Fundamentos, págs. 169-170.
- VILLALBA, Susana.
 1989 *Susy. Secretos del corazón*. Buenos Aires, Último Reino.
- VOLEK, Emil (ed.).
 1992 *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Vol. I. Polémica, historia y teoría literaria*. Intr., notas y trad. de Emil Volek. Madrid, Fundamentos.
- 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, págs. 275-286.