



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

DEPARTAMENTO DE
HUMANIDADES

Tesina de Licenciatura en Letras

Un objeto pequeño hecho de imágenes y palabras: la representación del horror del genocidio argentino en la palma de la mano

Verónica Mariel Sacristán

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2025

Esta tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciada en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Verónica Mariel Sacristán, en la orientación Metodología Literaria, bajo la dirección de la Mg. Virginia Martin.

Índice

1. Introducción y fundamentación.....	5
2. Estado de la cuestión.....	7
3. Formulación de hipótesis.....	16
4. Objetivos.....	17
4.1 Objetivo general.....	17
4.2 Objetivos específicos.....	17
5. Aspectos metodológicos.....	17
6. Acerca de la escritura de la crítica.....	21
7. Un objeto pequeño.....	22
7.1 La posibilidad y los límites del testimonio.....	22
7.2 Un objeto complejo: fotografías, poemas y arte objetual.....	24
7.2.1 La configuración del espacio.....	25
7.2.1.1 El encuadre fotográfico y la palabra como límites de lo visible.....	26
7.2.1.2 El poema en el espacio de la página.....	27
7.2.1.3 La tematización del espacio.....	29
7.2.2 La configuración del tiempo.....	32
7.2.2.1 Poemas y arte objetual: la espera activa.....	32
7.2.2.2 La fotografía: presencia y tiempo.....	33
7.3 Bordado, escritura y memoria.....	35
7.4 Nombrar el cuerpo de un hijo.....	42
7.5 Memoria, objetos y comunidad.....	44
8. Conclusión.....	48
9. Epílogo.....	50
10. Anexo: entrevista a Laura Forchetti.....	52
11. Bibliografía.....	55
11.1 Fuentes.....	55
11.2 Bibliografía referida.....	56
11.3 Fuentes consultadas.....	61
11.4 Bibliografía consultada.....	61

1. Introducción y fundamentación

Cuando en 1951 Adorno afirmó que ya no se podía escribir poesía después de Auschwitz¹, sus palabras tuvieron un eco profundo en la reflexión teórica y crítica acerca de la relación entre la poesía y el horror² de los campos de concentración y el genocidio perpetrado por el nazismo.

A propósito de la poesía de Paul Celan, Ricardo Ibarlucía reflexiona en el *Diario de Poesía* que escribir poemas es un acto de resistencia: “afirmándose en sus propios límites, entre lo que nunca más podrá ser y lo que siempre será, la poesía da testimonio de la experiencia de lo sufriente, de la experiencia de lo irreconciliado y lo caído” (1996: 14).

En Argentina, en el campo del arte y la memoria en torno a la última dictadura cívico-eclesiástico-militar también se han suscitado a lo largo de los años estos debates. Podemos mencionar algunos de los interrogantes que planteaba Juan Gelman en 1999 en la contratapa de *Página/12* que continúan vigentes:

¿Cómo dar cuenta artísticamente de esas catástrofes? ¿Hasta qué punto su representación está tironeada por la doble necesidad de recordar y de olvidar? ¿Es posible decir lo indecible? ¿En qué lugar confluyen la libertad artística y la ética del dolor para que el dolor sea libre y ética su representación? ¿No hay otro acercamiento artístico al horror que el indirecto? (Gelman, 1999: 32).

Con respecto al vínculo entre la literatura y la memoria del genocidio perpetrado por la última dictadura cívico-eclesiástico-militar en Argentina, se han publicado en las últimas décadas diversos libros en los que desde la poesía o la narrativa se dio testimonio sobre las consecuencias del terrorismo de estado en Bahía Blanca y la región. Solo por citar algunos, podemos mencionar: *La escuelita* de Alicia Partnoy, *Angelario* de Mónica Morán, *El mar y la serpiente* de Paula Bombara, *De cuerpos ausentes* de Patricia Chabat, *un objeto*

¹ Cfr. Adorno, T. (1962).

² En torno a la reflexión poética acerca de la posibilidad de escribir sobre el horror, se puede citar el poema de Bertolt Brecht “A los que vendrán” (“An die Nachgeborenen”) publicado en 1938. Allí, se destacan los siguientes versos: “Qué tiempos son estos, en que/ hablar de árboles es casi un delito/ ¡porque implica tantas fechorías!” (Brecht, 2008: 122). Décadas más tarde, en 1991, en el poema “Qué tiempos son estos”, la poeta Adrienne Rich reelabora esta idea al referirse a un lugar en el bosque entre dos hileras de árboles a donde las personas perseguidas por su país van a refugiarse. Menciona que ese no es un poema ruso sino que su país tiene “sus propias maneras de desaparecer a la gente”: “Y no te diré dónde está, pues ¿por qué decirte/ nada? Porque aún escuchas, porque en tiempos como estos/ para lograr que al fin escuches es necesario/ hablar de árboles” (Rich, 2000: 15).

pequeño de Laura Forchetti y Graciela San Román, y *La espiral del tiempo* de Silvina Herrera.

El objeto de estudio de esta tesina es la construcción de la memoria desde vínculos metonímicos en el libro *un objeto pequeño*³. En esta obra, la poesía, el arte objetual⁴ y la fotografía se enlazan en torno a la historia de María Salomón y la desaparición de sus dos hijos y su hija. La familia Aiub vive en la ciudad de Coronel Dorrego, en la provincia de Buenos Aires.

De acuerdo con Jacques Rancierè (2010), quien plantea que el abordaje de lo intolerable no consiste en determinar si ciertas imágenes deben ser exhibidas o no, sino en problematizar dentro de qué dispositivo de visibilidad lo hacen, en las páginas siguientes buscaremos leer uno de los modos en que el libro *un objeto pequeño* nos interpela desde el dispositivo de visibilidad en el que se inscribe.

La lectura crítica de la presente tesina pretende realizar un aporte a la educación de Nivel Secundario y proporcionar herramientas de lectura para posibles transposiciones didácticas en el abordaje áulico de *un objeto pequeño* por parte de las, los y les docentes.

³ El título del libro comienza en minúscula. Esto coincide con la ausencia de mayúsculas en la totalidad de los poemas.

⁴ “Arte objetual” será una conceptualización que se utilizará a lo largo de la tesina en referencia a la obra de Graciela San Román. Para clarificar su alcance, transcribimos una definición que puede ser de utilidad: “Las diferentes modalidades reseñadas de arte <<objetual>>, desde el <<collage>> cubista, los <<ready made>>, hasta los movimientos recientes, identifican los niveles de la representación y lo representado, borran las diferencias establecidas por los principios tradicionales ilusionistas de la representación. Y no se trata tanto de una simple inserción de fragmentos u objetos de la realidad en la artificialidad del cuadro, de la escultura o del relieve como de la instauración de un género nuevo. La reflexión entre los dos niveles icónicos habituales se desplaza hacia las propias relaciones asociativas de los objetos entre sí y respecto a su contexto interno y externo. No interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas del arte establecido” (Marchán Fiz, 1994: 168; en cursiva en el original). Para pensar esta categoría de “arte objetual” en vinculación con toda la obra de la artista plástica Graciela San Román podemos hacer referencia a la muestra retrospectiva que se realizó desde el 27 de septiembre al 27 de octubre de 2024 en 2 Museos, Bellas Artes y MAC en Bahía Blanca. La exhibición denominada “objetos menores” tuvo un texto curatorial a cargo de Laura Forchetti. Un fragmento de ese texto incluido en el catálogo de la muestra permite comprender el trabajo con los objetos de la artista San Román en el marco general de todas sus búsquedas artísticas: “Desde las primeras obras, Graciela nos muestra su condición de espigadora, recolectora de lo que cae, lo que se desprende, se olvida. Astillas de los reinos que habitamos. Alzar una piedra, un hierro oxidado, el cráneo minúsculo de un pájaro, el rulo de un vellón enredado en el alambre. Con esa cosecha, trazar un boceto en el que espacio y tiempo conversen y traten de entenderse. Bocados nocturnos, Banderas negras, Un objeto pequeño, Destino, Lobos, Tributo a la elegancia infinita, Un territorio sospechosamente blando – los títulos de las muestras que se suceden a lo largo de los años nos señalan una dirección. Seguimos el hilo que une las series: niñas desaparecidas, jóvenes judicializadas, femicidios, cuerpos vulnerables, semillas robadas, tierra muerta, veneno, niñas devoradas. El recorrido es un relato del dolor, un dibujo de las cicatrices” (Forchetti, 2024: 4).

Por otro lado, este trabajo reviste relevancia en relación no solo con los debates actuales acerca del arte y la memoria, sino también con respecto a la puesta en cuestión del vínculo entre poesía y política. Un interrogante que se abordará será: ¿en qué términos podemos entender la “poesía política” en la actualidad?

La tesina intenta poner de relieve la singularidad y el valor político de *un objeto pequeño* como un modo original de construcción de la memoria que va a contracorriente de las propuestas artísticas memorialistas monumentales y que interpela a quien lee problematizando las relaciones entre lo singular y lo plural, el sujeto y la comunidad, el anonimato y la identidad, lo privado y lo social, la palabra y la imagen visual.

Por esta razón, en la lectura crítica son de gran relevancia las relaciones metonímicas que se despliegan y que serán interpretadas como una figura política.

Ya Roman Jakobson en la década del cincuenta concluía su texto: “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos” con una crítica a los estudios dedicados a los tropos poéticos porque se centraban en la metáfora. En esa época, la teoría de la metonimia estaba comparativamente mucho menos desarrollada y por ello Jakobson “acusaba” a los estudios con esquemas unipolares de coincidir “con una de las formas de la afasia, o sea, con el trastorno de la contigüidad” (Jakobson, 1974: 134-135). Muchas décadas después, queremos contribuir a subsanar este problema de “afasia” aportando desde la crítica literaria un pequeño trabajo de reflexión en el que los vínculos metonímicos constituyen el eje que articula la lectura.

2. Estado de la cuestión

Realizar una lectura crítica del libro *un objeto pequeño* implica revisar la bibliografía en torno al vínculo entre poesía y política. Resulta oportuno comenzar con algunas conceptualizaciones y debates a partir de las reflexiones de tres poetas, críticas y activistas norteamericanas. Esta elección se corresponde con el diálogo que inició con esa tradición Diana Bellessi a través de la traducción de poemas de seis escritoras en 1984 en: *Contéstame, baila mi danza*. Ese libro se convirtió en un hito⁵ que, ampliado y reeditado,

⁵ El impacto de esta antología traducida por Bellessi es evocada por ella misma en una conversación con Irene Gruss: “IG. Esa antología fue crucial en nuestra formación: para encarar la lectura, la escritura, todo. Yo idealizo y valoro mucho ese trabajo. Cómo te animaste...

DB. Y todo empezó porque mi inglés era precario y quería leerlas mejor. Yo me siento muy influenciada por esa generación de poetas. Vivía ilegal en Nueva York, trabajaba en una fábrica... Pero sería como cualquier

continúa planteando en la actualidad líneas de continuidad entre las poéticas del norte y las del sur.

En primer término, haremos referencia a una conferencia del año 1975⁶, en la que la poeta Denise Levertov aborda la tradición del poema político inglés y asevera que preguntarse si un poema político es poesía constituye un interrogante moderno, ya que después del Romanticismo el poema y la lírica han quedado indisolublemente ligados en el imaginario en torno a lo que define la poesía. De este modo surge una desconfianza por lo político en este género. Es de suma importancia la distinción que realiza la poeta acerca de que el tema político de un poema no lo torna automáticamente poético solo por la carga emotiva que implica. Es poético en la medida en que los materiales y la estructura del poema dan cuenta de esto. También, resulta pertinente una reflexión que realiza Levertov para pensar su relación con *un objeto pequeño* acerca de “ciertos poemas políticos que muestran una activa empatía –la proyección de un no-participante en la experiencia de otros muy diferentes de sí mismo–” (Levertov, 1995: 6).

En segundo término, la poeta norteamericana Adrienne Rich, en una conferencia de 1984 titulada: “Sangre, pan y poesía: la posición de quien es poeta”, realiza un repaso histórico de su progresiva toma de posición como poeta mujer, feminista y lesbiana, consciente de sus privilegios raciales y de clase. Rich plantea la relación entre poesía y política como la asunción del arte no como una mercancía u objeto de consumo sino como “un recurso precioso disponible para todos” (Rich, 2001: 180). Se pregunta acerca de la sociedad norteamericana de su tiempo: “¿Qué peaje se cobra al arte cuando se lo separa del entramado social?” (Rich, 2001: 180). En oposición a un sistema que necesita la alienación para perpetuarse, Rich defiende una poesía política escrita por mujeres que enfrenta esa fragmentación a partir de una escritura que recupera la complejidad de la identidad histórica y cultural, que se encuentra en relación con el mundo y la comunidad y que mantiene “una larga conversación con los mayores y con el futuro” (Rich, 2001: 182).

chica de veintipico que hoy va a una lectura de Irene Gruss. Yo, iba a la lectura de Muriel Rukeyser.
IG. Yo salvaría las distancias... (Risas) Vos lo marcás como curiosidad y yo creo que es generosidad.
DB. Es un ida y vuelta del que da porque está recibiendo. Además, no existís si no existís en diálogo. Me sentía atravesada por esas gringas que habían escrito poemas que me alucinaban, pero no alcanzaba si no podía conversarlas con otras que escribían en castellano. Sólo se crece en medio de ese diálogo.
IG. Y eso te diferencia generacionalmente, desde el principio” (García, abril de 2008 – mayo de 2016).

⁶ Cfr. Levertov, D. (1995).

En este sentido, el vínculo entre poesía y política así como entre arte y política no puede soslayar el lugar de enunciación de quien escribe. También, el diálogo con la tradición cultural y con la comunidad son claves para entender esta relación. Todos estos elementos son herramientas de análisis que permiten abordar los poemas y el arte objetual de *un objeto pequeño* en su pleno sentido político.

Por último, retomaremos de la tradición norteamericana de poetas algunos conceptos de Audre Lorde, quien plantea en “La poesía no es un lujo” que la poesía surge a partir de la “destilación de la experiencia” (Lorde, 2003: 13). La escritora propone que las poetas mujeres combinen las ideas y los sentimientos para que la poesía no sea un “estéril juego de palabras” (Lorde, 2003: 14) sino “la que tiende un puente desde el miedo a lo que nunca ha existido” (Lorde, 2003: 15). En este artículo, la poeta expone que el trabajo con las palabras es una “necesidad vital” ligada a las experiencias cotidianas. Esta perspectiva, si bien no define la poesía en relación con la política, sí lo hace como una posibilidad de vislumbrar el cambio y la libertad. De este modo, se puede reconocer el énfasis puesto en la ligazón entre la práctica poética, la vida cotidiana y la esfera social.

Establecer un criterio para delimitar temporalmente la amplia bibliografía crítica acerca de la relación entre poesía y política obliga a poner el acento en el período anterior a la publicación de *un objeto pequeño* (la década de 1990 y los años 2000) y desde allí revisar los debates hasta la actualidad. Por esta razón también es importante reconocer cómo fue leída la heterogeneidad de poéticas que se desarrollaron durante esos años en relación con este debate.

En los números 36 y 37 del *Diario de poesía* correspondientes a 1995 y 1996 se realizó una encuesta a diferentes escritores y escritoras en torno al interrogante: “¿Cómo sería posible pensar *hoy* la relación entre poesía y política?”. Ese “*hoy*” hacía referencia a un contexto mundial de globalización y a una política menemista que tomaba decisiones a espaldas de las necesidades de los sectores más empobrecidos y de las organizaciones populares. Es importante recuperar algunas de las respuestas reunidas en estos números de la revista como aquella que proporcionó Martín Gambarotta, poeta que en 1996 publicaría *Punctum* en consonancia con las ideas vertidas en esta oportunidad en el *Diario de poesía*. Según Gambarotta (1995: 11), la política ingresa en el poema como tema para cambiar “el discurso dominante” con las propias herramientas de la poesía. Por otro lado, Leónidas

Lamborghini (1995: 11) plantea que, ante la enajenación del mundo, la parodia y la reescritura son los recursos privilegiados a través de los cuales lo político continúa ingresando en sus poemas. Alejandro Rubio (1995: 12) destaca que en ese presente en el que hasta “los profesionales de la cosa pública parecen querer despolitizarse”, un texto en el que se aborde la política debe abandonar la utopía, que caracterizó la poesía de la década del sesenta. Según Rubio la “inversión irónica” se presenta como un recurso válido para exponer “las marcas que el poder deja en los cuerpos y en las palabras” (1995: 12). Por último, cabe mencionar la postura de Beatriz Sarlo (1995: 13), quien sostiene que la relación general entre arte y política no puede resolverse. Sarlo (1995: 12-13) considera más pertinente preguntarse acerca de ese vínculo en el ámbito de la recepción y de la crítica. Es decir que para la escritora y crítica literaria esta relación puede que no se establezca: “política y arte pueden escucharse o no escucharse”.

En otro artículo del *Diario de poesía* Nº 36, Sergio Cueto también destaca la función de la crítica al interrogarse acerca de lo político en la literatura, ya que hay una “función política de la crítica” (1995: 13) que opera en aquello que se lee en una obra.

