

DÉBORA MASSMANN
YANINA VIDAL
(ORGS.)

ENTRE MARGENS

LITERATURA,
ARTE
E FEMINISMOS PLURAIS

Volume 1



Entre Margens:
Literatura, Arte e Feminismos Plurais
Volume 1

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Entre margens [livro eletrônico] : literatura,
arte e o feminismo plurais : volume 1 /
(orgs.) Débora Massmann, Yanina Vidal. --
1. ed. -- Maceió, AL : Batuque Empreendimentos
Artísticos, 2025.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-984975-3-8

1. Arte - Apreciação crítica 2. Cultura popular
3. Feminismo 4. Interseccionalidade 5. Literatura
brasileira - Crítica e interpretação 6. Mulheres na
arte 7. Mulheres na literatura I. Massmann, Débora.
II. Vidal, Yanina.

25-303843.0

CDD-701.1

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e literatura : Crítica e interpretação 701.1

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

DÉBORA MASSMANN
YANINA VIDAL
(ORGS.)

ENTRE MARGENS

LITERATURA,
ARTE
E FEMINISMOS PLURAIS

Volume 1



BATUQUE

Copyright © 2025 – Débora Massmann | Yanina Vidal
Coordenação Editorial: Batuque Empreendimentos Artísticos
Editoração e Capa: Mel Nascimento

Conselho Editorial

Andrea Silva Domingues (UFPA)

Benedita Celeste de Moraes Pinto (UFPA)

Carla Moreira (CEFET-MG)

Cintia Regina Ribeiro dos Santos (UFAL)

Danilo Marques (UFAL)

Josenilda Rodrigues de Lima (UFAL)

José Roberto Gonçalves (LABOUR)

Lídia Ramires (UFAL)

Marli Santos (UFAL)

Renata Gicelly de Farias Bezerra (IFS)

Rosimar Regina Rodrigues de Oliveira (UNIFESSPA)

Samuel Barbosa (IFCE)

Sóstenes Ericson (UFAL)

Vagner Bijagó (UFAL)

El feminismo que queremos es aquel que nace de nuestros
cuerpos, de nuestras comunidades y de nuestras luchas,
no el que viene de los libros que nunca hablaron de
nosotras.

Julieta Paredes

Entre margens fluem palavras, imagens e corpos
insurgentes. Entre margens é o espaço onde a literatura e a
arte bordam, com fios plurais, os feminismos que
desaguam em novas formas de existir.

As Organizadoras

Agradecemos à Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Ensino Superior (CAPES), pela possibilidade de
produção desta obra.

Sumário

Apresentação	12
Margens Plurais: Argentina	15
Nuevas subjetividades y viejas demandas: performance y feminismos para las democracias por venir	16
<i>Lorena Verzero</i>	
Cardúmenes en La Marea Verde: el activismo feminista como estrategia de exigibilidad del derecho al aborto en Argentina	40
<i>Paula Inés Tortosa</i>	
“Mis decisiones me trajeron acá”: neoliberalismo, género y agencia en las calles del sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires	64
<i>Florencia Pelagagge</i>	
Literaturas gauchescas: Una trama bilingüe y bicultural	86
<i>María Laura Romano</i>	

Hegel travestido por Osvaldo Lamborghini	109
<i>Rafael Arce</i>	
Margens Plurais: Brasil	131
A nova Eva escreve o novo mundo e nele falamos Pajubá	132
<i>João Victor da Silva</i>	
<i>Ildney Cavalcanti</i>	
Conceição Evaristo: as pedras pontiagudas em “Becos da Memória”	154
<i>Raquel D Elboux Couto Nunes</i>	
Territórios afetivos: memória e espaço em “Riacho Seco”, de Anilda Leão	172
<i>Daniella Ferreira Garcia</i>	
<i>Carolina Barbosa Lima e Santos</i>	
“Momento num Café” em dois tempos: diálogos entre Manuel Bandeira e Érika Santos em “Flores Floresta”	190
<i>Richard Plácido Pereira da Silva</i>	

As mulheres-ilha: um estudo sobre a 208
representação feminina em “Ninguém Matou
Suhura”, de Lília Momplé

Mirelly de Melo Santos

Harmonias invisíveis: questões de gênero no 226
audiovisual brasileiro

Elizabete Silva do Nascimento

Margens Plurais: Uruguai 244

#Bernarda Símil Teatro, “El Cuerpo irtual”, la 245
violencia de género y las resistencias de
pantalla

Lucía Bruzzoni Giovanelli

Imaginarios en tensión. Reflexiones en torno a 263
lo femenino en el novecientos uruguayo:
Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira

Néstor Sanguinetti

Conspiración de silencio: Henriqueta 291
Lisboa

Elena Romiti

Circe Maia. El “Pensamiento Poético”:
“Una calle empedrada” 314

Carina Blixen

Revoluciones íntimas y políticas públicas: 335
genealogías feministas posibles en Uruguay
desde la segunda mitad del siglo XX a inicios
del siglos XXI

Lucía Verónica Martínez Hernández

Narrar la ignominia profanadora: violencia en 354
el cuerpo de las mujeres, en dos novelas del
cono sur

Andrea Aquino

El flujo de la temporalidad en “Los Papeles 377
Salvajes”, de Marosa di Giorgio

Hebert Benítez Pezzolano

Sobre as Organizadoras 397

Sobre as/os Autoras/es 398

Apresentação

Entre margens, escutamos o que resiste, o que pulsa, o que escapa às centralidades do poder e da representação. É nesse lugar simbólico, político e geográfico que se inscreve a coletânea *Entre Margens: Literatura, Arte e Feminismos Plurais*, uma obra que se propõe como território de cruzamentos e encontros entre vozes dissidentes, saberes insurgentes e práticas artísticas comprometidas com a transformação do mundo.

Organizada por Débora Massmann e Yanina Vidal, com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES/Brasil), por meio do Programa Move la América, a coletânea reúne pesquisadoras/es, autoras/es, artistas e ativistas que, a partir de seus lugares de fala e de criação, contribuem para um debate crítico e afetivo sobre os feminismos plurais que emergem do Cone Sul, com especial atenção aos contextos do Brasil, Argentina e Uruguai.

A ideia de “margem”, que inspira e estrutura esta obra, é aqui desnaturalizada: não se trata de um lugar de ausência ou de menor valor, mas de um espaço fértil, um lugar de invenção, transgressão e potência. Ao propor uma escuta das margens, o livro busca deslocar os centros hegemônicos de produção de conhecimento e abrir espaço para epistemologias outras, que se constroem na intersecção entre literatura, arte, cultura popular e práticas feministas interseccionais.

Este volume convida leitoras e leitores a trilhar um percurso que é ao mesmo tempo crítico, poético e político. Um percurso em que as fronteiras entre países, línguas,

disciplinas e saberes são atravessadas, questionadas e, muitas vezes, dissolvidas. As contribuições reunidas refletem sobre os modos como a linguagem (escrita, falada, visual, performada) pode ser instrumento de contestação, de cura, de memória e de ação coletiva.

Os textos que compõem a coletânea se entrelaçam mutuamente abordando temáticas plurais: i) escritas de mulheres e dissidências no Cone Sul que apresentam abordagens críticas de obras literárias que visibilizam subjetividades historicamente silenciadas; ii) arte e ativismo em que se propõem reflexões sobre performances, produções audiovisuais, literatura e artes visuais como formas de ação política e poética; iii) feminismos interseccionais com textos que articulam raça, gênero, classe e sexualidade, ressaltando os conflitos e alianças nos movimentos feministas latino-americanos; e iv) fronteiras e trânsitos que abordam discussões sobre deslocamentos e hibridismos que questionam os limites entre identidades nacionais, línguas e formas de saber.

A pluralidade que marca esta coletânea não é apenas temática, mas também metodológica e estilística. Os textos variam entre ensaios acadêmicos, reflexões críticas e análises de obras artísticas, compondo um mosaico que valoriza a diversidade das vozes e dos modos de pensar/fazer conhecimento.

Mais do que oferecer respostas, *Entre Margens* se propõe como uma plataforma de escuta, de partilha e de provocação. Ao reunir produções que transitam entre diferentes margens simbólicas, territoriais e afetivas, esta coletânea convida a pensar o que pode uma escrita, uma

imagem, uma memória, quando articulados a práticas feministas comprometidas com a justiça e a liberdade.

Destinado a pesquisadoras(es), estudantes, artistas e a todas as pessoas interessadas em estudos de gênero, crítica literária, teoria decolonial, arte contemporânea e culturas latino-americanas, este livro é, ao mesmo tempo, um gesto acadêmico e um ato político. Um gesto de valorização dos saberes situados, dos encontros possíveis e das lutas que se travam e se criam entre margens.

Que esta coletânea possa abrir caminhos para novas leituras, novos diálogos e, sobretudo, novas escutas. Escutas que reconheçam nas margens não o silêncio, mas a força criadora de múltiplas vozes que insistem em existir, resistir e reinventar o mundo.

Maceió, primavera de 2025.

As organizadoras

Margens Plurais: Argentina

Nuevas subjetividades y viejas demandas: performance y feminismos para las democracias por venir¹

Lorena Verzero²

Desde los años 70 en América Latina, en un tiempo histórico acelerado, tuvo lugar la instalación de distintas formas de neoliberalismo, mayormente a partir de dictaduras cívico-militares seguidas por transiciones democráticas con distinto tipo de alcances en cuanto a la atención global de las demandas ciudadanas. Ya en los albores del siglo XXI, inflexiones progresistas que favorecieron las condiciones para un nuevo protagonismo popular en tensión con formas de derecha cada vez más radicalizadas que en la segunda década del siglo comenzaron a acceder a la administración del gobierno en distintos países.

En términos generales, me interesa observar las relaciones entre las prácticas artísticas y lo social-político. Cuando comencé mis estudios, nos enseñaban que había que analizar las obras de arte en su contexto de

¹ Este artículo es una versión revisada de: Verzero, Lorena. “Nuevas subjetividades y viejas demandas. Performance y feminismos para las democracias por venir”, en Puente, Stella (coord.). *Ciudad de Buenos Aires. Cuarenta años de cultura en democracia*, Buenos Aires, Fundación Medifé, 2024: 69-80.

² Investigadora Independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas); Profesora en la Universidad de Buenos Aires (UBA); Directora del Programa de Posgrado Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; Coordinadora del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

producción y de recepción. Tal enfoque superaba las perspectivas anteriores centradas en el análisis inmanente de las obras, pero luego de cierto tiempo se comenzó a percibir que este enfoque en algún punto adolecía de una percepción de las prácticas artísticas y la esfera social como campos separados. Con el paso del tiempo y la profundización de los enfoques inter y transdisciplinarios, el paradigma epistémico dominante pasó a considerar que esa distancia imaginaria entre la obra y el contexto no es tal, que la autonomía entre un campo y el otro es muy relativa. Es decir que no se trata de dos universos separados que se relacionan, sino que las obras y también los procesos de creación son parte del mismo entramado social; las prácticas artísticas surgen de la coyuntura social, la expresan y, a su vez, la modifican, inciden en ella. Es imposible, por ende, pensar las obras disociadas del entramado social. Los lenguajes estéticos y las poéticas que surgen en las prácticas artísticas se modifican de acuerdo con el momento histórico en el que se producen en diálogo con los discursos sociales y políticos. Es decir, los lenguajes estéticos necesariamente se transforman en articulación con los cambios en el terreno de la política y lo político, y operan también en la transformación de esas esferas (Mouffe, 2005; Laclau, 2005; Laclau; Mouffe, 1987; Rancière, 2001)³. En ese sentido, si las obras de arte construyen “modos de existencia vinculados con el contexto histórico del productor y las estructuras políticas y sociales” (Proaño Gómez, 2016, p. 19), resultarán objetos privilegiados para comprender las transformaciones de las subjetividades y de los imaginarios.

³ “Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (segunda parte): La democratización en disputa”, Proyecto Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica - Resolución N° 031/2023 (PICT-2021-I-GRF2), Directora: Dra. Lorena Verzero (IIGG-FSOC-UBA).

Desde ese punto de partida, me ocupo de estudiar en particular los modos de participación de la escena teatral y performática en distintos procesos sociales y políticos en la historia reciente de la región. En ese sentido, analizo la productividad de las prácticas artísticas en la formación y transformación de subjetividades y de identidades colectivas, la (re)significación de espacios, la construcción de memorias y la intervención ciudadana, entre otras problemáticas neurálgicas de las relaciones entre artes escénicas, política y sociedad.

Es en ese marco que me he abocado a los modos en que se construyen las memorias en el teatro, específicamente, las memorias de los terrorismos de Estado en el Cono Sur. Y fue estudiando la construcción de esas memorias que observé que hacia el final de los gobiernos progresistas que se dieron en el sur de la región en torno al tercer lustro de este siglo, y con el avance de posiciones liberales en materia económica y conservadoras en lo cultural y lo político, se conformaron colectivos artísticos que comenzaron a intervenir en el espacio público, al tiempo que grupos que trabajaban en salas de teatro u otras instituciones artísticas se volcaron a experiencias performáticas. Ese regreso a la activación artística más directa se dio en sintonía con la emergencia de otras memorias. Es decir, las experiencias de activismo artístico contemporáneas construyen memorias de las últimas dictaduras articuladas con otras memorias: memorias de los pueblos originarios, memorias migrantes, memorias feministas y de disidencias sexo-genéricas, entre las más visibles.

Como parte de ese mismo contexto se da el último estallido feminista, que ocupa un lugar central en las luchas por la transformación política y micropolítica, y desde su seno han activado cantidad de colectivos

artísticos que operan transversalmente entretejiendo ideologías político-partidarias, tradiciones estéticas e identidades locales, nacionales y regionales.

Como ocurre en toda coyuntura, con la aparición de estos nuevos actores sociales y de nuevas subjetividades en espacios tradicionalmente excluyentes, se generan tensiones y disputas. Estas subjetividades pueden ser consideradas como “nuevas” en tanto se construyen como agentes que empujan por conseguir un lugar diferenciado al que venían ocupando. En el caso de los feminismos y diversidades sexogenéricas, se trata de subjetividades que demandan nuevos derechos, exigen accesos equitativos en distintos aspectos de la vida, y estos tienen que ver con cuestiones de clase, de edad, de raza y/o de género interconectadas. Esas diferentes demandas reclaman por reconocimiento de la diversidad de géneros, igualdad en derechos laborales y promoción de la independencia económica de las mujeres y diversidades, prevención de la violencia por motivos de género, promoción de políticas públicas que sostengan una perspectiva intercultural con reconocimiento de saberes ancestrales de las distintas culturas, que garantice la soberanía alimentaria y la seguridad bioecológica, entre los más destacados.

Entre las estrategias desplegadas para expresar las demandas, ganar visibilidad en la arena de lo político y conquistar nuevos derechos o hacer que se cumplan los ya obtenidos, se encuentran las intervenciones artísticas. El arte no solo recoge las demandas sino que tiene la capacidad de integrarlas a la cotidianeidad de la ciudad, de amplificarlas y de ponerlas en primer plano, además de resignificarlas. De este modo, se pone en acto la construcción de un entramado democrático vivo. Dicho inversamente, aquellas experiencias artísticas que apelan a la memoria de las vidas y de los derechos violentados

escenifican la tensión propia del mecanismo de lo político (Rancière, 2007; Mouffe, 2013) que en el actual sistema colonial-capitalista globalitario (Rolnik, 2019) se tiende a extremar cada vez más. Estas prácticas artísticas, en definitiva, expanden las posibilidades de denuncia de distinto tipo de violencias y proponen la imaginación y la construcción de futuros alternativos. Para ello resignifican los espacios urbanos tanto como los modos en que se vinculan los cuerpos, y generan así nuevas sinergias que redefinen el cuerpo y la ciudad como territorios en los cuales inscribir las nuevas formas de vida que proponen.

En este ensayo me referiré específicamente a la intervención artística por parte de colectivos feministas en la ciudad de Buenos Aires en los últimos años, analizando algunas particularidades que hacen posible pensar en una “teatralidad feminista” (Proaño Gómez, 2020) que propone nuevos modos de habitar el propio cuerpo, la comunidad y el espacio público. Primeramente, me interesa situar las experiencias de colectivos feministas como parte del fenómeno del “artivismo” contemporáneo y plantear la perspectiva de la teoría de los afectos como lente especial para observar estas prácticas, para luego presentar dos experiencias que demandan derechos diferenciados, intervienen en el espacio público de distinta manera y tienen lógicas de funcionamiento distintas pero cuyas intervenciones echan mano de herramientas afines. Me propongo con esto corroborar la coexistencia de una heterogeneidad de problemáticas y de dilemas junto a formas comunes de expresión artístico-política. Es decir, a partir de una convergencia de elementos estéticos, se expresa una cantidad de demandas diferenciadas que no hacen más que poner de manifiesto el trasfondo común de explotación, invisibilización y dominación.

Intervenir en la agenda

El calendario feminista es un buen punto de partida para observar las acciones de los colectivos: como fechas destacadas aparecen las movilizaciones del 8M, Día Internacional de la Mujer, o del 3J, día en el que desde 2015 se marcha bajo la consigna “Ni una menos, vivas nos queremos”. Así también, algunos colectivos activan el 30 de julio, Día Mundial contra la Trata de Personas, y en el Encuentro Nacional de Mujeres que tiene lugar anualmente desde 1986 en una ciudad distinta del país. Los colectivos se movilizan también frente a agendas coyunturales, como fue la lucha por la interrupción voluntaria y legal del embarazo, que finalmente fue sancionada con forma de ley por el Congreso Nacional el 30 de diciembre de 2020 y promulgada el 14 de enero de 2021. En términos generales, desde las distintas corrientes del movimiento feminista se defienden y promueven derechos de mujeres, lesbianas, travestis, trans, personas bisexuales, intersexuales y no binaries en todas las esferas sociales. Y la expresión a través de prácticas performáticas es una característica peculiar de todas las movilizaciones. Asimismo, en general, los colectivos realizan intervenciones en otros momentos, de acuerdo a sus propias agendas y lógicas de trabajo, o en sintonía con otras agendas, como por ejemplo, en conmemoraciones relacionadas con la lucha por la Memoria, la Verdad y la Justicia. Este tipo de intervenciones performáticas es común a todo occidente, con particularidades específicas en América Latina, donde las apropiaciones, contagios e irradiación de las luchas y de las experiencias potencian la construcción colectiva de la teatralidad feminista.

Artivismo: Una definición operativa

El arte activista, activismo artístico o el más recientemente denominado “artivismo”, ha atravesado el siglo XX y lo que va del siglo XXI explorando diferentes formas de intervención colectiva en los distintos escenarios. Las experiencias de activismo artístico contemporáneo realizado en y desde América Latina son, por supuesto, vastas y heterogéneas, y pueden ser observadas desde diferentes perspectivas críticas. En mis investigaciones persigo la intención de considerar puntos centrales en común que nos permitan pensarnos regionalmente a partir de elementos estético-políticos que sirvan a la construcción de una vida más plena.

Las experiencias activistas contemporáneas intentan despertar a las sociedades de las ilusiones del neoliberalismo, señalando la violencia física y simbólica, subvirtiendo los usos del espacio público físico y virtual, subrayando el carácter antidemocrático de la hegemonía patriarcal y de los modos de organización social, política y económica que de él se desprenden y están naturalizados. Suelen ofrecerse como experiencias interdisciplinarias, transdisciplinarias o híbridas en sus condiciones estéticas y, en un sentido análogo, cuestionan la noción de autoría, proponiendo prácticas colectivas tanto en sus modos de producción como en su realización y en la concepción del espacio de recepción.

El lugar del espectador es concebido como un lugar para la participación; el espectadore es considerado participante y es convocado a integrar la experiencia de muy diversas maneras. Con esto se escinde la tradicional separación entre artistas y público, tendiendo a difuminarse las fronteras entre arte y activismo, creación artística y participación ciudadana, vida y obra.

Algunos de los colectivos se vinculan a movimientos sociales, feminismos, organismos de Derechos Humanos o agrupaciones de diferente índole, mientras que otros intervienen en la esfera pública de manera independiente, manteniendo distinto tipo de relaciones con las instituciones (desde la institución arte hasta instituciones culturales, teatrales, políticas, estatales, universitarias, etc.), pero todas estas experiencias combinan un interés estético con una intencionalidad (micro)política directa, y se desarrollan de manera colectiva en el interregno entre el arte, la política, la comunicación y la performance. Los colectivos contemporáneos se caracterizan por configurar un tipo de activismo artístico que desafía no sólo definiciones de ciudad y de ciudadanía, de corporalidad y de virtualidad, sino también la noción del arte y la experiencia estética como actividad relativamente autónoma de las lógicas dominantes.

El artivismo como práctica artístico-política entra en tensión con otro tipo de conceptos y de prácticas que lo ponen en jaque, como el diseño (Groys, 2016), y no está exento de aporías, contradicciones y paradojas (Delgado, 2013, entre otros). Estas se extienden desde la dificultad ideológica de trabar relaciones con instituciones oficiales o artísticas -como departamentos del Estado o museos- hasta la utilización de herramientas performáticas por parte de colectivos que defienden posiciones de derecha o de ultra-derecha. Si bien aquí no nos detendremos en estas problemáticas, es preciso tenerlas presentes, para complejizar la observación de las experiencias y evitar así ciertos riesgos, como la romantización o la simplificación.

Activismo artístico feminista y performance

Como anticipé más arriba, cuando los grupos activistas feministas recurren a lenguajes artísticos para sus intervenciones, una de las formas más frecuentes es la performance. Si bien también se acude a las artes visuales, a la literatura o al cine, cuando se trata de lo que podríamos denominar “artes vivas” o “artes de la escena”, no se apela al teatro, sino la performance. En el marco de la performance, es sumamente habitual también la práctica colectiva de percusión como experiencia musical performativa y las expresiones vinculadas a la danza o a las artes visuales.

Podríamos pensar que los colectivos activistas y artísticos feministas recurren a la performance por mera coincidencia epocal, es decir, que el clima de época lleva a que, cuando las demandas sociales son canalizadas desde el arte, esto se lleve a cabo a través de esta forma estética, pero presumo que esa no es la única razón. Es por eso que, junto con Yanina Vidal (Verzero, apud Vidal, 2020, p. 17-18), me pregunto cuáles son las particularidades que ofrece la performance frente a metodologías activistas para la canalización de las demandas sociales en la actualidad. Y, acto seguido, aparece la interrogación sobre las relaciones que se dan entre activismo artístico y teatralidad.

Como argumentaré en lo sucesivo, en línea con Vidal (2020), mi hipótesis de partida sostiene que la conciencia corporal y una búsqueda de colectivización de los cuerpos, de recuperación de un sentido de comunidad, junto a la exploración de caminos hacia la emancipación y la toma de decisiones con libertad, presentes como herramientas constitutivas tanto de los feminismos como de la performance en tanto género artístico, hacen que esta aparezca como uno de los lenguajes más recurridos.

La performance, a su vez, operaría como vehículo de lo que Vidal (2020) definió como “estética feminista”, que se alinea con la conceptualización de una “teatralidad feminista”, definida contemporáneamente por Proaño Gómez (2020). Mi segunda hipótesis, entonces, sostiene que es posible considerar una teatralidad feminista como estética común materializada a través de la performance. Esa teatralidad cuenta con elementos estéticos particulares y está orientada a la puesta en valor de la vida, de una sociabilidad democrática y plena, con el “fin del patriarcado” como meta final, y otros objetivos más inmediatos, como, por ejemplo, la denuncia de la violencia de género, la sanción de leyes nacionales de interrupción voluntaria del embarazo o la visibilización de femicidios.

Entre muchos otros colectivos artísticos activistas feministas en Argentina, es posible mencionar a Mujeres de Artes Tomar, Arda o FUNAS (un círculo al interior de FUNO, colectivo Fin de Un MundO), que comenzaron a activar en torno al año 2015 con la llegada al poder de un gobierno neoliberal. La mayor cantidad de grupos residen y accionan en la ciudad de Buenos Aires, pero las experiencias se extienden a otros lugares del país, donde encontramos colectivos como Mujeres Teatristas de Tandil o la experiencia *#Juntas, libres e iguales* surgida en el partido bonaerense de San Martín. Como se trata de un movimiento que no reconoce las fronteras nacionales, es posible observar tramas de vínculos afectivos y de experiencias que se comparten y se contagian en otros lugares. Por mencionar solo algunos colectivos que activan en países vecinos con propósitos y estéticas similares: en Chile, por ejemplo, Las Tesis han obtenido repercusión internacional, y también desarrollan un trabajo sistemático y reconocido la Yeguada Latinamericana o el Colectivo Cueca Sola, entre otros. Estos colectivos cobraron vigor hacia el tercer lustro de este siglo y ganaron

visibilidad con el estallido social de octubre de 2019. En Uruguay, por su parte, desde 2015 existen colectivos como los que llevan adelante las acciones *La caída de las campanas* y *Diez de cada diez*, o Decidoras desobedientes. Todos los colectivos mencionados activan sistemáticamente y han desarrollado una poética propia, pero también existen colectivos eventuales, intervenciones espontáneas y acciones específicas.

Afectos y artivismo

Para abordar esas experiencias, me gustaría partir de algunos interrogantes: primeramente, es válida la pregunta de Sara Ahmed (2017) sobre qué es vivir una vida feminista. Luego, y en relación con esa problemática: ¿En qué medida esas prácticas son liberadoras? Y para pensar esto último, cabe ponerlas en tensión observando sus relaciones con las instituciones, su integración a otros escenarios, sus fisuras e, incluso, su posible cooptación por el sistema (Groys, 2018), por el mercado, que deglute lenguajes estéticos y diluye las posiciones ideológicas.

Si las prácticas artísticas se articulan con la situación socio-política -como hemos dicho más arriba-, tendrán la potencialidad de desestabilizar o denunciar un cierto estado de cosas. Ahora bien, es necesario adoptar nuevas perspectivas para observar estos (nuevos) fenómenos. La tradición ha impuesto una lógica de pensamiento asentada en la razón: los conocimientos considerados válidos son aquellos producidos desde la razón. ¿Qué otros modos de generar saberes existen, si no los racionales? Pues, muchos otros. La producción de conocimiento válido ha sido asignada no solo a razón, sino a la razón masculina, mientras que el mundo de las emociones ha sido instalado en el universo de lo femenino e improductivo. La teoría de los afectos viene a cuestionar

este paradigma y es en ese marco que me interesa situarnos. La perspectiva de los afectos resulta una excelente lente para mirar cómo se despliegan esos fenómenos.

Si partimos de la idea de que es posible producir conocimientos distintos a los que imponen la lógica y la racionalidad tradicionales, la perspectiva del giro afectivo (Macón-Solana, 2015) resulta iluminadora para pensar la escena teatral y artística (Verzero-Proaño Gómez, 2023). Si bien el giro afectivo y la teoría de los afectos han orientado estudios en campos disciplinares específicos (como el cine y la literatura), este enfoque no había sido adoptado hasta ahora para el estudio de las prácticas escénicas de manera sistemática.

La forma del conocimiento que proporciona la escena rebasa esta concepción tradicional gracias a los “saberes-del-cuerpo” (Rolnik, 2019), emocionales y afectivos (Verzero, 2020). Las prácticas escénicas y performáticas entendidas de este modo resultan objetos privilegiados para poner en juego la capacidad política de los afectos que tensionan las relaciones entre poder, conocimiento y resistencia (Proaño Gómez, 2021). En este marco, afectividad y conocimiento aparecen como categorías indisociables en la construcción de saberes.

Junto con Proaño Gómez (Verzero-Proaño Gómez, 2023), sostenemos que las distintas teatralidades despliegan pensamientos en acción en los que observamos esta *racionalidad poético-afectiva* y su lógica, que ponen la vida como límite de la manipulación y del ejercicio del biopoder. Según esta idea, los saberes co-construidos a partir de la escena se gestan en tres dimensiones indisociables que operan sincrónicamente: la racional, ligada al logos; la poética, vinculada con los lenguajes estéticos; y la afectiva, relacionada a la esfera de lo

sensible. Todas ellas, por supuesto, involucran tanto a los participantes de la escena como a los espectadores. Nos preguntamos, entonces, por la forma en que se articulan el poder y la vida, y por el peso que tendría la afectividad en esa relación (Proaño Gómez, 2021).

La adopción de esta *racionalidad poético-afectiva* como perspectiva de estudio enriquece la comprensión de la escena en sus múltiples dimensiones. Cada experiencia estética expondría una política emocional (Verzero, 2020) integrada por la multiplicidad de elementos de la escena: los modos de actuación, los cuerpos y su gestualidad, las miradas, la luz, el espacio, la manipulación de objetos y el movimiento escénico, entre otros. Y esas políticas emocionales estimulan la emergencia de múltiples *atmósferas afectivas* (Anderson, 2011) que impactan tanto en los realizadores como en los espectadores/participantes.

8M, el Congreso como epicentro: #Juntas, libres e iguales

#Juntas, libres e iguales es la consigna con la que trabaja la Secretaría de Mujeres, géneros e Infancias de la Municipalidad de San Martín, bajo la conducción de Marcela Ferri. San Martín es uno de los partidos de la Provincia de Buenos Aires que limitan con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la capital del país. Se trata de un aglomerado con una población de casi 450.000 habitantes y una superficie de menos de 60 km², que incluye zonas de clases medias y medias altas, junto a barrios muy humildes y postergados. Me interesa recuperar esta experiencia y, específicamente el 8M de 2022, como caso a partir del cual pensar la movilización por el Día Internacional de la Mujer como un momento en el que se congregan personas de la más diversa extracción

de clase, etnia y edad en el Congreso Nacional conformándose un espacio-tiempo como epicentro capaz de reunir un aglomerado de voces y de consignas disímiles pero con demandas de derechos y luchas comunes. El 8M se marcha al Congreso desde distintos lugares, luego de trayectos breves, muy largos o de media distancia, como son las localidades del conurbano bonaerense. Se marcha de manera espontánea o con una preparación previa, como es el caso del colectivo que se acerca cada año desde el partido de San Martín.

Para el 8M de 2022, desde el municipio de esa localidad se propuso un proceso participativo de construcción de una intervención que puso en juego lenguajes artísticos y performáticos, y que superó lo esperado en cuanto a participación, movilización y sentidos producidos.⁴

El Municipio de San Martín convoca a la movilización por el Día Internacional de la Mujer desde 2015 y año tras año la participación se fue incrementando. Habitualmente se propone una consigna y en los últimos años se tomó para la marcha aquella que guía todo el trabajo de la Secretaría de Mujeres, Géneros e Infancias: “#Juntas, libres e iguales”. En 2020 se realizó un taller y una batucada antes de movilizar, con la finalidad sumar modos de expresión artísticos a la ya potente acción de marchar juntas con una consigna en común. Esa experiencia funcionó como antecedente de lo que fue el 8M en 2022, primera movilización por el Día Internacional de la Mujer luego de la pandemia, que resultó en una gran batucada y performance.

⁴ Para una aproximación de conjunto a esta experiencia, se recomienda ver: Verzero (coord.), 2022.

En enero se hizo una convocatoria y durante el mes siguiente se realizaron talleres coordinados por el colectivo de percusión local Boom Chapadama. En cada encuentro se sumaban más y más personas, hasta llegar a una participación masiva tanto en la movilización del 8M como en una segunda presentación que se realizó en la plaza central de San Martín dos semanas después.

Ese 8M se congregaron alrededor de dos mil mujeres en la Plaza Central del Municipio de General San Martín para dirigirse a la multitudinaria marcha en las inmediaciones del Congreso de la Nación en el centro la Ciudad de Buenos Aires. Una enorme columna blanca y violeta sonaba junto con sus tambores.

Así, desde el Estado local se motorizó un encuentro entre mujeres atravesado por la práctica artística de la performance y la batucada como modos de sintonizar, de resonar y de habitar juntas desde la alegría, el disfrute y la posibilidad de transformación como formas de lucha. En muchos casos se trata de mujeres humildes, trabajadoras, y madres o abuelas, por lo que esta experiencia cobró un sentido de transformación de sus vidas cotidianas y de construcción de un sentido de pertenencia a un colectivo en el que podían compartir sus problemas, sus sufrimientos y sus preocupaciones, tanto como sus deseos de vivir una vida más plena, sin violencias y en libertad. El espacio de participación integró no solo a las mujeres que realizaron la performance, sino también a sus familias, que las acompañaron a los ensayos y a las presentaciones, y las relevaron en sus tareas domésticas y de cuidados durante todos esos momentos, comprendiendo lo que esto significaba para ellas.

Las actividades continuaron luego del 8M, a través de encuentros, talleres y otros espacios de participación. Así

es como el 8M empezó mucho antes de ese día en particular y se continuó a lo largo de todo el año.

De esta manera, desde las políticas públicas locales se enfatizó el trabajo de construcción de espacios para las mujeres y se persiguieron los objetivos de acortar brechas de desigualdad y de promover el acceso a derechos, potenciando los vínculos entre la municipalidad y las organizaciones sociales gestadas en los distintos barrios del partido.

Como primera evidencia, es posible afirmar que la experiencia da cuenta de una propuesta que supo oír la necesidad de las personas que habitan el territorio, convocarlas, acercarlas y movilizarlas. Al mismo tiempo, como primer interrogante aparece el problema de la motorización por parte del Estado de una movilización feminista y artística. Esta experiencia nos permite abrir preguntas respecto del rol de la política en la movilización social, de su función como coaguladora de las demandas y de los mecanismos de gestión estatal de la participación que, en este caso en particular, parece haber dado un resultado positivo, por cuanto las personas -según han manifestado en entrevistas (VERZERO, 2022) se sintieron convocadas, escuchadas e integradas.

Se trata de NO + TRATA: Las Mariposas A.U.Ge.

El colectivo Las Mariposas AUGe (Acción Urbana de Género) se gestó en 2014 por iniciativa de la coreógrafa, bailarina y docente Blanca Rizzo y continúa accionando hasta la actualidad. Como otros colectivos, Las Mariposas prefieren el término “acción” en lugar del anglosajón “performance”. Si bien el núcleo del colectivo está integrado por bailarines, artistas, y particularmente estudiantes de carreras artísticas de la Universidad de las

Artes (UNA) y de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD), las convocatorias son abiertas y según la ocasión las acciones están integradas por distintas personas. Su centro de acción gira en torno a las violencias hacia las feminidades. Su primera acción fue el 8M de 2014 en el Obelisco. Accionaron también en el primer “Ni una menos”, el 3J de 2015, reuniendo ya a 63 personas. El color rojo para el vestuario y la utilización de antifaces formó parte de su estética desde la primera acción.

Se consdieran una colectiva activista y su acción propia es la *Ronda contra la trata*, con la que acompañan a familiares de personas desaparecidas o víctimas de la explotación sexual. El colectivo sostiene esta acción desde 2015 y se lleva a cabo con perseverancia e insistencia cada tercer viernes del mes a las 17 horas en la Pirámide de Mayo, que se encuentra emplazada en el centro de la Plaza de Mayo. La acción consiste en caminar en círculo alrededor de la Pirámide. Las performers visten de rojo y portan en su pecho la imagen de una persona que se encuentra desaparecida por ser víctima del sistema de prostitución. Circulan a paso lento alrededor de la Pirámide. Esa circulación de los cuerpos es acompañada en cada ocasión por alguna acción sonora, poética o performática diferente. Durante muchos años compartieron esta acción con la organización civil Madres Víctimas de Trata. En esos casos, era posible distinguir a las madres y familiares por sus pecheras, y porque se acercaban a los transeúntes para brindarles información, dejarles folletería y también recibían aportes en alcancías.

La *Ronda contra la trata* sin dudas replica y resignifica aquella otra que las Madres de Plaza de Mayo realizan cada jueves a las 15:30 horas desde 1977 como forma de visibilización de la búsqueda de sus hijos

desaparecidos por la última dictadura cívico-militar. Como cuentan las mismas integrantes de las Mariposas AUGe (Caiazza Dip-Zaldumbide, 2023: 4), antes de realizar la ronda alrededor de la Pirámide, consultaron a las dos líneas existentes de la organización Madres de Plaza de Mayo, quienes en un gesto de profunda apertura política, ética y humana, les respondieron que “la plaza es de todos”. A partir de entonces, Las Mariposas instalaron el uso del pañuelo blanco con el bordado en rojo de la consigna “Se trata de NO + TRATA”.

Una diferencia estética entre las habituales imágenes con las que se intenta hacer presente a las personas desaparecidas es el tamaño de las fotos que se llevan colgadas en el pecho: las imágenes que portan Las Mariposas suelen ser de un tamaño bastante mayor al que es habitual en las acciones vinculadas a las luchas de los organismos de Derechos Humanos.

A diferencia de la experiencia de *#Juntas, libres e iguales*, Las Mariposas tienen una relación de tensión con el Estado, puesto que este asume una doble posición. Por un lado, el Estado es para ellas el responsable último de las redes de trata de personas a través de la connivencia del poder político, el poder judicial y las fuerzas de seguridad. Y al mismo tiempo, el Estado es el encargado de prevenir y sancionar la trata de personas, tanto como de asistir a sus víctimas, por lo que ante él dirigen sus denuncias (Zaldumbide, 2018).

La trata de personas constituye, tal vez, una de las problemáticas más tabú del sistema de opresión contemporáneo. Como comentaban las mismas integrantes de Las Mariposas en el XIV Seminario

Internacional Políticas de la Memoria,⁵ incluso dentro del movimiento feminista ha sido complejo el reconocimiento del colectivo. Por supuesto, esta situación es multicausal y no nos adentraremos en ella en esta ocasión, pero es necesario introducir que el problema de la violencia por trata de personas y el sistema de prostitución constituye uno de los núcleos más dolorosos y cruentos de la opresión machista y capitalista.

Conclusiones

A más de cuarenta años de democracia ininterrumpida en la Argentina, se han vuelto a poner en cuestión algunos acuerdos sociales que creíamos establecidos. Conceptos neurálgicos para la construcción de subjetividades, como libertad, emancipación o derechos ciudadanos, se encuentran en franca disputa. Esa misma dinámica lleva a la puesta en primer plano de los afectos como motorizadores de acciones colectivas (como los tan mencionados “discurso de odio” o la “ternura”, entre muchos otros).

En este contexto, el último estallido feminista ocupa un lugar central en las luchas por la transformación política y micropolítica, y desde su seno han activado cantidad de colectivos artísticos que operan transversalmente entretejiendo ideologías político-partidarias, tradiciones estéticas, e identidades locales, nacionales o regionales. Y la performance se ha instalado

⁵ Alejandra Caizza Dip y Rocío Belén Zaldumbide presentaron un trabajo en la Mesa organizada por el Grupo de Estudios sobre Política y Sociedad en América Latina (IIGG, FSOC-UBA) en el XIV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en septiembre de 2023. (Caizza Dip-Zaldumbide, 2023).

como la forma estética más representativa para visibilizar estas demandas.

Las experiencias artísticas de colectivos feministas contemporáneos se caracterizan por la puesta en primer plano de una conciencia corporal y de la construcción de sentidos de comunidad a través de la ocupación del espacio público, que se da en sintonía con la transformación de los roles en el espacio privado. Los cuerpos (“cuerpas”) feministas proponen modos de circular por la ciudad, de “performar” la ciudad, de habitarla, instalando lógicas y estéticas propias. Esto nos permite pensar en la posibilidad de emergencia de una “teatralidad feminista” para la cual la performance aparece como lenguaje común. Hemos observado cómo esto se construye en dos experiencias bien distintas: *#Juntas, libres e iguales*, una movilización artística masiva de mujeres de la localidad bonaerense de San Martín que, con motivo del 8M marchan al Congreso de la Nación, y las acciones del colectivo Las Margaritas AUGe., cuyo objetivo central gira en torno a la visibilización y la denuncia de la trata de personas.

Es posible afirmar que estas acciones podrían inscribirse en lo que Lola Proaño (2022) ha definido como “estética de la liberación”, es decir, que estas teatralidades pueden ser consideradas “aparatos liberadores, como sistemas de relaciones que surgen entre elementos discursivos y no discursivos heterogéneos, que tienen como función estratégica responder a una necesidad urgente” y que consisten -afirma citando a Foucault- “en una ‘cierta manipulación de fuerzas [entre la imposición neoliberal y la resistencia]” (49).

Estas experiencias, además, tienen implicancias políticas en la construcción de memorias, en el descubrimiento, la desnaturalización y el rechazo del *status*

quo, y en la generación reacciones a partir de la producción de conocimiento racional-afectivo respecto de la política y de lo que se entiende como justo o injusto, como inevitable o contingente, tanto como de las posibilidades de denuncia y de transformación. Es por todo esto que creo que estas prácticas pueden colaborar en sentar las bases de nuevas formas democráticas basadas en el respeto por las diferencias, en la búsqueda de equidad y de una vida digna.

Referencias Bibliograficas

AHMED, S. **La política cultural de las emociones.**

México: PUEG-UNAM, 2017.

ANDERSON, B. Affect and Biopower: Towards a politics of life. **Transactions.** Institute of British Geographers, 12 de abril, 2011. Disponible en: < <https://rgs-ibg.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1475-5661.2011.00441.x>>. Acceso 20 septiembre 2025.

CAIZZA DIP, A.; ZALDUMBIDE, R. B. **Ritualidad y política en las Rondas contra la trata de Las Mariposas A.U.Ge., ponencia presentada en la mesa “Artes escénicas y trama política: la democratización en disputa” del XIV Seminario Internacional Políticas de la Memoria,** Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2023.

DELGADO, M. Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. In **QuAderns-e. Institut Català d'Antropologia**, 18 (2), 2013, p. 68-80.

GROYS, B. **Activismo en el arte. Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente.** Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 55-74.

GROYS, B. **Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea.** Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. **Hegemonía y estrategia socialista.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

LACLAU, E. **La razón populista.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

MACÓN, C.; SOLANA, M. (eds.). **Pretérito indefinido: Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado.** Buenos Aires: Título, 2015.

MOUFFE, C. **Thinking the World Politically.** London: Verso, 2013.

MOUFFE, C. **En torno a lo político.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

PORAÑO GÓMEZ, L. Contexto histórico, política y pluralidad metodológica. **Gestos transitorios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro.** Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico, 60. California: Irvine, 2016, p. 19-32.

PROAÑO GÓMEZ, L. Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. **Artescena** 9, 2020, p. 1-21.

PROAÑO GÓMEZ, L. Afectividad, política y conocimiento: resistencia al neoliberalismo desde la escena teatral latinoamericana. **Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad**, vol. 11, núm. 18, Universidad Veracruzana, octubre 2020-marzo 2021: < <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacion-teatral/article/view/2654> >. Aceso 20 septiembre 2025.

PROAÑO-GÓMEZ, L. La respuesta al contexto neoliberal: escenarios que potencian la liberación. In BAUMGARTEL,

S.; BIEBERBACH, L. G.; GOULART, J. R. (org.). **Ensaïando o olhar latino-americano: Insisteencia de uma cena situada**. Florianópolis: FAPESC/UESC, 2022, p. 48-70.

RANCIERE, J. Ten theses on politics. **Theory and Event**, Vol. 5, Issue 3, 2001. Disponible en: <http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53>. Acceso 20 septiembre 2025.

RANCIÈRE, J. **El desacuerdo. Política y filosofía**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.

ROLNIK, S. **Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente**. Buenos Aires: Tinta limón, 2019.

VERZERO, L. Cartografía afectiva de la patria: Relatos situados, la ciudad palimpsesto. In SOSA, C.; BLEJMAR, J. (Orgs.) **Entre/telones y pantallas. Afectos y saberes en la performance argentina contemporánea**. Buenos Aires: Librería, 2020, p. 150-171.

VERZERO, L. (Org.). **#Juntas, libres, iguales: Una experiencia transformadora**. San Martín: Municipalidad de San Martín, 2022. Disponible en: <<https://bit.ly/LibroJuntasLibresIguales>>. Acceso 20 septiembre 2025.

VERZERO, L.; PROAÑO GÓMEZ, L. Introducción al dossier “Racionalidad poético-afectiva una aproximación política a la escena teatral contemporánea”. **Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades**. Quito: Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales desde América Latina (CICSHAL), vol. 8, núm. 35, enero-marzo 2023. Disponible en: <<https://revista.religacion.com/index.php/religacion/article/view/1029/1155>>. Acceso 20 septiembre 2025.

VERZERO, L. Cuerpos en red: entretejiendo el activismo feminista. In VIDAL, Y. **Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Activismo, teatralidad performance en el 8M.** Montevideo: Estuario, 2020, p. 11-23.

VILLEGAS, J. **Historia del teatro y las teatralidades en América latina.** Colección Historia del Teatro, 13. Irvine: Ediciones de Gestos, 2011.

ZALDUMBIDE, R. B. Volando con la bandada. Aproximación a la identidad de Las Mariposas A.U.Ge.". **Lindes**, núm. 15, junio 2018. Disponible en: https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero15/numero15_art_ZALDUMBIDE.pdf >. Aceso 20 septiembre 2025.

Cardúmenes en la Marea Verde: el activismo feminista como estrategia de exigibilidad del derecho al aborto en Argentina

Paula Inés Tortosa⁶

Este trabajo se propone analizar las prácticas artísticas y políticas desplegadas por el colectivo Mujeres del Folklore (MF) en el contexto de la “Marea Verde” en Argentina, con el objetivo de indagar en los dispositivos estéticos que se constituyen en sus intervenciones artivistas, así como en las tensiones y desafíos que éstas plantean en el marco del movimiento transfeminista contemporáneo.

La conformación de MF en 2018, en pleno auge de las movilizaciones por la legalización del aborto en Argentina, constituye un caso singular que articula la dimensión estética y política a través de la resignificación de las danzas y músicas folklóricas en clave transfeminista y decolonial. Las acciones del colectivo emergen como parte de un entramado mayor de luchas protagonizadas por mujeres y disidencias sexo-genéricas, que desde hace décadas vienen disputando el control sobre sus cuerpos y sus vidas, particularmente en relación con el derecho a

⁶ Licenciada y Profesora en Psicología UBA. Especialista en Estudios y Políticas de Género UNTREF. Magíster en Epidemiología, Gestión y Políticas en Salud UNLA. Doctoranda en Ciencias Sociales FSOC UBA. Becaria doctoral CONICET. Integrante del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina en IIGG-FSOC UBA dirigido por la Dra. Lorena Verzero. Docente e investigadora en la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires (UBA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Email: tortosapaula@gmail.com

decidir sobre la propia sexualidad y la reproducción (Gago, 2019).

El interés de este trabajo radica en comprender cómo, a partir de la reapropiación de elementos del folklore, MF despliega intervenciones que no solo visibilizan demandas históricas del movimiento feminista, sino que también configuran formas de aparición política y subjetiva que tensionan los mandatos heteronormativos y patriarcales anclados en la cultura popular. En este sentido, se busca problematizar el modo en que estas prácticas artísticas se constituyen en dispositivos de visibilidad, resistencia y creación, interrogando a la vez las fronteras entre arte, política y activismo.

Para abordar estas cuestiones, parto de una perspectiva situada, implicada y militante, desde mi propia participación en el movimiento de mujeres y en la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito. Esta posición me permite aproximarme a las intervenciones de MF no solo como objeto de estudio, sino también como parte de un proceso colectivo de lucha, creación y transformación, que involucra afectos, cuerpos y territorios.

Desde el punto de vista teórico, el análisis se inscribe en los aportes de la teoría feminista crítica (Fraser, 1990), con especial atención a la perspectiva de la interseccionalidad y la decolonialidad (Almendra, 2015), que permiten situar las prácticas de MF en relación con los procesos históricos, sociales y culturales que atraviesan a los feminismos en América Latina y, en particular, en Abya Yala. Asimismo, se retoman las contribuciones de los estudios recientes sobre artivismo feminista (Proaño Gómez, 2020), que aportan herramientas para pensar las acciones de MF como modos de intervención política que

operan a través de la puesta en acto de los cuerpos y la construcción de formas estéticas de resistencia.

La metodología utilizada en este trabajo combina la observación participante en diversas intervenciones realizadas por MF durante 2018 y 2019, con el análisis de registros públicos en redes sociales y medios de comunicación, así como la realización de entrevistas en profundidad y conversaciones informales con integrantes del colectivo.

Por lo tanto, este trabajo se inscribe en la necesidad de seguir produciendo conocimiento desde y para los movimientos feministas y disidencias en América Latina, contribuyendo a la visibilización y análisis de experiencias que, como la de MF, articulan de manera singular la creación artística, la militancia y la construcción de subjetividades y territorios de resistencia.

La estructura del capítulo se organiza de la siguiente manera: en primer lugar, se presenta una contextualización política y social de la lucha por la legalización del aborto en Argentina, poniendo en diálogo este proceso con la emergencia de la “Marea Verde” y la consolidación de una nueva subjetividad política colectiva. En segundo lugar, se aborda el marco teórico que orienta el análisis, articulando los aportes de los estudios sobre activismo desde una perspectiva feminista y decolonial. Posteriormente, se desarrolla el análisis de las intervenciones de MF, focalizando en sus dispositivos estéticos, organizativos y políticos. Finalmente, se presentan las reflexiones finales, que sintetizan los principales hallazgos y plantean algunos desafíos para el movimiento transfeminista en la coyuntura actual.

Las luchas por el derecho al aborto en Argentina: la marea verde invade las calles

El derecho de las mujeres y personas con capacidad de gestar a decidir sobre el propio cuerpo lleva varias décadas de lucha en diversos países del mundo. Se enmarcan en los derechos sexuales y (no) reproductivos, los cuales implican la libertad para que las personas vivan libre y plenamente su sexualidad y también puedan tomar las decisiones que tienen que ver con la reproducción, los cuidados, en un marco libre de violencias y discriminaciones. Estos derechos se encuentran en tratados internacionales que comprenden a la salud sexual reproductiva como indivisible de los Derechos Humanos.

La salud sexual ha sido históricamente un terreno de disputa de poderes, particularmente en lo que refiere a la sexualidad de las mujeres, personas con capacidad de gestar y sujetos feminizados. La regulación de la maternidad ha sido objeto del control del Estado generando procesos de medicalización e institucionalización del mismo. Según señala Foucault (1981) “la biopolítica extraerá su saber y definirá el campo de intervención de su poder, precisamente de la natalidad y morbilidad” (p. 198). Este biopoder en la sociedad contemporánea se encuentra estrechamente ligado a las lógicas patriarcales y capitalistas.

En Argentina, el derecho al aborto ha formado parte de la agenda feminista desde el regreso de la democracia luego de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar (1976-1983). Al calor de las asambleas feministas y los Encuentros Nacionales de Mujeres⁷ (ENM), que

⁷ En el ENM de la Plata en 2019 se decidió colectivamente modificar el nombre por “Encuentro plurinacional de mujeres, lesbianas, travestis, no binaries y disidencias”

comenzaron a realizarse en 1986, surge la necesidad de pensar colectivamente estrategias para instalar el tema del aborto en la agenda política. Esta insistencia del colectivo de mujeres y feministas continúa en los debates del ENM del 2003 en Rosario y luego en el ENM del 2004 en Mendoza, y en mayo del 2005 se lanza la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito⁸. Esta consistió en una alianza federal para poder generar estrategias de lucha y articulación intersectorial y transpartidaria. Desde sus inicios participaron mujeres cis y lesbianas, de diferentes edades, de diversos partidos políticos, de sectores populares, de organizaciones religiosas, militantes feministas, profesionales, académicas, artistas, estudiantes y personas de colectivos LGTBIQNB+. Las consignas centrales son: “Educación sexual para decidir, anticonceptivos para no abortar, aborto legal para no morir”. Desde el año 2007 la Campaña ha ido presentando proyectos de ley vinculados al aborto redactado colectivamente para que fueran debatidos en el parlamento sin éxito.

En el marco de las asambleas transfeministas que se venían organizado desde el 2015 con el primer “Ni una Menos” en el que mujeres de diversos sectores se habían unido a reclamar en todo el país en contra de los feminicidios, junto a la Campaña Nacional por el Derecho al aborto se decide en 2018 lanzar la campaña “Que sea ley” y el 8 de marzo se realiza una masiva marcha encabezada por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto a nivel federal que culminó con un gran “pañuelazo” en todo el país. En el marco de esta campaña que buscaba poder instalar el debate público sobre el aborto y también que pueda ser discutido en el

⁸ Disponible en <http://www.abortolegal.com.ar/about/> . Acceso 8 de sept. 2020.

parlamento, se organizan diversas actividades tanto a nivel de articulación dentro del Congreso de la Nación, acciones en las calles, redes sociales, universidades y medios de comunicación masiva.

Esta “Marea Verde” se hizo visible por las calles de la Ciudad de Buenos Aires con un distintivo particular: pañuelos verdes colgados de las mochilas, las carteras, los cuellos, las muñecas, como vinchas y/o “colitas” para el cabello, como top, como bandera. Este elemento, aparece en Argentina⁹ como símbolo de la Campaña en 2003 y en 2018 se extiende a otros países de la región (Vacarezza, 2021) y del mundo. Este emblema articula, en nuestro país, el pañuelo blanco distintivo de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo a quienes reconoce en su genealogía. A partir de marzo del 2018 se puede observar cómo se convierte en un elemento que insiste en distintas intervenciones.

En otoño de 2018, con el comienzo de las sesiones legislativas, se empiezan a organizar los “Martes verdes” como iniciativa de la Campaña Nacional por el Derecho al aborto en distintos puntos del país y particularmente en la Ciudad de Buenos Aires en las calles aledañas del Congreso de la Nación para expresar la adhesión al Proyecto de Ley Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) presentado por la Campaña. En este marco, con la consigna “Martes verdes hasta que sea Ley” se realizaron convocatorias abiertas a personas y grupos a sumarse a las actividades. En un contexto de efervescencia y movilización del movimiento de mujeres y disidencias a

⁹ Para conocer más sobre símbolos transnacionales en la lucha por el aborto ver VACAREZZA, N. L. La mano que vota. Visualidad y afectos en un símbolo transnacional del movimiento por el derecho al aborto en el Cono Sur. **Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)**, 2020, p. 35-57.

favor del derecho al aborto se conforma un grupo de mujeres que realizan danzas y músicas folklóricas que se autodenominó: Mujeres del Folklore (MF). Primero invitaron a participar de un pañuelazo frente al Congreso en un “Martes Verde”, bailando una canción, y luego se empezó a armar la red informalmente y convocaron a otras mujeres de “boca en boca”.

El 13 y 14 de julio de 2018 se realiza una histórica vigilia en la que millares de personas, mayoritariamente mujeres cis, pibas adolescentes, mujeres adultas, mujeres trans, lesbianas, travestis, varones trans, personas no binaries, personas intersex, varones cis, marikas, pibes, bebés, organizaciones políticas, movimientos sociales, colectivos, sindicatos, grupitos, personas que fueron solas, se congregaron fuera de la Cámara de Diputados para exigir la aprobación de la ley. Lo que fue definido como una “Marea Verde” invade las calles de la ciudad con una potencia arrasadora¹⁰. La movilización continuó aún con más fuerza para el debate en la Cámara de Senadores el 8 de agosto de 2018. Para esa fecha MF planifica una intervención que se vio impedida por la lluvia. A partir de ese momento, tuvieron diversas apariciones colectivas: en dos peñas, en fechas relacionadas con las violencias basadas en género como el 25 de noviembre y la semana contra la trata de personas. En 2019, decidieron sumarse al Frente Cultural 24 de marzo¹¹ para realizar una intervención en el marco del Día Nacional de la Memoria

¹⁰ Video realizado por la Campaña Nacional por el derecho al aborto legal, seguro y gratuito en el que aparecen distintas colectivas, inclusive Mujeres del Folklore <
<https://www.facebook.com/MujeresdelFolklore/videos/862803980578720/>>. Acceso 25 agosto 2025.

¹¹ El Frente Cultural 24 de marzo que se encuentra conformado por diversos colectivos artísticos que desde el año 2016, realizan intervenciones en el marco de la marcha por el Día Nacional de la Memoria, la Verdad y la Justicia.

por la Verdad y la Justicia en el aniversario del último golpe de Estado en Argentina. Además de haber participado de acciones en el ámbito callejero, han tenido una gran presencia por redes sociales principalmente por Facebook¹².

Calles encendidas: estrategias de lucha antipatriarcal

En los últimos 10 años se ha observado en Latinoamérica y en grandes centros urbanos de todo el mundo una multiplicidad de acciones en el ámbito público callejero que se caracterizan por intervenir el espacio utilizando los cuerpos y diversos lenguajes artísticos vinculados con las artes escénicas (Proaño Gómez, 2017). Muchas de estas intervenciones se dan en contextos de protesta y constituyen formas de reclamación colectiva. En ese sentido, corporizan articulaciones entre arte y activismo. Algunos autores las han denominado este fenómeno social como *artivismo*. Este se caracteriza por poner temáticas que afectan a distintos colectivos en la agenda pública y, en muchas ocasiones, implica acciones colectivas callejeras que cuestionan el orden social establecido, sostienen lógicas autogestivas, la búsqueda de visibilización de sus acciones, entre otras cuestiones (Proaño Gómez, 2017). Comprende prácticas heterogéneas que utilizan recursos artísticos para incidir en un determinado territorio político (Longoni, 2011).

Esta aparición y consolidación de grupos activistas, a su vez, ha sido acompañada por la proliferación y masificación de las redes sociales, que funcionan como soporte virtual y constituyen una herramienta comunicacional necesaria. En este entramado, el

¹² Página de Facebook < <https://www.facebook.com/MujeresdelFolklore> >. Acceso 25 agosto 2025.

feminismo latinoamericano se configura como nuevo sujeto colectivo que hace su aparición ocupando las calles con reclamos históricos en forma masiva y encuentra e inventa en activismo una forma de lucha contra el patriarcado (Proaño Gómez, 2020). Esta puesta en acto de la capacidad de agencia de las mujeres cis y personas del colectivo LGTBIQNB+ se expande en las distintas esferas del ámbito público, tanto real como virtual, y también, en el ámbito privado. Esta aparición implica una subversión de los roles estereotipados de género ya que interpela la figura de víctimas y sumisas, y nos coloca(mos) como sujetas de nuestras propias luchas.

En este trabajo abordamos lo acontecido en el marco del contexto argentino y particularmente en la Ciudad de Buenos Aires, que fue escenario de este momento de ebullición feminista colectiva. Y si bien como se ha señalado es necesario recordar y articular la genealogía con luchas anteriores, en 2018 la temática del aborto logró invadir múltiples aspectos de la vida social: en los medios de comunicación, en las redes virtuales, y también en las escuelas, iglesias, sindicatos, universidades, hogares particulares, entre muchos otros espacios. Esta dimensión de visibilidad y masividad resultó novedosa y:

La movilización de aquellos días marcó un hito para la política feminista latinoamericana: adolescentes, adultas y militantes históricas ocuparon las calles y el espacio virtual de manera inédita tanto por la masividad como por las estrategias puestas en juego; estrategias que implican un contacto altamente disruptivo con el pasado vivo del movimiento local. También fue - y es - la encarnación de una nueva burla a las configuraciones afectivas establecidas. No ya las que distinguen entre aspectos femeninos y

masculinos o entre públicos y privados, sino las que se empeñan en asociar pasado, presente y futuro de un modo que se pretende indiscutible. (MACÓN, 2021, p. 182).

Entre estas estrategias se destacan la ocupación masiva del espacio público, el despliegue de formas estéticas corporizadas para hacer visibles los reclamos y la utilización de símbolos. En ese sentido, el pañuelo verde como símbolo y la manifestación callejera devinieron un estandarte de la lucha feminista en ese contexto también habilita otros diálogos con los sentidos de las intervenciones atravesados, cada vez más visiblemente, por cuestiones relativas a los debates sexo-genérico-afectivos.

“Cardumeando” en la marea feminista

En este contexto de efervescencia social de avanzadas transfeministas y luchas por la legalización del aborto se conformó MF, quienes enuncian: *“sólo faltaba una copla, una llamada, un abrazo feminista que nos convocara. A todas. A nuestro poder. A nuestro latir. Nacimos autoconvocadas. Nos reconocimos en la otra. Y acá estamos”* (Mujeres del Folklore, 2020). En conversación con las integrantes relatan que la idea de armar una convocatoria para los “Martes Verdes” se le ocurrió a dos compañeras mientras estaban dando una entrevista periodística sobre folklore y feminismo. Esa idea inicial, luego se expandió y replicó, resonando en quienes decidieron juntarse. En su manifiesto MF se

reconocen como: bailarinas, músicas, sahumadoras, cantoras, ceramistas, percusionistas y artistas¹³. Expresan

nacimos fuego, danza, música, fervor. Nos pensábamos solas, sin sabernos las unas a las otras. Entonces, sucedió. No fuimos entretejiendo, nos fuimos encontrando, reconociendo, entramando. Nos encontramos vibrando la Tierra¹⁴” (MF, 2020).

Su accionar se caracteriza por poner en acto el cuerpo con técnicas escénicas performativas, música y danzas folklóricas con instrumentos en vivo y las temáticas que abordan tienen el eje en las reivindicaciones del movimiento de mujeres y transfeminista¹⁵.

Asimismo, se posicionan políticamente pero sin una afiliación partidaria colectiva, si bien varias integrantes pertenecen o adhieren a diversos espacios, principalmente ligados al peronismo y a la izquierda. Este ha sido en varias oportunidades un tema importante de debate al interior de MF. Esta constitución como sujetas colectivas fue motivada por el deseo y el poder, junto con el reconocimiento de sí y de le otre (Butler, 2019).

¹³ En los escritos que figuran en redes sociales mayoritariamente se autoreferencian con inflexiones femeninas, no obstante en las entrevistas realizadas utilizan también inflexiones y pronombres neutros. Es por ello que se ha optado por respetar esta fluidez y nos referiremos de ambas formas en este escrito, salvo en partes que son extractos de sus escritos o fragmentos de entrevista.

¹⁴ Ver presentación audiovisual. Disponible en < <https://youtu.be/6yo8PdkbY-I> >. Acceso 25 agosto 2025.

¹⁵ Desde ya no tomado en forma heterogénea, sino como espacio plural de debates, alianzas y tensiones.

Esta pulsión a ocupar ese espacio público que parecía haber sido negado históricamente, se combina con un sentido estético de mostración del cuerpo, según una de sus integrantes:

Sentipienso que muchas estábamos buscando este lugar que cobijara esta necesidad de salir a la calle por todo eso y para mí el feminismo une todo. Es lo que atraviesa todo y cuando vamos con la lucha contra el patriarcado vamos hasta el hueso hasta el último detalle de la economía política. Esto y la felicidad de bailar. Había mucho deseo por estar en la calle” (INTEGRANTE MF, COMUNICACIÓN PERSONAL, 6 DE OCTUBRE DE 2021).

Este re-conocerse y encontrarse en el activismo artístico se puede vincular con lo que Audre Lorde desarrolla alrededor de “la potencia femenina de lo erótico” entendiéndola como: “una afirmación de la fuerza vital de las mujeres; de esa energía creativa y fortalecida, cuyo conocimiento y uso estamos reclamando ahora en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestra danza, nuestro amor, nuestro trabajo y nuestras vidas” (Lorde, 2003, p. 40).

La calle puede ser un lugar peligroso, plagado de múltiples violencias para quienes no son los sujetos que detentan una masculinidad hegemónica, pero también puede ser un espacio a ocupar y disputar. La avanzada feminista también demostró que existe la posibilidad de construcción de otra “calle” que sea escenario de expresiones artísticas y de luchas colectivas, donde podamos ser libres y no tener miedo. Entiendo este proceso como una libidinización de la calle, en tanto es un lugar de puesta en acto del deseo, de ser, de bailar, de

gritar, de mostrarse, en definitiva, de construir presencia, de que los cuerpos tengan condición de posibilidad de aparecer (Butler, 2019).

Existen algunos aspectos que serían condición de posibilidad de aparición reciente de los cuerpos femeneizados en el espacio público que cuestionan las lógicas que dividen lo público y lo privado, haciendo aparecer el aborto en el espacio público y la avanzada histórica a partir del movimiento “Ni una Menos” (Gago, 2019; Proaño Gómez, 2020). A mi entender, también en el caso de MF podría agregarse los procesos de feminización de las resistencias populares, que se comenzaron a instalar más visiblemente en Argentina desde la crisis del 2001 (Korol, 2016).

Esta “predisposición” a la calle como lugar de lucha de nuestro pueblo se vio incrementada más recientemente durante el contexto del gobierno macrista (2015-2019), caracterizado por políticas neoliberales y de retroceso en materia de Derechos Humanos, ajustes salariales, reclamos sindicales, piquetes, acampes. Este escenario social, podríamos pensar, funcionó también como la antesala de los Martes Verdes del 2018.

Glitter, fuego y memoria: estetización de las resistencias

En esta calle que se constituyó como un escenario de (re)aparición feminista, cabe preguntarse ¿cómo son los dispositivos estéticos de enunciación que se despliegan? En este aspecto, MF toma elementos, y probablemente también colaboró en la producción de algunos otros, que se instituyeron masivamente en la lucha por la legalización del aborto: verde, violeta, negro, rojo, *glitter* y más *gliter*. La primera intervención que MF realiza colectivamente fue

construída y ensayada al calor de la urgencia en un día de otoño en el Parque Centenario de la Ciudad de Buenos Aires. Luego, fueron al primer “Martes Verde”, allí:

es el primer cardumen, bombo a un costado, surgíamos de dos diagonales que primero se personificaban, abrían los ojos y el cardumen avanzaba lentamente, se cruzaba y con el roce de los cuerpos y una huída, cuatro velas prendidas y después cuatro fuegos, con pañuelos de colores jugando al fuego y salía una chacarera”¹⁶ (INTEGRANTE MF, COMUNICACIÓN PERSONAL, 6 DE OCTUBRE DE 2021).

La elección de danzas folklóricas es una singularidad de este grupo que se reconoce y enuncia desde este territorio nuestroamericano de Abya Yala. En ese aspecto, las acciones de MF consisten en tomar algunos elementos del folklore criollo, danzas nativas, pero, como dicen ellos, “reversionando” lo aprendido, lo cual implica cambiar las letras de las canciones¹⁷ y romper con los roles que estas danzas atribuyen a varones, como el zapateo, y para mujeres, como el zarandeo de las polleras, entre otras figuras estandarizadas. Poder deconstruir estos bailes “de parejas” para recuperar las rondas, los encuentros y otras versiones de movimiento que no estén determinadas por lo que ha impuesto la tradición hegemónica sobre les sujetos generizados. Esto implica una elección estético-política

¹⁶ Fragmento de intervención realizada en julio 2018. Disponibel en <<https://www.facebook.com/MujeresdelFolklore/videos/849265138599271/>>. Aceso 25 agosto 2025.

¹⁷ Video realizado durante la pandemia reversionando una canción a favor de la lucha por el aborto legal . Disponibel en <<https://www.facebook.com/MujeresdelFolklore/videos/1278279072513494/>>. Aceso 25 agosto 2025.

que permite recuperar saberes nativos poniéndolos en tensión y discusión respecto a los roles estereotipados de género por el sistema patriarcal y el vínculo con el atravesamiento de la matriz colonial. Esta experiencia colectiva permitió también crear una agrupación de músicas folklóricas feministas que logró denunciar muchas violencias que se viven en el ámbito del folklore, siendo un espacio sumamente masculinizado, y poder construir juntas estrategias para reclamar mayor visibilidad y cupo en los festivales oficiales¹⁸, respecto a lo cual presentaron un proyecto de ley al Congreso Nacional.

Por lo tanto, es interesante señalar que el colectivo MF además de discutir las lógicas instituidas respecto a la música y bailes folklóricos tradicionales que reproducen roles estereotipados de género, recupera a las ancestras brujas, luchadoras, revolucionarias, artistas, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo: “Somos hijas de mujeres silenciadas, desaparecidas que son semilla. Somos las nietas de todas las brujas que nunca pudieron quemar” (Mujeres del Folklore, 2020). Además de los enunciados manifiestos, se puede observar en la estética que presentan respecto al maquillaje y el vestuario, cómo las raíces de estas ancestras recorren sus cuerpos y en forma de cintas verdes brotan en sus ropajes. En ese sentido, podría pensarse el artivismo feminista habilita despliegues que, desde corporalidades situadas y comprometidas, reflexionan críticamente sobre el vínculo con el pasado reciente y la ancestralidad latente.

Asimismo, las acciones de MF ponen de relevancia el atravesamiento colonial dentro del folklore: se reconocen diversas, marronas, con múltiples ancestras vinculadas

¹⁸ Video en difusión de la Ley de cupo. Disponible en <<https://www.facebook.com/MujeresdelFolklore/videos/598027480666575/>>. Acceso 25 agosto 2025.

con este territorio y otros. Recuperar saberes ancestrales que radican en elementos de la naturaleza, instrumentos nativos y prácticas que habían sido deslegitimadas y desjerarquizadas como los sahumos, la cerámica y los bailes en ronda considerados por algunos como “rituales tribales” que no merecían el estatus de “danza”. Entonces, podríamos proponer que las acciones de MF dan cuenta de un feminismo decolonial latinoamericano que busca recuperar prácticas y tradiciones de Abya Yala y que a su vez genera un proyecto emancipatorio propio (Almendra, 2015).

Otra cuestión que se pone de manifiesto en las intervenciones artivistas, y también en otras formas de aparición callejera en las luchas por el aborto legal, es “lo femenino”¹⁹. En este sentido, Stubs, Silva Teixeira-Filho y Lessa (2018) señalan cómo las imágenes colocan a las mujeres en el centro de la producción visual contemporánea. Las acciones artivistas se replican rápidamente en las redes sociales, en las que proliferan imágenes de cuerpos feminizados y disidencias sexo-genérico-afectivas en el espacio público. Hay algo en relación con la mostración del cuerpo en lo público que entusiasma y convoca. Como expresa una de las integrantes de MF:

bailar, ponerte linda, pintarte, que la gente te vea y diga mirá que bien que baila mezclado con mucho de lo femenino coqueto. Este ritual y con una norma para el maquillaje, una

¹⁹ Desde ya “lo femenino” es una frase compleja y polisémica que puede estar vinculada con ciertos esencialismos del género, particularmente de las mujeres cis y otros sujetos que se identifiquen o tengan una expresión de género “femenina”. Este término no es unívoco, y es por ello que he elegido colocarlo entre comillas.

maquilla y otra no²⁰ (INTEGRANTE DE MF EN ENTREVISTA).

Entonces, surge la pregunta si: ¿una estética feminista, implicaría una mostración de “lo femenino”?

Esto por un lado podríamos pensarlo en relación a lo expresado en el maquillaje, los peinados, vestuarios y también movimientos corporales de la danza que expresan roles tradicionalmente feminizados y otorgados a las mujeres mayoritariamente. No obstante, esto que podría parecer una forma de esencialización de “lo femenino” se pone en tensión y debate en las mismas acciones artivistas. Son cuerpos que se encuentran feminizados, que muestran las múltiples violencias y opresiones que hemos padecido, pero también que se unen en luchas situadas y hermanadas con otras luchas. Tal vez podría pensarse, la utilización de un “esencialismo estratégico” (Spivak, 1998) de “lo femenino” que se muestra subvirtiendo esa lógica basada en la división sexual del trabajo que nos había relegado al ámbito de lo doméstico, de lo privado con una fuerte tutela sobre nuestros cuerpos y deseos.

Entonces, ¿cómo podríamos caracterizar una estética feminista latinoamericana? ¿Cómo aproximar una definición sin caer en categorías binarias o lógicas identitarias de la diferencia? En definitiva, siguiendo a Butler (2007) implicaría problematizar qué comprendemos

²⁰ Compilado de acciones realizadas en los Martes Verdes en 2018. Cabe señalar que este video fue realizado por compañeras ajenas a la organización quienes decidieron colocar un tema cantado por Raly Barrionuevo (lo cual fue criticado por tratarse de un varón cis). Disponible en <https://www.facebook.com/MujeresdelFolklore/videos/850991895093262/>. Aceso 25 agosto 2025.

por una performatividad feminista reflexionando ¿cómo se autoperciben y presentan estas mujeres y disidencias? Como plantea Proaño Gómez (2020) en estas expresiones de activismo feminista podríamos pensar una estética en términos de dispositivo de visibilidad de lo que se encontraba oculto, la aparición de estas nuevas sujetas colectivas que interpelan la normatividad de la performatividad de género, produciendo formas políticas de aparición en las acciones construidas. Desde esta perspectiva, entonces, resulta necesario incluir en este debate los posicionamientos políticos y las lógicas de funcionamiento que propone la organización de MF.

En el marco de la construcción del colectivo, la figura del cardumen resultó un hito fundante que marcó y acompañó el devenir del grupo:

ese cardumen de la primera intervención había mucho contacto físico, hasta que nos despegamos y eso era doloroso y no terminamos de despegarnos nunca porque había dos compañeras que seguían agarradas, las dos colas del cardumen (INTEGRANTE DE MF, COMUNICACIÓN PERSONAL, 31 DE MAYO DE 2022).

Esta imagen del cardumen de peces generó una grupalidad singular en la que, sin lugar a duda, el todo es más que la suma de sus partes. Estes peces que estaban nadando solos, se encontraron para saberse muchos y generar fortalezas contra posibles amenazas, contra las opresiones y las violencias del sistema heterocispatriarcal. En este aspecto se diferencian de otro tipo de organizaciones:

no nos maltratamos nunca, nos respetamos siempre. Yo creo que eso en las agrupaciones políticas no pasa. Hay mucha falta de respeto, la lucha por el poder se transforma en aniquilar al otro (INTEGRANTE DE MF, COMUNICACIÓN PERSONAL, 6 DE OCTUBRE DE 2021).

Este cardumen MF se planteó como un espacio de construcción diferente a las lógicas jerárquicas de las agrupaciones tradicionales:

tuvimos que construir desde la horizontalidad y buen trato y todas esas cosas que nos gustan desde el feminismo. Cuesta un montón que no haya nadie que mande, que diga lo que hay que hacer (INTEGRANTE DE MF, COMUNICACIÓN PERSONAL, 31 DE MAYO DE 2022).

Repensar las formas de organización y poder gestarse desde una perspectiva transfeminista fue algo necesario para el armado de MF. En ese sentido, se dieron amplios espacios de debates donde todas las voces puedan ser escuchadas, hasta las discusiones más áridas. El funcionamiento que dispusieron fue el asambleario, en el que no sólo construían intervenciones, sino también otras formas de acompañamiento entre las compañeras, de abrazarse y contenerse frente a las situaciones que estaban atravesando. MF se constituyó en un espacio de creación y también de construcción de lazos de solidaridad y afectos entre quienes participan. La insistencia del cardumen como lugar de encuentro, funcionó de tal forma, que devino un neologismo que utilizan les compañeres cuando se extrañan y dicen “hay que cardumear”.

En estos encuentros potentes que han ido construyendo se generaron procesos de agenciamientos micropolíticos en el que sus integrantes se vieron movilizadas y transformadas. El abrazo, el acompañamiento, el buen trato, la pasión y la intensidad son características de la dinámica del grupo que también habilitó poder construir colectivamente desde lógicas no hegemónicas ni verticalistas. Con una puesta en acto sorora que también permitió cuestionar los propios esencialismos respecto a la maternidad, las violencias, la femineidad y los mandatos sexo-genérico-afectivo. Poner en despliegue esa erótica “femenina”, sin dejar de cuestionarla e interpelarla. Habitarla desde el *glitter*, los maquillajes, los peinados y los vestidos, para luego poder construir formas otras de estar siendo despatriarcalizadoras.

Reflexiones finales

Como hemos señalado, a partir del 2015 los espacios de aparición y protesta transfeministas han habilitado poner en la agenda pública, mediática y política varias temáticas por las que hace varias décadas el movimiento de mujeres y disidencias venía organizándose y luchando, como por ejemplo, el derecho al aborto, cuya genealogía comienza mucho antes de 2018. No obstante, en este contexto se observa cómo se expresan otras temporalidades que no se corresponden con un desarrollo lineal, se reactualizan consignas y luchas feministas, y se forjan alianzas y diálogos asincrónicos entre diferentes generaciones y momentos históricos que aparecen más cercanos (Bacci, 2020).