En el ensayo “La revolución permanente”, contenido también en el número 36 del *Diario de Poesía*, Daniel Freidemberg recuerda que los versos de Tuñón eran recitados por los milicianos durante la guerra civil española. Al referirse a la poesía política en 1995, Freidemberg señala solo tres nombres de poetas cuya producción se había abocado hasta unos años antes a continuar pensando el vínculo entre ambas prácticas: Néstor Perlóngher, Juan Gelman y Alberto Szpunberg. Freidemberg concluye que se ha terminado aquella poesía que se utilizaba con fines propagandísticos pero que sobrevive una práctica poética en la que lo político está supeditado a las necesidades del propio poema. Así, reconoce en la poética de Leónidas Lamborghini, más que en la de Osvaldo, un “encuentro explosivo entre la poesía y lo político” que aún sigue vigente (Freidemberg, 1995: 26).

En el dossier del Nº 37 del *Diario de Poesía*, María Teresa Gramuglio destaca la poética política de Juan L. Ortiz. La investigadora subraya que todo intento de pensar la relación entre poesía y política en la actualidad necesariamente involucra “reactualizar la tradición vasta y múltiple de la gran poesía política que se viene a continuar” (Gramuglio, 1996: 25).

En 1996, a veinte años del golpe militar, numerosas publicaciones se abocaron a abordar en sus páginas el genocidio. La revista *Feminaria* dedicó un número a revisar “las formas de violencia y la resistencia” (s.a., 1996: 1) desde la perspectiva de género. En el dossier literario, esta revista presenta una antología de poetas mujeres que incluye a María Elena Walsh, Mercedes Roffé, Laura Klein, María del Carmen Colombo, Juana Bignozzi, Irene Gruss, Ana Sebastián, Diana Bellessi, Reyna Domínguez, Laura Yasan y Graciela Perosio. Esta selección permite vislumbrar la existencia de un gran número de poetas mujeres que en los años posteriores a la recuperación de la democracia buscaron nombrar el horror a través de poéticas diversas.

Alicia Genovese en *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*⁷ (1998) realiza un gran esfuerzo teórico y crítico por construir una matriz de lectura que ilumine el diálogo que se genera entre la poesía escrita por mujeres en la década del 80 y la escrita por varones. Esa “doble voz” que Genovese analiza en poéticas tan heterogéneas como las de Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Irene Gruss, Tamara Kamenszain y Mirta Rosenberg escapa al encasillamiento simplista de rótulos tales como “literatura femenina” o “escritura femenina”. En la lectura de Alicia Genovese, ese “doblez” que aparece iluminado a partir de la perspectiva de género permite leer los poemas de las distintas autoras desde “las situaciones de enunciación (la posición del sujeto en la cultura)” (Genovese, 1998: 169). De esta manera, esta lectura crítica se focaliza en el diálogo que entablan los poemas con otros textos y con “la herencia literaria de un discurso masculino”. Así, el mapa de la poesía argentina se reconfigura y hasta se puede pensar la relación entre poesía y política de un nuevo modo: “desde el espacio privado donde se refracta la situación política” (Genovese, 1998: 160).

⁷ Cabe mencionar que este libro de Alicia Genovese surge de la reescritura de su investigación de doctorado defendida en Estados Unidos en 1996 y que fue publicada en Argentina en 1998 por la Editorial Biblos. Esta investigación debió esperar hasta el 2016 para ser reeditada por Eduvim. Los motivos de su relegamiento al momento de ser publicada por primera vez y la resonancia que adquirió en el campo de la crítica literaria actual son explicados por la misma Genovese en una entrevista radial que le hiciera la mencionada editorial cordobesa: “En ese momento se veía con bastante recelo cualquier análisis de género, cualquier corte de género que se hiciera, o sea, eh, recién empezábamos a pelear por ahí, eh, de manera que el libro, viste, cuando salió tuvo que dar su batalla. Pero creo que salió airoso porque ves que a pesar de haber tenido su crítica porque ‘¿cómo no incluía poetas varones?’, ¿entendés? Todavía estábamos en una discusión así, cosa que hoy ya no está vigente, creo, por lo menos en el ámbito cultural. Aunque todavía hay mucho camino que recorrer en otros ámbitos como el social ¿no?’” (Genovese, 2016).

Algunos años más tarde, Carlos Battilana (2004: 42) realiza una revisión histórica de la tradición política en la poesía. Rastrea el vínculo entre poesía y poder político con un origen divino. También menciona las condiciones de producción del arte y la estructura de mecenazgo en cuyo seno se desarrollaron muchos artistas.

En las páginas 43-44 desarrolla lo que entiende por “carácter político de la poesía”: el carácter político de la poesía es de naturaleza lingüística, pues trabaja contra una retórica del consenso que no deja, por eso mismo, de transmitir una experiencia de lo público. Allí donde el acuerdo comunal ancla en el discurso, allí donde se instala un significado cristalizado, el discurso poético corroe lo que se establece como cierto. Esa corrosión, que puede verificarse en grados diversos, es el gesto político más eficaz de la poesía, lo que podríamos denominar su *intervención social*. La poesía pugna contra una experiencia de acuerdo fijo y amplía, así, el sentido de un lenguaje sitiado. La lengua concebida exclusivamente como mero instrumento de comunicación se atomiza con la presencia del discurso poético que promueve, a su modo, una ampliación del sentido (Battilana, 2004: 43; en cursiva en el original).

Al referirse a la poesía y la política durante la dictadura plantea que frente a un “discurso mimético” propio del Estado como enunciador, se configura en la poesía un discurso fragmentario e incierto. También, el autor identifica parte de la producción de Francisco Urondo con la “poesía comúnmente llamada comprometida” (Battilana, 2004: 47) que se desarrolló desde un discurso signado por la homogeneidad y la coherencia de un sujeto histórico. Battilana destaca que este posicionamiento, posteriormente, no volvería a recuperarse como programa estético en la poesía argentina.

En el mismo volumen de *Cuadernos del sur* en el que publicara su artículo Battilana, María Alejandra Minelli (2004: 56) también revisa el discurso oficial y se centra en “los procedimientos desestabilizadores” propios de la escritura de Perlongher. La autora destaca que “Néstor Perlongher labra en su escritura un registro poético-político que se rebela contra la tradición literaria y los conceptos-mitos que componen la gramática oficial” (Minelli, 2004: 61). De este modo, Minelli menciona que Perlongher instala en el centro de su escritura el universo femenino de las tareas domésticas y la costura, así como también la corporalidad. En el caso del poema “Cadáveres”, la repetición de “Hay Cadáveres” funciona como un procedimiento que evidencia lo “invisibilizado primero por el discurso de la dictadura y luego por el discurso democrático en aras de un presente ‘pacificado’” (Minelli, 2004: 65). Nombrar los cuerpos se torna imperioso para un trabajo de construcción de la memoria.

Por otra parte, en el mencionado volumen de *Cuadernos del sur*, Mario Ortiz se refiere a la poesía de los 90 y realiza una división de las diferentes poéticas de esos años en dos grandes grupos: la “poesía rantifusa”, denominada así por Prieto y Helder⁸, y otra que “se ubica en un mundo de interiores, y desde allí recrea un universo en el que se cruza lo infantil con lo femenino” (Ortiz, 2004: 111). Si en la primera tendencia el poeta y crítico Ortiz lee una determinada línea de continuidad con el coloquialismo de los ‘60 y evalúa que esta “constituye junto con *Poesía civil* de Sergio Raimondi las últimas y genuinas manifestaciones de la poesía política” (Ortiz, 2004: 111), en la segunda, advierte una relación con cierta “línea femenina” cuyo máximo exponente sería Alejandra Pizarnik. En este artículo, entre la mención del primer grupo y la del segundo hay un espacio en blanco, una discontinuidad que podemos interpretar como una separación tajante entre la considerada como poesía política y aquella escrita fundamentalmente por mujeres.

A fines de 2003, en un capítulo de *El poema y su doble*, Anahí Mallol ya planteaba que, en un principio, la poesía de los 90 fue leída como si reeditara “la vieja dicotomía entre poesía social y poesía lírica” (Mallol, 2003: 149). Es decir que esta diferenciación entre una poesía escrita por varones y otra escrita por mujeres se correspondería con aquella división. Mallol señala la “necesidad de pensar de nuevo todo: qué es lo que es político, qué es ser hombre o ser mujer, qué es ser joven, qué es eso de escribir” (Mallol, 2003: 149). En este capítulo ya se vislumbra la propuesta de aproximarse a la poesía de los 90 desde una mirada más compleja que supere la dicotomía antes mencionada. Es valioso reconocer que este es uno de los primeros textos de la crítica literaria que propone volver a definir, entre otras cuestiones, qué es lo político en relación con la poesía⁹.

En el año 2006, Jorge Fondebrider publica el artículo “Treinta años de poesía argentina”, cuyas versiones anteriores habían sido presentadas en dos revistas correspondientes al período 2000-2001. Este texto recupera “la variedad de modelos, discursos y prácticas” (Fondebrider, 2006: 9) que caracterizaron a esas tres décadas de producción poética en Argentina. La perspectiva de Fondebrider también busca revisar lecturas reduccionistas que se hicieron de cada década:

⁸ Cfr. García Helder, D. y Prieto, M. (2006).

⁹ Cabe mencionar que Marina Yusczuc realiza varias críticas acerca de la propuesta de Mallol y las expone en la reseña de este libro. Cfr. Yusczuc, M. (2004).

es posible que en las crónicas futuras se identifique a buena parte de la década pasada y los primeros años de la década del noventa con la polémica entre las nuevas formas del barroco y del realismo. Sin embargo, reducir la producción del período a esos polos sería un error semejante al de asimilar en bloque la poesía sesentista a la poesía política (Fondebrider, 2006: 41).

Fondebrider intenta reconstruir las diferentes poéticas que existieron en cada momento a partir de una pluralidad de voces que muchas veces polemizan y, de este modo, complejizan las definiciones. Las caracterizaciones de las nuevas formas poéticas que inauguran cada período son comprendidas en relación con los cambios históricos que acontecían en el país.

También en el año 2006, en *Breve historia de la literatura argentina*, en el último apartado dedicado a la poesía escrita por mujeres, Martín Prieto presenta una mirada que no descarta los vínculos entre escritura y política en estos textos. Si bien este es un primer paso de apertura crítica para pensar la relación entre poesía y política también en los poemas escritos por mujeres, sin embargo se limita a mencionar la conformación de “lo femenino como enunciación”¹⁰ y a afirmar que esta irrupción de poetas mujeres que ocurre a partir de la década del 80 contribuye a ampliar “el repertorio temático de la poesía argentina” (Prieto, 2006: 455). Esta última afirmación resulta problemática ya que, por un lado, esta irrupción no solo incrementa los temas poéticos sino que obliga a revisar la bibliografía y releer la obra de poetas como Olga Orozco, Silvina Ocampo, Amelia Biaggioni y Beatriz Vallejos, como reconoce Prieto; pero, por otro lado, fundamentalmente lo que se está perdiendo de vista en este artículo es que la “literatura de género” (Prieto, 2006: 455) está dialogando con la tradición de la poesía argentina en su conjunto, como ya lo había planteado Alicia Genovese oportunamente. Es decir, que esto impacta en todo el campo poético y obliga a repensar y reescribir la historia de la poesía argentina¹¹.

¹⁰ Este concepto es desarrollado por Jorge Monteleone en un comentario preliminar a una antología de la poesía de Diana Bellessi publicada en 1996: “En la poesía argentina escrita por mujeres se plantearía la cuestión de una voz femenina, lo cual deriva de la búsqueda de un sujeto poético nuevo. Es decir, al representar el yo imaginario del poema, *lo femenino se conforma como enunciación*. Otra forma de la visión, otro deseo soberano y otra historia donde todo recomienza” (Monteleone, 2002; en cursiva en el original).

¹¹ Al respecto, cabe señalar como ejemplo el trabajo exhaustivo de Delfina Muschietti en la recopilación de las *Obras Completas* de Alfonsina Storni y en el prólogo e investigación que la acompañan que permiten comprender por qué es necesario volver a leer la obra de poetas mujeres para repensar su lugar en la poesía argentina. En una entrevista que le hiciera María Moreno con motivo de la publicación de dicho libro, Muschietti explica: “Alfonsina, luego de mucho trabajo, desandó el estereotipo poema de amor, campo de exclusión estética para las mujeres, para llegar en la década del 30 a un tipo de poesía liberado del corset genérico. Esto la conecta Alfonsina con la otra vanguardia, la de Oliverio Girondo en oposición a la criollista

Adviértase, también, que la categoría de “lo femenino como enunciación” es esencialista y atemporal, y que por eso tiene connotaciones opuestas al concepto de “sujeto de enunciación” que Alicia Genovese propone considerar a partir de las teorizaciones de Bakhtin:

Visto con las lentes bajtinianas, el género puede entenderse como la experiencia de un sujeto social mujer y en esa experiencia compartida ser focalizado. El género, visto así como dato que funciona de determinada manera en un aquí y ahora, dentro de una sociedad y de una cultura (Genovese, 1998: 38).

En el año 2010 se publica *200 años de poesía argentina*, cuyo compilador es Jorge Monteleone. Coincidimos con Romina Freschi (2013) y su excelente análisis de esta antología. Las críticas que desarrolla la investigadora se refieren a la “sectorización de la poesía de las mujeres” (Freschi, 2013: 11) que se puede apreciar en el ensayo introductorio de Monteleone subtitulado “la voz del gineceo”. Esta antología constituye otro ejemplo en el que la perspectiva utilizada para abordar poemas escritos por mujeres continúa situándolos en otros espacios, en su mayoría alejados de la considerada poesía política.

En el año 2011 se publica *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*. En este libro, Ana Porrúa lee lo político en poemas como “Cadáveres” de Néstor Perlongher y “Tomas para un documental” de Daniel García Helder señalando las líneas de ruptura con la poesía de los ‘60 y ‘70 (César Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini y Joaquín Gianuzzi). Por otro lado, en un apartado en el que aborda el libro *hacer sapito* de V. V. Fisher (en el momento de su lectura “Verónica Viola Fisher”, hoy “V. V. Fisher” por elección), Porrúa sitúa esta escritura en relación con la de Diana Bellesi y Mirta Rosenberg, analiza los puntos en los que la poética de V. V. Fisher se aleja de ese “espacio que ya estaba construido en la poesía de mujeres” (Porrúa, 2011: 219) y traza continuidades con las poéticas de otras escritoras como Roberta Iannamico, Romina Freschi, Anahí Mallol y Marina Mariash. En conclusión, Porrúa realiza en los diferentes capítulos una lectura crítica que se despliega

representado por Borges (...) En un ejemplar de la revista Aurea de 1927, hay en la página 31 dos poemas de Alfonsina y 30 páginas más adelante uno de Borges. Allí adonde se podía esperar el poema de un escritor de vanguardia aparece un poema sentimental, kitsch y donde se podía esperar un toque de mal gusto aparece un poema de Alfonsina de textura moderna, escrito con las técnicas de la fotografía y del cine. La supervivencia de la obra de Alfonsina está más allá del marco de la poesía de las mujeres escritoras, crece cada vez que se la traduce o se la reescribe al leerla. Y leerla puede significar cambiar el mapa de la poesía argentina” (Moreno, 2000: s.p.).

dejando incombustible la dicotomía que vincula, por un lado, la poesía política con la escritura de los varones y, por otro, una poética de género con la escritura de mujeres.

En un artículo publicado en 2015, Marina Yuzszczuk revisa tres lecturas críticas que se habían realizado a fines de los noventa y principios del dos mil en torno a la poética de Belleza y Felicidad que nucleaba fundamentalmente la producción de Cecilia Pavón y Fernanda Laguna. Cabe aclarar que los textos de Gabriela Bejerman también se suelen incluir en este grupo por su vínculo estilístico.

Marina Yuzszczuk reseña las dificultades que tuvo la crítica contemporánea con la experiencia llevada adelante por Belleza y Felicidad para poder hacer una lectura que les permitiera descubrir otras cuestiones que no fueran frivolidad y banalidad. Sostiene, siguiendo a Andrea Giunta (2009), que esta galería desde su práctica artística presentaba “nuevos modos de ejercer lo político” (2015: 27) relacionados con una estética queer que se enlaza con la poética de Perlongher. De este modo, la relectura que realiza Yuzszczuk parte de la premisa de que lo político puede ser entendido de modos muy diversos a cómo fue abordado en los noventa¹².

Por último, cabe mencionar un artículo publicado por Anahí Mallol en 2018 en el que explica que la separación dicotómica entre lo masculino y lo femenino se debe a una operación de lectura elaborada por una crítica falocéntrica que divide el material poético de ese modo, “en un gesto político e ideológico que sigue invisibilizando y descalificando los textos escritos por mujeres” (Mallol, 2018: 15). Entonces, la poeta y ensayista propone deconstruir aquello que la crítica erigió como canon.