En las manifestaciones de los últimos años en Argentina se percibe cómo algo de la afectación (Rolnik,

2019) ligada a rabia y frustración en relación con los femicidios y la posibilidad de decidir sobre nuestros propios cuerpos interpela e impulsa movilización en las calles. Como así también otros afectos ligados a la alegría de encontrarnos, la potencia de poner en acto el deseo (Gago, 2019) y ocupar el espacio público con otras, hermanadas, luchando y exigiendo la ampliación de derechos y la posibilidad de ser oídas y vistas como expresa el cántico popular feminista: «ahora que estamos juntas, ahora que sí nos ven» (Bacci, 2020). Desde este punto se destaca la puesta en un primer plano de ciertas corporalidades de sujetos no hegemónicos que se hacen visibles masiva y colectivamente en el espacio público. Insiste el cuerpo, lo colectivo y lo performativo de los afectos que se despliegan en las calles, en los trabajos, como así también en las casas y otros escenarios sociales.

A partir de las largas décadas de luchas por la legalización del aborto, el “Ni una Menos”, los paros de mujeres y lo que se comenzó a diagramar en los “Martes Verdes”, se pueden observar cómo se configuró un nuevo actor social, la “Marea Verde”. Sin duda, el triunfo el 30 de diciembre de 2020 con la aprobación de la Ley 27.610 de IVE se debe a la lucha mancomunada de los movimientos transfeministas. MF, junto a otras colectivas, formaron parte de esta gesta que se instituyó en el territorio argentino y halló alianzas por diversos puntos del territorio latinoamericano.

Resulta interesante cómo estas acciones colectivas, desde ya juntamente con otras estrategias que se desplegaron, lograron un impacto a nivel macropolítico y también se articulan también en el plano micropolítico con la construcción de procesos subjetivantes que ponen en acto la capacidad deseante en su singularidad. En MF, como así también en otros colectivos feministas, se

generaron alianzas, amistades, afectos, redes de contención, proyectos de ley para la inclusión de mujeres en festivales folklóricos, formas de agenciamiento del espacio público callejero y estrategias colectivas para hacer frente a las violencias.

Actualmente, el escenario que aparenta ser poco alentador para los movimientos feministas y la “Marea Verde”: la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito se encuentra fragmentada a distintos niveles, los colectivos transfeministas sufrieron una gran desmovilización luego de la pandemia. La importancia de seguir ocupando las calles desde los activismos feministas cobra más relevancia en esta coyuntura de avance neofascista y de implementación de políticas neoliberales. El actual escenario social que nos enfrenta al desafío de repensarnos en el contexto amenazante para poder encontrarnos juntas en el espacio interpelando a los mecanismos biopolíticos sostenidos en lógicas patriarcales, coloniales y neoliberales de dominación, y seguir transformando este mundo en uno más vivible.

Referencias Bibliograficas

ALMENDRA, J. C. La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. **Oxímora revista internacional de ética y política**, 2025, (7), 119-137.

BACCI, C. Ahora que estamos juntas: memorias, políticas y emociones feministas. **Revista Estudos Feministas**, 28(2), 2020. Disponible en <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272446>. Acceso 25 agosto 2025.

BUTLER, J. **El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad**. Madrid: Paidós, 2017.

BUTLER, J. **Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la Asamblea.** Madrid: Paidós, 2019.

FRASER, N. ¿Qué tiene de crítica la teoría crítica? Habermas y la cuestión del género. In Benahabib, S. y Cornell D. **Teoría Feminista y teoría Crítica**, Valencia: Alfons El Magnànim, 1990, p. 49-88

FOUCAULT, M. Del poder de la soberanía al poder sobre la vida. In Foucault, M. **Genealogía del racismo** Buenos Aires: Caronte, 1981, p.193-214.

GAGO, V. **La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo.** Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.

KOROL, C. **Feminismos populares. Pedagogías y políticas.** Bogotá: La Fogata Internacional, 2016.

LONGONI, A. ¿Qué queda hoy del activismo artístico? **Revista Ñ**, 16, 2011.

LORDE, A. **La hermana, la extranjera: artículos y conferencias.** Madrid: Horas y horas, 2003.

MACÓN, C. **Desafiar el sentir. Feminismos, historia y rebelión.** Buenos Aires: Omnívora Editora, 2021.

MUJERES DEL FOLKLORE. [Mujeres del Folklore]. Facebook. Disponible en <https://www.facebook.com/846953772163741/videos/437094913934356> . Aceso 25 agosto 2025.

PROAÑO GÓMEZ, L. Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. **Telón de Fondo**, 26, 2017.

PROAÑO GÓMEZ, L. Estallido social /estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. **Revista Artescena**, 9, 2020. p. 1-21

ROLNIK, S. **Esferas de la insurrección: apuntes para descolonizar el inconsciente**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.

SPIVAK, G. ¿Puede hablar el subalterno? **Orbis Tertius**, 3(6), 1998.

STUBS, R.; SILVA TEIXEIRA-FILHO, F.; LESSA, P.
Artivismo, estética feminista e produção de subjetividade.
Revista Estudos Feministas, 26 (2), 2018. Disponible en
https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2018000200220&script=sci_arttext Aceso 25 agosto 2025.

VACAREZZA, N. La Marea Verde Imágenes y poética de las protestas por el aborto legal y libre. **Retazos. Memorias feministas**. Buenos Aires: CLACSO, 2021.

“Mis decisiones me trajeron acá”: neoliberalismo, género y agencia en las calles del sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires²¹

Florencia Pelagagge²²

Situación de calle: ¿Fenómeno generizado?

La existencia de población en situación de calle es una de las máximas expresiones de injusticia social. Según Federici (2010) el fenómeno fue una consecuencia directa de la crisis del feudalismo y la expropiación de tierras que dejó a millones de campesinos sin sustento. Se trata de una manifestación de la formación del proletariado en la transición al capitalismo. Una vez expulsados de sus tierras el vagabundeo se constituyó como forma de resistencia al trabajo asalariado. Frente a esta negativa, los Estados respondieron con una criminalización feroz que incluyó leyes punitivas, casas de trabajo, deportaciones a las colonias y una ideología que construyó al cuerpo del proletariado como indisciplinado

²¹ El siguiente capítulo resume aspectos centrales de los resultados de investigación de una etnografía realizada en Barrio Padre Rodolfo Ricciardelli en el Sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con mujeres en situación de calle. Ver: PELAGAGGE, F. **Mis decisiones me trajeron acá: una etnografía sobre las experiencias de mujeres en situación de calle en un barrio del sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires** [Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín]. Disponible en Repositorio Institucional UNSAM, 2024. [<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2971>]

²² Licenciada en Terapia Ocupacional (UBA), Magíster en Antropología Social y doctoranda en Sociología (UNSAM), maestranda en Salud Pública (UFC), Diplomada en Gestión en Salud (UNDAV). Integra el Grupo de Investigación "Sociabilidades por los Márgenes" de la Facultad de Psicología de la UBA. Email: florencia.pelagagge@gmail.com

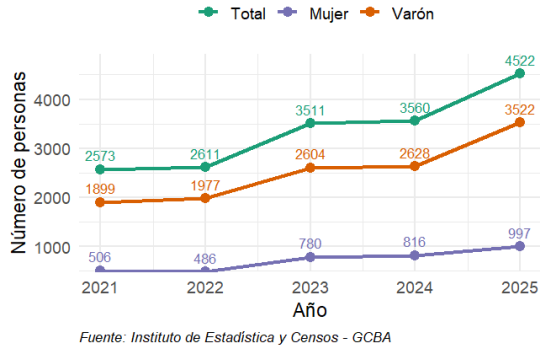
y peligroso. Según la autora, lejos de ser un problema marginal, el vagabundeo encarnó una forma activa de resistencia al nuevo orden.

En la actualidad, en América Latina la existencia de población en situación de calle como fenómeno urbano se asocia a los procesos socioeconómicos ocurridos en la región a principios del siglo XX. Procesos que ocasionaron una profunda precarización de la vida, en términos simbólicos y materiales. En Argentina, las políticas neoliberales iniciadas a mediados de los setenta y profundizadas en las décadas siguientes, provocaron la privatización y achicamiento del Estado, así como la caída de instituciones que cohesionaban el entramado social como el pleno empleo y la escuela pública. Esto generó un aumento de la exclusión social, la desigualdad y la vulnerabilidad en distintas ciudades del país, como es el caso de Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA).

Según datos del Instituto de Estadística y Censos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2025), entre 2021 y 2025, la cantidad de personas en situación de calle en este territorio mostró un incremento sostenido y significativo: pasó de 2.405 a 4.519 personas, es decir, un aumento del 88% en apenas cinco años. Este crecimiento no fue uniforme: entre 2022 y 2023 se produjo el salto más pronunciado, con más de 900 personas adicionales, mientras que en 2025 se alcanzó el valor más alto de toda la serie.

Figura 01

Personas en situación de calle — CABA
Total y por género



Fonte: CABA,2025

El análisis por género revela una masculinización persistente del fenómeno. Los varones pasaron de 1.899 en 2021 a 3.522 en 2025, lo que implica un crecimiento absoluto de 1.623 casos (+85%). Su peso relativo dentro del total aumentó levemente, de un 79% en 2021 a un 78% en 2025, confirmando que se mantienen como mayoría estructural en la calle.

Las mujeres, aunque en menor número, evidencian un incremento aún más marcado en términos relativos: de 506 en 2021 a 997 en 2025, lo que representa un aumento del 97%. Sin embargo, su participación en el total se mantiene relativamente estable, alrededor del 20%. Este dato refleja que la feminización del fenómeno no crece en términos proporcionales, sino que acompaña la tendencia general de aumento de la población en calle.

Históricamente, los estudios sociales sobre la población en situación de calle han invisibilizado las experiencias de las mujeres, un sesgo que se ha replicado

tanto en la academia como en las instituciones de asistencia y políticas públicas. Esta invisibilización se atribuye a varios factores: la prevalencia numérica de varones en esta situación, el predominio de los determinantes de clase sobre el género en el análisis social, y la naturalización de la división sexual de los espacios –lo público para los hombres y lo privado para las mujeres. No obstante, el aumento de la presencia femenina en la calle en los últimos años exige una mirada profunda que revele las particularidades y la complejidad de sus trayectorias, develando el punto nodal del interjuego dinámico entre agencia y estructura.

Este capítulo se basa en una etnografía realizada entre octubre de 2017 y marzo de 2020 en un centro de atención primaria de salud al que concurren personas en situación de calle, ubicado en el Barrio Padre Ricciardelli, en el sur de la Ciudad de Buenos Aires. El objetivo es ofrecer una lectura más compleja del fenómeno, tensionando las perspectivas victimistas y el reduccionismo estructuralista, para poner de manifiesto la agencia de estas mujeres, su capacidad de querer, emprender y resistir, incluso en las circunstancias más adversas. Se explorará cómo la calle, lejos de ser un mero espacio de excepción o desafiliación total, se configura como un campo social legítimo y de integración para ellas, ofreciendo oportunidades y sentidos en un mundo de crisis y precariedad.

La calle te llama

En una de esas caminatas, mientras nos dirigíamos a una oficina estatal, le pregunté a Azul por qué había elegido este barrio en particular. Ella me contó que inicialmente no lo conocía, que siempre había parado cerca de la estación de tren que la

llevaba al hogar familiar donde se crió en provincia, pero que había venido a la ciudad porque “hay más oportunidades, podía salir con el carro”. “Hacer guita” en la ciudad era más fácil que en otros lugares. A su vez, me contó que de a poco empezó a meterse cada vez más en el Barrio Padre Ricciardelli, a pesar de las sugerencias de compañeros de calle que le aconsejaban no hacerlo. Sin embargo, el Barrio la “llamaba”, quería entrar igual. De ese entonces pasaron 15 años, ya la conocen todos en la calle y camina por todos lados. Se levanta la remera y me muestra la panza mientras repite “nunca ni una puñalada ni un tiro. No me meto con nadie, sé cómo manejarme. Yo hablo con respeto como te hablo a vos”. Azul me mostraba que la calle y el Barrio particularmente, tenían algo que ofrecerle, “la llamaba”, le permitían ser alguien, tener fama, que la conozcan y respeten. También me contó que está viviendo con su hermana en Quilmes. “Más de tres días no me cuelgo acá. Vine ayer a comprar, saludar a las pibas y me vuelvo... Mis hijos están con el papá. Cuando me cuelgo mucho mi hermana me avisa que ellos me quieren ver, que me extrañan... me parte el alma. Prefiero que estén en un lugar sano” (PELAGAGGE, 2024, p. 63).

El neoliberalismo²³ como fase actual del capitalismo

²³ Según Murillo (2018), neoliberalismo no fue una unidad, sino una tendencia del gran capital. Para la autora, el neoliberalismo es una mutación en el orden social capitalista. Se trata de una tendencia que se renueva constantemente a sí misma, nutriéndose, a través de diversos cálculos acerca de sus propios fallos, de los movimientos de sus opositores y de los obstáculos que se le oponen. El neoliberalismo implica un alto nivel de violencia que se conjuga con una incesante

se ha consolidado como un régimen de existencia de lo social y un modo de gobernar instalado regionalmente a partir de las dictaduras cívico-militares. En este contexto, la crisis se ha instalado como un régimen permanente, un medio ambiente inevitable en el que las personas deben desplegar estrategias de vida individualizadas y retóricamente meritocráticas. Esto ha provocado una profunda y multidimensional precarización de la vida a nivel mundial, marcada por el aumento de la desigualdad y la feminización de la pobreza y del trabajo en las economías informales (Gago, 2014; Pérez Orozco, 2021).

El Barrio Padre Ricciardelli, en el sur de la CABA, es un claro ejemplo de estas transformaciones. Repoblado intensamente durante los años 90 bajo políticas neoliberales, ha experimentado un crecimiento sostenido de la población, en parte debido al tránsito y consumo de sustancias psicoactivas como la pasta base de cocaína²⁴. La proliferación de "ranchadas"²⁵ –viviendas precarias hechas con materiales reutilizados o espacios estratégicos para el consumo y desarrollo de actividades cotidianas– ilustra la materialización de estas dinámicas en el

interpelación a las subjetividades a aceptar el presunto fin de todo horizonte y buscar una completud imaginaria que eluda la presencia de la muerte agazapada en diversas formas de amenaza física, social o simbólica.

²⁴ "El paco o base de cocaína, conocida como "basuco" en Colombia, "pitillo" en Bolivia, "baserolo" en Ecuador, "pasta de coca" en Perú, "pasta base" o "base" en Chile y Uruguay, es cocaína fumable que constituye uno de los pasos intermedios en el proceso de obtención del clorhidrato de cocaína (la cocaína que se esnifa) a partir de las hojas de coca. Por lo tanto, el paco es un producto con menos pureza que la cocaína, más fácil de elaborar y que los narcotraficantes pueden producir más rápido y vender más barato" (Arrieta, Damin y Prieto, 2017).

²⁵ A lo largo del texto, todas las categorías nativas se presentan en cursiva y entre "comillas", manteniendo la forma en que fueron expresadas por las interlocutoras.

territorio.

Tradicionalmente, la calle ha sido un espacio predominantemente masculino. Las investigaciones han mostrado una menor presencia de mujeres en situación de calle en comparación con los varones, quienes a menudo ingresan a ellas a edades más tempranas. Sin embargo, el fenómeno creciente de mujeres en la calle como lo muestran las estadísticas de los últimos años sugiere una modificación cualitativa de los procesos de reproducción neoliberales y una profundización de la precarización de la vida.

Para las mujeres que transitaban y permanecen en las calles del Barrio, la entrada a la calle a menudo se produce en la adolescencia tardía o adultez temprana (entre los 13 y 16 años), una edad mayor que la de los varones, lo que se vincula con los roles de cuidado tradicionalmente asignados a ellas en sus hogares de origen. Estos roles, aunque subalternos, funcionaban como una herramienta de integración social que las retenía en el hogar, incluso en situaciones de pobreza y violencia.

Los motivos para el ingreso a la calle son diversos, pero frecuentemente ellas lo asocian a un evento puntual y traumático, en lugar de un proceso gradual. La mayoría de las mujeres relataron haber llegado a la calle a raíz de abusos sexuales por parte de un familiar varón adulto, haber sido expulsadas de sus casas ante diversas situaciones conflictivas generalmente asociado a la situación de abuso, o el fallecimiento de un referente afectivo. Estos episodios, a diferencia de los varones que mencionan pobreza o desamor, son detonantes directamente relacionados con la violencia de género y las desigualdades estructurales generizadas. La calle, entonces, se presenta como una resolución o escape a un

contexto asfixiante, una opción ante la fragilidad o ausencia de otras redes de contención.

A pesar de la conflictividad que relataban al construir el inicio de la experiencia de calle como sinónimo de huida de esos hogares, con frecuencia, salir de la calle implicaba la vuelta a estos mismos lugares que en algún momento habían resultado insoportables. De esta forma, la mayoría de las mujeres establecían dinámicas que combinan la calle, con el hogar familiar, instituciones, hospitales, hogares parroquiales, paradores, cárceles, etc. Así retornaban al campo doméstico para “guardarse” / “rescatarse”²⁶, salir de la calle, cuidar hijos, padres, madres, hermanos. Los vínculos con sus familias generalmente se sostienen con mayor frecuencia en comparación a los varones en dicha situación.

Contrario a la idea de desafiliación (Castel, 1995), generalmente las mujeres en situación de calle no están desancladas de sus redes familiares. A diferencia de los varones, quienes mantienen vínculos esporádicos, ellas permanecen al tanto de lo que sucede en sus hogares y con sus hijos, realizan prácticas de cuidado y son objeto de cuidado por parte de sus familias. La atracción por el hogar familiar es mayor para las mujeres, resultando en salidas más tardías y vínculos más asiduos. Así, la dinámica entre la calle y el hogar es porosa, con una convivencia y alternancia constante de ambos espacios.

De esta forma, la calle se convierte en una opción válida y un campo social que convive con otros en las trayectorias de estas mujeres. Los motivos para volver a la

²⁶ Según Epele (2010) el rescate implica prácticas orientadas a regular o disminuir el consumo. En este sentido, es posible transpolar la categoría nativa de rescate a los riesgos propios del campo de la calle y el uso que hacen las mujeres del término cuando “deciden” irse de allí.

calle incluyen el fallecimiento de seres queridos, conflictos familiares, violencia por parte de sus parejas, salida de prisión o comunidades terapéuticas, o simplemente comprar y consumir. La calle se configura como un espacio en los márgenes donde las redes se amplían, pero sin perder las anteriores. Allí establecen vínculos, dinámicas, se presentan riesgos, pero también nuevas posibilidades, se construyen sentidos, que complejizan la trama social cotidiana en que desarrollan sus vidas. Las mujeres con las que compartí largas conversaciones relataban haber optado por la calle muchas veces a lo largo de sus vidas, como un lugar al que siempre se puede volver. La calle, como campo social²⁷, es un espacio de disputa por capitales, materiales y simbólicos, donde se establecen códigos y reglas.

La identidad secreta. Fama y respeto

Yo tengo como dos personalidades, la Negri y Beatriz. A veces sale una y a veces la otra. Cuando empecé a vender mis cosas, que ya no llegaba a pagar el alquiler, que me chupaba, ahí apareció la Negri. La Negri apareció en la calle... En la calle soy otra, me trasformo. ¿Viste que todos tenemos una parte masculina y otra femenina? Bueno, la Negri es más masculina. La odio a la Negri, a veces siento que quiere salir y me tengo que ir porque no quiero bardear...yo a La Negri le debo mucho, le agradezco. La Negri me cuidó de que no me mataran, no me violaran, en la calle te quieren

²⁷ El espacio social, según Bourdieu está constituido por un conjunto de campos. Estos campos son microcosmos sociales relativamente autónomos, aunque articulados entre sí, con sus propias instituciones, reglas específicas y capitales que dan legitimidad, prestigio y autoridad a quienes participan allí (Chazarreta, 2009).

sacar todo lo que tenés ...A mí me conocen todos acá. Por ejemplo, si querés denunciarme por robo van a pedir pruebas porque todos me conocen a mí. No me prostituyo ni robo... me costó, pero me hice querer... Por ejemplo, ahí vive (señala la casa) un señor que te deja bañarte. Cuando andas unos días por acá te dicen. Vos le pedís y él te deja. No te pide nada a cambio eh...El auto donde duermo ahora me lo dieron. Acá se maneja así, te tienen que dar permiso... él ya es el segundo auto que me da. A mí me quieren todos acá. Me hice querer. Acá muchas pibas hacen cualquier cosa por unos mangos. Por \$50, \$100 andan con casados. Y así te hacés la fama y listo (PELAGAGGE, 2024, p. 71).

La calle como campo en el que se permanece, de forma intermitente o permanente, plantea la posibilidad de desarrollar otro modo de estar en el mundo. Ya sea como estrategia adaptativa, como forma de preservarse ante los riesgos del día a día, como forma de diferenciación o cuidado de aquel mundo “más anti” que se desarrolla cuando están en “otros lados” por fuera de la calle. Este campo permite ir construyendo para ellas una “identidad secreta”.

Sumado a lo anterior, la calle ofrece sentidos particulares: la "fama" y el "respeto". La "fama" se construye a lo largo del tiempo, mediante prácticas que buscan diferenciarse de los estereotipos negativos - "fisuras", "putas"- y obtener reconocimiento social. Una "fama" adecuada permite obtener comida, ropa, trabajo, un lugar para dormir o usar el baño. El "respeto", en cambio, a menudo está asociado a prácticas masculinas, como el ejercicio de la violencia para imponerse ante otros.

A su vez, existen una serie de códigos en relación con poder aceptar aquello que es ofrecido como forma de generar lazos de solidaridad y el desafío que implica pedir o tomar algo en la ausencia de aquel lazo preexistente. En ese sentido, el otro puede convertirse y mutar rápidamente de compañero a amenaza. Dentro del campo cada actor se encuentra bajo la sospecha de querer “aprovecharse” de la situación. Lo efímero de los vínculos se puede traslucir en el enunciado “en la calle parás sola”, repetido una y otra vez por mis interlocutoras durante los relatos de los conflictos y peleas.

La identidad, los vínculos establecidos con pares, vecinos, contar con familia en el Barrio son elementos que por momentos las protegen y/o las exponen a diversos riesgos. Así la “fama” (que te conozcan) y el “respeto” (que te reconozcan) aparecen en el campo de la calle como los valores predominantes a la hora de establecer redes, circuitos y vínculos.

Por lo tanto, los vínculos se generan en un marco de estado de alerta constante donde, de acuerdo con la situación y en consonancia a las identidades desarrolladas en el campo, se van estableciendo distintas prioridades para la agencia²⁸: la obtención y mantenimiento de los recursos materiales, obtener un lugar acorde a las reglas de juego dentro del tejido relacional.

²⁸ La agencia adopta la forma de deseos e intenciones específicos dentro de una matriz de subjetividad, de sentimientos, pensamientos y significados, contruidos de acuerdo a las condiciones estructurales en que se desarrollan. La idea de agencia presupone una subjetividad compleja en la que el sujeto internaliza en parte y reflexiona en parte sobre una serie de circunstancias en las que se encuentra y contra las que reacciona. La agencia como elemento constitutivo de la estructura, es la capacidad de los sujetos de alterar las cosas (Ortner, 2016).

Si bien los aspectos anteriores se repiten en narrativas de varones en situación de calle, en el caso de las mujeres ocurre algo más. Por un lado, las "identidades secretas" y la flexibilidad con la que se adaptan a las situaciones dan cuenta de una formación subjetiva coherente con los valores neoliberales donde priman el cálculo y el oportunismo como base para la agencia. Por el otro, las mujeres despliegan performances generizadas que pueden alternar entre lo masculino y lo femenino según la "conveniencia". Esto les permite "saber manejarse", negociar y operar en un campo que las interpela, utilizando el género como un "recurso" calculado para obtener beneficios o protección.

De esta manera, observamos en sus experiencias y narrativas la forma en que se materializan los procesos neoliberales desde abajo y los márgenes²⁹, en interjuego constante con el patriarcado y su imposición del contrato sexual³⁰. El neoliberalismo ha impulsado la informalización creciente del trabajo, y las mujeres en situación de calle son un actor económico relevante en este contexto. Sus prácticas de subsistencia combinan elementos microempresariales con estrategias populares

²⁹ Gago (2014), define al neoliberalismo como un conjunto de saberes, tecnologías y prácticas que despliegan una racionalidad de nuevo tipo impulsada "desde arriba". Sin embargo, y como innovación principal del mismo, esta forma de gobierno por medio del impulso de las libertades individuales logra instalarse también "desde abajo"; e incluso, podríamos agregar, desde los márgenes (neoliberalismo marginal).

³⁰ el contrato sexual es un concepto que explica una nueva forma de división sexual del trabajo que surgió con el advenimiento del capitalismo. Este nuevo contrato sexual redefinió a las mujeres — madres, esposas, hijas, viudas— de una manera que ocultaba su condición de trabajadoras. Al mismo tiempo, otorgaba a los hombres libre acceso a los cuerpos de las mujeres, a su trabajo y a los cuerpos y el trabajo de sus hijos (Federici, 2010).

de resolución de la vida. Actividades como el narcomenudeo, la prostitución, la limpieza de casas, la venta informal de objetos, el cartoneo, o el cuidado de autos, son vitales para garantizar la reproducción de su vida cotidiana.

Como parte de la construcción de aquella identidad y sus sentidos, opera una necesidad constante por diferenciarse entre ellas, descolectivizarse de la imagen estereotipada, afirmando su individualidad: "Yo no soy fisura, no soy como estas negras" (Pelagagge, 2024, pp.90). Esta narrativa individualista reafirmada en prácticas de consumo de determinados bienes, como ropa y perfumes, responde al imperativo neoliberal de ciudadanía por consumo. Como parte de la construcción de lugar dentro del campo se es socialmente valorado en tanto se consume bienes determinados que permiten reafirmar esa subjetividad soberana de sí. Este imperativo de consumo y autoempresarialidad, junto con la flexibilización y desposesión de derechos, las convierte en inversoras de sí mismas (Gago, 2014).

El relato neoliberal plantea que todo es posible, que el éxito es sinónimo de voluntad y, por ende, responsabilidad única del sujeto. Esta narrativa impregnada de ethos neoliberal es coherente con las subjetividades, es una expresión de ellas. Así estas mujeres, a pesar de estar expuestas a los sufrimientos más salvajes, se adjudican la responsabilidad a sí mismas y sus decisiones, ya sean buenas o malas: "mis propias decisiones me llevaron a la calle, quería estar en la calle, quería fumar... era como un ciclo que tenía que pasar, hacerme dura" (Pelagaggae, 2024, p. 65).

En este sentido, el modo de construir las narrativas reproduce sus experiencias como historias particulares, atomizadas, sin conexión unas con otras, sin historia,

respondiendo así, a una de las técnicas fundamentales del neoliberalismo: la desterritorialización de lo político. A partir de la proyección en los sujetos de las reglas y requerimientos del mercado, la soberanía se reterritorializa en el cuerpo de cada quien. La soberanía así es definida como la relación con uno mismo, como control, organización y producción de un territorio que es el propio cuerpo (Segato, 2018).

De esta manera, muchas de estas mujeres no se perciben como víctimas de violencias o de la desigualdad estructural. Por el contrario, afirman que sus arribos a la calle son a causa de "sus propias decisiones" y se construyen como agentes responsables de su destino. Esta agencia –la capacidad de querer, emprender, arreglárselas, salvarse– es una manifestación de una subjetividad performada por el ethos neoliberal. En un contexto donde la crisis es la norma, las mujeres de la calle internalizan la lógica individualista y la responsabilidad sobre sí, haciendo uso del cálculo y el oportunismo como herramientas esenciales para la supervivencia y para prosperar. La capacidad de agencia se encuentra estructuralmente condicionada.

Por otro lado, si bien "sus decisiones" buscan tomar el espacio público, deben pagar altos costos por participar de un campo por excelencia masculino. Los riesgos para hombres y mujeres en la calle incluyen robos, conflictos interpersonales, con vecinos, narcotráfico y conflictos con fuerzas de seguridad. Sin embargo, para las mujeres, existe un peligro particular: la violencia sexual (incluso mientras duermen) y los secuestros.

A pesar de que la calle les ofrece una identidad y la capacidad de tomar decisiones, los riesgos son extremos y encarnan las formas más crueles de sufrimiento, una sanción por desafiar los roles de género: "las mujeres en

la calle no valen nada". El neoliberalismo y el patriarcado se solapan, construyendo subjetividades "responsables de sus decisiones" y, por tanto, culpables de aquello que padecen si no logran "saber manejarse" adecuadamente.

Vínculos de Control: La Triple Sospecha y la "Mala Víctima"

Golpeo la puerta del baño y me abre Alelí. Le paso la ropa que había buscado para ella. Le pregunto cómo está y me responde "amanecida". Me muestra el corte que tiene en el cuello y el dedo que tiene lastimado. El corte del cuello parece estar cicatrizado, se ve una línea de extremo a extremo, con relieve. Ayer vino mi mamá y encontramos a la piba que me hizo esto. No se olvida más de nosotras...

Unos días más tarde Alelí vuelve con su novio. Me pide el teléfono para hablar con la defensoría y avisar que iba a ir al día siguiente. Como no atendieron en esa oficina, llamó a su mamá. Habló unos minutos con ella, preguntó cómo se encontraban todos, sus hijos y hermanos. Luego le pasó el teléfono a su novio quién saludó a su suegra y comenzó a contarle "lo mal" que Alelí se portaba, "no hacía caso". Luego él volvió a pasarle el teléfono a ella quien comenzó a insultar y discutir con alguien. A mi pedido de que se detuviera me respondió: "Sisi, perdón (corta la comunicación sin despedirse) Es que mi hermana me hace enojar" (Pelagagge, 2024, p. 105).

Como hemos observado hasta aquí las mujeres en situación de calle no están desancladas de sus redes

familiares, sin embargo, sus vínculos –tanto familiares como de pareja– tienen un carácter ambiguo. Estos lazos, si bien pueden ofrecer protección y contención, también pueden exponerlas a diferentes riesgos y convertirse en dispositivos de control que legitiman la violencia sobre sus cuerpos y prácticas.

Los vínculos que las mujeres en situación de calle establecen con sus familias de origen y sus parejas (monogámicas y heterosexuales) son cruciales para su vida cotidiana en la calle. Estos lazos, aunque no siempre originados en la calle, se extienden a este espacio y son fundamentales para la protección ante los riesgos y para las transiciones entre la calle y el ámbito doméstico, sea para "rescatarse" o para escapar de situaciones de violencia. De hecho, los vínculos de pareja pueden incluso generar la ilusión de un proyecto familiar que las impulse a salir de la calle, reproduciendo la retórica del amor romántico como salvación.

Sin embargo, la percepción de estas mujeres por parte de los varones, tanto de la calle como de su entorno más amplio, está fuertemente teñida por estereotipos de género clásicos. Ante la presencia de una mujer "nueva en la calle" se activaban entre los varones en situación de calle (y no solo) lógicas de seducción y protección, pero también de recelo y desconfianza. Los varones las describen como "manipuladoras, mentirosas y calculadoras", cuya principal motivación es obtener beneficios a cualquier costo. Específicamente, se les acusa de buscar bienes materiales, dinero o sustancias a cambio de sexo, siendo tachadas de "putas" y de "aprovecharse" de sus "recursos". Esta visión las posiciona como objetos de deseo y competencia entre los varones, exponiéndolas a diferentes tipos de violencias.

Sumado a lo anterior, en el caso de las mujeres el

consumo de sustancias psicoactivas es un aspecto clave que justifica la necesidad de control sobre ellas, desdibujando las relaciones de poder bajo una fachada de igualdad. Los varones en la calle a menudo construyen la idea de que el consumo de pasta base "excita a las mujeres", las hace irracionales, llevándolas a "prostituirse por drogas". Esta narrativa las presenta como seres incapaces de autocontrolarse, lo que legitima la dominación masculina y justifica la necesidad de tutelarlas.

Entonces, sobre ellas recae una triple sospecha: i) Sospecha neoliberal: se las percibe como calculadoras y oportunistas, que utilizan los vínculos para obtener beneficios, son una amenaza; ii) Sospecha patriarcal: se les atribuye impulsividad, irracionalidad, manipulación y mentira, características que históricamente el patriarcado ha imputado a las mujeres para justificar su control; iii) Sospecha asociada al consumo: se las considera adictas que carecen de autocontrol, reforzando la necesidad de tutela.

Esta triple sospecha las convierte en la figura emblemática de las malas mujeres en un contexto de extrema vulnerabilidad. Son "paqueras", "malas mujeres", y "putas" por ocupar un espacio público que no les corresponde y por adoptar prácticas masculinizadas. Esta construcción de la "mala mujer" se remonta a la génesis del capitalismo, donde la división entre buenas (laboriosas, domésticas) y malas (prostitutas, derrochadoras) era funcional para garantizar el trabajo doméstico no remunerado y el control sobre la reproducción de la fuerza de trabajo.

A pesar de esta desigualdad, las mujeres a menudo se autoperciben en una situación de paridad al negociar intercambios, lo que les permite obtener no solo recursos

materiales, sino también cierto poder, jerarquía, estatus y protección. No obstante, esta paridad es ilusoria, ya que los estereotipos de género persisten y ser "mujer de" un hombre en la calle, si bien ofrece protección y "fama", también implica control. El honor y respeto masculino se sostiene en la capacidad de los varones para controlar y proteger a "sus mujeres" como si fueran una propiedad, y cualquier transgresión de ellas puede poner en riesgo el capital simbólico masculino.

Sin embargo, el control no se limita a sus relaciones con parejas heterosexuales. En base a las sospechas construidas en torno a ellas, se conforma un dispositivo de control hermanado entre las familias y las parejas. De esta forma, los vínculos entre ambos actores extienden una tutela sobre las mujeres en la calle, reforzando la idea de límites porosos entre los campos doméstico y público. Estos vínculos, que se traducen en "cuidado" según la percepción de los actores, legitiman la violencia sobre los cuerpos y prácticas de las mujeres, independientemente de dónde se hayan originado las relaciones y desarrollado las prácticas.

Así, los actores que forman parte de este dispositivo de control se arrogan la potestad de determinar el carácter de los comportamientos de las mujeres, adoctrinarlas y ajusticiarlas. Los cuerpos de las mujeres son objeto de control para reactualizar el mandato de masculinidad, afianzar el honor familiar y de sus parejas (tanto actuales como pasadas), y enviar un mensaje general sobre quién tiene el control. Incluso las familias políticas pueden ser parte de este dispositivo. Esta dinámica de control excede el tiempo que dura el vínculo y expande la vigilancia sobre sus prácticas de consumo, laborales y sobre sus bienes materiales, subalternizándolas y sometiénolas bajo la excusa de "protegerlas".

Sin embargo, a pesar de los sufrimientos, desarrollan estrategias de resistencia y autodefensa que desafían el estereotipo de la "buena víctima". Algunas enfrentan a sus agresores, los golpean, o acuden a instituciones estatales para denunciar, aunque estos procesos son difíciles de sostener en la calle. Al luchar y defenderse, al adoptar prácticas "masculinas" para sobrevivir, ellas tensionan el estereotipo clásico de la mujer débil que debe ser defendida por un tercero. Esta transgresión moral y exceso de agencia son castigados con mayor violencia. Se convierten así en "malas mujeres" y "malas víctimas", cuya autodefensa se percibe como ilegítima y, por ende, sancionada. La violencia se vuelve instrumental y normalizadora, buscando adoctrinarlas y restablecer el orden patriarcal ((Dorlin, 2018).

Conclusiones y Reflexiones Finales

Las experiencias de las mujeres en situación de calle en el Barrio Padre Ricciardelli desafían las concepciones tradicionales sobre la pobreza y el género, revelando la calle no como un estado de excepción, sino como un campo social más, un espacio de integración posible en un contexto de profunda desigualdad. Lejos de ser sujetos pasivos, estas mujeres demuestran una agencia que les permite navegar y negociar en las complejas intersecciones del neoliberalismo y el patriarcado.

Los efectos de la tendencia actual del capital, al instalar la crisis como régimen y precarizar la vida, han debilitado el tejido social y los espacios clásicos de integración, empujando a las mujeres a la calle como una opción legítima para procurarse oportunidades materiales y simbólicas que estructuralmente les son negadas. En este escenario, la subjetividad neoliberal se manifiesta

como matriz de pensamiento que sostiene una agencia basada en auto-responsabilidad, capacidad de cálculo y oportunismo, y en la construcción de identidades flexibles que se adaptan a las dinámicas del "saber manejarse" en la calle.

El género, como dimensión estructural, se materializa de formas particulares y dolorosas. La violencia doméstica y el abuso sexual actúan como detonantes clave para la entrada a la calle, diferenciando sus trayectorias de las de los varones. Una vez en la calle, enfrentan una triple sospecha y mecanismos de control que buscan adoctrinarlas y sancionarlas por su transgresión moral. Se ven obligadas a pagar altos costos por desafiar los estereotipos clásicos, transformándose en la figura de la "mala mujer" y la "mala víctima".

Si bien sus narrativas, invisibilizan las dimensiones estructurales de la pobreza, también resaltan la potencia de la propia agencia. Las mujeres en situación de calle desarrollan estrategias heterogéneas y dinámicas para sobrevivir, construir "fama" y "respeto", y generar redes de apoyo. Los límites porosos entre la calle y el hogar familiar demuestran que los lazos no se rompen, sino que se reconfiguran, aunque muchas veces reproduciendo las desigualdades de género.

En suma, las experiencias de estas mujeres nos obligan a una mirada interseccional que reconozca cómo el neoliberalismo y el patriarcado se entrelazan y refuerzan mutuamente, configurando vidas en extrema vulnerabilidad, pero también con capacidad de resistencia y agencia. Las experiencias de estas mujeres son heterogéneas, no lineales, dan cuenta del gusto, del placer, del sufrimiento, de las contradicciones, y también de los sistemas de opresión.

La calle como campo social y sus experiencias son

expresiones de una de las heterogéneas formas que toma el capitalismo desde abajo, reproduciendo subjetividades con agencias condicionadas social y estructuralmente. La calle y la agencia de estas mujeres nos habla de la forma posible de autoemprender en un sector en extrema vulnerabilidad, con ciertas semejanzas con los procesos de feminización de las migraciones en busca de mejores oportunidades.

Según León (2022) las dinámicas de producción y servicios propias de la globalización neoliberal se caracterizan por la fragmentación y deslocalización de procesos que pasaron a adoptar una forma de eslabones que recorren el mundo. Se asocia este fenómeno con los procesos de crisis y la feminización de las migraciones. Si bien en el caso de las mujeres en situación de calle no se trata de migraciones transnacionales, los procesos migratorios que sí ocurren en busca de oportunidades y la continuidad con sus vínculos familiares y formas de cuidado que ellas adoptan, podrían presentar puntos de contacto pasibles de ser estudiadas en el futuro.

Sus decisiones son la expresión de subjetividades performadas por la estructura. Así el campo de las subjetividades aparece como el lugar donde agencia y estructura confluyen, dejando su huella y tomando formas determinadas. Aquí radica la clave para pensar en los modos de resistir frente al inminente triunfo del neoliberalismo. En ese sentido, el fortalecimiento de los lazos sociales y la posibilidad de disputar construcciones subjetivas alternativas para la agencia debe ser el foco central para la transformación estructural de nuestras sociedades.

Referencias Bibliograficas

CASTEL, R. De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso. **Revista Archipiélago**, n. 21, p. 27-36, 1995.

CHAZARRETA, A. **Espacio físico jerarquizado y espacio social desde la perspectiva de Pierre Bourdieu en Guaymallén**. In V JORNADAS DE JÓVENES INVESTIGADORES, 2009, Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2009.

DORLIN, E. **Defenderse: una filosofía de la violencia**. Buenos Aires: Hekht Libros, 2018.

FEDERICI, S. **El Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria**. 1. ed. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

GAGO, V. **La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2014.

LEÓN, M. **La economía del cuidado y las injusticias económicas contra las mujeres**. Québec: Association québécoise des organismes de coopération internationale, 2022.

PELAGAGGE, F. **Mis decisiones me trajeron acá: una etnografía sobre las experiencias de mujeres en situación de calle en un barrio del sur de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires**. 2024. Tesis (Maestría en Salud Pública) – Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, 2024.

PÉREZ OROZCO, A. **Subversión feminista de la economía**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2021.

SEGATO, R. **La guerra contra las mujeres**. Buenos Aires: Prometeo, 2018.

Literaturas gauchescas: Una trama bilingüe y bicultural

María Laura Romano³¹

Gauchesca y regionalismo

Entre las particularidades de la literatura gauchesca se encuentra su triple inscripción territorial en Argentina, Brasil y Uruguay. El componente ternario es, en realidad, binario: dos lenguas y culturas habitan lo gauchesco, especie literaria de articulación de lo luso y lo castellano en el extremo sur de América. Se trata de un tipo de literatura que se desarrolló en esas dos zonas americanas asociada con avatares sociopolíticos diversos (las guerras de independencia, los enfrentamientos civiles, la secesión provincial en el caso brasileño) y que se corresponde, a su vez, con maneras distintas de apropiación por parte de las historiografías literarias de las naciones implicadas. Lo complejo de estas circunstancias obstaculizó la construcción de un abordaje integral, que incluyera la producción gauchesca tanto del Río de la Plata como de la provincia brasileña de Rio Grande do Sul.

A fines de los años 60 del siglo XX, en un contexto de grandes esfuerzos intelectuales para construir una “patria grande” cultural, Ángel Rama propuso una nueva articulación epistemológica destinada a dar cuenta de las tramas literarias borroneadas por las divisiones que resultaban de los nacionalismos culturales. Reorganizó el mapa crítico latinoamericano desplazando los abordajes

³¹ Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área literatura. Docente de la carrera de Letras de esa misma institución e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Email: malauromano@gmail.com

nacionalistas a través de la noción de comarca cultural, de la que deslindó la comarca caribeña, andina, amazónica, pampeana. Sin embargo, la demarcación de una comarca comprendida por “vastos territorios argentinos, el Uruguay y Rio Grande do Sul” (Rama, 1969, p. 292), en la que la literatura gauchesca emergía como fenómeno literario aglutinante, parece no haber constituido una herramienta heurística suficiente para que el crítico uruguayo ofreciera un análisis de este tipo literario que articulara sus flexiones castellanas y portuguesas. Como anticipa el gentilicio que delimita geográficamente el título del libro que Rama le dedica al género, *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976) persiste en la elección de un objeto que, sin desconocer otras complejidades, descarta su naturaleza bilingüe y bicultural.

Una de las mayores dificultades que supone trabajar el género gauchesco sin soslayar este componente de heterogeneidad tiene que ver con que su desarrollo fue diferente en la zona rioplatense y en Brasil. Por empezar, se trató de un despliegue desfasado en el tiempo: hay una distancia temporal de 50 años entre la aparición de los cielitos gauchescos del oriental Bartolomé Hidalgo en la década de 1820 y la emergencia de la primera novela gauchesca riograndense en 1872: *O Vaqueano*, de Apolinário Porto Alegre. En este punto conviene hacer una digresión historiográfica. Se podría argumentar que la pertenencia de esa novela al género gauchesco, tal como fue definido por los grandes aportes críticos de los siglos XX y XXI (los de Ángel Rama, Josefina Ludmer y Julio Schwartzman), es cuestionable. Esto por el doble hecho de ser una novela, forma literaria en la que no se cultivó el género en el Río de la Plata, pero sobre todo porque lo gauchesco es en ella más una temática que un artificio de lenguaje literario. Es decir, el trabajo con la lengua no pasa de la inclusión de regionalismos, operación que está muy

lejos de la construcción del dispositivo de enunciación que define a la gauchesca en castellano (el escribir como si cantara, hablara e, incluso, escribiera un gaucho). Acá radica un nudo de alteridad entre ambas gauchescas. Porque, aunque la diferencia en la articulación discursiva no sea una característica *per se* de la gauchesca en portugués (hay textos, como *Antonio Chimango* de Amado Juvenal, de 1915, contruidos bajo el artificio enunciativo de una oralidad gaucha), su identificación con el uso de un léxico y un imaginario provincial sí se conecta con un rasgo determinante de su estatuto: para la historiografía literaria riograndense y brasileña, la gauchesca es una literatura regional. “O ciclo da literatura regional – dita gauchesca – abre-se com o ‘Paternon’”, afirma el historiador Guilhermino Cesar (1971, p. 173) sobre el grupo literario al que pertenecía Apolinário, que con *O Vaqueano* siguió el camino inaugurado por la novela *O gaúcho* (1870) de José de Alencar. Esta narración de inicio invierte las afirmaciones de Rama (y los análisis previos de Borges) sobre el carácter secundario del asunto en la determinación de la especificidad de lo gauchesco. En Rio Grande do Sul, el tema y los personajes fundan la corriente literaria regionalista en la que se amalgama la gauchesca. La aclaración de Cesar (“–dita gauchesca–”) parece en principio enunciar la igualación de los términos en cuanto al campo semántico que cubren, pero el emplazamiento sintáctico parentético imprime cierto carácter de impropiedad a la voz “gauchesca”, como si la palabra “regionalismo” fuera más acertada.

De lo dicho arriba se deduce el valor diferencial que asume la gauchesca en los sistemas literarios en los que se gestó. En la zona rioplatense, por diversas operaciones canonizadoras (*El Payador* de Leopoldo Lugones [1916]; la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas [1917-1922]), es casi por antonomasia la forma literaria nacional

argentina y uruguay; en cambio, en Rio Grande do Sul, es considerada una parte de un todo mayor, es decir, la literatura de una región, que ciertamente mantiene vínculos con la literatura nacional de Brasil, vía su matriz fundacional en la novelística alencariana, por ejemplo. Estas conexiones con las expresiones literarias brasileñas fueron enfatizadas por los historiadores riograndenses, incluido Guilhermino Cesar, muchas veces con intenciones de borrar o de por lo menos poner en un segundo plano los lazos culturales y literarios con el Río de la Plata.

Retomando la cuestión del desajuste temporal del género en sus dos lenguas, la falta de sincronización en el tiempo se asocia con otras diferencias. En este trabajo, me interesa destacar una relativa a los soportes de circulación. Mientras la gauchesca rioplatense resultó ser altamente gravitante en la prensa durante gran parte del siglo XIX (para refrendar eso no hay más que referir al periodismo gauchesco, aunque también se puede pensar en los periódicos cultos que publicaban, por ejemplo, diálogos entre paisanos³²), en Rio Grande do Sul, no existió esa clase de entrelazamiento con el dispositivo periódico a pesar de que hubo allí el mismo clima de enfrentamiento faccioso que animó –y fue animado por– las páginas de los “gauchos escritos” de Luis Pérez e Hilario Ascasubi, solo por mencionar a los dos escritores más prolíficos en el ámbito del periodismo gauchesco.

³² Solo a modo de muestra de la manera en la que la prensa de la primera mitad del siglo XIX se hizo eco de la gauchesca, se puede pensar en la cantidad de piezas recogidas por Lauro Ayestarán en *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay* que fueron originalmente publicadas en periódicos montevidianos como *El Pampero*, *Los Amigos del Pueblo*, *El Observador Oriental*, *El Trueno*, *El Recopilador*, entre otros.

Ahora bien, el 9 de marzo de 1833, en el periódico de Porto Alegre *O Recopilador Liberal*, se publicó un diálogo gauchesco en portugués, en un contexto en el que ya se perfilaban los problemas políticos que derivarían en la *Revolução Farroupilha*. Sobre esta aparición subrayo dos cuestiones: en primer lugar, el hecho de que la conversación publicada en *O Recopilador Liberal* constituya una presencia aislada –una cápsula literaria desgajada de toda serie– viene a corroborar la escasísima difusión de los diálogos de esa clase en la provincia brasileña, lo que contrasta con la popularidad que alcanzaron en el Río de la Plata. En segundo lugar, y como revés de la trama de lo anterior, la existencia del diálogo de *O Recopilador Liberal* –aparecido casi cuatro décadas antes de *O Vaqueano*– constituye una rauda y efímera sincronización de las gauchescas en castellano y portugués, una instantánea convergencia de la que analizaré algunos de sus resortes literarios y sus aspectos político-ideológicos.

Por último, un elemento léxico del diálogo de *O Recopilador Liberal* –el nombre de uno de los paisanos– me dará el pie para pensar otro tipo de encuentro entre las gauchescas, que no está supeditado a la sincronía de tiempos, sino que depende, más bien, de operaciones culturales originadas en las necesidades del regionalismo literario riograndense. En la zona de imantación de este último, me gustaría leer algunas piezas poéticas del *Cancioneiro guasca* de João Simões Lopes Neto, aparecido por primera vez en 1910 y reeditado con ampliaciones en 1917. Se trata de composiciones que revelan un repertorio de elementos gauchescos procedentes de distintos estadios del despliegue del género, en un arco de tiempo en el que, del lado rioplatense, se produjo la canonización del *Martín Fierro* como poema nacional.

Una cápsula literaria: un diálogo gauchesco en portugués

El “Diálogo entre o Compadre Ambrosio, e o Compadre Manduca” fue publicado en la primera página de *O Recopilador Liberal*, en la sección “Interior”. Este es un primer rasgo sobresaliente puesto que era habitual que, en la prensa culta rioplatense, esta clase de piezas apareciera en la sección “Variedades” o, por lo menos, en lugares más marginales de la publicación. Su emplazamiento en un lugar central adquiere mayor relevancia por el hecho de que en “Interior” solían publicarse textos de periódicos liberales de otras provincias de Brasil, lo que explica el título del periódico, su función de “recopilador”. De esta manera, la conversación entre los gauchos dislocaba las divisiones que hasta el momento había usado el periódico porque no constituía el tipo de texto que era esperable que se publicara en la sección, que solía ser de tipo noticioso o doctrinario. Además de no proceder de otra publicación periódica, el asunto del diálogo era un papel de Porto Alegre, *O Inflexível*, al cual los paisanos tildaban de “Caracú”.

“Caracú”, agauchamiento del mote “caramuru” con el que se identificaba a los monárquicos restauradores del Brasil regencial, la fracción política más conservadora del espectro ideológico de la época; “os amigos do Imperador velho [d. João VI], que querem ainda que elle volte”³³, según la definición de Manduca.³⁴ El contexto en que salió

³³ En las citas de *O Recopilador Liberal*, conservé la ortografía, la puntuación y las marcas de énfasis originales.

³⁴ D. João VI era el rey de Portugal durante la invasión napoleónica de la Península Ibérica, por lo que él y su corte se trasladaron a Brasil, que pasó del estatus de colonia a reino (Reino Unido de Portugal, Brasil y Algarve). Tras la revolución liberal de Porto de 1820, las cortes portuguesas exigieron al rey que retornara a Lisboa, quien lo hizo tras

a la luz el diálogo es el del progresivo aumento de las tensiones entre el Imperio y un sector de los liberales de Rio Grande do Sul, que denunciaban la opresión de la Corte, sobre todo por la subordinación a los intereses de la economía agroexportadora central a la que la provincia se veía sujeta. La escalada de la tensión provocaría que en un futuro cercano –más precisamente, en septiembre de 1835– se iniciase un conflicto armado que duraría 10 años, bautizado por la historiografía brasileña como *Revolução Farroupilha*, por el cual parte del territorio riograndense se independizaría de la tutela imperial bajo el signo de un gobierno republicano. Uno de los principales líderes de la revolución fue Bento Gonçalves da Silva, figura que Manduca exalta por ser “valente” y “arriscador” y porque “nunca foi muito amigo do Imperador Velho”, con lo que el contenido político de la pieza y su apoyo a una facción se asume de manera explícita.

Luego de la publicación del diálogo, los redactores de *O Recopilador* dieron a la luz otros textos que discutían las ideas vertidas en *O Inflexível*. Estos textos, que defendían el amor a la provincia como “um sentimento nato do coração humano”³⁵, aparecieron en una sección titulada “Porto Alegre”, que todo indica que surgió

nombrar al príncipe heredero, Pedro I, regente en su nombre. Luego de la declaración de la independencia de Brasil y, sobre todo, durante el período regencial, que abarca los años posteriores a la abdicación de Pedro I hasta la mayoría de edad de su sucesor Pedro II (1831-1840), los sectores más conservadores bregaron por la vuelta de d. João VI, quien aseguraría, a sus ojos, la recomposición del pacto social tradicional, deteriorado por las transformaciones socioeconómicas y el proceso de estructuración del Estado brasileño. Sobre el Partido Caramuru en la década de 1830, puede consultarse el artículo de Marco Morel “Restaurar, fracionar e regenerar a nação: o Partido Caramuru nos anos 1830” (2003).

³⁵ La idea pertenece a un texto publicado sin título en la sección “Porto Alegre” de *O Recopilador Liberal* n° 78.

posteriormente al número en el que se publicó el diálogo gauchesco. Desde esta perspectiva, la decisión editorial de publicar, en un espacio importante, un texto que abordaba una cuestión local, cuyo discurso, además, estaba organizado a partir del habla de los sujetos característicos de la pampa riograndense, y la subsiguiente aparición de la sección “Porto Alegre” como una parte del periódico distinta de “Interior” suponía reconocer la especificidad política de la provincia; era una manera de construir en términos periodísticos la autonomía por la que reclamaban los liberales.

¿Pero no puede verse, también, en la emergencia aislada de ese diálogo gauchesco, un ensayo de autonomía literaria para el sur riograndense? ¿Un gesto que señalaba un posible horizonte de independencia cultural que, a la vez que suponía tomar cierta distancia respecto de la nación brasileña en formación, revelaba los lazos culturales que históricamente unían a Rio Grande do Sul con el Río de la Plata? Dado que la revolución de 1835 expresaba una óptica local, indica Regina Zilberman, “encontrou um eco no setor intelectual, que deu andamento à exploração do veio gauchesco” (1982, p. 12). Y, efectivamente, el texto del periódico liberal experimentaba con un subgénero gauchesco, el diálogo, que ya tenía más de una década de desarrollo en el Río de la Plata. En él se revela una estructuración semejante al sistema de marcos que Josefina Ludmer (2000) atribuyó a la conversación gauchesca: desde el afuera, el título define el texto como voz oída (primer marco) y, ya en el interior, se construye la situación oral en la que transcurre el encuentro y la conversación entre los paisanos (segundo marco: Manduca llega a caballo y es recibido por Ambrosio). Puede suponerse que quien escribió el diálogo entre los gauchos riograndenses reconoció en él, entonces, una forma literaria ya establecida que, por su pertenencia

regional, los personajes rurales y el uso de un habla campera, a lo que se sumaba una orientación temática hacia la política, era adecuada para intervenir en la esfera pública de Porto Alegre en momentos en que se reivindicaban ciertos resortes de la soberanía provincial por sobre la nación brasileña.

Ahora bien, hay que señalar una diferencia sustancial entre la pieza de *O Recopilador Liberal* y los diálogos gauchescos del Río de la Plata. Manduca, que es el que pone en conocimiento del otro paisano, Ambrosio, de la existencia de *O Inflexível* (“o FLEXIVELE” en lengua gauchesca), no accede de primera mano al periódico sobre el que versa la conversación. Su condición de “lector-oyente” no es en absoluto insólita dentro de la tradición gauchesca, pero sí lo es la escena didáctica y patriarcal que resulta de ella. Porque, en los diálogos en castellano, son los gauchos los que asumen la posición de quien explica, lo que ocurre paradigmáticamente en Hidalgo con el personaje de Chano, quien no por casualidad es presentado como un “hombre escrito”³⁶ ([1821] 1986, p. 116). Por el contrario, si bien la conversación brasileña incluye solo dos interlocutores, hay un tercer sujeto, el amo, que, a pesar de no estar presente en persona, hace sentir su influencia como lector-mediador del periódico del que hablan los paisanos y transmisor de un conocimiento del que ellos carecen. Es decir, no está solo la habitual mediación letrada de la literatura gauchesca que, si nos atenemos a la convención, es la que toma a su cargo la tarea de “transcripción” de la oralidad gaucha, sino que se suma una perturbante mediación intradieгética. “Elle abriu, e principiou a ler um papel, que

³⁶ El sintagma aparece en el “Diálogo patriótico interesante entre Jacinto Chano, capataz de una estancia en las Islas del Tordillo, y el gaucho de la Guardia del Monte”.

se chama o FLEXIVELE: depois que leu esteve-me explicando tudo”, dice Manduca y, efectivamente, la posición didáctica que denota el verbo y su objeto total – “tudo”– encuentran su correspondencia a lo largo del diálogo en la multiplicación de “me disse que” o variantes, estructura subordinante con la que Manduca introduce el discurso del amo, lo que viene a poner en evidencia que lo central de la conversación es una reproducción de las palabras de otro, que no es precisamente un igual. Si bien no hay manera de medir la distancia entre el discurso citado y el discurso citante para verificar la fidelidad de este con respecto al primero –una obviedad: ambos son una ficción y el primero no existe más que en el decir de Manduca–, resulta insoslayable que lo que el diálogo ofrece es la elaboración de un habla que está subordinada a un lenguaje ajeno, reputado como superior en la escala social.

Como resultado de lo anterior, salen a la luz las diferencias que el dispositivo de locución que construye el diálogo brasileño plantea respecto de la producción rioplatense. El autor del texto escribió una voz nunca escrita (en portugués), pero la potencia transgresiva de la elección que, por principio, exigía cierta fidelidad a una perspectiva plebeya, se ve atenuada por la mediación de una voz de autoridad. En esta incipiente gauchesca brasileña, el gaucho no tiene el saber, como ocurre con el Chano de Hidalgo, cuya palabra su aparcerero Contreras compara con las sentencias del rey Salomón ([1821] 1986, p. 114). Ocurre entonces que los gauchos Manduca y Ambrosio son hablados por el amo, como si fueran las figuras dialogantes de un catecismo “indirecto” en el que el maestro está ausente y su voz es transmitida por los discípulos.

“Arrolhar estas letras”

El diálogo entre compadres publicado en 1833 en *O Recopilador Liberal* no tuvo descendencia en la literatura gauchesca de Rio Grande do Sul, que no cultivó la forma conversacional, ni hizo de las coyunturas políticas un tema dilecto (a excepción, tal vez, de *Antonio Chimango*) y, en general, prefirió conjugarse en tiempos pretéritos para aludir al pasado glorioso de la *Revolução Farroupilha* (como lo hace *O Vaqueano* y los *Contos gauchescos* de João Simões Lopes Neto, de 1912, narrados por el viejo vaqueano Blau Nunes) o a la temporalidad detenida y mítica de los hábitos, costumbres y tradiciones camperas (como proponen las *Provincianas*, de Bernardo Taveira Junior, de 1886). Sin embargo, a pesar de que el diálogo entre Ambrosio y Manduca parece comportarse como una cápsula literaria replegada sobre sí, el nombre de uno de los paisanos permite trazar conexiones con el folklore y la literatura regional posteriores y, concretamente, con la obra de João Simões Lopes Neto, uno de los principales exponentes de la literatura gauchesca riograndense. “Manduca” aparece en el *Cancioneiro guasca* de Lopes Neto, alternativamente como remitente de dos cartas y destinatario de una, las tres recogidas en la colección. Aparece también en otros textos del regionalismo *gaúcho*: es uno de los personajes heroicos del folletín *Os farrapos* (1877) de Luís Alves Oliveira Bello; es el valeroso “monarca”³⁷ del cuento homónimo de Alcides Maya, incluido en *Alma bárbara* (1922); es el trovador talentoso de la opereta *A professorinha* (1928), de João Belem; y, más contemporáneamente, es uno de los personajes (junto

³⁷ En el regionalismo de Rio Grande do Sul, suele llamarse al gaucho “monarca das coxilhas” (“de las cuchillas” se traduciría en español). Esta caracterización, que exaltaba su mítica intrepidez y libertad, abonó a la construcción del arquetipo del poblador rural de la pampa brasileña.

con Juca, que también aparece como escritor de cartas en el *Cancioneiro guasca*) de la chamarrita de Noel Guarany, “Na baixada do Manduca” (1976).

Manduca sería así uno de los nombres que, proveniente de la tradición oral, se sumó al corpus del regionalismo riograndense, y al despliegue gauchesco que este contiene, a fuerza de sus recurrencias. Pero quiero retomar un asunto tratado al pasar. En el cancionero de Lopes Neto, Manduca aparece vinculado a la escritura y lectura de cartas. ¿No es un hecho singular que textos epistolares (seis en total), mayormente compuestos en verso pero ligados a la escritura por su condición genérica, sean parte de un cancionero folklórico, colección destinada a recoger producciones orales de origen popular? Más aún, son textos que imaginarizan, a través de imágenes ruralizantes, la relación del gaúcho con la materialidad de la palabra escrita exhibiéndola de manera patente: “Vou portanto arrolhar estas letras na canhada desta folha de papel” (Lopes Neto, 1999, p. 187), se lee en el comienzo de la carta destinada al compadre Alano. Como si la escritura fuera un montoncito de vacas reunidas en una cañada, escribir era para el remitente juntar las letras en la planicie del papel.³⁸

En las cartas del *Cancioneiro guasca*, se construye un verosímil epistolar: la ausencia del pago de uno de los gaúchos y la consecuente separación de los compadres habilita el uso de una forma genérica que ficcionaliza, a través de la escritura, la comunicación a la distancia. Lo importante es que las misivas están motivadas por un

³⁸ El glosario elaborado por Aurélio Buarque de Holanda para la edición de Globo de *Contos gauchescos y Lendas do Sul* de Lopes Neto, incluye el verbo “arrolhar” en su forma pronominal. La segunda acepción corresponde al uso que aparece en la carta-poema: “Reunir-se, juntar-se em grupo (animais que vão em marcha ou se acham espalhados)” (2001, p.308).

desplazamiento que da entrada en los textos a espacios y situaciones nodales para las articulaciones culturales y políticas que ofrece la literatura gauchesca. Por un lado, la partida del gaucho a la ciudad se emparenta con el tópico del espacio urbano que incomoda y/o maravilla (en general ambos efectos se conjugan) al habitante rural, cuyo desconocimiento de los códigos de comportamiento citadinos (lingüísticos, relacionales, de vestimenta) da pie a surtidos pasos de comedia, como el relatado en la carta al “Amigo Juca”:

Mas assim um pouco arisco,
Sempre as orelhas trocando,
Veio coisas mui estranhas
Que me vão ressabiando.

Como avestruz na macega,
Nas ruas vivo enredado,
Sem querer, gambeteando,
Para um e outro lado.

Usam aqui as muchachas
Uma tal saia a balão;
Coisa feia, amigo Juca,
Por Deus, e um patacão.
(LOPES NETO, 1999, p. 162-163)

Como reconoció nítidamente José Hernández en la carta-prólogo a José Zoilo Miguens, se trata de un núcleo narrativo con suficiente recurrencia en las composiciones gauchescas para ser considerado un tópico. Hernández descartó para *El gaucho Martín Fierro*, su folleto de 1872, esa veta humorística ensayada por el género, la que le había deparado el éxito al poema *Fausto* (1866) de su inmediato antecesor, Estanislao del Campo. En ese gesto cristalizó una vertiente de la gauchesca identificada con la

ya por entonces abultada cadena de relatos de paisanos sobre las fiestas mayas, cadena cuyo primer eslabón fue compuesto por el propio creador del género, el oriental Bartolomé Hidalgo, con su “Relación que hace el gaucha Ramón Contreras de todo lo que vio en las fiestas mayas de Buenos Aires en 1822”. Reparo en esto para poner de relevancia los hilos gauchescos que se tejen en algunas de las piezas recogidas en el cancionero de Lopes Neto, hilos que hacen que el estatuto folklórico de dichas composiciones sea por lo menos ambiguo. Si se considera la carta como un “diálogo en diferido” (Violi, 1987, p. 89), el texto “Amigo Juca” podría incorporarse al corpus de conversaciones entre paisanos en las que uno de ellos relata al otro sus peripecias en la urbe. Así, en el repertorio de esta clase de diálogos se produciría una apertura hacia la condición bilingüe y bicultural, que es propia de la gauchesca como fenómeno literario fronterizo.

Pero el desplazamiento que motiva las escrituras epistolares contenidas en el *Cancioneiro guasca* no tiene como destino único la ciudad. Tres de las seis cartas incluidas instalan como contexto de enunciación y de recepción la guerra, es decir, los compadres que se escriben están lejos porque están prestando servicios como soldados en conflictos bélicos históricamente datados: la “Campanha de 1851” contra el gobernador de Buenos Aires Juan Manuel Rosas y la Guerra del Paraguay. La guerra es, en palabras de Ludmer, la “forma matriz” del género gauchesco (2000, p. 124); a ella se asocian los dos tonos que la crítica argentina le atribuye a esta especie poética, el desafío y el lamento. Lo subrayable, para la lectura que propongo, es que la guerra deviene en estos textos un acontecimiento cultural. Modula regímenes de separación y también de convivencia en una suerte de entrevero bélico entre gauchos y *gaúchos* que alimenta, de

manera notable en las cartas del cancionero, un imaginario del intercambio e, incluso, de la traducción, del que muy difícilmente pudiera haberse omitido el factor gauchesco, tipo literario de aglutinamiento regional consolidado. En la carta dirigida a Alano y firmada por el capitán Francisco Marques de Oliveira durante la campaña de 1851, por ejemplo, Rosas, “esse monstro feroz” (Lopes Neto, 1999, p. 189), es representado con los mismos rasgos infernales que, en sus escritos, le atribuían al “tirano” los opositores argentinos y orientales. También aparece su hija, con el nombre en portugués, en una figuración bastante elogiosa, que parece reflejar la ambigüedad calificativa que pesaba en los textos antirrosistas, oscilantes entre la condena y el reconocimiento de algunas de las virtudes de la “primera dama” porteña.

E depois mandará as tropas
A generala Manoelita.
Essa guapa *señorita*
Mui afamada.
(LOPES NETO, 1999, p. 189)

El femenino “general” produce una apertura sutil a un estado de la lengua castellana de la región en la que ciertos usos se entrelazan con la disputa política del gobierno rosista por la unanimidad de la opinión. Al igual que “federala”, se trata de una voz que feminizaba un espacio de actuación exclusivamente masculino (el orbe político-militar) y que puede ser leída hoy como signo del grado de universalización al que se pretendía llevar el enfrentamiento faccioso. En la pieza, la huella lingüística del castellano se compone de trazos léxicos (“general”; *señorita*, “mui”), que se equilibran con la escritura portuguesa del nombre Manuelita. Cesión hecha a la

palabra extranjera y apropiación de ella: así se arma un entrevero de voces y grafías en el que se resiente la unicidad de la lengua nacional.

La huella más cristalina del peso del corpus gauchesco antirrosista se encuentra en los siguientes versos:

Carga seca e denodada
Por Deus! Que lhe hei de fazer!
E se o pai aparecer
Passo de largo!

O seu trato é bem amargo;
E somente p'ra brincar,
Gosta de fazer tocar
A Resvalosa.

Dessa fera tão danosa
Deus nos libre, amigo Alano!
Eu quero gozar este ano
Da nossa terra.
(LOPES NETO, 1999, p. 189-190)

La mención a “A Resvalosa” no remite meramente al modo en que los rosistas torturaban y asesinaban a los enemigos políticos. Es una referencia con mediación textual, que porta gran densidad al interior de la tradición gauchesca, ya que la danza folklórica devenida macabro vejamen fue morosamente narrada por el poeta Hilario Ascasubi en una de sus composiciones más celebres. Aludiendo al aleph borgeano, Julio Schwartzman dice sobre sobre ella que es “punto nodal donde se concentran todos los puntos del universo de esa gran novela de la guerra civil y el sitio de Montevideo que es el *Paulino Lucero*”, libro publicado en 1872, en el que Ascasubi recogió los poemas gauchescos aparecidos originalmente en periódicos y hojas sueltas (2013, p. 178). La centralidad

del poema no deja lugar a dudas, pero creo que va más allá del propio Ascasubi porque capta los núcleos articuladores del género en una de sus sincronías. En efecto, en “La refalosa” se condensan los elementos de esa poética particular que constituyó la gauchesca “facciosa” (según la denominación de Rama), en la que el aplebeyamiento de la escritura, la propaganda partidaria, el desmedido maltrato discursivo al contrincante, la amenaza y el tenue y frágil límite siempre a punto de quebrarse entre palabra y acción se amalgamaban en el dispositivo periodístico imaginariamente editado y redactado por un gaucho gacetero.

En su contexto original de publicación – el periódico *El Gaucho Jacinto Cielo*, aparecido en Montevideo en 1843– el poema de Ascasubi se presentó a los lectores como una carta. Hay algo del funcionamiento genérico de la epístola que imanta la zona del texto de Lopes Neto en el que se inserta la alusión; una distancia, fundante de la estructura epistolar, que si, a nivel de la anécdota, se traduce en miedo –nada menos que por parte de un capitán–, a nivel de las opciones poéticas ofrece un matiz en la actitud guerrera de la voz enunciativa. Llegado el punto de la mención, el desafío escrito en los versos anteriores (“Há de, esse monstro feroz, / Exp’rimentar desta feita, / Aquilo que o diabo enjeita / No inferno”, [Lopes Neto, 1999, p. 189]) se diluye a fuerza de la *saudade* generada por estar lejos de los pagos. ¿Torsión luso-brasileña del lamento gauchesco? El yo que escribe a João Alano rehúye el enfrentamiento con el fin de conservarse entero para disfrutar de “nossa terra”. Las faltas provocadas por la guerra se convierten en ausencia doméstica (“do bom churrasco / E do mate-chimarrão”, [Lopes Neto, 1999, p. 195]). El texto epistolar, escrito en prosa y verso, dibuja los límites de una querencia lingüística en la que tierra y lengua se anudan. La

melancolía portuguesa funciona como la amalgama que, inscripta en lo local, practica el tipo singular de lejanía –o extrañamiento– que suponen los espacios fronterizos:

Ao feijão chamam *poroto*,
À batata, *cacaraxa*,
E o que chamamos chachaça,
Eles dizem – *caña*.

E por aqui tudo é manha,
Tudo é burla e tudo é peta;
Todo cavalo é maceta
E rodilhudo.

Todo o gaúcho é peludo,
Todo o matungo é matreiro;
En cima disso, o pampeiro
Nos assola!

Ora sebo! isso me amola,
E me faz desesperar;
Tomara já me pilhar
Nos meus pagos!
(LOPES NETO, 1999, p. 190-191)

Augusto Meyer señala cuáles fueron las fuentes principales usadas por Lopes Neto para la elaboración de su cancionero: además de los informantes orales, destaca dos almanaques y un anuario de la provincia.³⁹ En relación con la fidelidad a dichas fuentes, sostiene que un cotejo riguroso muestra que “nem sempre houve perfeita fidelidade na transcrição de texto; a simples troca de uma

³⁹ El *Almanaque Literário e Estatístico do Rio Grande do Sul* de Alfredo Ferreira Rodrigues, el *Almanaque Popular Brasileiro* de Echenique & Cia y el *Anuário da Província do Rio Grande do Sul* de Graciano A. de Azambuja.

palabra dá então visos de originalidade ao que não passa de cópia servil” (Meyer, 1979, p. 50). Según Meyer, Lopes Neto quiso aumentar la originalidad de la poesía de su provincia y atenuar, a la vez, su fuerte componente portugués, de ahí algunos cambios que introdujo para acercar las piezas al universo lingüístico de los riograndenses.⁴⁰ Si tenemos en cuenta este análisis, la inclusión de epístolas entre compadres podría explicarse por esa tendencia a la búsqueda de la singularidad local y esto entendido también en clave gauchesca, es decir, como incorporación de elementos de esa especie literaria que Lopes Neto, ciertamente, no diferenciaba de la poesía popular. La carta es, en efecto, una forma muy fecunda de la poesía gauchesca rioplatense, principalmente, en su etapa facciosa.⁴¹ Sin embargo, habría que sopesar también el peso de la *saudade* portuguesa que, como señalé, insiste en algunas cartas. La estructura epistolar brindaba el marco enunciativo ideal para su despliegue, además de que calzaba, en calidad de construcción literaria, con el lamento gauchesco, modo enunciativo con el que se tematizaban las pérdidas materiales ocasionadas por las guerras, la reiterada desunión de los pueblos y las promesas incumplidas. Entonces, aunque Lopes Neto ciertamente buscó obliterar en su cancionero la herencia lusa, en los textos analizados también se verifica la

⁴⁰ Por ejemplo, Meyer transcribe, de la fuente usada por Lopes Neto, la siguiente *quadra* incluida en el *Cancioneiro guasca*: “Coração como este meu / Tão leal não há nenhum: Por ese mundo em volta / Dum cento se tira um”. Señala que el escritor pelotense cambió el tercer verso por “Por estes pagos a fora” (1979, p. 50).

⁴¹ “La forma carta es al parecer introducida en el género por Manuel de Araucho en ‘Carta de un gaucho al proyectista del Banco de Buenos Aires’, incluida en el periódico *El Liberal*, en 1828 [...]. Pérez le dio un nuevo sesgo, más íntimo, y también la emplearon Godoy y Ascasubi, el que la deslizó hacia el parte de guerra y composiciones afines” (Romano, 1983, p. 20).

pulsión contraria. El espacio deseado por los corresponsales se conforma como paisaje provincial, pero lo hace a fuerza de un motivo –un sentimiento devenido *leit-motiv*– que desborda los límites de la provincia como rasgo idiosincrático de la cultura lusa: “Mas, caramba! Amigo João... agora mesmo ouvi dizer que você ia cortar, que nem tento, e que desta feita se atirava a nossos pagos, e eu aquí fico relinchando, como potro corrido da manada. Ah! saudade!... (Lopes Neto, 1999, p. 191).

Desencuentros e intercomunicaciones

En *Escribir en el aire*, Antonio Cornejo Polar alude a la dispersión de la literatura latinoamericana como “hechura de desencuentros, quiebras y contradicciones, pero también de soterradas y azarasas intercomunicaciones” (Polar, 2003, p. 8). Interesante filo paradójico atribuye el crítico peruano a la hechura literaria de nuestro continente que convoca en su constitución desencuentros pero también reuniones aleatorias. El artículo abordó esa doble dimensión en un objeto literario específico, bilingüe y bicultural, circunscripto a un área geográfica –la pampa– en la que se anudan el castellano y el portugués americanos y en la que, luego de las independencias y de un arduo proceso político y militar, se construyeron tres Estados nación distintos.

Vista desde una perspectiva contemporizadora de las contradicciones, tal vez la deseada y escurridiza identidad entre las gauchescas rioplatense y riograndense no se dé entonces sino bajo la condición de una convergencia más o menos efímera y más o menos completa de formas, cronologías y sentidos, es decir, bajo el régimen del tipo de “intercomunicaciones” “soterradas” y “azarosas” de las que habla Cornejo Polar,

entrelazamientos que coagulan en textos que no solo son de naturaleza fortuita en su armado, sino también en la posibilidad de salir a la luz luego de años de supervivencia oculta en materialidades de variada condición. Eso es lo que enseña el diálogo de *O Recopilador Liberal* y también, a su manera, las cartas del cancionero de Lopes Neto, que recuperan, en el contexto extraño de una colección folklórica, piezas literarias con reconocibles componentes gauchescos.