3. Formulación de hipótesis

En el libro *un objeto pequeño*, los poemas y el arte objetual configuran un tiempo y un espacio material y simbólico que privilegia la metonimia como figura política para la

¹² Marina Mariasch, en el mismo año, realiza una relectura en clave política de la poesía escrita por mujeres durante esa época y problematiza algunas cuestiones que atañen al canon: “Desde el campo literario se denuncia al machismo, pero las escritoras no logran escapar de los estereotipos impuestos y autoimpuestos o de las colecciones de mujeres”. En este artículo periodístico, Mariasch denuncia las mismas lecturas que se refieren en este incipiente estado de la cuestión: “Desde la academia se hicieron lecturas –que hoy se repiten en tesis de posgrado- que dividen entre los ‘chicos que hacen poesía política’ y ‘la poesía ingenua de las chicas’. Me pasó –y perdón por la autorreferencia, hay pocas cosas más patéticas que defenderse de la crítica, cuando encima tenés el honor de ser nombrado. A nadie se le ocurrió leer en XXX (treinta), libro escrito a mis 24 años, la amenaza de la adulterio, la palabra trabajo (en más de un poema) problematizada con el ‘ser mujer’, la tiranía de los hijos o la compleja culpa de ser parte de una generación hija de militantes en una década dolarizada como la del 90, o los reclamos a los padres por haber elegido la orga antes que a los hijos o haberse fugado como muchos en esos años” (Mariasch, 2015: s.p.).

construcción de la memoria a partir de la voz ficcional de María Salomón en relación con la última dictadura cívico-eclesiástico-militar en Argentina.

4. Objetivos

4.1 Objetivo general: Proponer una lectura crítica del libro *un objeto pequeño* como poesía política cuyo lugar de enunciación y generación de sentido a través de la metonimia es clave para la construcción de la memoria colectiva.

4.2 Objetivos específicos:

- Caracterizar la configuración del espacio y del tiempo en el libro a partir del particular entramado que se establece entre fotografías, poemas e imágenes de arte objetual.
- Destacar, frente a una memoria oficial y monumental, la construcción de una memoria con perspectiva de género a través de significados metonímicos donde el bordado y la escritura se imbrican.
- Leer el libro *un objeto pequeño* como un objeto de la memoria en el que la experiencia individual se descubre ineludiblemente entramada con la memoria de toda una comunidad.

5. Aspectos metodológicos

Los conceptos teóricos claves que organizan la investigación se enmarcan en torno a dos problemas: por un lado, la relación entre el arte y la política, por el otro, la posibilidad del arte de dar cuenta acerca del horror, como ocurre con el genocidio llevado a cabo por la última dictadura cívico-eclesiástico-militar en Argentina.

En primer término, interrogarse acerca de los vínculos que se establecen entre arte y política implica delimitar previamente ambos conceptos. Jacques Rancière sostiene que:

la política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos (...) La relación entre estética y política es (...) la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular (Rancière, 2011: 34-35).

De este modo, según el filósofo francés, el trabajo de la ficción no reside en narrar historias, sino en construir otros vínculos entre las palabras y las cosas, otras realidades¹³.

Como explica Rancière (2011), para que exista el arte es necesario que un régimen de identificación lo conciba como tal. Este régimen es la estética. Entonces, el concepto de “arte” se refiere al dispositivo de visibilidad de las prácticas artísticas: “es el recorte de un espacio de presentación por el cual las cosas del arte son identificadas como tales” (Rancière, 2011: 32).

En segundo término, Jacques Rancière responde afirmativamente a propósito de los debates suscitados en torno a la posibilidad o no del arte de representar el horror. El filósofo considera que la cuestión crucial es determinar de qué manera pueden ser representados los genocidios “y qué clase de sentido común¹⁴ es tejido por tal o cual ficción, por la construcción de tal o cual imagen. El problema es saber qué clase de humanos nos muestra la imagen y a qué clase de humanos está destinada, qué clase de mirada y de consideración es creada por esa ficción” (Rancière, 2010: 102).

Estos planteos que se formulan en “La imagen intolerable” exponen que el carácter político del arte está dado por su capacidad de construir dispositivos espacio-temporales diferentes de las formas ordinarias de nuestra experiencia sensible, donde, por ejemplo, la fotografía de los ojos de una sobreviviente de una masacre¹⁵ y un texto que la acompañe nombrándola y contando su historia personal permitan dimensionar de un modo distinto el genocidio de todo su pueblo.

Es en este punto en el que nos interesa detenernos, ya que Rancière afirma que “la figura política por excelencia es, en este sentido, la metonimia que muestra el efecto por la causa o la parte por el todo” (Rancière, 2010: 97-98).

En la presente tesis, la metonimia es otro concepto fundamental sobre el que hay que realizar ciertas precisiones para establecer su alcance en la lectura interpretativa. Elsa Drucaroff (2016) parte de los postulados de Jakobson¹⁶ que concibe la metáfora y la

¹³ Cfr. Rancière, J. (2010).

¹⁴ El filósofo francés considera acerca del “sentido común” que “es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compatible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compatibles que les son conferidas” (Rancière, 2010: 102).

¹⁵ Esto se presenta en la instalación de Alfredo Jaar *The eyes of Gute Emerita*, donde se cuenta la historia de cómo fue masacrada toda la familia de Gute Emerita y al final el espectador puede observar sus ojos, que expresan el horror de haber visto eso. Allí se ve la metonimia: “el efecto por la causa” y “dos ojos por un millón de cuerpos masacrados” en Ruanda (Rancière, 2010: 98).

¹⁶ Cfr. Jakobson, R. (1974).

metonimia como las figuras retóricas que se asocian con las dos operaciones fundamentales que conforman el lenguaje: la combinación y la selección. Mientras la metáfora se asienta sobre el eje de la sustitución, la metonimia se vincula con el eje de la contigüidad, ambos descriptos por Ferdinand de Saussure. Estos tropos constituyen “dos modos de producción del sentido (...) dos formas del pensamiento”; por un lado, la metáfora reemplaza el mundo e implica un nivel de abstracción, por el otro, la metonimia “señala siempre hacia el mundo, hacia un acto de enunciación material, concreto, fugaz, histórico” (Drucaroff, 2016: 160-161).

Elsa Drucaroff explica las conceptualizaciones de la filósofa Luisa Muraro¹⁷ acerca de que en la cultura existe un régimen simbólico de hipermetaforicidad. A lo largo de la historia de la humanidad este régimen ha legitimado diferentes guerras y genocidios:

Nada como el pensamiento abstracto, nada como romper lazos metonímicos en la significación, para anestesiarse y dejarlo ocurrir. La metonimia es enemiga de los crímenes de lesa humanidad: estos se cometen en nombre de un razonamiento superior y modélico que invoca abstractamente obtener la paz, defender el socialismo de sus enemigos, salvar los valores occidentales y cristianos, mejorar la raza humana, llevar la palabra de Dios, el amor, la solidaridad, el respeto, el socialismo, lo que fuere. Solo en nombre de una metáfora un fin puede justificar cualquier medio. Desde la metonimia, el medio produce significaciones imparables que corrompen el fin (Drucaroff, 2016: 169).

De acuerdo con Muraro, como se citó en Drucaroff (2016), el logos metonímico es el que se relaciona con los saberes de la experiencia, consiste en el trabajo de “pegar las palabras a las cosas” (Drucaroff, 2016: 175) y ha sido culturalmente asignado como tarea a quienes cumplen el rol materno.

En conclusión, la metonimia es comprendida en esta tesis como *figura política* (Rancière, 2010: 97-98), que permite construir dispositivos espacio-temporales diferentes a la lógica de la dominación. Y también, la definimos de un modo más amplio en tanto constituye un logos, un modo de pensar que acompaña el mundo y construye sentido en contigüidad con las experiencias vitales (Drucaroff, 2016: 161-162)¹⁸.

¹⁷ Cfr. Muraro, L. (1981).

¹⁸ En la presente tesis se considera la sinécdoque como una figura comprendida dentro de la metonimia. Adoptamos una postura similar a la de Luisa Muraro: “Una figura retórica próxima a la metonimia es la sinécdoque, expresión cuyo sentido habitual se refiere a una parte o a una característica parcial de la cosa significada, como ‘pedir la mano’ de una persona de la cual se desea tener todo el cuerpo, o bien ‘camisa negra’ para decir fascista. (Jakobson incluye siempre a la sinécdoque en la metonimia, y así haré yo.) La

Es relevante adoptar la perspectiva de género¹⁹ al aproximarse a la lectura de *un objeto pequeño*, ya que la voz ficcional desde la que se construye la mayor parte de los poemas y desde la cual se presentan las cajas objeto con sus collage es la de María Salomón. Como veremos a continuación, esta perspectiva permite iluminar el vínculo entre la categoría de género y el concepto de memoria²⁰.

En relación con la construcción de la memoria, Elizabeth Jelin profundiza la importancia del género en este campo. La socióloga argentina explica que existen prácticas del recuerdo y de la memoria narrativa que se desarrollan de forma diferenciada entre hombres y mujeres, debido a que “la socialización de género implica prestar más atención a ciertos campos sociales y culturales que a otros y definir las identidades ancladas en ciertas actividades más que en otras (trabajo o familia, por ejemplo)” (Jelin, 2002: 107). Por consiguiente, el análisis de testimonios de mujeres sobrevivientes de genocidios²¹ ha llevado a comprobar en diversas investigaciones que aquellas suelen “recordar eventos con más detalles” y que lo hacen “en el marco de relaciones familiares” (Jelin, 2002: 107-108).

especificidad, tanto de la metonimia como de la sinédoque, está en que se forman a través de vínculos encontrados y no inventados” (Muraro, 1981: s.p.).

¹⁹ Cabe aclarar que el adoptar la perspectiva de género de ninguna manera está relacionado con algún tipo de esencialismo ahistórico y biológico basado en diferencias sexuales. La perspectiva de género en la lectura ilumina la “forma en que el género marca (*genders*) los espacios y el tiempo, los símbolos y las imágenes, las narrativas culturales inscritas en el texto y la descripción de la alteridad, las nociones de nación y hogar, las prácticas cotidianas y la corporalidad, y permite que se articulen distintas esferas de la vida social y cultural con la particularidad” (Golubov, 2012: 59; en cursiva en el original).

²⁰ Con respecto a este concepto, entendemos “la memoria como construcción social narrativa” (Jelin, 2002: 35). Concebirlo de este modo implica, en primer término, la consideración de que ante hechos traumáticos “se provoca un agujero en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos. La memoria queda desarticulada y solo aparecen huellas dolorosas, patologías y silencios. Lo traumático altera la temporalidad de otros procesos psíquicos y la memoria no los puede tomar, no puede recuperar, transmitir o recuperar lo vivido” (Jelin, 2002: 36). En segundo término, de esta concepción se colige que “toda experiencia está mediada” (Jelin, 2002: 36), es decir que, para encontrar las palabras que conviertan un recuerdo en experiencia, hay que posicionarse desde un determinado “marco cultural” para lograr la transmisión. En tercer lugar, se puede derivar la conclusión de que “las vivencias individuales no se transforman en experiencias con sentido sin la presencia de discursos culturales, y estos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y escuchar” (Jelin, 2002: 37). Esta conceptualización de Jelin en la que la memoria se concibe como construcción, es decir, como trabajo, puede vincularse con algunas distinciones que realiza Ricoeur (2004) con respecto a la “memoria-pasión” y la “rememoración-acción”. El filósofo, siguiendo a Aristóteles en su tratado *De memoria et reminiscencia*, destaca los conceptos de *mneme* y *anamnesis*. El primero corresponde a una “evocación simple”, el segundo, a un “esfuerzo de rememoración” (Ricoeur, 2004: 38). Es decir que, mientras la *mneme* se refiere al proceso por el cual los recuerdos advienen espontáneamente, por otro lado, la *anamnesis* implica una búsqueda deliberada de una determinada experiencia.

²¹ Para acceder a algunos testimonios de mujeres sobrevivientes de la Shoá abordados desde una perspectiva de género, se puede consultar Jurkiewicz de Ender, A. (2014).

Consideramos pertinente concluir este apartado recuperando un interrogante que Elizabeth Jelin plantea en relación con las memorias personales vinculadas con la tortura y el encarcelamiento y la posibilidad de articularlas con la memoria social: “¿Cómo combinar la necesidad de construir una narrativa pública que al mismo tiempo permita recuperar la intimidad y la privacidad?” (Jelin, 2002: 114). Así como los conceptos teóricos expuestos guían la presente lectura del libro *un objeto pequeño*, esta última pregunta ilumina también este camino exploratorio, donde se propone la hipótesis mencionada al inicio como una respuesta posible.

6. Acerca de la escritura de la crítica

La escritura cuyo objeto de reflexión es la literatura implica una toma de posición con respecto a su propio ejercicio. Este apartado busca explicitar los supuestos que considera ineludibles y desde los que se origina esta escritura.

Ya en *Critica y verdad*, Barthes (1972) puntualiza que el trabajo de la crítica no es una traducción ni un desarrollo, sino que “hace flotar un segundo lenguaje por encima del primer lenguaje de la obra” (Barthes, 1972: 66). La crítica consistiría en “desear, no ya la obra, sino su propio lenguaje” (Barthes, 1972: 82).

De este modo, la lectura crítica que propone esta tesina surge como parte de una indagación de los diferentes sistemas de representación que dialogan en *un objeto pequeño* y de uno de los múltiples sentidos que podemos tejer a partir de este diálogo.

Un objeto pequeño construido “con la punta de los dedos” (Forchetti y San Román, 2010: 7). Los dedos, las manos, la palabra que toca lo cotidiano: lo amasa, lo consuela, lo viste, lo alimenta, lo borda. Cajas objeto que con sus collage construyen una memoria “de gestos negativos, antimonumentales” (Melendo, 2008: 24)²².

¿Cómo dar cuenta de *lo pequeño* a través de una lectura crítica?

²² Este concepto es explicado por María José Melendo (2008) cuando al referirse a las transformaciones del escenario estético contemporáneo analiza que la memoria del pasado se concibe como algo en construcción. La investigadora afirma que “las discusiones sobre la representación del pasado a través del arte han consignado la importancia de desplegar formas alternativas de memoria que desafíen su irrepresentabilidad a la vez que burlen la fosilización de aquel –propia de los modos tradicionales de rememoración- proponiendo en cambio gestos negativos, antimonumentales que le confieren a los destinatarios un protagonismo inexcusable” (Melendo, 2008: 24).

Queremos hacerlo mediante un camino exploratorio que reconstruya algunas relaciones de contigüidad que se establecen en el libro. Palabras y cajas objeto se imbrican y nos devuelven a la materialidad de la existencia.

Cuando la palabra no ocupa el lugar de privilegio y teje significados con otros sistemas de representación, como ocurre en el arte contemporáneo²³, se vuelve más humilde y consciente de sus límites, a la vez que más punzante e indispensable. Así, los versos cortos, la pausa justa, el silencio del espacio en blanco, las fotografías y arte objetual constituyen una unidad en el libro de Forchetti y San Román.

Tomando en consideración estas cuestiones, la presente lectura se detiene en los detalles y en el conjunto con el mismo cuidado y las horas atentas que demanda la elaboración de un tejido de ñandutí²⁴ y es consciente de los límites de su propia palabra, de sus interpretaciones.

En último término, podemos culminar estas reflexiones con las palabras de María Gabriela Mizraje (1999: 11) sobre la literatura crítica ya que manifiestan la misma convicción que nos guía: “la crítica es –debe ser-, además, un acto de amor”²⁵.

7. Un objeto pequeño

7.1 La posibilidad y los límites del testimonio

El propósito que se plantean las autoras de *un objeto pequeño*, Laura Forchetti y Graciela San Román, es contar la historia de María Salomón, la desaparición de sus dos hijos y su hija. Es un libro que nos posiciona frente al genocidio argentino durante la última dictadura cívico-eclesiástico-militar y frente a la cuestión acerca de las condiciones de posibilidad del arte para testimoniar ese horror.

²³ Solo por citar un ejemplo, podemos referirnos a la obra de Alfredo Jaar. El artista chileno combina la arquitectura, la literatura, el cine, la fotografía y la música para generar obras artísticas donde la ética, la estética y la política se imbrican. Cfr. Valdés, A. (2008).

²⁴ Esta clase de tejido es clave en el entramado que propone el libro *un objeto pequeño*.

²⁵ “La voluntad de que algo, la literatura propia, la propia historia, por ejemplo, no se queden quietas, es decir, no se olviden, más aún, no perezcan. Para no privarlas del sueño por el cual fueron concebidas, escritas, actuadas, la crítica también trabaja, para no negarles la posibilidad de arrojarse en su futuro y proponer, para no interrumpir el diálogo (más necesario de lo que a simple vista pareciera) entre las realidades disímiles de los distintos tiempos. Para que estos no sean solo un accidente verbal o vital, la crítica es –debe ser- un acto de amor” (Mizraje, 1999: 11).

Al comienzo del libro las autoras toman la palabra y, partiendo de una cita de la poeta rusa Ana Ajmátova²⁶, dicen que ellas pueden contar la historia de María. Con la expresión de esa intención: “nosotras [...] podíamos describir esto, queríamos hacerlo” (Forchetti y San Román, 2010: 7), las autoras asumen el compromiso de testimoniar. Al igual que María Salomón, ellas provienen de Coronel Dorrego, entrevistaron a vecinos, vecinas y familiares, y se valieron de sus propios recuerdos para construir *un objeto pequeño*.

Podemos definir el alcance y los límites del testimonio de las autoras en el mismo sentido en el que Jacques Derrida se refiere al rol que cumplen el juez, el árbitro y el historiador frente a los testimonios de sobrevivientes del genocidio perpetrado en Auschwitz: “el juez-árbitro-historiador, aunque no pueda ser testigo, debe también e incluso testimoniar, aunque más no sea sobre lo que oyó del o de los testigos” (Derrida, 1996: 19).