Teniendo en cuenta las cartas entre paisanos que incluye el *Cancioneiro guasca*, el trabajo de Lopes Neto rescata la potencia literaria de un tiempo pasado que, en el sur de Brasil, no llegó a desplegarse o que lo hizo apenas. Los hilos gauchescos que se entrelazan en el marco enunciativo de esos textos epistolares permiten experimentar literariamente con la *saudade*, operación que construye en el discurso la autonomía del espacio reivindicado como propio –la provincia– a la vez que exhibe los lazos culturales que están más allá de él. Se podría analizar de manera semejante el diálogo gauchesco de *O Recopilador Liberal*, es decir, leerlo bajo el régimen temporal de un futuro pasado interrumpido, modo que queda habilitado por su condición de aparición intrigante que se sumió en la nada en cuanto a descendencia inmediata. Lo que habría que resaltar, en su caso, es que su existencia solitaria y los rasgos distintivos que la definen iluminan el funcionamiento de la gauchesca en un aspecto central: el de la puesta en relación de los lenguajes sociales, que genera tensiones, acercamientos, complicidades y distancias entre las maneras de hablar de sujetos de inscripción social diversa y entre sus correlativas visiones sobre los aconteceres del mundo.

Referencias Bibliograficas

AYESTARÁN, L. **La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay, tomo I**. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950.

CESAR, G. [1955]. **História da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Globo, 1971.

CORNEJO POLAR, A. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. Lima: CELACP - Latinoamericana Editores, 2003.

S/A. Diálogo entre o Compadre Ambrosio, e o Compadre Manduca. **O Recopilador Liberal**, nº 71, 9 de mzo. 1833, p. 1.

HIDALGO, B. **Obras completas**. Con prólogo de Antonio Praderio. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1986.

HOLANDA, A. Buarque de. Glossário. In LOPES NETO, J. S. **Contos Gauchescos e Lendas do Sul**. Porto Alegre: Globo, 2001, p. 303-362.

LOPES NETO, J. S. [1910/1917]. **Cancioneiro guasca**. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999.

LUDMER, J, [1988]. **El género gauchesco. Un tratado sobre la patria**. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

MEYER, A. **Prosa dos pagos**. Río de Janeiro: Presença, 1979.

MOREL, M. Restaurar, fracionar e regenerar a nação: o Partido Caramuru nos anos 1830. In JANCSÓ, I. (Org.). **Brasil: formação do Estado e da nação**. San Pablo: HUCITEC, 2003, p. 407-430.

S/A. **O Recopilador Liberal**, nº 78, 3 de abr. Porto Alegre: 1833, p. 2.

RAMA, Á. Diez problemas para el novelista hispanoamericano. In LOVELUCK, J. (Org.). **La novela hispanoamericana**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969, p. 277-336.

RAMA, Á. [1976]. **Los gauchipolíticos rioplatenses**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

ROMANO, E. **Sobre poesía popular argentina**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.

SCHVARTZMAN, J. **Letras gauchas**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

ZILBERMAN, R. **A literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Hegel travestido por Osvaldo Lamborghini

Rafael Arce⁴²

Los cuatro volúmenes de Random House Mondadori que abarcan la obra escrita de Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940-Barcelona, 1985) cuentan alrededor de 1600 páginas. A eso hay que sumarle los siete tomos del *Teatro proletario de cámara*, dos textos en co-autoría, los *Inéditos* compilados en 2019 y la heterogénea obra plástica. De esta obra considerable, Lamborghini publicó en vida menos de cien páginas y produjo más de la mitad en sus últimos cuatro años de vida en Barcelona. Esas pocas páginas fueron *El fiord* (1969), que constituyó su mito de origen de escritor, en el que ya se vislumbran las problemáticas que atraviesan la obra (la violencia sexual y política, la tramitación de la coyuntura argentina de los años sesenta y setenta, la conmoción de la tradición literaria nacional, la clave psicoanalítica y las huellas de un fragmentario relato autobiográfico); *Sebregondi retrocede* (1973), originalmente un libro de poemas que fue “prosificado” (y al que se le incrusta un cuento célebre, “El niño proletario”) y *Poemas* (1980).

En 1985, el año de su muerte, se publicó en la revista *Sitio* “La hija del gendarme”, un texto inclasificable. Un pie de página aclara que se trata del fragmento de una novela inédita, *Las hijas de Hegel*, escrita en 1982. En 1988, se publica en Barcelona *Novelas y cuentos*, compilado y prologado por César Aira, amigo y albacea de Lamborghini. Ese volumen recogía *El fiord* y *Sebregondi*

⁴² Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional del Litoral. Email: rafael.arce@gmail.com

retrocede, y sumaba varios inéditos, incluido *Las hijas de Hegel*. En el prólogo, Aira afirma que la novela “es una curiosa *Aufhebung* en proceso” (Aira, 1988, p. 11), dándole un sentido al nombre del filósofo en el título aludiendo al tercer momento de la dialéctica hegeliana, el de la “superación”. No obstante, al decir “*Aufhebung*” en proceso, Aira a su vez incluía la novela dentro de su lectura de conjunto de la obra, en la que predomina un sesgo formalista o procedimental relacionado con la perspectiva de la vanguardia: escritura automática, reversibilidad de los géneros literarios, uso heterodoxo de la alegoría, fragmentación, yuxtaposición y montaje.

El formalismo de Aira, en parte coyuntural, subordinaba al procedimiento los elementos temáticos más irritantes o inasimilables: la violencia sexual y la violencia política, la referencia a la resistencia peronista de los años setenta y, especialmente, la *mezcla*, esto es, la sexualización de lo político y la politización de la sexualidad. Es atendible, no obstante, que Aira tiene en mente más al autor que a la obra y al mito de “escritor maldito” que había rodeado hasta entonces a Lamborghini, y que su prólogo viene a cuestionar. Porque no es difícil establecer, como lo hace Ricardo Strafacce en su monumental biografía, relaciones entre esos elementos y la vida del escritor. Por ello, en 1997, Elsa Drucaroff, en “Los hijos de Osvaldo Lamborghini”, critica con acidez ese prólogo, apuntando especialmente a la despolitización de la escritura lamborghiniiana. Podría decirse lo mismo de cierto “puritanismo” en lo que atañe a la sexualidad, en una obra vinculada tempranamente con la de Sade. Un fragmento del prólogo muestra esta subordinación: “La puesta en escena de ese continuo, del que es parte el pasaje de verso a prosa, y la transexualidad y, yo diría, *todo* en la obra de Osvaldo, es la literatura misma” (Aira, 1988, p. 11). Así como *Sebregondi retrocede* implica una

reversibilidad entre verso y prosa (Aira, 2021, p. 98-101), así también los elementos temáticos urticantes se trasmutan en su contrario, de manera procesual: izquierda peronista-derecha peronista, hombre-mujer, activo-pasivo, verdugo-verdugueado, Perón-Evita. Pero no se trata de quedarse con lo literal del formalismo de Aira, pues en sus textos sobre Lamborghini, a pesar de la insistencia en lo procedimental, se encuentran los recursos para desentrañar una lectura político-sexual de esta obra⁴³.

En el año 2000, John Kraniauskas publica un artículo titulado sugestivamente “Revolución-porno: *El fiord* y el Estado Eva-peronista”. Mientras la referencia a Hegel que hace Aira viene de su lectura de *Las hijas de Hegel*, Kraniauskas recupera el problema de la estatalidad conectándolo con la figura de Eva Perón, cuyo “personaje”, alegorizado, se deja adivinar en las primeras líneas de *El fiord*. Tal vez se trate de la primera lectura que articula violencia sexual y violencia política, proponiendo una interpretación a partir del fenómeno peronista como experiencia semiótica y cultural: la mezcla conlleva lo “carnavalesco” de la orgía y el banquete antropofágico. Para Kraniauskas, la figura de Eva opera en esa lógica estética del peronismo como un *fetiché* que imanta las emociones de las masas, convirtiéndolas en afectos políticos (Kraniauskas, 2000, p. 51). La teoría política (no solo Hegel como filósofo por antonomasia de la estatalidad, sino también, entre otros, la referencia a Ernesto Laclau) y el psicoanálisis le sirven de andamiaje para conectar lo político con lo sexual.

Mucho más acá, en 2015, José Maristany, en “Terror textual y terror anal en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini”,

⁴³ Para un pormenorizado análisis de las polémicas, malentendidos y confrontaciones que generó ese prólogo, cfr. (Arce, 2021).

lee la última (y póstuma) novela del autor desbordando el marco del psicoanálisis y deteniéndose en la problemática *queer*: la transexualidad de la que habla Aira comienza a pensarse en otros términos. En efecto, podría decirse que la sexualidad no heteronormativa, que abunda temáticamente en la obra (homosexualidad, transexualidad, travestismo, sadismo-masochismo), ha sido objeto de poca atención, o de atención dispersa, porque estuvo desde el comienzo “normalizada” por el psicoanálisis: el epílogo que Germán García escribe para la primera edición de *El fiord* y que en los años sesenta-setenta era una verdadera clave de época. El mismo Kraniauskas, al analizar la orgía de *El fiord*, y recuperar el intertexto freudiano (*Tótem y tabú*), presupone esa clave (también refiriéndose a Eva Perón como *mujer fálica*). Sea como fuere, la dificultad para pensar esa violencia textual de la que habla Maristany como simultáneamente sexual y política ha sido un verdadero desafío para la crítica: dificultad que en gran medida se desprende de la heterogeneidad y la complejidad del texto lamborghiniiano.

En este trabajo, ensayaremos retomar la referencia al filósofo del Espíritu en *Las hijas de Hegel*, reinterpretando el procedimiento de la escritura automática. Para poder llegar ulteriormente a las transformaciones lamborghiniianas, habremos de pasar por la antropología hegeliana como momento histórico-filosófico clave para el establecimiento de un Sujeto que es, al mismo tiempo, hombre (masculino) y Estado. Pues, en efecto, tan enigmático como el nombre de Hegel en el título, es el de sus “hijas” (femeninas y plurales). Siguiendo la vía abierta por Kraniauskas, consideraremos el modo en el que *Las hijas de Hegel* subvierte la tradición literario-política argentina y encuentra en el devenir-mujer, encarnado en la figura de Eva, su encarnación mítica.

El alma

La fijación de un texto como *Las hijas de Hegel*, publicado de manera póstuma, conlleva una serie de dificultades. Strafacce ha aportado sugestivas conjeturas acerca de la redacción: cambios de título, interrupciones de un capítulo y comienzo de otro, ordenamientos tentativos, escritura en simultáneo de las partes (Strafface, 2008, p. 730-732). No obstante, a pesar del montaje, lo cierto es que el texto no carece de unidad, aunque esta parezca solo poder establecerse a posteriori y a la luz de su título. La referencia al filósofo del Espíritu, tratándose de Lamborghini, pudo acaso desconcertar. No obstante, Aira afirma que Lamborghini conocía a Hegel a través de Alexander Kojève y que cuando viajó a Barcelona llevaba consigo las *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal* (Aira, 1988, p. 13).

Si Lamborghini conocía a Hegel por Kojève, es posible que tuviera una idea de su antropología tal cual se expone en la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas*. Es la antropología hegeliana la que piensa el problema del cuerpo como un sí-mismo que todavía no es sin embargo conciencia, cuestión que vuelve una y otra vez en *Las hijas de Hegel*. Este problema ha sido relacionado por Aira con una suerte de escritura automática, que se vincula además con la hipótesis de la escritura en trance de *El fiord* aventurada por Strafacce.

Para nosotros, el procedimiento surrealista puede traducirse en una consideración del movimiento del alma hegeliana, cuyo concepto implica la corporalidad. Si el alma es un momento del Espíritu Subjetivo, previo a la conciencia que hace del animal (unidad sensitiva del cuerpo) hombre, por el cual un sí-mismo se convierte en un yo-mismo, así también las naciones son un momento

del Espíritu Objetivo, en el que un pueblo, espíritu natural, accede a su conciencia de sí en el Estado.

No es casual, después de todo, que se trate de tres capítulos, emulando los momentos de la dialéctica. De los tres, del único que se puede hablar estrictamente de escritura automática es el segundo, “La hija del gendarme”. Correspondería al momento de la negación, tal vez negación del orden del relato. En efecto, el primer capítulo, titulado “Pura mierda, putas cochinas”, es un intento de relato, o de varios relatos, interrumpidos, suspendidos, reiniciados: la historia de una prostituta, María Yiraldín, cuyo único cliente, un ganadero argentino, le deja cándidamente su herencia; la historia de un sacristán y un cura, en la que el primero se rebela asesinando al segundo (invirtiendo, como en la historia de Yiraldín, los lugares del dominador y del dominado). En el tercer capítulo, “Por un capítulo primero”, la voz del narrador se alterna con la de Eduardo Wilde, político y escritor argentino del siglo XIX; también hay otra historia de violencia, la de una prostituta neoyorkina sometida por su cafisho, que sin embargo termina asesinado a su vez por un francotirador. Lo que hilvana los tres textos, a pesar de su fragmentación, es la constancia de ese “yo”, y el retorno, cada vez, de escenas de sometimiento que se invierten, haciendo del dominador víctima final del dominado.

En la “Nota del compilador” de *Tadeys*, Aira se refiere al proyecto de la novela, recuperando las pretensiones de Lamborghini: “se habla de ‘internacionalizar el libro al máximo’ y de ‘llenarlo de animales’” (Aira, 2012, p. 7). En efecto, si consideramos la obra en su derrotero, la preferencia de Lamborghini por la coyuntura lo limita hasta los años ochenta a la problemática argentina. Puede conjeturarse que su estadía

final en Barcelona, en donde las dificultades para escribir se resuelven en un flujo constante de trabajo, Lamborghini amplía este marco nacional: en *Tadeys* de una manera espectacular, pero ya en *Las hijas de Hegel* de un modo más laborioso, vinculando la Argentina, esa obsesión que atraviesa la obra, con América Latina y, en definitiva, con Occidente.

Podemos llamar *relato* al primer capítulo sin tantas precauciones, aunque sea uno deshilachado, rapsódico. Este capítulo está a su vez dividido en tres partes. La I está fechada: 15 de octubre 1982. El narrador está en una casa en Mar del Plata evocando sus días de hotel en Buenos Aires: el inicio, entonces, es este yo que, simplemente, se abandona al relato. Quiere contar una historia, pero no puede quitarse a José Hernández de la cabeza, que escribió el *Martín Fierro* “para alejar el fastidio de la vida de Hotel” (Lamborghini, 2013, p. 218). De Hernández se pasa al coronel Mansilla:

En cuanto a literatura, yo prefiero los vislumbres de “La excursión” de ese coronel Mansilla, sus ojos presentados como puntos ciegos de la trama doble, doble trama del relato como cuento y como tal, y como también, y como además, trama del hecho histórico que pasa a narrar, pasa y se va... (LAMBORGHINI, 2013, p. 188)

La trama *doble*, la historia como relato y como proceso material de los pueblos en el tiempo, es una distinción conceptual que Hegel realiza en sus *Lecciones*. Esta preocupación por lo histórico, en los orígenes de la nación argentina confundidos con lo literario, está relacionada con ese presente del relato, ese tiempo suspendido en el que se multiplican las fechas y se espera

(15 de octubre: faltan dos días para la efeméride peronista del 17).

La guerra de Malvinas (contemporánea a la escritura), el 17 de octubre, el golpe de Estado de 1955 que derroca a Perón, la erección del Estado roquista a fines del XIX (Roca, la figura masculina poderosa que aterra a un Eduardo Wilde feminizado): desde el presente sensitivo se remonta hasta el origen de la nación argentina. Todo este primer capítulo está lleno de referencias a Hegel y a la historia de violencia política en América Latina y en Europa. Se trata de pensar los presupuestos ontológicos de la filosofía del Espíritu y sus consecuencias políticas para una nación latinoamericana, ni siquiera tenida en cuenta como parte de la Historia Universal. La constitución misma de la subjetividad es un momento del Espíritu Subjetivo, en el que se dirime la cuestión del hombre como conciencia, como voluntad y como libertad. La vacilación, el relato entrecortado, las reflexiones rapsódicas, la prosa interrumpida, constituyen el relato del naufragio de una conciencia que abjura de sí misma.

En la *Enciclopedia*, Hegel sitúa el alma como objeto de la antropología. Su concepto es paradójico: el alma es naturaleza espiritualizada o espíritu natural (Hegel, 2000, p. 440-442). La sensación, el sentimiento y la unidad corporal la definen: constituye un sí-mismo que todavía no ha despertado a la conciencia. La antropología se ocupa, entonces, de una subjetividad previa a la conciencia, una subjetividad que se relaciona de manera *inmediata* con las cosas. Es el primer momento del Espíritu Subjetivo. Lamborghini parece tener clara esta precisión: “De lo que habló mucho Hernández fue de literatura. [...] La *haría* hablar [a la literatura]. Como a un ser que precede a la conciencia, la *haría* preceder a una conciencia que no advendría jamás” (Lamborghini, 2013, p. 194).

Esta suspensión de la conciencia puede vincularse con ciertos estados. Hegel describe cuatro: el feto en el vientre materno, el sonambulismo magnético, la locura y el sueño (Hegel, 2000, p. 455-464). Estos estados son los que privilegia el relato a costa de una conciencia centrada: la locura del narrador, la del doctor Macías en el relato de Mansilla, la de Nietzsche, la de Wilde. El sonambulismo magnético se vincula al trance en el que el segundo capítulo parece haber sido escrito. El sueño es el estado alucinatorio en el que se narra la historia de Pretty Jane, pero también la pesadilla que enloquece a Wilde, el terror a ser violado. Por fin, el “querubín” de la familia, de vuelta en la casa de su hermana mayor y de su madre en Mar del Plata, está como en un estado larval:

A mí me encontrará, y no me acuso por ello (encima), envuelto en la cebolla. [...] La técnica del poema en prosa no me preocupa: la domino, como a la concha de mi madre. Todo así, me vine a vivir a casa de mi madre y de mi hermana... [...] Esta casita tiene su querubín (soy yo) (LAMBORGHINI, 2013, p. 208-209).

La conciencia adulta y racional se exorciza en los estados sensitivos del alma. Son las figuras que Hegel considera como subjetividad carente de voluntad y de libertad: el feto, que depende de su madre; el hipnotizado, que depende del hipnotizador; la locura, no como carencia de razón, sino como idea fija, como imposibilidad de pensar en otra cosa; y el sueño como una representación que prescinde del pensamiento, el espacio de la fantasía y de la imaginación, como experiencia que abarca todos los otros estados en la forma del sueño diurno o *ensueño* (Prósperi, 2018, p. 29-35).

La diferencia entre alma y conciencia no tiene que ver con los contenidos, sino con el modo en que se dan. El yo consciente determina sus contenidos de manera organizada, sistemática. Mientras que el alma sigue las leyes de la asociación libre (Prósperi, 2018, p. 33). La conciencia implica un dominio, una organización sistemática de las representaciones. Entregarse a la asociación libre es renunciar a este dominio del Yo: “se trata del terrorífico ‘el mismo yo (o Yo)’, y no del escribible (novelable, especialmente) ‘yo mismo’” (Lamborghini, 2013, p. 195). El Yo piensa (ejerce su dominio), mientras que el yo *se novela*: es un efecto de la asociación libre. La Historia (objeto de la filosofía para Hegel) se descompone en las “historias” que el novelista (conciencia suspendida, ensoñada, alucinada), pasivamente, deja venir, de modo asociativo: “Pero me divierte contar historias, *me brotan*. Como agua de manantial” (Lamborghini, 2013, p. 195).

Ahora bien, cada historia implica además la coyuntura contemporánea al relato: el ganadero vive la bonanza económica favorecida por la dictadura cívico-militar, por lo que su violencia machista es, a su vez, la violencia del estado. En la otra historia, la violación que fantasea el sacristán antes de matar al cura, entredice las oscuridades de la institución eclesiástica, históricamente sospechada de pedofilia. Pero, desde las primeras líneas, la yuxtaposición conlleva una alternancia ritmada por la prosodia, e insiste con tematizar la locura, el deseo, la violencia.

En el tercer capítulo, las víctimas son Wilde, Pretty Jane y una rata de alcantarilla. Wilde es víctima de Roca; Pretty Jane, de su cafishio, Al Féizar; la rata, de los vecinos del arrabal neoyorquino, que también castigan a Pretty Jane. Estas escenas de sometimiento están entramadas en el relato de la Historia: Roca, responsable militar del

genocidio de los pueblos originarios, cree que la Constitución –para Hegel, lo concreto de la encarnación del espíritu de un pueblo en su organización estatal– “es un librito” (Lamborghini, 2013, p. 221); Al Féizar estuvo en Vietnam, y el callejón donde la rata y Pretty Jane son víctimas se llama Iwo-Jima.

Si, para Hegel, la guerra es parte de la racionalidad del Estado y, en ese sentido, es cualquier cosa menos una acción impulsiva y pasional, el texto de Lamborghini restituye América Latina al derrotero del Espíritu Universal: el genocidio del pueblo paraguayo durante la Guerra de la Triple Alianza, el de los pueblos originarios, dirimen la cuestión de la civilización o la barbarie, es decir, el sometimiento de América a la universalidad del capital (lo que atormenta a Wilde es, justamente, el genocidio llevado adelante por Roca en su Campaña del Desierto). No hay irracionalidad bárbara en la violencia fundacional de la nación argentina, sino fría razón civilizada. La barbarie habría sido parte constitutiva de la manifestación del Espíritu civilizado en tierra americana. Destituida de su componente ético hegeliano, la guerra es un crimen más, como las masacres que se narran y a las que se alude. No hay guerra, dice *Las hijas de Hegel*, solo hay crímenes. Y si la guerra hegeliana es lo que libera las fuerzas de un pueblo patriota, el crimen es lo que libera cualquier fuerza, y la guerra no es más que un crimen a gran escala. Este sería un primer sentido del título: las hijas de Hegel son las islas Malvinas.

Los capítulos 1 y 3 están suspendidos en un compás de espera en el que el 17 de octubre “sigue vivo” y también es lo que adviene, lo que “las masas esperan” (Lamborghini, 2013, p. 216). En consecuencia, los capítulos admiten más de un ordenamiento según las fechas. Se puede considerar la *reversión* de la historia

argentina según tres momentos de erección del Estado: la dictadura cívico-militar, “Pura mierda, putas cochinas”; la autodenominada Revolución Libertadora, “la novia del gendarme”; el Estado roquista, “Por un capítulo primero”. Otro es considerar la cuestión de la experiencia peronista, armando la tríada de este modo: la rememoración melancólica de un 17 de octubre que sin embargo *sigue vivo*; la denegación del peronismo en el episodio del golpe de 1955; la espera mesiánica de un retorno del movimiento popular que redima el presente como putrefacción de la historia. Al presente especulativo de Hegel, parte esencial de la Historia porque absorbido en una eternidad que es la de lo Universal, podemos oponer el presente sensitivo de Lamborghini (o podemos oponer al Espíritu hegeliano el alma lamborghiniana), en el que la experiencia del tiempo (insistencia e inminencia del acontecimiento) es inseparable del aquí-ahora del cuerpo-narrador.

No se trata, entonces, de oponer lo irracional a lo racional, sino de que el instante sea, cada vez, la *pérdida* en la que se produce el trance de la ensoñación: “De la razón: haberla y perdido” (Lamborghini, 2013, p. 195). Hay que subrayar el sentido económico de esta pérdida: se trata de despilfarrar la razón, dilapidar sus recursos, llevarla a los bordes en los que comienza a alucinarse o a ensoñarse: “El francotirador psicópata, siempre me gustó ese oficio: el que de una razón (de estado) pasa a otra razón, también de estado: alucinatorio” (Lamborghini, 2013, p. 233).

Eva y las masas en movimiento.

Ahora bien, la interpretación que hace Kojève de la dialéctica del Amo y el Esclavo no es meramente política en un sentido representativo, de modo que baste con evocarla en los “cuentos” lamborghinianos. Por el

contrario, implica la misma cuestión antropológica: el animal humano se hace hombre en la acción negativa contra la naturaleza y en la lucha contra los otros hombres por el reconocimiento. La negación de la naturaleza implica la acción y la creación del mundo humano o Espíritu (Bataille, 2008, p. 285). Kojève interpreta la dialéctica del Amo y el Esclavo en términos marxistas de lucha de clases. La distancia que Georges Bataille toma respecto de esta interpretación es la misma que estaría estableciendo el texto de Lamborghini⁴⁴.

Si la Historia Universal es el despliegue del Espíritu que hace de las naciones instancia de superación hasta su final en un Estado Universal, la perspectiva de la Historia no es la de los individuos, sino la de los pueblos, la de las naciones. Este podría ser un segundo sentido de esas “hijas” del título: no solo la perspectiva de lo universal en tanto negación de las particularidades de las naciones que constituyen meros tránsitos, sino también en aquellos pueblos que están fuera de la Historia. Las hijas de Hegel son las nacionalidades que no conciernen a la Universalidad: “La pérdida de la Razón no conducía a la locura sino a las racionalidades, a las nacionalidades: el orden de los Estados no tolera ya el desorden de los corazones” (Lamborghini, 2013, p. 206). El procedimiento de la asociación libre yuxtapone un conjunto de mitos que constituyen la argentinidad. Son esos mitos los que interrogan el destino del pueblo como nación. *Martín*

⁴⁴ Nuestra apelación al pensamiento de Bataille es doble. Por un lado, retomamos su interpretación de Hegel vía Kojève, considerando que tiene puntos en común con la que realiza Lamborghini (Bataille, de hecho, aparece nombrado en *Las hijas de Hegel*). Por el otro, esbozamos, a partir de sus nociones de *gasto*, de *sagrado* y de *soberanía*, una reinterpretación del “evistismo” lamborghiniiano, que podría profundizarse en trabajos ulteriores. Anteriormente, hemos ensayado esta articulación en una lectura de *Tadeys* (Arce-Romero, 2018).

Fierro sería la verdad universal porque el Espíritu del pueblo se ha comprendido a sí mismo, representándose y pensándose.

Pero Hernández no habló de mujeres, que es aquello de lo que el narrador quiere hablar, motivo por el cual vuelve cada vez sobre la aparente incoherencia de los temas: “En efecto, poco habló Hernández de las mujeres; menos aún de las putas: y precisamente, la historia que pretendo o amago a contar, trata de María Yiraldín, gatera carísima, oriunda de la Capital...” (Lamborghini, 2013, p. 187). Los relatos fragmentarios de este narrador en trance en el primer capítulo están contruidos con las mitologías populares del tango y del deporte, por ídolos del arrabal (los marginales de la historia, pero también el ídolo venido de abajo, Diego Maradona). El crimen, el fervor popular, el candor del ganadero argentino, figuran a su vez la mitología eurocéntrica acerca de la falta de razón de las naciones periféricas, la predominancia de la pasión, “el desorden de los corazones”.

El exceso o desborde del sistema hegeliano, no lo que lo impugna, sino lo que lo lleva en una dirección por completo diferente, extrayendo consecuencias que no desembocan en la calma del Estado Homogéneo, sino en la compulsión revulsiva del gasto improductivo y en la fiesta de la política, es la experiencia peronista de las masas, figurada míticamente en su encarnación plebeya, Eva Perón. Para llegar a Evita, hay que pasar por los dos primeros momentos, por todas las inversiones y transformaciones, por el empoderamiento de cada personaje femenino, por la feminización de cada personaje masculino: paradójicamente, el tercer capítulo, que sería el de la “Aufhebung”, es un reinicio, y por eso se titula “Por un capítulo primero”. Es como si la inversión fuera la del mismo movimiento dialéctico: se empieza por la síntesis

(“Pura mierda, putas cochinadas”), se pasa por la antítesis (“La hija del gendarme”, el capítulo no narrativo, pura yuxtaposición) y se termina en la tesis (o en una *síntesis disyuntiva*): ese yo-mismo se traviste, se vuelve transexual, y la evocación de Perón da paso a la exaltación de Eva.

Este desenlace, si puede ser llamado así, se anticipa en el primer capítulo, complejizando la presunta negación del poema nacional: *“no es cierto que el tal por cual Hernández hablara poco de las mujeres, su personaje, el sargento Cruz, dice: ‘las conocí a todas en Una’”* (Lamborghini, 2013, p. 190, cursiva del autor). Y un poco más abajo: “En Nueva York, Pretty Jane. En Buenos Aires, María Yiraldín: todas, todas en Una. ¿Pero en Una se hunde el *todo*, se vuelve al caos?” (Lamborghini, 2013, p. 195). El todo hegeliano se desarma en esa “Una” femenino, el caos descompone el sistema. El estado larval, o embrionario, de esa pseudo consciencia, ese sí mismo que se sustrae al sujeto, como se vio en citas precedentes, implica una subjetividad cercana al cuerpo materno: “El movimiento obrero revolucionario renace siempre de una madre virgen *-peronismo iraní*” (Lamborghini, 2013, p. 199). ¿Quién puede ser esa Una, esa *madre virgen* (que no engendró, pero que adoptó a sus masas como hijos) sino Eva Perón? ¿Qué es ese peronismo iraní sino una conexión de la coyuntura nacional con la global (la revolución iraní acontece en 1979)? La irrisión puede alcanzar a la figura de Perón, pero el “evitismo” permanecería como suplemento que excede toda oposición dialéctica, lo “denegado” de la experiencia peronista como *catexis* de la esfera política: la exaltación afectiva y pulsional de la masa en la interpelación de la figura de Evita.

No es casual que en esta novela las mujeres, la transformación en mujer, la violencia física en el modo de

violaciones sexuales, la homosexualidad, invadan las escenas de ensueño, alucinación, locura y miedo. Al comienzo de la tercera parte, leemos: “nada de Hegel; tampoco 'escupir sobre él', como tantas mujeres lo exigen” (Lamborghini, 2013, p. 214). La frase alude a *Escupamos sobre Hegel y otros escritos* de Carla Lonzi, de 1970, que ya había extraído los presupuestos falocéntricos del sistema hegeliano. Por otro lado, Maristany conjetura que Lamborghini pudo haber leído *El deseo homosexual* (1971) de Guy Hocquenghem, considerado precursor de la teoría *queer* y escrito al calor del mayo francés a partir de las tesis de Deleuze y Guattari sobre la privatización del ano (Maristany, 2015, p. 75). Si Kojève reinterpreta la dialéctica del Amo y el Esclavo en clave de lucha de clases, Lamborghini a su vez la reinterpreta en términos de lucha de géneros.

Ahora bien, esta interpretación no se separa de la perspectiva de clase: se trata siempre de “proletariado y canalla” (Lamborghini, 2013, p. 189). Si la figura hegeliana del Esclavo es para Kojève el trabajador, para Lamborghini lo es la mujer, pero también el hombre feminizado por sodomización. Hocquenghem atiende precisamente a esta cuestión de lo activo y de lo pasivo en relación con el sadismo y el masoquismo, señalando la necesidad de discutir en este punto a Freud (Hocquenghem, 2009, p. 105-111). Más todavía: Hocquenghem explica la represión del deseo homosexual como criminalización y como invención de una patología médico-psicológica. En *Las hijas de Hegel*, la sodomía y el “terror anal” (Preciado, 2009) se relacionan cada vez con el crimen y con la locura, incluso con la drogadicción, en un imaginario homofóbico característico de los setenta.

En relación con la figura de la mujer, se trata siempre de la proletaria e, incluso, de la mujer empoderada en su

sexualidad, cuya figura paradigmática es la prostituta: María Yiraldín, Pretty Jane, pero también Eva Perón según la histórica visión antiperonista. Si Hernández nunca habló de las mujeres, mucho menos de las putas, es porque la construcción de la tradición argentina, y su orden estatal fálico (Roca, el gran Macho argentino, pero también Perón), sobreentienden este falocentrismo, potencialmente deconstruible por la vanguardia femenina:

José Hernández escribió el Martín Fierro. Fue un clásico, ¿y cuántos? ¿cuántas?, cuantas masmédulas y cuántas novelas de la eterna (porque el femenino retorna) (lo reprimido retorna) serán necesarias para des-programar, para desatar todo lo que estaba atado –y bien atado? (LAMBORGHINI, 2013, p. 218).

Lamborghini traviste la vanguardia argentina: *En la masmédula* de Oliverio Girondo y *Museo de la novela de la Eterna* de Macedonio Fernández. A pesar de haber sido escritas por hombres (omitidos en el fragmento), la atención a los morfemas femeninos transforma el gesto rupturista de la vanguardia en desmontaje del clásico como masculino (y como Uno). Pues la erección (retrospectiva) del texto clásico está anudada a la invención de la nacionalidad: el Estado funda su tradición con la consagración del poema nacional. En consecuencia, la ruptura vanguardista tiene efectos no solo literarios, sino sexuales-políticos: el desmontaje de la tradición conlleva ese retorno de lo femenino reprimido y lo argentino se problematiza como Uno en la multiplicación (las “hijas” del título, decíamos, apunta a lo femenino pero también a lo plural, a las masas).

La transexualidad lamborghiniiana funciona así como el reverso de la sociedad patriarcal del sistema hegeliano, pero también como el suplemento de un imaginario de clase que es igualmente falocéntrico: el del sindicalismo argentino. De ahí la pretensión de este cuerpo que se quiere mujer, proletario y no obstante empoderado: “Yo quisiera ser obrera textil, pero para llegar (primero) a delegada de sección, mujer, luego de fábrica, y luego, más luego, ¡en un momento dado!, a secretaria mujer del sindicato” (Lamborghini, 2013, p. 205).

En efecto, el tercer capítulo es el de la transformación en mujer, bajo la forma de la *performatividad* (Butler, 2018, p. 33-49): “Con los labios pintados. Con las uñas de los pies: pintadas; y pintadas: con las uñas de las manos, pintadas. Con cartera y sandalias piel de víbora y con pollera pantalón” (Lamborghini, 2013, p. 235). La repetición alude doblemente a la cosmética que traviste al narrador y a las “pintadas” de las manifestaciones populares en la calle: “La multitud despliega sus banderas en el callejón. Eva habla en turquesa y soy, por fin, una mujer epifánica, ruborizada por el turquí” (Lamborghini, 2013, p. 237). Lamborghini discute no solo la naturalidad del sexo, sino también la artificiosidad del género, por cuanto la distinción misma entre naturaleza y cultura descansa en oposiciones metafísicas, así como la distinción misma entre un “cuerpo natural” (de mujer) y una “razón espiritual” (masculina) (Butler, 2018, p. 67-86): “Un cuerpo blanco como la nieve (un cuerpo de mujer; el cuerpo masculino no existe, que yo sepa)” (Lamborghini, 2013, p. 201). “No escupir sobre Hegel” significa no oponer una esencia femenina al trabajo masculino del Espíritu, sino trastocar la oposición misma de lo masculino y lo femenino desligándola de la de lo activo y lo pasivo: la

posibilidad de penetrar y la amenaza de ser penetrado reparten los papeles del Amo y del Esclavo. Es el tabú de la penetrabilidad del cuerpo como estabilidad de la distinción genérica masculino-femenino (Butler, 2018, p. 89): *“El cuerpo penetrable debe ser un cuerpo continuo”* (Lamborghini, 2013, p. 206).

En la obra lamborghiniana, la masa no cuaja nunca en *pueblo* (Montaldo, 2008): permanece informe, desorganizada, esto es, no se erige como *soberana*, no se estructura como actante político, sino que permanece efervescente, en movimiento, en transformación. Podríamos decir que es una fuerza micropolítica (Guattari-Rolnik, 2013, p. 181-193), en el sentido en que se sustrae a la toma de poder (así como, veíamos, el alma ensoñada no ejerce un dominio que la volvería conciencia). La masa no se organiza como pueblo detrás de un líder paternal, sino que se hace y se deshace en un estado de cíclico desprendimiento del cuerpo femenino. El flujo de la masa desorganiza la pirámide familiar edípica y opera una catexis del campo social. Los estados patológicos del alma hegeliana pueden pensarse como atributos de la experiencia peronista: Eva y Perón como los “genios”, madre de los desamparados e hipnotizador maquiavélico de las masas; el sueño y el delirio como los estados narcóticos de las masas presumiblemente manipuladas por la demagogia populista.

No obstante, esos estados serían, para Bataille, precisamente los que exceden la vida profana, racional: lo que el Sistema, a la vez que produce como su desecho, no puede asimilar, no puede “suprimir” en su *Aufhebung*. Son esos estados, esos instantes sagrados, en los intervalos de la duración histórica, los que son valorados por sobre la opresión del Sistema, pero también por sobre la pretensión dialéctica de la toma de poder a manos de

cualquier oprimido. El 17 de octubre tiene este sentido sagrado: es el acontecimiento de la emergencia de las masas. En consecuencia, solo cabe su añoranza y su espera mesiánica, porque vale como tal, como experiencia del instante, como fiesta, como estallido de la risa en medio de la tragedia, como exaltación extática que suplementa la racionalidad totalizadora.

Referencias Bibliográficas

AIRA, C. Prólogo. In LAMBORGHINI, O. **Novelas y cuentos**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988, p. 7-16.

AIRA, C. Nota del compilador. In LAMBORGHINI, O. **Tadeys**. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2012, p. 7-11.

AIRA, C. De la violencia, la traducción y la inversión. In AIRA, C. **La ola que lee**. Buenos Aires: Random House Mondadori, 2021, p. 98-101.

ARCE, R. Primero morir, después publicar. Archivo, edición y canon en la obra de Osvaldo Lamborghini. En **[sic]**, N° 29, año XI. Montevideo: Asociación de Profesores de Literatura de Uruguay, 2021, p. 17-33.

ARCE, R. y ROMERO, L. Estado, soberanía y experiencia heterogénea en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini. En **Chuy**, vol. 5. Buenos Aires: Universidad de Tres de Febrero, 2018, p. 194-218.

BATAILLE, G. **La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

BUTLER, J. **Cuerpos que importan**. Barcelona: Paidós, 2018.

DRUCAROFF, E. Los hijos de Osvaldo Lamborghini. In JITRIK, N. **Atípicos en la literatura latinoamericana**.

Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1997.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica. Cartografías del deseo.** Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

HEGEL, G. W. F. **Enciclopedia de las ciencias filosóficas.** Buenos Aires: Alianza, 2000.

HEGEL, G. W. F. **Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal.** Buenos Aires: Alianza, 2012.

HOCQUENGHEM, G. **El deseo homosexual.** Madrid: Melusina, 2009.

KRANIAUSKAS, J. Revolución-porno: *El fiord* y el Estado Eva-peronista. **Boletín 8.** Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 2000, p. 44-55.

LAMBORGHINI, O. **Las hijas de Hegel. Novelas y cuentos I.** Buenos Aires: Mondadori, 2013.

MARISTANY, J. Terror textual y terror anal en *Tadeys* de Osvaldo Lamborghini. In AMÍCOLA, J. **Una erótica sangrienta. Literatura y sadomasoquismo.** La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2015, p. 55-87.

MONTALDO, G. La ficción de las masas. In DABOVE, J.P.; BRIZUELA, N. **Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini.** Buenos Aires: Interzona, 2008, p. 255-267.

PRECIADO, B. **Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual.** In HOCQUENGHEM, G. **El deseo homosexual.** Madrid: Melusina, 2009.

PRÓSPERI, G. **La respiración del Ser. Apnea y ensueño en la filosofía hegeliana.** Buenos Aires: Miño&Dávila, 2018.

STRAFACCE, R. Osvaldo Lamborghini, una biografía.
Buenos Aires: Mansalva, 2008.

Margens Plurais: Brasil

A nova Eva escreve o novo mundo e nele falamos Pajubá⁴⁵

João Victor da Silva⁴⁶

Ildney Cavalcanti⁴⁷

*Muito prazer, eu sou a nova Eva!
Filha das travas, obra das trevas.
Não comi do fruto do que é bom e do
que é mau, mas dichavei as suas
folhas
e fumei a sua erva.
Muito prazer, a nova Eva.
Eu quebrei a costela de Adão.
(quem soul eu, Linn da Quebrada)*

Nos versos que compõem a epígrafe deste capítulo, enquanto voz poética autobiográfica, Linn da Quebrada (re)apresenta-se: fragmentada em diversas identidades e construções de si mesma, a artista reivindica mais uma: a

⁴⁵ Este capítulo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Quem tem medo da Bixa Travesty? Invenções utópicas em Linn da Quebrada* (2022), apresentada por João Victor da Silva e orientada pela Profa. Dra. Ildney Cavalcanti.

⁴⁶ Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL). Atualmente, é professor de inglês da Secretaria de Estado da Educação de Alagoas (SEDUC/AL). E-mail: joaovhds@gmail.com

⁴⁷ Mestra em Inglês (UFSC, 1989), doutora em English Studies (University of Strathclyde, 1999) e pós-doutora (University of Cardiff, 2012). É professora associada e pesquisadora no PPGLL, Fale, Ufal, onde coordena o grupo de pesquisa Literatura e Utopia.

nova Eva. Com ecos da literatura do escritor francês Villiers de L'Isle-Adam, autor de *A Eva Futura* (1886), e também da escritora e poeta inglesa Angela Carter, autora de *A Paixão da Nova Eva* (1977)⁴⁸, Linn retoma a figura da “primeira mulher” da mitologia cristã e a subverte em seu corpo. Ao fazer isso, aponta para um conceito caro à sua poesia e ao transfeminismo: o de mulheridades. Quando se faz Eva, evidencia que “ser mulher” não é uma categoria fixa e unidimensional (como já apontaram as feministas das interseccionalidades) – existem, na verdade, diversas possibilidades de mulheres: mulheridades. Descrita como “filha das travas, obra das trevas”, a nova Eva aprofunda-se na subversão do mito: não há um deus (masculino, patriarcal) que cria todas as coisas. Assim, as mulheridades existem em si mesmas, não em função do “Homem”. Tal ideia é reforçada no último verso, em que a costela de Adão (o primeiro homem), em vez de servir para a criação de Eva – como se fosse a sua origem –, é quebrada por ela. Ao quebrar a costela de Adão e apagar deus da narrativa, Linn re-visa o passado (Rich, 2017)⁴⁹ e destitui o poder que estas figuras possuíam.

⁴⁸ Ambas as obras reconstróem de forma imaginativa a figura de Eva. No romance de Villiers, temos a criação de uma “mulher artificial” pelo cientista Thomas Edison, com a finalidade de melhorar e de substituir uma “mulher real”. O que difere a Eva futura de Villiers da nova Eva de Linn da Quebrada é o fato de esta última construir a si mesma, não como produto do olhar ou da intervenção masculinas, nem como substituição ou imitação de uma “natureza” real, mas como uma possibilidade legítima de existência. Na obra de Carter, por outro lado, temos a transgeneridade como um dos elementos centrais na figuração da protagonista, o que suscita uma discussão (muito cara à obra de Linn) acerca das diferentes formas de “ser mulher”.

⁴⁹ A ideia de escrita como “re-visão”, como apresentada por Adrienne Rich ([1972] 2017), diz respeito a lançar um novo olhar sobre os textos do passado, isto é, enxergá-los e reescrevê-los criticamente através de uma nova ótica.

Em entrevista, a artista afirmou que ser a nova Eva é “ressignificar todo o contexto histórico, há tanto tempo escrito por homens. [...] [A]o invés de ser objeto de estudo, sobre o [qual] os homens escreveram, [a nova Eva toma] essa caneta e escreve a própria [história]. Seria a nova versão do Evangelho⁵⁰, segundo Eva, dessa vez”. (Linn [...], 2018)

Quebrar a costela de Adão, nesse sentido, significa romper com a tradição, contradizer o cânone, reescrever a história – agora, talvez, de maneira mais justa. Com isso, Linn – a nova Eva – escreve um novo mundo. Nele, falamos pajubá.

Acuendar o baticum ou ouvir uma canção como se lê um livro

A breve análise feita acima é um exemplo de que a proposta de Linn da Quebrada em seu trabalho artístico é a subversão e a contestação das normas e das lógicas de poder que têm sustentado por tanto tempo o nosso mundo. A reescritura do texto bíblico que realiza nos versos analisados é mais uma forma de confrontar a realidade que oprime e ameaça sua existência. É como *trocar um disco* arranhado que há tanto tempo repete a mesma história, a mesma voz, o mesmo som. Falo em disco porque é na música, mais especificamente na canção, que Linn encontra uma plataforma de compartilhamento para suas narrativas, e é através dela que inventa novas sonoridades do mundo. Encontra na

⁵⁰ Importante citar a peça *O Evangelho segundo Jesus, Rainha do Céu*, escrita pela dramaturga trans britânica Jo Clifford. No Brasil, a peça foi adaptada e encenada pela atriz, dramaturga e diretora travesti Renata Carvalho, e foi alvo de censura e ataques em 2018.

música a possibilidade de existência, de resistência, de ocupação e de invasão.

Foi em 2016 que Linn da Quebrada surgiu na cena musical brasileira, e o funk, denominado por ela como a “poesia da quebrada”, embala suas canções desde o início. Em entrevista, ela afirma:

Sempre [estive] próxima da margem, da marginalidade, da sarjeta e de tudo que é de certa forma rejeitado. O funk movimenta, me movimenta, mexe comigo literalmente. Eu vejo no funk uma potência de um discurso direto de intervenção e de construção da sexualidade. Todos os gêneros musicais [têm] isso, as músicas de amor que cantamos cotidianamente constroem afetos e fazem a gente sentir que é natural amar de uma certa forma. Mas eu posso inventar outras formas de me apaixonar e de sentir. (LINN DA QUEBRADA, 2017a)

Como expressão cultural profundamente ligada às favelas brasileiras⁵¹, o funk está próximo do corpo periférico da artista: faz parte do seu contexto, da sua história e funciona como “ferramenta” para falar de sua realidade e para inventar outros tipos de desejo. De acordo com Tiago Sant’Ana (2017):

[...] quando uma pessoa que socialmente foi silenciada produz trabalhos artísticos e mostra as suas vivências, ela age num âmbito de mudança das

⁵¹ Cf. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*, de Adriana Carvalho Lopes (2011) e *Batidão: uma história do funk*, de Silvio Essinger (2005).

subjetividades e dos modos de narrativa. Ou seja, a arte, quando é apropriada como uma forma de atuação social por grupos dissidentes, age no terreno da micropolítica. (SANT'ANA, 2017, p. 9)

As produções artísticas empreendidas a partir da dissidência são denominadas pelo autor como *ativismo* (arte + ativismo) e têm como mote principal a “tentativa de desconstrução, resistência ou de enfrentamento às normas sociais” (*ibidem*). A atuação e visibilidade de *ativistas* têm crescido cada vez mais no Brasil, nos últimos anos, o que parece indicar que as micropolíticas empreendidas têm surtido algum efeito. Uma multidão *queer* de artistas pretas têm feito da música a plataforma de transformação e produção de mundo(s). Por ilustração, cito Linn da Quebrada, Ventura Profana, Liniker, Jup do Bairro, Monna Brutal, Irmãs de Pau, Alice Guél, Danna Lisboa, Bixarte, dentre muitas outras. Sobre os propósitos e efeitos da presença destes corpos no âmbito da arte, Ventura Profana declara:

Estamos reunidas, conjurando nossa vida eterna. Hoje, a gente tem disputado a nossa presença na eternidade, eu disputo a eternidade. É por isso que a gente está dentro da arte contemporânea, a gente está disputando as narrativas do futuro, [...] outras possibilidades, outras semióticas, outras imagens, outras narrativas de vitória. A gente está disputando a ocupação dessas terras futuras. (VENTURA [...], s/d)

Mais uma vez, fica evidente que a atuação política na arte (o *ativismo*) e a ficcionalização das próprias

experiências (as escrevivências, como define Conceição Evaristo [2020]), quando empreendidas pelas existências marginalizadas, funcionam como estratégias de reescrita do passado e de tensionamento do presente, em vias de abrir portais para futuros possíveis. São invenções utópicas, manifestações furtivas, disputas terroristas para existir amanhã⁵².

Para os fins da presente análise, o recorte da canção selecionada é feito a partir do álbum *Pajubá*. Produzido e lançado em 2017, por meio de financiamento coletivo, o álbum possui 14 faixas, que misturam influências do funk, da música eletrônica, do rap e do vogue. Na campanha de financiamento no site *Kickante*, intitulada “A bixa pode fazer um pedido?”, Linn definiu o álbum da seguinte forma:

Pajubá é uma linguagem de resistência, construída a partir da inserção de palavras e expressões de origem africanas ocidentais [iorubá-nagô]. É usada principalmente por travestis e grande parte da comunidade TLGB. Eu chamo esse álbum de pajubá porque, pra mim, ele é construção de linguagem. É invenção. É ato de nomear. De dar nome aos boys. É, mais uma vez, resistência. (LINN..., 2017)

Se o pretoguês⁵³ é a africanização da língua falada no Brasil, o pajubá é a sua travestilização. Um desvio na língua que, usado inicialmente pelas travestis como

⁵² Cf. Ravena (2020), *Existo Amanhã*.

⁵³ Cf. Gonzalez (1988), *A categoria político-cultural de amefricanidade*; e também a imagem da bandeira confeccionada por Rosana Paulino, inspirada em Gonzalez e imaginada na intersecção entre raça e gênero, hasteada no MAR, conforme reportagem na página DASartes (2022).

linguagem-código para escapar de situações de violência durante a ditadura militar, configura-se como uma estratégia utópica de sobrevivência. O resgate do pajubá por Linn da Quebrada representa um importante movimento de resistência no que diz respeito também às escritas de si por pessoas trans/travestis, pois, como aponta Letícia Nascimento (2021, p. 78), elas devem se “apropriar da fala, da escrita, da linguagem; rachar o mundo com [suas] palavras”. Utilizando o pajubá como subterfúgio para suas composições poético-musicais, Linn conta e inventa sua história numa língua que é *sua*, como será possível observar na análise da canção “Mulher”, apresentada a seguir.

Entre ciborgues e mulheridades

A canção “Mulher”, lançada em 2017 como *single* independente, faz parte do projeto audiovisual intitulado “blasFêmea”, escrito e dirigido por Linn da Quebrada. Para a artista, “o vídeo materializa e repensa [o] imaginário social do que a gente entende enquanto mulher, feminino, profano” (Linn da Quebrada, 2017, *online*). Nesse sentido, refletimos sobre a construção dos corpos e das identidades, a partir das imagens construídas na letra da canção, que transcrevemos e analisamos abaixo:

- 1 De noite, pelas calçadas
- 2 Andando de esquina em esquina
- 3 Não é homem, nem mulher
- 4 É uma trava feminina
- 5 Parou entre uns edifícios
- 6 Mostrou todos os seus orifícios
- 7 Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
- 8 É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto
- 9 Tá sempre em desconstrução

10 Nas ruas, pela surdina, é onde faz o seu salário
11 Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário
12 Não tem deus, nem pátria amada
13 Nem marido, nem patrão
14 O medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário
15 Ela é tão singular
16 Só se contenta com plurais
17 Ela não quer pau
18 Ela quer paz

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Nesta canção, há a imagem de uma travesti que recorre à prostituição para sobreviver. As marcas da abjeção são evidenciadas quando a eu lírica descreve um espaço-tempo que tem sido reservado para/associado à existência das travestis em nossa sociedade: “de noite, pelas calçadas” (v. 1), “de esquina em esquina” (v. 2) e “nas ruas, pela surdina” (v. 10) é onde ela anda e faz o seu salário. Como manifestam York, Oliveira e Benevides (2020): “numa sociedade justa, não podemos suportar que qualquer pessoa esteja nesta profissão enquanto destino compulsório, inicial e final de sua existência” (p. 9). Não há, assim, uma condenação da prostituição, mas sim dos mecanismos que mantêm certos corpos – neste caso, de travestis – reféns dela.

Nos versos 3 e 4, Linn rompe com a lógica binária de gênero e mantém sua identidade e seu corpo suspensos numa “zona em devir” (Assis, 2021), nas “regiões híbridas” (Butler, 2004 *apud* Assis, 2021, p. 60) em que “ser” torna-se um mar de possibilidades. Essa ideia de “entre-lugar” é reforçada ainda no verso 5: a “trava feminina” para *entre* “uns edifícios”, que parecem servir como metáfora para as construções fixas de “homem” e “mulher”. O ato de mostrar “todos os seus orifícios” (v. 6), que atribui ao seu

corpo uma característica de porosidade, é indicativo da liberdade e da subversão das normas, que são marcas recorrentes na poética de Linn. Em vez de construir-se como um “edifício” fixo, a voz poética constrói um corpo poroso, “sempre em desconstrução” (v. 9), reforçando, através deste paradoxo, a imagem de uma “zona em devir”, já mencionada acima.

Na canção, o corpo é descrito ainda como “ocupação” (v. 7), “favela”, “garagem” e “esgoto” (v. 8). Nesse sentido, ele funciona como uma extensão do espaço periférico, evidenciando a perspectiva relacional com que Linn trabalha o próprio corpo e a “quebrada” em suas obras. Como propõe Henri Lefebvre (1986), “[...] cada corpo vivo é um espaço e tem seu espaço: ele se produz no espaço e produz o espaço” (*apud* Haesbaert, 2020, p. 77). Com seu corpo-território (Haesbaert, 2020) – corpo-quebrada – a “diva da sarjeta” (v. 7) ressalta, mais uma vez, as marcas de abjeção que definem sua existência.

As ideias de liberdade e das travestis como “donas de si” surgem nos versos seguintes, com o uso do verbo “alugar” em vez de “vender” [o corpo], no verso 11, e com a recusa à religião, ao Estado, ao matrimônio e, de certa forma, ao capitalismo, observada nos versos 12 e 13: “Não tem deus, nem pátria amada/ Nem marido, nem patrão”. Livre destas amarras, a eu lírica supera o medo (v. 14) de existir e de enfrentar n/uma sociedade cis-heteronormativa e patriarcal. Em seguida, a eu lírica estabelece uma antítese entre as palavras “pau” (v. 17) e “paz” (v. 18) como forma de retirar de si o estigma de “ser exclusivamente sexual”.

Em seguida, a eu lírica descreve sua travestilidade/transgeneridade como um “segredo”, como é possível observar nos versos 19 e 21, abaixo:

19 Seu segredo ignorado por todos
20 E até pelo espelho
21 Seu segredo ignorado por todos
22 E até pelo espelho
23 Mulher

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Ao apontar que este segredo é “ignorado por todos” (v. 19) e “até pelo espelho” (v. 20), a eu lírica parece referir-se a um momento pré-transição de gênero, em que as marcas e os elementos socialmente entendidos e construídos como femininos não estavam presentes. Como aponta Berenice Bento (2017 *apud* Nascimento, 2021, p. 173), “[o] gênero [...] não existe sem o reconhecimento social. Não basta eu dizer ‘eu sou mulher’, é necessário que o outro reconheça esse meu desejo como legítimo”. Ainda assim, mesmo sem este reconhecimento social baseado nos contornos do corpo, há, no verso 23, uma definição: “mulher”, que será questionada e explorada pela eu lírica nos versos seguintes, conforme analisamos abaixo:

24 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
25 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
26 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher
27 Mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher, mulher

28 Nem sempre há um homem para uma mulher
29 Mas há dez mulheres para cada um
30 E uma mulher é sempre uma mulher
31 Nem sempre há um homem para uma mulher
32 Mas há dez mulheres para cada um
33 E uma e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra
mulher

34 E outra mulher

35 E outra mulher

36 E outra mulher

37 E outra mulher

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

A repetição excessiva da palavra “mulher”, nos versos 24-27, sugere não apenas uma autodefinição por parte da eu lírica, mas também o apontamento de uma gama extensa de possibilidades de “ser mulher”, que, em intertexto com a canção “Da maior importância”, de Caetano Veloso (1975), a eu lírica expande ainda mais nos versos seguintes: “há dez mulheres” (v. 29), “e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra mulher” (v. 33), “e outra mulher” (v. 34-37). Nesse sentido, estamos diante não de uma categoria fixa, universal e essencialista, mas de uma multiplicidade de expressões de “mulheridades”, que, como define Letícia Nascimento (2021, p. 55), é “um termo que pluraliza a noção de mulher e de feminilidades, no intuito de reconhecer que existem performances de gênero femininas experimentadas por corpos que não necessariamente se entendem como mulheres”. Refletindo mais especificamente acerca de pessoas travestis e transgênero, a pesquisadora pontua:

Entendo que as mulheres podem performar feminilidades, mas nem todas as performances femininas se reivindicam dentro das mulheridades. Muitas travestis e transexuais se sentem mulheres e podem e devem reivindicar-se como tal; inúmeras outras, entretanto, entendem a si mesmas como uma expressão de gênero originária e, portanto, não se sentem homens nem mulheres. A sentença “eu sou travesti” é suficiente para marcar seus locais

dentro de uma identificação de gênero. A compreensão de mulheridades, feminilidades e transvestigeneridades perpassa por uma estratégia política, e não condição ontológica, uma vez que se reivindicar dentro de uma performance de gênero relaciona-se diretamente à possibilidade de tornar-se alguém dentro das sociedades ocidentais. (NASCIMENTO, 2021, p. 56)

Na canção de Linn, há a compreensão da travestilidade/transgeneridade como expressão de mulheridade, mas também como “expressão de gênero originária”, como é possível observar nos versos 3 e 4: “Não é homem, nem mulher/ É uma trava feminina”. A ideia de “tornar-se alguém”, levantada ao fim desta citação, reposiciona os corpos num processo contínuo de vir a ser: “não se nasce mulher: *torna-se* mulher” (BEAUVOIR, 1980, grifo meu); “não se nasce mulher: *torna-se* traveca” (Lustosa, 2016, grifo nosso). Como estratégia política, este “tornar-se” pode configurar-se como uma rota mais livre e mais criativa para a construção de subjetividades/corporalidades/humanidades menos “ossificadas” (Muñoz, 2009 *apud* Assis, 2021, p. 60), visto o seu potencial de desestabilizar as normas cis-heterossexistas estabelecidas numa estrutura patriarcal.

Nos versos seguintes, a eu lírica questiona: “É sempre uma mulher?”. Ela repete esta pergunta três vezes, em tom categórico, levantando suspeita acerca do caráter essencialista e universal que se costuma atribuir às categorias binárias de gênero como forma de legitimá-las. Se pensarmos junto a Monique Wittig (2017, p. 274), entenderemos que “‘mulher’ só tem sentido nos sistemas heterossexuais de pensamento”. Tal categoria surge como oposto binário à categoria “homem”, à qual estará sempre

submetida. É nesse sentido que Wittig afirma, então, que “as lésbicas não são mulheres” (*ibidem*). Para Preciado (2014), esta afirmação:

trata-se não somente de apontar o caráter construído do gênero, como também, mais ainda, de reclamar a possibilidade de intervir nessa construção até o ponto de abrir linhas de deriva com relação a um futuro que se impõe, se não como natural, pelo menos como socialmente normativo ou inclusive como simbolicamente preferencial. (PRECIADO, 2014, p. 94-95)

É justamente essa possibilidade de intervenção que interessa a este estudo. A abertura de “linhas de deriva” no *cistema* sexo-gênero é uma possibilidade utópica de ir além das estruturas binárias que limitam nossos corpos e existências.

É importante ampliar esta discussão para pensarmos que o gênero e o próprio corpo são constituídos a partir da repetição estilizada de atos no tempo: se nós não *somos* nosso corpo/gênero, nós os *fazemos* (Butler, 2018; Preciado, 2018). Assim, o corpo é “uma *materialização* contínua e incessante de possibilidades” (Butler, 2018, p. 5) e é justamente aí, nessa “corporificação de possibilidades”, que é possível identificar que *todos* os corpos são fabricados. Chamo atenção para isso, pois, como sabemos, dentro do *cistema* sexo/gênero, há corpos reconhecidos como naturais e corpos considerados artificiais. Sobre isso, Letícia Nascimento (2021) argumenta:

[A]pesar de todos os gêneros passarem por um processo de materialização a partir de práticas discursivas sobre o sexo, os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa. (NASCIMENTO, 2021, p. 97)

A pesquisadora reflete ainda sobre a urgência de um processo de desnaturalização de nossos corpos, que possibilite que a existência de *outras* alternativas de corporificação e de performance de gênero – isto é, aquelas que ultrapassam os limites binários de “masculino” e “feminino” – seja também legitimada. Ela conclui: “É preciso bagunçar as fronteiras entre a suposta naturalidade e a artificialidade, uma vez que os corpos trans* são tão artificiais quanto os corpos cis” (Nascimento, 2021, p. 129).

É nesse sentido que, na canção de Linn da Quebrada, uma outra “mulheridade” é construída. De maneira irônica, a eu lírica elenca algumas características essencialistas, como observamos nos versos: “Ela tem cara de mulher/ Ela tem corpo de mulher/ Ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher”. Este elemento final – o “pau de mulher” – surge para desestabilizar as características citadas anteriormente: não existe uma “cara”, “corpo”, “jeito”, “bunda” ou “peito” “de mulher” porque todos esses atributos se apresentam de maneiras diferentes nas diversas configurações de mulheridade que existem, pois, como assevera Judith Butler (2018), “[...] faz-se o próprio corpo e, é claro, cada um faz seu corpo de modo diferente” (p. 5). Quando a eu lírica fabrica

discursivamente uma corporalidade com “pau de mulher”, há uma subversão na ordem do sistema sexo/gênero, que nos direciona a um entendimento mais abrangente e menos essencialista de nossas existências.

A ideia de gênero e de sexo como tecnologias⁵⁴ sujeitas a transformações e mudanças constantes remetem ao que Paul B. Preciado (2014) vai chamar de “incorporação próstética”⁵⁵. Para o autor, nós “já somos ciborgues que incorporam próteses cibernéticas” (p. 167): nossos corpos, sob um regime farmacopornográfico (Preciado, 2018), são tecnologicamente modificados através de processos biomoleculares e semiótico-técnicos que governam a subjetividade sexual, como os hormônios, as cirurgias plásticas, o silicone, o Viagra, o *botox*, os anabolizantes, os sites pornô, etc. Assim, o corpo se torna “uma entidade tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia” (Preciado, 2018, p. 46): somos todas/os criaturas pós-humanas, pós-gênero, farmacopornograficamente suplementadas/os – ciborgues da realidade social.

Em seu fundamental “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo socialista no final do século XX”, Donna J. Haraway (2009)⁵⁶ utiliza a figura do ciborgue como metáfora para nossa realidade social e corporal, evidenciando a confusão de fronteiras que ocupamos

⁵⁴ Cf. Teresa de Lauretis (1987) e Paul B. Preciado (2014).

⁵⁵ A respeito das corporalidades trans, Preciado (2014) refere-se a “tecnologias de transincorporação”, isto é, as transformações físicas, sexuais, sociais e políticas pelas quais pessoas trans/travestis podem passar. Com isso, o autor não está sugerindo que apenas corpos trans passam por transformações, mas que, operando nos corpos cis-heterossexuais, estas tecnologias de incorporação serão compreendidas como “técnicas de *estabilização* do gênero e do sexo” (p. 93, grifo meu).

⁵⁶ Publicado originalmente em 1985.

enquanto seres híbridos, tecnologicamente fabricados. Interessam a este estudo as contribuições da autora para a imaginação de “um mundo sem gênero, que será talvez um mundo sem gênese, mas, talvez, também, um mundo sem fim” (p. 38). Como organismo cibernético, a figura do ciborgue, como propõe Haraway, implode irreversivelmente os binarismos modernos: organismo/máquina, natureza/cultura, animal/humano, natural/artificial, feminino/masculino. Por esse motivo, a política ciborguiana tem servido ao pensamento transfeminista para questionar (e implodir) o *status* de naturalidade que a cisgeneridade heterossexual fabrica para si. Além de Preciado (2014, 2018), outras pensadoras do transfeminismo tem recorrido à metáfora do ciborgue para pensar as transgeneridades, como é o caso de Beatriz Pagliarini Bagagli (2013); Sara Wagner York, Megg Rayara Gomes de Oliveira e Bruna Benevides (2020); e Leticia Nascimento (2021). Nas teorizações destas autoras, os corpos e as identidades trans/travestis emergem, assim como a imagem do ciborgue no manifesto de Haraway, como formas de escapar do labirinto binário e totalizante que tem orientado nossas existências.

Retomando a análise de “Mulher”, veremos a materialização metafórica de um corpo-ciborgue-travesti, como observamos nos versos: “É amapô de carne e osso/ Silicone industrial/ Navalha na boca/ Calcinha de fio dental”. A “amapô” (“mulher”, em pajubá) descrita na canção é constituída de carne, osso, silicone industrial, navalha e calcinha de fio dental, evidenciando o seu processo de “transincorporação” por meio de elementos técnicos e orgânicos. O uso de silicone industrial pela eu lírica aproxima irremediavelmente sua corporalidade da figura do ciborgue, uma vez que este tipo de substância é comercializado para uso em máquinas de indústria e não para modelar o corpo. Além disso, aponta para o

pertencimento da eu lírica a uma classe social mais baixa, visto que o silicone industrial se torna uma opção mais acessível (ainda que não recomendada) para travestis que não têm acesso aos procedimentos cirúrgicos nos hospitais⁵⁷. É importante destacar também que, na canção, a “navalha na boca” evoca muito mais uma práxis de resistência do que o próprio objeto, visto que o que leva a “navalha” a constituir o corpo das travestis é a necessidade de defesa face às violências direcionadas aos seus corpos. Este caráter de resistência integral, na canção, as corporalidades travestis através de uma metaforização protética, e é reiterado e exaltado pela eu lírica nos versos abaixo:

38 Então eu, eu

39 Bato palmas para as travestis, que lutam para existir

40 E, a cada dia, conquistar o seu direito de viver e brilhar

41 Batam palmas para as travestis, que lutam para existir

42 E, a cada dia, batalhando, conquistar o seu direito de

43 Viver e brilhar e arrasar

44 Viver e brilhar e arrasar

45 Viver e brilhar e arrasar

46 Viver e brilhar e arrasar

(LINN DA QUEBRADA, 2017)

Resistentes, as maquinarias ciborgue-travestis, transincorporadas farmacopornograficamente nas fronteiras do (pós-)humano, precisam lutar por sua

⁵⁷ Para uma discussão mais aprofundada acerca do uso de silicone industrial pelas travestis, cf. *Travestis: carne, tinta e papel*, de Elias Ferreira Veras (2019), e a reportagem “Casa da Bartô”, de Goulart de Andrade (1987), disponível no *YouTube*, sobre a travesti bombadeira – aplicadora clandestina de silicone industrial – Bartô.

própria existência. Nestes versos, a necessidade de “lutar/batalhar” para “conquistar o direito de viver” evoca o lugar sub-humano e violento a que elas são relegadas, mas aponta também, paradoxalmente, para a própria conquista: vivem e brilham e arrasam (também por meio das (re)construções dos próprios corpos) como forma de *permanecerem* vivas.

No fim da canção, outra estratégia de vida pode ser observada nos versos: “Eu tô correndo de homem/ Homem que consome/ Só come e some/ Homem que consome/ Só come, fudeu e some”. É interessante perceber que a forma com que a palavra “homem” é pronunciada nestes versos, sem o “m” final, acaba por associar, não só sonoramente – “home”, “consume”, “come”, “some” –, mas de maneira intrínseca, este tipo de homem ao comportamento de usar e descartar o seu corpo. Entendemos a ação de “correr” da eu lírica não como uma fuga ocasionada pelo medo, mas como uma recusa. Nos últimos versos, ouvimos a voz poética repetir apenas o verbo “some”, de forma mais incisiva, como se fosse uma ordem. Ao mesmo tempo, seu tom diminui a cada repetição, transformando-se em sussurro, como se, à medida em que sua voz fosse sumindo, o “macho” sumisse também. Observada em outras canções da artista, esta recusa ao macho pode ser considerada uma invenção utópica na poética cuir de Linn, visto que funciona como uma educação do desejo (Abensour *apud* Levitas, 2013).

Outro aspecto importante que constitui a transpoética de Linn pode ser identificado no vídeo *Vivencia blasFêmea* (2017), para o qual a canção “Mulher” serve como complemento sonoro. O conceito de “multidão queer”, como propõe Preciado (2011), é imagetivamente metaforizado quando, nas cenas em que a personagem interpretada por Linn é violentada por três homens, um

“exército” de mulheridades se forma em sua defesa. No fim do vídeo, há uma espécie de epílogo com imagens desta multidão não mais num contexto de violência, mas num espaço de cuidado e de afeto. São recortes de cenas do vídeo, em que Linn propõe que, entre elas, seja construída uma rede de apoio físico, psicológico, financeiro e sexual. “Esse é o espaço onde a gente se mantém viva. É o *nosso* espaço sagrado”, ela afirma. Neste espaço, tocam-se, abraçam-se, beijam-se, banham-se em folhas, cantam, riem e choram juntas, apoiam-se, vivem-se... Através destas imagens, observamos a construção de um “cuírlombo” – para utilizar o termo de tatiana nascimento (2018) – que, na literatura e na realidade, diz respeito a um espaço de resistência, de pertencimento, de sobrevivência, de liberdade, de comunhão e de união.

Em um novo mundo, escrito em pajubá, uma nova Eva surge — sugestiva de mulheridades ciborgue e de ontologias fluidas e anti-essencialistas relativas ao ser mulher. Ao re-visar e reescrever o passado, inventa não apenas seu corpo, sua identidade e seu desejo, mas também (e principalmente) possibilidades mais justas de futuro. Na transpoética de Linn da Quebrada, as utopias são inventadas coletivamente, entre sereias, lendas, ciborgues, mulheridades e as tantas outras possibilidades do que quisermos/pudermos ser. Juntas/os, permaneceremos vivas/os. E viveremos!

Referências Bibliográficas

ASSIS, F. G. de. **Queertopias**: corporalidades sonhadas em narrativas contemporâneas. Maceió: Edufal; Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2021.

BUTLER, J. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista.

Tradução Jamille Pinheiro Dias. **Chão da Feira**, Caderno de Leituras n. 78, p. 1-16, 2018.

CONCEIÇÃO, E. **Escrevivência**. 6 fev. 2020. 1 vídeo (23min). Publicado pelo canal Leituras Brasileiras.

Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>. Acesso em: 5 jun. 2021.

DASARTES. Bandeira de Rosana Paulino para o MAR coloca mulher negra no topo. Disponível em:

<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/bandeira-de-rosana-paulino-para-o-mar-coloca-mulher-negra-no-topo/>.

Acesso em: 30 set. 2025.

HAESBAERT, R. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, v. 22, n. 48, 2020.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. In: TADEU, T. (org.). **Antropologia do ciborgue**: vestígios do pós-humano. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

LEVITAS, R. **Utopia as Method**: the imaginary reconstitution of society. London: Palgrave Macmillan, 2013.

LINN DA QUEBRADA: A bixa pode fazer um pedido? 2017.

Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20220225234212/https://www.kickante.com.br/campanhas/linn-da-quebrada-bixa-pode-fazer-um-pedido-0>. Acesso em: 25 fev. 2022.

LINN da Quebrada sobre gênero, pessoas trans e ativismo. [S.l.: s.n.], 2018. 1 vídeo (37 min). Publicado pelo canal Fumaça. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=Gx1GCyamUrM&ab_channel=Fuma%C3%A7a. Acesso em: 15 nov. 2021.

LINN DA QUEBRADA. Batemos um papo reto com a MC Linn da Quebrada. Entrevista concedida a Camila Alam. **Redbull**, mar. 2017a. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/batemos-um-papo-reto-com-a-mc-linn-da-quebrada>. Acesso em: 08 jun. 2022.

LUSTOSA, T. Manifesto Traveco-terrorista. **Concinnitas**, v. 1, n. 28, pp. 384-409, 2016.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NASCIMENTO, T. **da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra**. 2018. Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

PAJUBÁ. Compositora e intérprete: Linn da Quebrada. São Paulo: Independente, 2017. 1 CD. (47 min.)

PRECIADO, P. B. Multidões queer: notas para uma política dos “anormais”. Tradução Cleiton Zóia Munchow e Viviane Teixeira Silveira. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, 2011.

PRECIADO, P. B. **Manifesto Contrassexual**. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, P. B. **Testo Junkie**: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

RICH, Adrienne. “Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão”. Tradução Susana Bornéo Funck. p. 64-84. In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, I.; COSTA, C. de L.; LIMA, A. C. A. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas**

(1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

SANT'ANA, T. Sobre arte, conhecimentos e linhas de fuga. **Periódicus**, Salvador, n. 6, v. 1, p. 7-10, 2017.

VENTURA Profana: Eu não vou morrer. **Subtile**, [S.d].

Disponível em: <https://subtile.co/perform/ventura-profana>. Acesso em: 7 mar. 2022.

WITTIG, M. O pensamento *straight*. Tradução Ana Cecília Acioli Lima. pp. 262-274. In: In: BRANDÃO, I.; CAVALCANTI, I.; COSTA, C. de L.; LIMA, A. C. A. (Orgs.). **Traduções da Cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

YORK, S. W.; GONÇALVES JUNIOR, S. W. P.; OLIVEIRA, M. R. G.; BENEVIDES, B. Manifestações textuais (insubmissas) travesti. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, e75614, 2020.

Conceição Evaristo: as pedras pontiagudas em “Becos da Memória”

Raquel D Elboux Couto Nunes⁵⁸

Este estudo tem por objetivo discutir a imagem das “pedras pontiagudas” no romance *Becos da memória*, de Conceição Evaristo (2006). Trata-se de um texto em parte discutido na tese de doutorado intitulada “Chimamanda Adichie e Conceição Evaristo: ferida colonial, ecofeminismo e suas intersecções em *Hibisco roxo* e *Becos da memória*” (Nunes, 2023).

Nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1946, Evaristo tem mestrado em Literatura Brasileira e doutorado em Literatura Comparada. A autora de contos, poemas e romances destaca-se também pela militância e pelo ativismo a favor de mulheres afrodescendentes. A escritora estreou na literatura em 1990 com publicações na série *Cadernos negros*. Em setembro de 2025, recebeu o título de Doutora Honoris Causa da UFMG, em cerimônia presidida pela reitora da instituição, a professora Sandra Regina Goulart Almeida. Os escritos de Evaristo já têm versões para diversos idiomas, tendo destaque o romance *Ponciá Vicêncio*, de 2003, traduzido para o inglês pela Host Publications. A obra contribuiu para a inserção dos textos da autora no rol de vestibulares e também para a expansão de artigos, teses e dissertações na área de estudos literários sobre textos de mulheres afrodescendentes. Trata-se de um marco importante, uma

⁵⁸ Raquel D Elboux Couto Nunes é professora da Universidade Federal de Alagoas, tem doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. Trabalha com autoria feminina, ecocrítica feminista e decolonialidade. Email raquel.nunes@fale.ufal.br

vez que o cânone era tradicionalmente composto por homens, normalmente de descendência europeia.

Becos da memória é o segundo romance de Evaristo e trata, com o mesmo realismo poético presente no livro anterior, do drama de uma comunidade favelada em processo de remoção (Literafro, 2009). Tal processo é denominado, na narrativa, de desfavelamento, projeto de uma construtora para retirada das/os moradoras/es da comunidade, para que o espaço seja aproveitado para uma obra, cuja finalidade não é explicitada. A narrativa aborda a dor das/os habitantes, que se veem às voltas com a necessidade de sair do lugar, que consideraram seu lar, e com a escassez de água, devido à retirada de torneiras que provinham sustento local, o que inclusive impacta o trabalho de lavadeiras que ali residem.

As dores das personagens são percebidas na forma da colonialidade de raça, de gênero e de classe social, relacionadas com a imagem das “pedras pontiagudas”, recorrente no romance. Entende-se por colonialidade os resultados a longo prazo dos processos de colonização, que perduraram, e ainda perduram, mesmo após a independência das colônias. A colonialidade é abordada por teóricas/os como Anibal Quijano, Walter Dignolo, María Lugones, Rita Segato, Catherine Walsh, entre outros/as. No Brasil, pesquisadoras como Luciana Deplagne e Cláudia de Lima Costa têm destaque nessa área.

A protagonista de *Becos da memória* é Maria-Nova, que anda pelos “becos” da favela, registrando as histórias que ouve das pessoas mais velhas. Metaforicamente, ela passeia pelos “becos” da memória das/os habitantes da comunidade, como Maria-Velha, que carrega uma “larga e longa coleção de pedras” (Evaristo, 2003, p. 46), com o marido. Maria-Velha e Totó “permutavam pedras”,

traziam o banzo, a “punhalada no peito”, em forma de “dor aguda, fria” (Evaristo, 2003, p. 33).