Quienes han sobrevivido la humillación, la tortura y la esclavitud en campos de concentración son los únicos testigos en el sentido etimológico que corresponde al término “superstes” (Agamben, 2000: 15), ya que sus palabras intentan dar cuenta de una experiencia vivida. Quien atestigua espera ser creído porque su discurso se sostiene sobre “la fórmula tipo del testimonio: yo estaba allí” (Ricoeur, 2004: 211).

Estas experiencias se constituyen en un desafío a lo imaginable²⁷ y testimonian una singularidad que es inaprehensible para quienes las escuchan. Primo Levi explica:

nos sucede con frecuencia, a los sobrevivientes, cuando contamos las cosas que nos han ocurrido, que nuestro interlocutor nos diga: “Yo, en tu lugar, no habría resistido un solo día”. La afirmación no tiene un sentido exacto: nunca se está en el lugar de otro. Cada individuo es un objeto tan complejo que es inútil pretender prever su comportamiento, y mucho menos en situaciones límites; ni siquiera es posible prever el comportamiento propio (Levi, 2000: 53).

²⁶ Varios pasajes de *Réquiem* pueden leerse en relación intertextual con el libro *un objeto pequeño*. El dolor de un grupo de mujeres en las filas que se formaban frente a las cárceles de Leningrado encuentra un hilo de continuidad en otro tiempo y otro espacio hasta el dolor de María Salomón. Por ejemplo, podemos citar estos versos de Ajmátova pertenecientes al “Epílogo”: “Quisiera, una a una, llamarlas por sus nombres, / mas me han robado la lista, ya nunca podré hacerlo. / Para ellas he tejido este amplísimo manto / con sus propias palabras, con su llanto inconsolable. / Las recuerdo siempre, dondequiera que me encuentre, / jamás las olvidaré, aunque me asalte una nueva desgracia”.

²⁷ Como expresa Didi-Huberman: “Debemos tratar de imaginar lo que fue el infierno de Auschwitz en el verano de 1944. No invoquemos lo inimaginable. No nos protejamos diciendo que imaginar eso, de todos modos –puesto que es verdad-, no podemos hacerlo, que no podremos hacerlo hasta el final. Pero ese imaginable tan duro, se lo *debemos*” (Didi-Huberman, 2004: 17; en cursiva en el original).

Los recordados versos de Paul Celan en “Aschenglorie”: “Niemand/ zeugt für den/ Zeugen” (“Gloria de ceniza”: “Nadie/ testimonia por el/ testigo”)²⁸ hacen resonar los límites de esta experiencia humana intransferible.

Los sobrevivientes de los campos de exterminio nazi reconocen los vacíos de sus propios testimonios, ya que saben que faltan las vivencias de “los hundidos” y que entonces solo les queda la responsabilidad de hablar “por delegación” (Agamben, 2000: 34).

En el libro *un objeto pequeño*, con el conocimiento de sus límites, imposibilidades y vacilaciones, la poesía y el arte objetual también buscan bordear ese campo del horror y la experiencia límite que constituye el genocidio perpetrado en Argentina por el terrorismo de estado.

7.2 Un objeto complejo: fotografías, poemas y arte objetual

El libro es un objeto pequeño en las manos de quien lee. Tras las palabras iniciales de las autoras hay tres fotografías en el margen derecho con los retratos de la infancia de los hijos y la hija de María. Son tres pequeños cuadrados uno debajo del otro. En la página siguiente se observa una fotografía familiar en blanco y negro. Están en la playa de Mar del Plata, alrededor de 1955. María y Asad con Carlos, Marita y Ricardo. Después, bajo el título de: “Acerca de María Salomón”, hay dos páginas que informan su biografía. Nombres, fechas, detenciones, torturas, asesinatos y desapariciones se suceden párrafo a párrafo. Más adelante hay poemas e imágenes de objetos que presentan la historia de María desde un abordaje diferente. Luego, hay una página con los retratos en edad adulta de Ricardo, Carlos y Marita en tres cuadrados sobre el margen derecho. Se nos proporciona información sobre las autoras y, finalmente, se presenta un catálogo de objetos que incluye el título, las dimensiones y la enumeración de los materiales de cada obra de arte objetual aparecida previamente en el libro.

Es necesario comenzar con esta descripción exhaustiva para señalar la heterogeneidad de discursos y lenguajes artísticos que componen el libro.

²⁸ Cfr. Celan, P. (1996).

Por esta razón, los textos y las imágenes requieren ser analizados desde diferentes sistemas de representación: la fotografía²⁹, la poesía y el arte objetual. La ficción se teje con la articulación de estos diversos modos de representar.

En el libro *un objeto pequeño*, se encuentra la historia de María Salomón contada desde dos enfoques diferentes: el de la biografía, que en dos páginas condensa toda su vida, y el que se inicia después del subtítulo “un objeto pequeño” que, a través de unas setenta páginas, presenta la historia de María, pero que ya no es la misma, es otra. Esta segunda mirada intitulada en minúscula tiene protagonistas cuyos nombres tampoco portan la letra mayúscula³⁰. Esta otra historia que construye un nuevo dispositivo espacio-temporal a partir del particular entramado que se establece entre fotografías, poemas e imágenes de arte objetual es la que indagaremos, teniendo en cuenta que cada uno de estos sistemas de representación se encuentra en el mismo nivel que los demás, es decir, que las significaciones surgirán del diálogo entre las imágenes y las palabras.

De acuerdo con el filósofo Jacques Rancière, si el carácter político del arte está dado por su capacidad de construir un dispositivo espacio-temporal diferente de “las formas ordinarias de la experiencia sensible” (Rancière, 2011: 32-33), la lectura crítica de *un objeto pequeño* se concentrará en la particular relación que se establece entre imágenes y palabras para construir tal recorte espacio-temporal. Frente al discurso de un determinado “sentido común” en torno al genocidio, la ficción construye un dispositivo de visibilidad que dirige otro tipo de atención a los cuerpos representados, contribuyendo a “diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable” (Rancière, 2010: 99-103).

7.2.1 La configuración del espacio

²⁹ Cuando mencionamos la fotografía no solo nos referimos a las fotos de personas que aparecen en el interior y la contratapa del libro, sino también a todas las fotografías de las obras de arte objetual. Es decir, que en la lectura propuesta también se incluyen aquellas decisiones vinculadas con el diseño gráfico y la fotografía a cargo de Juan Luis Sabattini. Acerca de algunas de las cuestiones básicas que implica el trabajo de edición se puede consultar: Alvarado, M. (1994).

³⁰ Al respecto, cabe aclarar que cada vez que en esta tesina se mencione la voz poética que construyen los poemas se hará referencia a esta nombrando a María con mayúscula, a pesar de que en el libro aparece en minúscula. Acerca de la razón por la que diversos poetas del siglo XX evitaron la utilización de mayúsculas ya que obstaculizan el flujo entre los versos, se puede consultar a Levertov (1992: 11).

El primer poema del libro (Forchetti y San Román, 2010: 18) instala la mirada en el espacio de la casa³¹:

dejá
voy yo

pueden ser ellos
o uno de ellos
cualquiera

cómo dejar que otro
abra la puerta
acaricie primero
sus cuerpos
de hijos

7.2.1.1 El encuadre fotográfico y la palabra como límites de lo visible

La puerta nos remite a la caja objeto que se observa en la tapa: es negra y contiene una caja más pequeña donde hay tres cubos negros y una puerta. Fuera de ella, hay dos cubos y un prisma cuadrangular. Al volver a la página anterior al primer poema, advertimos que la fotografía de este objeto de arte está tomada desde un ángulo picado y eso deja ver algo que no se muestra en la tapa: tres fragmentos de vellón ovalados se encuentran sobre la caja objeto, ordenados por tamaño de mayor a menor, cada uno cubierto por una redecilla negra. De este modo, desde el inicio, *un objeto pequeño* propone realizar una lectura atenta

³¹ Para atisbar siquiera algunos de todos los matices que implica la mención de la casa en los poemas, podemos recurrir a las reflexiones de Bachelard: “tiene sentido decir, en el plano de una filosofía de la literatura y de la poesía en que nos situamos, que se ‘escribe un cuarto’, se ‘lee un cuarto’, se ‘lee una casa’. Así, rápidamente, a las primeras palabras, a la primeraertura poética, el lector que ‘lee un cuarto’, suspende la lectura y empieza a pensar en alguna antigua morada. Querríamos decirlo todo sobre nuestro cuarto. Querríamos interesar al lector en nosotros mismos ya que hemos entreabierto una puerta al ensueño. Los valores de intimidad son tan absorbentes que el lector no lee ya nuestro cuarto: vuelve a ver el suyo. Ya marchó a escuchar los recuerdos de un padre, de una abuela, de una madre, de una sirvienta, de ‘la sirvienta de gran corazón’, en resumen, del ser que domina el rincón de sus recuerdos más apreciados (...) Pero allende los recuerdos, la casa natal está físicamente inscrita en nosotros. Es un grupo de costumbres orgánicas. Con veinte años de intervalo, pese a todas las escaleras anónimas, volveríamos a encontrar los reflejos de ‘la primera escalera’, no tropezaríamos con tal peldaño un poco más alto. Todo el ser de la casa se desplegaría, fiel a nuestro ser. Empujaríamos con el mismo gesto la puerta que rechina, iríamos sin luz hasta la guardilla lejana. El menor de los picaportes quedó en nuestras manos (...) Somos el diagrama de las funciones de habitar esa casa y todas las demás casas no son más que variaciones de un tema fundamental. La palabra hábito es una palabra demasiado gastada para expresar ese enlace apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa inolvidable” (Bachelard, 1975: 44-45).

a los detalles y reparar en aquello que debió haber estado, la ausencia de tres fragmentos de vellón que, en diálogo con el poema, se han transformado en “cuerpos de hijos”³².

Cuando Jacques Rancière problematiza la conceptualización de la imagen como una mera reproducción de algo que ha sido visto, dirige su atención hacia la categoría de representación, en la que las palabras y las fotografías deben ser comprendidas a partir de los vínculos que establecen y que forman parte del proceso de construcción de la imagen: “La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho (...) Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez la altera” (Rancière, 2010: 94).

Por esta razón, desde este gesto inicial donde dialogan un poema y dos fotografías, será clave en la lectura la consulta del catálogo de objetos que se incluye al final del libro para descubrir qué partes de cada obra de arte objetual están encuadrando, es decir, nos están dejando ver las fotografías. ¿Qué ingresa dentro del plano fotográfico? ¿Qué permanece fuera? ¿Qué se amplía? ¿Qué relaciones se establecen entre lo visible y la palabra?

7.2.1.2 El poema en el espacio de la página

El movimiento hacia la puerta es ese mismo desplazamiento inaugural que hay en el espacio del poema entre el primer y el segundo verso: “dejá/ voy yo” (Forchetti y San Román, 2010: 18) y que se reitera en diferentes partes del libro.

Acerca del efecto de mayor velocidad que provoca la utilización de la sangría en la poesía, explica la poeta Denise Levertov: “El registro de un grado de rapidez comporta, de manera subliminal, una sensación de que el verso sangrado está relacionado con el que lo precede de manera especialmente estrecha” (Levertov, 1995: 11).

Los versos cortos a veces se presentan sobre el fondo negro de las cajas objeto. En otras ocasiones, dos o tres se asoman desde un rincón en la inmensidad de la página en blanco. Podemos vincular el corte de verso de todos los poemas con lo que Denise Levertov

³² Al respecto, John Berger en *Modos de ver* explica que la reproducción fotográfica de una obra artística adquiere nuevas significaciones de acuerdo al contexto visual y verbal en el que aparece inserta: “En consecuencia, una reproducción, además de hacer sus propias referencias a la imagen de su original, se convierte a su vez en punto de referencia para otras imágenes. La significación de una imagen cambia en función de lo que uno ve a su lado o inmediatamente después. Y así, la autoridad que conserve se distribuye por todo el contexto en que aparece” (Berger, 2016: 39).

describió como la “danza del pensamiento/sentimiento alógico en proceso”. Es decir, una poesía exploratoria que se aparta de la norma sintáctica para proponer otro sistema de puntuación que pone de manifiesto “la interacción o el contrapunto del proceso y el acabado” (Levertov, 1995: 9).

En la página 34 hay un poema en el que el corte de verso inicial es fundamental:

nadie salió para decir
mi nombre

maría salomón
la paraguaya
misa todas las semanas
vendedora de libros
bordaba flores
en las sábanas (Forchetti y San Román, 2010: 34).

Salir del hogar para “decir”. Esa pausa entre “decir” y “mi nombre” abre un abismo de sentidos posibles en ese salto³³. “Decir” adquiere una connotación más amplia en esa pausa e implica haber dicho algo, haber hecho algo con palabras: una protesta, un pedido, una pregunta, un grito. En el segundo verso se explicita que lo que nadie se atrevió a nombrar en el espacio público es que esa persona que se llevaban tenía un nombre, una identidad conocida en su comunidad. Cada verso de la segunda estrofa repone lo no dicho, lo que no fue articulado por nadie. Así, el poema surge del silencio colectivo³⁴.

Podemos leer este poema en vinculación con la página siguiente donde hay una fotografía de la obra de arte objetual titulada: “paraguaya / misa todas las semanas” (Forchetti y San Román, 2010: 35), en la que se observa una serie de telas con forma de viviendas envueltas en una redecilla negra y una iglesia en el plano del fondo. De pronto, la segunda estrofa del poema se vuelve espacio, lugar ocupado como una casita más, en continuidad con las de la página siguiente. Pero esta casa no es anónima, sino que es la historia y la identidad de María³⁵.

³³ Denise Levertov explica que “incorporar estas pausas en la estructura rítmica de un poema puede hacer varias cosas: por ejemplo, permite al lector compartir más intimamente la experiencia que está siendo articulada” (Levertov, 1995: 9).

³⁴ En el apartado: “Memoria, objetos y comunidad” ampliaremos el análisis acerca de la representación de este silencio colectivo.

³⁵ Como fue aclarado en la nota 28, aquí y en las menciones subsiguientes en mayúscula nos referimos a la construcción ficcional y no a la mujer real.

Este modo de construir la imagen a partir del vínculo entre el poema y la caja objeto es a lo que se refiere Rancière (2010: 96) cuando define la imagen como “una cierta conexión de lo verbal y lo visual”.

El filósofo francés explica que el sistema oficial de la información banaliza horrores como el de las masacres o el de los desplazamientos poblacionales masivos difundiendo imágenes de personas anónimas que nunca tienen la palabra y que son comentadas por periodistas o funcionarios (Rancière, 2010: 96). Entonces, el dispositivo espacio-temporal que el arte puede construir se constituye en una alternativa para redistribuir los lugares de los cuerpos y las voces que pueden ser escuchadas:

El problema no es oponer las palabras a las imágenes visibles. Es trastornar la lógica dominante que hace de lo visual la parte de las multitudes y de lo verbal el privilegio de unos pocos. Las palabras no están en el lugar de las imágenes. Son imágenes, es decir, formas de redistribución de los elementos de la representación (Rancière, 2010: 97).

En la mención del nombre de María en el poema de la página 34, la experiencia que tantas otras madres también atravesaron por parte del terrorismo de estado en Argentina abandona el anonimato.

7.2.1.3 La tematización del espacio

En los poemas de Laura Forchetti, la casa³⁶ es el espacio donde cada objeto se vincula con el recuerdo de los hijos y la hija, como aquella caja de Marita que contenía castañuelas, trajes y tacones y que quedó allí porque había lugar (Forchetti y San Román, 2010: 48). O aquel otro poema en el que un sillón que aparece en una fotografía ya no guarda relación entre el recuerdo que evoca y la casa:

aquí no es
el sillón de la fotografía
los tres recién peinados
el primer día de clases (Forchetti y San Román, 2010: 68).

Al leer esto, podemos interpretar que efectivamente haya existido una mudanza y entonces esa casa sea diferente al sitio en el que crecieron los hijos y la hija. Pero también,

³⁶ Es pertinente recordar la interpretación psicoanalítica de este espacio: “la casa de habitación, un sucedáneo del vientre materno, primera morada cuya nostalgia quizás aún persista en nosotros, donde estábamos tan seguros y nos sentíamos tan a gusto” (Freud, 1955: 38).

la interpretación queda abierta a pensar el espacio del hogar transformado por la ausencia. El sitio quizás sea el mismo, pero subjetivamente se experimenta como un espacio “otro”, ajeno, donde el puente entre el objeto y el recuerdo que evoca se ha roto:

esta casa es otra
aquí no vivimos
no fue aquí donde les di
 de comer
les di palabras (Forchetti y San Román, 2010: 68).

Las palabras dadas, (el momento de generar semiosis, significación) al estar ligadas al acto de comer adquieren una materialidad manifiesta. “Dar” se vincula con dos “objetos” de un modo directo: la comida y las palabras. Así, en esta transitividad se tiende un puente entre las cosas y los nombres que las designan donde hay una contigüidad, estos últimos “señalan el mundo”:

Es la madre³⁷, dice Muraro, la garante del régimen simbólico no hipermetafórico en el que los seres humanos ingresamos al lenguaje. Es su potestad la que sustenta el puente metonímico, es su amor y su autoridad la que aceptamos, respetamos, para manejarnos en el mismo mundo que nos convencerá de que ella no es respetable, de que existe la Razón y no proviene de la madre, el que nos da la bienvenida en el orfanato del logos (Drucaroff, 2016, 179).