Maria-Nova tem esse banzo – uma “pedra pontiaguda” – como herança. É uma personagem solitária, que, de certa forma, destoa das demais por ser letrada. Segundo Regina Dalcastagné (2014, p. 297-298), a narradora do romance é uma “catalisadora de narrativas” de personagens diversificadas, que têm em comum o desejo de pertencimento. Esse desejo é frustrado pela sua inferiorização, atribuída pela sociedade. Tal despertencimento era tanto, que o local tido como lar para essas pessoas seria defeito e elas seriam obrigadas a retirar-se. Por mais precária que seja, a favela é ainda a referência de comunidade para suas/seus habitantes.

O banzo como legado de pessoas afrodescendentes pode ser lido no poema “Filhos da rua” (Evaristo, 2011, p. 19), que trata essa temática:

O banzo nasce em mim.
Do negror de meus oceanos
A dor submerge revisitada
esfolando-me a pele
que se alevanta em sóis
e luas marcantes de um
tempo que está aqui.

O banco renasce em mim [...]

O texto relembra a diáspora africana, que se deu nas travessias pelos oceanos, trazendo dores, i.e., também uma “coleção de pedras”, herança dos povos africanos para seus descendentes. Essa “coleção de pedras” pode ser relacionada, portanto, com o longo processo de escravização, que relegou povos a uma inferioridade naturalizada – a colonialidade da raça. Segundo Anibal

Quijano (2005, p. 118): “os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais”. Soma-se à colonialidade da raça a inferiorização relativa à classe social – as pessoas que viviam na favela eram marginalizadas pela sociedade, desconsideradas em sua condição de seres humanos e em seus pleitos.

María Lugones (2020 [2008], p. 55) aponta que “a invenção da ‘raça’ [...] reorganiza as relações de superioridade e inferioridade estabelecidas por meio da dominação”. Dessa forma, os padrões de superioridade de raça, difundidos amplamente com o colonialismo, são construções políticas e culturais. Walter Mignolo (2017, p. 2) chama a colonialidade de “pauta oculta” da modernidade, que é “uma narrativa complexa, cujo ponto de origem foi a Europa, [...] que constrói a civilização ocidental ao celebrar suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais escuro, a colonialidade”. Essa modernidade implica a exploração de grupos menos favorecidos, retratados no romance de Evaristo como moradoras/es da favela.

Como forma de pressão para a saída das/os moradoras/es, o fornecimento de água passa a ser restringido. Por ocasião da retirada de torneiras, parte do processo de desfavelamento, formou-se, no local, uma comissão para reclamar, nos órgãos competentes, sobre a exiguidade da água e seus impactos na vida das/os moradoras/es. Porém, a comissão “não foi sequer atendida, retornando em estado total de desânimo e desespero [...]” (Evaristo, 2003, p. 214):

Trabalho perdido o de Negro Alírio juntar o pessoal e ir até à firma construtora explicar nossos motivos. Trabalho perdido Totó ter chegado são, salvo e sozinho na outra a banda do rio. Trabalho perdido ela ter saído da roça onde havia nascido com todos os seus irmãos e vir para a cidade buscar melhoria de vida. Trabalho perdido! Começava a achar também que tudo era mesmo trabalho perdido (EVARISTO, 2003, p. 198).

A reiteração da expressão “trabalho perdido” demonstra a ênfase no sentimento de vazio e de inutilidade, bem como na falta de representatividade na sociedade, i.e., a falta de voz, que pode ser associada a uma “pedra pontiaguda”.

Gayatri Spivak (2010 [1988]) discute a representatividade de grupos considerados subalternos no ensaio *Pode o subalterno falar?* A teórica indiana questiona a necessidade que tais grupos têm de ter alguém para representá-los, argumentando que, por não poderem falar direta e efetivamente, em seus próprios termos, tais grupos precisam de representação externa. Todavia, essa necessidade reforça sua condição de subalternidade. Segundo a autora, essas vozes são silenciadas pela ideologia hegemônica, que, ao tentar falar em nome dos subalternos, faz ainda mais ser exacerbada sua falta de voz.

Essa falta de voz é notada no romance de Evaristo, quando a comissão encabeçada por Negro Alírio, personagem com perfil ativista, nem sequer é ouvida pelas autoridades. Talvez se houvesse alguém do grupo hegemônico que representasse esse grupo na sociedade, suas reivindicações seriam ouvidas. Porém, a própria

necessidade de representação reforça a condição de subalternidade, paradoxalmente. Djamila Ribeiro (2018, p. 84) aborda essa questão, discutindo a “síndrome do privilegiado, que julga que pode falar sobre qualquer coisa”, o que se relaciona ao conceito de “lugar de fala”, também tratado na teoria do ponto de vista por Patricia Hill Collins e Donna Haraway.

O “lugar de fala” refere-se à localização social que proporciona experiências distintas a certo grupo de pessoas:

[...] o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude, e outras identidades, assim como faz com que homens brancos, que se pensam universais, se racializem, entendam o que significa ser branco [...] (RIBEIRO, 2019, p. 69).

De acordo com esse pensamento, Negro Alírio, em *Becos da memória*, teria legitimidade para fazer reivindicações no poder público, mas não consegue resultados, devido à desvalorização desse grupo. Isso nos leva a questionar os mecanismos da sociedade, que dá voz a certas pessoas apenas, ignorando outras.

Assim, as/os moradoras/es da favela em *Becos da memória* sentem-se desvalorizadas/os, como se fossem objetos e abjetos a serem descartados. Há banalização de suas mortes, como no caso dos garotos cujas vidas foram ceifadas, quando “os carrinhos-trator dos homens-vadios-meninos se beijaram mortalmente” (Evaristo, 2003, p.

182). Nessa passagem, as crianças que brincavam com os tratores das empresas responsáveis pelo desfavelamento são mortas acidentalmente e seus corpos são misturados ao “pó, à poeira. As pessoas chegavam, tentavam olhar, não viam, adivinhavam apenas. Não dava para reconhecer os corpos, os mortos [...]. Veio a polícia depois de muita espera, recolheu todos, e em tudo ficou um vazio” (Evaristo, 2003, p. 109). As “pedras pontiagudas” nessa passagem – resultando em morte – são cruéis e implacáveis com as/os moradores/as da favela.

Assim como os barracos foram destruídos, os corpos dos “homens-vadios-meninos” estavam mortos, misturados com as partes dos tratores. Misturam-se os corpos, as máquinas e a poeira. O não reconhecimento desses corpos conecta-se com a invisibilidade das pessoas na favela. O recolhimento dos pedaços pela polícia parece ser uma limpeza, i.e., o local estava sendo “limpo” em nome do “progresso” e as pessoas, descartadas – mortas ou deslocadas para outro lugar. É possível fazer uma analogia dessa destruição com a dizimação de povos, de suas culturas e da natureza,⁵⁹ pelo chamado “progresso” supostamente levado às colônias pelos impérios colonizadores.

É a lógica capitalista colonial, que perpetua, por meio da colonialidade, a inferiorização de povos. Essa inferiorização naturalizada pode ser notada na personagem Ditinha. Trabalhando como doméstica na casa de uma senhora abastada, Dona Laura, a personagem sente as dores das “pedras pontiagudas” - os efeitos da colonialidade de raça e classe social, que se interseccionam. Na análise das categorias de opressão, consideram-se eixos identitários que se encontram nas

⁵⁹ Nunes (2023) aborda a “ferida colonial” em relação à colonialidade, ampliando-a para a exploração da natureza.

particularidades de cada contexto.

Kimberlé Crenshaw (2002) utiliza a imagem de avenidas que se cruzam para tratar de tais eixos. A autora é considerada como pioneira dos estudos interseccionais, mas, em 1851, na Convenção dos Direitos das Mulheres em Akron, Ohio, Estados Unidos, Sojourner Truth já abordara essa questão, ao reivindicar sua condição de mulher no discurso “Não sou uma mulher?”, embora o termo “interseccionalidade” tenha surgido posteriormente.

Na narrativa de Evaristo, percebe-se a intersecção dos eixos de raça e classe social na personagem Ditinha. Constantemente mencionando a beleza da patroa, com sua pele branca e seus olhos azuis, a criada assume a inferioridade naturalizada de seus “traços fenotípicos” (Quijano, 2005, p. 118), ao se considerar feia: “Olhando e admirando a beleza de D. Laura, Ditinha se sentiu mais feia ainda” (Evaristo, 2003, p. 141). A empregadora, loira de olhos azuis, dona de lindas joias, figura como o parâmetro de beleza.

Assim, a colonialidade de raça imbrica-se com a colonialidade de classe social, uma vez que Ditinha compara seu barraco, com “cheiro de bosta e mijo” (Evaristo, 2003, p. 170) com a casa luxuosa de Dona Laura. As joias da patroa causavam na empregada um fascínio particular. Entre as peças, havia uma pedra verde que lhe causava uma dor profunda, ao mesmo tempo que a fascinava:

Havia uma pedra verde tão bonita, tão suave, que até parecia macia. “Mãos para trás”, pensou, “a gente vê, com os olhos, não com as mãos. Também se eu tivesse uma joia dessas, onde é que eu iria? Só saio para trabalhar, ir à missa, às rezas, aos festivais de bola e às festas da favela [...]”. Queria

tocar nas joias um pouquinho. Teve medo, recuou (EVARISTO, 2003, p. 138-140).

A pedra verde é, portanto, também uma “pedra pontiaguda” que fere. O furto não é movido pela ganância, mas por um fascínio; ela não guarda a joia; ela a atira na fossa, o que “é um ato simbólico, uma reação contra tudo que a fazia sofrer e oprimia seu povo. O ato pode ter sido uma reação à impotência, pois Ditinha se vê acuada” (Nunes, 2023, p. 116).

O furto resulta na prisão da personagem e causa-lhe uma constante sensação de culpa e vergonha, tornando sua autoestima ainda mais baixa: “Julgava a patroa tão limpa, ela tão suja. E agora, ainda por cima, ladra” (Evaristo, 2003, p. 167). A relação com a criminalidade e as pessoas afrodescendentes é discutida por Miran Santos (2018), que considera que as prisões são espaços periféricos relegados principalmente à população negra.

Esse argumento logicamente não defende a ação criminoso do furto, mas aponta para a desigualdade de tratamento ocasionada pela colonialidade de raça e pela classe social. Em outra passagem de *Becos da memória*, nota-se essa desigualdade de tratamento pela polícia, com os garotos, filhos da personagem Ana do Jacinto, que compravam drogas de “rapazes de lambreta” (Evaristo, 2003, p. 219), com quem nada aconteceu: “rapazes alegres, bem vestidos, brincavam, conversavam ao sol. Eram tidos como jovens contestadores, estudantes, intelectuais. Os filhos de Ana do Jacinto, jovens vagabundos, perturbadores, marginais (Evaristo, 2003, p. 220-221). Percebe-se o tratamento da polícia dispensado aos filhos da moradora da favela, cujo destino não foi conhecido: “Ninguém mais, nem Negro Alírio conseguiu

saber que rumos os filhos de Ana tomaram” (Evaristo, 2003, p. 221), o que pode deixar “implícito que foram assassinados pelos próprios policiais” (Nunes, 2023, p. 117). O texto, assim, denuncia que pessoas pobres e afrodescendentes são hostilizadas com mais frequência e intensidade.

Com a colonialidade de raça e classe social, a colonialidade de gênero está muitas vezes imbricada. Segundo Cláudia de Lima Costa (2010), a raça é vista por meio do gênero e vice-versa. A teórica analisa textos de Lugones e sua crítica a Quijano, que deixou de considerar o gênero em suas teorizações sobre a colonialidade.

Lugones (2020 [2008], p. 55) destaca o gênero, considerando que as relações coloniais estabeleceram a lógica dos “dois lados da modernidade” – o “lado iluminado” e o “lado obscuro”. O “lado iluminado” contempla “tanto o dimorfismo biológico e a heterossexualidade quanto o patriarcado”, ao passo que o “lado obscuro” refere-se a relações fora do sistema binário e pessoas não-brancas, i.e., pessoas colonizadas, como afrodescendentes e indígenas. Nesse sistema, as mulheres estão sempre abaixo dos homens e as mulheres afrodescendentes estão abaixo dos homens brancos e dos homens afrodescendentes, além de estarem abaixo das mulheres brancas.

Em *Becos da memória*, a personagem Fuizinha sofre pelas categorias de opressão ligadas à raça e à classe social, como parte da comunidade na favela, e também vivencia a opressão referente ao gênero – são várias as “pedras pontiagudas”. Fuizinha, filha de Fuinha, homem que a espancava, era abusada sexualmente. Fuinha chegou ao ponto de um dia cometer feminicídio contra a esposa. Como detentor do poder patriarcal, ele exerce o domínio e a violência sobre a esposa e sobre a filha:

A mulher gritara, gritara, a Fuizinha também, também. [...] A mulher silenciou de vez. Fuizinha ainda muito haveria de gritar. Ia crescendo apesar das dores, ia vivendo apesar da morte da mãe e da violência que sofria do pai carrasco. Ele era dono de tudo. Era dono da mulher e da vida. Dispôs da vida da mulher até a morte. Agora dispunha da vida da filha. Só que a filha, ele queria bem viva, bem ardente. Era o dono, o macho, mulher é para isto mesmo. Mulher é para tudo. Mulher é para a gente bater, mulher é para apanhar, mulher é para gozar, assim pensava ele (EVARISTO, 2003, p. 112-113).

O homem favelado, que também sofria opressão de raça e classe social, domina as mulheres, julgando-se no direito de subjugar-las.

A perspectiva interseccional nos mostra a importância de se considerar particularidades nos diferentes contextos. Fuinha é oprimido, mas também é opressor. Fuizinha encontra-se no “fogo cruzado tripartido do preconceito masculino, do ódio irracional dos/as brancos/as e da falta de poder dos/as negros/as”, conforme Maya Angelou (1969, p. 265, tradução nossa). A repetição da palavra “dono” no texto de Evaristo conecta-se com a manipulação social dos corpos femininos discutida por Susan Bordo e Alison Jaggar (1989). Elódia Xavier (2006, p. 229) ensina que “a literatura de autoria feminina expressa, dramaticamente, a modelagem de corpos sujeitos à dominação do sistema”.

Nesse sentido, bell hooks (2000 [1984]) argumenta que a agressão contra mulheres, em conexão com a supremacia masculina inerente ao sexismo, está ligada a todos os atos violentos que ocorrem na sociedade – dos

grupos poderosos contra os impotentes, dos dominadores contra os dominados. A autora defende que

a noção da filosofia ocidental da autoridade coercitiva e da regra hierárquica é a raiz da violência contra mulheres, da violência adulta contra crianças, de toda a violência dos grupos dominadores contra os dominados. Esse sistema de crença é a base da ideologia sexista e de outras ideologias de opressão [...], que só podem ser eliminadas quando se erradicar essa base (HOOKS, (2000 [1984], p. 118, tradução nossa).

No contexto da narrativa de Evaristo, perpetuam-se as estruturas de dominação e da violência – dos homens contra as mulheres e da sociedade contra as populações desfavorecidas.

Heleieth Saffioti (2015 [2004]), com base em Michel Foucault, discute a fluidez do poder, que circula pelas relações sociais. Assim, não se pode generalizar; as particularidades interseccionais devem ser consideradas, como já apontado. Há inclusive mulheres que oprimem outras mulheres. Em *Becos da memória*, a personagem Dona Santina, com a bíblia na mão, espanca sua nora Custódia, provocando-lhe um aborto: “No outro dia, Custódia não se levantou de dor. À tarde, pariu uma menina morta. Dona Santina pegou a bíblia e orou. [...] Bem que falavam que Dona Santina, apesar da bíblia, era muito má” (Evaristo, 2003, p. 119). A sogra é comparada a um homem na narrativa – “como se fosse Tonho o agressor” (Evaristo, 2003, p. 119), o que significa que ela é percebida em um nível hierárquico acima de Custódia. A sogra, apesar de viver na mesma comunidade da nora,

julga-se no direito de subjugar-la, embora tenham em comum a raça e a classe social (Nunes, 2023). Custódia, portanto, sente a dor das “pedras pontiagudas” provocada por outra mulher.

Além de apontar para as particularidades interseccionais, o texto de Evaristo permite uma leitura relacionada à crítica social sobre o aborto. Mulheres em áreas periféricas têm dificuldades de acesso a médicos e hospitais. A personagem Ditinha, por exemplo, aos 15 anos de idade, recorre a uma “fazendeira de anjinhos” (Evaristo, 2003, p. 144) e quase vai a óbito:

Havia se deitado com seu namorado, uma brincadeira apenas e que terminou muito mal. A mãe, naquela época, já tinha morrido, o pai [...] chegava bêbado, dormia e roncava [...]. Quando se descobriu grávida, Ditinha tomou o diabo, bebeu chá de limão capeta com vinagre, pulou, dançou, sambou e não abortou [...]. Maria Cosme enfiou uma sonda por dentro de Ditinha. A sonda ficou lá dentro quase dez dias, até que numa manhã ela começou a sangrar. Sangrou tanto que foi parar no hospital (EVARISTO, 2003, p. 143-144).

Segundo Crenshaw (2020 [1991]), mulheres afrodescendentes ficam prejudicadas quando iniciativas a favor de mulheres não consideram a raça, pois ignora-se o fato de que necessidades diferentes frequentemente precisam de prioridades diferentes em termos de alocação de recursos e, conseqüentemente, esses padrões prejudicam o atendimento das necessidades de mulheres não-brancas e pobres. Mulheres afrodescendentes ocupam posições marginalizadas, tanto física quanto

culturalmente, na sociedade dominante. Portanto, as informações devem poder alcançá-las.

É o caso de Ditinha, em *Becos da memória*, que não possui apoio na sociedade para buscar ajuda em sua gravidez precoce. Apesar de não ter havido violência no sentido estrito, ela conta com apenas quinze anos, idade considerada pela lei como incapaz de consentir ao ato sexual (Nunes, 2023). É a dor das “pedras pontiagudas” relativas ao gênero.

Assim configuram-se as “pedras” no romance, que atingem a população na favela nos diversos eixos identitários. Vale destacar o sofrimento ocasionado pelas enchentes, que exacerbam as dores relativas à raça e à classe social:

Tempo triste era o tempo de chuva na favela. A chuva dentro e fora dos barracos, as goteiras que deixavam uma mancha amarelada nas roupas. Era o sujo da telha. [...]. Chuva, ficava todo mundo amontoado que nem bicho varejeiro. [...] Fazia frio, muito frio! [...] Havia chuvas de lágrimas. Os meninos tinham fome. [...] E quando ouvíamos um barulho, surdo, seco, apurávamos os ouvidos esperando gritos de dores humanas. Alguns ficavam soterrados [...]. Os vizinhos corriam rápidos, em meio à chuva, com pás, paus, o que tivessem, e retiravam as pessoas [...] (EVARISTO, 2003, p. 193-195).

Essas “chuvas de lágrimas” e “os gritos de dores humanas” remetem à situação de vulnerabilidade social em que se encontram as pessoas na favela. Pode-se

perceber uma crítica social muito séria na narrativa, uma vez que esses barracos são construídos sem a estrutura devida, sem saneamento básico, denunciando a falta de um olhar da sociedade e do poder público para essas pessoas.

Becos da memória, assim, apresenta as “pedras pontiagudas” das dores da raça, do gênero e da classe social, incomodando e provocando reflexões profundas sobre as bases de nossa sociedade, sobre concepções naturalizadas da formação da nossa cultura. O final da narrativa convida a reflexões, deixando aberta a interpretação do público leitor. Terá Maria-Nova um final feliz?

A transferência das/os moradoras/es da favela para outro local sinaliza mudanças positivas ou perpetua sua condição marginal? Na cena final, a mudança sinaliza novas oportunidades ou a opressão será reproduzida em outro ambiente? Olhando para o céu no início de sua nova vida, na última noite na favela, ela deixa transparecer um traço de esperança: “Havia o medo, o incerto, o imprevisível do amanhã. Mas havia a tenacidade, a força, o desejo de vida [...]. Pela janela aberta a lua pousava em cima do rosto da menina. Maria-Nova teve a impressão que se erguesse os braços, tocaria o céu” (Evaristo, 2003, p. 255).

É um texto doloroso, porém necessário.

Referências bibliográficas

ANGELOU, M. **I know why the caged bird sings**. New York: Random House, 1969.

ANZALDÚA, G. **Borderlands/ la frontera: la nueva mestiza**. Tradução de Carmen Valle. Madrid: Capitán

Swing, 2016 [1987].

JAGGAR, A.; BORDO, S. **Gênero/Corpo/Conhecimento:** reconstruções feministas do ser e do saber. Nova Brunswick: Rutgers, 1989.

COSTA, C. de L. Feminismo, tradução cultural e a descolonização do saber. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 39, p. 45-59, 2010.

CRENSHAW, K. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revistas Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 1, 2002, p. 171-188.

CRENSHAW, K. Mapeando as margens: interseccionidade, políticas identitárias e violência contra mulheres de cor. Tradução de Paula Granato e Gregório Benevides. In: MARTINS, A.; VERA, E. (Orgs.). **Corpos em aliança:** diálogos interdisciplinares sobre gênero, raça e sexualidade. Curitiba: Appris, 2020 [1991], p. 23-98.

DALCASTAGNÈ, R. Para não ser trapo no mundo: as mulheres negras e a cidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 44, 2014, p. 289-302.

EVARISTO, C. **Becos da memória.** Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

EVARISTO, C. **Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

HOOKS, b. **Feminist theory:** from margin to center. Cambridge: South End Press, 2000 [1984].

LITEAFRO. O portal da literatura afro-brasileira, 2009. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/liteafro/autoras/188> Data de acesso: 29 set. 2025.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020 [2008], p. 52-83.

MIGNOLO, W. Desafios decoloniais hoje. **Epistemologias do Sul**, Foz do Iguaçu, n. 1, v. 1, 2017, p. 12-32.

NUNES, R. **Chimamanda Adichie e Conceição Evaristo: ferida colonial, ecofeminismo e suas intersecções em *Hibisco roxo e Becos da memória***. 2023. 222 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura, Universidade Federal de Alagoas, AL.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: Clacso Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005, p. 117-142.

RIBEIRO, D. **Quem tem medo do feminismo negro?** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado, violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015 [2004].

SANTOS, M. **Intelectuais negras: prosa negro-brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida e Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010 [1988].

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/ufmg-concede->

na-segunda-titulo-de-doutora-honoris-causa-a-escritora-conceicao-evaristo Data de acesso: 30 set. 2025.

XAVIER, E. Que corpo é esse? In: CAVALCANTI, I.; LIMA, A. C. A.; SCHNEIDER, L. (Orgs.). **Da mulher às mulheres:** dialogando sobre literatura, gênero e identidades. Maceió: EDUFAL, 2006, p. 223-229.

Territórios afetivos: memória e espaço em “Riacho Seco”, de Anilda Leão

Daniella Ferreira Garcia⁶⁰

Carolina Barbosa Lima e Santos⁶¹

Este estudo analisa aspectos relacionados à memória, ao espaço, ao gênero e à decolonialidade no conto *Riacho Seco*, da escritora alagoana Anilda Leão. Para desenvolver este estudo, partimos do conceito de cartografias contemporâneas, proposto por Sandra Almeida, bem como das reflexões sobre memória desenvolvidas por Ricoeur. A investigação levou-nos a compreender que o conto dá cor, por meio de imagens que evocam lembranças da infância da narradora, a um retrato do interior alagoano, expressando uma relação íntima da personagem com a natureza, além de revelar aspectos de uma herança colonial que se evidencia na configuração de algumas personagens em cena, expressando formas do patriarcalismo e do sistema escravocrata em meio ao contexto sociocultural representado. Ao final deste estudo, procuramos evidenciar que, para além da realidade da região de Alagoas, a narrativa de Leão reflete a persistência de hierarquias e discursos coloniais no imaginário brasileiro.

60 Graduada em Letras pela Universidade Federal de Alagoas. Email: daniella.garcia@fale.ufal.br

61 Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua como Professora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas. Email: carolina.santos@fale.ufal.br

Literatura, Memória e Cartografias Afetivas

Discutimos, neste trabalho, aspectos do espaço e da memória, bem como a literatura de autoria feminina, partindo da leitura do conto Riacho Seco, de Anilda Leão, escritora que transfigura para o plano literário algumas questões atravessadas nas relações sociais estabelecidas na região interiorana do cenário nordestino brasileiro. Essa análise foi realizada observando-se na narrativa aspectos da memória, a partir do conceito de cartografias contemporâneas, proposto por Sandra Almeida, com o objetivo de explorar a configuração de geografias emotivas no decorrer da obra.

O conceito de cartografias contemporâneas, investigado por Almeida, explora a relação entre espaço, corpo e escrita a partir da análise de obras literárias que discutem questões relacionadas a trânsitos, deslocamentos e mobilidades. Essa abordagem pode ser aplicada ao conto de Leão, em que a narradora cria uma cartografia emocional e sensorial do lugar que representa, a partir configuração de imagens em que a personagem em cena interage com o ambiente circundante de maneira corporal e afetiva.

Essa obra, como outras da autora, propõe reflexões em torno de questões sociais, históricas e de gênero estabelecidas no cenário brasileiro. Em uma narrativa ancorada na memória afetiva da narradora, o conto expressa uma perspectiva subjetiva a respeito de uma experiência de vida feminina e dá cor a espaços e costumes específicos da região que representa. Ao propor reflexões em torno de questões relacionadas a gênero e colonialidade, a partir da perspectiva subjetiva da narradora protagonista, a narrativa recupera memórias que remontam a um passado de dominação do período

colonial, aludindo a relações de poder que ainda persistem no cenário brasileiro contemporâneo.

Para darmos início a essa leitura, cabe apresentarmos o contexto de produção literária vivenciado por mulheres autoras que atuaram em meados dos anos 1970, no cenário literário de Alagoas, como Anilda Leão. No início do século XX, muitos autores alagoanos ganharam destaque, como Jorge de Lima, Graciliano Ramos, Ledo Ivô, dentre outros. Nesse momento de grande prestígio, houve a produção de obras variadas e de diferentes gêneros, no entanto, esse espaço costumava ser reservado a homens brancos e, geralmente, pertencentes às classes mais altas da sociedade. Desse modo, a literatura alagoana considerada canônica era majoritariamente masculina.

Marginalizadas, as autoras desse período faziam pequenas publicações na imprensa com textos que exploravam temas diversos. Prevalencia, no entanto, contos voltados à temáticas sentimentalistas e/ou relacionados à vida privada, configurados em um tom mais comedido, isto é, de acordo com o que se esperava de uma mulher em uma cultura patriarcal. Essa fase histórica foi caracterizada por escritos isolados, estando entre algumas dessas autoras Virgínia Victorino, Celeste de Pereira e Paula Achiles.

O cenário não foi muito diferente dentro da entidade literária mais prestigiada de Alagoas, a Academia Alagoana de Letras (AAL), fundada em 1919. Inicialmente, a AAL foi composta exclusivamente por homens. Somente em 1945 a poetisa Eunice Lavenère Reis ingressou na instituição. Após esse marco, outras mulheres passaram a ocupar cadeiras na Academia, embora ainda representem uma minoria entre os membros.

A partir da segunda metade do século XX, esse cenário sofreu maiores modificações, passando a contar cada vez mais com a presença de autoras femininas. Entre os anos 1960 e 1980, nomes como Heliônia Ceres, Arriete Vilela e Cléa Marsiglia surgem trazendo novas contribuições para a literatura produzida no contexto sociocultural alagoano.

Um novo estímulo à publicação de obras de autoria feminina em Alagoas ocorre com a criação do Grupo Literário Alagoano – GLA. Fundado em 1976, esse grupo idealizado por Ilza Porto foi constituído por mulheres unidas em torno do objetivo de tratar de assuntos referentes à literatura e à cultura. O grupo realizava reuniões periodicamente e passou a produzir revistas e concursos literários, incentivando a escrita feminina.

Estão entre algumas das primeiras participantes do grupo autoras como Georgette Mendonça, Cléa Marsiglia, Mirna Porto Maia do Espírito Santo, Teomirtes Barrros Malta, Heliônia Ceres Mota, Arriete Vilela Costa, Anilda Leão Moliterno, Belquis Gomes de Barros, Linda Mascarenhas, e Ilza Espírito Santo Porto. A representatividade dessas autoras é inegável, e sua importância é frequentemente reconhecida através de diversas homenagens públicas. Muitas delas alcançaram um alto patamar de reconhecimento social, tendo seus nomes eternizados em ruas, centros culturais e outros espaços públicos, solidificando seu legado e inspirando futuras gerações.

Entre contos, poemas e outras formas de expressão literária, essas autoras abordam uma grande variedade de temas, partindo de um mesmo contexto sociocultural de produção. Seus escritos não apenas exploram nuances da vida contemporânea, mas também recuperam memórias e experiências que refletem a singularidade da cultura

alagoana, contribuindo para um panorama literário diversificado e autêntico.

Dentre elas, destacamos Anilda Leão. Nascida em Maceió, Leão foi escritora, cantora e atriz. Leão fez parte de várias organizações sociais em prol de mulheres, incluindo o Centro da Mulher Alagoana, o Conselho Estadual de Mulheres e o Congresso Mundial de Mulheres. A escritora produziu poemas, contos, crônicas e escreveu para colunas de jornais e revistas, como a Gazeta de Alagoas e a Revista Caetés. Ela ainda recebeu o Prêmio Graciliano Ramos e foi membro da Academia Alagoana de Letras (AAL).

A autora publicou suas principais obras entre os anos 1960 e o início do século XXI. Estão entre suas publicações *Chão de Pedras* (1961), *Poemas marcados* (1978), *Círculo Mágico (e outros nem tanto)* (1993), *Riacho Seco* (1980) e *Eu em Trânsito* (2003). Nesse contexto, a autora escreveu seus textos literários passando pelo período da Ditadura Militar e, posteriormente, pelo processo de redemocratização no Brasil, enquanto, em Alagoas, predominava-se um cenário sociocultural marcado pela resistência política e por um avanço em seu desenvolvimento urbano. Em seu universo literário, Leão apreendeu e transfigurou para o plano estético o cotidiano dessa sociedade, explorando com frequência temas como a infância, a memória e o tempo.

Riacho Seco, publicado no livro de contos homônimo, em 1980, é um texto apresentado por uma voz narradora configurada em primeira pessoa que recupera memórias de sua infância vivenciada na casa do avô, em União dos Palmares. A narrativa é desenvolvida em cenários alagoanos, como a Serra da Barriga, a Barra do Canhoto e o próprio Riacho Seco, locais que integram a

vivência pessoal da autora e servem de inspiração para seu universo ficcional.

No início do conto, a narradora descreve uma casa grande, evocando elementos de seu entorno, localizando-a em meio à paisagem. Trata-se da casa de seu avô, situada ao pé da Serra da Barriga, em Riacho Seco: “Lá longe, sempre encoberta de neblina, a famosa serra da Barriga se destacava enchendo a paisagem e Riacho Seco se estendia maravilhosamente verde diante de meus olhos” (Leão, 1982, p. 103). O cenário configura-se como a construção de um retrato, misturando-se com a percepção individual da personagem. São os primeiros sinais de uma cena recuperada da memória, em que as lembranças daquele lugar começam a emergir. Nesta passagem, a voz narrativa reproduz a imagem que se formava diante seus olhos e procura dar cor à sensação que o lugar lhe desencadeava.

Um dos personagens em cena é o avô da protagonista, inicialmente descrito como um homem duro, que raramente demonstra afeto, apresentado como o dono da fazenda. Após esse primeiro momento de descrição, a narradora passa a expressar sua relação de afeto com Riacho Seco, que ela revela ser o local de nascimento de seu pai. A partir disso, a voz narradora começa a relembrar como costumava imaginar a infância de seu pai naquele lugar, com base nas histórias que ele contava sobre o trabalho que prestava na fazenda.

Se para seu pai a fazenda era um local de trabalho, para a narradora era um ambiente de divertimento, em que sua imaginação afluía. No presente, o contato com o espaço rural provoca um deslocamento interno na personagem, levando-a a uma reconexão com sua essência infantil. Essa relação com a natureza revela uma intensa ligação entre a personagem e o ambiente natural, de maneira que as viagens ao Riacho Seco eram motivo de

grande felicidade, e ela se preparava para essa jornada com entusiasmo.

Ao longo do texto, a narradora passa a retomar outras lembranças, agora referentes ao que tudo indica ser sua cidade, Barra do Canhoto, município localizado no interior de Alagoas, próximo à União dos Palmares. Por meio de três parágrafos seguidos, sua voz passa a citar características do local evocado. O primeiro é dedicado a experiências individuais da personagem, o segundo, direcionado a eventos que envolvem a população local e, por fim, o terceiro parágrafo é voltado a características dos residentes de Barra do Canhoto.

Ao abordar seu dia em Riacho Seco, a narradora o divide em turnos, destacando suas atividades e sensações ao longo da manhã, tarde e noite. Pela manhã, a personagem explorava o campo, interagindo com o ambiente, o que incluía o contato com plantas e animais, que ela descrevia como um “mundo de sonho e fantasia” (Leão, 1982, p. 104), um lugar de liberdade, um espaço de imaginação onde ela se sentia livre para explorar e criar, em consonância com a natureza daquele lugar.

Pela tarde, a personagem tomava banho no rio, com a presença de Maria Preta por perto, lavando roupas. Essa cena destaca Maria Preta como uma figura cuidadora e protetora, que não apenas acompanha a personagem em suas viagens para Riacho Seco, como se mostra posteriormente, mas também se encarrega de tarefas domésticas essenciais, como a lavagem de roupas.

Pela noite, a protagonista permanecia na casa grande, onde sua imaginação se voltava para a criação de monstros e outras criaturas. Juntamente com os ruídos externos à casa, essas fantasias construíam um ambiente hostil, de modo que, enquanto a manhã era um momento de sonho, a noite se transformava em um pesadelo. Isso se

complementa com a presença de sua tia doente, que às vezes estava estável, mas outras entrava em crise, o que desencadeava medo na personagem.

A personagem então permanecia na fazenda até o retorno ao colégio. No momento da partida, Riacho Seco desaparecia lentamente à distância enquanto o trem se afastava, o que causava uma profunda tristeza na protagonista. Em um momento de ludicidade, Maria Preta brinca dizendo “o trem engoliu” (Leão, 1982, p. 108), uma expressão que revela a presença de uma sensibilidade infantil ao lidar com a separação. A narradora termina expressando essa sensação de perda através da imagem do “balanço suave do trem que devorava o meu mundo” (Leão, 1982, p. 108), uma metáfora que expressa a intensidade emocional da partida.

Nota-se, assim, que a autora produz um retrato literário do cotidiano no interior de Alagoas. Os diálogos configurados na narrativa apresentam marcas de oralidade, refletindo a linguagem regional popular da comunidade representada. O uso, por exemplo, de expressões como “brabo”, “prá”, “tás vendo” e “oxente” revela a influência da cultura popular e da fala coloquial no texto de Leão.

Tendo como uma das figuras centrais a imagem da casa grande, apresentada em pequenas cenas e diálogos, o conto expressa algumas heranças do colonialismo. A casa grande, como um símbolo da arquitetura colonial, abriga não apenas a família, mas também as sombras do passado, onde as relações de poder e as hierarquias sociais podem ser lembradas.

Na narrativa, esses aspectos parecem emergir, principalmente, por meio das personagens, que refletem posições estabelecidas e fortalecidas pelo sistema colonial, assumindo o papel de autoridade ou de

subalternidade. Algumas falas presentes no conto também expressam a retomada de certos discursos centrados em uma lógica colonial e patriarcal. Vale observar, neste sentido, que de acordo com os estudos decoloniais, diversos traços de colonialidade persistem ao fim do colonialismo institucionalizado em países que outrora serviram de territórios de exploração às suas antigas metrópoles:

Com a emancipação latino-americana no início do século 19, iniciou-se um processo de descolonização parcial, já que as repúblicas conseguiram livrar-se do peso da dominação política das metrópoles, mas a colonialidade e seus principais efeitos continuaram a ordenar essas sociedades, produzindo-se, com o passar do tempo, diversas estruturas sociais de matriz colonial (QUINTERO; FIGUEIRA; ELIZALDE, 2019, p. 6).

Tais aspectos contribuíram para a perpetuação de um legado colonial enraizado no imaginário e na estrutura social, marcados por relações assimétricas de poder e pela manutenção de lugares de subalternidade. Essa herança se traduz em estereótipos, preconceitos e narrativas que naturalizam a desigualdade e reforçam a ideia de hierarquias sociais estruturadas em diferenças de raça, classe e gênero.

As personagens revelam o funcionamento de uma certa estrutura social na fazenda, onde o avô assume a figura do patriarca, exercendo uma autoridade tradicional e hierárquica. Maria Preta, a cuidadora, representa uma figura materna e protetora, que carrega resquícios da escravidão, simbolizando a continuidade de relações de poder e violência que permeiam a história do país. A tia,

descrita como uma mulher histérica e reclusa dentro da casa, ilustra as tensões e os conflitos associados ao estereótipo da “mulher louca”, mantida longe da sociedade.

Maria Preta chama atenção não só pela sua situação, mas também pela forma como é chamada. Entre as personagens citadas, ela é a única que tem seu nome mencionado, ainda que provavelmente se trate de um apelido que, de forma velada, expressa uma perspectiva estereotipada sobre esta figura que assume um trabalho doméstico comumente desempenhado por mulheres negras do país. A personagem desempenha um papel semelhante ao das mães pretas ou, mais especificamente, das amas-secas, comum durante o período da escravidão outrora institucionalizada no cenário nacional. As mulheres negras escravizadas, uma vez nessa função, eram responsáveis por cuidar de crianças brancas, desde sua educação até outros cuidados, cumprindo deveres similares aos de uma babá na contemporaneidade (Grillo, 2007). Neste sentido, a não presença dos pais da personagem principal, no decorrer do conto, deve ser observada: reforça-se, assim, o lugar de Maria Preta enquanto figura responsável pelos cuidados maternos direcionados à narradora protagonista do conto.

Para além dessas questões de cunho social, é possível observar na obra a configuração de múltiplos deslocamentos da voz narradora: um deslocamento geográfico, temporal e emocional. Ao longo do texto, revela-se uma forte ligação da protagonista com a fazenda, um lugar que lhe permite construir seu próprio mundo: “Ali dentro eu armava o meu mundo” (Leão, 1982, p. 107). Essa representação afetiva do espaço sugere que a fazenda é um espaço de liberdade e criatividade, onde ela pode expressar-se livremente.

Essa percepção é reforçada pelas palavras de seu avô, que observa: “Ela vive presa na cidade, aqui se sente como um bichinho solto pelos campos...” (Leão, 1982, p. 107), destacando seu deslocamento geográfico. Essa comparação ilustra a transformação que ocorre na narradora ao se mudar do ambiente urbano restritivo para o espaço natural amplo da fazenda. Lá, ela se sente desinibida e capaz de explorar tanto o ambiente quanto sua própria imaginação, criando também uma oposição entre o espaço rural e o urbano.

A fazenda, portanto, não é apenas um local físico, mas um espaço simbólico de liberdade e autoexpressão, onde a narradora pode se conectar com sua essência infantil. Para a personagem, o retorno ao campo é uma experiência de renovação: “Ainda hoje, quando retorno ao campo, volto a ser criança outra vez e, em contato com a natureza, torno a ser pura como era dentro dos meus oito anos” (Leão, 1982, p. 104). Nesse deslocamento temporal, espacial e emocional, a personagem recupera o passado e as sensações daquele tempo.

As zonas de afetividade são áreas onde os afetos se concentram, criando uma rede de conexões emocionais entre o indivíduo e o ambiente (Almeida, 2015). No conto, essas zonas acabam por criar uma experiência mais intensa e pessoal, permitindo que a narradora reconstrua Riacho Seco por meio de suas lembranças. Em resumo, o campo se torna um local para a narradora explorar e recuperar suas geografias emotivas. Essa reconstrução não apenas reflete a relação entre o indivíduo e o ambiente, mas também revela a complexidade dos afetos na formação de percepções e experiências espaciais.

Ao longo da narrativa, a memória e as emoções vividas pela personagem protagonista estão atreladas aos espaços, de modo que é possível considerar que “As

lembranças de infância constituem, nesse aspecto, uma excelente referência. Elas ocorrem em lugares socialmente marcados: o jardim, a casa, o porão, etc., todos lugares que Bachelard prezará” (Ricoeur, 2007, p. 131). O lar apresentado no conto é o ponto de partida para a rememoração da narradora, estabelecendo uma relação íntima entre memória e espaço na narrativa.

Na perspectiva da fenomenologia do espaço de Bachelard, a casa é um refúgio, um abrigo que protege o sujeito em suas paredes. Desse modo, esse espaço é representado como um universo próprio, como um lugar que se torna vivo pelas lembranças que desencadeia na narradora protagonista. Enquanto espaço de memória e resgate da infância da personagem, a casa do avô é um local de intimidade que se funde ao universo onírico da voz narrativa, em que a personagem cria suas fantasias. A casa é, assim, um espaço de memória onde se revive um sentimento de proteção e aconchego:

Assim, a casa não vive somente o dia-a-dia, no fio de uma história, na narrativa de nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam as lembranças das antigas moradas, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial (BACHELARD, 1978, p. 201).

Entretanto, é preciso observar que a casa não se apresenta apenas como um ambiente acolhedor ou protetor em meio à narrativa. Nas lembranças da narradora, a casa grande também está associada às noites em que ela imaginava monstros, bem como aos gritos da tia durante momentos de crise, revelando um espaço com

maior inclinação para a tensão e o medo, em vez de segurança e conforto. Nessa perspectiva, a casa, durante o período noturno, assemelha-se à imagem simbólica do porão estudada por Bachelard, para quem esse cômodo obscuro representa, na ficção, o lugar do inconsciente e do irracional, propício para a construção dessas fantasias. A criação de criaturas pela imaginação da narradora, reflete esse medo que está relacionado ao ambiente noturno, ao momento que ela retorna para a casa grande, que passa a ser percebida como um lugar de escuridão como o porão.

No decorrer do conto, a voz narradora constrói uma oposição entre o dia e a noite, bem como entre o campo e a casa grande. A personagem descreve o dia como um “mundo de sonho”, enquanto “As noites na fazenda eram, no entanto, para mim um verdadeiro pesadelo” (Leão, 1982, p. 105), de modo que diante dos gritos da tia, a protagonista passava a noite “pedindo a Deus que surgisse o amanhecer” (Leão, 1982, p. 107). Se o dia era o momento em que ela se refugiava no campo, a noite era o momento de retornar à casa grande para se recolher, criando um contraste entre a liberdade da fazenda e a opressão da casa.

Nessa dualidade, a personagem do conto não se detém na descrição detalhada da casa, direcionando seu olhar principalmente para o entorno e a paisagem que a circunda, valorizando o ambiente que envolve a casa, sendo a seleção de suas lembranças voltadas principalmente para esse espaço externo. No verbete destinado à paisagem, no *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*, esse ambiente também possui traços oníricos, vinculados ao passado: “O sonhador projeta, em consonância com a sua imaginação, seu mundo, sua profundidade, suas impressões, em suma, seu passado longínquo” (Ferreira, 2013). Bachelard

entende a paisagem como um convite à reflexão interior, onde elementos naturais despertam memórias, sonhos e emoções que ultrapassam a simples contemplação visual.

Ademais, ao pontuar aspectos de personagens como o avô, a tia e a Maria Preta, a narrativa evoca memórias individuais que carregam, de forma sutil, as marcas do Brasil colonial, como heranças escravocratas e patriarcais, evidenciando a dimensão coletiva da memória. Paul Ricoeur, ao falar sobre o pensamento de Maurice Halbwachs, destaca que a memória individual é o ponto de partida para a construção da memória coletiva que, por sua vez, orienta e molda o modo como os indivíduos se lembram. Assim, o conto articula uma memória que é simultaneamente pessoal e histórica, refletindo a dialética entre lembranças afetivas e estruturas sociais herdadas do período colonial.

Em conjunto com isso, a narrativa apresenta a reprodução de discursos que refletem as limitações impostas à personagem por ser menina. Ela não podia trabalhar nas atividades da fazenda, diferentemente de seu pai, e tampouco era permitido que subisse nas árvores sem ser repreendida pelo avô, que dizia: “Desce daí, menina, tu és macho prá estares aí trepada?” (Leão, 1982, p. 104). No início do conto a personagem demonstra um forte desejo de participar das atividades da fazenda, mas o avô recusa esse pedido, afirmando: “Ali dentro tem boi brabo, dá chifrada em você...” (Leão, 1982, p. 103). Essa resposta não apenas ilustra a preocupação com a segurança da personagem, mas também reflete uma visão de que as mulheres devem ser protegidas e mantidas longe de atividades consideradas perigosas ou masculinas.

Conforme explana Sandra Almeida, “a construção social da diferença de gênero estabelece alguns espaços como sendo masculinos e outros como sendo femininos”

(Almeida, 2015). Há uma delimitação do espaço público e privado, sendo o primeiro visto como um ambiente masculino e o segundo como feminino, cabendo às mulheres a reclusão dentro do lar. Essa delimitação parece se manifestar na narrativa ao se pensar na personagem da tia, que ocupa a casa grande, símbolo do espaço privado e feminino. Maria Preta, enquanto mulher racializada e associada aos trabalhos domésticos, recebe um tratamento diferente, cumprindo tarefas fora da casa. Já a protagonista parece ter seu acesso a esse espaço parcialmente limitado. Embora não seja totalmente proibida de aproveitar o ambiente externo, há uma dualidade: ela pode brincar no campo, já que vive na cidade, mas enfrenta algumas restrições por ser menina.

Considerações Finais

Este estudo aborda aspectos de uma parte da literatura feminina em Alagoas, observando que embora autoras tenham sido apagadas por muito tempo, ao fim do século XX várias autorias femininas de destaque surgiram, sendo uma delas Anilda Leão. Essa escritora premiada trabalhou temáticas como a infância e a memória, deixando seu legado para a literatura alagoana.

Em *Riacho Seco*, a autora se inspirou em experiências pessoais vividas em sua infância, ficcionalizando a partir de suas próprias memórias vivenciadas na casa do avô. Na narrativa, é possível observar uma referência às relações sociais estabelecidas no interior de Alagoas, uma importante região do estado. Junto a isso, é trazido à tona o processo de urbanização de suas proximidades, tornando a fazenda da narrativa um ambiente raro, onde ainda era possível vivenciar a vida no campo.

A princípio, o conto aparentemente se apresenta como uma história trivial sobre a infância da narradora, em que essa personagem relembra de maneira lúdica um passado feliz em que podia brincar pelo campo na fazenda do avô. É possível ver a forte relação da personagem com a natureza, sendo um espaço de reconexão com aqueles momentos de diversão e liberdade. Porém, em meio às suas lembranças positivas, algumas nuances negativas desse passado aparecem em sua memória.

Em meio à narração pueril, feita a partir de uma perspectiva infantil, algumas problemáticas aparecem em segundo plano. A casa grande presente no conto acaba por dar cor a estruturas sociais que remetem ao passado colonial, como é possível ver por meio das posições assumidas por algumas de suas personagens. Dentre elas, destaca-se o caso de Maria Preta, uma personagem que reflete a herança escravocrata do país, estando condicionada ao trabalho doméstico, bem como ao papel de babá, similar aos das amas-secas nos tempos de escravidão. Dessa maneira, por meio de uma lembrança pessoal da narradora, é possível observar uma memória coletiva, evidenciando parte de uma realidade ainda vivida no Brasil.

Em síntese, o conto *Riacho Seco*, de Anilda Leão, revela, por meio das memórias da infância da protagonista, uma profunda relação com a natureza e, simultaneamente, evidencia de forma sutil as hierarquias impostas pelo colonialismo no contexto alagoano. A leitura da narrativa leva-nos a refletir sobre as tensões entre passado e presente, e entre o mundo rural e as transformações culturais locais. Assim, Anilda Leão constrói uma obra que, além de recuperar e transfigurar para o plano estético seus afetos e experiências pessoais,

traz à tona as marcas do colonialismo na estrutura social de Alagoas e do Brasil.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, S. R. G. **Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

BACHELARD, G. A poética do espaço. In BACHELARD, G. **Filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. Trad. A. C. Leal; L. V. S. Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-354.

BARROS, F. R. A. **ABC das Alagoas: dicionário bibliográfico, histórico e geográfico das Alagoas**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2015.

BRANDÃO, I.; ALVES, I. I. **Retratos à margem: antologia de escritoras das Alagoas e Bahia (1900-1950)**. Maceió: Edufal, 2002.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

FERREIRA, A. E. A. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013.

GRILLO, M. Â. F. Amas-secas e amas-de-leite: o trabalho feminino no Recife (1870-1880). In **ANPUH – XXIV Simpósio Nacional de História**, São Leopoldo, 2007.

LEÃO, A. Riacho seco. In RAMOS, R. (Org.). **Contos alagoanos de hoje**. São Paulo: LR Editores, 1982. p. 101-108.

MORAES, M. H. M. **Poesia alagoana hoje: ensaios**. Maceió: Edufal, 2007.

QUINTERO, P.; FIGUEIRA, P.; ELIZALDE, P. C. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. Trad. S. Molina; R. Goldoni. São Paulo: Masp; Afterall, 2019.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. A. François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SENA, F.; SANTOS, Â. M. A escritora Anilda Leão no contexto cultural de Alagoas. **Revista Teias**, v. 23, n. 70, p. 99-113, 2022.

“Momento num Café” em dois tempos: diálogos entre Manuel Bandeira e Érika Santos em “Flores Floresta”

Richard Plácido Pereira da Silva⁶²

*Flor é o salto
da ave para o voo;*
João Cabral de Melo Neto⁶³

A epígrafe de João Cabral de Melo Neto, “Flor é o salto/ da ave para o voo”, não é apenas uma imagem de transformação, mas uma declaração poética que ressoa com a própria estética do modernismo brasileiro. Cabral metaforiza a flor como uma “explosão posta a funcionar”, uma ruptura com o tecido de uma poesia tradicional, “dita profunda”, em busca de novos caminhos. Essa imagem de um salto, de um voo que se inicia com uma explosão, serve como ponto de partida para a leitura da poesia de Érika Santos (1995, Maceió/AL), cuja obra também se elabora em um movimento intenso de transformação e diálogo. A poeta alagoana constrói sua obra com muitas referências do mundo, da natureza e da vida, dialogando diretamente com poetas brasileiros do século XX. De modernistas como Manuel Bandeira, a marginais como Ana Cristina Cesar⁶⁴; e do cancionero popular, a exemplo do também

⁶² Doutorando do Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL).

⁶³ “Antide (*contra a poesia dita profunda*)” (MELO NETO, 2001, p. 171-176).

⁶⁴ Em Flores Floresta, há o poema “olho muito tempo meu corpo no poema”, que dialoga diretamente com o poema de Ana C., intitulado “olho muito tempo o corpo de um poema”.

alagoano Djavan⁶⁵. Um exemplo desse intertexto, presente em títulos e versos, é o diálogo que a poeta estabelece entre seus próprios livros, como nos poemas “o astronauta da saudade com a boca toda vermelha” e “o astronauta da saudade”. Os títulos fazem referência aos versos da canção “Lágrimas negras”, do compositor tropicalista Jorge Mautner, interpretada por Gal Costa⁶⁶. Esse arranjo de referências ratifica a proposta desse artigo de investigar possíveis caminhos estéticos do modernismo brasileiro nos textos de Érika Santos. A análise, inspirada no jogo de referências proposto pela própria poeta, se inicia com a leitura dos poemas “o astronauta da saudade com a boca toda vermelha” e “o astronauta da saudade”, a fim de estabelecer uma leitura crítica que nos leve por estas trilhas.

**o astronauta da saudade com a boca toda
vermelha**

um dia sonhei com um homem
estacionado no mar
o homem estacionado no mar
sentia dores nos joelhos
estava pronto e cinza
de meia nos pés e capacete branco

o homem pintava os lábios e
sentia um vento na pele
um novo vento esparso e azul

um dia o home estacionado
abriu os olhos e o mar vazio

⁶⁵ Em *Procurar o mar é exercício noturno*, Érika Santos escreve “Lambada de serpente”, título homônimo à canção de Djavan, lançada em 1980, no álbum *Alumbramento*.

⁶⁶ A canção foi lançada em 1977, no álbum *Gal Tropical*.

o mar nas pernas do homem
soprava uma lua cor de astro
veludo e estrelas

um dia sonhei com um homem
o homem pintava os lábios
deitava homem dormia pássaro
(SANTOS, 2022, p. 13)

O eu lírico do primeiro poema passa por um momento de transformação, que se origina na natureza e retorna a ela. Rege-se, então, em um movimento de transição, pinta a boca, está dentro do onírico, da impessoalidade e da realização de um desejo. É a poesia como desejo, fuga e um modo de transformar-se em outro, a ponto de na última estrofe o homem que o eu lírico sonhou “pintava os lábios / deitava homem dormia pássaro”. O poema foi publicado no seu livro de estreia, *Procurar o mar é exercício noturno*, lançado em 2022, pela editora paulista Penalux⁶⁷. A leitura do poema nos leva a questionar: seria esse um mar noturno? Que mar é esse onde o eu lírico sonha com um homem que se transforma em pássaro? Não há resposta exata, pois a poesia não a oferece, mas no livro seguinte, *Flores Floresta*, editado e publicado em 2024, pela editora alagoana Trajes Lunares, Érika Santos nos dá possíveis chaves de leitura. O astronauta da saudade, dessa vez está sem a boca toda vermelha. Vejamos:

⁶⁷ A própria Penalux, em seu site, fala em “transmutação”, pois avisa: “Em 2024, em comemoração aos seus 12 anos de atividades editoriais, a editora adotou um novo nome para simbolizar o começo de um novo ciclo. Dessa forma, **Penalux se transmutou em Litteralux.**” (grifos meus)

o astronauta da saudade

um dia sonhei com um homem
estacionado no mar
de meia nos pés e capacete branco
o homem estacionado abre os olhos
e o mar vazio
o mar nas pernas do homem
o homem pinta os lábios
e sente um vento na pele
um novo vento e s p a r s o
e azul
o homem era eu mesma
(SANTOS, 2024, p. 37)

Sim, o homem era ela mesma. Não mais transmutado em pássaro, mas em mulher. O noturno do segredo, do sonho e do desejo revela-se em uma espécie de “charneca em flor”, ainda no espaço onírico, ainda o “mar vazio”, ainda o “mar nas pernas do homem”. Contudo, o eu lírico se manifesta como uma voz feminina, revelando a voz da própria Érika Santos. O primeiro poema, “o astronauta da saudade com a boca toda vermelha”, apresenta uma imagem onírica de transformação. O homem estacionado no mar, com os lábios pintados, é uma figura de transição e desejo que ainda se oculta. A transmutação em pássaro no final da estrofe pode ser lida como um anseio por liberdade que permanece no plano do sonho. No entanto, a ausência do trecho “a boca toda vermelha” no segundo poema é a chave para o desvelamento. A repetição dos versos e das imagens em “o astronauta da saudade” funciona como uma revelação, mas também como uma referência ao modo de fazer canção, que se explicita muitas vezes pela repetição como estratégia para que os versos cantados sejam ouvidos. Aquele homem do sonho, a figura ambígua

do primeiro livro, é, na verdade, a própria poeta. Essa revelação do eu lírico como uma voz feminina, explícita no verso “o homem era eu mesma”, demonstra como a escrita de Érika Santos é um processo de testemunho e autodescoberta que se aprofunda e se revela a cada novo poema.

Trouxe esses poemas para estabelecer um diálogo entre os dois livros. Embora este seja um artigo curto, a transparência com que Érika Santos dialoga com suas próprias referências facilita para nós, leitoras e leitores, a realização desse trânsito entre suas obras e as de outras/os autoras/es. É um jogo de referências muito bem estruturado. Seguimos, então, para a análise de dois poemas com o mesmo título, mas de autorias diferentes. Do modernista brasileiro Manuel Bandeira, e da poeta contemporânea Érika Santos. A poesia, assim como a fotografia, capta instantes e momentos. É por este olhar que seguiremos para leitura e análise dos poemas “Um momento no café”.

O modernismo pelo olhar de Manuel Bandeira e o contemporâneo pelo olhar de Érika Santos

Em 1954, Manuel Bandeira⁶⁸, conhecido como um dos maiores poetas brasileiros e símbolo da segunda fase do modernismo, lançou o livro *Apresentação da poesia brasileira*, pela editora Casa do Estudante do Brasil. A obra, de caráter crítico, traça um panorama da poesia brasileira, desde os árcades, passando pelo romantismo, parnasianismo, simbolismo, até o modernismo. O livro se divide em uma leitura crítica e uma coletânea de poemas,

⁶⁸ Bandeira também foi ensaísta, tradutor, historiador e professor de literatura, além de colaborar em jornais e revistas. Editou algumas antologias importantes, como *Obras Poéticas de Gonçalves Dias* (1944).

organizados pelas fases da poesia brasileira até então. Em 2009, a editora Cosac Naify lançou uma edição luxuosa da obra, com posfácio de Otto Maria Carpeaux, que aborda questões pertinentes sobre o modernismo.

Após a rebelião malograda dos simbolistas contra o parnasianismo reinante, a poesia brasileira se libertou por um ato revolucionário: o modernismo rompeu com a métrica tradicional e com a solenidade acadêmica; voltou-se para os aspectos trágicos e humorísticos da vida cotidiana, para as realidades sociais e a geografia humana do Brasil; pregou a expressão livre dos sentimentos do homem brasileiro em face da natureza americana e da crise do mundo contemporâneo. Esse movimento modernista abriu o caminho a uma plêiade de poetas, entre os quais Manuel Bandeira se situa. (CARPEAUX, 2009, p. 465)

É interessante notar que ao estudar o modernismo, geralmente temos acesso a poucas vozes da época. As que tiveram mais destaque no início do movimento, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, e depois, em sua segunda fase, as de Carlos Drummond de Andrade e do próprio Manuel Bandeira. O texto de Bandeira é panorâmico, pois faz menção a vários poetas, apresenta seus poemas e traz uma breve leitura sobre eles, criando um mapeamento das fases da poesia brasileira. É a partir do olhar do poeta Bandeira, de quem viveu o nascimento do modernismo, o seu crescimento e seus novos caminhos, que vai se construindo esse panorama. Em determinado momento, assim como Carpeaux, Bandeira sintetiza o seu pensamento sobre as principais características e influências do movimento modernista brasileiro:

Difícil é dizer qual das correntes europeias mais influenciou os modernistas brasileiros. Os modernistas introduziram em nossa poesia **o verso livre**, procuraram exprimir-se numa **linguagem despojada** da eloquência parnasiana e do vago simbolista, menos adstrita ao vocabulário e à sintaxe clássica portuguesa. **Ousaram alargar o campo poético**, estendendo-se aos **aspectos mais prosaicos da vida**, como já o tinha feito ao tempo do romantismo de Álvares de Azevedo. (BANDEIRA, 2009, p. 155, grifos meus)

Note que Bandeira, em poucas linhas, traz uma grande dimensão do que o modernismo brasileiro promoveu de mudanças na poesia: a ousadia em “alargar o campo poético” e trazê-lo para as questões sociais, do dia a dia, da banalidade da vida. Era, de fato, um projeto do movimento modernista. Em diálogo com o pensamento de Bandeira, é importante trazer o texto “Um Brasil em Tom Menor: Pau-Brasil e Antropofagia”, de Jorge Schwartz, que observa:

O caso brasileiro destaca-se pela intensidade e originalidade da postulação desta questão, especialmente durante os anos vinte, quando o Modernismo ocupou o mapa cultural do país. Se o compararmos ao restante dos movimentos de vanguarda na América Latina, em nenhum outro país encontramos a atualidade que, até o momento, têm as expressões de ruptura que caracterizaram os anos vinte. **De fato, até hoje o modernismo brasileiro é assunto candente, merecedor de debates, publicações, exposições e comemorações ainda estreitamente vinculadas às vanguardas históricas. Uma vigência de mais de sete décadas, capaz de gerar até os dias de**

hoje uma reflexão fecunda. (SCHWARTZ, 1998, p. 54, grifos meus)

O “hoje” de Schwartz era 1998, mas suas observações continuam bastante pertinentes. Nesse sentido, o modernismo segue o seu curso até hoje, 100 anos depois da Semana de Arte Moderna de 1922, moldando-se, transfigurando-se, acontecendo, e encontra na voz da poeta Érika Santos um eco contemporâneo. Em uma entrevista concedida à revista *Opiniões* - revista dos alunos de literatura brasileira da USP, a escritora faz uma breve observação sobre a literatura e a arte contemporânea, quando perguntada sobre a curadoria da Livraria Novo Jardim, da qual é coordenadora, com foco, principalmente, em autorias independentes, negras e LGBTQIA+:

Eu acredito que o grande mercado editorial obedece sempre a uma demanda econômica e, geralmente, artistas como nós não estarão nestes lugares por questões óbvias. Mas, acredito também que a contraproposta funciona ao menos para dar força a pequenos grupos que se mobilizam politicamente em favor de uma arte revolucionária. A literatura contemporânea, assim como outras áreas das artes, ao menos as que acompanho mais de perto, tem fortemente se mostrado um caminho de discussão para pautas sociais e eu acredito que a arte seja transformadora nesse sentido, apesar de saber também que tudo isso é muito desgastante para a vida das pessoas que precisam sempre enfatizar suas existências. (SANTOS; PLÁCIDO, 2024, p. 160)

O depoimento da poeta revela uma profunda consciência sobre a exclusão social e econômica que ainda permeia o campo literário. A demanda econômica do grande mercado editorial, que ela menciona, atua como uma barreira que impede que vozes independentes, negras e LGBTQIA+ tenham espaço, ecoando, de certa forma, as resistências que os próprios modernistas enfrentaram em seu tempo. No entanto, Érika Santos aponta para uma contraproposta: uma arte que se assume como revolucionária e que se mobiliza politicamente para dar força a grupos marginalizados. Sua observação se alinha à ideia de que a arte contemporânea, assim como o modernismo, é um caminho para a discussão de pautas sociais, mas agora a partir de um lugar de fala explícito. Ao se referir à arte como um processo desgastante que exige que as pessoas enfatizem suas existências, a poeta sugere que a criação artística, para a sua geração, é inseparável de um ato de testemunho e de luta, uma espécie de resistência que se manifesta na própria linguagem e na escolha das referências.

Na próxima seção do artigo, a ideia é recorrer às características do modernismo, em seus elementos definidores, como base para a leitura dos dois poemas “Momento num café”. Ao ver o modernismo pelo olhar de Bandeira, entende-se que, assim como Érika Santos hoje, ele também teve uma visão crítica sobre seu tempo. É essa a nossa intenção: mostrar que ambos, cada um no seu momento, foram vozes que visaram (e visam) o presente do seu tempo-espaço e, a partir disso, criaram (e criam) novos modos de expressão poética.

“Momento num café” em dois tempos e duas vozes

Inicialmente, apresentamos os poemas, seguindo a ordem de publicação. Desse modo, o poema de Bandeira é

apresentado primeiro.

Momento num café⁶⁹

Manuel Bandeira

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e
demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem
finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.
(2009, p. 473)

momento num café⁷⁰

Érika Santos

enquanto não olho
ana revira folhas de jornais
me pego querendo fazer um vídeo seu
cortando todas aquelas letrinhas emolduradas
em linhas tão finas
enquanto elevo a mão e aponto a direção da sombra
que as asas de um pássaro fazem ao refletirem o
chão

⁶⁹ Publicado, originalmente, no livro **Estrela da manhã**, em 1936.

⁷⁰ Publicado no livro *Flores Floresta*, editado pela Trajes Lunares, em 2024.

ana pinta com o sangue de suas unhas a seguinte
partícula
*esperar do amor toda fragilidade contida no olhar
de um cavalo*
(SANTOS, 2024, p. 35)

De início, vamos tentar extrair possíveis aproximações nestes dois poemas. A palavra “momento” vem do latim *momentum*, que carrega a ideia de movimento, impulso e peso, mas também a de um instante indeterminado. No poema de Bandeira, o tema central é a dualidade entre vida e morte, algo já consolidado pela fortuna crítica. Dentro de um café, os amigos observam “maquinalmente” o velório passando. Um deles, no entanto, acaba observando, naquele rito fúnebre, um instante de vida. Este seria o instante do poema, o momento em que a poesia surge como impulso de vida. Dentre a fortuna crítica pesquisada, retorno à Carpeaux, no posfácio de *Apresentação da poesia brasileira* (2009):

No fim deste poema também, como no fim de “Pneumotórax”, a inversão “diabólica” serve para conseguir a libertação; mas já não se trata da transformação duma agonia desesperada em elegia pessoal, e sim da transformação do destino geral da carne em descanso “largo e demorado”. **Aqui está, Morte, tua vitória.** (CARPEAUX, 2009, p. 473⁷¹)

Essa análise, que associa a morte à ideia de libertação, ganha ainda mais força quando pensamos que o próprio poeta lidou com a morte desde muito cedo, devido à tuberculose na adolescência. Ana Augusta

⁷¹ Grifos meus.

Wanderley Rodrigues de Miranda, em seu artigo intitulado “A morte na poética de Manuel Bandeira” (2002), discorre:

Um dos homens é capturado pela presença da morte. O gesto de tirar o chapéu demoradamente se contrapõe ao modo maquinal dos demais. **Mais do que uma percepção momentânea, este homem sabia da falta de finalidade da vida.** Este saber não designa, contudo, uma elaboração consciente. A análise de Carpeaux, como indica Rosenbaum, deduz daí uma penetração poética em que a conclusão não é fruto de raciocínio, mas de uma disposição. Tais dados analíticos nos remetem a declarações do próprio Bandeira no Itinerário de Pasárgada, referindo-se a seus primeiros livros. Afirma que seu esforço de consciência sempre resultou em insatisfação. Seu “estado de graça” surge, ao contrário, em momentos nos quais é afetado por uma espécie de “transe ou alumbramento”. Sua condição de poeta se instaura apenas “quando Deus é servido”. Ao tomarmos o presente poema, encontramos que o “transe” é o que melhor aproxima do Real, ao passo que o esforço de apegar-se à vida mantém a ilusão. (MIRANDA, 2002, p. 201⁷²)

O título do poema é oportuno, pois evidencia com clareza que toda a cena gera um momento de reflexão a partir de diferentes perspectivas. As implicações se manifestam em diversas *personas*, desde o morto no caixão até o/a próprio/a leitor/a, que se identifica com o amigo que, em meio à agitação do café, redescobre a própria vida. O modo de escrita de Bandeira, no ponto de vista da estética modernista, quebra com alguns recursos

⁷² Grifos meus.

mais padronizados, pois ali o verso se aproxima da prosa. Jorge Koshiyama, em “O lirismo em si mesmo: leitura de ‘Poética’ de Manuel Bandeira”, afirma que “ao definir a dupla vocação da poesia moderna, a alternância entre uma liberdade de ritmos e padrões formais estritos, Alfredo Bosi aproximou a poesia da música e de uma forma que, no limite, visaria capturar a essência da temporalidade” (2010, p. 98). No entanto, a peculiaridade da poética de Bandeira reside em sua abordagem da temporalidade. Na verdade, a sua poesia “expande-se até abolir as fronteiras entre poesia e prosa, e responde por um conceito e por uma experiência do lirismo, que é a palavra que empenha o ser humano como um todo, e apenas nesse sentido pode ser compreendida enquanto criação” (2010, p. 98). A escrita de Érika Santos, por sua vez, também utiliza recursos modernistas.

Pode parecer uma questão óbvia, mas a escrita toda em letras minúsculas não era um recurso utilizado no início do modernismo. Essa é uma técnica que, embora hoje possa soar repetitiva na poesia contemporânea, representou uma importante quebra de paradigma. O uso das minúsculas, assim como a ausência de pontuação, como vírgulas e pontos, cria um fluxo diferente de leitura. O poema, em sua totalidade, se apresenta como uma única estrofe, o que reforça a ideia de um momento capturado sem interrupções, uma fotografia. O poema de Santos é uma ode ao olhar e ao gesto. O eu lírico observa Ana, mas também se observa: “me pego querendo fazer um vídeo seu”. A elevação da mão e o gesto de pintar são atos de criatividade que capturam e ressignificam a realidade descrita. A ação de “cortar todas aquelas letrinhas” pode ser lida como um gesto de desconstrução da linguagem, da poesia formal, para criar algo novo e mais pessoal. Enquanto as personagens no poema de Bandeira olham para fora, as personagens no poema de Érika Santos

olham para si, observando seus gestos e movimentos. O momento aparentemente leve e banal, ordinário, muda drasticamente de tom quando “ana pinta com o sangue de suas unhas a seguinte partícula”. A sofisticação do poema está no fato de que essa voz, que se expressa além da voz poética principal, escreve com sangue, o seu próprio sangue. Daí surge a aproximação mais latente entre os dois poemas, para além do título: o que parece ser banal, ordinário, torna-se uma questão fundamental e filosófica da vida àquelas personagens, e essa reflexão se estende ao/à leitor/a.

O verso “*esperar do amor toda fragilidade contida no olhar de um cavalo*” é um recado. Seria um recado para a voz lírica? Para a poesia brasileira contemporânea ou para a/o leitor/a? Pode ser interpretado como um recado dirigido a qualquer um/a, a depender do ponto de vista. Ao criar a imagem de um cavalo, tipo de animal com muita força, vivacidade e beleza, a poeta nos convida a perceber em seu olhar uma imagem de tristeza e reflexão profunda. Ao vincular essa imagem à fragilidade do amor, ela oferece uma mensagem firme sobre as relações contemporâneas, que muitas vezes se fragmentam rapidamente. Por isso, o instante, o momento, é diferente para cada situação. Ele é uma partícula de tempo indeterminado, um tempo que não está totalmente posto. “O que esperar do amor?” torna-se uma retórica. A poesia de Érika Santos subverte as convenções modernistas, não para romper, mas para aprofundar sua proposta. Ela se apropria da liberdade formal de Bandeira para criar uma poesia mais íntima, pessoal e metalinguística, onde o momento não é a observação de um evento externo, mas a captura de um instante de criação e de conexão humana. O poema é uma afirmação da poesia como um ato de resistência e de esperança, mesmo diante da fragilidade da vida.

Em suma, a proposição deste artigo é que ambos os poemas representam e dialogam com o modernismo de seus respectivos tempos. Se Bandeira alargou o campo poético ao trazer o enterro e a banalidade do encontro num café para a poesia, Érika Santos aprofunda esse movimento ao usar o mesmo espaço para uma reflexão íntima e metalinguística sobre a criação, a conexão do amor e a resistência da vida. A intertextualidade do título não é uma repetição, mas um convite ao diálogo, mostrando como a poesia contemporânea herda a liberdade formal e temática do modernismo, mas a molda com novas vozes e olhares, transformando a observação da morte em uma celebração da vida e do ato de criar.

Considerações finais

De forma geral, a escrita deste artigo, tal qual a epígrafe de João Cabral de Melo Neto, também foi um salto. Partimos da ideia de uma poesia que se move, que se transforma e que dialoga com o que veio antes, e chegamos a uma leitura que revela como o momento, esse instante de movimento, manifesta-se em dois poetas de épocas tão distintas. O título “Momento num café” é, de fato, a ponte que nos permite transitar entre o modernismo de Manuel Bandeira e a poesia contemporânea de Érika Santos, mostrando que poéticas de diferentes tempos podem ser lidas em aproximação e diálogo. O crucial é que essa interlocução não é uma repetição, mas uma renovação que mantém viva a poesia brasileira.

O contraste entre os dois poemas nos mostra bem isso. No café de Bandeira, a vida é uma “agitação feroz” e o momento é desencadeado por um evento externo e final, a morte. O gesto demorado de um dos homens, que se contrapõe ao rito maquinal dos demais, é a prova de que

só a percepção da finitude nos desperta para a vida. Já na cena de Érika Santos, o momento é um evento interno, íntimo e criativo. O fluxo contínuo dos versos nos leva para dentro da observação do eu lírico, onde a poesia nasce de gestos simples, como revirar jornais, e se desvela num ato de criação que se opõe à desilusão, utilizando o sangue para dar o seu recado. É um recado forte de que a poesia continua intensa e vibrante, em plena transformação.

Esse diálogo também se manifesta nas escolhas formais e políticas de ambos. Se Bandeira ousou alargar o campo poético ao trazer o prosaico e o cotidiano para a literatura, o artigo tenta demonstrar que essa não foi uma escolha isolada, mas parte de um projeto programático da época, como atestam os manifestos do movimento. Érika Santos, por sua vez, aprofunda esse movimento ao contrapor o olhar masculino da tradição com uma voz poética feminina que se apropria do espaço, uma eu lírica. Onde em Bandeira a observação é externa, focada em um rito social (o enterro), em Santos o foco se volta para a intimidade e a subjetividade, um olhar que se debruça sobre os gestos de uma mulher, Ana, e sobre a própria consciência da eu lírica.

A sua voz, como revela a entrevista, é uma contraproposta ao mercado editorial, uma forma de resistência política que se manifesta no ato de criar com o “sangue de suas unhas”. Esse gesto, carregado de simbolismo, transforma as dores e a luta em arte, mostrando que uma parcela da poesia contemporânea carrega um compromisso com o testemunho e a afirmação de existências historicamente marginalizadas. A jornada de autodescoberta que vimos nos poemas do “astronauta da saudade” nos ajuda a entender a natureza dessa escrita. A revelação de que “o homem era eu mesma”

demonstra como a poesia de Érika Santos é também um processo de desvelamento, um ato de tornar visível a própria existência. A construção de uma eu lírica, uma voz feminina que se afirma na poesia, é, por si só, uma ação de coragem e resistência na luta por um espaço no campo da literatura. Nesse sentido, a poeta alagoana se conecta com o modernismo, projeto de forte dimensão política, como visto no *Manifesto Antropofágico*. Oswald propunha, de acordo com o texto de Schwartz, a “abolição do sistema patriarcal, para assim chegar ao Matriarcado do Pindorama (nome tupi para a terra das palmeiras). Uma proposta revolucionária que se oporia ao tradicional sistema patriarcal, detentor do poder e da herança” (1998, p. 62). Esse gesto da poeta alagoana, portanto, é uma reinvenção dessa busca por novas formas de expressão.

A escrita deste artigo aponta que ambos os poemas “Momento num café” representam o modernismo de seus respectivos tempos. O que parece ser banal, o encontro em um café, transforma-se em um palco de reflexão sobre a vida e a morte. A intertextualidade do título, portanto, não é uma simples repetição, mas um convite ao diálogo que mostra como a poesia contemporânea invoca a liberdade da tradição e a transfigura com as novas vozes e os novos olhares de uma voz lírica que se manifesta, transformando a observação da morte em ressignificado da vida.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, M. G.; MOTTA, L. B. A.; FERNANDES, A. C. C. C. Entrevista com Érika Santos e Richard Plácido. **Opiniões**, São Paulo, n. 25, p. 155–164, 2024. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.233578. Disponível em:

<https://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233578>.

Acesso em: 2 ago. 2025.

BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

CARPEAUX, O. M. Notícia sobre Manuel Bandeira. In BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 465-475.

FARIAS, E. **Dicionário Latino-Português**. Disponível em: <https://www.dicionariolatino.com/pagina/619.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2025.

KOSHIYAMA, J. O lirismo em si mesmo: leitura de “Poética” de Manuel Bandeira. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2010. p. 81-100.

MELO NETO, J. C. Antiode (contra a poesia dita profunda). In: MORICONI, Í. (Org.). **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 171-176.

MIRANDA, A. A. W. R. A morte na poética de Manuel Bandeira. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, [S. l.], v. 22, n. 31, p. 199–210, 2002. DOI: 10.17851/2359-0076.22.31.199-210. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/30838>. Acesso em: 3 ago. 2025.

SANTOS, É. **Flores floresta**. Maceió: Trajes Lunares, 2024.

SANTOS, É. **Procurar o mar é exercício noturno**. São Paulo: Penalux, 2022.

SCHWARTZ, J. Um Brasil em tom menor: Pau-Brasil e Antropofagia. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima-Berkeley, ano 24, n. 47, p. 53-65, 1998.

As mulheres-ilha: um estudo sobre a representação feminina em “Ninguém Matou Suhura”, de Lília Momplé

Mirelly de Melo Santos⁷³

A literatura moçambicana contemporânea tem desempenhado um papel fundamental na denúncia das violências sistêmicas decorrentes da colonização portuguesa, especialmente no que tange às dinâmicas de gênero, raça e classe. Compondo um quadro literário marcado pela resistência e pelo testemunho das múltiplas formas de subalternização, Lília Momplé insere-se como uma das principais vozes da narrativa feminina moçambicana, trazendo à tona temas sensíveis como a exploração colonial, a violência sexual e o silenciamento de mulheres negras.

O conto *Ninguém matou Suhura*, inserido na coletânea de mesmo nome, apresenta a história trágica de uma jovem negra de quinze anos, Suhura, violentada e morta por um homem branco, representante da autoridade colonial na Ilha de Moçambique. Essa narrativa revela múltiplos tensionamentos entre corpo, espaço e poder, sendo um terreno fértil para análises interseccionais. A literatura, neste caso, não apenas denuncia, mas também reconfigura o modo como compreendemos a identidade, o pertencimento e a justiça social.

Com base nos pressupostos do ecofeminismo, este artigo propõe uma leitura da obra à luz da relação entre

⁷³ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da UFAL. Email: msantostmirelly@gmail.com

corpo feminino e território colonizado. A partir da análise das personagens femininas D. Maria Inácia, Suhura e Manuela, desenvolve-se o conceito de “mulheres-ilha”, metáfora que articula as marcas da colonização sobre os corpos femininos à paisagem moçambicana. Cada uma dessas mulheres representa um estágio da experiência colonial: a imposição, a destruição e a possibilidade de superação.

Para sustentar essa proposta, o artigo apoia-se nos estudos de Vandana Shiva (2014), Stacy Alaimo (2010), Félix Guattari (1990), Michel Foucault (1999), Pierre Bourdieu (1998), Homi Bhabha (1998), entre outras autoras e autores que discutem as relações entre gênero, meio ambiente, poder, violência simbólica e representação. Assim, a análise de *Ninguém matou Suhura* busca evidenciar como a ficção pode operar como ferramenta crítica na denúncia das estruturas opressoras e na formulação de novas éticas relacionais e ecológicas.

Literatura moçambicana e Lília Momplé

A literatura moçambicana moderna nasce sob o signo da resistência, constituindo-se como ferramenta de denúncia e mobilização durante o processo de colonização e luta pela independência. Com raízes em tradições orais e línguas locais, sua consolidação ocorre também por meio da língua portuguesa, instrumento de subjugação colonial que se transforma, pelas mãos dos escritores africanos, em meio de emancipação e ressignificação.

As tensões e as guerras pela independência das ex-colônias europeias no continente africano contribuíram para forjar, no decorrer do século XX, os conceitos que norteiam a “moderna” literatura

produzida nesses espaços, constituindo-se em projetos literários bem definidos. A construção da identidade de uma “literatura nacional”, em cada país, nesse continente, coincide com os processos de luta anticolonial, [...] (de)monstrando-se que as literaturas africanas de língua portuguesa não apenas participam desses movimentos de independência política, como também constroem estratégias significativas que fortalecem as reivindicações e as lutas pela identidade nacional sufocada pela colonização. (LEAL; ALVES, 2023)

Autores como José Craveirinha, Noémia de Sousa, Virgílio Lemos e Rui Knopfli integram o cânone da literatura moçambicana na fase de resistência, sendo sucedidos por nomes como Mia Couto, Ungulani Ba Ka Khosa, Luís Bernardo Honwana e Paulina Chiziane, que exploram as contradições do período pós-independência, processo recente (1975) que faz com que muitos de seus autores tenham nascido em uma colônia, visto a luta pela liberdade de seu país e, agora, estejam se construindo com sua pátria irmã. Sobre isso, Mia Couto afirma:

Tenho a meu favor o facto de Moçambique ser ele próprio um lugar em infância, uma nação em flagrante invenção de si e da sua língua de identidade. Estranha coincidência: a minha pátria é-me contemporânea. Fui nascendo com ela, ela está nascendo comigo. Eu e a minha terra somos da mesma geração. Minha língua portuguesa, repito a minha língua portuguesa, é a pátria que estou inventando para mim. Essa língua nómada não a quero perder, não quero ficar exilado desse tempo em que não havia o tempo. (COUTO, 2011, p. 186).

Dentro desse contexto, Lília Momplé destaca-se pela centralidade das questões de gênero, pobreza e exclusão em suas obras. Nascida em 1935, na Ilha de Moçambique, Momplé traz em sua escrita a sensibilidade de quem vivenciou os efeitos diretos do colonialismo, utilizando a ficção como ferramenta de reconstrução da memória coletiva. Sua obra rompe com o silêncio imposto sobre a condição das mulheres negras e pobres, dando visibilidade às violências simbólicas e físicas sofridas por essas personagens.

Em *Ninguém matou Suhura*, a autora articula um universo em que o corpo feminino é palco de múltiplas opressões: racismo, misoginia, colonialismo e pobreza. A narrativa não apenas denuncia a violência estrutural, como também propõe, por meio de suas imagens e contrapontos simbólicos, uma crítica profunda à lógica civilizatória ocidental, propondo um retorno aos saberes locais e à ancestralidade como formas de resistência. A partir dessa perspectiva, a literatura de Momplé pode ser vista como literatura de testemunho e de insurgência, cujas vozes reverberam na denúncia e na possibilidade de reexistência.

Ecofeminismo, corpo e espaço: fundamentos teóricos

O ecofeminismo, na interseção entre a crítica ambiental e o feminismo, destaca a correlação entre a exploração da natureza e a opressão das mulheres, especialmente aquelas que vivem em contextos de vulnerabilidade social, como as mulheres negras e indígenas. As autoras ecofeministas denunciam a forma como o patriarcado capitalista impõe uma hierarquia entre cultura e natureza, associando a mulher ao natural e ao

irracional, para justificar sua subalternização. Essa crítica se enraíza em movimentos sociais do Sul Global e encontra em autoras como Vandana Shiva, Maria Mies e Stacy Alaimo um corpus teórico diverso e interseccional.

Para Vandana Shiva (2014), os saberes femininos ligados ao cuidado da terra e à preservação ambiental são sistematicamente marginalizados por um modelo de desenvolvimento predatório. Ela propõe o conceito de “democracia da terra” como forma de resistir à lógica da monocultura e da exploração: um modelo baseado na diversidade, na reciprocidade e no protagonismo feminino nos processos de transformação social e ecológica. A democracia da terra, nesse sentido, é uma ética da convivência e do cuidado, e pode ser percebida no conto de Momplé simbolicamente representada na relação de Suhura com a praia, com a avó e com as amigas. Neste momento, percebe-se a interação harmoniosa entre o humano e o não-humano, numa integração respeitosa e mútua. “Somos todxs natureza e a natureza nos é. Existimos nela e ela em nós.” (Brandão, 2020, p. 6) é o mote que norteia esse relacionamento.

Stacy Alaimo (2010), por sua vez, propõe o conceito de “transcorporalidade” para desestabilizar a ideia de que o corpo humano é autônomo e isolado. Segundo ela, os corpos são atravessados por elementos químicos, afetivos, sociais e ecológicos, sendo coextensivos ao meio ambiente que os envolve. A transcorporalidade permite compreender como os corpos femininos, especialmente os racializados, são expostos à violência ambiental, simbólica e política. Em *Ninguém matou Suhura*, esse conceito se faz presente na forma como o corpo da personagem que dá título ao conto se inscreve no espaço – tanto na harmonia com a natureza quanto na brutalidade

da violência que sofre em nome de uma autoridade colonial.

Michel Foucault (1999), ao tratar da biopolítica e da disciplina, contribui para a análise dos modos de regulação dos corpos dentro das estruturas de poder. Em sua obra *Vigiar e punir*, o filósofo evidencia como o corpo é um campo de batalha sobre o qual se exercem os dispositivos de normalização e vigilância.

Já Pierre Bourdieu (1998) nos oferece a noção de “violência simbólica”, uma forma de dominação que se opera com o consentimento inconsciente dos dominados, reproduzindo desigualdades de gênero, classe e raça. De forma complementa e sob uma perspectiva feminista, Heleieth Saffioti (2015) aponta que, em uma sociedade patriarcal, a manutenção da ordem exige o uso da violência como mecanismo de coerção e controle. Assim, ao invés de um “consentimento inconsciente”, que legitimaria o patriarcalismo, as mulheres, enquanto parcela dominada, muitas vezes não têm sequer poder para consentir. Ambos os pensadores ajudam a compreender como a opressão das personagens femininas de Mompilé se dá de forma complexa e estruturada.

Homi Bhabha (1998), por sua vez, ao tratar da construção da alteridade no discurso colonial, evidencia como o Outro é produzido enquanto exótico, inferior, desejável e, simultaneamente, ameaçador. Essa ambivalência é claramente visível na relação do administrador com Suhura: ele a deseja por sua beleza exótica, mas não a reconhece como sujeito. Essa dinâmica revela a lógica colonial de erotização e subjugação dos corpos femininos racializados.

Observados tais mecanismos, pode-se perceber *Ninguém matou Suhura* como narrativa em que o corpo da mulher negra se torna símbolo da terra colonizada, da

memória silenciada e da resistência que insiste em brotar mesmo sob as condições mais adversas.

As três mulheres-ilha: representações e simbologias

Ninguém matou Suhura se passa na Ilha de Moçambique, no ano de 1970, ou seja, durante a guerra da independência do país, que durou cerca de dez anos. No conto, a tensão entre portugueses e moçambicanos se faz presente ao longo da narrativa. Os colonizadores, representados pela figura do senhor administrador, viam os integrantes da Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO) como terroristas e os poucos direitos conquistados pelos moçambicanos natos como um incômodo: “Antes de esses malditos terroristas começarem a fazer das suas, era mesmo eu que me despedia de um negro. Mas agora temos que andar mansinhos com esta gente. Depois de tudo o que fizemos por eles, Corja de ingratos!” (Momplé, 2022, p. 77).

Os sentimentos de tédio, injustiça acompanham o senhor administrador ao longo de seu dia: “‘Será possível que um dia tudo nos deixe de pertencer?!’ Não é justo! pensa ele, olhando com desespero à sua volta.” (Momplé, 2022, p. 79). Além disso, o “medo de que a guerra que se trava lá nas matas seja uma guerra perdida.” (p. 79) também acompanha a mente do homem ao longo do dia.

Além de representar o processo de colonização, a figura do senhor administrador também representa outros mecanismos de poder e opressão tais como o patriarcado, a misoginia e o racismo:

- Sempre às ordens, senhor administrador. Sempre às ordens.

“Grande macaco!” pensa o senhor administrador, acenando-lhe um breve gesto de despedida.

Sorri intimamente à perspectiva da aventura desta tarde. Não é a primeira nem será a última. Sente-se ainda jovem e com direito a procurar fora do lar a satisfação de necessidades que considera legítimas. Além disso, está plenamente convencido que a fidelidade conjugal é um dever exclusivo das mulheres e, muito particularmente, da sua mulher. Por isso, sorri, em paz consigo mesmo. (MOMPLÉ, 2022, p. 80 e 81)

É através desse olhar de opressão que, primeiramente, nos é apresentada a Ilha de Moçambique e algumas personagens da trama. Também será esse olhar que selará o destino de Suhura.

Neste ambiente de luta, opressão e inconformidade encontraremos D. Maria Inácia, Suhura e Manuela. Mulheres que representam, cada uma a sua maneira, dimensões simbólicas da Ilha de Moçambique. Tais personagens representam diferentes formas de vinculação com o espaço e com a ordem social: D. Maria Inácia é a terra colonizadora e decadente; Suhura, a terra ancestral violentada; Manuela, a terra possível, utópica. Todas elas, em seus corpos, carregam as marcas de um sistema que disciplina, normatiza, violenta e apaga. D. Maria Inácia, Suhura e Manuela são mulheres-ilha submetidas à violência do capitalismo e do patriarcado.

Saffioti (2015, p. 18) define “violência” como “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral.

O conceito de “mulheres-ilha” parte de uma tentativa de nomear essa simbologia complexa entre corpo e território, sugerindo que os corpos femininos não apenas representam a terra, mas também denunciam os

mecanismos de opressão que nela se projetam. Trata-se de uma articulação com a proposta de transcorporalidade de Stacy Alaimo, segundo a qual os corpos não existem em separado, mas estão emaranhados no mundo material, político e afetivo.

Nesse sentido, o conto de Momplé torna-se um grito contra o apagamento da voz das mulheres racializadas, ao mesmo tempo em que propõe, por meio da memória, da paisagem e da linguagem, uma resistência possível. A denúncia da violência, a evocação da beleza da natureza e a contraposição entre os espaços (praia, palhota, cidade de cimento) constroem uma crítica literária que transcende a ficção e adentra o campo do político.

Assim, D. Inácia representa a Ilha Colônia, a cidade de cimento europeizada, em determinados ambientes, pelos colonizadores e submetida a um processo de ruptura e afastamento dos elementos naturais, concentrando-se nas relações de poder e status, evidenciadas através do apreço pelas transformações dos ambientes onde transita. Diante dos movimentos de insurreição do povo moçambicano, a Ilha Colônia encontra seu momento de decadência, onde sua beleza e altivez se apagam com a passagem do tempo e sua utilidade se vê cada dia mais questionada. A Ilha Colônia está doente e não quer/pode ser curada:

O médico já não lhe receita mais medicamentos. Disse-lhe que os melhores remédios para os seus males são o sol e o maravilhoso mar da Ilha e que ela deveria aproveitá-los diariamente. D. Maria Inicia ofendeu-se com tal medicação, chorou, garantiu que qualquer ponta de sol lhe faz estalar a cabeça e que o ar marítimo lhe provoca vômitos. Nem mesmo o senhor administrador conseguiu

demovê-la a sair do quarto onde ela passa os dias a telefonar às amigas, como acontece agora. (MOMPLÉ, 2022, p. 76)

Já Suhura, representa a Ilha Ancestral, onde o humano e o não-humano se percebem como um só: a natureza. A Ilha Ancestral é percebida pelo colonizador que, diante de sua beleza incontestável, decide possuí-la:

Passeava ele de riquixó numa tarde quente e a rapariga caminhava à sua frente com duas companheiras, em direcção ao mercado de peixe. De repente, num movimento breve e ocasional, ela olhou para trás a rir. E a impressão que nesse instante o seu rosto causou ao senhor administrador jamais ele a soube definir. Alás, qualquer pessoa, ao ver pela primeira vez o rosto de Suhura, não pode deixar de ficar impressionado com a intensa luminosidade que ele irradiava. É difícil precisar se tal impressão provém dos olhos húmidos [sic] e inconscientemente irónicos, da pele aveludada ou da feição de dentes cintilantes, ou ainda da perfeita harmonia de todo o conjunto. E ao vê-lo, o senhor administrador decidiu ali mesmo que havia de possuir a dona de tal rosto. (MOMPLÉ, 2022, p. 81)

Depois de seu encontro com o colonizador, a Ilha Ancestral é violentada e morta, dando lugar a uma paisagem triste, segregada e silenciada. A Ilha de Moçambique não pode mais voltar a ser o que era.

Por fim, Manuela representa a Ilha Porvir, ainda não concretizada. Manuela aponta para a possibilidade de uma ética ecofeminista de convivência e respeito à alteridade.

Porém, sua marginalização dentro da própria casa mostra como o sistema colonial-patriarcal reprime qualquer tentativa de desvio. Seu silêncio e isolamento simbolizam o potencial revolucionário sufocado pelo autoritarismo de suas origens. Ainda assim, a jovem segue fazendo o que pode, desafiando as relações de poder que a oprimem.

D. Maria Inácia: a Ilha Colônia decadente

D. Maria Inácia mulher europeia, colonizadora, envelhecida e desconectada da terra que habita, vive reclusa no quarto, recusando o mar, o sol e qualquer vínculo com o ambiente natural. Seu isolamento simboliza a alienação colonial, um corpo europeu em decadência que se recusa a se misturar ou reconhecer o espaço moçambicano. Ela está na ilha, mas recusa-se a ser da ilha. Antes, enfurna-se em seu quarto, pedaço da Europa em terras primitivas, onde passa os dias ao telefone e entre almofadas. Assim, o cômodo configura-se como uma bolha imperial, onde os sinais da natureza são repelidos, como o sol que "lhe estala a cabeça" e o mar que "lhe provoca vômitos" (MOMPLÉ, 2004, p. 76).

A narrativa a apresenta, primeiramente, por meio do olhar do marido, o administrador colonial, que, mesmo tendo-lhe carinho pelo companheirismo durante sua trajetória de ascensão, a vê com o olhar do patriarcado. Assim, a mulher é destituída de sua humanidade e passa a ser vista como um acessório a ser usado pelo marido quando lhe convém. Da mesma forma a Ilha de Moçambique é vista. Ambas estão desgastadas em decorrência da passagem do tempo e apontam para o declínio do processo de colonização. A mulher-ilha já não é mais atraente aos olhos de seu senhor:

Acaba de acordar. O colo e os braços muito brancos e flácidos sobressaem desagradavelmente da camisa de dormir de seda verde. Igualmente flácidas e brancas espreitam as pernas de tornozelos inchados e sulcadas de varizes. E a cor lívida do rosto absorve-lhe o contorno das feições que os olhos desbotados e cansados não conseguem animar. (MOMPLÉ, 2022, p. 72).

O colonizador, senhor administrador, encara aquela imagem decadente “com a ternura e o desgosto de sempre” (Momplé, 2022, p. 76). Essa imagem é uma alegoria do império decadente, que já não possui vigor, mas persiste na dominação por meio de aparatos institucionais. D. Maria Inácia exerce um papel ativo na manutenção da estrutura colonial – “juntos humilhavam os negros e incutiam-lhes o desprezo por si próprios” (p. 73) – mas ao mesmo tempo é reduzida à passividade dentro de sua própria casa, ocupando um espaço doméstico ornamentado e estéreo.

O corpo de D. Maria Inácia, branco, flácido, inchado, com varizes e olhos desbotados, é metonímia da ruína de um projeto colonial que fracassou em sua tentativa de impor-se sobre uma terra viva e resistente. Em sua negação do ambiente, ela recusa-se a entrar em diálogo com a paisagem moçambicana, atuando como força desagregadora. Seu corpo não se permite ser atravessado por essa natureza outra, não europeizada – ele se fecha em si, em sua brancura estéril. Por isso, só é capaz de habitar ambientes modificados, corrompidos pela colonização. Nesse sentido, sua figura representa não apenas o colapso do império, mas também a lógica de um modelo civilizatório que exclui o Outro e a própria vida.

Assim, D. Maria Inácia representa a Ilha violentada e moldada aos parâmetros europeus que não conseguem ver beleza e organização social no modo em que os habitantes do país viviam antes da chegada dos colonizadores.

Suhura: a Ilha Ancestral violada e silenciada

Suhura é a personificação da ilha colonizada: negra, pobre, conectada à natureza e violentada pelo sistema. Sua relação com o mar, com as amigas e com a avó indica uma existência baseada em laços comunitários e saberes tradicionais. A praia é descrita como espaço de liberdade e alegria, onde as meninas cantam e colhem mariscos em harmonia com o ambiente. Mas é também o contraste entre esse espaço e a cidade de cimento, onde ela é levada à força, que evidencia a violência colonial. O corpo de Suhura, descrito como frágil e infantil, é tomado pelo administrador como objeto de desejo e domínio. Seu estupro e morte evidenciam a intersecção entre gênero, raça e colonialismo, num processo que simboliza a destruição da ilha nativa.

Assim, essa “ilha viva” é violentada e morta pelo administrador, numa analogia direta à colonização que destrói o que é belo, livre e autêntico. Seu corpo é descrito como frágil, quase infantil, mesmo assim torna-se objeto de desejo e violência. A frase do sipaio – “ninguém matou Suhura” – impõe o silenciamento final à personagem, deslegitimando a dor e apagando a agência de seu corpo. Ainda assim, seu olhar irônico e resistente, comparado ao da filha do senhor administrador, indica que sua subjetividade não é completamente subjugada. Há, em sua recusa e em seu silêncio final, uma memória que insiste em permanecer.

Suhura, portanto, é uma “mulher-ilha” que representa a terra nativa, ancestral, fértil e vulnerável à exploração. Seu corpo jovem e frágil é tomado como território a ser possuído, dominado e descartado. Sua morte simboliza o epistemicídio cultural e ecológico que acompanha os processos coloniais (Santos; Meneses, 2009). Ainda assim, sua ligação com a praia e com a sabedoria da avó inscreve uma memória resistente, que permanece como semente de um futuro outro.

Manuela: a Ilha Porvir, utópica e insurgente

Manuela, filha do administrador, aparece no conto como figura dissonante dentro da estrutura colonial. Embora branca e educada nos moldes portugueses, manifesta uma postura ética que desafia a lógica racista e autoritária da família e da sociedade em que está inserida. Sua empatia para com os negros, sua amizade com criados, sua recusa em se calar diante de injustiças são traços que a distanciam dos demais personagens brancos. Como educadora, trata os alunos negros com igualdade, provocando a fúria do delegado da Mocidade Portuguesa e a vergonha da própria mãe.

- Pois eu era perfeitamente capaz de casar com um preto se gostasse dele e se ele gostasse de mim.

Tais palavras valeram-lhe uma sonora bofetada da mãe que não se conteve. Bateu-lhe ali mesmo, no meio da festa em sua honra, e diante de toda a elite da terra. E a partir desse dia, D. Maria Inácia passou a vigiar aquela filha constantemente, não fosse ela apaixonar-se por um preto. Manuela, por sua vez, foi-se tornando uma rapariga ensimesmada e esquiva, evitando a companhia dos pais e das visitas da casa.

Manuela representa uma ruptura simbólica com os valores coloniais. Ela é a promessa de uma “ilha outra” – uma ilha onde as relações sejam horizontais, intersubjetivas e éticas. Seu desejo de justiça e igualdade a coloca como precursora de uma utopia ecofeminista, em que os vínculos entre os seres humanos não se pautam na hierarquia, mas na solidariedade. Contudo, essa possibilidade é violentamente reprimida. Dentro da própria casa, Manuela é chamada de “ovelha ranhosa” e castigada fisicamente por defender posições anticoloniais. Seu corpo é controlado, vigiado e punido.

A narrativa evidencia a angústia dessa personagem: “mais uma vez ela é um elemento estranho” – uma voz deslocada, incompreendida e silenciada. No entanto, sua resistência não se apaga. O olhar de Suhura, no momento do estupro, remete à ironia contida no olhar de Manuela. Essa ligação simbólica entre as duas personagens, por meio da mirada, estabelece uma cadeia de resistência feminina que atravessa as fronteiras de raça e classe. Manuela é a mulher-ilha do porvir. Ela carrega em si a utopia de uma existência fundada na justiça, no cuidado e na escuta do outro.

Mulheres-ilha: entre a terra, o corpo e o silêncio

A metáfora das mulheres-ilha permite visualizar como os corpos femininos, na literatura de Momplé, são construídos como territórios de sentido, dor e resistência. Cada personagem representa uma dimensão da ilha: a colonizadora que se isola (D. Maria Inácia), a colonizada que é violentada (Suhura), e a insurgente que vislumbra um novo mundo (Manuela). A ideia de “ilha” torna-se uma topologia do corpo e do espaço, mostrando que as relações entre mulher, território e cultura são permeadas por disputas de poder.

A intersecção entre gênero, raça e espaço evidencia-se no modo como os corpos femininos são moldados pelas estruturas do colonialismo e do patriarcado. A disciplina dos corpos, como observa Foucault (1999), passa pela normatização dos gestos, do comportamento e do desejo. As mulheres-ilha de Momplé resistem a essa normatização: D. Maria Inácia pelo isolamento que a torna inútil ao projeto civilizatório, Suhura pela resistência corporal e silenciosa ao estupro, e Manuela pelo desafio discursivo e ético ao racismo institucional.

A expressão “ninguém matou Suhura” sintetiza a violência simbólica discutida por Bourdieu (1998): ela morre, mas oficialmente, sua morte é negada, escondida, silenciada. Isso equivale a dizer que, num sistema patriarcal-colonial, a dor das mulheres negras e pobres não tem lugar, não tem nome, não tem justiça. É apagada. Ainda assim, o conto de Momplé restitui essa voz por meio da narrativa, da memória e da denúncia. Ao nomear a personagem, ao contar sua história, ao descrever seu corpo e sua trajetória, o texto desafia o apagamento.

As mulheres-ilha não apenas sofrem as marcas da violência, mas também carregam em si as sementes de um mundo outro. Elas corporificam uma ética do cuidado, da conexão com o meio, da insurgência silenciosa e contínua. Sob a ótica da transcorporalidade (Alaimo, 2010), essas personagens demonstram que os corpos não são unidades isoladas, mas campos de atravessamentos: ambientais, afetivos, históricos, discursivos. Dessa forma, a literatura torna-se uma forma de reexistência.

Considerações Finais

A análise do conto *Ninguém matou Suhura*, de Lília Momplé, permite evidenciar a centralidade do corpo

feminino como território simbólico de opressão, mas também como espaço de resistência. As personagens D. Maria Inácia, Suhura e Manuela representam, respectivamente, a imposição, a destruição e a possibilidade de superação da lógica colonial e patriarcal. Suas trajetórias, ao mesmo tempo singulares e representativas, revelam os múltiplos modos pelos quais os sistemas de dominação inscrevem-se nos corpos e nas paisagens.

O conceito de “mulheres-ilha”, proposto neste artigo, busca dar conta da complexidade dessas representações, associando-as aos espaços físicos, simbólicos e históricos da Ilha de Moçambique. A interseção entre gênero, raça e território, Shiva (2003), e transcorporalidade, Stacy Alaimo (2017), ora analisadas, revelam-se uma chave importante para a compreensão da literatura africana de autoria feminina. Ao trazer essas vozes para o centro da crítica literária, contribuimos não apenas para o reconhecimento de novas estéticas, mas também para a construção de epistemologias mais plurais, sensíveis e comprometidas com a justiça social e ecológica.

Referências bibliográficas

ALAIMO, S. **Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self**. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

ALAIMO, S. Feminismos transcorpóreos e o espaço ético da natureza. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 2, p. 909-934, 2017.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRANDÃO, I. F. O. Literatura e ecologia: vozes feministas e interseccionais. **Revista Ártemis**, vol. XXIX, n.º 1; jan-jun, 2020. p. 2-13.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

COUTO, M. **E se Obama fosse africano?: e outras interinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

LEALI, L. B.; ALVES, R. M. F. A literatura moçambicana.

Literafro – Universidade Federal de Minas Gerais.

Disponível em:

<http://www.lettras.ufmg.br/literafro/literafricas/literatura-cabo-verdiana-2/1640-a-literatura-mocambicana-luciana-brandao-leali-roberta-maria-ferreira-alves>. Acesso: 20 abr. 2025.

MIES, M.; SHIVA, V. **Ecofeminism**. New York: Zed Books, 2014.

MOMPLÉ, L. Ninguém matou Suhura. In MOMPLÉ, L. **Ninguém matou Suhura**. São Paulo: Editoria Funilaria, 2022.

SAFFIOTI, H. **Gênero patriarcado violência**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SANTOS, B. V. de S.; MENESES, M. P. (org). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

SHIVA, V. **Monoculturas da mente: perspectivas da biodiversidade e da biotecnologia**. São Paulo: Gaia, 2003.

Harmonias invisíveis: questões de gênero no audiovisual brasileiro

Elizabete Silva do Nascimento⁷⁴

A música inspira e
influencia meus filmes.
Ela dá alma a eles.
(Sofia Coppola⁷⁵)

A articulação entre música e imagem em movimento constitui uma das colaborações mais complexas, simbióticas e expressivas da produção cultural contemporânea. No cinema, na televisão, nos jogos eletrônicos e nas múltiplas linguagens digitais, a trilha sonora desempenha um papel central na construção da narrativa audiovisual, atuando não apenas como suporte emocional, mas como elemento ativo na produção de sentido. Seja por meio de composições originais, de faixas licenciadas ou da experimentação com paisagens sonoras e ruídos, o som contribui decisivamente para moldar atmosferas, ampliar significações e intensificar camadas afetivas e simbólicas das obras.

Essa centralidade da dimensão sonora no audiovisual, entretanto, contrasta com a persistente invisibilização de determinadas figuras no processo

⁷⁴ Cantora, produtora cultural e pesquisadora em Antropologia Social.
Email: ascommelnascimento@gmail.com

⁷⁵ INTERVIEW – Sofia Coppola: “Music inspires me and influences my films. It breathes soul into them”. Disponível em < [INTERVIEW - Sofia Coppola: "Music inspires me and influences my films. It breathes soul into them". - Festival de Cannes](#)>. Acesso em 30 jul. 2025.

criativo, especialmente as mulheres que atuam nas áreas técnicas e artísticas ligadas ao som. Compositoras, produtoras musicais, designers de som, técnicas de áudio e regentes vêm desempenhando papéis relevantes nesse ecossistema criativo, mas frequentemente encontram obstáculos estruturais de acesso, reconhecimento e permanência. Essas barreiras não se restringem ao âmbito da indústria cultural global, mas se manifestam de forma particular no contexto brasileiro, onde marcadores como gênero, raça, classe e território se entrelaçam de maneira ainda mais aguda.

A sub-representação feminina no campo da sonoridade audiovisual não é apenas uma questão de presença estatística, mas evidencia estruturas históricas e simbólicas que definem quem pode ocupar os espaços de criação, autoria e experimentação sonora. Assim, analisar criticamente a participação das mulheres nesse campo implica também problematizar os regimes de escuta que moldam a recepção das obras audiovisuais, os discursos de legitimação estética e os modos como o trabalho sonoro é social e politicamente valorizado ou desconsiderado.

No caso brasileiro, em particular, destaca-se a diversidade de expressões sonoras provenientes de múltiplas regiões e matrizes culturais. Esse mosaico, contudo, ainda não se traduz em uma equidade de oportunidades ou de reconhecimento para as mulheres que atuam nesse campo. A escassez de políticas públicas voltadas à formação técnica, à valorização profissional e à visibilidade dessas profissionais reforça uma lógica de exclusão historicamente consolidada.

Portanto, refletir sobre a intersecção entre música, audiovisual e gênero é fundamental para a construção de um campo crítico que não apenas reconheça as desigualdades existentes, mas que também contribua para

a formulação de práticas mais inclusivas, plurais e comprometidas com a democratização da produção cultural.

Neste contexto, a presente pesquisa tem como objetivo refletir criticamente sobre a atuação de mulheres musicistas no audiovisual brasileiro contemporâneo, mapeando suas presenças, evidenciando os desafios enfrentados e destacando experiências significativas de criação sonora. A investigação contempla tanto o campo da produção técnica e criativa — incluindo composição, sonoplastia, edição e mixagem — quanto práticas relacionadas à curadoria e ao licenciamento musical, ampliando a compreensão sobre os múltiplos modos de se fazer som no universo audiovisual.

A escolha por esse recorte se justifica pela urgência de se construir uma escuta crítica e comprometida com a equidade de gênero no campo da cultura. Ao trazer à tona trajetórias que frequentemente são marginalizadas nos discursos oficiais da história do audiovisual brasileiro, esta pesquisa busca contribuir para o reconhecimento e valorização da diversidade de vozes que constroem o panorama sonoro das produções contemporâneas.

A pesquisa tem por objetivo i) Analisar criticamente a atuação de mulheres musicistas no audiovisual brasileiro contemporâneo, com foco em suas trajetórias, práticas e desafios; ii) mapear a presença de mulheres em diferentes funções ligadas à produção sonora no audiovisual; iii) investigar os principais obstáculos estruturais enfrentados por essas profissionais no exercício de suas atividades; iv) identificar experiências significativas de criação sonora protagonizadas por mulheres; e v) contribuir para a discussão crítica sobre gênero, som e representatividade na cultura audiovisual.

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, com base em revisão bibliográfica, análise documental e realização de entrevistas semiestruturadas com mulheres atuantes no campo sonoro do audiovisual brasileiro. A seleção das participantes será guiada por critérios de diversidade regional, racial e de atuação profissional, buscando abarcar múltiplas perspectivas e experiências. O corpus analítico será complementado por estudos de caso de produções audiovisuais em que a trilha sonora tenha sido concebida por mulheres, possibilitando uma análise estética, técnica e discursiva das contribuições dessas profissionais.

Entre o acadêmico e cultural: harmonias (in)visíveis

A produção sonora no campo audiovisual tem sido objeto de crescente interesse acadêmico, sobretudo a partir da valorização dos estudos interdisciplinares que articulam música, mídia e cultura. A trilha sonora, tradicionalmente considerada um elemento secundário ou meramente ilustrativo, passou a ser analisada como componente estruturante da narrativa audiovisual, com capacidade de produzir significados, afetos e atmosferas (Chion, 1994; Gorbman, 1987). Esses estudos revelam o papel ativo do som na construção da experiência fílmica e na mediação simbólica entre obra e espectador.

A crítica feminista e os estudos de gênero, por sua vez, têm contribuído de forma significativa para a problematização da invisibilidade das mulheres nos processos de criação audiovisual. A partir de uma perspectiva interseccional (Crenshaw, 1989), diversas pesquisas têm evidenciado a sub-representação feminina em funções técnicas e criativas tradicionalmente associadas ao domínio masculino, como direção,

fotografia, edição e, notadamente, composição musical e sonoplastia (De Lauretis, 1984; Butler, 2003).

No campo específico do som e da música para o audiovisual, autoras como Kassabian (2001) e Stilwell (2007) abordam o papel da escuta como prática cultural atravessada por marcadores de gênero e poder. Tais abordagens ressaltam que o modo como escutamos — e o que consideramos relevante ou legítimo no som — é socialmente construído, de modo que as contribuições femininas tendem a ser desvalorizadas ou mesmo apagadas do discurso oficial da história do audiovisual.

No contexto brasileiro, a literatura sobre a participação de mulheres no campo do som ainda é incipiente, embora alguns estudos venham se dedicando à análise de trajetórias individuais, iniciativas coletivas e projetos de formação que buscam ampliar a presença feminina nas áreas técnicas e criativas (Silva, 2020; Sousa, 2021). Além disso, pesquisas voltadas à música popular brasileira e às indústrias criativas têm problematizado a escassez de mulheres em posições de comando e autoria, tanto no palco quanto nos bastidores (Pereira, 2018; Duarte, 2019).

Essas contribuições teóricas convergem na crítica a um modelo hegemônico de produção audiovisual que ainda privilegia práticas masculinistas e eurocentradas de autoria, apagando a diversidade de experiências sonoras e culturais que compõem o cenário contemporâneo. Assim, refletir sobre o trabalho de mulheres musicistas no audiovisual brasileiro implica repensar os regimes de autoria, os processos de legitimação simbólica e os circuitos de circulação e reconhecimento.

Além disso, o conceito de "invisibilidade estrutural", presente em estudos sobre trabalho e gênero (Hirata, 2002), ajuda a compreender como a atuação feminina é

sistematicamente marginalizada em setores técnicos. No caso do audiovisual, essa invisibilidade se manifesta não apenas na escassez de oportunidades, mas também na ausência de referências, formações específicas e reconhecimento institucional.

Portanto, esta pesquisa se insere em um campo emergente de estudos que busca compreender os modos de produção sonora a partir de uma perspectiva crítica, interseccional e feminista, contribuindo para a ampliação das vozes e das escutas no audiovisual brasileiro contemporâneo.

Panorama geral do audiovisual brasileiro

O setor audiovisual brasileiro é caracterizado por sua notável heterogeneidade de formatos, gêneros e circuitos produtivos, englobando desde produções independentes, frequentemente desenvolvidas com recursos financeiros limitados e em condições precárias, até obras de grande porte financiadas por mecanismos institucionais como leis de incentivo, plataformas digitais de streaming e emissoras televisivas tradicionais (Machado, 2019; Neto, 2021). Essa diversidade, embora aparente riqueza, reflete a complexidade de um campo marcado por tensões econômicas, culturais e regionais que impactam diretamente as condições laborais e as trajetórias profissionais dos agentes que o compõem (Santos; Almeida, 2020).

No âmbito dessas dinâmicas, é fundamental reconhecer que o audiovisual brasileiro reproduz, muitas vezes, as desigualdades estruturais presentes na sociedade, especialmente no que se refere às dimensões de gênero, raça e classe social. Nas últimas décadas, o debate público e acadêmico sobre representatividade

nessas categorias tem alcançado maior visibilidade, impulsionado por movimentos sociais, coletivos culturais e investigações críticas que evidenciam como as estruturas hegemônicas que regem o campo audiovisual se mantêm por meio de práticas institucionais, simbólicas e discursivas que perpetuam a exclusão e a marginalização (Lima, 2018; Souza, 2020).

Apesar dos avanços conquistados, o campo técnico e criativo do audiovisual ainda apresenta barreiras institucionais e culturais que limitam o acesso, o reconhecimento e a permanência das mulheres, sobretudo em áreas historicamente masculinizadas, como as funções técnicas de som e composição musical. De acordo com dados da pesquisa *Perfil do Setor Audiovisual Brasileiro* (Ancine, 2022), a participação feminina na autoria de trilhas sonoras corresponde a apenas 6% dos filmes lançados comercialmente em 2021, enquanto a presença das mulheres em funções técnicas — como captação de áudio, mixagem, edição e finalização sonora — permanece inferior a 10%. Esses dados corroboram diagnósticos semelhantes encontrados em estudos internacionais, que apontam para uma masculinização persistente e sistêmica dessas áreas no mercado audiovisual (Smith et al., 2019; Lee, 2021).

Além da sub-representação numérica, a invisibilidade das mulheres no audiovisual brasileiro é aprofundada pela ausência de dados desagregados que contemplem as interseccionalidades de gênero, raça e região. Essa lacuna informacional dificulta a compreensão das especificidades das trajetórias profissionais e das contribuições das mulheres fora do eixo Sul-Sudeste, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste. Como ressaltam Oliveira e Pereira (2022), a concentração das pesquisas e políticas públicas nas grandes metrópoles limita o

reconhecimento da diversidade cultural e produtiva presente em territórios periféricos, onde muitas mulheres atuam em circuitos alternativos, independentes ou comunitários — espaços que desempenham papel fundamental na promoção da pluralidade cultural e na resistência às hegemonias institucionais.

Essa configuração evidencia a necessidade de um reposicionamento epistemológico e político que amplie o escopo investigativo e as políticas institucionais, de modo a reconhecer e valorizar a diversidade regional, étnico-racial e de classe que permeia o setor audiovisual brasileiro. Tal ampliação deve considerar não apenas as dimensões quantitativas da presença feminina, mas também as condições qualitativas de produção, circulação e reconhecimento de suas práticas artísticas e técnicas. Nesse sentido, as mulheres musicistas e profissionais do som assumem papel central não apenas como agentes criativas, mas como protagonistas das transformações estruturais que buscam desconstruir paradigmas historicamente hegemônicos, contribuindo para um campo audiovisual mais inclusivo, plural e democrático.

Formas de atuação das musicistas no audiovisual

A inserção das mulheres no campo do audiovisual, particularmente na música e no design sonoro, tem sido tema crescente em pesquisas que buscam desvelar as dinâmicas de gênero presentes nesse setor. Conforme apontado anteriormente, apesar do reconhecimento cada vez maior da importância da trilha sonora para a construção narrativa, emocional e simbólica das obras audiovisuais (Gorbman, 1987; Chion, 1994), as mulheres musicistas enfrentam barreiras estruturais que limitam sua participação e visibilidade, sobretudo em funções

técnicas e criativas tradicionalmente ocupadas por homens (Smith et al., 2019; Silva, 2020).

Considerações tais condições de produção, entendemos que é urgente discutir as formas de atuação das musicistas no audiovisual brasileiro contemporâneo, explorando as múltiplas dimensões de sua contribuição, desde a composição musical até o design sonoro e a curadoria musical, evidenciando os desafios e estratégias de resistência adotadas para afirmar sua presença em um campo historicamente masculinizado.

Nessa perspectiva, compreendemos que a atuação das mulheres no audiovisual abarca um conjunto variado de funções, que podem ser agrupadas em categorias técnicas, criativas e curatórias, cada uma com especificidades e demandas próprias. A seguir, destacamos essas formas de atuação e ilustramos com exemplos de profissionais brasileiras cuja produção vem ampliando a presença feminina no setor.

- Composição Musical - A composição original para obras audiovisuais — filmes, séries, documentários e games — representa uma das principais formas de atuação das musicistas no setor. Essa atividade exige não apenas competências musicais técnicas, mas também uma compreensão aprofundada da narrativa, dos personagens e da linguagem audiovisual, de modo a criar atmosferas sonoras que potencializam os sentidos da obra (Kassabian, 2001; Gorbman, 1987). No Brasil, nomes como Fabiana Lima, compositora e arranjadora, têm ganhado destaque com trilhas para filmes independentes e séries documentais. Outra referência importante é Marcela Lucatelli, compositora experimental brasileira radicada na Europa, cuja obra transita entre o cinema

contemporâneo e a performance sonora, explorando linguagens híbridas e narrativas não convencionais. Já Tatá Aeroplano, além de cantor e multi-instrumentista, vem colaborando com mulheres compositoras em curadorias de trilhas para curtas e longas-metragens, em iniciativas coletivas de criação.

- Design Sonoro e Sonoplastia - O design sonoro compreende a criação, manipulação e edição de elementos sonoros que compõem a ambientação e a textura sonora de uma obra audiovisual, incluindo efeitos, mixagem, edição de diálogos e paisagens sonoras. Trata-se de uma área altamente especializada, que combina domínio técnico com sensibilidade estética. No Brasil, uma das referências no campo é Verônica Mota, artista sonora e engenheira de som, que atua tanto na produção de trilhas experimentais quanto no design sonoro para cinema e instalações multimídia. Outro exemplo notável é Camila Leão, técnica de som e mixadora, que contribuiu para a finalização sonora de diversos documentários e obras de ficção reconhecidas no circuito de festivais nacionais. Ainda que suas atuações sejam fundamentais para a construção da atmosfera das obras, muitas vezes seu trabalho permanece invisível ou relegado a créditos secundários (Silva, 2020). A sonoplastia, por sua vez, é um campo historicamente associado ao rádio e ao teatro, mas que, no audiovisual, ganhou novas camadas de complexidade com a digitalização. Profissionais como Mariana Cavanellas têm atuado com destaque nessa área, criando paisagens sonoras

imersivas para cinema e arte digital. Sua prática demonstra que a sonoplastia exige não apenas domínio de software e equipamento, mas uma escuta ativa e criativa que dialoga com a linguagem imagética e narrativa das obras. Contudo, conforme discutido por Sousa (2021), o acesso das mulheres a estúdios profissionais, redes de formação técnica e oportunidades de trabalho continua sendo limitado, o que reflete as barreiras estruturais de gênero presentes na indústria.

- Curadoria e Licenciamento Musical - Outra esfera relevante da atuação feminina no audiovisual está na curadoria musical e no licenciamento, áreas que envolvem tanto a seleção e a negociação de músicas quanto a mediação entre a identidade sonora da obra e as possibilidades narrativas. Trata-se de um campo estratégico e muitas vezes invisível, mas que tem se tornado cada vez mais profissionalizado. Um exemplo notável é o trabalho de Bianca Gismonti, pianista e produtora musical, que atua também como curadora sonora em projetos audiovisuais, promovendo repertórios autorais femininos e músicas de matriz afro-brasileira. Já a produtora Suyane Oliveira, atuante no mercado nordestino, tem se dedicado à curadoria de trilhas para obras de cineastas indígenas e quilombolas, garantindo representatividade musical nas escolhas estéticas e políticas das obras. Além disso, iniciativas como o Coletivo Mulheres da Música e o projeto WIM Brasil – Women in Music têm reunido profissionais do campo da curadoria e do licenciamento para fortalecer redes de atuação, promover capacitação técnica e criar canais alternativos de circulação musical. Tais práticas configuram estratégias de

visibilidade e ocupação de espaços decisórios no mercado audiovisual, muitas vezes restritos a agentes masculinos (Hernandes, 2019).

Entre desafios e Estratégias de Resistência, as musicistas no audiovisual brasileiro convivem com desafios estruturais que incluem discriminação de gênero, falta de redes de apoio, ausência de representatividade e dificuldades no acesso a espaços de formação e trabalho (Silva, 2020). Esses obstáculos são reforçados por uma cultura profissional que ainda naturaliza a masculinidade como padrão para as funções técnicas e criativas.

Diante disso, observa-se o desenvolvimento de estratégias de resistência, tais como a criação de coletivos femininos, a participação em redes de networking específicas, a realização de oficinas e cursos voltados à formação técnica, e a articulação em movimentos que reivindicam maior equidade e visibilidade para as mulheres no audiovisual (Ferreira, 2021). Essas iniciativas fortalecem a construção de identidade profissional e a valorização do trabalho feminino no setor.

Participação de mulheres musicistas no audiovisual no Nordeste: ênfase em Alagoas

A participação de mulheres musicistas no audiovisual nordestino insere-se em um contexto de complexas articulações entre cultura, território e desigualdade estrutural. Historicamente, a região Nordeste tem se constituído como um dos polos mais potentes de produção cultural do Brasil, com expressivas tradições musicais e uma cena audiovisual em expansão. No entanto, as assimetrias regionais, o subfinanciamento crônico das políticas públicas e a centralização das oportunidades nos eixos Rio-São Paulo ainda limitam o

alcance e a visibilidade das profissionais do Nordeste, especialmente das mulheres atuantes nas funções técnicas e criativas do som.

Em Alagoas, observa-se uma crescente mobilização de mulheres que atuam na intersecção entre música e audiovisual, tanto em produções independentes quanto em iniciativas ligadas à formação, coletivos culturais e festivais locais. Embora o estado não conte com uma infraestrutura audiovisual robusta em comparação a outros centros do país, a atuação de musicistas alagoanas tem se destacado em nichos como o cinema documental, os curtas-metragens autorais, videocliques e conteúdos para plataformas digitais.

Um exemplo notável é o trabalho da compositora e instrumentista Anna Lu, que tem assinado trilhas para documentários e curtas produzidos por realizadores independentes alagoanos. Sua abordagem mistura elementos da música popular nordestina com texturas eletrônicas, explorando a sonoridade como linguagem poética e política. Outro nome relevante é o da produtora musical e sonoplasta Rayane Albuquerque, que vem atuando com design sonoro em produções vinculadas ao audiovisual experimental e ao teatro filmado, espaços em que o som ganha centralidade narrativa.

Essas profissionais enfrentam desafios recorrentes, como o acesso restrito a equipamentos, formação técnica limitada, ausência de políticas públicas regionais específicas e a concentração dos editais federais e de mercado nos grandes centros urbanos (Oliveira; Pereira, 2022). Além disso, muitas dessas mulheres acumulam funções nas produções — compondo, editando, mixando e até operando câmeras —, o que revela tanto sua versatilidade quanto a precariedade dos modelos de produção locais.

A atuação dessas musicistas também se articula com coletivos e movimentos culturais de base comunitária, como o Coletivo AfroCaeté e o Coletivo Mulherio, que vêm promovendo oficinas de formação técnica, rodas de escuta crítica e residências artísticas com foco na promoção da equidade de gênero e no fortalecimento de narrativas periféricas e negras no audiovisual alagoano. Tais espaços têm sido fundamentais para a ampliação do repertório técnico e político das mulheres que desejam ingressar ou permanecer no campo do som audiovisual.

Por outro lado, a escassez de registros sistematizados sobre a presença de mulheres no audiovisual em Alagoas — e no Nordeste como um todo — é um obstáculo à construção de políticas afirmativas e à valorização dessas trajetórias. A ausência de dados desagregados por gênero, raça e território reforça a invisibilização de múltiplas experiências criativas e evidencia a urgência de mapeamentos interseccionais e regionais.

A produção sonora no audiovisual alagoano também se entrelaça com processos de afirmação cultural e identidade local. Muitas das trilhas assinadas por mulheres incorporam ritmos tradicionais, paisagens sonoras urbanas e linguagens híbridas que colocam em cena uma escuta territorializada, marcada por questões de pertencimento, memória e resistência. A sonoridade, nesses casos, torna-se mais do que um complemento narrativo: é um dispositivo estético-político de afirmação da diversidade regional e de questionamento das hegemonias estéticas do centro-sul.

Assim, ao considerar a atuação de mulheres musicistas no audiovisual nordestino com ênfase em Alagoas, é possível afirmar que, mesmo diante das barreiras estruturais, há uma multiplicidade de

experiências inovadoras e potentes em curso. Essas práticas, muitas vezes invisibilizadas pelas narrativas hegemônicas, revelam formas de produção sonora comprometidas com a escuta crítica, a experimentação estética e a construção de um audiovisual mais diverso, descentralizado e comprometido com a justiça cultural.

Considerações Finais

A análise da atuação de mulheres musicistas no audiovisual brasileiro, com ênfase na região Nordeste e, particularmente, no estado de Alagoas, evidencia um cenário atravessado por tensões estruturais e simbólicas que condicionam o acesso, a permanência e o reconhecimento dessas profissionais no campo da criação sonora. Embora o setor audiovisual contemporâneo tenha expandido suas linguagens e suportes, permitindo novas formas de experimentação estética e técnica, os espaços de poder e visibilidade continuam marcadamente masculinizados, sobretudo nas áreas técnicas e criativas do som.

A centralidade do som nas narrativas audiovisuais, reconhecida por estudiosos como Gorbman (1987) e Chion (1994), contrasta com a marginalização das mulheres que constroem essas sonoridades. A invisibilização estrutural, como demonstrado por Hirata (2002), perpetua uma lógica de exclusão que não apenas limita oportunidades profissionais, mas também restringe o repertório simbólico e estético das produções brasileiras.

Em Alagoas, as experiências de musicistas como Anna Lu e Rayane Albuquerque revelam não apenas a potência criativa das mulheres atuantes no audiovisual, mas também sua capacidade de articular saberes técnicos, narrativos e identitários na construção de

paisagens sonoras profundamente enraizadas em contextos locais. Ao incorporarem elementos da cultura popular, das tradições afroindígenas e das linguagens experimentais, essas profissionais expandem os horizontes estéticos do cinema e das produções audiovisuais alagoanas, tensionando as hegemonias formais e geográficas do campo.

A partir dos dados e reflexões apresentados, torna-se evidente a urgência de políticas públicas interseccionais e territorialmente sensíveis que fomentem a presença feminina em todos os elos da cadeia produtiva do audiovisual. Isso implica a criação de editais específicos, programas de formação técnica descentralizados, plataformas de difusão de obras sonoras feitas por mulheres e iniciativas de mapeamento e valorização de trajetórias femininas no setor.

Assim, este trabalho não apenas problematiza os mecanismos de exclusão que historicamente marcaram a presença feminina no som audiovisual, mas também propõe caminhos para a reconfiguração desses espaços por meio da escuta, da criação colaborativa e da afirmação de vozes historicamente silenciadas.

Referências bibliográficas

- ALAGOAR – Plataforma de audiovisual alagoano.
Disponível em: <https://alagoar.com.br>. Acesso em 30 Jul. 2025.
- ANCINE. **Perfil do Setor Audiovisual Brasileiro**. Agência Nacional do Cinema, 2022.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CHION, M. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CRENSHAW, K. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, v. 1989, n. 1, 1989, p. 139-167.

FERREIRA, T. Redes de apoio e coletivos femininos no audiovisual: práticas de resistência no som e na música. **Revista Gênero e Mídia**, v. 4, n. 1, p. 45-60, 2021.

GORBMAN, C. **Unheard melodies: narrative film music**. London: British Film Institute, 1987.

HERNANDES, P. Curadoria sonora e trilha licenciada: a atuação feminina no mercado musical audiovisual. **Cadernos de Som e Imagem**, v. 6, n. 2, 2019, p. 77-92.

HIRATA, H. **Trabalho, gênero e identidade: o lugar das mulheres na produção cultural**. São Paulo: Senac, 2002.

KASSABIAN, A. **Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music**. New York: Routledge, 2001. Projeto Sonora – Músicas e Feminismos. Disponível em: <https://sonoramusicas.wordpress.com>. Acesso em 25 jul. 2025.

LEE, J. Gender disparity in film sound production: an international overview. **Journal of Media Studies**, v. 15, n. 2, 2021, p. 123-139.

LIMA, A. Gênero, raça e classe no audiovisual brasileiro: desafios contemporâneos. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema**, v. 12, n. 1, 2018, p. 45-60.

MACHADO, R. **Economia e cultura no audiovisual brasileiro**. São Paulo: Editora Cultura, 2019.

Mulheres do Som. Plataforma colaborativa. Acesso em: <https://mulheresdosom.com.br>

NETO, S. Políticas públicas e diversidade cultural: desafios para o audiovisual. **Cadernos de Cultura**, v. 8, n. 3, 2021, p. 95-110.

OLIVEIRA, M.; PEREIRA, T. Produção audiovisual no Norte e Nordeste: territórios de resistência e inovação. **Revista Nordeste de Comunicação**, v. 9, n. 2, 2022, p. 87-103.

SANTOS, F.; ALMEIDA, R. Dinâmicas regionais e mercado audiovisual: uma análise crítica. **Estudos de Mídia**, v. 17, n. 1, 2020, p. 72-88.

SMITH, S. L. et al. Inclusion in the director's chair? Gender, race, and age of film directors across 1,200 films, 2007–2018. **USC Annenberg Inclusion Initiative**, 2019.

SOUZA, L. Movimentos sociais e representatividade no audiovisual brasileiro. **Revista de Comunicação e Cultura**, v. 15, n. 2, 2020, p. 134-150.

SILVA, M. Mulheres na técnica: gênero e som no audiovisual brasileiro. **Revista Eco-Pós**, v. 23, n. 2, 2020.

SOUSA, C. Trilhas e silêncios: a presença feminina no design sonoro brasileiro. **Cadernos de Gênero e Diversidade**, v. 7, n. 1, 2021.

STILWELL, R. Sound and empathy: subjectivity, gender and listening in cinema. In DONNELLY, K. J. (Org.). **Film music: critical approaches**. New York: Continuum, 2007.

Margens Plurais: Uruguai

#Bernarda Símil Teatro, “El Cuerpo Virtual”, la violencia de género y las resistencias de pantalla⁷⁶

Lucía Bruzzoni Giovanelli⁷⁷

#BERNARDA símil teatro surgió como un trabajo colectivo realizado por cinco jóvenes actrices⁷⁸, egresadas de La Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu, a partir del texto lorquiano *La casa de Bernarda Alba*. Fue presentado y seleccionado en la Convocatoria de la Intendencia Municipal de Montevideo llamada “Arte en tiempos de cuarentena”. El espectáculo desarrollado por zoom en 2020 y 2021, proponía particulares rituales de ingreso a la plataforma, no fijaba el precio de la entrada (era a la gorra virtual) y al terminar invitaba a un conversatorio con las actrices (un zoom después del zoom). En un tiempo pandémico donde se

⁷⁶ Este capítulo continúa y profundiza una investigación iniciada para una ponencia sobre este espectáculo, realizada en el 4to. Congreso Internacional “Literatura y Enfermedad” organizado por el Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar (CELACP) y la Red Literaria Peruana (Redlit), en 2022.

⁷⁷ Magíster en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Pertenece a la Red de Estudios de las Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL). Integrante del Observatorio de Prácticas Teatrales en la Escena Contemporánea Uruguay (OPTECU). Participó como ponente en Congresos y Coloquios de Uruguay, Argentina, Perú, Colombia e Italia. Ha publicado diversos artículos sobre dramaturgia. Investiga sobre el pasado reciente y el cruce entre la teatralidad, el poder, el género y las memorias. Email: lucibru@hotmail.com

⁷⁸ Se presentan en el Instagram del espectáculo como Performers cocreadoras: Tefi Croce, Noelia Herrera, Oriana Irisity, Inés Rocca y Valentina Vaccargiu.

satanizaba a la persona enferma por la posibilidad de contagio, “el espacio virtual [se convertía] en un dispositivo sanitarista” (Verzero, 2020, p. 116) y permitía recibir espectadoras que cursaban la enfermedad.⁷⁹

Pretendemos analizar *#BERNARDA* *símil teatro* vinculando su poética con la función política del uso de la plataforma en el contexto de la pandemia. Las actrices, confinadas como los personajes lorquianos se percibían prisioneras en las celdas del zoom, en lo que Carrión llama “una colmena infinita y virtual” (2020, párr.1) que organiza la mirada. Nos interesa detenernos en el cruce entre la teatralidad social y la teatralidad pandémica que genera una particular dramaturgia del encierro según las palabras de Lola Proaño, y a partir de allí problematizar el uso del dispositivo analizando el vínculo entre la enfermedad y la ausencia/presencia de los cuerpos en un contexto político en el que los feminicidios fueron considerados, por el Presidente en ejercicio, como un efecto colateral del confinamiento.

⁷⁹ En una de las funciones estuvo en el zoom una persona que estaba hospitalizada y otra que tenía internación domiciliaria. Al mismo tiempo el dispositivo, en un momento en el que las fronteras estaban cerradas, reunía actrices que estaban en diferentes países, una en Alemania y las otras en Uruguay.

Figura 01



Fonte: Facebook del espectáculo⁸⁰

El proceso creativo de *Bernarda sin Bernarda* y el cuerpo virtual⁸¹

La idea de utilizar la plataforma zoom para un espectáculo surgió a partir de la experiencia de una de las actrices, Noelia Herrera, ella había dado clases de teatro a través de esa herramienta y propuso a sus compañeras

⁸⁰ Disponible en <https://www.facebook.com/photo/?fbid=435904641903349&set=a.435904598570020>. Acceso el 25 setiembre de 2025.

⁸¹ Para esta investigación entrevistamos por zoom a Noelia Herrera, Oriana Irisity e Inés Rocca, el 17 de abril de 2021, las citas corresponden a ese encuentro virtual.

trabajar desde la intuición. La metodología fue experimentar en forma lúdica, Inés Rocca explica que decidieron alejarse de la visión del artista crítico del que habla Finzi Pasca.

Exploraron colectivamente las posibilidades del dispositivo, improvisando e incorporando al juego escénico la tecnología del zoom. El contexto pandémico despertó en ellas la necesidad de crear desde la memoria emocional, con liviandad, disfrutar a pesar de estar en cuarentena, y sentir la pertenencia a un colectivo en el que compartieron un proceso marcado por la horizontalidad, sin roles definidos ni permanentes. Ensayaron un mes entero muchas horas exclusivamente por zoom porque Oriana Irisity estaba viviendo en Berlín y el resto del elenco en Montevideo. Ese espacio de creación y disfrute les permitió soportar el encierro⁸².

En el nivel de la historia escenificada ellas representan a las actrices que ensayan la obra estando de luto y confinadas. La ausencia de la protagonista lorquiana, “la posibilidad de la ausencia”, como lo llama Noelia, es un hallazgo del espectáculo y surgió inesperadamente cuando ninguna de las actrices eligió encarnar al personaje de Bernarda. “Una vez que no estuvo empezó a crecer el valor conceptual y simbólico, y a crecer la ausencia [...] hasta ser fundamental” dice Oriana. De ese modo, según sus palabras, el control que

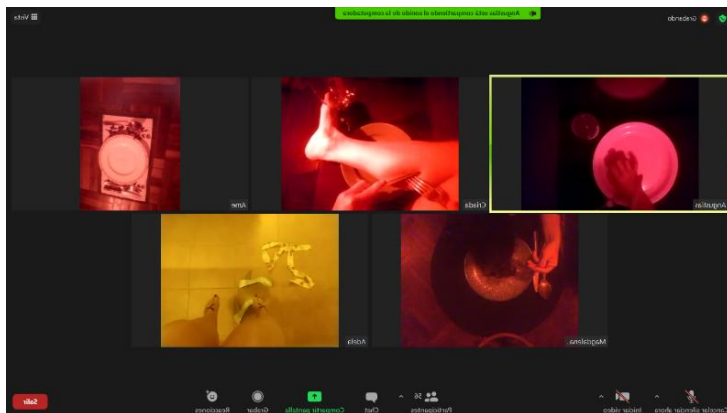
⁸² Publicaron el 7 de junio de 2020 en el Instagram del espectáculo: “#BERNARDA símil teatro es un proyecto experimental que surge de la búsqueda de alternativas creativas en estos tiempos de escenarios vacíos y teatros cerrados. Nace de la imposibilidad del encuentro presencial y de la insistencia en la creación colectiva como refugio, resistencia y medio insustituible para poder superar estos momentos de adversidad.”

ejerce la protagonista⁸³ de Lorca puede reconocerse diseminado en la sociedad en muchos lugares al mismo tiempo, y en diferentes formas de opresión.

Podemos advertir desde el comienzo lo que identifica Rocío Galicia en otros espectáculos por zoom, “la necesidad de presentar y problematizar la fragmentación de las historias y los sujetos, trabajar con la no linealidad de los relatos” (Galicia, 2020, p.84). La imagen de los cuerpos femeninos está muy presente en *#BERNARDA símil teatro*, pero no se muestra únicamente lo que suele aparecer en el zoom, la parte de arriba del cuerpo o solo los rostros. Se ven en la primera escena los pies que bailan, y al final los que cuelgan sugiriendo el suicidio. Son exhibidos en la pantalla senos cruzados con cintas negras, manos y pies servidos antropofágicamente en platos, manos que cocinan, lavan platos, pies descalzos y calzados, e imágenes de objetos como un inodoro con sangre, computadoras en mise en abyme y el libro de Lorca. La música, que salvo una excepción era interpretada por artistas mujeres, tenía resonancias del flamenco.

⁸³ En el texto de Lorca Bernarda es la madre que encierra a sus hijas para mantener el duelo por la muerte de su segundo marido, ejerce el control patriarcal sobre los cuerpos y los deseos de esas mujeres, exige el luto riguroso, vigila su sexualidad y está muy pendiente de la mirada ajena.

Figura 02



Fonte: Captura de pantalla de la función del 11 de abril de 2021

¿Pero qué cuerpos estaban presentes en este espectáculo? La psicoanalista Amalia Passerini⁸⁴ cuestiona la falsa oposición realidad- virtualidad, porque según ella, es el mismo cuerpo en distintos entornos. Discute en su tesis doctoral, reescrita como libro, la idea de que en la experiencia virtual el cuerpo aparece sustraído, porque considera que el que está elidido en la pantalla es el cuerpo tridimensional, sostiene que "Hay cuerpo en la experiencia virtual" porque "en su vertiente imaginaria, todo cuerpo es virtual" "hay escena en lo virtual. Hay un escenario y una dramática..." (Passerini, 2021, p. 18, 24, 25 142, 147-149).

El cuerpo como dice el sociólogo y antropólogo David Le Breton más que una realidad en sí misma es una

⁸⁴ Según esta psicoanalista hay tres formas de estar presente el cuerpo en la experiencia virtual "pantalla 'espejo' para el cuerpo en lo imaginario, pantalla 'velo' para el cuerpo en lo simbólico y pantalla 'ventana' para lo real del cuerpo" (Passerini, 2021, p.152)

construcción simbólica (Passerini, 2012, p. 13-15, 27) y para algunos creadores una forma de conexión:

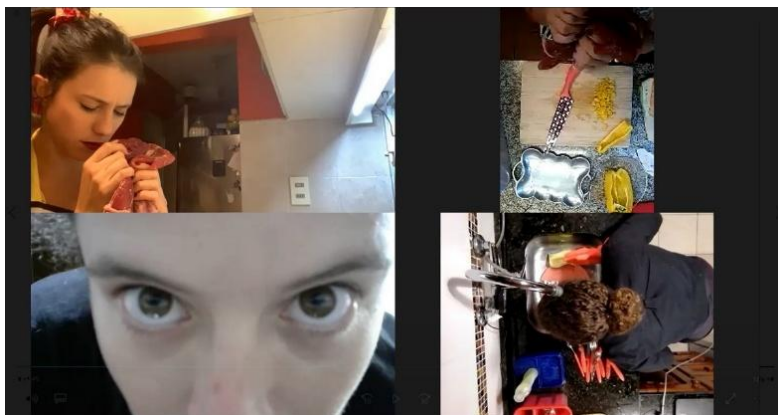
Si pensamos el cuerpo como una frontera de relaciones, una zona de contacto, entonces el cuerpo siempre fue una interface. La pantalla a la cual nos tiene condenado el confinamiento no deshace la presencia, más bien la resignifica. Pues si lo que define al cuerpo es esta condición de entrelazo, entonces cuerpo es eso en que se manifiesta la presencia del otro y se constituye como tal en esta realización. (BARRÍA, 2020, p. 102)

Nos preguntamos entonces qué generaban los cuerpos femeninos en *#BERNARDA símil teatro*. Creemos que el espectáculo, aunque no fue pensado como una acción activista, cumple dos de las tres funciones que estudia Lorena Verzero sobre el activismo durante el confinamiento: la expresión y narración de la propia vivencia del encierro y la denuncia de situaciones coyunturales de la esfera política (2020, pp.105-108), porque reflexiona sobre el aislamiento forzoso y denuncia la violencia de género.

Hay un momento en la función donde se escucha el audio del Presidente uruguayo, Luis Lacalle Pou, respondiendo a una pregunta sobre la incidencia del confinamiento en los feminicidios, y los califica como “un daño colateral”. La expresión, que generó gran rechazo en las redes y pronunciamientos de diferentes organizaciones feministas, era reproducida en *#BERNARDA símil teatro* mientras se veía el cuerpo semidesnudo de una mujer sobre una cama. Esa imagen resultaba muy perturbadora porque explicitaba lo que se pretendía invisibilizar sobre la violencia de género por parte de varios integrantes de la

coalición de gobierno, en especial el partido político Cabildo Abierto que proponía retroceder en la agenda de género cuestionando su ideología.

Figura 03



Fonte: Instagram del espectáculo, captura un momento de la función⁸⁵

El cuerpo de la mujer y la enfermedad

El cuerpo cercado y amenazado por el virus y condicionado por las medidas sanitarias impuestas, era un cuerpo solitario y extremadamente vulnerable. El disciplinamiento del cuerpo de la mujer, sometido históricamente a la violencia patriarcal, tuvo durante la pandemia particulares condiciones de encierro, las

⁸⁵ Disponible en <
https://gam.cl/teatro/bernarda/?fbclid=PAZXh0bgNhZW0CMTEAAacZqSgbu7DOzzpYQjKXJiBtp3Po-YnAuOfirwog29GWr7KiDW44_bCuJQIBtjw_aem_7G-VH3XbHEKG4dAK5NIq1g#lg=1&slide=2>. Es una publicación del festival Mestiza de Chile, realizado en setiembre de 2021. Acceso 25 de setiembre de 2025

víctimas se vieron obligadas a convivir con los agresores. Aunque en Uruguay el confinamiento no era obligatorio, había un control social importante para cumplir con las recomendaciones de quedarse dentro de la casa y en la llamada burbuja⁸⁶, y no se brindaron medidas alternativas para prevenir los feminicidios.

Si la vida cotidiana es, como dice Le Breton un lugar para refugiarse, un espacio seguro y tranquilizador⁸⁷, porque en él "se amortiguan los efectos de lo político, de lo social, de lo cultural que afectan la intimidad" (2012, p.91-92) la llegada del COVID-19 hizo desaparecer ese oasis.

En el libro *La enfermedad y sus metáforas* (2003), Susan Sontag refiriéndose a la tuberculosis y al cáncer, afirma que es suficiente considerar a una enfermedad cualquiera, como un misterio, para que inspire temor y eso está asociado a la dificultad en las sociedades industrializadas para convivir con la muerte, a la que necesitan esconder. Pero el COVID-19 fue una experiencia omnipresente, imposible de ocultar y exhibida hasta el hartazgo. Mientras se disculpaba a los gobernantes en todo el mundo con la repetida frase "Nadie podía prever esto", se demonizaba y estigmatizaba⁸⁸ a las primeras personas en contagiarse y contagiar, por considerarlas las responsables de exponer a la muerte al resto.

⁸⁶ Apelando al concepto de libertad responsable se pidió primero que las personas permanecieran en su casa, y luego que cuidaran la llamada burbuja social: un pequeño grupo familiar, laboral o afectivo.

⁸⁷ Aunque para las mujeres no ha sido así a lo largo de la historia.

⁸⁸ En Uruguay fue emblemático el caso de Carmela Hontou, empresaria acusada de traer el virus de un viaje al exterior y de asistir luego a una fiesta de casamiento, cuando todavía no había protocolo sanitario. También fue señalada públicamente por vecinos del apartamento que habitaba, ya que según ellos salió del aislamiento. Sufrió acoso en las redes y denunció judicialmente a algunos medios periodísticos sin conseguir que prosperara su demanda.

En cada país el manejo político de la pandemia fue diferente. En Uruguay se realizaba todos los días una conferencia de prensa en el horario central, protagonizada por el Presidente de la República y sus Ministros, en ella se informaba la cantidad de personas contagiadas, el número de muertos y las nuevas recomendaciones del GACH (Grupo Asesor Científico Honorario, creado en el marco de la emergencia sanitaria por el COVID-19). Era transmitida por la televisión abierta y resultaba evidente la teatralidad de esa puesta en escena política, social y científica, para quienes la estudiamos fuera de los teatros. La forma de dar la información, que se dosificaba diariamente, se convirtió en un espectáculo esperado con expectativa y tuvo pendiente a la mayor parte de la población. *#BERNARDA* *similar teatro* cuestionaba al poder con una simple pregunta “¿Para ustedes el gobierno está haciendo las cosas bien con la pandemia?”, lo que implicaba desnudar la teatralidad política y enfrentar un discurso que se proponía homogéneo ya que la oposición en el momento pandémico ofreció su apoyo al Poder ejecutivo.

Los cuerpos de las mujeres en *#BERNARDA similar teatro* cuestionan y preguntan, tienen voz, dudan (Amelia se preocupa porque un video íntimo suyo se viraliza) y desean, “tengo ganas de coger, es lo único que tengo ganas de hacer” dice una de las mujeres. Esa irrupción del deseo femenino en medio del silenciamiento de la pandemia sugiere la necesidad de desobedecer el mandato de ‘Quedate en casa y aislada’, implica poner la mirada en el placer que haría romper la llamada burbuja.

El espectáculo desafiaba los límites geográficos y permitía el encuentro virtual de actrices y espectadores de

diferentes países y continentes⁸⁹, las resonancias de ese cruce se reflejaban en los comentarios del chat del zoom, que compartían luego. En el Facebook publicaban mensajes de personas que valoraban los temas viscerales, agradecían desde Argentina por mitigar el encierro forzado y desde México por denunciar la falta de apoyo estatal para el teatro.

El zoom después del zoom

Para ver el espectáculo *#Bernarda, símil teatro*, había que escribir a un correo solicitando una entrada. Como respuesta llegaban las explicaciones con instrucciones precisas⁹⁰ de un particular ritual de ingreso

⁸⁹ El instagram del espectáculo anunciaba: “La obra transcurre al mismo tiempo en un pueblo español del s. XX, y en la virtualidad global del s. XXI. Al mismo tiempo en Uruguay, en Alemania y en todos los lugares en los que se encuentren los espectadores.

Se trata de un viaje constante entre la casa de Bernarda y las de las actrices que están en escena, donde épocas y espacios se presentan entrelazados a través de la temática género, pandemia y aislamiento.”

⁹⁰ “Te pedimos que ingreses con la cámara encendida, te vamos a avisar cuando la luz de la sala se apague y empiece la función. En ese momento te vamos a pedir que silencies tu micrófono, apagues tu cámara y configures tu sesión para no ver a las personas que tienen la cámara apagada. Para eso último tienes que inactivar tu cámara y pararte con el cursor sobre el rectángulo de tu imagen. En la esquina superior derecha de tu rectángulo deberías observar un pequeño cuadradito azul con tres puntos. Al hacer click en este se van a desplegar una serie de opciones, una de ellas es “Ocultar participantes sin vídeo”. Al hacer click sobre esta opción deberías ver solamente a las personas que tienen su cámara encendida en ese momento. ¡No te preocupes! Habrá un momento destinado para hacer esto al inicio del encuentro, pero si quieres puedes hacerlo antes en zoom y ya quedará activo.

La disposición de tu butaca corre por tu cuenta, así que te recomendamos una ubicación cómoda, preferentemente en un lugar con poca contaminación sonora. Recomendamos el uso de auriculares y recordamos que eres tú quien tendrá el control del volumen que sale

a la plataforma que transcribimos en nota al pie, y que no todos los espectadores podían cumplir, eso exigía que Noelia pacientemente guiara al público. Esta forma de entrar a la función exhibía y recordaba el artificio, anunciado ya en el título, *#BERNARDA símil teatro*, que parodiaba la frase comercial “Símil chocolate”.

A eso se sumaba la ruptura permanente de la cuarta pared durante la función, las actrices preguntaban a los espectadores sobre la opinión que podían tener frente a diferentes temas, como la puesta en escena virtual (“¿Para ustedes esto es teatro?”), o la conducción política del país frente al COVID-19, al tiempo que explicitaban reconocerse como personajes lorquianos.

Al final de la “función” invitaban a un conversatorio con las actrices, en lo que llamamos *el zoom después del zoom*. Era un momento de gran distensión que contrastaba con el ritual de ingreso. Lo paradójico era que, a pesar de que la poética del espectáculo impedía un pacto mimético, era frecuente que varias personas del público terminaran muy conmovidas.

Para Noelia ese encuentro entre actrices y espectadores estaba integrado al espectáculo, y era una parte muy importante del mismo. Para Inés permitía generar pensamiento colectivo. Creemos que ese encuentro resignificaba para el espectador todo lo que había visto. Hubo diferentes devoluciones según el público asistente, desde la mera expresión de la emoción o impresión sobre el espectáculo, hasta la reflexión sobre la herramienta y la distancia con el convivio.

Las creadoras habían pensado una interacción más libre para ese conversatorio, pero el manejo de la

de tu computadora, regúlalo a tu gusto para poder disfrutar de la experiencia.”

tecnología lo impedía, ya que algunas personas del público no dominaban la herramienta, de todos modos, disfrutaron de esos momentos donde perdían en parte del control. Algunos espectadores, manifestaban que era importante verse la cara y saber los nombres de los demás, y no solo mirar la nuca de quien está delante como en una función presencial⁹¹. Oriana señala una diferencia significativa con las charlas post función de la presencialidad ya que, en ellas por lo general, los creadores mantienen un lugar jerarquizado espacialmente (el escenario), mientras que, como acota Inés, el zoom permite la “igualdad de los cuadraditos”, aunque en la pantalla quedaran en las celdas de arriba las actrices.