La casa es ese espacio donde el puente metonímico se ha ido construyendo. Ahora, ese puente entre las palabras y las cosas ya no existe, “esta casa es otra”, “no se pregunta/ por nadie” (Forchetti y San Román, 2010: 68).

El objeto con el que Graciela San Román (2010: 69) representa esta casa, es el de una tela blanca inserta dentro de una pequeña caja de madera negra y en el fondo podemos apreciar flores veladas por un papel. En el centro de la caja de madera mayor hay flores de seda en tonos rosados y marrones colgando y contrastando con la monocromía de la caja más diminuta. Esta caja objeto presenta un contraste entre los signos de vida que hay en el exterior y su ausencia en esa casa donde “no se pregunta / por nadie” (Forchetti y San Román, 2010: 68).

Si releemos los primeros versos: “esta casa es otra/ aquí no vivimos” (Forchetti y San Román, 2010: 68), este último verbo carga con toda la ambigüedad temporal de ser

³⁷ Cabe aclarar que Drucaroff explica que cuando Luisa Muraro utiliza el término “madre” se refiere a la persona que cumple ese rol y tiene esa autoridad, no a quien ha gestado y dado a luz (Drucaroff, 2016: 180).

simultáneamente pasado y presente. De este modo, la ausencia de los hijos y la hija modifica la experiencia del espacio compartido.

Solo un sitio se torna incierto desde la reconstrucción de los detalles: aquel en el que María estuvo secuestrada y fue torturada. Allí, el propio cuerpo del yo poético se convierte en unidad de medida para la memorización de la cantidad de pasos, el ancho y el largo de las habitaciones, los baños y los pasillos para hacer planos imaginarios que le permitieran volver a buscar a sus hijos (Forchetti y San Román, 2010: 22-23). La prohibición de gritar sus nombres (Forchetti y San Román, 2010: 24) o el olor corporal (Forchetti y San Román, 2010: 22) son señales que desencadenan la intuición de la cercanía espacial entre los cuerpos.

Sin embargo, otro detalle, “la tos de carlos”, instala en la madre una certeza que reaparecerá en varios poemas: ella estuvo secuestrada en el mismo lugar que sus hijos y su hija, o al menos, que alguno de ellos. Esa tos hace de puente en un mismo poema entre dos espacios: el de la tortura, que es desconocido, y el de la casa, que es el ámbito de los recuerdos familiares.

era la tos de carlos
la que escuchaba
 esos días
lo sé desde hace años

las noches en vela
los trapitos calientes
el vapor
me pedía un cuento

de viajes (Forchetti y San Román, 2010: 26).

Este “oscuro trabajo de significación culturalmente femenino” (Drucaroff, 2016: 177) es capaz de reconocer en el sonido de una tos la identidad de un hijo realizando una operación metonímica³⁸. Esta certeza que tiene la voz que enuncia en el poema se vincula con la producción de saberes que provienen de la experiencia vital durante la crianza. Ese detalle oído en la habitación de tortura nos remite al cuerpo entero y ausente de ese hijo.

³⁸ Cabe aclarar que analizamos la relación metonímica a la luz de los conceptos desarrollados en el apartado sobre los aspectos metodológicos de esta tesis, es decir, desde las conceptualizaciones de Jacques Rancière y de Elsa Drucaroff. No estamos afirmando que en estos versos exista una metonimia en los términos en que la define la retórica como un tropo. Para tener un acercamiento sintético a la metonimia desde el enfoque clásico de la retórica y de otras disciplinas se puede consultar el artículo: Choi y Bermúdez (2006).

7.2.2 La configuración del tiempo

7.2.2.1 Poemas y arte objetual: la espera activa

Las páginas de *un objeto pequeño* pueden leerse como el transcurrir de la vida de María, que va llevando a quien lee por su infancia, la de sus hijos e hija, su vida cotidiana, su espera y su enfermedad, intercalando momentos del presente con los del pasado.

En el texto y en las imágenes hay una noción espacial del tiempo: la vida de María transcurre página a página.

Como fuera señalado anteriormente, las labores y objetos de la vida cotidiana se enlazan con el recuerdo y esto se acentúa con el hecho de que María se dedica a bordar flores en sábanas, por lo que las telas, hilos, sedas y lanas predominan en los objetos de arte que construyó Graciela San Román.

Desde el personaje de Penélope en *La Odisea*, el tejido ha estado asociado en la historia de la literatura occidental con la espera. En los poemas de Laura Forchetti se puede leer la vinculación entre el tejido y el paso del tiempo³⁹:

tejía las horas con los detalles
como si leyera
a oscuras (Forchetti y San Román, 2010: 22).

junto a la ventana
borda flores
maría
en una carpeta
como si escribiera

pasan las estaciones
por los árboles
del balcón (Forchetti y San Román, 2010: 74).

Esta relación también se manifiesta en los objetos, como es el caso del díptico que tiene por título: “duele septiembre cuando vuelve” (Forchetti y San Román, 2010: 50-51), que presenta árboles y flores elaborados con telas.

Ese transcurrir del tiempo está tensionado por la espera que nunca termina y que reaparece a lo largo de los poemas cada vez que alguien llama a la puerta: “dejá / voy yo”

³⁹ Más adelante se desarrollará en profundidad la relación entre tejido y memoria.

(Forchetti y San Román, 2010: 38), “dejá / yo abro” (Forchetti y San Román, 2010: 38), “yo abro /dejá/ no te levantes” (Forchetti y San Román, 2010: 39), “dejá / me seco las manos/ y abro” (Forchetti y San Román, 2010: 60). Estas expresiones se suceden como interrupciones entre los poemas, así como parecen irrumpir en la vida diaria y renovar la esperanza del retorno.

Ese constante aguardar el regreso de Carlos, Ricardo y Marita llega a plantearse como la misma detención del tiempo.

no se cumplen
más años
en esta casa

nada sucede
mientras
se espera (Forchetti y San Román, 2010: 52).

Contigua al poema, una página en blanco conjuga la espera y la ausencia.

Si la ficción “no consiste en contar historias sino en establecer nuevas relaciones entre las palabras y las formas visibles, la palabra y la escritura, un aquí y un allá, un entonces y un ahora” (Rancière, 2010: 102), es importante determinar las formas de temporalidad que se construyen en *un objeto pequeño*. En el dispositivo espacio-temporal que se presenta, el tiempo parece transcurrir levemente en versos cortos a través de las páginas, pero, a la vez, adquiere volumen y se experimenta como un ancla pesada que fija la vida en un momento de espera permanente. El tiempo tiene peso y ocupa lugar en el libro, se materializa en el vacío de cada página.

7.2.2.2 La fotografía: presencia y tiempo

La misma incertidumbre que existe acerca del espacio de detención y tortura es la que envuelve el paradero de los cuerpos de Carlos, Ricardo y Marita. Esa ausencia que impregna los recuerdos de los poemas y las imágenes de los objetos se vincula con la fotografía familiar que se presenta al inicio del libro. Su efecto de “verdad” y “realidad”, que a quien lee puede recordarle cualquier fotografía de su propia historia personal, reside en el *punctum* de la Fotografía que Barthes (1997) vinculó con el tiempo, esa capacidad que tiene toda imagen fotográfica de significar “*esto será y esto ha sido*” (Barthes, 1997: 165).

Esos niños y esa niña junto a sus progenitores en la playa invitan a imaginar que crecerán y serán jóvenes pero, simultáneamente, sugieren su ausencia⁴⁰.

En el libro hay un poema que alude a la presencia de los hijos y la hija a través de las fotografías:

las fotografías
son en blanco
y negro

lleno la mesa
con sus rostros
quiero leer
una revelación
algo que ordene
los detalles (Forchetti y San Román, 2010: 77).

Aquí, la palabra “revelación” nos remite a dos etapas de visualización: por un lado, podemos pensar en el proceso de revelado que debe atravesar una película fotográfica para que se puedan obtener los negativos y luego las imágenes en positivo que son las que conocemos como fotografías; por otro lado, cuando la mesa está completamente cubierta por fotos, el yo poético pareciera buscar una verdad oculta detrás de todos los detalles de esos rostros. Podemos pensar en una mesa que está colmada de presencia.

A esta búsqueda de una revelación podemos relacionarla con el valor probatorio que tiene todo retrato fotográfico⁴¹.

Ana Longoni (2010) explica que una de las matrices de representación visual de los desaparecidos que se desarrolló en el movimiento de derechos humanos en Argentina fue la de imprimir fotografías ampliadas de sus rostros (70 x 50 cm) y armar pancartas para llevar a las marchas. De esta forma, las fotografías que habían sido tomadas en el ámbito doméstico o las fotos carnets pertenecientes a los documentos de identidad o cédulas institucionales irrumpían en el espacio público y eran utilizadas para denunciar el negacionismo e interpelar al Estado *desaparecedor* (Longoni, 2010: 4-5). En este sentido,

⁴⁰ Roland Barthes lo explica así: “ahora bien, en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también a través del mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo” (Barthes, 1997: 193).

⁴¹ Cfr. Longoni, A. (2010). También, ver el concepto del “poder de autentificación” de una fotografía que desarrolla Barthes (1997: 149-155).

los tres retratos de Carlos, Ricardo y Marita que se presentan en la página 85 como pequeñas fotos carnets nos pueden remitir a estas pancartas y a su búsqueda.

Además, la utilización en *un objeto pequeño* de fotografías propias del ámbito familiar pone en diálogo este libro con otras obras de la época que emplearon objetos e imágenes provenientes de la esfera privada con la finalidad de generar producciones estéticas a partir de “un archivo afectivo”. Como señala el equipo curatorial de *Hijxs poéticas de la memoria* (2021), la búsqueda de la identidad y la construcción de la memoria por medio de las fotografías fue un procedimiento privilegiado que se inauguró con la obra de Lucila Quieto *Arqueología de la ausencia (1999-2001)*⁴²: “es fundacional de una estética fotográfica que será común a gran parte de esta generación y que encuentra en el álbum familiar su materia prima” (Equipo curatorial, 2021:12).

Hasta aquí, hemos señalado algunas directrices desde las que se construye el dispositivo espacio-temporal en *un objeto pequeño*. Este particular vínculo entre poemas, fotografías y obras de arte objetual presenta diferentes formas de temporalidad y trastoca la relación entre lo dicho y lo no dicho, el anonimato y la identidad, lo visible y lo no visible.

En los siguientes apartados se profundizará la lectura interpretativa a partir del logos metonímico y las relaciones de contigüidad que se vinculan con la construcción de la memoria.

7.3 Bordado, escritura y memoria

Búsqueda de un yo en la escritura como búsqueda de un referente que no está más que en el apego a ciertos objetos, en la materia del afuera que parece, nos busca.

Búsqueda de un yo como un mapa que se traza caminando; un yo devaluado, un yo eclipsado, una onda de emoción, un imán que empuja hacia algún sitio, un círculo abierto que, sin embargo, va aglutinando

⁴² “El ensayo fotográfico *Arqueología de la ausencia (1999-2001)* de Lucila Quieto surgió de una inquietud y una necesidad: componer la fotografía imposible de unx hijx con su(s) padre(s) desaparecido(s). El procedimiento era sencillo y su efecto contundente: proyectada sobre una superficie, una fotografía del archivo familiar; en un lugar del encuadre, lx hijx. A través del montaje de una diapositiva y un cuerpo, la fotografía construía un artefacto experiencial que situaba al desaparecidx en un tiempo presente junto a su hijx, a la vez que documentaba una denuncia: donde hay una proyección, falta una persona” (Equipo curatorial, 2021:12).

alfilercitas de sentimiento, tironeos magmáticos del
pensar.
Alicia Genovese, “La búsqueda del yo”.

En la mayoría de los poemas emerge la voz de un yo desde la perspectiva de María. Pero, por momentos, hay poemas o algunos versos en los que aparece una voz externa como si estuviera presenciando una escena en posición de testigo. En el poema de la página 32 leemos: “cerraron la calle/ se llevan/ a maría salomón/ la madre” (Forchetti y San Román, 2010: 32).

En un poema en el que se enumeran las pertenencias que Marita dejó en una caja se cuela su voz en los versos finales: “vos tenés lugar mamá / guardala” (Forchetti y San Román, 2010: 48). También podemos leer en un poema sobre las reuniones con amigas para jugar a las cartas la voz de una de ellas: “hoy estás de suerte maría / ganás todas las vueltas” (Forchetti y San Román, 2010: 56).

Con respecto al yo poético que se construye en los poemas a partir de la voz de María, consideramos iluminador abordar la lectura teniendo en cuenta esta reflexión que realizó la poeta Adrienne Rich en un ensayo de 1983:

La poesía, entre otras cosas, es una crítica del lenguaje. Podemos ver nuestras palabras y escuchar nuestros sonidos en nuevas dimensiones al acomodar y juntar las palabras en nuevas configuraciones, por el solo hecho de hacer un cambio entre un pronombre masculino y uno femenino en las relaciones que las palabras van creando a través del eco, la repetición, la rima y el ritmo (Rich, 1983: 289).

Es en este punto en el que nos preguntamos qué lugar ocupa el yo masculino que representa la voz paterna. En uno de los poemas aparece nombrado por uno de sus nietos: “la abuela/ se va a morir/ de tristeza/ abuelo” (Forchetti y San Román, 2010: 62). Es con este poema, con el que el padre es mencionado efectivamente pero en su rol de abuelo. Su presencia a lo largo de todo el libro es la de quien escucha. Podemos imaginar que es a él a quien se dirige la voz materna de todos los poemas que repiten incesantemente: “dejá”, “voy yo”, “no te levantes” cuando se trata de ir a abrir la puerta.

Entonces, podemos preguntarnos: ¿qué consecuencias tiene esta elección de la voz poética materna para construir una memoria configurada desde el espacio de la casa y

atravesada temporalmente por las actividades domésticas⁴³ Para comenzar a indagar en torno a este interrogante, nos detendremos en la lectura de un poema y en el análisis de las relaciones que establece con otros y con el arte objetual:

dejá

yo abro

los colores de la seda
en el pañuelo de maría
sobre los hombros

hilos del ñandutí
que permanecen

los nietos de la mano (Forchetti y San Román, 2010: 38).

El tejido en el libro *un objeto pequeño* adquiere múltiples connotaciones que se vinculan con nuestra historia nacional. El pañuelo de María remite al de las Madres de Plaza de Mayo, que comenzó siendo un pañal hasta convertirse en símbolo de la lucha por la recuperación de los desaparecidos⁴⁴.

El tejido como soporte material para mantener viva la memoria tiene antecedentes en diferentes culturas del mundo. Podemos nombrar desde la competencia entre Aracne y Atenea, mito griego fijado por Ovidio en verso y en latín en *Las metamorfosis* o los tejidos

⁴³ Alicia Genovese (1998) en *La doble voz* determina en sus conclusiones que a partir del análisis del corpus textual de cinco poetas de los 80 que recortó en su trabajo, pueden establecerse núcleos semánticos en los que se incluya la producción de otras poetas. Entre estos núcleos menciona el abordaje de la última dictadura militar donde la segunda voz (que Genovese define y analiza a lo largo del libro) de poemas de diversas autoras como Irene Gruss, Diana Bellessi, Tamara Kamenszain y Laura Klein, aluden a la situación política a partir del espacio privado y poniendo el foco en las mujeres (1998: 160 y siguientes). Otro núcleo que destaca Genovese y desde el cual consideramos que *un objeto pequeño* dialoga con la producción poética de otras autoras es: “la utilización del espacio doméstico transformado en zona de escritura” (1998: 161).

⁴⁴ María Luisa Femenías (2000: 268-271) analiza el valor simbólico de la mujer-madre. La filósofa argentina explica de qué modo durante el período de la dictadura, mediante la exacerbación de un rol como el de la madre, un grupo contrahegemónico (las Madres de Plaza de Mayo) pudo hacerlo cambiar de signo: “la maternidad que opera como diferencia reconocida y asumida en grado extremo y públicamente, produjo en cierto momento histórico –la última dictadura- una inversión de su sentido, generando paradójicamente un efecto *bumerang*. Son precisamente las cualidades maternales exaltadas al extremo las que –con la misma fuerza que les imprime la sociedad que las pondera- irrumpen y fracturan el espacio público antes homogéneamente masculino. La exaltación pública de la maternidad, que se encuentra en la base de todos los modelos militaristas, en una clara y precisa división de los roles sexuales, alcanzó una de sus expresiones más revolucionarias en las madres (y abuelas) que reclaman aún por sus hijos” (Femenías, 2000: 268-269).

elaborados en los Andes hace 3000 años por la civilización Chavín, hasta otros más contemporáneos como aquellos que fueron confeccionados por las mujeres de Mampuján sobre los efectos del conflicto armado colombiano o el tapiz de veintisiete metros de largo del mito tehuelche de “Elal y los cisnes”, bordado en Argentina por artesanos, artesanas y estudiantes de la provincia de Santa Cruz.

En varias ocasiones, en los poemas esta actividad se compara con la escritura: “junto a la ventana/ borda flores/ maría/ en una carpeta/ como si escribiera” (Forchetti y San Román, 2010: 74) y “escribo con los hilos/ de las flores/ movimientos sueltos/ que guardan la memoria” (Forchetti y San Román, 2010: 79). Las palabras de María son sus flores, es este lenguaje del bordado el que habla, el que dice lo que no se nombra en las reuniones con amigas, en las ruedas de canasta: “no preguntábamos/ ni nos atrevíamos a nombrar/ a nuestros hijos/ como si fuera inmoral/ esa costumbre simple/ de tenerlos” (Forchetti y San Román, 2010: 59); “vienen a casa de maría/ a jugar a las cartas/ se habla/ de otra cosa” (Forchetti y San Román, 2010: 55). Como afirma Tamara Kamenszain (1983: 77) en “Bordado y costura del texto”: “coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir”.

Si leemos el poema de la página 45, todos los colores utilizados en los bordados buscan “hacer la alegría” para los hijos y la hija. La alegría es el efecto que aparece en el lugar de la causa: un vínculo metonímico creado en la trama del tejido. También los poemas de las páginas 40 y 42 presentan la actividad del tejido, pero ya no de María, sino de las mujeres de Paraguay relacionadas con su infancia. Allí, el yo poético se pregunta:

cómo saben
el movimiento
en el dibujo
de los colores
mientras conversan de
cualquier cosa

gritan a los hijos
que vengan
que se queden quietos
los deberes (Forchetti y San Román, 2010: 42).

Aquí, la actividad de bordado es simultánea al momento de las tareas de cuidado. Si volvemos a leer el poema de la página 48 a la luz de estos otros poemas, hay dos versos que se cargan de un sentido profundamente metonímico: “hilos del ñandutí/ que permanecen”.

El ñandutí (en guaraní, “tela de araña”) es un “encaje de agujas que se teje sobre bastidores en círculos radiales, bordando motivos geométricos o zoomorfos, en hilo blanco o en vivos colores” (“Ñandutí”, 2021). Se realiza en Paraguay⁴⁵ y se utiliza para elaborar detalles en vestimentas y artículos ornamentales. Este tejido es propio de una tradición comunitaria compartida por mujeres a lo largo de las diferentes regiones de Paraguay donde se confecciona: Itauguá, Carapeguá, Pirayú y Guarambaré.

Si observamos la estructura del poema, en la primera estrofa, desde el margen izquierdo, la voz de María anuncia una llegada. Luego, desde una voz externa, se centra la atención en el pañuelo y se menciona que están los nietos tomados de la mano (estas tres últimas estrofas están distribuidas espacialmente en la página del lado derecho). Así, en ese salto entre la primera estrofa y las otras tres, notamos un desplazamiento desde un yo que está dentro de la casa hacia una mirada que observa la escena desde afuera. Esa otra perspectiva, que podríamos identificar con la de alguien que es testigo, se despliega de este modo: la primera estrofa nombra a María, la segunda se detiene en los hilos del ñandutí y la última, en los nietos. Esa mirada es testigo del salto generacional de estrofa a estrofa y aquella que correspondería a los hijos y la hija que nunca regresan es la del ñandutí. Es decir, que el pañuelo que se encuentra sobre los hombros de María es su memoria viva. Los hilos del ñandutí, aún en su fragilidad de seda, *permanecen*, y esa presencia de colores nos remite metonímicamente a los hijos y la hija, a ese momento anterior en el que la actividad de tejido y el cuidado de Carlos, Ricardo y Marita eran situaciones contiguas en el tiempo cotidiano. En ese mismo sentido podemos interpretar la caja objeto titulada: “antes hice la alegría” (Forchetti y San Román, 2010: 43). Allí, el bordado con flores cubre toda la zona exterior al diminuto cubo que tiene una silueta en el frente y una tela azul que emerge desde

⁴⁵ “El Ñandutí corresponde a una de las expresiones populares características del Paraguay, basados en antiguos encajes españoles y de origen incierto. Viene de la época de la colonia - Arte colonial, y según sus motivos recibe diferentes nombres (...) El origen más probable del Ñandutí, «tela de araña» o «encaje del Paraguay» es el encaje de Tenerife (Islas Canarias), llegando con la colonización en los siglos XVII y XVIII. Hasta hace muy poco tiempo era común encontrar tejedoras que hilaban sus propios hilos, usando el he’y (huso) y telares caseros, en la actualidad se utilizan hilos industriales” (I.P.A., 2).

su interior. Es decir que, fuera del espacio de la casa, se ubican todos esos colores vivaces y adentro, solo hay lugar para el azul.

De esta manera, la memoria está asociada con un hacer cotidiano, de *movimientos sueltos*, y se sostiene en la sutileza de los hilos con que fue tejida.

Esos tejidos están provistos y colmados de tiempo porque son el resultado de horas de trabajo con la memoria y el cuerpo, producto de una espera activa. De este modo, *un objeto pequeño* pareciera señalarnos, como un camino posible para la memoria, el recordar con el cuerpo a las personas que han sido desaparecidas por el terrorismo⁴⁶. Que ese pañuelo esté sobre los hombros de María es significativo por su presencia leve, su caricia de seda y de colores.

A propósito de esta espera y memoria activa podemos leer la página 41:

Iba y venía
la aguja (Forchetti y San Román, 2010: 41).

La fotografía nos muestra un detalle de la caja objeto titulada: “aguja” (Forchetti y San Román, 2010: 41). Las tres agujas clavadas en el centro de una flor pueden remitirnos al dolor y a los hijos y la hija. Pero una vez más el diálogo entre fotografía, arte objetual y poema genera otros sentidos. Los versos aluden a la tarea activa del bordado. En la imagen, las agujas están detenidas. Sin embargo, el hecho de que no estén clavadas en un alfiletero nos sugiere que la actividad no está concluida, que se encuentra interrumpida momentáneamente. Quizás, otro golpe en la puerta, quizás, los nietos. Las agujas están en el mismo bordado para que no se pierdan, para poder reencontrarlas siempre en el tejido.

Y este modo de construir memoria que ha sido aprendido de otras mujeres es una forma de resistencia a la lógica de género de los torturadores y los represores que:

identifica la masculinidad con la dominación y la agresividad, características exacerbadas en la identidad militar, y una feminidad ambivalente, que

⁴⁶ Si bien excede el propósito de esta tesis, es muy pertinente pensar en este apartado acerca de la relación entre la memoria y el cuerpo a partir de las preguntas y la reflexión de la psicoanalista, socióloga y terapeuta corporal Mónica Groisman (2004: 17): “¿La memoria juega con el cuerpo? ¿El cuerpo es juguete de la memoria? ¿O será más bien que la posibilidad de la memoria ‘convierte’ al organismo en un cuerpo, es decir en un espacio de juego? La memoria trabaja, procesa, organiza ese conjunto de múltiples representaciones psíquicas que con-forman el cuerpo, y también juega sobre el cuerpo como una superficie de inscripción, ‘territorio de imágenes’. Al mismo tiempo tanto la evocación como el olvido, el recuerdo como su ausencia se juegan en el cuerpo (...) Los espacios vividos se hacen espacios del cuerpo, **están** en el mundo, pero **son** del cuerpo, un contacto, un olor, una forma apenas entrevista; **paisajes psicosomáticos**, recovecos de los sentidos, huecos donde se alojan verdaderas experiencias: el coro de pájaros en el registro muscular de los labios, en el sonido relanzado, en la mirada cómplice, en el dolor de la pérdida”.

combina la superioridad espiritual de las mujeres (inclusive las propias ideas de “Patria” y de “Nación” están feminizadas) con la sumisión y pasividad frente a los deseos y órdenes de los hombres (Jelin, 2002: 101).

Ese ejercicio de memoria cotidiano está ligado a la lógica de la metonimia. La contigüidad entre el ayer y el hoy solo es posible a través de la actividad:

cocino para los niños

hago memoria
en la harina y el azúcar

aquí mismo
estuvieron reunidos
sus padres
en los años claros

mis hijos (Forchetti y San Román, 2010: 61).

De esta forma, la cocina es el mismo espacio en el que estuvieron los hijos y la hija y ahora se encuentran los nietos y allí, la memoria es un acto que se construye al amasar la harina y el azúcar. Ya sea con el trabajo en la cocina o con su tejido, María está haciendo memoria.

Así, es necesario detenerse en uno de los poemas donde aparece el único signo de puntuación que se utiliza en todo el libro: el signo interrogativo.

suben las escaleras corriendo
gritan mi nombre pelean
consuelo al que llora

cómo sé hacer estas cosas?
cuándo aprendí los gestos?
dónde están mis hijos? (Forchetti y San Román, 2010: 63).

La primera estrofa tiene el ritmo vertiginoso de los días de crianza, cada verso se inicia y termina con un verbo o un verboide. Luego, esa acción se interrumpe para dar paso a las preguntas acerca de esos saberes, esos gestos aprendidos con anterioridad.

En estos cuestionamientos que realiza María se va desplegando el logos metonímico y aparece la denuncia de la ruptura principal de la que se ocupa todo el libro: la relación de causa y efecto. Cuando el yo poético se pregunta: “dónde están mis hijos?” pone en escena cómo a partir del cuidado de los nietos se está haciendo referencia a la ausencia de su madre, su tío y su tía. Tres versos que interpelan desde la pregunta, tres ausencias. La

metonimia se transforma en una figura política para denunciar los estragos del genocidio. La cadena generacional se ha roto. Vemos a los nietos pero faltan quienes le dieron origen. Así, a través de los nietos se hacen presentes los hijos y la hija desaparecidos.

María, con sus saberes producto de la lectura de los significados metonímicos (Drucaroff, 2016: 176), hace de puente y teje sentido donde hay ausencia y silencio. Cuando la espera se ha visto interrumpida por un nuevo llamado a la puerta, se hace preguntas como: “qué estaba haciendo?” (Forchetti y San Román, 2010: 47), pierde el “hilo” de la cotidianidad y con esto se pierde a ella misma. La caja objeto denominada: “para no perderme” (Forchetti y San Román, 2010: 47) nos muestra una silueta de tela blanca deshilachada junto al poema. De esta manera, el encuadre que se utilizó para fotografiar la caja objeto genera un efecto visual similar al globo de una historieta como si la silueta nos estuviera hablando.

Así, pareciera que, cuando las preguntas del yo poético rondan alrededor de los gestos aprendidos con quienes ya no están, el único modo de restituir sentido fuera posible a través del saber de las tareas cotidianas y la memoria que se teje en el ñandutí.

Frente al discurso oficial de la dictadura que negaba la existencia de los desaparecidos se impone la verdad vital de los gestos, este saber que la madre ha generado durante la crianza y que le permite al yo poético reconocer la tos de un hijo, consolar un llanto y cocinarle a los nietos. Ese saber que se origina en la lectura de los significados metonímicos y que corresponde al “corro ser cuerpo-ser palabra” es el que crea el logos que acompaña el mundo señalándolo, que se produce a partir de este y se continúa hasta la materialidad discursiva (Drucaroff, 2016: 161-162).

7.4 Nombrar el cuerpo de un hijo

En el apartado anterior quedó planteada una cuestión central en *un objeto pequeño* en cuanto a la ruptura de la contigüidad generacional. Solo resta reflexionar sobre el título mismo del libro y los poemas y cajas objeto que se relacionan con esta idea.

El poema cuyo verso final le da nombre al libro es el siguiente:

el cuerpo de un hijo
es para siempre
el cuerpo de un hijo
quiero decir
algo que se asiste

que se abriga
el cuerpo de un hijo
es para siempre
un objeto pequeño (Forchetti y San Román, 2010: 31).

A lo largo de todo el libro la palabra “cuerpo/s” reaparecerá constantemente aludiendo a la madre y a los hijos e hija. El deseo de acariciarlos, el olor en el miedo, los golpes, las heridas, la enfermedad, la búsqueda.

A partir del poema precedente, lo pequeño va a estar asociado con la fragilidad y el cuidado, pero, fundamentalmente, con la materialidad. Bahntje *et al.* (2007: 1) explican: “Objeto, en su etimología ob-jectum, es algo puesto delante, es una presencia”. De esta manera, no hay metáfora ni abstracción posible para definir el cuerpo de un hijo. Hay experiencias vitales vinculadas con la corporalidad. Hay cuerpo. O no lo hay.

Por eso, el yo poético insiste en que no le pregunten por su cuerpo, es decir, por las torturas sufridas y su enfermedad: “es el cuerpo/ de ellos/ lo que duele” (Forchetti y San Román, 2010: 76). El cuerpo de cada hijo e hija sufre dolor, pero también duele en el propio cuerpo del yo poético. Esta relación metonímica atraviesa todo el libro.

El poema de la página 76 dialoga con el siguiente:
el dolor no era mío

cada
golpe
herida
era
en
sus
cuerpos

cómo
poner eso
en mi alma (Forchetti y San Román, 2010: 28).

En la página contigua a este poema aparece una fotografía de la silueta mayor que se presenta en la caja objeto: “el cuerpo de un hijo es para siempre” (Forchetti y San Román, 2010: 29). Al visualizar esa gran silueta “en espejo” con la página del poema, repentinamente este se ha vuelto cuerpo, donde la segunda estrofa-tronco está formada por

versos de una palabra, tan breves y contundentes como cada golpe al que aluden. Y en la planta de los pies, tres versos: una palabra, luego dos, finalmente tres. Los dos hijos y la hija desaparecidos están ahí, doliendo al pie del poema, en su cuerpo, mientras el yo poético se pregunta “cómo/ poner eso” en su alma (Forchetti y San Román, 2010: 28).

Por último, el poema con el que culmina *un objeto pequeño* es clave:

buscar sus cuerpos
nombrarlos
hasta que vuelvan (Forchetti y San Román, 2010: 83).

El libro se abre y se cierra con poemas que contienen la palabra “cuerpos”. Este poema tiene tres versos. Una vez más, el número de hijos e hija desaparecidos. Pero después del término “cuerpos” hay un espacio vacío, que en la página es oscuro porque corresponde al color negro de la caja objeto sobre la que se editó el poema. Lo que permite sortear esa oscuridad y ese vacío es seguir nombrándolos. La palabra trae de vuelta su presencia y permite que la memoria florezca como las flores blancas de tela de esta última caja objeto.

7.5 Memoria, objetos y comunidad

Si la palabra y el arte objetual le dan cuerpo a la memoria, el silencio es indiferencia y página en blanco.

Y cuando se hace referencia al silencio en el libro, en la mayoría de las ocasiones, la comunidad está involucrada.

Hay un poema en particular que “punza” con una pregunta como una aguja en el tejido del libro:
se los llevaron
a los tres

por qué
no lloramos
a gritos

o alguien
que venga
a llorar
conmigo (Forchetti y San Román, 2010: 71).

La imagen que dialoga con este poema es un alambre de púas, tres brillantes falsos y falsas perlas que están enlazadas como un collar de lágrimas que va en aumento al igual que el número de versos que tiene cada estrofa del poema: dos, tres y cuatro.

Es importante reparar en la utilización del alambre de púas en este pasaje del libro. De los múltiples usos que ha recibido este material desde su invención en el siglo XIX, nos interesa hacer hincapié en aquellos relacionados con la delimitación de la propiedad privada y su empleo en los campos de concentración. En la imagen podemos entrever una idea asociada con el dolor. Los versos: “se los llevaron/ a los tres” (Forchetti y San Román, 2010: 71) están en relación con el número de brillantes que aparecen entre el alambre de púas. Y este material, en vinculación con el interrogante que plantea el yo poético, nos lleva a preguntarnos: ¿por qué no hay un grito y un llanto colectivo si el dolor de la familia Aiub supera el ámbito de lo privado?

Si volvemos a la pregunta del poema, notamos que tanto desde los versos como desde el arte objetual se está interrogando a una comunidad que conoce a Carlos, Ricardo y Marita. El yo poético se incluye en un “nosotros” a la vez que cuestiona su indiferencia en la imposibilidad de fundirse en un llanto compartido. En la caja objeto advertimos cómo las perlas brotan desde la casa-cubo que se encuentra en la parte superior, atraviesan el límite marcado por el alambre de púas y luego descienden por una inmensidad oscura y completamente vacía que representa el exterior que contiene a la casa-cubo.

Esta no es la única oportunidad en la que se hace referencia al silencio de quienes son testigos. En la página 35, la caja collage expone con telas una serie de casas todas cubiertas por una misma redecilla negra y al fondo aparece la silueta de una iglesia que trasciende tras un papel velado. Esta oscuridad y este velo se corresponden con la actitud a la que aluden los poemas: “nadie salió para decir/ mi nombre” (Forchetti y San Román, 2010: 34); “mañana/ en voz baja/ cada uno habrá visto algo” (Forchetti y San Román, 2010: 36). Es como si la redecilla negra fuera la sombra del “no te metás” y el “algo habrán hecho” que se cierne sobre el pueblo.

Si analizamos las representaciones de la comunidad en todas las cajas objeto que se encuentran en el catálogo, descubrimos que el “afuera” del cubo-casa más pequeño no suele albergar siluetas o imágenes de figuración humana. Muchas veces hay flores, piedras, maderas con formas geométricas, hilos, alambres o papel. Pero no encontramos signos de

figuras humanas fuera del ámbito de la casa-cubo. Solo naturaleza, construcciones como casas o como una iglesia.