Rocío Galicia llega a similares conclusiones cuando analiza teóricamente un conversatorio entre creadores y espectadores, luego de una dramaturgia virtual mexicana; afirma que la disposición frontal, y la posibilidad de reconocernos genera “momentos de auténtica familiaridad que rompen con las delimitaciones geográficas reales” (2020, p.88)

Creemos que se subvierte un orden impuesto al utilizar el zoom, una herramienta creada para el campo laboral, en un acontecimiento escénico que habilita al final un espacio de encuentro gozoso. Son pertinentes en este sentido las reflexiones del artista e investigador chileno Mauricio Barría para quien el ensayo virtual realizado con su compañía de teatro, en plena pandemia, apelando a la memoria y a la autobiografía, se convirtió en una forma de crear lazos comunitarios para enfrentar y subvertir la necesidad de ser eficientes en el teletrabajo. Él lo llama “resistencias de pantalla”, una expresión política de la afectividad por el contacto y la entrega con el otro, la

⁹¹ Porque en el espectáculo virtual no solo faltaba el cuerpo de las actrices en escena, sino también el de los espectadores.

presencia nace en ese encuentro ya que la “escucha es también una forma de tacto y contacto, de flujo recíproco continuo.” (Barría, 2020, p.100)

Inés, una de las actrices de *Bernarda* expresó algo similar en relación al grupo y a la herramienta, dijo que sin el apoyo emocional de sus compañeras no hubiera podido ensayar, actuar, y maternar a su hija al mismo tiempo⁹².

Es significativo que en los conversatorios un tema fuera muy silenciado, el suicidio de Adela no apareció en casi ninguno a pesar de que la última imagen de la función lo sugiere y es la que permanece más tiempo en la pantalla, lo que demuestra que sigue siendo un tema tabú para la sociedad, y probablemente más difícil de enfrentar en ese momento.

Conclusiones

Decíamos al comienzo que *#BERNARDA símil teatro* puede ser considerada una dramaturgia del encierro, Lola Proaño llama así a esa teatralidad virtual que se vincula con la teatralidad social del confinamiento y construye “una poética pandémica, caracterizada por el recorte: se recorta el cuerpo y sus sentidos, el espacio, la mirada, el tiempo y la memoria y también el movimiento. La pantalla limita la perspectiva, encajona nuestra mirada poniendo límites a su movilidad con márgenes fijos” podemos ver y oír, pero no oler, tocar o degustar como un efecto similar al que provoca el virus (Proaño, 2020, p. 32 -33).

⁹² La madre de Oriana también es actriz y cuando se formaba no pudo participar en una versión de este texto del Lorca, porque sus compañeros varones no quisieron que lo hiciera, ya que estaba embarazada, queda claro el control patriarcal en el teatro vinculado a la maternidad.

Pero a pesar de esas limitaciones la función por zoom logró sortear varias dificultades, la primera fue eliminar una doble ausencia al permitir el encuentro entre artistas y público. Para hacerlo posible las actrices enfrentaron la resistencia previsible, de los teatreros y de los teóricos: considerar teatro a algo que se ofrecía virtualmente. Al mismo tiempo el título reflejaba, con humor e ironía, la propia resistencia del elenco, no solo por su formación académica, sino también porque participaban en otros colectivos de prácticas militantes de la presencialidad, en las que exponer el cuerpo era fundamental. Como no podían responder la pregunta si era o no teatro, se la hacían al público.

No querían ser funcionales a los sistemas de opresión sino encontrar un espacio donde poder crear y denunciar, no solo la violencia de género, sino también el cierre de los teatros mientras las grandes superficies comerciales permanecían abiertas. Una de las imágenes de las funciones virtuales mostraba un cartel exigiendo la reapertura de las salas.

Otra transgresión fue posible en la virtualidad, romper la separación entre los cuerpos sanos y los enfermos, al permitir que ingresaran para ver *#BERNARDA símil teatro* dos espectadoras con COVID-19, una que estaba hospitalizada y otra con internación domiciliaria⁹³, ellas escuchaban las cifras de los muertos⁹⁴ que se iban actualizando en cada función.

Les preocupaba el problema de la democratización de un espectáculo virtual ya que se necesitaba tener una computadora para ingresar a la función, aunque

⁹³ Esta última había sido compañera de generación de las actrices en la EMAD, es diseñadora y no había podido ver la versión del año anterior por problemas de horarios.

⁹⁴ Esto lo incorporaron en el 2021.

intentaron hacerla apta para celulares, no pudieron porque en ese tipo de pantallas no se mostraban más que cuatro celdas del zoom a la vez. Pero por otro lado cobraban a la gorra virtual, para que el dinero no fuera una limitante, si una persona no podía colaborar se la consideraba invitada.

Como una expresión inusual del teatro, como acción activista y feminista en medio del confinamiento, crearon un teatro en el margen que da cuenta de una forma de resistencia mediante la cual artistas mujeres reinventan un espacio para su profesión y enfrentan a las estructuras del poder político que habían cerrado las salas durante la pandemia. Las actrices creen que no fue casual que el 75 % de las seguidoras en Instagram hayan sido mujeres. Ese apoyo, y la capacidad de agencia que pudieron desarrollar, les permitió desorganizar poéticamente la mirada que la pantalla y la sociedad patriarcal pretenden imponer.

En un momento histórico en el que el manejo político de la pandemia tuvo, según Gustavo Geirola, procedimientos similares a los utilizados en las dictaduras latinoamericanas: prohibición de reunir los cuerpos, desestimular las acciones solidarias e incitar a la sospecha (Geirola, 2020, p.260-261) *#BERNARDA* *símil teatro* propuso el encuentro, la comunicación, la cercanía, al tiempo que desnudaba la teatralidad social y elegía la creación artística como una respuesta a la soledad, el aislamiento y la clausura.

Figura 04



Fonte: Facebook del espectáculo 01 de setiembre⁹⁵

Referencias Bibliograficas

BARRÍA, M. Escuchas, pantallas, otros cuerpos, otra presencia: Resistir en tiempos de confinamiento. In PROAÑO, L.; VERZERO, L. (Comp. y Ed.). **Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia.** Buenos Aires: ASPO y REAL, 2020, p. 93-103.

CARRIÓN, J. La estética de la pandemia. **The New York Times**. 9 de mayo de 2020. En: <https://www.nytimes.com/es/2020/05/09/espanol/opinion/zoom-coronavirus.html> . Acceso en 31 jul. 2021.

GALICIA, R. Revelaciones escenológicas: dispositivo y comunidad. PROAÑO, L.; VERZERO, L. (Comp. y Ed.).

⁹⁵ Disponible em < <https://www.facebook.com/Bernardasilmit teatro>>. Aceso 25 de setiembre de 2025.

Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia. Buenos Aires: ASPO y REAL, 2020, p. 9-89

GEIROLA, G. El día después: reflexiones para la postpandemia. PROAÑO, L.; VERZERO, L. (Comp. y Ed.). **Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia.** Buenos Aires: ASPO y REAL, 2020, p. 259-271.

LE BRETON, D. **Antropología del cuerpo y modernidad.** Buenos Aires: Nueva Visión. 2012.

PASSERINI, A. **El cuerpo en la experiencia virtual. La promesa digital. Sicoanálisis interpelado.** Buenos Aires: Cascada de Letras, 2021.

PROAÑO, L. Teatralidad social / teatralidad pandémica: una continuidad. PROAÑO, L.; VERZERO, L. (Comp. y Ed.). **Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia.** Buenos Aires: ASPO y REAL, 2020, p.29-45

SONTAG, S. **La enfermedad y sus metáforas.** Buenos Aires: Taurus, 2003.

VERZERO, L. La afectividad como experiencia política: Avatars del artivismo en el ágora contemporánea. PROAÑO, L. y VERZERO, L. (Comp. y Ed.). **Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia.** Buenos Aires: ASPO y REAL, 2020, p. 105-119.

Imaginarios en tensión. Reflexiones en torno a lo femenino en el novecientos uruguayo: Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira

Néstor Sanguinetti⁹⁶

Delmira Agustini (1886-1914) y María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) ocupan un lugar relevante en la poesía uruguaya escrita por mujeres. Ambas pertenecieron a la generación del 900 y fueron escritoras pioneras en la creación de un espacio femenino dentro de un campo intelectual dominado por hombres. Cada una inauguró las dos grandes líneas que, a lo largo del siglo XX, atravesaron la lírica femenina uruguaya: Delmira, la poesía erótica; María Eugenia, la poesía filosófica.

Agustini, víctima de femicidio a manos de su exmarido, murió a los 27 años; a pesar de su muerte temprana publicó tres poemarios: *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) y *Los cálices vacíos* (1913). Antes, se había dado a conocer en el medio cultural montevideano a través de la difusión que tuvieron sus versos en las revistas literarias de la época, principalmente *La Alborada*. Además de su producción lírica, tuvo a cargo una página — *Legión etérea* — en la que

⁹⁶ Profesor de Literatura y de Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas, donde enseña Literatura Uruguaya. Es profesor de Español Lengua Extranjera y de Literatura Uruguaya en la Universidad Católica del Uruguay. Integra el Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, donde participó en proyectos y publicaciones referidas a Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Cristina Peri Rossi, Circe Maia e Idea Vilariño. Biblioteca Nacional de Uruguay. nsanguinetti@bibna.gub.uy

realizó retratos de mujeres de aquella pacata sociedad del Novecientos.

El único libro que Vaz Ferreira publicó fue póstumo, *La isla de los cánticos* (1924); muy tempranamente, ya en 1903, tenía preparado un título que nunca dio a conocer y permaneció inédito hasta su muerte: *Fuego y mármol*.⁹⁷ Al igual que Delmira, el primer espacio en el que ganó visibilidad fue la prensa periódica, pero además de su labor como poeta, se desempeñó en otros ámbitos de la vida pública. María Eugenia fue profesora de Literatura en la Universidad de Mujeres y escribió tres obras de teatro que estrenó, con éxito, en el Teatro Solís de Montevideo;⁹⁸ para una de estas piezas dramáticas también compuso la música, lo que la muestra como una artista integral.

A partir de las representaciones de lo femenino que se leen en los retratos de las mujeres que Delmira escribió en *Legión etérea* — entre ellas María Eugenia —, este trabajo pretende profundizar en los imaginarios sobre lo femenino que circularon en Montevideo a comienzos del siglo XX y en algunas de las imágenes que la crítica ha construido en torno a estas dos poetas uruguayas.

⁹⁷ El Archivo Digital María Eugenia Vaz Ferreira, con todos sus manuscritos, está disponible en la página web de la Biblioteca Nacional de Uruguay: <<http://archivomariaeugenia.bibna.gub.uy/omeka/>>.

⁹⁸ Los tres títulos que estrenó fueron *La piedra filosofal* (1908), *Los peregrinos* (1909) y *Resurrexit (Idilio Medieval)* (1913). La obra dramática de María Eugenia es la zona menos frecuentada de su producción. En el Archivo Digital están disponibles todos los manuscritos de estas piezas. Hasta la fecha, en Uruguay solo una de estas tres obras fue publicada en 1975 por la Biblioteca Nacional. En 2024, Alejandra Dopico estudió *La piedra filosofal* en el dossier que le dedicó la *Revista de la Academia Nacional de Letras*, publicación que está disponible en la web de esta institución: <<https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/academia-nacional-letras/revista>>.

La mujer en el espacio público del Novecientos

En Uruguay, Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira conforman la dupla de “las poetisas del Novecientos”, a pesar de que sus destinos (literario y personal) siguieron sendas distintas. Para la crítica ha sido inevitable estudiarlas en conjunto y a veces como anverso y reverso de una misma moneda: Delmira, la Nena / María Eugenia, la bohemia; Delmira, la poeta precoz / María Eugenia, una poeta de obra póstuma. Gabriela Mistral las reconoce a ambas como las fundadoras del espacio diferencial de la literatura de mujeres latinoamericanas: “Pensemos en Delmira Agustini, maestra de todas nosotras [...] y pensemos en María Eugenia, alma heroica y clásica” (Romiti, 2013, p. 120).

Si bien es cierto que estas dos mujeres debieron abrirse camino en un ambiente cultural en donde parecía no haber lugar para ellas, a fines del siglo XIX la mujer no estuvo del todo ajena al ámbito intelectual. En *El Uruguay del Novecientos*, Barrán y Nahum señalan que “en 1876 ya el 47,56% del personal docente en las escuelas estatales era femenino. Ello se acentuó ininterrumpidamente en los años siguientes hasta llegar a ser el 90,26% en 1915” (1979, p. 77). Aún hoy, el magisterio parece ser una tarea destinada a la mujer, tal vez por la asociación de lo maternal con la figura de la maestra. La maternidad habría sido el destino “natural” de las mujeres de aquella época, y el magisterio — por extensión — uno de los pocos oficios públicos permitidos.

En *El desván del Novecientos: mujeres solas*, un trabajo ineludible al momento de estudiar la obra y la figura de Delmira y María Eugenia, Carina Blixen repasa las estrategias que estas dos poetisas usaron para ganar espacio en la vida intelectual, profesional y cultural; en ese racconto y al rastrear antecedentes, hace referencia a

Los orígenes del feminismo en Uruguay, estudio de Virginia Cánova, donde se señala la existencia de un “feminismo socialista” y un “feminismo cultural” desde 1857 y 1869, que podría explicar el ingreso de las escritoras del Novecientos en la vida pública (Blixen, 2014, p. 91-92). El momento histórico que vivieron Delmira y María Eugenia habría sido propicio para la aparición de figuras como las suyas y, en definitiva, de sus discursos poéticos.

En aquellos años en los que José Batlle y Ordóñez tenía la intención de crear un “país modelo”, la lucha de grupos sociales relegados —como eran las mujeres— no encontró mayores oposiciones. Por el contrario, en ese entonces la posibilidad de las mujeres de acceder a la educación formal se expandió: en 1911 llegó al Parlamento el proyecto de ley que creó la Universidad de Mujeres y en 1912 se abrió la sección femenina de Enseñanza Secundaria y Preparatoria; por otra parte, aumentó el número de funcionarias estatales con el ingreso de mujeres al trabajo asalariado (Giaudrone, 2005, p. 21). En 1916 Paulina Luisi, primera mujer en obtener en nuestro país el título de doctora en Medicina, fundó el Consejo Nacional de la Mujer. En *Feminismos y política en el Uruguay del Novecientos*, Inés Cuadro indaga este y otros momentos clave de la reivindicación de los derechos de la mujer en el Cono Sur, y repasa los inicios del feminismo uruguayo en las primeras décadas del siglo, cuando la idea de igualdad generaba diversos debates. La historiadora sigue las huellas de las mujeres que actuaron en el librepensamiento, el catolicismo y el anarquismo, y examina sus luchas por la maternidad, el trabajo, la educación y el derecho al voto. A pesar de los distintos puntos de partida, las propuestas se unieron en un feminismo liberal, con una clara vocación internacional, pero también con un plan propio de reivindicaciones.

Tal como se afirma en *La degeneración del 900*, las políticas impulsadas por el batllismo fueron el espacio adecuado para que surgieran subjetividades y modelos estético-sexuales disidentes o alternativos, que no habían tenido la oportunidad de consolidarse previamente, es el caso del homoerotismo presente en la obra de Alberto Nin Frías, del deseo femenino expresado por Delmira o del amor libre que reclamaba Roberto de las Carreras (GIAUDRONE, 2005). Uno de los discursos más polémicos que surgió en ese momento fue el de este dandi y anarquista, que defendió el derecho de la mujer de “hacer uso de su cuerpo”, cuestionó el mandato de la maternidad y celebró la libertad sexual para ambos géneros; una de las instituciones más cuestionadas por De las Carreras fue el matrimonio, cuando en Uruguay todavía se estaba discutiendo la primera ley de divorcio. Aún hoy es necesario recordar estas palabras que exigían igualdad de género: “Todas las cobardías, todos los crímenes del matrimonio se deben a que el hombre se considera dueño de la mujer”; frente a un acto de infidelidad, el varón “no verá en ella el desacato irritante, el golpe de audacia de la esclava que provoca sus empujes de macho dominador, sino la despedida de un ser igual que se aleja” (De las Carreras, 2018, p. 36).

A pesar de los lugares públicos ganados por la mujer y de los discursos feministas del Novecientos, ni Delmira ni María Eugenia tuvieron modelos literarios femeninos a seguir, no había antecedentes visibles. Debieron pelear (acaso negociar) con la cultura hegemónica y con el patriarcado imperante. El caso estudiado por Cánova, la publicación en 1860 de la primera novela escrita por una mujer en Uruguay — *Por una fortuna una cruz*, de Marcelina Almeida —, sería una excepción que confirmaría la regla: la mujer estaba ajena al ámbito cultural público. Más bien estaba alejada de todo ámbito

social, ya que lo privado (el cuidado de los niños y del hogar) era lo que le correspondía a su sexo, mientras que lo público (el trabajo, la vida social) estaba reservado para el varón.

También en la literatura el espacio de lo femenino era lo íntimo: las cartas, los diarios íntimos, la poesía como desahogo de los sentimientos más profundos. “Es en el género menor de la escritura íntima donde —como figura marginada— [la mujer] encuentra un canal para hacer escuchar su voz silenciada durante siglos de reclusión en el espacio de la vida privada” (Romiti, 2013, p. 70). Del mismo modo, Teresa Porzecanski en “El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino” señala:

La palabra ha sido entonces anatema para la mujer: usarla en el discurso oral y en el escrito, hacerla pública. De allí la larga relación de la mujer con los diarios íntimos, con los epistolarios encerrados en cofres, con la poesía como desahogo en la intimidad. De allí también la sospecha de la sociedad patriarcal por lo que pueda ser y hacer la mujer con la palabra (PORZECANSKI, 2005, p. 14).

No en vano, fue una mujer quien realizó una de las mejores crónicas del Montevideo de comienzos de siglo XX: Josefina Lerena Acevedo de Blixen; aunque hay que señalar que la escribió muchos años después, por lo que es un relato que puede estar teñido por la nostalgia del “paraíso perdido”.⁹⁹ Esta testigo presencial de la *belle*

⁹⁹ En la página web de la Biblioteca Nacional de Uruguay es posible leer este y otros libros de Josefina Lerena Acevedo de Blixen: <<https://www.bibna.gub.uy/biblioteca-nacional/noticias/letra-de-mujer-josefina-lerena-acevedo-por-adela-dubra/>>.

épouque montevideana describe el lugar que ocupaban las damas en aquella sociedad conservadora, y muestra los rituales que debían guardar hombres y mujeres en su trato por la vía pública:

Yo era todavía una colegial, pero debía acompañar a una tía, ya que ninguna mujer soltera debía salir sola a esas horas; aunque esa parienta viviera en calle tan céntrica como Sarandí, igual debía salir acompañada. Las señoritas paseaban en grupos o de a dos. Mi tía, yendo siempre seria, digna, distinguida, iba como quien sabe que está cumpliendo con el rito del paseo. Aún me parece verla vestida de terciopelo negro, con su toca de encaje de plata y algún collar largo, de azabache o de oro, que se llevaba entonces hasta la cintura. Iba saludando a los transeúntes y me los nombraba. Ellos se levantaban los sombreros muy hacia arriba, a un tiempo, ya estuvieran detenidos en la calzada, junto a la vereda, o pasearan en grupos de cuatro, seis o diez (LERENA, 1967, p. 24).

En aquella sociedad ordenada, todo tenía su lugar, todo estaba controlado: los gestos, los movimientos, las miradas. Era el Uruguay de la modernización, del disciplinamiento y la domesticación de la sensibilidad bárbara del siglo XIX. Era el tiempo de la “mujer con dedal”, la mujer del hogar, que se definía por sus vínculos con otros, en general hombres: primero hija de, luego esposa de y por último madre de.

Delmira y la/s máscara/s de lo femenino

Delmira no fue ajena a ese modelo de mujer, por el contrario, intentó encajar en él. Fue la prometida que, tras

un noviazgo de cinco años, se casó con Enrique Job Reyes. Sin embargo, después de convivir algunos meses con su marido volvió a la casa paterna harta “de tanta vulgaridad” (Larre Borges, 2005, p. 43) e inició los trámites de divorcio con el abogado Carlos Onetto y Viana, uno de los responsables de la ley de divorcio que se había aprobado hacía poco tiempo. Todo parece indicar que el espíritu rebelde e irreverente de Delmira no estaba hecho para la vida doméstica, burguesa y aburrida de una ama de casa. Ya lo habían dicho en 1871 los católicos del periódico *El Mensajero del Pueblo*:

La mujer sin dedal es un ser horrible. En la casa de la mujer sin dedal reina un espantoso desorden, el desaseo y hasta la licencia. Desgraciado el marido de una mujer sin dedal. Esa mujer sueña con el divorcio (BARRÁN, 2008, p. 350).

El Código Civil de 1868 establecía que:

Durante el matrimonio y, mejor dicho, ejerciendo el marido el patrio poder, es forzosamente pasivo el rol de la mujer; con que tenga la intervención propia de su estado, logre hacerse escuchar e influya, como no puede menos, con su consejo, basta (BARRÁN, 2008, p. 348).

Estaba claro que el marido debía “protección a la mujer” y ella debía “obediencia al marido”. La desigualdad jurídica entre ambos géneros estaba amparada, explícitamente, por la propia ley. El lugar social destinado a la mujer era muy rígido, se trataba de una relación

asimétrica que no le dejaba otro espacio más que el de la subordinación frente al hombre.

Resulta interesante señalar cómo Delmira entró y salió del modelo femenino que promovía la época. Formó parte de él — al menos intentó hacerlo — pero no se dejó encasillar totalmente; quebró algunos tabúes y al mismo tiempo contribuyó a consolidar esa imagen femenina estereotipada del Novecientos. En *Las poetas fundacionales del Cono Sur*,¹⁰⁰ Elena Romiti estudia cómo el concepto de identidad nómada o móvil fue una de las estrategias que utilizaron las poetas de principios del siglo pasado para definirse y autorrepresentarse: un constante (des)dibujamiento de su identidad que les permitía negociar con el poder hegemónico.

Las poetas de comienzos del siglo XX, en tanto mujeres que ingresaban por primera vez al espacio público, tuvieron clara conciencia de su alteridad y de la necesidad de configurar su imagen social en razón de su diferencia. Fueron traductoras de sí mismas y para traducirse y ser reconocidas dentro del sistema literario se nombraron y clasificaron en razón de una retórica del *alter* (ROMITI, 2013, p. 183).

Delmira fue una y fue varias, o tal vez fueron varias las máscaras que debió usar para enfrentar ese mundo dominado por hombres. En la construcción del yo que hizo de sí misma coexisten *la Nena* que le escribe cartas al novio en una media lengua que imita el habla infantil: “estuve mu tiste”, la *Joujou* que escribe retratos de

¹⁰⁰ Este y otros títulos publicados por la Biblioteca Nacional de Uruguay están disponibles en el siguiente enlace: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/54635>>.

mujeres de la época — en un doble movimiento que refuerza el modelo imperante y presenta alternativas a él — y la voz poética fuerte que en pocos años dio muestras de una gran madurez en sus versos, para algunos incluso fue una *pythonisa* que escribía sus poemas en arrebatos de delirio e inspiración.

El poder performativo de la palabra le permitió generar múltiples imágenes que se superponían y a la vez coincidían o se alejaban de ellas mismas. Se aprecia el doble movimiento de responder al estereotipo logofalocéntrico del poder hegemónico y al mismo tiempo apartarse de él. La superposición de facetas de una misma personalidad convergería en la ambigüedad, característica propia de “los discursos emergentes que deben negociar con los discursos del poder” (Romiti, 2013, p. 261). Fueron varias las *máscaras* detrás de las cuales se escondía y, a la vez, se mostraba Delmira Agustini.

María Eugenia, “épater les bourgeois”

Por su condición de mujer, María Eugenia Vaz Ferreira no pudo participar de los cenáculos de la época: no frecuentó la Torre de los Panoramas dirigida por Julio Herrera y Reissig, ni el Consistorio del Gay Saber encabezado por Horacio Quiroga, tampoco asistió a las tertulias del Café Moka, el Polo Bamba, o el Tupí Nambá. A pesar de esta exclusión, su debut en el mundo de las letras fue temprano: a los 18 años hizo su primera aparición pública como poeta en un festival en el Club Católico, en 1894. Al otro día, su monólogo de tono humorístico apareció en las páginas de *La Razón*; es admirable su conciencia de la dificultad que suponía ser mujer y poeta: “A más de todo esto, mamá no quiere, / pues me está reprimiendo todito el día / que, por Dios, no haga versos, que eso es muy malo / que me quedo soltera seguramente,

si hago poesía” (Vaz Ferreira, 1894, s/p). Poco después de esta actuación comenzó a publicar sus poemas en las principales revistas de la época: *Vida Moderna*, *La Revista Nacional*, *La Alborada*.¹⁰¹ Sin ningún libro en su haber, fue considerada la primera poeta del país; ella misma lo reconoce con ironía en una carta a su amigo Alberto Nin Frías: “Tan pronto me considero el primer poeta de América, como la más insoportable poetisa del Uruguay” (Peyrou, 2005, p. 299).

Al igual que le sucedería luego a Delmira, María Eugenia contó con el aval y el auspicio de varios hombres de letras que la promovieron y aplaudieron. En 1905, Raúl Montero Bustamante incluyó once poemas suyos en *El Parnaso Oriental*, y la presentó con estas palabras:

Es sin disputa la primera poetisa de América y la más grande que ha tenido el país. Su personalidad artística solo puede equipararse a la de Zorrilla de San Martín por la intensidad del sentimiento, lo hondo de la emoción y lo exquisitamente delicado de su arte (BUSTAMANTE, 1905, p. 308).

El punto de comparación es —ni más ni menos— el autor de *Tabaré* y *La leyenda patria*, el escritor con más fama que conoció Uruguay por esos años. Esa antología de Montero Bustamante llegó a manos de Miguel de Unamuno y cuando Carlos Vaz Ferreira (filósofo y hermano de la poeta) entabló conversación con el autor español, este le consultó: “Dígame, usted ha de ser hermano de una María

¹⁰¹ Elena Romiti es una de las investigadoras que, en los últimos años, más ha profundizado en el estudio de la obra de esta poeta. En su libro *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios* (2019) traza una completa cronología, además de estudiar las correspondencias entre poesía, música y filosofía que se articulan en su obra.

Eugenia Vaz Ferreira de la que he leído varias composiciones, algunas con pasión y fuerza” (Unamuno, 2016, p. 169).

Bohemia y desenfadada, independiente y segura de sí misma, María Eugenia no se preocupó por cumplir con los mandatos de una mujer de su clase social; a pesar de tener varios pretendientes, no se casó ni tuvo hijos, incluso frente a la pregunta de Luis Azarola Gil —por quien había demostrado cierto interés— de por qué no se arreglaba o se ponía el corsé, contestó desafiante: “Tampoco me baño”. Con este y otros gestos, María Eugenia escandalizó a la pequeña burguesía aldeana de Montevideo al tomarse el tren sola o al ponerse zapatos de distinto color pues, como le dijo a una amiga, “las personas no son como los pajaritos, que mueven los dos pies al mismo tiempo” (Peyrou, 2005, p. 298).

La (re)creación de una imagen femenina

En el Novecientos, las revistas literarias constituían un medio de divulgación más eficaz que el libro, mucho más teniendo en cuenta la masificación de los medios de comunicación y el acelerado crecimiento de los centros urbanos del Río de la Plata que se vivía en ese entonces. Las revistas fueron una forma de difusión masiva que también contempló a las mujeres, quienes se incorporaban a la cultura de masas a través de la lectura de folletines y secciones femeninas dedicadas al cuidado de la belleza, la moda y los acontecimientos sociales. Al respecto, importa señalar el espacio dedicado a lo visual en muchas de estas publicaciones, ya sea a través de fotografías, caricaturas o simples dibujos. La posibilidad de ser retratado, de capturar el instante en una fotografía, pasó a formar parte de los medios disponibles para crear una imagen pública, una forma de ser *visto* (literal y

simbólicamente). María José Bruña subraya este aspecto al estudiar la construcción de la imagen de sí que crearon los artistas modernistas, no solo a través de sus textos, sino también en la construcción de su figura social:

Dejarse fotografiar, posar, supone, por consiguiente, que se acepta tácitamente existir visualmente y no solamente a través de la escritura, de modo que la exposición visual de la artista se convierte en una estrategia en términos de comunicación” (BRUÑA, 2005, p. 93).

Las poetisas del Novecientos conocieron esta nueva tecnología, la usaron para construir una figura social — fotográfica y discursiva— e ingresar al mundo del patriarcado. Por ejemplo, en la colección Delmira Agustini del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay son muchas las fotos de la poeta, ya sea de estudio o familiares (tomadas por su padre o por su amigo André Giot de Badet en su casa-quinta de Villa Colón). Delmira era consciente de *la pose* que implicaba ser mujer en aquella sociedad. En algunos casos se la ve posando para la cámara: con los ojos hacia arriba —como “ida” de la realidad—, apoyando delicadamente sus manos o sosteniendo una sombrilla. También están las fotografías (por ejemplo, las que le tomó su padre poco antes de su muerte) que la muestran en una actitud más “masculina”, leyendo el diario en la intimidad de su casa, o en las que se la ve con un libro en el parque de la casa de Giot de Badet. Había allí una intención, y también una necesidad: mostrar una imagen de mujer intelectual. Si comparamos el volumen de ambas iconografías, es menor la cantidad de registros que se conservan de María Eugenia, pero la Fundación Vaz Ferreira - Raimondi conserva unas cuantas

fotografías de estudio; en una de ellas se la ve con sombrero y sosteniendo una sombrilla sobre su regazo, en otras aparece en los decorados típicos de los estudios fotográficos de la época.

Las poetas del Novecientos se movieron sinuosamente por el estereotipo femenino de la época, respetaron algunas convenciones, pero introdujeron otras posibilidades. Como señala Rodríguez Monegal en *Sexo y poesía en el 900*, Delmira “abre el camino que recorrerán luego la chilena Gabriela Mistral, la argentina Alfonsina Storni y la uruguaya Juana de Ibarbourou” (1969, p. 44). Abrió la brecha en el ámbito literario y también anunció (y enunció) una nueva forma de ser mujer.

Desde varias aristas — prensa, poesía, teatro, fotografía — las poetas construyeron una imagen, mostraron una forma del sujeto femenino de ser y estar en el mundo. Pero también sus contemporáneos y quienes las sobrevivieron construyeron una imagen en torno a ellas. En reiteradas oportunidades, y sobre todo en los primeros tiempos, la crítica sobre Delmira hizo referencia a los “raptos”, a los “trances” en los que escribía:

guardaba bajo su diaria apariencia, la divina posibilidad de transportarse en trances poéticos (según testimonio de sus familiares escribía como poseída [...]) pasaba a ser un ente visionario, una divina criatura asombrada con la entraña develada de las pasiones humanas” (CABRERA, 1950, p. 175).

La crítica — ejercida en su mayoría por hombres — no reparó, no quiso (o no pudo) ver cómo la jovencita de una “familia de bien” escribía versos eróticos. *Los cálices vacíos* fueron, según esa mirada, un “milagro”, más

provocado por el dictado de alguna voz profética que por la técnica y el trabajo constante de una poeta que, como demuestran sus papeles, trabajaba con tenacidad en sus manuscritos y se superaba libro a libro.¹⁰²

(De)construyendo a la Nena

Desde el primer momento, Delmira fue vista como la niña prodigio que escribía versos excepcionales; para comprobarlo basta con leer algunas líneas del prólogo de *El libro blanco* (1907) firmado por Manuel Medina Betancort. El director de la revista *La Alborada* narra allí su primer encuentro con Delmira y realiza un retrato de aquella

niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi sobrehumana, suave y quebradiza como un ángel encarnado y como un ángel lleno de encanto y de inocencia. [...] Era una candorosa niña, Delmira Agustini, adorable como una virgencita de carne [...] Sus manos, de cinco azucenas de cinco pétalos, tocaban por igual la tierra como el cielo, para buscar los gloriosos atributos con qué recamar sus versos esplendentes. [...] Pequeña maga [cuyas] palabras [sonaban] en los oídos suavemente, menudas, cristalinas, como si apenas las tocara para decirlas, como si en su garganta de virgencita hubiera gorjeos en vez de vocablos, ecos de vibraciones en vez de músicas de sonidos. (AGUSTINI, 1993, p. 89).

¹⁰² El Archivo Digital Delmira Agustini está disponible en la página web de la Biblioteca Nacional de Uruguay: <<http://http://archivodelmira.bibna.gub.uy/omeka/>>.

Más etérea que terrenal, más angelical que humana, así era *la Nena* para los ojos del patriarcado: un milagro de la naturaleza y de la poesía.

Los tres libros que publicó tienen un prólogo escrito por un representante del patriarcado, siempre fue una voz masculina la que la presentó y la celebró. *Cantos de la mañana* (1910) fue prologado por Manuel Pérez y Curis, quien expresa: “Yo no encuentro entre las poetisas autóctonas de América una sola comparable a ella por su originalidad de buena cepa y por la arrogancia viril de sus cantos” (Agustini, 1993, p. 178). La poeta angelical, la mujer etérea escribe versos dignos de un hombre: son viriles. Incluso se refiere a ella como “el poeta”. Tal vez esta equiparación con lo masculino sea similar a la explicación “milagrosa” que otros encontraron para justificar su poesía. Para sus contemporáneos fue una *poetisa* —al decir de la época— nada fácil de clasificar ni de explicar.

En el ya conocido “Pórtico” a *Los cálices vacíos* (1913) escrito por Rubén Darío, el poeta nicaragüense la llama “niña bella” y expresa que “es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor” (Agustini, 1993, p. 223). Sin embargo, la compara con Santa Teresa, quien (¿también?) escribía extasiada. Del mismo modo, Darío cambia la expresión shakespereana “*that is a man*” por “*that is a woman*”, con lo que aparece otra vez ocupando un lugar “masculino”. Conviven en este último prólogo por lo menos dos de las visiones que se tuvieron de Delmira: la joven que compone en trance y la mujer que, al igual que un hombre, se hace cargo de su deseo y escribe poesía erótica, ya no desde un lugar pasivo, no solo siendo objeto de deseo sino sujeto deseante.

La presentación que se hizo de la joven poeta de 16 años en *La Alborada* el 1.º de marzo de 1903 está en consonancia con la imagen diáfana e inocente que muchos tuvieron de ella. *La Alborada: semanario de actualidades, literario y festivo* presentó “a los consecuentes adoradores de las nueve Musas [...] a la novel poetisa Delmira Agustini, que ha hecho sus primeras armas en versos deleitosos e inspirados, en nuestra revista”. Allí se destaca que “es una verdadera joya, un *bijou*: más que una niña, casi una señorita”, con “una belleza física de virgen rubia, delicada, sensible y joven como un pétalo de rosa” (Agustini, *La Alborada*, año VII, n.º 259, s/p). Desde esa fecha comenzaron a aparecer semana a semana algunos poemas de la nueva poeta. En el mismo semanario y pocos meses antes —diciembre de 1902— una página dedicada a “Intelectualidades uruguayas” había destacado a algunas “figuras femeniles” que componían versos: María H. Sabbia y Oribe, Adela Castells, Ernestina Méndez Reissig y María Eugenia Vaz Ferreira. Para ese entonces, esta última ya era una figura conocida en el ámbito literario y poco se dice, porque “es de todos sabido que, en su larga actuación literaria, la palma y el laurel han sido sus compañeros inesperables. Publicará en breve una obra” (*La Alborada*, año VI, n.º 250, s/p); seguramente se trataba de la edición de *Fuego y mármol*, que no llegó a concretarse. En febrero de 1903 y en la misma revista, Delmira le había dedicado el poema “¡Artistas!” a su amiga:

¡ARTISTAS!

Para María Eugenia Vaz Ferreira

Cuando el nimbo de la gloria resplandece en
vuestras frentes,

Veis que en pos de vuestros pasos van dos sombras
que inclementes

Sin desmayos ni fatigas os persiguen con afán;

Son la envidia y la calumnia, dos hermanas
maldecidas,
Siempre juntas van y vienen por la fiebre
consumidas,
Impotentes y orgullosas, son dos sierpes venenosas
Cuya mísera ponzoña solo a ellas causa mal.

Alevosas y siniestras cuanto tratan de atacaros,
Temerosas de la lumbre, siempre buscan el
misterio.
Más burlaos de sus iras: ¡nada pueden! Y el artista
Tiene un arma irresistible para ellas: ¡el desprecio!
(AGUSTINI, *La Alborada*, año VII, n.º 258, s/p).

Como plantea Carina Blixen en *Grafías y biografías*,¹⁰³ un reciente trabajo realizado a partir del archivo de Delmira, este poema puede ser leído como el “gesto inicial para comandar la «legión etérea»” (Blixen, 2022, p. 88) de la que se haría cargo la poeta poco después, pues en agosto de 1903 *La Alborada* anunciaba una nueva sección a su cargo.

Desde el número próximo, la inteligente y aprovechada poetisa señorita Delmira Agustini, que nuestros lectores han podido conocer en el curso de mucho tiempo a esta parte en sus bellas producciones poéticas, se hace cargo en nuestra revista de una sección social que hemos dejado a su voluntad intitular. En ella se ocupará de hacer las siluetas, que irán acompañadas del retrato, de nuestras niñas más interesantes en cultura y belleza [...] Esperamos que nuestras simpáticas lectoras aplaudirán sin vacilaciones nuestra

¹⁰³ Este y otros títulos publicados por la Biblioteca Nacional de Uruguay están disponibles en el siguiente enlace:
<<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/54635>>.

elección, y contribuirán en la medida de sus fuerzas á embellecer la sección que se inaugura bajo la delicada pluma y exquisita imaginación de nuestra interesante poetisa y compañera. (AGUSTINI, *La Alborada*, año VII, n.º 281, s/p).

Delmira no sería solamente la “poetisa precoz” sino la cronista social, encargada de hacer los retratos de otras mujeres del Novecientos, una especie de álbum de la belleza femenina uruguaya. La sección no se restringía, al igual que el resto de la revista, a la actualidad capitalina; pueden apreciarse varias páginas dedicadas a la vida social del interior del país. Así, por ejemplo, podemos ver un beneficio realizado en Tacuarembó destinado a recaudar fondos para la catedral o las fotos de una reunión en Mercedes. En ese sentido, las mujeres retratadas no solo eran montevideanas.

A pesar de que se la anunció con nombre y apellido, Delmira no firmó esta sección, sino que usó el afrancesado seudónimo de *Joujou*. Recordemos que en este momento los poetas franceses simbolistas y parnasianos circulaban en los ambientes intelectuales del Novecientos. Años más tarde, también Juana de Ibarbourou usaría un seudónimo con reminiscencias francesas: *Janette D'Ibar*. El uso de seudónimos, el enmascaramiento, fue una estrategia común para estas mujeres de “identidad nómade”.

El género femenino en *Legión etérea*

Los dos primeros retratos que inauguran la sección corresponden a Mary Bemporat y Anita Farriols. Tal como prometía el anuncio realizado la semana anterior, la semblanza estaba acompañada por una fotografía,

probablemente para que los lectores juzgaran con sus propios ojos la belleza de las mujeres retratadas.

Anita Farriols, de “dedos frágiles y sonrosados”, poseedora de un “nacarado cuerpo”, es mostrada como “un ser aéreo, vaporoso; con transparencias de lirio, con vaguedades de ensueño; es una visión leve, brumosa [...] Toda ella, su andar, su silueta airosamente serena [es] de garza blanca” (*La Alborada*, año VII, n.º 282, s/p). Este retrato, con reminiscencias románticas, describe a una mujer etérea, con una materialidad frágil y una belleza capaz de inspirar al poeta que se detenga a contemplarla o de cautivar al viandante que pase delante de ella. De acuerdo a los modelos dominantes de la época, esta representación del cuerpo femenino se corresponde con “la mujer-adorno” fabricada por el patriarcado. Esta página inaugural es compartida con Mary Bemporat, poseedora de una

frente diáfana, como una fina lámina de alabastros; sus ojos verdes y profundos como dos océanos de esmeraldas líquidas, revelan un alma utracomún, un espíritu artístico, iluminado por los fulgores de genio [...] Su cuerpecito de marfil es el levísimo estuche de un alma inmensa [...] Dijérase a veces que la delicada envoltura de su cuerpo es demasiado débil para resistir tanto espíritu; su cabecita soñadora se dobla extenuada al peso de la idea [...] y permanece así, anonadada por su misma grandeza; como un astro consumido por su propia lumbre, como una flor desmayada al peso de su propia fragancia... (AGUSTINI, *La Alborada*, año VII, n.º 282, s/p).

En este caso, se destaca la belleza exterior e interior de la mujer. Su cuerpo frágil, descripto a través de

metáforas e imágenes tomadas de la naturaleza, alberga un alma inmensa, pues se sobreentiende que la mujer es puro espíritu.

La mayoría de las semblanzas de *Legión etérea* tienen este tenor. Muestran a las jóvenes dueñas de “Belleza, bondad, elegancia, donosura, ¿qué más necesita para triunfar?” (*La Alborada*, año VII, n.º 290). De este modo, la mujer —poseedora de un areté que le habría otorgado la cultura masculina e inmersa en los postulados de una cultura dominada por hombres— también contribuyó a fabricar un concepto de sí misma que entendía lo femenino como sinónimo de delicadeza, ingenuidad, sensibilidad y, por supuesto, hermosura. La mujer se convirtió a sí misma en uno de los lujos de la cultura burguesa, en un *bibelot*. En palabras de José Pedro Barrán: “La mujer atrapada por el sistema de la familia burguesa asumió el rol que le habían asignado los hombres que la dominaban. Se quiso bella y ociosa, se vio débil, dulce, tierna, delicada, pasiva, niña, adorno, histérica y tonta, en una palabra: «femenina»” (Barrán, 2008, p. 360).

Parece ser que la representación discursiva de mujer que se plantea en estas semblanzas concuerda con la idea que se tenía en la época de “lo femenino”. Se puede entender que estos retratos están (re)construyendo un concepto de género, entendido como una formación social y discursiva de las relaciones sociales entre los sexos, es decir: “las identidades subjetivas de hombres y mujeres, como una categoría social impuesta en un cuerpo sexuado” (Giaudrone, 2005, p. 10), en directa relación con la construcción que cada época tiene de lo masculino y lo femenino. Sin embargo, en algunos retratos se advierte la presencia de otro modelo posible, otra forma de encarnar lo femenino en el Novecientos; un ejemplo de ello es el de

Aurora Curbelo. Lo primero que se destaca es su belleza: “Es hermosa, hermosísima, y, más que hermosa es inteligente”, un adjetivo que casi no se emplea en estas descripciones del sujeto femenino. A continuación, se aclara que

Aurora no pertenece, felizmente a esa falange deliciosamente frívola de personitas insustanciales [...] está lejos muy lejos de parecerse a la muñeca, tipo inevitablemente funesto para la familia [...] Aurora es la mujer grande, la mujer del porvenir, la mujer de la sociedad y del hogar, físicamente delicada y quebradiza, moralmente viril, la mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles, de las energías más férreas. (AGUSTINI, *La Alborada*, año VII, n.º 288, s/p).

Queda en evidencia que Delmira reconocía por lo menos dos maneras de asumir la condición femenina: la esperada por la sociedad —la muñeca, el “deber ser”— y otra alternativa, una mujer que escapa a ese modelo: una mujer-viril pero no por eso menos femenina. En esta descripción se dice que Aurora es “moralmente viril” y al mismo tiempo “una mujer capaz de las ternuras más íntimas y femeniles”. Los opuestos no se repelen, sino que se complementan. También se destaca que es la “mujer del porvenir” y “la que en el día de mañana podrá hacer a un padre el báculo de oro de su ancianidad; en la que en un día de prueba encontrará un esposo el sostén invaluable de su espíritu abatido, la maga eternamente cariñosa que empapará sus labios en el néctar divino del consuelo” (*La Alborada*, año VII, n.º 288).

El modelo femenino —por revolucionario que fuera— debía contemplar también a la mujer abnegada, la hija

amorosa, la esposa comprensiva, la hembra que atendía al macho dominante (padre o marido). No era fácil romper los esquemas establecidos, un nuevo concepto de mujer no podía sustituir por completo al anterior. En este caso, se le permite a la mujer ser inteligente, poseedora de energías férreas: podía ser “viril”, pero no debía (no podía) olvidar que seguía viviendo en una sociedad machista.

Delmira era consciente de que otro modelo de mujer era posible: lo vivió en carne propia al divorciarse por su sola voluntad y estrenar la segunda ley de divorcio de 1913, lo describió en *Legión etérea* y lo plasmó en su poesía. Pero debió ser cauta y tuvo que negociar con el poder hegemónico y, desde adentro, minar la estructura sólida del patriarcado. En su obra lírica fue un poco más lejos, amparada —tal vez— por el lenguaje connotativo de la poesía. Sin embargo, esa mujer-viril encarnada por Aurora no es muy distinta al yo lírico de “Otra Estirpe”, al “surco ardiente, / donde puede nutrirse la simiente, / de otra Estirpe sublimemente loca”, o al de “Serpentina” (poema originalmente titulado “Diabólica” que estaba destinado a *Los cálices vacíos* y finalmente descartó) donde el yo lírico declara “En mis sueños de amor, ¡yo soy serpiente!”. Al decir de Giaudrone, esta voz poética se reapropió “de imágenes convencionales de la crueldad femenina autocreándose como la *femme fatale*” (2005, p. 83). A partir de imágenes asociadas a fantasías masculinas (re)construyó una mujer fatal desde el deseo femenino, una mujer que estaba en pie de igualdad con el varón, que vivía y se hacía cargo de su deseo.

En la segunda entrega de *Legión etérea*, Delmira realizó el retrato de María Eugenia, que ya era reconocida como la primea poeta de Uruguay:

Todo en ella es encantador, desde su vigoroso
talento poético, hasta sus deliciosas extravagancias

de niña ligeramente voluntariosa; y pensar que tal vez hay personas lo bastante malignas para reprobárselas; ¡ignorantes! Quitad el fulgor a un astro y dejará de serlo [...] quitad a María Eugenia sus caprichos, y dejará de ser María Eugenia. Como poetisa es ya muy conocida. Nuestro ambiente literario le rinde cumplido homenaje: en sus versos hay una fibra, una concepción de idea, que hace pensar en la robusta y alta imaginación de un primer poeta. [...] Quien la vea pasar en un paseo de moda, con su andar cadencioso de voluptuosa cerebral, quien le observa “el decir” indolentemente armónico de toda su figura en una reunión de sociedad, en el teatro, en los conciertos, en los salones, quien se atreva a indagar lo que dicen sus tranquilos grandes ojos negros, piensa en que la naturaleza no se desmintió al darle un alma y un cerebro que sueña y crea por encima de su sexo. (AGUSTINI, *La Alborada*, año VII, n.º 283, s/p).

Al igual que en la semblanza de Aurora Curbleo, no se detiene exclusivamente en la belleza física ni en los atributos ornamentales, sino que pone en primer plano el talento poético y la originalidad de la escritora. Aunque se subraya su encanto personal y se alude a “extravagancias de niña”, lo que podría reducirla al estereotipo de mujer caprichosa e infantil, la valoración final es positiva y ensaya una representación distinta de lo femenino: esas rarezas son parte esencial de su identidad creadora, inseparables de la figura de la poeta.

El retrato se distancia del molde de la mujer-adorno y pasiva, al afirmar que sus versos poseen “una fibra, una concepción de idea” propia de “un primer poeta”. En la formulación, sin embargo, la comparación inevitable es con el varón: se destaca la robustez de su imaginación al señalar que crea “por encima de su sexo”. En esta frase se

condensan las tensiones del discurso: se reconoce su genio, pero a costa de colocarla fuera de la norma femenina, como una excepción que trasciende su condición de mujer. Es así que el retrato oscila entonces entre la exaltación y la limitación. Por un lado, la figura de María Eugenia se construye como “voluptuosa cerebral”, con un aura seductora que conjuga cuerpo e intelecto. Por otro, se advierte la imposibilidad de valorar su capacidad creadora sin referirse al género: el talento poético parece desbordar el marco de lo femenino y ser validado solo en la medida en que se lo equipara al del hombre.

Este texto evidencia cómo Delmira también reconoció en su contemporánea a una “mujer del porvenir”, capaz de unir sensibilidad, belleza y vigor intelectual. Al igual que la propia retratista, María Eugenia encarnaba una figura liminal: admirada por su arte y su carácter, fue representada como alguien que se apartaba de la feminidad esperada y debía rozar lo masculino para ser reconocida.

Consideraciones finales

Las publicaciones periódicas fueron para las poetas del Novecientos una forma de ingresar al circuito literario; constituyeron una forma de adquirir visibilidad, de forjar una imagen social que estuvo amparada por el patriarcado, que las presentó y celebró su obra.

Desde distintos lugares, Delmira y María Eugenia crearon sus figuras sociales, que se pueden entender como modelos alternativos para los prototipos dominantes del momento. Subrepticiamente, desestabilizaron los estereotipos de mujer de la época; lograron atacar desde adentro al sistema patriarcal y se empoderaron desde allí.

Construyeron su imagen cuestionando el modelo socialmente válido de lo femenino: “la mujer con dedal”.

La descripción de los perfiles femeninos que realizó Delmira en *Legión etérea* fueron también una forma de (auto)representación femenina que se movía sinuosamente por el modelo hegemónico. También María Eugenia se convirtió en un modelo alternativo de mujer intelectual; su imagen pública, atravesada por la tensión entre lo femenino esperado y la excepcionalidad del genio, abrió un resquicio para pensar nuevas formas de habitar lo social y lo literario desde la condición de mujer.

Referencias bibliográficas

AGUSTINI, D. Legión etérea. **La Alborada**, años VI y VII, n.^{os} 250, 258, 259, 281, 282, 283, 288 y 290. Montevideo, 1902-1903.

AGUSTINI, D. **Poesías completas**. Madrid: Cátedra, 1993.

BARRÁN, J. P. **Historia de la sensibilidad en el Uruguay**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental., 2008.

BARRÁN, J. P.; Nahum, B. **Battle, los estancieros y el Imperio Británico**. Tomo I: El Uruguay del Novecientos. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1979.

BLIXEN, C. **El desván del Novecientos: mujeres solas**. Montevideo: El Caballo Perdido, 2014.

BLIXEN, C. **Delmira Agustini, grafías y biografías: de los inicios a *El libro blanco* (1907)**. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2022.

BRUÑA BRAGADO, M. J. **Delmira Agustini: dandismo, género y reescritura del imaginario modernista**. Berna: Peter Lang, 2005.

CABRERA, S. Las poetisas del 900. **La literatura uruguaya del 900**. Montevideo: Número, 1950.

CUADRO, I. **Feminismos y política en el Uruguay del Novecientos**: internacionalismo, culturas políticas e identidades de género (1906-1932). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

DE LAS CARRERAS, R. **Amor libre**. Montevideo: Criatura Editora, 2018.

DOPICO, A. Una tragedia del conocimiento entre los papeles de María Eugenia. **Revista de la Academia Nacional de Letras**. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 2024.

GIAUDRONE, C. **La degeneración del 900**: modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del Novecientos. Montevideo: Trilce, 2005.

LARRE BORGES, A. I. Primavera pagana. In **Mujeres uruguayas**. Montevideo: Santillana, 2008.

LERENA ACEVEDO DE BLIXEN, J. **Novecientos**. Montevideo: Río de la Plata, 1967.

MONTERO BUSTAMANTE, Raúl (Comp.). **El parnaso Oriental**: antología de poetas uruguayos. Montevideo, 1905.

PEYROU, R. Su paso en la soledad. **Mujeres uruguayas**. Montevideo: Santillana, 2008.

PORZECANSKI, T. El silencio, la palabra y la construcción de lo femenino”. In **La palabra entre nosotras**: actas del primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2005.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. **Sexo y poesía en el 900**: los extraños destinos de Roberto y Delmira. Montevideo: Alfa, 1969.

ROMITI, E. **Las poetas fundacionales del Cono Sur:** aportes teóricos a la literatura latinoamericana. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2013.

ROMITI, E. **María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios.** Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2019.

UNAMUNO, M. **Miguel de Unamuno y Uruguay:** archivo epistolar. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2016.

VAZ FERREIRA, M. E. Monólogo pronunciado anoche en el Club Católica. In: **La Razón**, 1894.

Conspiración de silencio: Henriqueta Lisboa¹⁰⁴

Elena Romiti¹⁰⁵

E os críticos! O que fazem os senhores críticos que não escrevem sobre você! Está havendo, sem querer, uma verdadeira “conspiração de silêncio” em torno do Menino Poeta, pelo menos dos críticos que eu sigo, o Sérgio Milliet, o Antonio Candido, o Álvaro Lins e o Guilherme de Figueiredo. Mas Henriqueta, eu tenho a certeza que esse silêncio indica muito, estão perplexos, e com malestar. Na verdade carece ter uma alma muito, não digo pura, mas doida, solta, indefesa para gostar, não só de você, que é doida, solta e indefesa, mas especialmente do Menino Poeta. Eu mesmo que adoro o livro, fico “criticamente” atrapalhado pra falar, não consigo exatamente saber, nessa revoada tão tênue e sutil de lirismo, qual foi sua intenção. E a crítica precisa, olé, explicar as intenções...Eu creio que já falei uma vez para você, você não é poeta pra ser muito apreciada pela crítica não. A crítica faz questão de ser por demais inteligente, e você não é muito lá fácil de perceber sem uma adesão apaixonada. Apaixonada, aqui, não exclui clarividência, pelo contrário, é ela que dá clarividência. Às vezes fico meio irritado por “respeitarem” você e não lhe darem o lugar que você merece, mas logo fico malicioso, com

¹⁰⁴ Este artículo es parte de un trabajo mayor titulado *La literatura del margen*, publicado por la Biblioteca Nacional de Uruguay, en 2007.

¹⁰⁵ Doctora en Ciencias del Lenguaje, Mención Culturas y Literaturas Comparadas. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Magíster en Ciencias Humanas, Opción Literatura Latinoamericana, Universidad de la República. Profesora de Literatura, Instituto de Profesores Artigas.

vontade de rir dos outros. Na verdade você não pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções, você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho. Pra uns fica como pedra no sapato, mas a maioria passa sem por reparo. Você, clareira minha, tera decerto que se contentar toda a vida com os que sabem aproveitar a graça divina das clareiras para descansar e sabem que é nos atalhos que os passarinhos cantam mais”.¹⁰⁶ (Mario de Andrade)

Henriqueta Lisboa (1901-1985), poeta y profesora de literatura hispanoamericana, nacida en la ciudad de Lambari al sur de Minas Gerais, vivió la mayor parte de su vida en la capital Belo Horizonte, fuera del eje Río-San Pablo, centro indiscutido del estado brasileño. Se ubica, por tanto, en la periferia de un país iberoamericano, al tiempo que se trata de una escritora mujer y provinciana dentro del propio subsistema nacional.

El estudio del tema del silencio que surge en torno a la figura y obra de Henriqueta Lisboa en el campo literario brasileño y latinoamericano, recibe numerosos insumos a partir de la lectura de la correspondencia pasiva de la autora, radicada en el *Acervo de Escritores Mineiros*, de la UFMG. El mismo tema aparece una y otra vez en los poemas, traducciones y ensayos que Henriqueta publicó en el transcurso de su extensa carrera -1929-1983-, en la “provinciana” Minas Gerais. Y para su consideración también interesa tener en

¹⁰⁶ Todas las citas de la correspondencia pasiva de H. Lisboa proceden de los fondos documentales de la autora junto al Acervo de Escritores Mineiros de UFMG.

cuenta las acciones culturales y docentes que ella desarrolló como profesora de literatura hispanoamericana, miembro de la Academia Mineira de Letras y mediadora cultural.

La correspondencia pasiva: Mario de Andrade, Cecilia Meireles y Gabriela Mistral

La elección de estos cuatro interlocutores obedece al carácter representativo de los mismos. Dos escritores brasileños, un hombre y una mujer, por un lado, una escritora hispanoamericana-chilena, por otro; los tres instalados dentro de sus respectivos cánones nacionales e internacionales, en distinto grado, según el caso.

A su vez, los pasajes seleccionados, dentro de las cartas dirigidas a Henriqueta, pertenecen al periodo 1939-1945 y focalizan, en todos los casos, la cuestión del silencio público, contra el que la autora fue desarrollando sus múltiples estrategias de legitimación.¹⁰⁷ El hecho de observar la “conspiración de silencio” en el espacio público, desde la correspondencia pasiva, sin tener a la vista la activa, colabora de alguna manera con la tesis de la representación del silencio como estrategia, usada por las mujeres o los marginados, con intención consciente de subversión o “revolución silenciosa”.

¹⁰⁷ Queda fuera de las posibilidades y objetivos de este estudio la valoración del proceso de legitimación de la obra de H. Lisboa, luego del periodo señalado. Sin embargo, en la “Bibliografía analítico- descriptiva” (1925-1990), de Carmelo Virgilio (1992), se observa un amplio predominio de reseñas y artículos de prensa, sobre obras de mayor amplitud y nivel académico.

Mario de Andrade

La carta enviada por Mario de Andrade a Henriqueta, desde San Pablo, el 28 de enero de 1944, revela un alto nivel de confianza y maduración de la relación interpersonal –la correspondencia total entre los dos escritores tiene lugar entre 1940 y 1945-. Es así que, como muestra el epígrafe transcrito en el comienzo, el líder modernista llega a abordar el delicado problema de la “conspiração de silêncio” detectada en torno a la obra de la amiga “irmazinha” en el espacio público, regido por la crítica literaria del momento. Y lo hace, sinceramente, sin dejar de cuestionarse a sí mismo, en una actitud oscilante, ubicándose de un lado y del otro, en el lugar del lector-hermano que adora a la autora y su obra –véase la continuidad que establece entre la persona y el texto: “Na verdade carece ter uma alma muito, não digo pura, mas doida, solta, indefesa, pra gostar, não só de você que é doida, solta e indefesa, mas especialmente do *Menino Poeta*”- y en el lugar público del líder intelectual y también crítico que podría dar el reconocimiento que “você merece” pero que de hecho no da, aduciendo que él como los críticos brasileños en general, escriben desde la inteligencia y que no alcanzan a percibir la intención en la producción poética de Henriqueta: “Eu mesmo que adoro o livro, fico “criticamente” atrapalhado pra falar, não consigo exatamente saber, nessa revoada tão tênue e sutil de lirismo, qual foi sua intenção. E a crítica precisa, olé, explicar as intenções...”. ¿Qué significa en este contexto de los años 40 en el eje Río-San Pablo, desde el que escribe Mario de Andrade, la palabra “intenções”? ¿Cuál es el obstáculo que impide incluir en el campo intelectual brasileño del momento a Henriqueta Lisboa? Los puntos suspensivos que cierran la secuencia sugieren

la imposibilidad de hablar del esquivo asunto. En términos generales, podría decirse que las intenciones que promueven una producción literaria terminan siendo políticas, en el sentido amplio del término, aun en aquellos casos en que jamás se alude directamente a ellas. Como suele suceder, el problema planteado conlleva, a través de la operación de la inversión o la subversión, la respuesta esperada. ¿Qué posibilidades tenía en los años 40 una poeta mineira de ser reconocida, de formar parte del canon brasileño en construcción, de participar del diálogo cultural, siendo fiel a su propia identidad y discurso de mujer y de mujer mineira? El hecho de que el líder modernista que fue Mario de Andrade se muestre “atrapalhado pra falar” puede leerse como respuesta representativa.

La lectura atenta de la carta citada revela una estructura dialéctica o discurso desarrollado en base a oscilaciones contradictorias que permiten profundizar el problema planteado. Si bien este juego de oposiciones ha sido estudiado como el conflicto que en Mario de Andrade refiere al lugar del intelectual, entre el proyecto estético personal y el proyecto político colectivo, esta vez propongo observarlo como representación del juego de fuerzas que se tejen, en torno a la figura de Henriqueta Lisboa, en el campo cultural brasileño del siglo XX. Desde un punto de vista teórico, sustento la propuesta a partir de la hipótesis del pensamiento relacional o sistémico, que proporciona instrumentos de análisis para los fenómenos socio-semióticos, a partir de un conjunto relativamente pequeño de relaciones para explicar una

serie de fenómenos amplia y compleja (Even-Zohar, I, 1999).¹⁰⁸

La carta presenta cinco partes que se enlazan a través de los mecanismos de la oposición y que a su vez se construyen internamente en base al mismo juego de contrarios. La primera parte, introduce el discurso escrito que se mueve entre la molestia de tener que escribir en un papel pésimo y la necesidad de escribir en el momento: “Bom, mas não posso esperar pra amanhã pra lhe escrever, tem de ser nesta última espera da noite” (Andrade, 1944, s/p).

La segunda parte de la carta consta de dos párrafos, donde el corresponsal ingresa de lleno en la evaluación crítica de la poesía de Henriqueta, que es el tema central de su comunicación. Aquí la oposición se da entre la observancia de fortalezas y debilidades en los textos poéticos recientes y los inéditos, que la autora se entiende envió a Mario para su corrección y evaluación. El poeta relee los poemas inéditos de la amiga y corrige con notas directamente escritas sobre los manuscritos, de manera que en la carta no aparecen. Califica a sus notas de “secas e ásperas”, apela a las libertades de hermano, pide ser llamado “Mano bruto” y ser perdonado con una sonrisa. En otras palabras se muestra como crítico “severíssimo” y

¹⁰⁸ La presentación de Even Zohar destaca la funcionalidad del pensamiento relacional como instrumento de descubrimiento: “El poder explicativo del pensamiento relacional ha sido utilizado con considerable éxito en diversos ámbitos de las disciplinas sociosemióticas. Sin embargo, este poder del pensamiento relacional no se detiene en el nivel de análisis de fenómenos ya “conocidos”, en cuyo caso se trataría de un poder básicamente explicativo. Lo encontramos también, y quizá con mayor fuerza, en la capacidad del pensamiento relacional para hacer conjeturas sobre objetos no reconocidos –e incluso desconocidos-, por lo que se transformaría en una herramienta de descubrimiento” (Even Zohar, 1991, p. 23).

abogado del diablo pero movido por el cariño y el deseo de apoyar a la poeta en su trabajo evolutivo. Por tanto, a la corrección de errores o debilidades que envía en las notas con las poesías inéditas adjuntadas a la carta, opone el registro de las fortalezas registradas en dicha producción y éstas sí van documentadas en la carta: se trata de evaluaciones que van de lo general a lo particular, hasta llegar al ejemplo de un ritmo concreto, destacado como “verdadeira delícia rítmica”. Así ubica esta producción reciente de Henriqueta en una etapa de plenitud, donde observa concisión, densidad lírica, interioridad, riqueza de simbología, vocabulario personal y también plenitud técnica, dentro de cuya visión destaca el valor de la palabra y de los ritmos. No pasa desapercibido que, cuando elige el ritmo ejemplar que le causa delicia y que describe previamente a su transcripción, está señalando el recurso poético de la ruptura, de la oposición por diferencia, de manera que la estructura oscilante por contradicción que rige la carta de Mario de Andrade, puede leerse como réplica o espejo de un movimiento que rige la propia escritura poética que estudia. El pasaje epistolar explica:

Você tem até um jeito de ir medindo, medindo, e de repente concluir com um verso fora de ritmo é e menor que os outros, que acho uma verdadeira delícia rítmica. Ejemplo:

Lua acorda, /vamos brincar!/ Temos brinquedos/Novos!(...)Ou (...) Água marinha/ cor de céu./Céu tocado/com as mãos./Céu duro e pequeno/com brilho efêmero/de jóia.(...)

Acho isso uma delícia” (ANDRADE, 1944, s/p.).

La jerarquía otorgada al hallazgo rítmico y al uso admirable que la poeta hace del mismo, en este estado de poesía de plenitud, nos recuerda que el ritmo es el nivel poético que se ubica en el llamado Orden Imaginario, según Lacan, previo a la adquisición del lenguaje, que inaugura el Orden Simbólico. Por su parte, Julia Kristeva (1974), en su intento de estudiar el proceso de significación traduce los órdenes lacanianos en lo semiótico y lo simbólico, cuya articulación constituye el proceso aludido.

Si relacionamos el tema del silencio que gira en torno y dentro de la obra de Henriqueta Lisboa con la semiótica de Kristeva y el Orden Imaginario de Lacan, incomprensible y previo al lenguaje, la focalización de la importancia del ritmo que realiza Mario de Andrade resulta esencial en la obra que relee y anota. Toril Moi en su libro *Teoría Literaria Feminista* (1988) explica el planteo que Kristeva desarrolla en su tesis doctoral *La Révolution du langage poétique*, publicada en París, en 1974:

La semiótica está vinculada a los procesos primarios preedípicos, los impulsos básicos que Kristeva considera fundamentalmente anales y orales; heterogéneos y a la vez contrarios (vida contra muerte, expulsión contra introducción). El caudal interminable de impulsos desemboca en el *chora* (del griego, espacio cerrado, matriz) que Platón define en el *Timeo* como “una entidad invisible e informe que recibe todas las cosas, participa misteriosamente de lo inteligible, y es sumamente incomprensible” (Roudiez, 6). Kristeva retoma el concepto de Platón y vuelve a definirlo, concluyendo que el *chora* no es ni un signo ni una posición, sino “una articulación

totalmente provisional, esencialmente móvil y formada por los movimientos y sus fases efímeras...No es ni un modelo ni una copia, es anterior a la figuración y, por tanto, a la especul(ariz)ación y solo admite analogía con el ritmo vocal o cinético (...) Una vez que el sujeto ha entrado en el Orden Simbólico, el *chora* queda más o menos reprimido y se percibe solo como una presión impulsiva sobre el lenguaje simbólico: como las contradicciones, sinsentidos, rupturas, **silencios** y ausencias del lenguaje simbólico. El *chora* es **un impulso rítmico** más que un nuevo lenguaje. Constituye, en otras palabras, la dimensión destructora y heterogénea del lenguaje, aquella que no se puede encerrar en el terreno tradicional de la teoría lingüística” (1988:169). (El subrayado es mío). (MOI, 1988, p. 56)

Pero sí dentro del terreno del lenguaje poético que es revolucionario y que por ello “*rompe y renueva el código social*”. El ritmo, por tanto, proviene de ese Orden Imaginario pre-edípico, indiferenciado, uterino, *chora*, a cuyo régimen pertenecen las imágenes de la noche, la luna y el agua marina que fluyen rápidamente asociadas en los versos transcriptos.

En la tercera parte de la carta, Mario refiere a las dos personas –nuevo juego de oposición– que descubre en su interlocutora: la Poeta y la Profesora Católica. La primera produce “poesía livre, lírica, pura, integralmente poética”, mientras que la segunda pone en riesgo la coherencia lírica, es un peligro poético, ingresa un estilo conceptuoso, una reacción intelectual que a veces llega a ser consejo y moralidad fabulística “um pouco festinha-de-colégio-conspícuo”. Sin duda, al establecer el enlace con lo que antecede, se comprueba

que la Poeta confirmada conecta con el Orden Imaginario y Revolucionario y la Profesora con el Orden Simbólico, obediente al código lingüístico y social.

La cuarta parte presenta el párrafo del epígrafe ya citado de la “conspiração de silêncio” en el que se observa una nueva contradicción con lo que antecede, ya que la imposibilidad de los críticos y del propio Mario de advertir la intención que subyace “nessa revoada tao tênue e sutil de lirismo” radica en el mismo desvío poético del Orden Imaginario, que se confirmó y elogió en el párrafo anterior de la carta, en detrimento del estilo conceptuoso de la Profesora Católica, nutrido de verdades lógicas y deductivas.

La contradicción en la que incurre Mario de Andrade se termina de confirmar cuando concluye en el rasgo diferencial de la poesía de Henriqueta, en relación con el medio literario brasileño del momento: “Na verdade você não pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções, você é um **atalho**, uma **clareira**, coisa assim, no caminho”. (El subrayado es mío). Las imágenes de “*atalho*” y “*clareira*” remiten al desvío rítmico ya estudiado por el autor de la carta y plantean el lugar periférico, fuera del centro, representado por la imagen del “*caminho*”, en una última oposición, esta vez de imágenes espaciales.

En la última parte de la carta, la del cierre, esta imagen de “*clareira*” pasa a representar metonímicamente a la poeta, oponiéndose ahora a la noche en que el escritor se dispone a dormir:

Não quero passar desta folha, não quero. E
chegou a hora de deitar, que agora deito

virtuosamente à meia-noite e durmo bem.(...)
Queria lhe confidenciar tantas coisas, tantas
coisas, clareirinha, mas parece que não é tempo
de clareira agora...” (ANDRADE, 1944, s/p)

La crítica feminista ha dado cuenta en numerosas ocasiones de esta manera metonímica que tienen los críticos de leer a las escritoras mujeres, en la que se desplazan los rasgos de la escritura a las autoras, sin establecer la diferencia entre la persona y la obra. Se trata, en definitiva, de un modelo de pensamiento de analogía sexual que caracteriza a la crítica “fálica” que consiste en una manera de leer las obras de las mujeres como si fueran mujeres (Ellmann, 1968, p. 29).

Finalmente, cabe observar que ante la advertencia de su comportamiento contradictorio, el autor de la carta opta por la risa: “fico maliciente, com vontade de rir dos outros” (Ellmann, 1968, p. 29).

Cecília Meireles

En la correspondencia de Cecilia Meireles se advierte la estructura de relaciones que se teje entre las escritoras mujeres, en la época en que Mario de Andrade explicita la conspiración de silencio en torno a Henriqueta Lisboa. Dicha red no se limita a la literatura brasileña, sino que incluye figuras femeninas latinoamericanas, la más presente de ellas, en estas cartas, es sin duda, Gabriela Mistral, que vivió entre 1940 y 1945 esos años en Brasil, cumpliendo la función de cónsul de su país. En casi todas sus cartas a Henriqueta, Cecilia Meireles alude a la figura de Gabriela, de modo que no solo queda claro el papel de líder que ella ejercía en esta red, sino que de alguna manera Cecilia se relacionaba con Henriqueta en el

entendido de la vinculación que ésta tenía con la chilena. El mismo fenómeno triádico se observa, pero ya en el área de la literatura nacional y supra-genérica, en torno a la figura de Mario de Andrade, porque muchas veces Cecilia escribe a Henriqueta en razón de la amistad que ésta mantenía con el líder modernista.

En la carta del 12 de octubre de 1939, se hace presente el diseño de la estructura de relaciones de las escritoras mujeres. Se trata de un agradecimiento de Cecilia a Henriqueta por haberla incluido en una conferencia. El reconocimiento de la escritora mineira que escribe desde fuera del eje Río-San Pablo, a la poeta que sí escribe desde el lugar del centro, muestra a la primera en una posición de acción o gesta de la mencionada red de relaciones de las escritoras mujeres.

La carta permite a continuación ver la totalidad del diseño gestado por Henriqueta, ya que Cecilia también agradece en nombre de Delmira Agustini y Alfonsina Storni, ambas ya fallecidas, y de Gabriela Mistral, a la cual anticipa en sus futuras palabras de agradecimiento:

Tenho vontade de agradecer-lhe, também, pela Delmira e pela Alfonsina, receosa de que não haja nenhum mundo de onde as suas trágicas vidas se possam debruçar, emocionado, para você. Mas estou certa de que Gabriela lhe dirá muitas palavras lindas -e então, sim, nós três ficaremos tranqüilas: porque a Gabriela sabe dizer tão bem essas coisas ! (MEIRELES, 1939, s/p)

El pasaje confirma que Henriqueta está escribiendo sobre la red de mujeres latinoamericanas que consigue visualizar, según sus intereses y oportunidades. Esta estructura que hemos llamado triádica muestra el lugar periférico desde el que escribe Henriqueta, que a pesar de ser quien promueve el diseño de la red con su acción escritural, es reconocida por Cecilia a través de su amistad con Gabriela. Esto cobra mayor nitidez al leer el resto de la correspondencia, en la que siempre se repite la presencia de la chilena, dando lugar junto a otros indicadores a la observancia de la existencia de la marginación instituida por el eje centro-periferia dentro del subgrupo de escritoras mujeres.

Por encima del grupo de las mujeres, el liderazgo indiscutido era ejercido en el Brasil de los años 40, por Mario de Andrade. Un punto de articulación entre el grupo de las mujeres y el marco mayor de la literatura brasileña, se visualiza en la carta que escribe Cecilia a Henriqueta, el 19 de marzo de 1945. Aquí se repite la estructura triádica, a partir del relato de un sueño que tiene la autora, cuyo protagonista es Mario ya muerto:

No sétimo dia da morte de Mário, aconteceu-me uma coisa estranha, tão estranha quanto aquele meu sonho de estar fechando um cemitério, na véspera do dia terrível: sonhei (...) que Mário entrava aqui em casa, com uma senhora e um rapaz que não conheço. Havia outras pessoas, e eu no sonho, me dizia: “Mário está morto, e vem. Será que os outros estão vendo que ele está morto?” E ele não olhava para ninguém, embora fosse cordial. Seus olhos estavam fitando longe, longe, como cegos. E ele me calçou umas luvas de filó preto. Depois, estive conversando como

as outras pessoas, e por fim se dispôs a retirar, quase aéreo, flutuando nas roupas e nos passos. E como ele queria dizer adeus aos outros, eu sofria como que não viessem ao seu encontro, pois me parecia que não avistava nada, e estendia a mão ao acaso, cegamente. A mim disse-me: “Adeus, Cecília”. E sua mão estava (...) morme // não será enorme?//. E saiu pela praia, meio transparente, e o vento do mar movia sua roupa, (...) Isso me impressionou extremamente, mas também me consolou, porque de certo modo eu me sentia em comunicação com ele, e tendo podido apertar-lhe a mão (...) Ah! Henriqueta, triste coisa é a nos!//sem sentido; conferir no original// (...) Ele é uma espécie de símbolo, de centro: é essa precariedade de bom, de belo, de inteligente, de fraternal que me enchem de lágrimas, tanto quanto a perda da pessoa, em si mesma, que representava tudo isso (MEIRELES, 1945, s/p).

El sueño transmite el deseo de la soñante de heredar el lugar de Mario, el lugar del centro. Mario la elige, visita su casa, le calza los guantes, la distingue con su saludo, le aprieta la mano, en una suerte de ritual de pasaje de mando y luego se va, se diluye. Henriqueta no aparece en el sueño de Cecilia, a pesar de haber vivido una amistad más próxima e íntima con Mario de Andrade que la propia soñante. Esta última, en la misma carta transcribe el poema que produjo a partir del sueño, donde registra la imagen final de Mario: “sozinho, o morto caminhava,/ tão silencioso, tão secreto” (Maireles, 1945, s/p). El silencio de Mario al ingresar al mundo de los muertos condice con el de una Henriqueta testigo de un sueño, en el que no se le da voz, ni presencia visible.

El mecanismo de relacionamiento de Cecilia Meireles con Henriqueta, a través de estructuras triádicas, con intermediación de figuras que lideran sus respectivos espacios, femenino y masculino – Gabriela Mistral y Mario de Andrade- puede ser leído también, desde el punto de vista lacaniano, como estructuras de superación del Orden Imaginario, pre-edípico, dual. En este caso Gabriela y Mario representarían al Padre, que irrumpe para separar y permitir el ingreso de Cecilia en el Orden Simbólico, mientras que Henriqueta permanecería en el mundo oscuro y periférico de las negaciones y silencios.

Finalmente, la carta del 10 de octubre de 1945 termina de revelar el discurso con que Cecilia Meireles margina a la escritora mineira. No solo desvaloriza el nombramiento de Henriqueta para formar parte de la Academia de Letras Mineira sino que más adelante, en la misma carta, se suma otra de las estrategias de marginación que la crítica feminista ha detectado como constante en la crítica que reciben las escritoras mujeres. Se trata de una de las formas de la negación de la representación con que se exilia al sujeto marginado:

Quando vejo a você me alegro. Porque você é quase aérea. Eu tenho a impressão de que você não tem estômago, rins, fígado...V. Tem isso tudo? V. pausa, mas só um pouquinho. Não tem peso suficiente para pousar...Quando você me fala que tem dor de cabeça, custo a entender. Você devia ser sem dor, como luz. A luz sofrerá? E que remédio lhe posso ensinar? Só se lhe fizer um poema; porque dar a você uma cafiaspirina me parece violência. Henriqueta, seja sempre assim alada! Se a Academia lhe tocar nas asas, liberte-se! Devia haver uma Academia etérea para você” (MEIRELES, 1939, s/p).