En contraste con estas representaciones, en la página 54 podemos observar un detalle de la única obra plástica que integra el libro que no es una caja objeto. Se trata de un cuerpo geométrico irregular parecido a una esfera y realizado con plástico, fibra de vidrio y tela, de 80 cm de diámetro. Se titula: “únicas mujeres solas por el pueblo” (Forchetti y San Román, 2010: 54). En la imagen se aprecia un conjunto de cubos de tela que parecen casas, en la entrada de una de ellas hay una diminuta elevación y adelante, dos más. Este objeto artístico se relaciona con el poema de la página siguiente: “las despede en la puerta/ de madrugada/ únicas mujeres solas/ por el pueblo/ vienen a casa de maría/ a jugar a las cartas/ se habla/ de otra cosa” (Forchetti y San Román, 2010: 55). Ese “hablar de otra cosa” se vincula con la imposibilidad de preguntar y de compartir el dolor causado por la represión y la tortura, que es una de las consecuencias que provocó la dictadura⁴⁷.

En las dimensiones que tiene la obra objetual, la presencia de esas tres figuras es casi imperceptible. Hay que observar con detenimiento para advertir esa despedida de madrugada, esas materialidades erguidas y diminutas en la quietud y soledad exterior.

La observación atenta a los detalles nos invita a poner en relación esas partes con el todo que las contiene.

Cuando Rancière se refiere a la política de las imágenes concluye que es “una política de lo sensible fundada en la variación de la distancia” (Rancière, 2010: 104), es decir, que “el ojo no sabe por anticipado lo que ve ni el pensamiento lo que debe hacer con ello” (Rancière, 2010: 104).

Algo similar ocurre en las páginas 58 y 59, el tono rosado que predomina en el fondo de los poemas adquiere un matiz siniestro cuando leemos el título de la obra de arte

⁴⁷ Al respecto explica Jelin: “En numerosos casos, además, la soledad fue un rasgo central de la experiencia: sea para no comprometer a otros parientes y amigos, sea por el alejamiento de estos <<por miedo>> o por desaprobación social, el entramado social en el que normalmente se desarrollan las actividades cotidianas de la domesticidad fue totalmente destruido, quebrado, fracturado” (Jelin, 2002: 105).

Asimismo, el fiscal federal Hugo Omar Cañón reflexiona acerca de los alcances del exterminio: “La apuesta de muerte de los represores era más amplia que la mera eliminación física del ‘oponente’ o el combate contra el pensamiento, se incluyó la ‘muerte’ de la Verdad. Para este objetivo se buscaba distorsionar las referencias acerca de los hechos, muchas veces con la máscara de supuestas ‘acciones psicológicas’ para confundir a la población sobre la cierta configuración de los comportamientos criminales. Quedaron como secuelas el quebrantamiento de los elementales lazos de solidaridad, el consecuente individualismo y aislamiento, en partir en pedazos la historia personal y colectiva, y los miedos profundamente internalizados frente al poder” (Cañón, 2000: 44).

objetual del catálogo y descubrimos que se relaciona con este verso: “nadie verá los golpes” (Forchetti y San Román, 2010: 58-59). De repente, el rosado nos remite a los hematomas en el cuerpo de María. En el libro, casi no hay colores cálidos que no contengan su cuota de “frialdad”, inquietud y sombra.

Es esta necesidad de observar con atención el detalle de una obra de arte objetual, de un encuadre fotográfico o de una palabra en un poema, es decir, de ir de la parte al todo para luego volver a la parte, la que propone *un objeto pequeño*.

Este vínculo entre el todo y la parte podemos encontrarlo en el poema de la página 64:

llegan tarjetas postales
cartas en lenguas que no leo
mensajes
de las madres
 que resista
 que algo se sabe
 que los chicos

pero mi cuerpo
en voz baja
se entiende
con la enfermedad (Forchetti y San Román, 2010: 64).

En la primera estrofa se presentan *las madres*. El artículo definido nos remite a las Madres de Plaza de Mayo. Podemos reconocer la voz del yo poético como una parte de ese todo que constituyen las madres.

La voz de María *en un objeto pequeño* es “la parte por el todo”. Una relación metonímica que se establece no solo por su rol de madre, sino también como integrante de una comunidad. Su historia es la de toda su comunidad. Sus hijos e hija desaparecidos, la historia de 30.000.

En este punto, resulta necesario profundizar las implicancias de un enfoque de género en la construcción de la memoria.

Elizabeth Jelin señala que existe una perspectiva tradicional en el que pensar la dimensión de género en relación con la memoria implica “hacer visible lo invisible” o de “dar voz a quienes no tienen voz” (Jelin, 2002: 111). La socióloga explica que desde este abordaje “las voces de las mujeres cuentan historias diferentes a las de los hombres, y de

esta manera se introduce una pluralidad de puntos de vista” (Jelin, 2002: 111). Sin embargo, Jelin (2002) enfatiza que esas voces van más allá de ese rol:

su función es mucho más que la de enriquecer y complementar las voces dominantes que establecen el marco para la memoria pública. Aún sin proponérselo y sin tomar conciencia de las consecuencias de su acción, estas voces desafian el marco desde el cual la historia se estaba escribiendo, al poner en cuestión el marco interpretativo del pasado (Jelin, 2002: 112).

De este modo, la investigadora concluye que estas nuevas voces, en lugar de incorporarse de un modo subordinado en la esfera pública, provocan la redefinición de esta última (Jelin, 2002: p. 113).

De esta manera, si volvemos a la biografía inicial que contiene *un objeto pequeño*, podemos analizar que en esta se suceden fechas y datos desgarradores que se estructuran de acuerdo a los modos a los que recurre la historia oficial para dar cuenta del pasado.

Sin embargo, el dispositivo espacio-temporal que se construye en el libro a través de la redistribución de los elementos de la representación que constituyen los poemas, las fotografías y las obras de arte objetual propone otro *sensorium* en el que las palabras y las imágenes visibles no se contraponen (Rancière, 2010: 97). Como explica el filósofo francés:

Esas figuras redistribuyen al mismo tiempo las relaciones entre lo único y lo múltiple, lo escaso y lo numeroso. Es en eso en lo que son políticas, si la política consiste sobre todo en cambiar los lugares y la cuenta de los cuerpos. La figura política por excelencia es, en este sentido, la metonimia que muestra el efecto por la causa o la parte por el todo (Rancière, 2010: 97-98).

Es en esta reconfiguración de imágenes y palabras donde las relaciones metonímicas y su carácter político adquieren especial relevancia, ya que están poniendo en escena otro modo posible de construcción de la memoria social donde son claves los saberes que implican las experiencias vitales que constituyen el logos metonímico.

8. Conclusión

Este “vehículo de la memoria” (Van Alphen, 1997, como se citó en Jelin, 2002: 37) que constituye *un objeto pequeño* podría ser una respuesta a la pregunta de Jelin que presentamos al inicio de la tesis: “¿cómo combinar la necesidad de construir una narrativa

pública que, al mismo tiempo, permita recuperar la intimidad y la privacidad?” (Jelin, 2002: 114).

La voz ficcional de María Salomón como “hilo conductor” de los poemas y el arte objetual es lo que torna posible la construcción de la memoria desde la metonimia.

Así, la configuración del tiempo y del espacio material y simbólico a partir del logos metonímico permite recuperar los silencios, el vacío, la espera, la incertidumbre y el dolor.

Un objeto pequeño es un objeto de la memoria en el que la experiencia individual se descubre ineludiblemente entramada con la memoria social. Es aquí donde la metonimia revela su carácter político.

Este libro se inscribe dentro de lo que Elsa Drucaroff en *Otro Logos* vislumbraba como una posibilidad deseable y necesaria: el “intentar una cultura donde los saberes de la experiencia vital tengan un valor fundamental” (Drucaroff, 2016: 177).

La ficción construida testimonia la ausencia en los gestos más mínimos, como abrir una puerta, bordar, tejer, cocinar, dar la mano a un nieto, consolar, jugar a las cartas. Cada objeto y quehacer cotidiano se va cargando de vacío, de silencio y de espera. Descubrimos junto a María que abrir una puerta es una actividad extraordinaria; por obra de las palabras y del arte objetual las páginas van adquiriendo peso entre nuestros dedos, el peso de la espera. Hay versos y cajas objeto donde el dolor traspasa la hoja de papel. Hay que detenerse, duele respirar, la palabra certera y el vacío acechan a la vuelta de la página.

La experiencia de lectura finaliza con una sensación de agradecimiento a estar viva y a todo aquello que damos por sentado en el transcurso de cada día. Porque la experiencia del mundo toda ella se ha resignificado al haber leído *un objeto pequeño*. Porque atraviesa la memoria del cuerpo, de los afectos. Porque frente a la realidad atroz de las desapariciones y asesinatos, como continúa ocurriendo hoy, nombrar a nuestros seres queridos en una conversación cotidiana se colma de una alegría inesperada y respetuosa “como si fuera inmoral/ esa costumbre simple/ de tenerlos” (Forchetti y San Román, 2010: 59).

La memoria de María, Marita, Ricardo y Carlos se volverá acto y trabajo cada vez que abramos la puerta de *un objeto pequeño*.

9. Epílogo

Si bien la referencia al origen y los modos de presentación y difusión de *un objeto pequeño* exceden el propósito de esta tesina, creemos oportuno mencionar algunos aspectos que se vinculan con el presente trabajo para ampliar los alcances de este libro de poesía y arte objetual como “trabajo” de la memoria y de su sentido intrínsecamente comunitario.

En un artículo en coautoría con Mariela Montero⁴⁸ profundizamos las características que hacen de *un objeto pequeño* una obra de arte relacional. Al respecto, explica Jacques Rancière: “La estética relacional (...) reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común” (Rancière, 2011: 31).

En este epílogo queremos realizar una breve cronología de la génesis de *un objeto pequeño* y puntualizar algunos de sus aspectos relacionales. Quizás podría parecer un contrasentido dedicar las últimas reflexiones de la tesina a mencionar los inicios de la idea de este libro, pero esta contradicción solo es aparente ya que es necesario conocer la historia de su producción para comprender cabalmente lo planteado en el último apartado: “Memoria, objetos y comunidad”.

La poeta Laura Forchetti, en el año 2003, fue convocada por la artista plástica Graciela San Román a participar con textos propios en una muestra organizada en Coronel Dorrego que se llamó: “Ando pidiendo verte” sobre cuatro jóvenes desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar: Marita, Carlos y Ricardo Aiub y Juan Carlos Colonna.

Cinco años después, Laura Forchetti y Graciela San Román presentaron la muestra “un objeto pequeño” en la Biblioteca Rivadavia de Bahía Blanca, nacida de aquella primera realizada en 2003. La familia Aiub y, en particular, María Salomón de Aiub, la madre de Marita, Carlos y Ricardo, fue el tema central sobre el que las autoras elaboraron los poemas y las cajas objeto.

En 2010 fue publicado el libro *un objeto pequeño*.

⁴⁸ El trabajo al que se hace referencia fue presentado en las *IX Jornadas de Investigación en Humanidades*, organizadas por el Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 5 al 7 de diciembre de 2022. Título de la ponencia en coautoría con Mariela Montero: “La muestra y presentación del libro *Un objeto pequeño*: construcción de la memoria colectiva”.

Desde aquella primera presentación en Bahía Blanca, la muestra de las obras de arte objetual y los poemas de la escritora y la artista plástica dorreguenses también se ha llevado a cabo en Coronel Dorrego, Viedma, Punta Alta, Tres Arroyos y Puerto Madryn⁴⁹.

Uno de los aspectos centrales de cada una de estas presentaciones era cómo la memoria se transformaba en un hacer compartido por quienes se acercaban a ellas. Al respecto, Elizabet Jelin explica que, aunque las vivencias sean individuales, las experiencias se transforman en memoria cuando pueden formar parte de un encuentro colectivo: “la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (Jelin, 2002: 37). Esta característica de la narración oral es explicada muy bien por Úrsula K. Le Guin: “la gente busca el momento irreproducible, la comunidad fugaz y frágil de la historia contada en medio de varias personas reunidas en un mismo lugar” (Le Guin, 2019: 147).

De esta forma, esta experiencia artística relacional pone en juego “la función ‘comunitaria’ del arte” que es “la de construir un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común” (Rancière, 2011: 31).

A propósito de este tema, Laura Forchetti menciona cuáles fueron algunas de las repercusiones de la presentación del libro junto con la muestra de arte objetual en Coronel Dorrego⁵⁰. En relación con lo planteado en el último apartado: “Memoria, objetos y comunidad”, quisieramos culminar con las palabras de la poeta:

Al otro día de la inauguración de la muestra del 2008, que esta vez sí fue en una institución oficial, en el Museo Regional perteneciente a la Municipalidad de Dorrego, a la mañana siguiente, recuerdo claramente, me llamó por teléfono una mujer a la que conozco desde hace años, para decirme que ahora ella pensaba lo sola que la habían dejado a María. Me decía que ella en ese momento tenía a sus hijos pequeños, el trabajo, la casa, pero que era vecina de María y que ahora pensaba que no había hecho nada por acompañarla. Me hablaba como si me pidiera perdón, como si a través de mí le pidiera perdón a María.

Esto se repitió un tiempo largo después de la muestra. La gente me paraba por la calle para contarme historias y siempre, indefectiblemente, me contaban dónde habían estado ellos, qué habían estado haciendo. La muestra y después el libro trajeron a Marita, Carlos y Ricardo, su memoria de regreso a Dorrego.

(L. Forchetti, comunicación personal, 9 de septiembre de 2020).

⁴⁹ La cronología de las obras fue reconstruida a través de conversaciones con Laura Forchetti y Graciela San Román. También es de relevancia Vidal, A. (2013).

⁵⁰ El testimonio de la poeta se encuentra en la entrevista incorporada en el anexo de la presente tesisina.

10. Anexo: entrevista a Laura Forchetti – 9 de septiembre de 2020

- En 2003 participaste con textos propios en una muestra organizada por Graciela San Román en Coronel Dorrego que se llamó: “Ando pidiendo verte” sobre cuatro jóvenes desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar: ¿en qué consistió esa muestra?

Graciela San Román quiso traer a la memoria del pueblo a cuatro jóvenes, Marita, Ricardo y Carlos Aiub y Juan Carlos Colonna, desaparecidos durante la dictadura militar que gobernó nuestro país entre 1976 y 1983. Con ese objetivo, Graciela se contactó con las familias de los jóvenes para reconstruir sus historias personales. Las familias aportaron objetos y recuerdos: fotografías, cuadernos de la escuela, juguetes, ropa, libros, guitarra, los certificados de estudios y otros elementos. Graciela también incluyó en la muestra obras personales, referidas al tema derechos humanos, violencia, tortura, desaparición. Por mi parte, fui invitada a participar con textos propios que acompañaron algunos objetos. La muestra se realizó en un salón desocupado en el centro de Dorrego, que prestó su propietario. No hubo auspicios oficiales.

- ¿Qué impacto tuvo en su recepción esta muestra? ¿Recordás anécdotas o comentarios que hayan hecho las personas que la fueron a ver?

La muestra tuvo mucho impacto. Aunque se contaban historias que se conocían en el pueblo, nunca habían sido puestas en escena, relatadas en voz alta. Fue un evento con mucha potencia política. Pasó mucha gente a verla, porque los hermanos Aiub y Juan Carlos Colonna habían sido personas con mucha actividad social, participantes en diversas actividades, destacadas en la escuela secundaria. La gente que les había conocido, que había sido amiga, compañera, vino a acompañar, a aportar recuerdos. Fue como abrir una puerta que permitió conversar sobre lo que había sucedido, sobre la tristeza de esas pérdidas, poder rescatar la propia historia de esos años.

Para la muestra, Juan Tejerina, hijo de Graciela San Román, rescató fotografías de grupos en los que estaban los desaparecidos y realizó nuevas versiones de esas fotos, con la misma gente y en el mismo lugar, pero con un espacio vacío, el cuerpo que faltaba. En la muestra participaron los hijos de Carlos Aiub, y acompañándolos a ellos, llegaron al

pueblo representantes de la agrupación HIJOS de La Plata, en la que milita Juan Aiub Ronco.

- ¿Sabés si antes de esta muestra ya había habido otras iniciativas artísticas relacionadas con la construcción de la memoria de los desaparecidos en Dorrego y los estragos de la dictadura?

No, esta fue la primera intervención artística realizada en Dorrego sobre esta temática. Graciela San Román había realizado obra sobre el tema, pero no la había expuesto en el pueblo.

- En 2008 presentaron junto con Graciela la muestra “Un objeto pequeño” en la Biblioteca Rivadavia de Bahía Blanca: ¿qué líneas de continuidad o de diferenciación encontrás entre esta muestra y aquella del 2003? (en cuanto a lenguajes artísticos, intencionalidades, construcción de la memoria, etc.)

La muestra del 2008 nació de la muestra del 2003. Cuando Graciela estaba recolectando el material para la primera muestra, habíamos visto juntas las fotografías familiares, todos los recuerdos de infancia y adolescencia de los hermanos Aiub y nos había impactado mucho la historia, una familia totalmente devastada: tres hijos, una nuera, un yerno, un nieto. Y los otros dos nietos que habían quedado solos, rescatados por sus abuelos.

Conversando con la familia Aiub y con amigas de María Salomón de Aiub, la madre de Marita, Carlos y Ricardo, habíamos sabido de la búsqueda y espera de María, de su desesperanza, su enfermedad y su muerte. La figura de la madre, de su dolor, nos quedó resonando.