Este borramiento de la imagen física o exilio de la representación coincide con lo que Luce Irigaray presenta como experiencia de pérdida del sujeto o experiencia mística (Irigaray, 1974). Para esta crítica feminista, se trata de una forma a través de la cual el discurso machista niega a la mujer la posibilidad de ser sujeto. El discurso místico es según ella “el lugar de la historia occidental en el que la mujer habla y actúa de forma pública” (Irigaray, 1974, p. 238).

No solo Cecilia Meireles adopta este discurso de negación del sujeto en relación a Henriqueta, Mario de Andrade en ocasiones también lo adopta y la propia autora suele asumir este lugar de no auto-representación, de modo análogo al uso que hace del tema del silencio en sus poesías. Esta asunción de la negación por parte de Henriqueta funciona como estrategia subversiva, en el sentido planteado por Kristeva (1974), y toma sus impulsos del Orden Imaginario.

Gabriela Mistral

En 1940 Henriqueta conoce a Gabriela Mistral en Río de Janeiro y su correspondencia coincide desde el punto de vista temporal, con la de Mario de Andrade. Las cartas de Gabriela de manera general coinciden en atestiguar el agradecimiento por invitaciones a Belo Horizonte y por traducciones que afirma “me honran y me salvan dentro de su lengua” (Marques, 2001, p.20). Sin embargo, también como Mario, en sus cartas Gabriela manifiesta una deuda de reconocimiento en relación a la poeta mineira, propia y de la crítica

brasileña, así en la carta que sigue donde atestigua la pobre recepción del libro *Menino poeta*:

Mil gracias por el “Menino”. Yo lo quiero como a criatura viva. Se lo quiero y se lo veo, y se lo celebro. Me apenó leer esa mención fría e indiferente de A. Lins sobre el “Menino”. Lo tengo como un crítico (...) y extraordinariamente maduro. Pero se olvida a veces de que no vive dentro de una literatura vieja sino de ayer. En su caso ha olvidado que el continente sur carece de literatura infantil. Nosotras dos no tenemos en el género, ni abuelos siquiera, ni padres...Ud. ha hecho algo tan fresco y tan femenino –tan artísticamente desusado, que ha hecho lo más que es dable a personas prácticas de generación espontánea...No entiendo que él no considerase eso, (...) Le ruego que no se desaliente amiga mía, admirada y querida. Yo sé que en la vida provincial el ánimo se quiebra fácilmente. Porque yo soy una provinciana como Ud. misma. Me falta aun sosiego para corregir su (...) y para completarla. No he de irme de su Brasil sin cumplirle mi Henriqueta” (MISTRAL, s/d, s/p).

En la siguiente carta aumenta el tenor de la deuda de Gabriela para con Henriqueta y finalmente, en una carta en la que ya es inminente su ida de Brasil, una vez muerto su sobrino, termina revelando que no está escrito el artículo prometido a Henriqueta:

Yo nunca fui persona grata en Brasil. Brasil es Río y S. Paulo. En muchas partes tuve policía detrás de mí ! Minas fue para mí otro mundo y lo recuerdo bien y yo sé que debo a Ud. el haber ido

allí. Salud y vista vuelven a ser flacas. No ha llegado su libro “El Rostro Lívido”. Yo quiero seguirla a Ud. Mándemelo, querida. Algún día yo completaré mi artículo sobre Ud. Téngame paciencia” (MISTRAL, s/d, s/p).

La carta no está fechada, pero el hecho que Gabriela refiera la no llegada del libro “*El Rostro Lívido*” revela que estamos en 1945. Sin embargo, Carmelo Virgilio en su “*Bibliografía analítico-descriptiva*” documenta la publicación de un artículo de Gabriela Mistral, titulado “A poesia infantil de Henriqueta Lisboa”, en “*A Manhã*”, Rio de Janeiro, el 26 de marzo de 1944 (p.39-47); con el mismo título, seguramente por tratarse del mismo escrito, documenta la publicación en “*Mensagem*”, Belo Horizonte, del 30 de octubre de 1944 (p.13-16), (Virgilio,C.,1992, p. 84). Consecuentemente es posible pensar que Gabriela había prometido a Henriqueta otro estudio, tal vez más extenso y completo. En la misma *Bibliografía* de Carmelo Virgilio se documenta una entrevista realizada por Solena Benavides Vianna a Gabriela Mistral, publicada en *Pensamento de América*, Rio de Janeiro, el 26 de agosto de 1945, titulada “O panorama feminino no Brasil”, donde la escritora chilena elogia en primer término a Cecilia Meireles, Rachel de Queiroz y Lúcia Miguel Pereira, y en segundo término reconoce otros valores como Dinah Silveira de Queiroz, Carolina Tabuco, Maria Eugênia Celso y Henriqueta Lisboa. Sobre ella escribe; “Admiro-a muito. Merece mayor difusão. Também no Brasil a capital absorve quase tudo. Se estivesse no Rio, Henriqueta Lisboa já teria recebido as honras e homenagens que lhe são devidas” (Virgilio, 1922, p. 102-104). También registra “certa afinidade emocional que existe entre ela e a melhor

poesia feminina do Uruguay, Argentina e Chile” (Virgilio, 1992, p.103-104).

Gabriela Mistral deja clara constancia de su lectura del binomio centro-periferia brasileño, se va de Brasil sin haber concluido el estudio prometido a H. Lisboa y sin ver legitimada como cree merece, a quien la honrara y salvara a ella “para su lengua”, a través de su amplio trabajo de traducción.

La ambigüedad y la contradicción que subyacen en las cartas analizadas hasta ahora, entre el reconocimiento en el espacio privado y el silencio en el espacio público, afecta a críticos/críticas y evidencia que los modelos opresores son interiorizados tanto por hombres como por mujeres. También inducen a la reflexión sobre la gran paradoja de la no existencia de un lugar fuera del universo logo-falo-céntrico desde donde hablar (Jehlen, 1981). Se impone la consideración de un concepto no unitario de mujer con las variaciones de clase, raza, identificación sexual y, fundamentalmente, de lugar desde donde se escribe. Todas estas variables permiten leer las contradicciones en los discursos de escritoras como Cecilia Meireles y Gabriela Mistral, que participan en distinto grado, de la “conspiração de silêncio” enunciada por Mario de Andrade, en torno a la obra de Henriqueta Lisboa.

Conclusión

En enero de 1945, Mario de Andrade escribe a Henriqueta para que no viaje a San Pablo, donde tendrá lugar el Primer Congreso Brasileño de Escritores. La poeta mineira es excluida del grupo masculino. Por ese entonces tiene 41 años y lleva publicados cinco libros. Es en el año 1978, con 73 años y casi toda su obra

publicada, que recibe la invitación para viajar a Brasilia, en el marco del XII Encontro Nacional de Escritores. Allí dicta su conferencia “*Poesia: minha profissao de fé*”, culminación de una vida dedicada a la poesía, en la que se desdobra reflexivamente sobre su propia obra: momento único en que la poeta rompe el silencio y habla de su poesía y la representa. La poeta-ensayista es consciente del acto de ruptura y comienza diciendo: “O privilégio, que me foi conferido, de proceder de viva voz a uma abordagem de minha própria poesia é motivo de constrangimento para quem fez do silêncio e da sombra a sua morada” (Lisboa, 1979, 11). A continuación desarrolla una prolija y profunda reflexión sobre el fenómeno poético en que vuelve desde otro lugar, racional y “*conceptuoso*” al origen o esencia del mismo vinculado al silencio y la oscuridad, dentro del Orden Imaginario, anteriormente enunciado como *chora*, en el decir de Kristeva:

É que a poesia reside entre o obscuro e o revelado, a palavra e o silêncio. Fecundo silêncio expressivo como a palavra mesma, a limitá-la e prolongá-la em fluidez psicológica, aureolando-a, esfumando-lhe a densidade, protegendo-a da claridade crua (LISBOA, 1979, p. 12).

En la extensa obra poética de Henriqueta Lisboa es posible estudiar las innumerables formas en que se expresa la irrupción de lo no representado en el Orden Simbólico. En algunos de sus poemas expone la conciencia de su marginación y también su estrategia central de poetizar el silencio. Así en el poema “Imagen” del libro *A face lívida* (Lisboa, 1941-1945, p. 132):

Caminhei entre os homens
num silêncio consciente,
harmonioso e tenaz.
(.....)
Talvez seja o prenúncio
de que uma flor azul
nascerá dos meus passos.
(LISBOA, 1941-1945, p. 132)

El último poema que cierra las *Obras Completas* de Henriqueta Lisboa pertenece al libro *Pousada do Ser* -1976-1980-y se titula “Notícia mineira”. Refiere la identidad mineira a través de la piedra preciosa, que yace en mundos subterráneos de tierras y ríos, mundo oscuro y silencioso de Minas Gerais, el estado históricamente más rico de todo Brasil, donde infinidad de hombres vivieron y murieron intentando obtener de la tierra oro, diamantes y esmeraldas:

No rio a draga flutua/presa à terra pelos
ares/(Nosso corpo oscila a influxos/de sombra e
de claridade) (...) Desmonta-se a vida em parte/ e
a alma de luz transparece:/ “o moinho mói os
satélites/ e deixa o diamante intacto (LISBOA,
1985, p. 543).¹⁰⁹

La condición de mujer mineira se tematiza de esta manera en el cierre de la obra de Henriqueta Lisboa: su presencia irrumpe desde el silencio, representando su

¹⁰⁹ Sobre la cuestión de cómo una analogía que remite al pasado colonial y su explotación mineral en Minas Gerais puede relacionarse con lo “nuevo/intacto” aporta el estudio de Silviano Santiago “A permanencia do discurso da tradição no modernismo”, en *Nas malhas da letra*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002, p. 108-144.

centro de vida en la periferia. Su estrategia de legitimación es la asunción de la no representación-representada, a través de la negación-silencio. Allí yace intacta y nueva¹¹⁰, brillando en la oscuridad, la joya/diamante.

Referencias Bibliograficas

ELL MANN, M. **Thinking About Women**. Nueva York: Harcourt, 1968.

EVEN-ZOHAR, I. Planificación de la cultura y el mercado. In EVEN-ZOHAR, I. **Teoría de los Polisistemas**. Madrid: Arco Libros, 1999.

JEHLEN, M. Archimedes and the paradox of feminist criticism. **Signs**, v. 6, n. 4, p. 575-601, 1981.

KRISTEVA, J. **La Révolution du langage poétique**. Paris: Seuil, 1974.

LISBOA, H. **Convívio Poético**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1955.

LISBOA, H. **Obras Completas. I: Poesía General (1929-1983)**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

LISBOA, H. **Poesia Traducida**. Organização, introdução e notas: R. Marques, M. Eneida, Victor Farias. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

LISBOA, H. **Vigília Poética**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.

¹¹⁰ Desde un punto de vista cognitivo “lo nuevo” nunca está representado por los patrones codificados dentro del sistema, la mayoría de las veces requiere delicados contactos de traducción, para obtener reconocimiento. En este sentido, la amplia obra de traducción de H. Lisboa adquiere nuevas significaciones.

LISBOA, H. **Vivência Poética**. Belo Horizonte: Ed. São Vicente, 1979.

MARQUES, R. **Seminario: Poesía, Nación, Modernidad en la Literatura Brasileña**. Universidad de la República Oriental del Uruguay, 2005.

MOI, T. **Teoría Literaria Feminista**. Madrid: Cátedra, 1988.

RIGARAY, L. **Speculum: Espéculo, la otra mujer**. Tradução ao espanhol de Baralides Alberdi Alonso. Madrid: Saltés, 1978.

SANTIAGO, S. **Nas Malhas da Letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **Acervo de Escritores Mineiros de UFMG: Fondos documentales de Henriqueta Lisboa**. Belo Horizonte: UFMG, [s.d.].

VIRGILIO, C. **Henriqueta Lisboa: bibliografía analítico-descriptiva (1925-1990)**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1992.

Circe Maia. El “Pensamiento Poético”: “Una calle empedrada”

Carina Blixen¹¹¹

Afincada en el Interior del Uruguay (así se nombra lo que no es Montevideo), en la ciudad de Tacuarembó, Circe Maia, poeta, docente de filosofía, traductora, viene realizando desde la juventud una obra de creación y pensamiento excepcional. En ese margen multiplicado (fuera de la capital de un país ubicado en una de las periferias del mundo desarrollado) ha concebido un universo poético en diálogo con obras y culturas muy distantes en el tiempo y el espacio. En 2018 dos antologías editadas en España (*Transparencias y Múltiples paseos a un lugar desconocido*) marcaron un avance en la difusión de su poesía fuera de fronteras. En Uruguay, desde 2007 ha sido compilada y reeditada por la editorial rebecalinke. En julio de 2025 la editorial HUM publicó *A nueva luz. Poesía completa*¹¹² que reúne todos sus libros de poesía y suma poemas inéditos y otros dispersos en revistas. En un artículo reciente sobre su poesía y el proyecto musical que transformó sus poemas en canciones, Néstor Sanguinetti destacó la oportunidad de la aparición de este volumen “en un momento en que la obra de Maia está siendo reconocida internacionalmente, con distintas ediciones, como la antología *Aquí, en este instante* (2024), preparada por Gracia Morales en España, o la selección *Un río secreto* (2025), que apareció en Córdoba, o la reedición, también en Argentina, de *La pesadora de perlas* (2023)

¹¹¹ Academia Nacional de Letras de Uruguay. Email: blixenbrando@gmail.com

¹¹² Cito la poesía de Circe Maia por esta edición.

(Sanguinetti, 2025). Su obra es leída con intensidad: se han planteado visiones renovadas de acercamiento a la que se considera una figura mayor de la literatura uruguaya. Alejandra Dopico, desde un marco teórico que se apoya en María Zambrano, entre otros autores, ha destacado el gesto de Maia de “apartar el yo del centro”, primer requisito, además del silencio -explica- para contemplar la eternidad del instante (Dopico, 2021, p. 165). Luis Bravo, por su parte, ha subrayado y estudiado “la múltiple alteridad” inherente a la obra de Maia (Bravo, 2021, p. 149-160). Las ediciones referidas, los premios, la atención de la crítica han ayudado a que aumentara la presencia pública de Circe. De manera un poco paradójica, es posible afirmar que se ha vuelto más visible su humildad, que no es pose sino la fuente en que abreva el ejercicio de salir del centro que se percibe en su obra. Habría que señalar también que la relevancia adquirida por los feminismos en la cultura uruguaya desde el fin de la dictadura cívico-militar (1973-1985) ha colaborado a colocarla en un foco de atención. Circe ha insistido en que no quiere ser leída como una mujer que escribe, porque considera que tiene el mismo derecho a la universalidad que sus pares masculinos. Como Ida Vitale, otra poeta excepcional, se han concebido a sí mismas en un terreno de igualdad con los hombres, más allá de las diferencias de los condicionamientos sociales a los dos géneros.

Temo que la modestia de Circe haya obliterado otra cualidad que la caracteriza: la osadía para pensar, crear y transformar lo dado. Una y otra vez ha afirmado que la buscada precisión de la poesía es equivalente a la de la ciencia: la diferencia entre ambas reside en que la de la ciencia es cuantitativa y la poética cualitativa. Su poesía convoca -como ha sido señalado- el mundo cotidiano de la casa y la familia, pero sus poemas suelen estar sostenidos en alguna, no explicitada, pregunta filosófica o iniciar un

proceso de conocimiento cuyo despertar y transcurso dependerá de los ecos que sus palabras despierten en el lector. Desde la década del ochenta del siglo XX, en poemas, artículos, entrevistas, ha ido elaborando la idea de la existencia de un “pensamiento poético”, producto de su reflexión sobre su poesía y su condición de lectora. Como pensamiento y creación van juntos, el “pensamiento poético” se ha integrado a su obra estableciendo una inflexión de mayor apertura y experimentación con los límites de los géneros literarios y la interacción con el lector. Cuando en 2007 la editorial rebekalinke compiló su obra poética, Maia eligió como epígrafe del conjunto la última estrofa del poema “Invitación” (*Breve sol*, 2001). Esta disposición se mantiene en *A nueva luz. Poesía completa*:

Si tu voz irrumpiera
Y quebrara esta misma
línea...!Adelante!
Ya te esperaba. Pasa.
Vamos al fondo. Hay algunos frutales.
Ya verás. Entra. (MAIA, 2025, p. 545).

Es la puerta perfecta para su poesía exigente y hospitalaria, que necesita del otro/lector para realizarse.

El “pensamiento poético”

A la pregunta sobre la vinculación de la poesía con la filosofía Circe ha respondido que la poesía no es instrumento de la filosofía. El enlace entre ambas se encuentra en la actitud de sorpresa ante seres, objetos y situaciones del mundo. Son numerosísimos los ejemplos que podrían señalarse para mostrar de qué manera el “pensamiento poético” surge de lo concreto: establece

conexiones entre textos, realidades, lectores. Maia anota otro rasgo: cierta predisposición para indagar en los comienzos. No utiliza el término “origen” que llevaría a una visión trascendente.¹¹³

Sus ideas sobre la poesía y “el pensamiento poético” no están sistematizadas, se presentan en el movimiento de su escritura y sus conversaciones. Establecen entre sí una relación compleja, a pesar de la sencillez con que Maia plantea su reflexión. Voy a detenerme en algunos textos y declaraciones para señalar el vaivén entre la convicción de que en poesía la manera en que se organiza el lenguaje constituye el sentido y la posibilidad de hallar poesía en todo tipo de textos. En “El viaje de las metáforas” Maia escribe: “Lo que decimos es que en el proceso de la creación, la carnalidad de las palabras, su ritmo, su sonido están indisolublemente ligados a su sentido. El poeta no piensa por ideas sino por imágenes a la vez sonoras, visuales y conceptuales” (Maia, 2024, p. 68). En forma paralela la idea del “pensamiento poético” plantea una noción de la poesía que depende de la capacidad y la sensibilidad para percibirla en textos distintos a los que habitualmente se consideran poesía. Esto propone implícitamente cierta independencia de la forma preestablecida como poética. El lector es el que encuentra ese lazo “carnal” entre el sentido y las palabras. En una entrevista con Gabriel Lagos dice que la poesía es una forma del pensamiento que atraviesa todos los géneros:

¹¹³ Tradujo y presentó “En el comienzo”, un poema de Dylan Thomas. Señaló que “la idea de que toda la Creación ya está de algún modo presente en el primer instante es muy de Thomas”. A partir del ejemplo concreto plantea otra característica del pensamiento poético: “El movimiento va siempre hacia aquel instante inicial de la creación, modelo de todas las otras, instante hacia el que tiende el pensamiento poético con todas sus fuerzas” (Maia, 2024, p. 121).

Estás leyendo una novela y en cierto momento sentís el ritmo especial de la novela, la novela adquiere otra intensidad y el lenguaje se vuelve otra cosa, aunque no se transforme en verso (...) También creo que esa intensidad aún en un texto poético no es permanente, baja y sube esa temperatura (LAGOS, 2010¹¹⁴)

Como lectora/escritora Circe transforma conversaciones y textos de otros. Lee/escucha poesía en palabras dichas, narraciones, ensayos, obras de teatro, tratados de filosofía y, en algunas oportunidades, recorta y traslada esas palabras a los espacios y silencios del poema, con la intensificación y decantación de lenguaje que esto implica. El proceder es muy ambiguo. Por ejemplo, por más idéntico que sea el traslado de un fragmento en prosa al poema, este nuevo espacio carga al texto de silencios que lo transforman. Circe lee como poesía y lo que escribe después es y no es el mismo texto. El procedimiento cuestiona los límites de la forma poética y la confirma al mismo tiempo. Los ejemplos son numerosos. El poema “Objeción de Simmias (del Fedón platónico)” de *Dos voces* (1981) surge de la reescritura del texto platónico:

¿Y si el alma fuera como música
y el cuerpo la lira?
Roto uno, la otra no existe
dice Simmias.
El silencio se hace en la celda.
Los discípulos callan, inquietos.
De aquel largo silencio, todavía las olas

¹¹⁴ Disponible en < https://circemaia.org.uy/?page_id=60 > Acceso 25 agosto 2025.

salpican. (MAIA, 2025, p. 353).

En el texto “Modos de pensamiento” (publicado por primera vez en *Brecha*, 1996) Maia volvió a la escena en que Simmias objeta la argumentación de Sócrates sobre la inmortalidad del alma:

En la trabada armazón de argumentos y contraargumentos, el silencio es la parte central, la contracara de las palabras, el hueco del pensamiento, el famoso “aguijón” del asombro como fuente del filosofar, la gran ola cuya salpicadura nos toca después de dos mil quinientos años (MAIA, 2024, p. 157).

El nuevo texto en prosa establece un juego sutil en el que la explicación concisa y las palabras exactas expanden y comentan los poemas. Maia traslada ese “silencio” “central” que su lectura descubre, lo hace reverberar en sus poemas y lo replica en el comentario.

En la segunda parte del libro *Dualidades* (2014), titulada “Voces” Maia extrae diálogos de la vida cotidiana. (Por ejemplo, en el poema “Juego de niños (con Agustín)” (Maia, 2025, p. 586) y de textos de Franz Kafka, Oscar Wilde, Lewis Carroll, George Berkeley, Yannis Ritsos, entre otros. Da forma de poesía al “pensamiento poético” que en ellos encuentra. Cito, como ejemplo, una estrofa de su reelaboración de “Ante la ley” de Franz Kafka que titula “(Junto a la puerta)”:

Te sientas junto a la puerta. Esperas.
En muchísimo tiempo nada cambia. Envejeces.
Sientes llegar el fin. Pero antes, miras

cómo el guardián cierra la puerta.
"¿Por qué la cierras?", dices.
Y él te contesta:
"Esta puerta te estaba destinada.
Ya no estarás aquí. Voy a cerrarla" (MAIA, 2025, p. 608)

En el artículo "Hechizos y poesía" recuerda el romance del Infante Arnaldos y señala: "El lector de un poema puede ser comparado con ese infante Arnaldos, que quiere oír la canción desde la playa. Eso no es posible. Dice el marinero: "Yo no digo mi canción / sino a quien conmigo va" (Maia, 2024, p. 111). En la perspectiva del "pensamiento poético" la lectura es una travesía que invita a "descubrir" la poesía. La acción de "descubrir" es importante en esta práctica. Maia ha utilizado la palabra en diversos momentos con variaciones de sentido. En principio, se refirió a la acción de "descubrir" en relación al diálogo íntimo con el mundo que la poesía debe establecer. Así lo señalaba en el prólogo a *En el tiempo* (1958) en el que se instala su poesía en la línea de la concepción poética de Antonio Machado ("palabra en el tiempo").¹¹⁵ Decía Maia en ese prólogo que la misión del lenguaje de la poesía es "descubrir y no cubrir; descubrir los valores, los sentidos presentes en la existencia y no introducirnos en un mundo poético exclusivo y cerrado" (Maia, 2025, p. 63). Vuelve al término "descubrir" más adelante y varía levemente su sentido, aunque sigue refiriéndose a la necesidad de "salir de sí". Como lectora Circe se muestra atraída por los escritores interesados en los seres y objetos del mundo. En un artículo en el que

¹¹⁵ *En el tiempo* ha sido considerado su primer libro adulto por la necesidad de separarlo de *Plumitas*, el primer libro de Circe publicado por sus padres en 1944. En 2020 rebecalinke publicó *Voces del agua*, escrito a los dieciocho años.

traduce y comenta tres poemas de William Carlos Williams (publicado por primera vez en *Diario de poesía* n. 43, Primavera, 1997): “La rosa”, “Filomena Andrónico (fragmento)” “Sobre alegre empapelado” considera que el autor es una “mirada” que recorta, recompone, hace nuevas asociaciones y tramas, y logra así “ver” diferente. Dice que el poema es un “dibujo” que “no es inventado”. Agrega: “La diferencia entre “inventar” y “descubrir” es a veces muy sutil, pero existe”. W.C.Williams “se alinea con los “descubridores”, aquellos que necesitan ver, tocar y comprender algo más que las palabras y sus combinaciones” (Maia, 2024, p. 89). El lector es invitado a “descubrir” el mundo y a tener una actitud similar ante los textos. El desafío es “ver” de nuevo.

Los comentarios y la traducción

Circe Maia fue destituida de la enseñanza por la dictadura uruguaya en 1973. A partir de ese momento intensificó su actividad de traductora. Sabía inglés y francés y se puso a estudiar griego, maravillada, según ha contado en diversas entrevistas, por la escucha de un poema de Giorgios Seferis en la radio. A partir de la década del ochenta del siglo XX una serie de artículos originalísimos publicados en la revista rosarina *Diario de poesía* y los semanarios *Brecha* y *El País Cultural* de Montevideo mostró esta tarea de traducción. (Algunos han sido citados antes en este trabajo). El ejercicio de la traducción hizo que Circe jerarquizara más la escritura. Una actitud vitalista ha llevado a la poeta, por momentos, a sentir fastidio por la actividad de escribir. La contrapone a la “verdadera vida” en el poema que titula, un poco despectivamente, “Actividad segunda” (*El puente*, 1970) (Maia, 2025, p. 248). En una entrevista realizada por Osvaldo Aguirre, Circe le dijo que el hecho de traducir la

había llevado “a meditar más en lo específico de la poesía como lenguaje” (Aguirre, 1994, p.21). Y agregaba enseguida: “Pero sigo pensando que es una respuesta al mundo, que las dos fuentes de la poesía son lo leído y lo vivido” (Aguirre, 1994, p.21). Para Circe quien escribe realiza una tarea de traducir la realidad. En este sentido, puede entenderse que la actividad del escritor es elaborar un “pasaje”. Al traducir, ese “pasaje” se complejiza porque a la relación del lenguaje con el referente se añaden los problemas y posibilidades de la interacción entre lenguas.

La obra de Maia creció en dos ejes: el de la poesía como comunicación (la poesía “puente”) y el de la poesía que se centra en la relación con el objeto, con un movimiento que parece implicar el retorno a algún rasgo inicial y ampliarlo. La práctica y la reflexión sobre la traducción afinó la idea de la existencia de un “pensamiento poético” percible en las conexiones entre textos. Una forma de creación en red estaba concebida ya en el prólogo a su libro *En el tiempo* (1958). En él explicaba que su mundo poético creaba “constelaciones” porque percibía que un poema no parece alcanzar a completar un sentido, se apoyaba en otro. El ejercicio de la traducción amplió la órbita de sus “constelaciones” y el movimiento de “salirse de uno mismo” inscrito en su poesía (Maia, 2024, p. 12). Dependerá del lector “descubrir” las “constelaciones”. Son el producto de una mirada y sensibilidad que establece lazos: rastrea por las “superficies” - *Superficies* es el título de un libro de 1990- para dar el salto del conocimiento. Escribí sobre estas “constelaciones” en un artículo en el que señalaba que Maia, como Macedonio Fernández, aboga por el “lector salteado”: alguien “capaz de desprenderse y volver al mundo y a sí mismo”. Esta es una actitud adecuada para la lectura de “constelaciones”, “que exigen la recepción

crítica, la duda, la pausa, la meditación” (Blixen, 2021, p. 37).

En 2011 Circe reunió los artículos, referidos antes, que venía publicando desde la década de los ochenta, con el título de uno de ellos: *La casa de polvo sumeria*. En 2024 María del Carmen González realizó una nueva edición revisada y ampliada.¹¹⁶ En este libro la contigüidad de prosa y poesía, de traducción y comentarios crea un juego fragmentario de textos inestables (pasan de prosa a poesía, de una lengua a otra). Despliega las oportunidades que el contacto entre lenguas genera, y se plantea el desafío de acercar desde la mayor cantidad de ángulos posibles una realidad que se escapa una y otra vez del dibujo que trazan las palabras. A esta incitación a la búsqueda habría que agregar otro juego que los artículos proponen que no es secreto, pero no está explicitado. Muchos “comentarios” dialogan con poemas de Maia. Al detectarlo el lector es invitado a reelaborar su conocimiento de esta poesía. Dilata las “constelaciones”. Cada lectura es la concreción de un proceso que no tiene fin.

La traducción es también una potencia, una actividad, un movimiento: “la traducción de un texto forma parte de su vida misma, de su poder irradiante”, escribió Circe en “La traducción de la poesía helénica” (Maia, 2024, p. 184). Al traducir, más que la “apropiación” de la otra lengua, del otro texto, Circe busca la resonancia, los ecos, el juego entre las voces y el silencio. Se separa de la idea de la traducción como castigo. emblemática en el mito bíblico de la torre de Babel. En su conversación con María Teresa Andruetto, Circe hizo referencia a Harold Bloom y su idea de que la maldición de Babel fue en realidad una bendición “porque el hecho de aparecer tantos lenguajes

¹¹⁶ Tomo esta edición como referencia para las citas.

hizo que aparecieran (...) formas de ver el mundo diferentes” (Andruetto, 2013, p. 35). En esta perspectiva entusiasta coincide con la filósofa, filóloga y traductora Bárbara Cassin que ha escrito un *Elogio de la traducción*. Según Cassin, los diferentes “mapas” que constituyen las lenguas tienen divergencias que no impiden la traducción. Hay siempre “intraducibles” en cada lengua pero siempre se puede continuar traduciendo (Cassin, 2019, p.43). Circe ha manifestado una actitud similar: ha reconocido la imposibilidad de lograr una equivalencia exacta entre las lenguas y ha afirmado que “la imposibilidad de llegar al fin no elimina la obligación de ponerse en camino” (Maia, 2024, p. 181). A Maia parece interesarle sobre todo la zona de contacto de quien traduce con lo “otro” no lingüístico que siempre es un desafío abordar. El artículo “La mirada de Lucrecio” cuenta el movimiento que va más allá del lenguaje, en busca de un momento de percepción pura, apenas atisbada. La paradoja es que ese deseo de “salir de sí” se logra a través del lenguaje, la traducción, el ejercicio memorioso hecho con palabras.

Como puede deducirse de lo dicho hasta ahora, *La casa de polvo sumeria* no es un conjunto de ensayos que pueda considerarse aparte de su poesía. Integra el juego de ecos, de variaciones de un tema o un motivo ya establecido entre los otros libros de Maia. Agrega facetas, planos, posibilidades. Realiza su idea del pensamiento poético. Está en los ojos del lector la posibilidad de establecer las resonancias: por ejemplo, leer “Mito amazónico” (*Cambios, permanencias*, 1978) junto a “Mito” (*Destrucciones*, 1987) o leer “El hechizo incompleto” (*Breve sol*, 2001) junto a “Hechizos y poesía” (publicado por primera vez en la 1º ed. de *La casa de polvo sumeria*, 2011).

La presencia del libro *La casa de polvo sumeria* volvió visible el trabajo realizado en los artículos dispersos que Maia, en la Introducción, llama “comentarios”. Son pequeños textos en prosa que no solo surgen a propósito de la comparación de traducciones sino que se deslizan también entre manifestaciones diferentes de una misma lengua persiguiendo una imagen, una forma lingüística, un sentido, un sonido. La invitación es a participar de la “danza del intelecto” que la poeta realiza. Circe ha utilizado esta frase para referirse a Ezra Pound y sus traducciones de poesía. Dice que Pound

distingue las imágenes visuales “que pasan de una lengua a otra, de la música propia de cada una, sonoridades que un oído sensible puede captar y, por último, lo más difícil: las asociaciones propias de las palabras de cada idioma que producen una “danza del intelecto” entre ellas. De cualquier manera, el traductor puede aportar una nueva “danza del intelecto” entre nuevas palabras. (MAIA, 2024, p. 12)

Considero que la expresión “danza del intelecto” es no solo apropiada para describir el movimiento surgido del acto de traducir, sino a la manera de realizar pensamiento y poesía que Maia concreta en sus “comentarios”.

Junto a María del Carmen González presenté el libro *La casa de polvo sumeria*. En esa oportunidad sostuve, contra la opinión de Circe Maia, manifiesta en la Introducción, que debían ser considerados ensayos dadas la libertad, precisión, originalidad de su reflexión y su

lenguaje.¹¹⁷ En un primer momento pensé que su negación se debía a su manera habitual de disminuir la trascendencia de lo que hacía. Tal vez la palabra “ensayo” le pareciera pretenciosa, pensé. Ahora creo que no es así, que una vez más Circe estaba desafiando los límites de nuestra concepción de la literatura. Como sabemos el ensayo expone y desarrolla ideas, plantea hipótesis (que pueden llegar o no a una demostración). Lo fundamental para demarcar el género es la amplitud y agudeza del lenguaje y el pensamiento. Los “comentarios” de Maia cumplen con estos requisitos, pero es necesario realizar otras precisiones. Los “comentarios” son necesariamente breves, un “puente”, un lazo entre elementos. Elaboran pensamiento, siempre inesperado e iluminador, a partir de la evocación de una situación, un clima, un texto, un acontecimiento traído del acervo de la cultura universal y establecen conexiones en un muy amplio espectro cultural. Tal vez con estas acotaciones pueda ser considerado una forma particular del ensayo. Una que, en la línea del “pensamiento poético”, permite el advenimiento de la poesía. En el artículo, ya citado, que plantea tres lecturas de poemas de William Carlos Williams, Maia recuerda que Williams “ha comparado su forma de escribir con el acto de caminar” (Maia, 2024, p.85). Considera que

El terreno sobre el que se camina exige muchas veces variaciones del paso (...). En el acto de escribir el terreno sobre el que se desliza el pensamiento poético no es tampoco uniforme, se puede decir que no está “pavimentado”. Con esta imagen queremos referirnos a esa tensión que

¹¹⁷ La presentación se realizó en la Fundación Benedetti de Montevideo, el 26.6.2024

existe siempre entre el elemento no lingüístico -la percepción- y las redes del pensamiento y del lenguaje que se tienden sobre ella (MAIA, 2024, p.85)

En seguida Maia añade una discrepancia ante esta afirmación última porque “el pensamiento y el lenguaje integran la percepción, la “forman” de una manera muy íntima” (Maia, 2024, p. 85). A partir de la cita tal vez sea posible considerar que los “comentarios” de Maia forman parte de ese camino “no pavimentado” entre textos y entre el lenguaje y la realidad que hace posible la emergencia del “pensamiento poético”.

Las voces y el polvo

Circe Maia ha creado una obra múltiple y de gran coherencia interna. Se abre en los sentidos más diversos ofreciendo líneas de sentido a ser recorridas. Entre ellas, quisiera retener la que permite leer su poesía como una indagación aguda sobre los “modos” del tiempo (el deslumbramiento del instante y la conciencia de su fragilidad), una interrogación sobre el lugar del sujeto en el universo, un diálogo íntimo con la muerte.¹¹⁸ Desde *En el tiempo* (1958) hasta *Dualidades* (2014), en paralelo a las traducciones y comentarios de *La casa de polvo sumeria* esta poesía ha escrutado la muerte. Los tonos son muy diversos: resignación, espanto, irreductible desconsuelo ante la pérdida de seres queridos, cordial inquisición. Esta presencia inevitable y casi cotidiana, no anula la gran vitalidad que la obra de Maia trasmite. Si hay un llamado, este es el de ir hacia afuera, a descubrir el mundo y a los

¹¹⁸ La línea de trabajo con la memoria es una de las más persistentes en la poesía de CM. Se encuentra en el libro *Voces del agua* (2020).

otros. Esto provoca un descentramiento del sujeto, pero al mismo tiempo percibe que es imprescindible atender a la subjetividad para lograr la precisión, para deslindar, para entender. En la individualidad está también la rebeldía y la apertura a lo desconocido. De manera concisa esta noción se encuentra en el poema “Discrepancias” (*Dos voces*, 1981): “Dice la voz de la lluvia:/-Soy la misma de hace mil años/y de aquí a otros mil, seré la misma.//Pero una gota, rota en la ventana, no está de acuerdo.” (Maia, 2025, p. 366).

En una entrevista radial realizada a propósito de la primera edición de *La casa de polvo sumeria*, Circe señaló la relación de este libro con *Destrucciones*: ambos en prosa, ambos reúnen textos breves sobre las distintas formas de la destrucción: desde los instantes que se destruyen y desaparecen, la naturaleza que florece llevando en sí el germen de su ruina, hasta las diferentes imágenes de la muerte en culturas y poetas diversos.¹¹⁹ No es este el único registro de *La casa de polvo sumeria*, que, como señalé, también puede considerarse una muestra del “pensamiento poético” en acción. El tono de *La casa de polvo sumeria* es más leve que el de *Destrucciones*, gracias, en parte, a la mayor presencia de los diversos mitos que Circe habitualmente aborda; gracias, tal vez, a la larga familiaridad con la muerte.

Destrucciones es el libro escrito después del accidente que causó la muerte a un hijo de Circe Maia. El libro no lo cuenta. El fragmento titulado “Golpes” se inicia con la presencia de un hacha que golpea “un arbolito joven”. Y termina con la imagen de un joven yacente: “En otro lugar, en otro tiempo, un joven yace inmóvil sobre la tierra húmeda. Tan ciego como el árbol, tampoco vio venir

¹¹⁹ Conversación con Pablo Silva Olazábal en “La máquina de pensar” el 26.1.2012.

hacia él el golpe mortal” (Maia, 2025, p. 393). Hay también un “joven cuerpo inmóvil”, apenas mencionado, en el texto “Los caballos de Aquiles” de *La casa de polvo sumeria* (Maia, 2024, p. 20).¹²⁰ Circe explica que el poema de Kavafis, al que refiere en el artículo, retoma la escena de la Iliada que cuenta cómo cuando Patroclo es muerto por Héctor, los caballos lloran. Zeus había regalado esos caballos a Aquiles y se apiada de su llanto, no del sufrimiento de los hombres. Esos caballos que se conmueven ante la muerte del joven simbolizan, dice Maia, la inocencia, la ajenidad total. En el poema de Kavafis no hay consuelo: ni aceptación de otro mundo ni resignación ante el hecho atroz de la muerte.

En el artículo “La (el) visitante” Maia muestra la imagen de la muerte en dos poetas.¹²¹ (El género es femenino o masculino según las lenguas: de ahí el título). Dice que quiere “hacer resonar juntos textos tan disímiles”. En los dos poemas la muerte aparece con zapatos, imagen extraña a la figuración de la mujer descalza con la hoz afín a nuestra cultura. Los dos poemas revelan un largo trato con la muerte aunque la actitud ante ella es distinta. El de Yannis Ritsos presenta a la muerte como confianzuda, entra a su casa una y otra vez, cuando quiere; “y ahora, cuando abres la puerta y dices/ “Buenas noches” y no hay luna en la calle ahora se sienta junto al/vidrio sin luz, descalza, descarada, tranquila” (Maia, 2024, p. 51). El poeta belga Eddy Van Vliet, en cambio, la llama, la espera, le pide que lo alivie de las penurias y dolores del tránsito hacia ella. Termina su poema: “Cepillo tus zapatos. Te doy la bienvenida” (Maia, 2024, p. 52).

¹²⁰ Fue publicado por primera vez con el título “Los corceles de Aquiles” en el semanario *Brecha*, Montevideo, 14.8.1987.

¹²¹ Fue publicado por primera vez en *Diario de poesía*, n. 53, Rosario, otoño de 2000.

En el poema “Ella” (*Cambios, permanencias*, 1978) Circe se refería a la visita de la muerte en un tono más destemplado que lo que descubre en Ritsos o Van Vliet. Dice la primera estrofa:

La que tiene la cara de palo
y mano vacía
la que no da nada
-la avara-
y todo te roba
-ladrona-
vino a verme anoche
cuando yo dormía. (MAIA, 2025, p. 312)

La “casa de polvo” es el infierno de los sumerios. En el primer artículo, el que da nombre al libro, Circe se refiere al *Cantar de Gilgamesh*, el poema épico más antiguo conocido. Gracias a exploraciones arqueológicas realizadas en el siglo XIX se descubrieron algunas tablillas de arcilla con escritura cuneiforme que relatan, con grandes lagunas, las hazañas del rey Gilgamesh, dos tercios dios y un tercio hombre. El lenguaje original es el sumerio, han quedado traducciones al akkadio (Blixen, H., 1980). Circe comienza su artículo señalando la “extraordinaria fuerza poética” de los mitos. Hace una síntesis vertiginosa del *Cantar* y opera con levedad. Recupera algunas imágenes y muestra su concentración poética. La muerte es el eje, pero está tratada con distancia e ironía.

Gilgamesh y Enkidu forman la pareja de combatientes y amigos más antigua de la literatura. Los motivos varían según las versiones, pero en todas Enkidu baja al Infierno y describe a Gilgamesh lo que allí ve. Maia

crea la imagen desconcertante, ambigua, de notable fuerza poética de las “voces cubiertas de polvo” acumuladas:

Lo más llamativo, más que la presencia de la reina del infierno -Ehreskigal- con su escriba sentado frente a ella, más llamativo que las coronas de los reyes, que se acumulan allí, polvorientas a un lado de la entrada, son -¡sorprendentemente!- las voces de esos mismos reyes, también acumuladas y también cubiertas del mismo polvo que cubre todo el lugar (MAIA, 2024, p. 18)

El artículo “La casa de polvo sumeria” fue publicado por primera vez en *Diario de Poesía*, n.58 en la columna “Sincronías” (invierno 2001, p.2).¹²² En el poema “Mito babilónico” de *Breve sol*, publicado también en 2001, Maia da cuenta de la extrañeza de la imagen de las voces cubiertas de polvo. Dice el poema:

Ehreskigal está en su trono
“¿Quién es ese?” pregunta.
Enkidu está llegando
a la Casa de Polvo.
A un costado, coronas de los reyes
cubiertas por el polvo.
Del otro lado, las voces de los reyes
cubiertas por el polvo.
-Las voces, polvorientas?
¿Cae, sobre el sonido,
también el polvo? (MAIA, 2025, p. 504)

¹²² Vuelve a aparecer en *Diario de poesía*, n.69 (diciembre 2004 a marzo 2005) con el título “La casa de polvo sumeria”.

Consulté algunas versiones de la epopeya en español y no encontré estas “voces cubiertas de polvo”. Es notable esa síntesis poética que reúne a la vida y la muerte en una sola imagen. Es posible que Circe conociera una versión en otra lengua que no pude encontrar o que creara la imagen. En el artículo “La traducción de la literatura helénica a lenguas extranjeras” señala la posibilidad de que un gran poeta utilice “el texto original para la creación propia”. Cita el poema “Papyrus” de Ezra Pound originado en “un fragmento muy deteriorado de un poema de Safo” (Maia, 2024, p. 182). Tal vez esas “voces cubiertas de polvo” sean creación de Circe, inspirada en la “lógica” del Infierno sumerio descrita en el *Cantar de Gilgamesh*. Las “voces” atraviesan la poesía de Circe, que se despliega como un diálogo constante con otros (autores y/o lectores). La poesía “desempolva”: transforma a la muerte en memoria y vida. Tal vez alcance recordar la presencia de la voz en los poemas dedicados a la muerte de la madre del libro *En el tiempo*. Dice el comienzo del V de la serie “La muerte”:

Hoy me puse a cantar canciones tuyas
cuando no había nadie.
Y venía tu voz, alzándose, venía
borrándome la ajena luz, volando
tu voz hacia la mía
como por otro aire” (MAIA, 2025, p. 121).

Y el poema “Por detrás de mi voz”, musicalizado por Daniel Viglietti: “No son sólo memoria,/son vida abierta”, dice el estribillo (Maia, 2015, p. 413). La canción, surgida de una experiencia personal de la muerte, ha quedado adherida a la imagen de “los desaparecidos”, los asesinados durante el terrorismo de Estado.

Quisiera llamar la atención sobre un episodio importante en la epopeya, apenas esbozado por Circe. Gilgamesh que era un guerrero y había perpetrado la muerte de otros seres una y otra vez, no soporta la muerte de su amigo. Es al sufrir la muerte de alguien querido que entiende lo que esta significa y se desconsuela. No quiere morir. Emprende una serie de trabajos en busca de la inmortalidad y fracasa. Circe plantea con leve ironía estas derrotas. El sufrimiento de Gilgamesh por la muerte cercana que está apenas esbozada en el artículo de Maia traza otro puente con *Destrucciones* y *En el tiempo*. En “Hechos y fantasía” escribe: “La realidad pesa demasiado para los humanos, solo un complejo mundo imaginario de mitos y leyendas puede aligerar el peso de la vida” (Maia, 2024, p.139). El largo trabajo con las imágenes creadas por mitos y poetas tal vez haya incidido para aliviar, también, el peso de la muerte: convocarla con gracia y macerada sabiduría.

Referencias bibliograficas

MAIA, C. **La casa de polvo sumeria. Sobre lecturas y traducciones.** Nueva edición revisada y ampliada. Edición y nota introductoria: María del Carmen González de León, Montevideo, rebeccalinke editoras, 2024.

MAIA, C. **A nueva luz. Poesía completa,** Montevideo, HUM, 2025.

MAIA, C., **La pesadora de perlas. Obra poética. Conversaciones con María Teresa Andruetto,** Córdoba, vientodefondo, 2013.

MAIA, C, **Transparencias. Antología poética.** Selección y prólogo de Diego Techeira, Madrid, Visor, 2018.

MAIA, C., **Múltiples paseos a un lugar desconocido. Antología poética (1958-2014)**. Selección y prefacio de Jordi Doce, Madrid, Pre-Textos, 2018

El cantar de Guilgamesh (Sha Naqba Imura). Estudio preliminar, traducción y notas Hyalmar Blixen, Montevideo, Unversidad de la República, 1980.

AGUIRRE, O., “CM: el poeta es siempre un traductor”, **El País Cultural** n. 243, 1.7.1994, pp. 21-22.

BLIXEN, C., “Circe Maia: constelaciones”. **Circe Maia. Palabra en el tiempo. Estudios sobre su obra**. María del Carmen González y Néstor Sanguinetti editores, Montevideo, APLU/Rebekalinke, 2021

BRAVO, L., “Una poética de la biósfera en Circe Maia: voces de la múltiple alteridad”, **Circe Maia. Palabra en el tiempo. Estudios sobre su obra**. María del Carmen González y Néstor Sanguinetti editores, Montevideo, APLU/Rebekalinke, 2021

CASSIN, B., **Elogio de la traducción**. Complicar el universal, Buenos Aires, Cuenco del Plata, 2019. Traducción Irene Agoff.

DOPICO, A., “Sensibilidad oriental en Circe Maia”, **Circe Maia. Palabra en el tiempo. Estudios sobre su obra**. María del Carmen González y Néstor Sanguinetti editores, Montevideo, APLU/Rebekalinke, 2021

LAGOS, G. (entrevista), “Vos en el tiempo. Se reeditó Obra poética de CM”, **la diaria**, Montevideo, 2010. Disponible en < https://circemaia.org.uy/?page_id=60>. Aceso em 25 agosto 2025.

SANGUINETTI, N. “Circe Maia:: libro y disco nuevos”. “Acordes a nueva luz”, **Brecha**, Montevideo, 2025 (edición digital). Disponible en < <https://brecha.com.uy/acordes-a-nueva-luz/>>. Aceso em 25 agosto 2025.

Revoluciones íntimas y políticas públicas: genealogías feministas posibles en Uruguay desde la segunda mitad del siglo XX a inicios del siglos XXI

Lucía Verónica Martínez Hernández¹²³

Los feminismos como horizontes teóricos

El historiador alemán Reinhart Koselleck creó dos conceptos claves para acercar(nos) a la comprensión de la dimensión humana del devenir sociohistórico: espacio de experiencia y horizonte de expectativa (Koselleck, 1993). El espacio de experiencia tiene que ver con la experiencia colectiva, contingente a cada época histórica. Es decir, se trata de la acumulación de un pasado que es continuamente resignificado a través del cual una comunidad construye su identidad y puntos de referencia. Por su parte, el horizonte de expectativa excede la experiencia humana acumulada y por lo tanto puede verse en aquello que se espera. Representa entonces el futuro que se anhela, un campo de posibilidades que se nutre de experiencias del pasado para proyectar nuevas realidades.

En este sentido, el feminismo como movimiento social, cuestiona el pasado patriarcal — y de narrativa

¹²³ Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, Uruguay. Lucía Verónica Martínez Hernández es docente de Historia e historiadora uruguaya. Primera mujer egresada del Programa de Maestría en Historia Política de la Universidad de la República en Uruguay (Udelar). Doctoranda en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata en Argentina (UNMdP). Sus investigaciones abordan feminismos, mujeres y violencia de género en Uruguay. Ha publicado *Ni muertes ni palizas* (2021), *Tejedoras del cambio* (2023) y *Caminos audaces* (2024). Email: luveromh@gmail.com

androcéntrica— y busca una transformación radical de las relaciones de género. De hecho, es uno de los pocos movimientos políticos, en este presente de crisis, que ofrece la posibilidad de un futuro en el cual todo está por hacerse:

La construcción de una nueva sociedad de mayor igualdad en las relaciones de género resulta en ese espacio un cambio social imaginable. La acumulación más o menos reciente de transformaciones en ese sentido contribuye a sostener la idea de que es posible un mundo alternativo al presente.” (MARCHESI; MARKARIAN, 2025, p. 113).

Por ello este artículo analiza el desarrollo de los feminismos en Uruguay desde la segunda mitad del siglo XX hasta el 2017 haciendo énfasis en tres momentos clave: el exilio y la reconfiguración de las subjetividades político-sexuales; la transición hacia la democracia y la (re)emergencia del movimiento de mujeres y feminista, y la institucionalización del feminismo como actor político.

A partir de los presupuestos de la historia de género (De Lauretis, 1996; Scott, 1996) que permiten comprender la violencia estructural como una tecnología de poder sexuado, este trabajo propone, a través del análisis de diversas fuentes, problematizar los modos en que las mujeres uruguayas politizaron sus experiencias e interpellaron al Estado. Parto de la premisa de que esta trayectoria no es lineal ni está exenta de tensiones, sino que es el resultado de disputas entre movimientos sociales, agencias estatales y marcos internacionales de derechos humanos. Sostengo que la articulación entre experiencias personales de violencia, los procesos de

desplazamientos y las formas de organización colectiva dieron lugar una genealogía feminista singular que cuestionó tanto el orden heteropatriarcal como la noción misma de democracia.

El contexto uruguayo

La historia reciente del Uruguay está fuertemente marcada por la experiencia del autoritarismo (1968-1973) y la dictadura civil-militar (1973-1985). Ambos periodos, fuertemente represivos, implicaron la reconfiguración desde las identidades político-partidarias hasta las de género.

El régimen dictatorial buscó reafirmar una identidad nacional homogénea y tradicional, cristalizada en la narrativa de la “orientalidad” que discriminaba a los “enemigos de la nación” y que puede resumirse en el enunciado “*yo ama de casa, yo oriental*”. Enfocado en la figura de la esposa-madre, se trataba de la reelaboración del ideario tradicional moderno, sustentado en el binarismo sexual y en la tríada nación, patria y familia (Brazuna Manes, 2013). En consecuencia, esta coyuntura histórica se convirtió en un “espacio de experiencia” que moldeó la resistencia y la articulación feminista posterior.

La transición hacia la democracia en los años ochenta configuró un ciclo de movilización marcado por la apertura de nuevas oportunidades políticas y la reconfiguración de los marcos de acción colectiva. En este escenario, los movimientos sociales no se limitaron a insertarse en las reglas del juego emergentes, sino que disputaron activamente el sentido y los alcances de la democracia, elaborando marcos interpretativos y estratégicos que incorporaban demandas históricas y horizontes políticos alternativos (De Giorgi, 2020; Grauer,

2020; Martínez Hernández, 2021; Sempol, 2013). Esta dinámica tensionó las definiciones institucionales en construcción, evidenciando que la democratización no fue un proceso lineal ni exento de conflicto, sino un campo de disputa en el que se articularon memorias, reivindicaciones y proyectos de transformación social. De hecho, la disputa político-cultural supuso también la crisis de los modelos de feminidad y masculinidad, y abrió un terreno fértil para el surgimiento de una nueva agenda política.

Las uruguayas entonces disputaron el sentido de la democracia cuestionando si era posible transformar una estructura, identificada como desigual, en la esfera doméstica. A partir de mediados de los años ochenta, y sobre la base de una plataforma común centrada en la democracia plena, la participación popular y la oposición al autoritarismo, comenzaron a surgir en Uruguay las primeras organizaciones de mujeres y feministas. Estas agrupaciones dirigieron su mirada crítica hacia la ideología de la domesticidad, denunciando que esta convertía a las mujeres en esclavas del hogar y reducía su aporte a un “trabajo invisible” (De Giorgi, 2020).

Entre 1985 y 1995 emergieron diversas organizaciones feministas que concentraron su acción en cuestiones vinculadas al aborto, la sexualidad, la maternidad, el cuerpo, la domesticidad y la violencia (Martínez Hernández, 2021, 2024). Sin embargo, muchas de estas reivindicaciones tuvieron escaso eco en las agendas partidarias (De Giorgi, 2020; Grauer, 2020; Martínez Hernández, 2021; Sapriza, 2003).

Espacios como *Cotidiano Mujer*¹²⁴ y la Comisión de Mujeres del PIT-CNT¹²⁵ jugaron un rol clave al retomar el tema del aborto desde los movimientos sociales y sindicales (Birriel Golzarri, 2024). No obstante, en el partido de izquierdas Frente Amplio (FA) coexistían posturas divergentes: mientras líderes como Rafael Sansevierio intentaron integrar el aborto en la agenda partidaria, otros, como Francisco Rodríguez Camusso, lo rechazaban, calificándolo como un tema disruptivo “*gestado por organizaciones internacionales para dividir y controlar a la sociedad*”(Birriel Golzarri, 2024, p. 249).¹²⁶

Esto demostraba que en tanto el Frente Amplio se consolidaba como una alternativa política de izquierda, priorizaba una agenda centrada en la lucha de clases. Desde esta perspectiva, desestimó las demandas feministas como secundarias o "burguesas", relegándolas frente a un proyecto restauracionista vinculado a su fundación en 1971. Paralelamente, el incipiente movimiento de diversidad sexual quedó aún más marginado, al ser percibido como una lucha ajena a la narrativa igualitarista basada en la clase trabajadora (Sempol, 2013, 2018). Este contexto marcó una exclusión

¹²⁴ Fundado en 1985, como un espacio “*pionero en plantear la lucha por la despenalización del aborto y el derecho la placer sexual*” (Birriel Golzarri, 2024, p. 243).

¹²⁵ Creada en 1986.

¹²⁶ El vínculo entre feminismo, aborto e izquierda en Uruguay tiene raíces profundas y tensas. A inicios del siglo XX, la socialista Paulina Luisi, desde el Consejo Nacional de Mujeres (CONAMU), promovía el aborto por motivos médicos (Fierro, 2024). Durante el gobierno de Gabriel Terra (1933-1938) se despenalizó brevemente, pero luego se reinstauró como delito. En debates posteriores, figuras como Emilio Frugoni y Liber Troitiño (PS) abogaron por no legislar sobre el aborto, denunciando la hipocresía de las élites, ya que las mujeres de los sectores acomodados accedían a esta práctica de manera segura a la vez que se manifestaban en campañas contra el aborto (Cuadro Cawen, 2022).

temprana de las reivindicaciones de género y diversidad sexual dentro de las plataformas progresistas del período.

Tras el referéndum de 1989 parte del campo político dio por terminada la transición hacia la democracia. Ello permitió reorientar el gobierno nacional hacia el gerenciamiento de la crisis económica y social dejada por la dictadura. En un contexto de intensas movilizaciones sociales y sindicales, los temas de peso en la agenda estuvieron marcados por la preocupación económica: ajuste, estabilización y apertura, en tanto coincidió con la llegada de las *‘reformas de primera generación’* del Consenso de Washington. La desregulación laboral y el crecimiento del trabajo informal generó dificultades para la sindicalización de sectores emergentes, llevando a la crisis al movimiento sindicales y a los movimientos sociales en general (Martínez Vázquez; Martínez Hernández; Santana Da Cunha, 2025).

Hacia los años noventa, el feminismo experimentó un proceso de “onegeización”, transformándose en un movimiento más profesionalizado que estableció vínculos con organismos internacionales y estatales (Martínez Hernández, 2021). Aunque esta evolución distanció al feminismo de sus raíces militantes y horizontales, permitió importantes avances en políticas públicas, especialmente en la Intendencia de Montevideo liderada por el Frente Amplio. Durante este período, temas como la violencia doméstica y los derechos reproductivos ganaron espacio en la agenda política, en un contexto de moderación progresista del FA (Martínez Hernández, 2021, 2024).

Exilios y reconfiguración de las subjetividades político-sexuales (1967-1985)

El exilio político durante la dictadura uruguaya se convirtió en un catalizador para re activar la conciencia feminista de muchas mujeres. Cientos de uruguayas se vieron forzadas a salir del país entre 1967 y 1985, como consecuencia de la persecución política derivada del avance autoritario y, posteriormente, del régimen dictatorial instaurado en 1973. Este exilio, además de ser una experiencia de desarraigo, constituyó un punto de inflexión en las trayectorias de subjetivación sexo-genéricas de quienes sentían que salían de países en los que no tenían referencias de especificidad de ser mujeres hacia países de acogida en los que se enfrentaron a los modelos europeos de *liberación femenina*. (Araújo; Vázquez, 1988).

Esta experiencia modificó radicalmente su percepción sobre las relaciones de género, desafiando la idea de un Uruguay intrínsecamente igualitario. Cristina Canoura, al regresar a Uruguay en 1984 afirmó: *“volví creyendo que este era el país más igualitario y bueno, me encontré con que era una construcción mía de puro corazón y que lejos estaba de ser eso”* (Canoura, 2019). Esta cita resume el desencuentro entre las expectativas construidas en el exilio y la realidad patriarcal persistente en el país. Mabel Simois, por su parte, expresó que al volver de España en 1984 comenzó a *“ver la violencia doméstica por todos lados”* (Simois, 2019) gracias a la experiencia previa con el tema en el contexto europeo. Utilizó la metáfora de las "gafas violetas" para describir ese cambio de mirada, en referencia al concepto popularizado por Gemma Lienas (Lienas, 2013), según el cual mirar con "lentes violetas" permite identificar las injusticias de género naturalizadas en la vida cotidiana.

Las palabras de Simois dan cuenta que incluso para ella conceptualizar la violencia doméstica como un problema fue un proceso que implicó leer su presente a la luz de una experticia construida durante su exilio político. Ello le permitió convertirse en pionera en el trabajo sobre el tema al su regreso a Uruguay fundando la Casa de la Mujer de la Unión en 1988.

Este proceso de resubjetivación no fue solo individual. En el exilio se forjaron redes entre mujeres de distintas nacionalidades y trayectorias, generando espacios de reflexión y articulación que continuaron en el regreso. La articulación entre exiliadas y mujeres que permanecieron en el país (insiliadas) fue clave para la reorganización del movimiento de mujeres en la transición hacia la democracia. El 26 de enero de 1984, mujeres de diversas vertientes ideológicas se manifestaron públicamente por primera vez en dictadura, reclamando libertades democráticas, derechos humanos y condiciones de vida dignas.

El exilio, como experiencia generizada, actuó como catalizador de nuevas lecturas sobre la violencia y la desigualdad. Permitieron una reapropiación crítica de la experiencia vivida, promoviendo el desarrollo de marcos interpretativos nuevos en relación con el género, la democracia y el rol del Estado. En este sentido, la vuelta del exilio no implicó un simple retorno geográfico, sino también el retorno de nuevas ideas, saberes y praxis que redefinieron el activismo político en clave de género.

Feminismo y democracia: el Movimiento de Mujeres y la politización de lo doméstico (1985–1995)

Durante la dictadura, el modelo de familia tradicional había sido exaltado como pilar de la nación, y

la figura femenina había sido relegada al espacio doméstico, subordinada al pater familias. La transición hacia la democracia generó una fisura en ese modelo, posibilitando que las mujeres cuestionaran su lugar en la sociedad y en sus hogares. Como ha señalado Graciela Sapriza, esta apertura permitió problematizar las relaciones intrafamiliares en torno a la administración del poder, el trabajo doméstico y la violencia (Sapriza, 2001).

La transición hacia la democracia en Uruguay no solo supuso el restablecimiento de las instituciones republicanas, sino también un momento de disputa simbólica sobre los sentidos de ciudadanía, democracia y derechos. En este contexto, el movimiento de mujeres y feminista emergió como actor político clave solicitando a la Concertación Nacional Programática (CONAPRO) en 1984 la creación de un grupo de trabajo sobre "condición de la mujer," pero la Mesa Ejecutiva de la CONAPRO se negó. Esta negativa visibilizó la persistencia de una estructura de poder que excluía la perspectiva de género de la esfera pública, relegándola al ámbito privado.

Ante la negativa de la CONAPRO, el Plenario de Mujeres del Uruguay (PLEMUU) convocó en noviembre de 1984 a un encuentro de mujeres con el objetivo de discutir "los temas inherentes a la 'condición femenina'". La efervescencia de la coyuntura de la transición hacia la democracia impulsó a las mujeres a reunirse y elaborar cinco documentos clave sobre Educación, Medios de Comunicación, Trabajo, Salud, Orden Jurídico y Participación. Esta movilización de base, nacida de la experiencia y la reflexión colectiva, fue tan contundente que obligó a la Mesa Ejecutiva de la CONAPRO a aprobar, finalmente en diciembre de 1984, la creación del Grupo de Trabajo sobre la Condición de la Mujer (GTCM). Aunque el GTCM tuvo un funcionamiento oficial de solo tres meses,

sus reuniones plurales se extendieron por tres años, consolidándose como la "Concertación de las Mujeres" y evidenciando que el movimiento feminista se había convertido en un actor político relevante e insoslayable. Sin embargo, esto no se traduciría en liderazgos político partidarios, puesto que el primer parlamento postdictadura no contó con mujeres en ninguna de las bancas.

Paralelamente a la movilización política, se gestaba un "espacio de experiencia" académico. La acción del Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer en Uruguay (GRECMU) fue fundamental. Fundado en 1979, el GRECMU se constituyó como el primer centro de producción de investigaciones feministas académicas en el país. Entre 1984 y 1993, se enfocó en la tensión entre género y clase, analizando la situación de las mujeres trabajadoras y de los sectores populares (De León, 2024). Este hito marcó el nacimiento de la "Historia de las Mujeres" y la "Historia Feminista" como campos académicos, que empezaron a cuestionar los paradigmas historiográficos hegemónicos e iniciaron los estudios de género en la Universidad de la República.

Así, en este período, una de las transformaciones más significativas en el *horizonte de expectativas* feminista fue la conceptualización de la violencia. Lo que en un principio era considerado un problema privado, la "violencia doméstica", se convirtió en un problema social con responsabilidad estatal. Esta transición no fue espontánea, sino el resultado de la acción colectiva de los movimientos de mujeres y feministas postdictadura.

Las organizaciones surgidas en este período, como la Casa de la Mujer de la Unión (1987) y Mujer Ahora (1989), fueron pioneras en ofrecer asistencia jurídica, psicológica y social a mujeres víctimas de violencia. Además,

comenzaron a articular un lenguaje político capaz de interpelar al Estado y a la sociedad sobre la responsabilidad colectiva frente a estas violencias. En paralelo, comenzaron a circular materiales de formación, talleres y campañas que promovían la toma de conciencia y la creación de espacios de autoconciencia.

El retorno democrático fue testigo de un activismo que combinó lo partidario con lo autónomo. Si bien muchas de las mujeres militaban en partidos de izquierda, también denunciaron la exclusión de la agenda feminista dentro de esos espacios. La consigna “democracia en el país y en el hogar” fue rechazada por algunos partidos por considerarla una intromisión en la vida privada (Rodríguez Villamil, 1986). Sin embargo, esta demanda marcó un punto de inflexión: la igualdad política debía implicar también la redistribución del poder en el espacio doméstico.

En este período, se gestaron también las primeras iniciativas legislativas en clave de género. En 1985 se presentó un proyecto de ley de “igualdad de oportunidades y trato para ambos sexos en materia laboral”. Aunque limitado, reflejaba una voluntad política de comenzar a discutir la discriminación estructural. El impacto de las conferencias internacionales, especialmente la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer de Beijing (1995), sería fundamental en los años siguientes para consolidar esta agenda.

Por último, es importante señalar que el movimiento feminista en esta etapa no fue homogéneo. Conviven en él mujeres profesionales, militantes sindicales, madres organizadas y jóvenes universitarias. Esta heterogeneidad, lejos de debilitarlo, fue una de sus fortalezas. Permitió construir una agenda común que combinaba demandas inmediatas (protección contra la violencia, acceso a

servicios) con transformaciones estructurales (redefinición del rol del Estado, del trabajo reproductivo y de la ciudadanía femenina).

En suma, entre 1985 y 1995 el feminismo uruguayo logró pasar de la denuncia a la propuesta. Sentó las bases de una nueva agenda política, desafiando los límites entre lo público y lo privado, y abriendo un campo de disputa sobre el lugar de las mujeres en la democracia recuperada.

De la conciencia a la ley: femicidio y transformaciones en el Estado (1995–2017)

La lucha contra la violencia de género en América Latina y Uruguay estuvo fuertemente marcada por la influencia de las convenciones internacionales. La Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (CEDAW, 1979) y la Convención interamericana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer (Convención de Belém do Pará, 1994) sentaron las bases jurídicas para que, a mediados de la década de 1990 y bajo la presión de los movimientos sociales, los Estados latinoamericanos empezaran a legislar contra las violencias y la discriminación hacia las mujeres.

En Uruguay, aunque el asesinato de Flor de Lis Rodríguez (1989) constituyó un punto de inflexión en la visibilización de los llamados *crímenes pasionales*, fue en los años noventa cuando el feminismo se consolidó como actor político con capacidad de incidir en la agenda pública, exigiendo respuestas estructurales del Estado. Desde fines de esa década comenzaron a adoptarse políticas específicas: en 1995 se sancionó la Ley 16.707 que en su artículo 321 define el delito de *violencia doméstica*. Posteriormente, en 2002 se aprobó la Ley

17.514 sobre Violencia Doméstica, seguida de comisarías especializadas, líneas de emergencia y programas de atención integral. Sin embargo, como advierte Ana Laura Cafaro, la falta de presupuesto y de personal capacitado limitó fuertemente su implementación (Cafaro, 2015).

El proceso de legislación en América Latina se ha clasificado en dos generaciones. La "primera generación," entre 1994 y 2002, se centró exclusivamente en la dimensión privada de la violencia doméstica. La "segunda generación," a partir de 2005, se caracterizó por la tipificación del homicidio de género como un delito específico y más grave, conocido como "femicidio" o "feminicidio". En Uruguay, por ejemplo, los aportes de la trabajadora social Ana Laura Cafaro muchas de estas políticas carecieron de presupuesto adecuado y personal capacitado, lo que limitó su eficacia.

El proceso legislativo en la región se ha clasificado en dos generaciones: la primera (1994–2002), centrada en la violencia doméstica en el ámbito privado; y la segunda (desde 2005), orientada a la tipificación del homicidio de género como delito específico. En Uruguay, este tránsito se reflejó en la disputa en torno al concepto de femicidio como expresión extrema de la violencia patriarcal.

La noción de femicidio, introducida por Diana Russell y reformulada por Marcela Lagarde como feminicidio, permitió conceptualizar estos crímenes como prácticas estructurales y no como hechos aislados (Lagarde y de los Ríos, 2006; Russell, 2008, 2008). En la misma línea, siguiendo a Rita Segato el femicidio puede interpretarse como parte de una *pedagogía de la crueldad*, un mecanismo de disciplinamiento sobre los cuerpos feminizados (Segato, 2010).

Este giro conceptual se tradujo en la esfera pública uruguaya en una resignificación de los marcos

interpretativos hegemónicos: el paso del *crimen pasional* al femicidio. La representación mediática de los agresores como “*hombres perturbados por amor*” fue crecientemente desafiada por organizaciones feministas, académicas y periodistas que situaron el problema en el terreno de los derechos humanos y la responsabilidad estatal (Martínez Hernández, 2021, 2024)

La presión social frente a casos emblemáticos, como el de Valeria Sosa (2016), catalizó la tipificación del femicidio en la legislación. En 2017, la Ley 19.580 introdujo un nuevo paradigma jurídico al reconocer la violencia basada en género como violación de los derechos humanos, además de establecer medidas integrales de prevención, atención, sanción y reparación. Este logro fue fruto de la articulación entre colectivos feministas — Mujeres de Negro, Cotidiano Mujer —, sectores académicos y organismos internacionales.

No obstante, la institucionalización del feminismo generó tensiones, particularmente los riesgos de cooptación y de un sesgo punitivista que no atiende las raíces estructurales de la violencia (Martínez Hernández, 2021).

En síntesis, entre 1995 y 2017 se desplegó una doble dinámica: el avance normativo y simbólico en el reconocimiento de la violencia de género como problema estructural, y la dificultad de traducir ese reconocimiento en cambios efectivos. El feminismo uruguayo consolidó así una genealogía que va de la conciencia crítica a la producción de derecho, aunque la persistencia de los femicidios revela que dismantelar el orden patriarcal sigue siendo una deuda pendiente de la democracia.

Conclusiones

La historia del feminismo en Uruguay entre 1967 y 2017 revela un proceso complejo, discontinuo y profundamente creativo. A lo largo de cinco décadas, las mujeres uruguayas politizaron su experiencia personal, transformaron la violencia en categoría política y disputaron el sentido mismo de la democracia. Desde el exilio hasta la sanción del delito de femicidio, el movimiento feminista ha actuado como fuerza crítica y propositiva frente a un Estado que, en distintas coyunturas, osciló entre el disciplinamiento patriarcal y la adopción de políticas reparadoras.

Uno de los hallazgos centrales de este trabajo es la manera en que las experiencias vividas en el exilio —como forma de ruptura con el régimen sexo-genérico tradicional— abrieron nuevas perspectivas de análisis y de acción en el retorno. La articulación entre mujeres exiliadas e insiliadas posibilitó la reconstrucción del movimiento feminista en democracia y sentó las bases para una crítica al orden patriarcal tanto en el hogar como en las instituciones políticas.

Asimismo, se ha mostrado cómo el pasaje de la conciencia crítica a la incidencia institucional no fue lineal ni exento de conflictos. La institucionalización del feminismo ha permitido avances normativos significativos, pero también ha planteado tensiones en torno a la autonomía del movimiento y a la eficacia de las políticas públicas adoptadas. Estas contradicciones reflejan los desafíos inherentes a una praxis feminista que pretende incidir en un Estado concebido como campo de poder atravesado por relaciones patriarcales.

Desde una perspectiva internacional, la experiencia uruguaya ofrece valiosos aportes a la historia del feminismo latinoamericano. En un país de escala

demográfica reducida, con una historia política marcada por el autoritarismo y la democracia representativa, el feminismo ha sabido construir herramientas conceptuales y prácticas organizativas que dialogan con marcos globales —como la CEDAW y la Convención de Belém do Pará— sin perder de vista las especificidades locales.

Los desafíos actuales, sin embargo, son inmensos. La persistencia de los femicidios, la reproducción de la violencia simbólica en los medios y las redes, y la precarización de las políticas de género en contextos de ajuste neoliberal exigen redoblar la apuesta por una praxis feminista crítica, autónoma y articulada. La genealogía reconstruida aquí demuestra que el feminismo uruguayo ha sabido enfrentar el dolor con organización, el silencio con palabra y la exclusión con redes. Esa herencia es, al mismo tiempo, legado y horizonte.

Referencias Bibliograficas

ARAÚJO, A. M.; VÁZQUEZ, A. **Exils latino-américains: la malédiction d’Ulysse**. Paris, Francia.: L’Harmattan, 1988.

BIRRIEL GOLZARRI, N. Los derechos de las mujeres y los partidos políticos de izquierdas. *In*: MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, L. V. (org.). **Tejedoras del cambio. Mujeres y feminismos en Uruguay (1890-1946)**. Montevideo, Uruguay.: Ediciones del Berretín, 2024. v. I.

BRAZUNA MANES, A. “Yo, ama de casa. Yo, oriental”. Leyendo desde el género la celebración del “Año de la Orientalidad” (Uruguay, 1975). *In*: CUARTAS JORNADAS DE HISTORIA POLÍTICA, 2013, Montevideo, Uruguay. **Anais [...]**. Montevideo, Uruguay.: [s. n.], 2013.

CAFARO, A. L. Violencia de género y generación: realizando un breve recorrido teórico y de políticas

públicas en Uruguay. **Revista Regional de Trabajo Social**, [s. l.], v. 29, n. 65, 2015, p. 14–35.

CANOURA, C. **Entrevista**. [S. l.: s. n.], 19 maio 2019.

DE GIORGI, A. L. **Historia de un amor no correspondido. Feminismo e izquierda en los 80**. Montevideo, Uruguay.: Sujetos Editores, 2020.

DE LAURETIS, T. La teconología del género. **Revista Mora**, [s. l.], n. 2, 1996, p. 6–34.

DE LEÓN, J. Los nudos de la sabiduría feminista. El Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer en Uruguay (1984-1993). *In*: MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, L. V. (org.). **Caminos audaces. Mujeres y feminismos en Uruguay (1946-2022)**. Montevideo, Uruguay.: Ediciones del Berretín, 2024.

GRAUER, D. **De la clase a los derechos. Movimiento feminista y Frente Amplio, disputas y transformaciones en la izquierda en Uruguay, 1984-2004**. 2020. Tesis de Maestría en Historia Política - Universidad de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, Uruguay., 2020.

KOSELLECK, R. **Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos**. Barcelona, España.: Paidós, 1993.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, M. Del femicidio al feminicidio. **Desde el jardín de Freud: revista de psicoanálisis**, [s. l.], n. 6, p. 216–225, 2006.

LIENAS, G. **El diario de Carlota**. Madrid, España.: Editorial Planeta., 2013.

MARCHESI, A.; MARKARIAN, V. **El tiempo no para. Historia, crisis y futuro para pensar proyectos de izquierda**. Montevideo, Uruguay.: Ediciones del Berretín, 2025. (Nuestra Política, v. 2).

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, L. V. Activismos en torno a la violencia de género en Uruguay: procesos, límites, y potencialidades durante el siglo XX. *In*: MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, L. V. (org.). **Tejedoras del cambio. Mujeres y feminismos en Uruguay (1890-1946)**. Montevideo, Uruguay.: Ediciones del Berretín, 2024.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, L. V. **Ni muertes ni palizas, las mujeres se organizan. La construcción de la violencia doméstica como problema político-público (1984-1995)**. Montevideo, Uruguay.: Doble Clic Editoras, 2021.

MARTÍNEZ VÁZQUEZ, A.; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, L. V.; SANTANA DA CUÑA, F. **Caminos de lucha: Una historia posible del Sindicato Único de Trabajadores y Trabajadoras del INAU e INISA (1945-2024)**. Montevideo, Uruguay.: [en prensa], 2025.

RUSSELL, D. Femicide: Politicizing the Killing of Females. *In*: FEMICIDE: POLITICIZING THE KILLING OF FEMALES, 2008, Washington D.C. **Strengthening understanding of femicide**. Washington D.C: PATH, MRC y WHO, 2008, p. 26-31.

SAPRIZA, G. Dueñas de la calle. **Revista Encuentros**, [s. l.], v. N°9, 2003, p. 89-149.

SAPRIZA, G. Historia reciente de un sujeto con historia. **Revista Encuentros**, [s. l.], v. N°7, 2001, p. 87-105.

SCOTT, J. El género: Una categoría útil para el análisis histórico. *In*: LAMAS, M. (org.). **El género: la construcción cultural de la diferencia sexual**. D.F, México: PUEG, 1996.

SEGATO, R. L. **Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos**. Buenos Aires, Argentina.: Prometeo Libros, 2010.

SEMPOL, D. Aquí nadie es más que nadie: Igualdad y familias en el debate sobre el “matrimonio igualitario” en Uruguay. **Revista Punto Género**, [s. l.], n. 9, p. 65–84, 2018.

SEMPOL, D. **De los baños a la calle. Historia del movimiento lésbico, gay, trans uruguayo (1984-2013)**. Montevideo, Uruguay.: Random House Mondadori, 2013.

SIMOIS, M. **Entrevista**. [S. l.: s. n.], 2019.

Narrar la ignominia profanadora: violencia en el cuerpo de las mujeres, en dos novelas del cono sur

Andrea Aquino¹²⁷

Primer movimiento: Tomar la palabra

Pondremos en diálogo las novelas *La mujer del río* (2024), de la poeta, narradora y docente chilena Paula Ilabaca y *La muerte ajena* (2025), de la periodista, novelista y guionista argentina Claudia Piñeiro.

Empecemos recordando el ensayo que Josefina Ludmer escribió en 1985, cuyo título es *Las tretas del débil*. Dicho texto formó parte de una recopilación que respondía a un encuentro de escritoras latinoamericanas. El título de la publicación es declarativo y contundente: *La sartén por el mango*. Nos interesa puntualizar que en este trabajo pretendemos continuar con ese gesto, no sin antes describir algunas situaciones que fundamenten el movimiento, para seguir con la terminología usada por Ludmer, de tomar la palabra, de accionar. En dicho ensayo la autora explicita que evitó generalizaciones o rótulos con respecto a la “escritura femenina”, pero no pierde oportunidad de referir las dicotomías que otros han fijado. A saber, la autora anota las asociaciones que históricamente se han hecho de lo concreto, el dolor, la pasión o el adentro y la reproducción para la mujer, y, el orden de lo abstracto, el mundo de la producción y lo público para el varón. Desde esas diádas que rechaza,

¹²⁷Profesora de Literatura y docente en Formación Docente en el Instituto de Profesores Artigas (IPA), Consejo de Formación en Educación (CFE, Uruguay).

propone subvertir el orden, esta estructuración dogmática y encorsetada y al mismo tiempo, expone un lúcido análisis de cómo ha habido mujeres que sortearon esos anillos de poder con astucia. El ejemplo que analiza es el de la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz en su respuesta a Sor Filotea en el virreinato de México, siglo XVII. Cuando el superior da la voz, plantea Ludmer, genera un conflicto, un cruce de tensiones acerca de cómo y cuándo se da la voz a quien se considera “inferior”, en tanto que quien toma la palabra deberá ser estrategia al decir y al callar. Lo público y lo privado son articulados desde una mirada de género y, además, en perspectiva binaria en ese contexto ultraconservador de Contrarreforma colonial.

El decir público está ocupado por la autoridad y la violencia: otro es el que da y quita la palabra. (...) Nos interesa especialmente el gesto del superior que consiste en dar la palabra al subalterno: hay en Latinoamérica una literatura propia, fundada en ese gesto. (...) Ese gesto proviene de la cultura superior y está cargo del letrado, que disfraza y muda su voz en la ficción de la transcripción, para proponer al débil y subalterno una alianza con el enemigo común. (...) Juana hace entrar en contradicción saber y decir; ese es el punto de partida de la cadena de contradicciones que proliferan en (su) texto. (LUDMER, 1985, p. 194, 195).

Cuatro siglos después y luego de cuatro olas feministas, aún queda mucho por hacer, sobre todo porque la complejidad de este tiempo ha trizado un espejo y se vuelve imperativo no obviar que lo que predomina hoy es la multiplicidad de posturas con respecto a la lucha feminista. Hagamos foco, en el Cono Sur del siglo XXI y en

la narrativa de género negro, policial o detectivesco. En 2011, en la compilación de artículos sobre el género policial latinoamericano que hace Ezequiel de Rosso, este apunta a la verosimilitud del policial latinoamericano entendida como “reflejo” de lo social, que es lo que vuelve inevitable el rótulo de “lo negro” así, contempla consideraciones que ya en 1996 presentara Mempo Giardinelli en cuanto a la reivindicación del matiz “realista” de la novela negra y agrega que “se tornaba un modelo de denuncia de las crisis políticas latinoamericanas” (De Rosso, 2011, p. 28). Por otra parte, rescata una observación que queremos tomar como punto de partida, a saber:

El género negro ya no se aborda desde el punto de vista de una dudosa justicia ni de la defensa de un igualmente sospechoso orden establecido. La actual literatura negra lo cuestiona todo” (DE ROSSO, 2011, p.29).

Con esta cita de Giardinelli, tomada por De Rosso y fundamentada en la observación de las novelas publicadas desde fines de los setenta tanto en Argentina, Chile, México como Cuba, queremos comenzar por señalar nuestro primer mojón en el abordaje que pretendemos hacer: la novela negra latinoamericana es cuestionadora, problematizadora. En particular, Argentina cuenta con una larga sistematización de traducción, creación y estudio del género, pero es significativa la presencia de autores e investigadores varones. A modo de ejemplo, el propio trabajo que venimos citando es una evidencia. La compilación de De Rosso consta de cuarenta ensayos/capítulos, todos escritos por hombres que leyeron y exploraron la obra de otros hombres. ¿Por qué

no hubo espacio para que participaran mujeres de esa compilación? ¿Por qué son tan escasos los estudios a textos escritos por mujeres? Formulamos estas preguntas junto a otra más abarcadora y menos cautelosa, ¿este trabajo acaso no es un síntoma del espacio reducido de desarrollo creativo y académico que se habilita aún hoy a las mujeres que no toman la sartén por el mango? El caso puntual es el estudio de Sergio Pitol al lugar de la narrativa de Patricia Highsmith en la novela policial y sus procedimientos literarios con respecto a perseguidor y perseguido. Y este libro aludido no es un caso excepcional, como antecedentes están los libros *Asesinos de papel* (Buenos Aires, 1995) en el que Jorge Lafforgue y Jorge Rivera entrevistan a veinte escritores y comparten ensayos sobre el policial, también, *El juego de los cautos* (Buenos Aires, 1992) donde Daniel Link compila los ensayos clásicos sobre policial, desde Edgar Allan Poe hasta P.D. James. Un cotejo de los índices de las tres compilaciones sostiene esa tendencia de la *invisibilización* de escritoras o investigadoras. Simplemente, no están. Lo significativo es que dichos textos son de referencia ineludible, aunque su cartografía del policial esté incompleta.

Si vamos más atrás en el tiempo y centrándonos en Argentina, desde los trabajos de la colección Séptimo Círculo, liderado por Jorge Luis Borges, pasando por las producciones de Gadea Rodolfo Walsh o Ricardo Piglia, por nombrar algunos escritores de referencia ineludible, la presencia de escritoras o investigadoras es mínima. Las investigaciones de Mempo Giardinelli, Ezequiel De Rosso, Roman Setton, Roberto Ferro, incluso las producciones audiovisuales de Juan Sasturain dan cuenta que ha habido una exploración continua de las vertientes, las importaciones, el género y las bifurcaciones en el Cono Sur, pero consideramos que la mirada es parcial. Esta constante a ambos márgenes del Plata, seguramente, han

configurado un perfil masculinizado del género. Sin embargo, esa tendencia que caracterizó el surgimiento y desarrollo de la narrativa policial, detectivesca o de enigma durante el siglo XX, tuvo una variable desde los primeros años del siglo XXI. A propósito de la invisibilización de escritoras en Latinoamérica, nos interesa tomar como fundamento algunas observaciones de Diamela Eltit; con ella, pensamos que es un lugar problemático el de la reflexión del territorio escritural y sus fronteras, pero aún más, el de la difusión.

No puedo dejar de pensar en otras fronteras estrechas, llenas de escollos, que asolan a literaturas de partes importantes del planeta. Entre ellas, la literatura latinoamericana y su reducción en los tiempos y en los espacios por las escasas condiciones de desplazamiento que experimenta. (...) Desde luego el boom sesentero fue la excepción, pero junto con la excelencia de sus autores, mostró los movimientos necesarios de la maquinaria literaria que operó y opera para su producción. (...) las escritoras Marta Traba o Rosario Castellanos o Elena Garro también entre otras, entre muchas, muy conocidas y reconocidas en sus países (...) no fueron consideradas debido a una convención excluyente, pues la literatura se pensaba y acaso hasta hoy se piensa centralmente como patrimonio masculino. (ELTIT, 2024, p. 17-19)

En el Cono Sur se puede constatar un progresivo aumento de escritoras que exploran y publican cuentos y novelas dentro de los márgenes, ya hemos dicho laxos, del género negro. Invitamos a cotejar en redes, la lista es larga y aumenta sensiblemente año a año. Entonces, para subvertir esa asimetría señalada por Eltit, a partir de este

momento, haremos foco en textos escritos por mujeres desde los planteos de otras mujeres.

¿Qué lugar ha sido elegido como espacio diferenciado para los personajes femeninos en las novelas negras? Deberíamos hacer algunas puntualizaciones antes de contestar esta pregunta, no es lo mismo si nos posicionamos en los textos anglosajones decimonónicos o en el género negro del auge de los años cuarenta en Norteamérica con su reiteración de mecanismo de automatización, repetición y ensamblaje de piezas de fabricación en serie, o lo contrario, en las heterogéneas, híbridas propuestas de las novelas latinoamericanas. Es necesario dejar en claro que hubo, hay variaciones en el tratamiento de los personajes femeninos, porque, aunque la primera situación es la del destino dramático de ser el cuerpo vulnerado, nacer como la víctima luego esto cambió a las antípodas, la bella y aparentemente frágil, es descubierta en su astuta perversión, se convierte en asesina. Algo así como pasar de ser la mosca muerta a la mantis post apareamiento. A su vez, un nuevo giro más colocaría, sobre todo con el impacto de las diferentes olas feministas en Latinoamérica, a la mujer como personaje protagónico en la categoría de detective, de policía, de investigadora, amateur o profesional, pero, sobre todo, emancipada, empoderada. Es curioso, y consideramos como positivo, que este vuelco de 180 grados se pueda observar en textos escritos tanto por mujeres como por hombres. Pero, como veremos más adelante, el cuerpo de la mujer no ha dejado de ser territorio de batallas, de violaciones *profanatorias*. Porque como dice Rita Segato (2025), cuando no hay palabras para verbalizar los ultrajes, la palabra profanación es la que se utiliza. Este término de raíz ancestral que expone el avasallamiento de una tumba, los restos de un templo, todo aquello que es sagrado, es saqueado y vituperado. Podemos volver a

Ludmer señalando que el uso de la voz y del cuerpo del subalterno ha sido una constante en Latinoamérica; las novelas negras o policiales no escapan de este rasgo. Asimismo, esta autora también explora en la narrativa Latinoamericana, específicamente en cuentos, la articulación entre el delito como hecho social y la forma en que ha sido contado y narrado. En su libro de 1999, *El cuerpo del delito*, Ludmer lo define como un “instrumento conceptual particular: no es abstracto sino visible, representable, cuantificable, personalizable, subjetivizable: no se somete a regímenes binarios; tiene historicidad y se abre a una constelación de relaciones y series” (Ludmer, 1999, p.12). Es allí en donde hacer foco, en la representación de los delitos que se han cometido en el cuerpo de las mujeres y cómo otras mujeres lo representan, en narraciones que tienen un componente negro, pero que, por sus características, lo expanden con respecto a las representaciones más convencionales, seriadas o industrializadas. Aquí el porqué de las novelas elegidas, son evidencia del trabajo poético, profundamente sensible y a la vez riguroso, que evidencia la red de representaciones *noir* escritas por mujeres del Cono Sur.

Segundo movimiento: saber qué decir y qué no

Avancemos. *La mujer del río* (2024) de Paula Ilabaca y *La muerte ajena* (2025) de Claudia Piñeiro son dos relatos escritos en postpandemia COVID 19, pero que parten de hechos históricos de tiempos distintos. La primera, un trágico episodio ocurrido durante la dictadura de Pinochet, en Chile; la segunda, se inspira también en un hecho real de 2022. El delito que movilizó a estas dos escritoras es el del femicidio. Mientras Ilabaca desmonta en su trama la perversidad de una clínica de abortos

clandestina, cuya sede está en el centro de Santiago y a pasos de La Moneda, Piñeiro elige problematizar las posiciones con respecto a la prostitución vip. En particular, la escritora argentina va entretejer voces que evidencias disensos con respecto a la figura de la *escort* que se vincula con figuras de poder y el espionaje. Por medio de las revelaciones de la investigación que había hecho la víctima, que tal vez precipitó su tragedia, Piñeiro pone sobre la mesa un tema de discusión de rabiosa actualidad: la emergencia de movimientos políticos de ultraderecha que utilizan como caballo de Troya a mujeres jóvenes para espiar a sus adversarios.

Entonces, dentro de las coincidencias que hermanan estas dos novelas es el juego de espejismos y de ejercicios metaliterarios donde la realidad es revelada en su fragmentarismo, sus contradicciones, confrontamientos recurrentes, reversibilidades múltiples. Ese aspecto las vuelve creíbles en cuanto hacemos cotejos con situaciones cotidianas. Son novelas que podemos ubicar dentro del *neopolicial* contemporáneo por esa misma razón, porque son relatos que, aparentemente desmembrados, dan cuenta de la falacia de pensar la realidad como un todo coherente, congruente. Hablar de realidad, en singular, ya es un problema. Las realidades que van emergiendo en las dos tramas son muestra del espejo trizado en el que nos reflejamos a diario.

Si comparamos dichos textos a la luz de los planteos, ya señalados, de Josefina Ludmer, Rita Segato y Diamela Eltit, con respecto a la violencia en el cuerpo de las mujeres y a la toma de conciencia de que el crimen emana de la estructura social patriarcal veremos que estas dos escritoras toman la sartén por el mango y muestran. Evidencian de manera polifónica, descarnada y, por momentos muy cruel, ese aparato social que reproduce y

sostiene desigualdades, inequidades. Como señala Rita Segato en UNAM 2025, el sistema sigue siendo patriarcal y reproduce por poder múltiples violencias. Nuestra hipótesis de trabajo es que, por medio de estas novelas criminales, las escritoras hacen visible la fragmentación, la criminalización de la desobediencia frente a los mandatos patriarcales. A su vez, cómo el cuerpo de la mujer se vuelve territorio en pugna y los delitos de femicidios se han tornado cada vez más espectaculares porque son ejemplarizantes. Esto no es nuevo, pero la forma en la que las escritoras lo visibilizan, sí. Procuraremos contestar estas preguntas nucleares: ¿por qué narrar el crimen? ¿cómo lo narran?

Para acercarnos a los textos elegidos, sabiendo que será a tuestas y con saldo deudor porque la riqueza de estas narraciones daría para varios capítulos más, queremos leer desde esta lúcida perspectiva que señala Diamela Eltit (2024).

La literatura deambula de manera apabullante por la totalidad de pormenores humanos, los recorre desde dentro a la manera de un prolongado y exhaustivo escáner de última generación pero con una toxicidad bajo control. (...) porta su propia historia o sus historias particulares, pero también demarca la gran historia y sus visiones, lo hace sin reproducirla protocolarmente, más bien produce la gran historia, una y otra vez, se excede y se retrotrae, cansa y, a menudo, abrumba, relata sus escenarios e intercala escenas que sin suceder, ya sucedieron. (ELTIT, 2024, p. 15-16).

Consideramos que esa visión de la literatura nos revela la estética de las novelas de Piñeiro e Ilabaca.

Ambas tienen como protagonistas a mujeres que, de una forma u otra, están relacionadas con las víctimas de los crímenes que van a investigar. Pero, aunque en lo que difieren es en la experticia o en los métodos de pesquisar el crimen, se acercan en las improvisaciones, en los registros, notariales, ficcionales, de soportes diversos como las grabaciones de audio o video. En las dos novelas se percibe una aparente yuxtaposición de elementos no secuenciados, o con un orden temporal no lineal. Con ello volvemos a Eltit cuando se pregunta por el poder del pacto ficcional como entramado mimético de otro entramado complejo que se proyecta infinitamente.

El territorio demarcado por la letra se convulsiona ante los segmentos de tierra que conforman su planeta y estalla la guerra o estallan las guerras, una y otra y otra en el interior del multitudinario manual de la muerte. Y las armas. O el crimen y la tiranía. ¿Qué queda fuera de la literatura? ¿Qué la acecha como deuda? (ELTIT, 2024, p. 17).

En las dos narraciones puede verse este juego de multiplicación de tensiones, de pujas y luchas de inteligencias desde el lugar del tablero de ajedrez de tres dimensiones que les toca transitar. Mientras en una quien investiga es detective, Mercedes Torrealba para *La mujer del río*, en la otra, es una periodista Verónica Balda, en *La muerte ajena*. Las reglas del juego no están claras, espionaje, contraespionaje, traiciones o vulnerabilidades son resortes que van dando andamiaje a estos relatos. El fragmentarismo y las apariencias falsas son los trampantojos que ambas autoras bordaron en sus tramas. En la novela de Piñeiro, la protagonista es una periodista consolidada y premiada a la que un episodio trágico del

presente, le remueve heridas viejas, el abandono de un padre que formó una nueva familia, la llegada de una hermana con la que no se vincularía. Balda es sorprendida por la noticia de la muerte de una *escort*. La monótona, aunque reconocida y rentable rutina de su espacio matinal en la radio, se suspende por las repercusiones de esa muerte misteriosa. Juliana Gutiérrez, la joven que cayó desde un edificio en el barrio de Recoleta, es su medio hermana. Por su parte, en la novela de Ilabaca, el motor de avance de la acción es el hallazgo macabro de una bolsa con restos humanos. Es un cuerpo descuartizado. El “sitio del suceso” es el Mapocho, río que atraviesa la ciudad de Santiago de Chile. El cuerpo de una mujer, descubrirán después, ha sido embolsado como basura y arrojado al agua de un río que cambia. El Mapocho corre caudaloso durante el deshielo o se seca y deja en su cauce amarronado, los deshechos que ocultaba el agua proveniente de la cordillera. Volvamos a los planteos de Rita Segato. Vemos en los delitos que van a investigar las protagonistas la ignominia de la profanación que alude Segato (2025). Hay saña en destrozarse el cuerpo de las víctimas.

El informe aportado en la causa señala que se presenta gran cantidad de hematomas y equimosis, algunas de gran tamaño, así como escoriaciones en el tórax, abdomen, y en sus miembros inferiores y superiores. Los golpes fueron atenuados por un toldo de un balcón del primer piso. Sin embargo, un borde de hierro de ese toldo es lo que parece haber producido el fuerte traumatismo y la consecuente fisura que se detectó en la parte inferior del cráneo de Gutiérrez. La joven también presenta una triple fractura de pelvis. (...) determinar si la escoriación apergaminada de 14 por 10 centímetros que presenta la mujer en tórax y abdomen puede ser

compatible con la denominada “lesión 18”.
(PIÑEIRO, 2025, p.131)

Observemos lo minucioso y detallada que es esta secuencia: piel y huesos; hematomas, escoriaciones y marcas de resistencia; traumatismos y fracturas. En un ejercicio de proyecciones que nos recuerdan el juego de cajas chinas, la autora difiere artificialmente la poetización de la violencia en el cuerpo de la *escort*, porque es otra autora la que narra esta imagen del cuerpo lacerado de la mujer. Nos la imaginamos resistiendo en el balcón frente a esos brazos, no sabemos cuántos, que la empujan al vacío. Referimos el ejercicio de planos escriturales porque luego el lector irá descubriendo múltiples juegos y giros. El fragmento citado remite a la primera parte de la novela que, a su vez, es casi el final de otra novela que está dentro. Para no desestimular la lectura solo diremos eso y que, dentro de *La muerte ajena*, hay tres novelas, un futuro documental, las grabaciones y registros de dos investigaciones relacionadas con el poder y la sexualidad en el siglo XXI. Piñeiro y Segato coinciden en este punto: lo que predomina hoy es la exhibición de la sexualidad y la impunidad del poder. Rita Segato (2025) insiste con desencanto y desilusión que el sistema patriarcal que sustenta las diferentes culturas no cede, resiste con violencia a los diferentes movimientos y comunidades disidentes. Para comprender esos *epifenómenos*, como puntualiza esta autora, hay que superar la etapa de mera descripción. Ya hay demasiadas descripciones donde queda en evidencia ese problema de la impunidad ostentosa, donde los homicidios sin consecuencia y la pedagogía de la crueldad se exhiben. Ahí se encuentra el nudo que las novelas de estas autoras del Cono Sur cuestionan: ¿Qué mandatos de masculinidad se reproducen? Segato (2025) arriesga una afirmación

estremecedora que los relatos de Ilabaca y Piñeiro ratifican e intentaremos demostrar con ejemplos en las líneas que prosiguen: “Destruir la moral del enemigo es una estrategia que lamentablemente se expande en el sur”.

Claudia Piñeiro (2025) ha reiterado en diversas presentaciones durante este año, como lo hizo en la Semana Negra de Gijón, que no tiene resuelta su posición con respecto a la prostitución. Este ha sido un tema tabú en las sociedades occidentales, es un tema polémico, complejo y polimorfo. Piñeiro observa y escucha argumentaciones en dos posturas que confrontan, dice: abolicionistas y revisionistas. Por esa razón, reconoce que en su novela prefiere darle voz y escritura a diferentes personajes para que defiendan su postura o utilice con frecuencia la estrategia de la interrogación. Por ejemplo, cuando por medio de una grabación, escuchamos a Juliana hablándole a la periodista Leticia Zambrano.

Hoy la misma chicha que cursó con vos todo el secundario te aparece un día en OnlyFans, con un video grabado en su propio cuarto, o casi en tetas en Instagram o en Tinder. (...) Hoy los pibes saben que las promesas del mercado laboral, en las que ustedes confiaban, demostraron ser una farsa. No existen. Tenemos que buscar cómo sobrevivir en otro lado, de otro modo. En apuestas online, criptos, startups. ¿Por qué no en servicio de acompañamiento? Cada uno ofrece lo que mejor le parece. Lo entienden. Aunque después, por más que sea una cosa aceptada, no nos eligen de novia, ¿viste? Pasan los años, el mundo se moderniza, pero tener una novia “puta” sigue siendo algo sucio. (PIÑEIRO, 2025, p. 210)

En la voz de Juliana, desde la confesión de su derrotero y de sus opciones, la autora visibiliza los tabúes que siguen marcándonos como sociedad que, más allá de luchas feministas, sigue sosteniendo un sistema patriarcal. Para Rita Segato (2025) aún nos encontramos en transición, no obstante, el patriarcado resiste como sistema en las diferentes culturas y con ello, recrudece su ejercicio de poder. Esta autora insiste en que estos femicidios, feminicidios y *femi- geno- cidios* en todo el mundo, no pararán mientras las masculinidades deban seguir exhibiendo su poder. Recordemos que esta novela está ubicada en Buenos Aires y en la actualidad. Argentina se encuentra en un nuevo proceso de cambios realizados por el actual presidente Javier Milei. Sus posturas, más allá de caricaturizaciones, se han caracterizado por pasar motosierra a lo que él y su equipo consideran ñoquis y parásitos en el sector público. La forma en que ventila la interioridad linda con lo obsceno. Expresiones violentas y con una verborragia que es síntoma de bizarría y extravagancia son incluidas en los testimonios de la joven *escort*, así la autora ficcionaliza situaciones que se exhibieron y viralizaron en las redes. No se lo nombra, pero en el cotejo de situaciones ridículas, es reconocible.

Aunque la prueba no sea mucho más que un posteo de lencería femenina tirada en el piso junto a sus zapatos, una mujer que se asoma por debajo de las sábanas mientras el varón en cuestión maneja una plantilla de Excel en su notebook, o una supuesta mancha de semen sobre el edredón de la cama donde pasó la noche. Es en esa manifestación explícita de la vida sexual donde los ex incels, devenidos varones satisfechos que ostentan poder, chocan con el estilo que históricamente usaron para manejar estos temas los integrantes más conservadores... (PIÑEIRO, 2025, p. 249)

El poder ha sido ejercido espectacularmente en todas sus aristas, como en despidos masivos y en violentas respuestas a los reclamos de trabajadores, jubilados y estudiantes. Las respuestas de choques violentos con balas de goma, gases lacrimógenos y palazos ordenados por Patricia Bulrich, generan sentido, sentidos, a los relatos que proliferan en la trama de la novela *La muerte ajena*. Piñeiro juega con astucia al multiplicar los puntos de vista, porque será el lector el que ensayará respuestas a las preguntas que formulan los personajes. Es un ejercicio de conciencia donde al leer nuestra voz repite las interrogantes que denuncian la hipocresía. En la siguiente cita, la joven *escort* interpela a la periodista Zambrano y esas preguntas también nos interpelan a los lectores.

¿Por qué buscar un trabajo donde te pagan diez veces menos y te explotan en otros sentidos? ¿Qué es un trabajo digno? Para algunos sólo vale hablar de dignidad en el trabajo sexual. ¿Por qué en otros trabajos no? ¿Un tipo que se encarga de echar a veinte mil empleados a la calle tiene un trabajo digno? ¿El gerente de recursos humanos de una empresa que te paga en negro? ¿La enfermera que les limpia el culo cagado a montones de pacientes en un hospital? (...) Los que me quieren “encauzar” se rasgan las vestiduras partiendo de la base de que lo peor que hay en la vida es tener sexo sin deseo. ¿En serio? ¿Solo nosotras? ¿No está lleno de mujeres y hombres en pareja que tienen sexo sin deseo? Tampoco creo que ellos lo hagan gratis, algo reciben a cambio. El deseo es un bien bastante escaso en estos tiempos. (PIÑEIRO, 2025, p. 212).

Además de estas grabaciones, y como ya hemos dicho que en el entramado hay varios hilos, también tenemos recortes de periódicos y cables de agencias internacionales que se suman al juego de espejos y espejismos rotos, a la cadena de informaciones y *facke news*. Esta novela se vuelve una argamasa de ficciones de la ficción de las ficciones, un gran relato del *facke* literario que interpela al poder en todas sus aristas. “Las mujeres se alojan en los mismos hoteles previstos por la organización del evento para los invitados al foro (Foro en Davos) y se visten con ropa adecuada, aparentando ser mujeres de negocios, para pasar inadvertidas (...) desde organizaciones feministas critican la hipocresía” Cable de Agencia Robert Capa. (Piñeiro, 2025, p. 196-197).

Hagamos foco, ahora, en *La mujer del río*; Mercedes Torrealba, una de las protagonistas, es una detective profesional, es investigadora del departamento de policía y deberá alternar sus pesquisas con otras circunstancias más personales: su vida de divorciada y su la tensión con su amigo y jefe. En la tapa de la novela que corresponde a la primera edición se advierte que la narración está basada en hechos reales. Así, podríamos pensar a priori que este texto se enmarca en el subgénero *true crime*, sin embargo, la elaboración literaria es notoria. Un par de datos de la trayectoria de la autora son reveladores en este sentido: es poeta y trabajó en el departamento de investigaciones (DPI) de Chile como perito grafológico. La narración de los hechos evoca y problematiza el tiempo en dictadura militar, 1984 es el año atravesado por los capítulos en un manejo bascular de tiempo. ¿Acaso no nos resuena este año con la sensación opresiva de vivir observados y sospechados todo el tiempo? Ese año activa inmediatamente las asociaciones con la vida observada todo el tiempo, la opresión y la desconfianza. El ojo de *Big Brother* orweliano resuena en esta narración chilena con

eficacia porque los investigadores también son investigados, porque la novela despliega un repertorio de intrigas y pesquisas que perturban tanto como pretender seguir las escaleras de una litografía de Escher. Esa misma incertidumbre provoca el relato de Piñeiro. La escritora española Rosa Montero lo señaló así en su participación en Días Contados III, el coloquio internacional sobre género negro realizado en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). “Estructura hipnotizante, poliédrica y resbaladiza. Claudia va tejiendo una compleja tela de araña. Desasosiego, tremendamente oscura y afilada. La profundidad de sus personajes complejos y sutiles. Muy bien escrita, como siempre”. (Montero, 2025) Este rasgo hermana las novelas, aunque una sitúe los hechos en las últimas décadas del siglo pasado y la otra en la actualidad. La sordidez y la desconfianza se revelan desde la estructura misma del texto. Las constantes son la fragmentación y la contradicción. En un contexto excesivamente opresivo, como el de *La mujer del río* o de posverdad, como el de *La muerte ajena*, todo queda bajo sospecha. Las protagonistas de ambas novelas, Mercedes y Verónica, respectivamente, deberán agudizar sus observaciones y no precipitarse a tomar decisiones. Aquí, una de las máximas de los relatos policiales se cumple rabiosamente: nada es lo que parece. Volviendo a la imagen del espejo trizado, la realidad reflejada en los fragmentos, las sombras y los destellos hacen el camino más difícil para ellas.

A lo dicho le agregamos una dificultad más. En ambas novelas, el punto de vista se disgrega. Por momentos asistimos a las declaraciones de unos y a los documentos, relatos, notas y recados o cartas de otras. También, perfiles y testimonios. Incluso, en la novela de Ilabaca, hay un curioso ejercicio de alineación con la estructura de las antiguas tragedias griegas, puesto que

inicia con un coro que narra demóticamente, o canta, o reza, en un prólogo y un epílogo. Poesía coral en prosa. ¿Es un coro de mujeres? ¿Toda una comunidad que reza y reconoce la falta? Esa voz colectiva, cargada de poesía elegíaca y reconocimiento: “No estuvimos”, “Acá vamos”.

Tercer movimiento: Reconocimiento de constantes y variables

Los machismos y micromachismos son una de las constantes. En la novela de Piñeiro se ve claramente en el tratamiento y las reflexiones del personaje de Pablo Ferrer, la pareja de Verónica Balda. El escritor frustrado que tiene que conformarse con ganar menos que su mujer, decide apropiarse de la historia que le llega por medio de la novela de Leticia Zambrano. En la segunda parte de la novela, en la recopilación yuxtapuesta y alternada de testimonios, Ferrer reconoce qué piensa de la historia y de la novela de Zambrano. Piñeiro realiza un ejercicio metaliterario y todavía más, recurre al ejercicio de ponerse en la cabeza de un varón. En este sentido, puede visualizarse el esfuerzo por construir un personaje que, cargado de prejuicios, traiciona.

A pesar de mis dudas iniciales, a medida que avancé con la escritura me fui alejando cada vez más del “basado en hechos reales” para dejarme llevar por la ficción y sumergirme en ella. Mi ficción. Digamos que *Varón y qué* terminó siendo un libro originado, provocado, concebido a partir de hechos reales, más que basados en ellos. Si en un primer momento me obnubilaron esos papeles robados, desbordantes de material, y tuve que apoyarme en la realidad para permitirme abordar el proyecto, creo que se trató de una estrategia para tomar

coraje y poder escribir esta historia. (...) Estoy convencido de que la decisión de contar esta historia con el punto de vista y la voz de un hombre fue la más acertada en muchos aspectos, no solo en el literario. (...) *Varón y qué* es un suceso innegable, le moleste a quien le moleste. (PIÑEIRO, 2025, p. 233-235)

Pablo reconoce que les robó a Leticia y a Verónica, además, confiesa qué y cómo lo hizo. En su relato se puede inferir un constante regodeo en su toma de decisiones que, a su parecer, siempre fueron acertadas y rentables. En este sentido, aprovecha para opinar acerca del feminismo y su particular forma de ser feminista:

Por supuesto que yo me defino como feminista, pero en un sentido humanista, de respeto del otro, o sea, en un buen sentido, no en los extremos que plantean grupos de mujeres radicalizados, que juegan en contra del propio movimiento” (PIÑEIRO, 2025, p. 235).

También, por medio de este personaje, la autora problematiza el tema de la cancelación, “La cancelación es la Inquisición de nuestros tiempos” (PIÑEIRO, 2025, p. 235). En definitiva, en las tres partes de la novela, pueden verse como constantes, la incertidumbre actual de la veracidad, los machismos y micromachismos que sustentan el sistema patriarcal y las decisiones éticas y estéticas que los diferentes autores toman. Con Rosa Montero, decimos que es una novela poliédrica y desasosegante. Y, además, nos parece una buena síntesis la observación que hace Marta Marne (2025) para *El periódico* de España: “Una novela que desafía la necesidad de las certezas y obliga a cerrar el libro con más preguntas que respuestas” (MARNE, 2025, p. 1)

Por su parte, en *La mujer del río*, también se sostienen episodios donde los personajes ejercen un escrutinio constante de la forma de vestir, vincularse y andar de las mujeres. Los machismos y micromachismos de ese mundo vintage se actualizan en las referencias constantes a jerarquías, a espacios que se pueden y deben recorrer.

Mercedes Torrealba se presentó vestida con un traje celeste, el cabello suelto peinado hacia atrás, ojos muy delineados, blusa blanca con lunares pequeños, zapatos taco medio color azul eléctrico y una pequeña cartera blanca, de la que pronto sacó su libreta de anotar (ILABACA, 2024, p.18).

Como esta, son constantes las descripciones de la detective. Un ojo, que es el ojo de sus colegas (o coleguitas), la mira de arriba abajo constantemente, ellos se preguntan con frecuencia cómo se mantiene así de bella y estética trabajando de detective. El contraste de esa mujer vestida así en el *sitio del suceso*, espacio sucio, con huellas de la violencia y el caos, sorprende y despierta el deseo. Con esta imagen, Ilabaca hace un guiño al arquetipo de la *femme fatale* Porque también agrega la secuencia de la mujer que fuma. La carga erótica es una constante en la novela de la escritora chilena y la contrasta con la forma en la que la detective actúa. Mercedes Torrealba parece una *femme fatale*, sus compañeros de la DPI la perciben y la desean así, pero no lo es.

Por último, la opresión y el sentimiento de estar siempre bajo sospecha también encadena la secuencia de episodios aparentemente separados. Esa tensión es aliviada por la comicidad. El elemento que incorpora

Ilabaca es el manejo del humor en sus variables (negro, racista, machista, xenófobo, homofóbico).

Por medio de esas constantes, cada una de las autoras transita la investigación de lo ominoso. La ignominia a la que nos referimos en el título de este abordaje es la violencia desatada, como señala Rita Segato, en el cuerpo de las mujeres. Pero, queremos enfatizar que no se trata solo de las víctimas. Sí, es cierto que los cuerpos (el de Orieta y el de Juliana) padecieron el ultraje, la profanación por ese poder patriarcal que se erige como superior, pero en ambas novelas, Leticia Zambrano, Verónica Balta, Mercedes Torrealba y las demás, también son víctimas del sistema patriarcal que las subyuga. Las variables están en cómo cada una de estas autoras teje, entreteje y narra los hilos de esa violencia múltiple. Queremos terminar con una cita en la que Segato ilustra, desde su perspectiva feminista, el por qué todavía nos encontramos como sociedad lejos de resolver el conflicto. Y agregamos que, las escritoras del Cono Sur están trabajando para exponer esas llagas e interpelarnos a todas, a todos.

Si tuviéramos que construir una alegoría gráfica, pictórica, del mundo hoy, en esta modernidad avanzada, la alegoría sería una de esas pirámides invertidas que forman los acróbatas en los circos, donde una a una se van superponiendo hileras de equilibristas hasta armar un edificio completo de gente a duras penas, superpuesta, pies sobre cabezas, estrato sobre estrato, pero allá abajo, en la fundación, en la base de la pirámide, yacería, sustentando el edificio todo, un cuerpo de mujer. Muchas veces me imagino esa estructura, porque me parece ser lo único capaz de explicar por qué permanece imposible algo que a simple vista se

presenta tan sencillo de realizar como retirar a la mujer de la posición de subordinación en que se encuentra, castigada, subyugada, agredida; impedir que continúe siendo violada, traficada y esclavizada por la trata, cosificada y desmembrada por el ojo del lente mediático. (SEGATO, 2016, p. 97).

En esta trama piramidal de equilibristas que propone anagógicamente Segato, Claudia Piñeiro y Paula Illabaca otean, describen y poetizan en sus novelas negras la oscuridad de esas vidas, las sombras de esos hombres y mujeres que buscan verdades y chocan con la opacidad de ese poder que sigue sometiéndolos, que sigue imponiendo mandatos. Su escritura es creación y resistencia al mismo tiempo, sus textos incomodan, provocan y exigen una mirada que habilita las múltiples formas de habitar los feminismos.

Referencias Bibliograficas

DE ROSSO, E. **Retóricas del crimen: reflexiones latinoamericanas sobre el género policial**. Prólogo: El alegato. Alcalá la Real, Jaén: Alcalá Grupo Editorial, 2011.

ELTIT, D. Tiempo y literatura. In ELTIT, D. **Laberintos: escritos sobre literatura, feminismo y política**. Santiago de Chile: Seix Barral, 2024.

ILABACA, P. **La mujer del río: un policial basado en hechos reales**. Colonia, Uruguay: Ed. Sudamericana; Santiago de Chile, 2024.

LUDMER, J. **El cuerpo del delito**. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 1999.

LUDMER, J. Tretas del débil (1991). In LUDMER, J. **Lo que vendrá: una antología (1963-2013)**. Selección y prólogo de Ezequiel De Rosso.

MARNE, M. La muerte ajena, de Claudia Piñeiro: la ficción de la verdad ante los totalitarismos. EL PERIÓDICO. España, 14 de junio de 2025. Disponible en: <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/libros/20250614/critica-libro-muerte-ajena-claudia-pineiro-ficcion-verdad-totalitarismos-118406605>>. Acceso en 25 agosto 2025.

PIÑEIRO, C. **La muerte ajena**. Buenos Aires: Ed. Alfaguara, Narrativa Hispánica, 2025.

SEGATO, R. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Ed. Traficantes de Sueños, Mapas, 2016.

SEGATO, R. Diálogo con Rita Segato en la UNAM: antropología, género y bioética. Enfoque decolonialista. Participan: Miguel Armando López Leyva, Coordinador de Humanidades; Amneris Chaparro, Directora del CIEG-UNAM; Leticia Flores Farfán, Coordinadora de Posgrado de Estudios de Género; director, John Ackerman. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=OvNBjHW7slw>>. Acceso en 18 agosto 2025.

SEGATO, R. Diálogos por la democracia con Rita Segato: antropología, género y bioética. Enfoque decolonialista. Disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=FBjIHYEHfhg>>. Acceso 18 agosto 2025.

El flujo de la temporalidad en “Los Papeles Salvajes”, de Marosa di Giorgio¹²⁸

Hebert Benítez Pezzolano¹²⁹

Bajo el título *Los papeles salvajes*, durante el transcurso de cinco décadas la poeta uruguaya Marosa di Giorgio (1932-2004) reunió casi todos los volúmenes de poesía que publicó entre 1953 y 2000. Además, el conjunto de su obra editada incluye varios libros de relatos y una novela, publicados con independencia pero estrechamente relacionados con el mundo fundado en la saga de *Los papeles*. En esta, por así decirlo, cada uno de los papeles-libro que la componen se vuelve una “parte” impregnada por aquellas que le preceden como por las que le suceden. Esa proyección volumétrica, que se experimenta como una continuidad proliferante y apenas pausada en lo que va de título a título, deviene en una extensión intensificada. La misma comporta un sentido de profundidad conferido por la reunión de unos libros que, convertidos todos ellos por igual en “papeles salvajes”, ven disminuidas sus historicidades particulares, dando lugar a un magma temporal único que hace al núcleo generador de la experiencia, no así al de la historia de la escritura. *Los papeles salvajes* surgen de una relectura y disponen necesariamente a ella: aquellos libros que una vez leímos separadamente resultan releídos dentro de

¹²⁸ El presente artículo fue publicado en *Latin American Literary Review*, Volume 46 / Number 92, Cornell University, 2019, p. 22-27.

¹²⁹ Profesor y pesquisador da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República (Udelar), Uruguay. Email: hbenitezpezzolano@gmail.com

nuevas y sucesivas sintaxis rapsódicas. En cierta medida, Marosa di Giorgio parece conducir a lo que Henri Meschonnic entiende por lectura. Para el teórico francés, en términos generales pero intensificados, cuando se trata de poesía, -ya que el acto de lectura no culmina en la mera transitividad, en leer un texto y pretender, así, que se agote la lectura:

Leer recién empieza cuando se relee. Leer por primera vez no es más que la preparación de esto (...) Pero cuando se relee, y una diferencia eventual se insinúa entre una primera y una segunda vez, y en cada una de las otras veces una diferencia nueva, entonces la lectura misma empieza a aparecer, leyéndose ella misma, como un acto que tiene su historicidad propia, su aspecto distinto al de su objeto. Ya no se confunde con él (MESCHONNIC, 2007, p. 151).

Un tiempo suspendido, de mundo que todo lo irriga y que tiene de continuo algo nuevo para velar y revelar, es un tiempo que se presenta como primordial. Por eso, la composición del tiempo *Los papeles salvajes* resulta una y la misma con la composición del mundo, en que cada libro -desde *Poemas*, de 1953, a la penúltima versión de *Diamelas a Clementina Medici*, publicada en vida de la poeta (2000) - se reabsorbe en un tiempo común. Este, sin borrar la singularidad y las variaciones de un idiolecto, procura esfumar en buena medida sus propias condiciones históricas: en lugar de la sucesividad de la historia, la densificación circular del mito.

Los textos de Marosa di Giorgio construyen un mundo que ofrece una resistencia elemental, anterior a todas las demás: la escritura *se presenta*, por parte de la

poeta, como un acto de naturaleza mediúmnica ante un mundo trascendente, que es siempre un mundo precedente, el cual no es resultado o causa a representar, sino segregación de sus escritos. Inspiración, trance, flujo y secreto, la escritura salvaje no es más que secundariedad, inscripción fragmentaria¹³⁰ de un trascendente sublime. De ahí *la condición mítica* de la poesía de Marosa di Giorgio: habría un trascendente originario, portador de una legalidad, que surgiría en un tiempo que podríamos decir de infancia aunque sin contornos unívocos, por tratarse de una infancia que a veces derrama sobre la adolescencia y la juventud. Ese tiempo de niña es el momento dominante, siempre sobrepasado por una enunciación inexorablemente habitada por un tiempo adulto, la cual también es asediada de antemano. La infancia se da con el mayor énfasis, pero es desbordada en ese mismo momento por el propio acto de afirmarla.¹³¹

¹³⁰ Resulta significativa la relación entre fragmento y trascendencia a la luz de las asunciones del romanticismo alemán, particularmente en lo que hace al fragmento como sedimentación de lo inacabable, es decir a lo que Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy han llamado "obstinación fragmentaria" de Friedrich Schlegel, producto de una "ley de la insatisfacción" que también expresa las tensiones con los géneros literarios por parte del fragmento, que para Schlegel es una "forma sin forma" que no obstante motiva una inocultable dirección de profundidad (LACOUÉ-LABARTHE y NANCY, 2012, 230-232). En buena medida, la experiencia poética de integración constante e inacabada de cada libro en *Los papeles salvajes* como un solo libro en movimiento abre el cauce de una profundidad que redescubre la condición fragmentaria de todo momento y destino de escritura de Marosa di Giorgio.

¹³¹ Marosa di Giorgio participa de una concepción de la poesía cuya raigambre espiritual es irreductible, al tiempo que se identifica con nociones kantianas de *lo sublime*. Lo sublime kantiano impregna a una gran zona de las ideologías románticas y sus descendencias, imponiéndose como amenaza de toda simbolización. En la huella de Longino, una auténtica poesía de lo sublime entraña la imposibilidad

Por lo demás, pienso que sería un error reducir el lugar marosiano a los términos de una infancia devenida en objeto meramente traído por la evocación. Aunque es un *topos* que se funda en ella, nunca proyecta al tiempo infantil como eslabón de una sucesión lineal y evolutiva capaz de conducir a su negación, es decir al mundo adulto desde el que se propone una memoria de una infancia concebida, precisamente, como objeto. Por eso, más que una evocación, la infancia de los textos de Marosa di Giorgio es una *convocación*, la cual consagra su despliegue profundo en el *orden enunciativo*. Leonardo Garet ha observado que su poesía no “se plantea la empecinada reconstrucción de un paisaje de infancia quedándose en la pura nostalgia” (GARET, 2006, p. 164). En tanto, Alejandro Paternain, si bien en términos que se inclinan antes sobre la persona que sobre el discurso poético, supo intuir este complejo rasgo de una infancia post-infantil:

No es el mundo de un espíritu ingenuo, y por ingenuo incompleto. Mundo total es éste, donde los ojos del niño coexisten con los del ser que ya ha soportado la carga de la vida, la fiereza del amor, la ubicuidad de la muerte invulnerable (PATERNAIN, 1973, p. 66).

Ahora bien, parece inequívoco que a lo largo de su obra poética reconocemos un sujeto evocador que se

las categorías genéricas, lo que también explica el rechazo de la poeta uruguaya a instalar sus creaciones en el espacio de los géneros literarios. Su recurrencia en entrevistas a la afirmación de que lo que ella escribe es “Poesía”, sin más y con mayúsculas, define muy bien esa convicción acerca de un trascendente que señala lo ilimitado, pero en que lo divino o lo ideal no excluyen lo caótico, lo abisal o lo monstruoso.

hunde en un tiempo pendulante entre la niñez y una primordialidad que la contiene y la sobrepasa, en tanto se entrega a las estrechas alternancias y hasta a las fusiones de los tiempos. El resultado mundano de sus textos no ocurre en la medida de un tiempo subsumido en el orden de la sucesión. Precisamente, en ese sentido, para Ricardo Pallares “la temporalidad [de su poesía] tiene siempre algo relativo al pasado, cuando no lo es decididamente, pero carece de sucesividad, de congruencia lógico-cronológica, de articulación” (PALLARES, 1992, p. 44).

Temporalidad de la infancia y temporalidad adulta no se vinculan a la manera de dos círculos entre los que no se produce contacto o intersección. Al contrario, los mismos se conectan tanto a través de alternancias en que sus bordes se tocan, así como mediante intersecciones que abren un espacio nuevo, o hasta en la fusión de una y otra circularidad. En tal medida es que emerge la idea de “inenarrable”, palabra que aparece en varios de sus poemas y que la autora emplea en entrevistas. Ese carácter “inenarrable” es consecuencia de la inefabilidad de la experiencia del retorno con respecto a los requerimientos y convenciones de un relato. Esto representa una disociación fundamental: la casa y el campo de infancia revisitados generan una vivencia que no puede traducirse en narraciones plenas. Marosa di Giorgio subraya la resistencia a la proyección de esas vivencias pautadas por modelos narrativos que violentan la radical difracción de la sucesividad de los tiempos. Dicho de otro modo, la “inenarrabilidad” no es producto de una imposibilidad técnica, de un defecto de competencias ante ciertos códigos, sino del dramatismo ontológico de una poética de lo sublime montada en un mundo de infancia que ya *ha sido* desmontado de antemano de la plenitud del tiempo infantil.

En el orden del detalle analítico de las marcas enunciativas, podría caerse en la idea, esta vez errónea, de que la conjugación en pretérito termina por definir un principio separador de las temporalidades. Si bien la misma es ostensiva de un lugar temporal para el enunciador poético, el acto “presentificador” excede a esta superficie y no se resiente por ello. Entre otras cosas, porque la “dualidad” léxica provocada por un discurso en el que sobresalen marcas infantiles fisura la consistencia de un presunto tiempo discursivo adulto. Probablemente ello contribuya a demostrar cuán insuficiente se vuelve, a los efectos de estudiar textos con estructura compleja como los de Marosa di Giorgio, una teoría de la enunciación mayormente amparada en los ostensivos temporales.

En la historia de las enunciaciones poéticas de Marosa di Giorgio, particularmente en el trayecto de *Los papeles salvajes*, asumimos que el acontecimiento del recuerdo o de la evocación, de la tracción del pasado mediante una voz del presente que no se confunde con el primero, tiene una manifestación cada vez más interferida por aquello que podríamos llamar el 'léxico imaginario de tiempos primordiales'. Esto quiere decir que más allá de que a ese sujeto "adulto", espacializado en la enunciación, se le asigne distancia temporal con respecto a una edad "perdida" hace décadas, los lectores no consiguen arribar a una solución disyuntiva, capaz de distinguir la existencia plena de un estado adulto construido a la distancia de unos tiempos primordiales frente a un estado de infancia. La complejidad del mundo poético de Marosa di Giorgio se pone de manifiesto cuando, de pronto, encontramos textos en los cuales la “posición” infantil es inmediatamente relativizada por procesos de pensamiento, experiencias de la sensibilidad, de la imaginación y materializaciones del léxico difícilmente

atribuibles a un ser de la niñez, o incluso de la adolescencia. Conviene subrayar que asimismo esto ocurre a la inversa, por lo que correspondería asumir la imposibilidad de una resolución binaria.

Ahora bien, importa destacar que la forma de una enunciación evocatoria suele erguirse sobre la superficie de *Los papeles salvajes*, así como de otros libros marosianos. Sin embargo, limitar el conjunto de su creación a la recordación *adulta* de un pasado remoto y perdido termina por convertirse en un acto reduccionista que no resiste la mínima justificación a la hora del análisis. Si bien en los poemarios de la década del cincuenta muchos de los textos son en rigor cuentos líricos, la orientación al recuerdo posee aún cierta prioridad. En verdad, la evocación nunca termina de retirarse de *Los papeles salvajes*. En Marosa di Giorgio el deseo de retorno se convierte en el primer movimiento de la energía orientada a la actualización o presentificación, y es por esa presentificación constante y a la vez amenazada que procura consumir el volumen de su mundo como mito, es decir, impidiendo la desenvoltura de una sucesividad que consiga anular la energía generadora del tiempo primordial.

Ese darse del tiempo de *ayer* como efectivo tiempo de *ahora* cobra una dimensión que se desenvuelve, por ejemplo, en los poemas de *Historial de las violetas* (1965). Pero la potencia no radica en la sustitución de un tiempo por el otro, sino en esa extraña convivencia que va de una a otra composición, y, de forma aún más trabada, habita el interior de un mismo texto poético. Por ejemplo, poemas como el número 4 de *Historial...* ofrecen un sentido de acontecimiento presente, de vivencia que, en su movimiento enunciativo principal, se conforma como un punto de actualidad, de fuga al pretérito y de recuperación

simultáneos:

Es la noche de las azucenas de diciembre. A eso de las diez, las flores se mecen un poco. Pasan las mariposas nocturnas con piedrecitas brillantes en el ala y hacen besarse a las flores, enmaridarse. Y aquello ocurre con solo quererlo. Basta que se lo desee para que ya sea. Acaso solo abandonar las manos y las trenzas. Y así me abro a otro paisaje y a otros seres. Dios está allí en el centro con su batón negro, sus grandes alas; y los antiguos parientes, los abuelos. Todos devoran la enorme paz como una cena. Yo ocupo un pequeño lugar y participo también en el quieto regocijo.

Pero, una vez mamá llegó de pronto, me tocó los hombros y fueron tales mi miedo, mi vergüenza, que no me atrevía a levantarme, a resucitar. (DI GIORGIO, 2000, p. 94)

No obstante, y teniendo en cuenta los componentes de narratividad, parecería adecuado emplear aquí el concepto de relato simultáneo, según el cual los hechos representados son simultáneos con los del tiempo del enunciador y no anteriores a él (FILINICH, 2004, p. 54). Pero este enfoque pierde plausibilidad cuando de pronto asoma la ambigua mención de “los antiguos parientes”, cuya antigüedad se deja leer con una significación doble: “antiguos” por la vejez intrínseca de los abuelos, pero también “antiguos” con relación a la fisura temporal que entabla ese tiempo sospechosamente presente del enunciador. En el párrafo siguiente, la aparición materna ya ocurre bajo la conjugación del pretérito, como si la presión evocadora desplazara a la factualidad presente, y entonces los hechos denunciaran su existencia confinada en el pasado.

Ahora bien, pienso que la balanza temporal no se resuelve ni en el acusado peso mayor de uno de sus platos ni en el equilibrio inmóvil que los sitúa en paridad, sino en un movimiento basculante y continuo que inclina ambos platos de la balanza tanto en un sentido como en el otro, resguardando una contigüidad dinámica irreductible. Para decirlo sintéticamente, es la línea metonímica de “Es la noche de las azucenas de diciembre (...)” con “una vez mamá llegó de pronto” (Di Giorgio, 2000, p. 94) (subrayados míos) la que arroja un efecto de ambigüedad, de indecisión y de apertura a la vez: el “es” y el “llegó”. En otras palabras, una doble voz temporal surgida de un mismo sujeto instala un plano temporal único del discurso. Se trata de la destrucción de un borde por parte de una poética del exceso, de una acción “irresponsable” a cargo de una “mimesis inhumana”, como acertadamente afirma Roberto Echavarren. Semejante desborde remite al desprendimiento de los límites terrenales como producto del deseo de infancia, como aventura desmedida que es capaz de articular el pasaje de lo sublime a lo siniestro. En tal sentido sostiene Echavarren:

Una de las aventuras eufóricas, en Marosa, es la del vuelo. Es una posibilidad olvidada que resurge. La posibilidad de vuelo es una convicción infantil descartada por el adulto. Por lo tanto, y como afirma Freud, el devenir niño y la experiencia de lo siniestro se implican. Lo siniestro, según Freud, sería el resurgimiento de una creencia infantil. Lo que antaño resultó familiar, y que de algún modo sigue siéndolo, el adulto lo experimenta como no familiar (ECHAVARREN, 1992, p. 1109).

Ello se le hace patente a Echavarren con referencia al pasaje de un poema de *La liebre de marzo* (1981):

Olvidé el primer vuelo. Lo recordaba apenas, y

volvía a olvidarlo. Después, con la frecuencia, me vino cierta alarma. En el momento preciso, cuando todos duermen, salgo al cielo... Aunque no hay nadie, saludo, me río, hablo. Y también tengo zozobra, vergüenza, porque ¿qué es esto? ¿qué me sucede? (DI GIORGIO , 2000, p. 37)

La “zozobra” y la “vergüenza” hacen irrumpir la inestabilidad del tiempo existencial adulto -confiriendo una experiencia de desequilibrio que quisiera ocultarse-, al mismo tiempo que definen un lugar de lo siniestro. No habrá, en *Los papeles salvajes*, infancia capaz huir de ese lugar, por más que la enunciación se instale en el nomadismo. Y lo que es más, es desde ese nomadismo que se escribe la tensión dramática de una vigilia, que lo es de dos tiempos separados: el de la hora en que los demás duermen y el del retorno al vuelo de un tiempo perdido, un tiempo que ya no corresponde ser vivido. Es en el interior de la conciencia de esas diferencias que surgen las dos preguntas sin respuestas.

En trabajos anteriores he estudiado la problemática de esta coexistencia de voces y su identificación polifónica, todo lo cual me ha conducido a una nueva elaboración conceptual, efectuada a partir de los planteos capitales de Mijail Bajtin pero que necesariamente va más allá de los mismos (BENÍTEZ PEZZOLANO, 2005, 2009, 2012). En efecto, en tal sentido formulé el concepto de 'polifonía intrasubjetiva', a cierta distancia del pensador ruso, quien, por lo demás, como señala Lachmann, muy poca atención brindó al discurso lírico en la medida en que lo identificaba con el monologismo (Lachmann, 1997, p. 186). Por otra parte, he apelado a los significativos aportes realizados por Oswald Ducrot en los años ochenta acerca de la polifonía de la enunciación en el discurso (Ducrot, 1986). No obstante, una serie de límites me han

obligado a desplazar las conclusiones del lingüista francés. Cabe destacar que la investigación de Ducrot identifica una polifonía cuya composición dialógica debe estudiarse en el interior del espacio de la enunciación antes que en el del enunciado. Sin embargo, aunque introduce semejante avance, el cual consiste en desmitificar la unicidad del sujeto de conciencia (cada enunciado no resulta necesariamante de una sola voz sino que esa voz resulta de integrar distintas manifestaciones en diálogo), Ducrot no deja de aceptar que estas voces son fuentes o locutores más o menos distinguibles entre sí, las cuales cohabitan de antemano la enunciación (DUCROT, 1986, p. 175-238). Precisamente, he comentado estos aportes y limitaciones teóricas en uno de los trabajos ya referidos a propósito de la producción poética de Marosa di Giorgio (BENÍTEZ PEZZOLANO, 2012, p. 32-38).

Para expresarlo en términos sintéticos, he denominado *polifonía intrasubjetiva* a la coexistencia de varias voces correspondientes a distintos tiempos de experiencia contenidos en enunciados que describen a un mismo sujeto de la enunciación, voces que se manifiestan metonímicamente y mediante grados de interpenetración diversa a través de la dimensión o instancia enunciativa única, es decir una policronía cuya implosión se resuelve formalmente a cargo de una misma subjetividad.

Es así que a la hora de considerar los valiosos planteos de Bajtin le resultan insuficientes desde el momento en que proponen una pluralidad de voces sociales, de alteridades que coexisten en tanto se distinguen, se resignifican, luchan y, por ende, transforman sus potencialidades en el seno de una enunciación que, así entendida, revela la “sociologicidad” fundamental que configura al lenguaje. De hecho, es este un nivel conceptual de particular interés ya que consigue

describir una pluralidad de voces dentro de un espacio común en el que unas relativizan a otras. Sin embargo, el interés de Bajtín no consiste en internarse en la pluralidad de tiempos diversos encarnados por esas voces del modo en que podemos reconocerlo en Marosa di Giorgio, pues en su poesía las mismas se presentan volcadas desde una misma “fuente” y sobre un mismo eje de enunciación. Al contrario que en la poeta uruguaya, en Bajtín (y en Dostoievski según Bajtín) cada una de esas voces conserva su independencia en un espacio de posiciones dialógicas encontradas:

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. Los héroes principales de Dostoievski, efectivamente, son, según la misma intención artística del autor, *no solo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo*¹³² (BAJTÍN, 2005, p. 15).

El fundamento bajtiniano es precisamente la inconfundibilidad y la autonomía de las voces “con sus mundos correspondientes” a sujetos separados. Su

¹³² Cursivas en el original.

concepto de polifonía es de obligada referencia, por más que su formulación responda al contexto específico de Dostoievski como fundador de un nuevo género, la novela polifónica, opuesta a un monologismo que “sobrevive sin el otro y por eso en cierta medida cosifica toda la realidad”, ya que “el monólogo pretende ser *la última palabra*”¹³³ (Bajtín, 2011, p. 330). El Bajtín de esta concepción es algo lejano de aquel que interroga al habla interior, que es el que busca develar el dialogismo constitutivo en el seno de toda intimidad monológica. Es ese punto de inflexión bajtiniano el que interesa más aquí, pues supone que el estar habitado del yo por el otro es constitutivo de ese yo en el momento mismo de su plenitud, cuando parece negar toda otra cosa que no sea la esfera enunciativa de sí mismo. El problema es que el autor de *La poética de Dostoievski* limita las voces emergentes del habla interior a un fenómeno de contradicción social en términos de posiciones ideológicas que mantienen sus esferas definidas, por más que vacilen en el seno de las relaciones recíprocas que tensionan el discurso interior (Bajtín, 1993, p. 253). Otro tipo de complejidades, como la alternancia y con-fusión de voces que no presentan identidades refractarias de esas posiciones dentro de una misma “interioridad”, como ser el empuje policrónico de esas voces en *Los papeles salvajes*, no formaron parte de las investigaciones bajtinianas.

En efecto, los textos de Marosa di Giorgio impugnan tanto la homogenización de una voz como el reparto de la alteridad en esferas autónomas de contornos discernibles. Es por eso que la voz adulta que “evoca” la infancia no termina de ejercer su opresión enunciativa pero tampoco de “consolidarse”, ya que, tan interferida

¹³³ Cursivas en el original.

como presente, se encuentra habitada *a priori* por la otra, o, en cierto modo, deconstruida por una pulsión discursiva infantil en el propio acto de enunciar. Por así decirlo, unas y otras voces emergen y se sumergen de continuo. Por eso, acontecimientos como la sintaxis gramatical del enunciado, los nexos de la narración, las piezas léxicas, las pausaciones impertinentes, los repertorios tropológicos, ciertos giros de coloquialidad adultos o infantiles, vienen a denunciar una complejidad “salvaje” que subvierte las jerarquías y los órdenes discrecionales del discurso. No hay una estabilidad ni una frontera segura: *Los papeles salvajes* son, en definitiva, la liquidación de ese territorio. Otro tiempo-lugar en el que vivir, que no es *ni* el uno *ni* el otro tiempo de existencia, sino una dimensión compleja que los comprende y los refunda mediante la energía que consagra al mito individual y familiar, es decir el de la colectividad mínima. La gran colectividad está ausente: la palabra en que se funda la experiencia temporal del mundo poético de di Giorgio es mítica e íntima a la vez, por lo que resiste a la representación y a la paráfrasis. Acentuada su privacidad, la palabra de la memoria deviene opaca e idiolectal.

A propósito, refiriéndose a la “tradición de la mirada interior”, Paul Ricoeur recuerda que para San Agustín la raíz singular de la memoria consiste en que la misma es de uno, pues en todos los casos se trata de un pasado que es inevitablemente mi pasado, en el sentido del carácter de mis recuerdos, de la rememoración y de la posesión privada de los mismos (Ricoeur, 2010, p. 128-129). Y si dentro de esta tradición, en nombre de los “vastos palacios de la memoria”, Agustín “atribuye a la interioridad el aspecto de una espacialidad específica, la de un lugar íntimo” (Ricoeur, 2010, p. 131), el resultado es la felicidad ante la inmensidad de ese mundo y la del espíritu, ambos reunidos e inabarcables. En el texto

número 35 de su *Crónica de Berlín*, Walter Benjamin constata: “Pero esta felicidad que recuerdo se funde con otra felicidad: la de tener esto en el recuerdo. Hoy ya no puedo separarlas; es como si fuera, del regalo del instante que relato aquí, solo una parte (...)” (Benjamin, 2016, p. 123). Así, la felicidad ya no es solo la del contenido de los acontecimientos, sino la del modo en que estos viven en los recuerdos movilizadas por la rememoración. Benjamin sabe que no solo por lo que atesora, sino por constituir un tesoro en sí misma, la memoria es una disposición feliz.

Sin embargo, en Marosa di Giorgio esto reclama un paso más: el pasado debe ser desbordado por una energía temporal que lo arroje en el presente, fuera de los límites de lo rememorado por la rememoración. Esto significa que la alteridad básica (el “otro” tiempo, el de lo recordado, por ejemplo, la infancia en el “jardín natal”) es capaz de abandonar la distancia de los años, desafiando la congruencia y asumiendo la enunciación. Y si todos los “recuerdo” que leemos en la voz poética de *Los papeles salvajes* son imborrables, a la vez que entablan un orden del recordar y de lo recordado, se encuentran amenazados por el inquietante advenimiento de ese pasado que se presentifica no solo en los ostensivos temporales, según ya señalara páginas atrás, sino en marcas muy diversas, que hacen, entre otras cosas, a una retórica de identificación infantil. Semejante “desorden” convive con el “orden” de la rememoración, generando un dinamismo poético multidimensional. En el mismo se inscribe la ambigua felicidad de *Los papeles salvajes*, que no se contenta solo con los tesoros de la rememoración sino con la desmesurada metamorfosis del pasado, incluso bajo apariciones fantasmáticas:

Esa silueta larga y blanca es el alma de la familia.

Se quedó sola por el campo. Está sola en la cocina.
Es igual a mi madre, y a mi abuela; parece mi tía
Josefa; parece mi padre, hecho con espuma.
Está quieta.
Nadie la mueve. Ni el viento. Transita cuando
quiere.
Ladran los perros.
Y los teros
formulan promesas
de alegrías que nunca se cumplieron.
(DI GIORGIO, 2000, p. 277)

Para Alain Badiou, siendo indiscernible de lo sensible, el poema es “un pensamiento impensable”, “un pensamiento que no se puede separar como pensamiento” (2009, p. 64), un pensamiento que efectúa la infinitud de la lengua, y que entonces tiene “el poder de fijar eternamente la desaparición de lo que se presenta” (Badiou, 2009, p.70) . En esa dirección cabe arriesgar la idea de que en una poesía como la de Marosa di Giorgio la discrecionalidad de *la voz*, de *una* voz, aquella que permitiría el asidero de una dimensión para ser pensada como tal, ha sido sabotada de antemano por su propia implosión, por la infinitud del asalto conjunto con otra voz que *debía* perderse en el tiempo pero que aparece, y de ese estallido resulta una pluralidad nacida en lo doble, en lo triple o aún en más: capas de infancia, capas adultas, de la adolescencia, todas ellas intersectadas o interpenetradas. Capas multitemporales cuya concurrencia activa el descontrol del logos y una profundidad innumerable de esa potencia: el pensamiento que no se puede pensar. *Los papeles salvajes* son, así, un lugar privilegiado de ese poder poético que se ejerce sobre la infinitud de la lengua, pero que no se puede nombrar porque no hay pensamiento que lo abarque.

Transcribo, a los efectos de derivar una consideración final sobre la circularidad de emergencia y declinación del discurso de infancia, un poema de *Mesa de esmeralda* (1985):

Me encontré una cometa tendida en el suelo.
Pareció hecha con papeles lunares. Tenía piedras
brillantes. Y dientes.

Se reía, hablaba. Vi sus teclas y botones luminosos.
Quise huir de ese comentario de trasmundo. Y
bridas, hilos, me perseguían. Hasta que pude
librarme. No obstante, una lagartija o flecha iba
delante de mí.

Cerré la puerta con furia, me dormí llorando. Soñé.
“Vete al Cielo, al Demonio” “¿De dónde viniste?”.

En el alba volví cautelosamente, al sitio ya solitario.
Las plantas de té abrían camelias rosadas y quietas.
Y parecía que nada hubiera pasado.

(DI GIORGIO, 2000, p. 127)

El poema posee la indudable forma de una evocación, pero, entre otros componentes, el tratamiento del objeto infantil (una cometa) mediante la mágica atribución de vida propia (que emprende una “persecución”), y hasta de la palabra que anuncia las posibilidades de la prosopopeya, no son presentados únicamente como aquello que la niña vio. El texto no presenta una mera cita de “aquel” léxico de la infancia -un lenguaje domesticado por la distancia *escrita* del tiempo adulto-, sino una persistencia válida de ese léxico en el “ahora” del enunciador. Por cierto, estas marcas coexisten inquietantemente con el devenir de otras. Expresiones como “Quise huir de ese comentario de trasmundo”, o “En el alba volví cautelosamente, al sitio ya solitario”, pero también conectores como “No obstante” representan, para

el lector, un alejamiento de las marcas primeras: son la señal del repliegue de la voz niña, de su *casi* enmudecimiento. Del mismo modo, el repertorio preciosista del comienzo, con toda su energía metagógica y el temor de la niña, que se libra de los hilos y las bridas pero no de los sueños pesadillescos, proceden a situar la ominosa insuficiencia de la voz adulta, la cual no termina de apagarse ni de encenderse, ni de expulsar lo siniestro de la coexistencia que la constituye, ni de ser pensable la potencia de lo que producen ambas voces mediante la reducción a una idea. La evocación y la convocación de las voces del pasado no son la misma cosa, pues mientras la primera es un movimiento que tiende a la memoria, la segunda es un llamado a la irrupción de lo que está en alguna parte del tiempo primordial, no para ser hablado sino para que advenga y lesione el orden del discurso de la representación y, de alguna forma, entonces, consiga hablar.

Referencias Bibliográficas

BADIOU, A. **Pequeño manual de inestética**. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

BAJTIN, M. **Estética de la creación verbal**. 1979. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

BAJTIN, M. **Problemas de la poética de Dostoievski**. 1979. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

BAJTIN, M. La construcción de la enunciación. In: SILVESTRI, A.; BLANCK, G. (Ed.). **Bajtín y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia**. Barcelona: Anthropos, 1993. p. 245-276. (Assinado originalmente como V. N. Voloshinov, 1929)

BENÍTEZ PEZZOLANO, H. El realismo literario de Marosa di Giorgio. **Hermes Criollo**, n. 9, 2005, p. 98-104.

BENÍTEZ PEZZOLANO, H. Poesía y mimesis en Marosa di Giorgio. In: MONTOYA JUÁREZ, J.; ESTEBAN, Á. (Ed.). **Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: fronteras de lo real, límites de lo fantástico**. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2009. p. 77-93.

BENÍTEZ PEZZOLANO, H. **Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio**. Montevideo: Estuario, 2012.

BENJAMIN, W. **Infancia en Berlín hacia 1900 / Crónica de Berlín**. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2016.

DI GIORGIO, M. **Los papeles salvajes**. Vols. I y II. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

DUCROT, O. **El decir y lo dicho**. Barcelona: Paidós, 1986.

ECHAVARREN, R. Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay. **Revista Iberoamericana**, n. 160-161, 1992, p. 1103-1115.

FILINICH, M. **Enunciación**. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

GARET, L. **El milagro incesante: vida y obra de Marosa di Giorgio**. Montevideo: Aldebarán, 2006.

LACHMANN, R. Prosa, lírica y dialogicidad (Mijail Bajtín). **Escritos: Revista de Ciencias del Lenguaje**, n. 15-16, 1997, p. 185-216.

LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. **El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

MESCHONNIC, H. **La poética como crítica del sentido**. Buenos Aires: Mármol Izquierdo, 2007.

PALLARES, R. **Tres mundos en la lírica uruguaya actual: Washington Benavides, Jorge Arbeleche, Marosa di Giorgio**. Montevideo: Banda Oriental, 1992.

PATERNAIN, A. Marosa di Giorgio o la fantasía salvaje. **Maldoror**, n. 9, 1973, p. 65-67.

Sobre as organizadoras

Débora Massmann é professora do Curso de Letras Francês e do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da UFAL. É doutora pela USP e pós-doutora pela UNICAMP. Pesquisa discursos com foco em gênero, raça, diversidade e patrimônio, integrando sua atuação com práticas culturais de matriz africana. Idealizadora da start-up Amendoeira Cultural, desenvolve projetos de educação antirracista e valorização de saberes ancestrais. Intelectual engajada, promove a articulação entre ciência e militância por justiça social. Email: debora.massmann@fale.ufal.br

Yanina Vidal es docente de Literatura (Instituto de Profesores Artigas), magíster en Teoría e Historia del Teatro (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar) y Doctoranda en Literatura (Universidad de Buenos Aires). Actualmente se encuentra becada por el programa Move La América en la Universidad Federal de Alagoas (Brasil), donde realiza su investigación doctoral sobre el dramaturgo Florencio Sánchez. Email: yaninavidalm@gmail.com

Sobre as/os Autoras/es

Lorena Verzero es Investigadora Independiente del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas); Profesora en la Universidad de Buenos Aires (UBA); Directora del Programa de Posgrado Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; Coordinadora del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Email: lorenaverzero@gmail.com

Paula Inés Tortosa es Licenciada y Profesora en Psicología UBA. Especialista en Estudios y Políticas de Género UNTREF. Magíster en Epidemiología, Gestión y Políticas en Salud UNLA. Doctoranda en Ciencias Sociales FSOC UBA. Becaria doctoral CONICET. Integrante del Grupo de Estudios sobre Teatro contemporáneo, política y sociedad en América Latina en IIGG- FSOC UBA dirigido por la Dra. Lorena Verzero. Docente e investigadora en la Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires (UBA), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Email: tortosapaula@gmail.com

Florencia Pelagagge es Licenciada en Terapia Ocupacional (UBA), Magíster en Antropología Social y doctoranda en Sociología (UNSAM), maestranda en Salud Pública (UFC), Diplomada en Gestión en Salud (UNDAV). Integra el Grupo de Investigación "Sociabilidades por los Márgenes" de la Facultad de Psicología de la UBA. Email: florencia.pelagagge@gmail.com

María Laura Romano es Doctora de la Universidad de Buenos Aires, área literatura. Docente de la carrera de Letras de esa misma institución e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Email: malauromano@gmail.com

Rafael Arce es pesquisador en el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades, Concejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Universidad Nacional del Litoral. Email: rafael.arce@gmail.com

João Victor da Silva é Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL). Atualmente, é professor de inglês da Secretaria de Estado da Educação de Alagoas (SEDUC/AL). E-mail: joaovhds@gmail.com

Ildney Cavalcanti é Mestra em Inglês (UFSC, 1989), doutora em English Studies (University of Strathclyde, 1999) e pós-doutora (University of Cardiff, 2012). É professora associada e pesquisadora no PPGLL, Fale, Ufal, onde coordena o grupo de pesquisa Literatura e Utopia. Email: ildney.cavalcanti@fale.ufal.br

Raquel D Elboux Couto Nunes é professora da Universidade Federal de Alagoas, tem doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. Trabalha com autoria feminina, ecocrítica feminista e decolonialidade. Email raquel.nunes@fale.ufal.br

Daniella Ferreira Garcia é Graduada em Letras pela Universidade Federal de Alagoas. Email: daniella.garcia@fale.ufal.br

Carolina Barbosa Lima e Santos é Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atua como Professora Visitante no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas. Email: carolina.santos@fale.ufal.br

Richard Plácido Pereira da Silva é Doutorando do Programa de Pós-graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas (PPGLL/UFAL). Email: richard.silva@fale.ufal.br

Mirelly de Melo Santos é Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da UFAL. Email: msantosmirelly@gmail.com

Elizabete Silva do Nascimento é cantora, produtora cultural e pesquisadora em Antropologia Social. Ceo da Batuque Empreendimentos Artísticos. Email: ascommelnascimento@gmail.com

Lucía Bruzzoni Giovanelli é Magíster en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Pertenece a la Red de Estudios de las Artes Escénicas Latinoamericanas (REAL). Integrante del Observatorio de Prácticas Teatrales

en la Escena Contemporánea Uruguaya (OPTECU). Participó como ponente en Congresos y Coloquios de Uruguay, Argentina, Perú, Colombia e Italia. Ha publicado diversos artículos sobre dramaturgia. Investiga sobre el pasado reciente y el cruce entre la teatralidad, el poder, el género y las memorias. Email: lucibru@hotmail.com

Néstor Sanguinetti é Profesor de Literatura y de Idioma Español egresado del Instituto de Profesores Artigas, donde enseña Literatura Uruguaya. Es profesor de Español Lengua Extranjera y de Literatura Uruguaya en la Universidad Católica del Uruguay. Integra el Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay, donde participó en proyectos y publicaciones referidas a Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Cristina Peri Rossi, Circe Maia e Idea Vilariño. Biblioteca Nacional de Uruguay. Email: nsanguinetti@bibna.gub.uy

Elena Romiti es Doctora en Ciencias del Lenguaje, Mención Culturas y Literaturas Comparadas. Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Magíster en Ciencias Humanas, Opción Literatura Latinoamericana, Universidad de la República. Profesora de Literatura, Instituto de Profesores Artigas. Email: elena.romiti@gmail.com

Carina Blixen es investigadora en la Academia Nacional de Letras de Uruguay. Email: blixenbrando@gmail.com

Lucía Verónica Martínez Hernández es profesora en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República, Uruguay. Lucía Verónica Martínez Hernández es docente de Historia e historiadora uruguaya. Primera mujer egresada del Programa de Maestría en Historia Política de la Universidad de la República en Uruguay (Udelar). Doctoranda en Historia por la Universidad Nacional de Mar del Plata en Argentina (UNMDP). Sus investigaciones abordan feminismos, mujeres y violencia de género en Uruguay. Ha publicado *Ni muertes ni palizas* (2021), *Tejedoras del cambio* (2023) y *Caminos audaces* (2024). Email: luveromh@gmail.com

Andrea Aquino es Profesora de Literatura y docente en Formación Docente en el Instituto de Profesores Artigas (IPA), Consejo de Formación en Educación (CFE, Uruguay). Email: andrea.aquino@gmail.com

Hebert Benítez Pezzolano es Profesor y pesquisador da Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación da Universidad de la República (Udelar), Uruguay. Email: hbenitezpezzolano@gmail.com