En junio de 2007 fui de visita a la casa de Graciela, y ella me mostró unos borradores de obras. Había empezado a trabajar pensando en María Salomón. Conversamos esa tardecita de invierno y ahí nació la idea de hacer un trabajo juntas en torno a María.

La muestra del 2008 comparte con la primera muestra la idea de rescatar la historia personal, pequeña, la historia con los nombres propios. Reconstruir un fragmento de la historia nacional, reconstruirla a partir de la memoria familiar y comunitaria, los recuerdos de infancia y juventud, la cercanía. El impacto que habíamos sentido cuando

vimos aquellas fotografías en la playa, en la escuela, con amigues, los cuerpos en la alegría, la amistad, el amor y pensar esos mismos cuerpos después, torturados, violados, asesinados, había generado en nosotras una necesidad de decir en intimidad, sin estridencia.

Hubo continuidad en la perspectiva desde que se contaba la historia, pero creo que la muestra del 2008 hizo un efecto de zoom sobre un dolor específico, una herida.

En cuanto al trabajo artístico específico, en el caso de Graciela San Román hubo diferencias en la realización de las obras. En la muestra Un objeto pequeño, Graciela trabajó en pequeño formato – cajas de 30 x 20 cm. – con materiales relacionados al mundo íntimo, de la casa: telas, bordados, hilos, perlas, agujas.

Las obras de Graciela expuestas en Anda pidiendo verte eran obras en su mayoría de gran formato, hechas con materiales del ambiente rural.

- *¿Cómo fue el trabajo de documentación que hicieron para poder conseguir el material sobre el cual iban a trabajar?*

Para el trabajo la principal fuente de documentación fue la misma familia de María y sus amigas. Hicimos entrevistas en las que nos fueron contando sobre María, su vida, su espera. Pudimos ver objetos que le habían pertenecido, como su carpeta de bordados, más fotografías, su casa.

A medida que íbamos trabajando y conversando con gente del pueblo, más iban apareciendo recuerdos. La gente quería contar, hablar de María. Hablarnos de su relación con María.

También los nietos, hijos de Carlos, fueron una fuente directa para acercarnos a María, ellos vivieron con María hasta que ella murió.

- Uno de los rasgos más palpables del libro *Un objeto pequeño* es la representación del silencio a través tanto del arte objetual como de los poemas y el trabajo de edición. En uno de los poemas se puede leer:

*“las despidé en la puerta
de madrugada*

únicas mujeres solas
por el pueblo
vienen a casa de maría
a jugar a las cartas

se habla
de otra cosa” (Forchetti, 2010: 55).

Es inevitable no preguntarse por una posible referencialidad. Al momento de inaugurar la muestra: ¿ese silencio existía en la sociedad de Dorrego acerca de la tortura de María Aiub y la desaparición de sus dos hijos y su hija?

Ese silencio había empezado a debilitarse con la muestra del 2003, pero todavía existía.

Al otro día de la inauguración de la muestra del 2008, que esta vez sí fue en una institución oficial, en el Museo Regional perteneciente a la Municipalidad de Dorrego, a la mañana siguiente, recuerdo claramente, me llamó por teléfono una mujer a la que conozco desde hace años, para decirme que ahora ella pensaba lo sola que la habían dejado a María. Me decía que ella en ese momento tenía a sus hijos pequeños, el trabajo, la casa, pero que era vecina de María y que ahora pensaba que no había hecho nada por acompañarla. Me hablaba como si me pidiera perdón, como si a través de mí le pidiera perdón a María.

Esto se repitió un tiempo largo después de la muestra. La gente me paraba por la calle para contarme historias y siempre, indefectiblemente, me contaban dónde habían estado ellos, qué habían estado haciendo. La muestra y después el libro trajeron a Marita, Carlos y Ricardo, su memoria de regreso a Dorrego.

11. Bibliografía

11.1 Fuentes

Ajmátova, Anna (2000), *Réquiem y otros escritos*, editor digital: Titivillus, [disponible en <https://ww3.lectulandia.com/book/requiem-y-otros-escritos/> - consultado el 29 de enero de 2025].

Bellessi, Diana (1984), *Contéstame, baila mi danza*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino.

Bombara, Paula (2005), *El mar y la serpiente*, Buenos Aires, Norma.

Brecht, Bertolt (2008), “A los que vendrán”, en *80 poemas y canciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Chabat, Patricia (2009), *De cuerpos ausentes*, Buenos Aires, Bibliografika de Voros.

Forchetti, Laura y San Román, Graciela (2010), *un objeto pequeño*, Bahía Blanca, Vacasagrada ediciones.

Herrera, Silvina (2018), *La espiral del tiempo*, Viedma , Fondo Editorial Rionegrino.

Morán, Mónica (2014), *Angelario*, Bahía Blanca, Ediuns.

Partnoy, Alicia (2012), *La escuelita*, Buenos Aires, Editorial La Bohemia.

Rich, Adrienne (2000), “Qué tiempos son estos”, en *Oscuros campos de la república. Poemas 1991-1995. Edición bilingüe*, Bogotá, Grupo Editorial Norma.

11.2 Bibliografía referida

Adorno, Theodor (1962), “La crítica de la cultura y la sociedad”, en *Prismas: la crítica de la cultura y la sociedad*, Barcelona, ediciones Ariel, p. 20, [disponible en <https://docer.com.ar/doc/sscsven> - consultado el 27 de febrero de 2022].

Agamben, Giorgio (2000), *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, PRE-TEXTOS.

Alvarado, Maite (1994), *Paratexto*, Buenos Aires, Eudeba.

AA. VV. (1996), “feminaria literaria”, *Feminaria*, año IX, nº 17/18, pp. 61-64, [disponible en <http://tierra-violeta.com.ar/wp-content/uploads/2020/07/Feminaria17-18.pdf> - consultado el 22 de mayo de 2021].

AA. VV. (1995), “Poesía/política, hoy”, en *Diario de Poesía*, nº 36, pp. 10-13.

AA. VV. (1996), “Poesía/política, hoy”, en *Diario de Poesía*, nº 37, pp. 23-25.

AA. VV. (2021), *Hijxs. Poéticas de la memoria*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Bachelard, Gastón (1975), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bahntje, Myriam, Biadiu, Laura y Lischinsky, Silvina (2007), “Despertadores de la memoria. Los objetos como soportes de la memoria”, en *II Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. “Representación y Soporte”*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, [disponible en <https://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3516?show=full> - consultado el 15 de febrero de 2021].

- Barthes, Roland (1997), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- - - - - (1972), *Critica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores S. A.
- Battilana, Carlos (2004), “Poesía, política y subjetividad”, *Cuadernos del Sur - Letras*, nº 34, pp. 39-50.
- Berger, John (2016), *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Cañón, Hugo (2000), “No hay un punto final”, *Puentes*, nº 1, p. 44.
- Celan, Paul (1996), “Fuga de la muerte y otros poemas”, *Diario de Poesía*, nº 39, p. 17.
- Choi, Domin y Bermúdez, Nicolás (2006), “Metáfora y metonimia en el lenguaje visual”, en di Stéfano, Mariana (coord.), *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Editorial Biblos, pp. 63-84.
- Cueto, Sergio (1995), “Notas para una política de la literatura”, en *Diario de Poesía*, nº 36, p. 13.
- Derrida, Jacques (1996), “Hablar por el otro”, *Diario de Poesía*, nº 39, pp. 18-20.
- Didi-Huberman, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- Drucaroff, Elsa (2016), *Otro logos*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Edhsa.
- Femenías, María Luisa (2000), *Sobre sujeto y género (Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler)*, Buenos aires, Catálogos, [disponible en: https://www.academia.edu/41574978/SOBRE_SUJETO_Y_G%C3%A9nero_Lecturas_feministas_desde_Bauvoir_a_Butler_Mar%C3%ADa_Luisa_Femen%C3%ADas - consultado el 23 de abril de 2020].
- Fondebrider, Jorge (2006), “Treinta años de poesía argentina”, en Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976 – 2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 7-43.
- Forchetti, Laura (2024), “La lengua del mundo”, en San Román, Graciela, *objetos menores*, Bahía Blanca, 2 Museos, Bellas Artes y MAC.
- Freidemberg, Daniel (1995), “La revolución permanente”, en *Diario de Poesía*, nº 36, p. 26.
- Freschi, Romina (2013), “Geografías imaginarias - Poesía, nación y desigualdad de género - Análisis de la ubicación otorgada a las poetas mujeres en la antología 200 años de poesía argentina”, *Temas de mujeres. Revista del CEHIM*, año 9, nº 9, Buenos Aires, [disponible en <http://ojs.filos.unt.edu.ar/index.php/temasdemujeres/article/view/67/67> - consultado el 12 de mayo de 2020].

Freud, Sigmund (1955) *Obras Completas XIX. El malestar en la cultura. Sobre los sueños. Miscelánea*, tr. Ludovico Rosenthal, Buenos Aires, Santiago Rueda editor.

Gambarotta, Martín (1995), “Poesía/política, hoy”, en *Diario de Poesía*, nº 36, pp. 10-11.

García, Juan Fernando (abril de 2008 – mayo de 2016), “En diálogo: Diana Bellessi e Irene Gruss”, *Malón Malón*, [disponible en https://www.malonmalon.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=149:di%C3%A1logo-entre-diana-bellessi-e-irene-gruss&catid=42&Itemid=316 - consultado el 29 de julio de 2022].

García Helder, Daniel y Prieto, Martín (2006), “Boceto Nº 2 para un... de la poesía argentina actual”, en Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976 – 2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 101-115.

Gelman, Juan (7 de marzo de 1999), “Arte y genocidio”, *Página/12*, p. 32, [disponible en <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-03/99-03-07/contrata.htm> - consultado el 14 de octubre de 2021].

Genovese, Alicia (1998), *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos.

- - - - - (2001), “La búsqueda del yo”, en Vázquez, María, Celia y Pastormerlo, Sergio (comp.), *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 73-82.

Genovese, Alicia (28 de septiembre de 2016), “Entrevista a Alicia Genovese, autora de ‘La doble voz’ en Radio Universidad Córdoba”, EDUVIM [disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LS297rsKwnA&t=220s>].

Golubov, Nattie (2012), *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*, México, D. F., Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, [disponible en <https://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Golubov-Nattie-Cr%C3%ADtica-Literaria-Feminista.-UNAM..pdf> - consultado el 15 de agosto de 2021].

Gramuglio, María Teresa (1996), “Poesía/política, hoy”, en *Diario de Poesía*, nº 37, pp. 24-25.

Groisman, Mónica (agosto de 2004), “Recordar es un estado del cuerpo”, *Topia Revista*, nº 41, p. 17.

Ibarlucía, Ricardo (1996), “Paul Celan: una lírica después de Auschwitz”, en *Diario de Poesía*, nº 39, pp. 13-14.

Instituto Paraguayo de Artesanía (I.P.A.) (sin año), “Historia del ñandutí”, *I.P.A.*, v 1, año 1, p. 2, Paraguay, [disponible en <https://pdfcoffee.com/anduti-ipa-volumen-1-n-1-portalguaraní-pdf-free.html> - consultado el 23 de marzo de 2022].

Jakobson, Roman (1974), “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, en Jakobson, Roman y Halle, Morris, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, pp. 91-142.

Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, S.A.

Jurkiewicz de Ender, Aida (coord.) (2014), *Cuadernos de la Shoá N° 5: Mujeres. Vidas y destinos*, CABA, Sherit Hapleitá y Generaciones de la Shoá en Argentina.

Kamenszain, Tamara (1983), “Bordado y costura del texto”, en *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, UNAM, pp. 73-82.

Lamborghini, Leónidas (1995), “Poesía/política, hoy”, en *Diario de Poesía*, nº 36, p. 11.

Le Guin, Úrsula Kroeber (2019), *Contar es escuchar*, editor digital: Titivillus, traducción de Martin Schifin, [disponible en: <https://docer.ar/doc/1nx0s8>].

Levi, Primo (2000), *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik Editores.

Levertov, Denise (1992), “Dos ensayos sobre el verso libre”, traducción de Patricia Gola, *Diario de Poesía*, nº 25, pp. 9-11.

- - - - -(1995), “Al filo de la oscuridad: ¿qué es la poesía política?”, traducción de Daniel Samoilovich y Susana Celli, *Diario de Poesía*, nº 36, pp. 5-7.

Longoni, Ana (2010), “Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos”, en Crenzel, Emilio (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires, Biblos, [disponible en: <https://docer.ar/doc/nxv0ncs> - consultado el 23 de diciembre de 2024].

Lorde, Audre (2003), *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, Madrid, horas y HORAS, la editorial, [disponible en https://www.academia.edu/48758709/_La_hermana_la_extranjera_de_Audre_Lorde].

Mallol, Anahí (2003), *El poema y su doble*, Buenos Aires, Ediciones Simurg.

- - - - - (2018), “Ser mujer, ser poeta en la Argentina: de los 80 a los 90”, en *Simposio de Investigación del ILH: “Cuestiones en torno a género y canon en la poesía hispanoamericana”*, Buenos Aires, UBA, [disponible en [http://ilh.institutos.filо.uba.ar/sites/ilh.institutos.filо.uba.ar/files/Simposio%20-%20Mallol%2C%20Anah%C3%AD%2C%20Poes%C3%ADA_0.pdf](http://ilh.institutos.filو.uba.ar/sites/ilh.institutos.filо.uba.ar/files/Simposio%20-%20Mallol%2C%20Anah%C3%AD%2C%20Poes%C3%ADA_0.pdf) - consultado el 15 de enero de 2022].

Marchán Fiz, Simón (1994), *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid, Ediciones Akal.

Mariasch, Marina (27 de julio de 2015), “Machismo y literatura. El mercado de la sensibilidad”, *Anfibia*, [disponible en: <https://www.revistaanfibia.com/machismo-y-literatura-el-mercado-de-la-sensibilidad/> - consultado el 1 de marzo de 2017].

Melendo, María José (2008), “Formas de la memoria en el arte postdictatorial”, *Ramona*, nº 78, pp. 24-27.

Minelli, María Alejandra (2004), “Cortado al bies, un borde de brocato”, *Cuadernos del Sur - Letras*, nº 34, pp. 51-70.

Mizraje, Gabriela (1999), *Argentinas de Rosas a Perón*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Monteleone, Jorge (2002), “La utopía del habla”, *Cyber Humanitatis*, nº 24, [disponible en:

https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html - consultado el 11 de enero de 2022].

Montero, Mariela y Sacristán, Verónica (2022), “La muestra y presentación del libro *un objeto pequeño: construcción de la memoria colectiva*”, ponencia no publicada presentada en las *IX Jornadas de Investigación en Humanidades*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

Muraro, Luisa (1981), “Capítulo 1: ¿Dos agujas o crochette?”, traducción de Elsa Drucaroff para notas de cátedra, en *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*, Milán, Feltrinelli.

Moreno, María (18 de agosto de 2000), “Alfonsina revisitada”, *Las 12, Página/12*, [disponible en <https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-08-18/nota3.htm>].

“Ñanduti”, 20 de agosto de 2021, *Wikipedia*, [disponible en <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%91andut%C3%AD&oldid=137801830> - consultado el 20 de agosto de 2021].

Ortiz, Mario (2004), “Entre la ‘violencia’ y el ‘lumpenaje’: sujeto(s)/ objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX”, *Cuadernos del Sur - Letras*, nº 34, pp. 89-114.

Porrúa, Ana (2011), *Caligrafía tonal: ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.

Prieto, Martín (2006), *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

Rancière, Jacques (2010), “La imagen intolerable”, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, pp. 85-104.

- - - - - (2011), *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Rich, Adrienne (1983), “Poder y peligro: tareas de una mujer común (1977)”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria editorial.

- - - - - (2001), “Sangre, pan y poesía: la posición de quien es poeta (1984)”, en *Sangre, pan y poesía*, Barcelona, Icaria editorial, [disponible en <https://archive.org/details/sangre-pan-y-poesia-prosa-escogida-1979-1985-adrienne-rich> - consultado el 4 de enero de 2021].

Ricoeur, Paul (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Rubio, Alejandro (1995), “Poesía/política, hoy”, en *Diario de Poesía*, nº 36, p. 12.

s.a. (1996), “Editorial”, en *Feminaria*, nº 17/18, p.1.

Sarlo, Beatriz (1995), “Poesía/política, hoy”, en *Diario de Poesía*, nº 36, pp. 12-13.

Valdés, Adriana (2008), “Alfredo Jaar: ‘soy un arquitecto que hace arte’ ”, *ARQ. (Santiago)*, nº 70, Santiago, [disponible en https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962008000300002 – consultado el 25 de marzo de 2022].

Vidal, Ana (10 de septiembre de 2013), “Los caminos de *un objeto pequeño*”, [disponible en <https://www.centrocultural.coop/blogs/ideasvisuales/2017/07/07/los-caminos-de-un-objeto-pequeno-de-ana-vidal>]

Yuszcuk, Marina (2004), “Mallol, Anahí, *El poema y su doble*, Ediciones Simurg, Buenos Aires, 2003”, *Cuadernos del Sur - Letras*, nº 34, pp. 251-258.

- - - - - (2015), “Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político”, *Orbis Tertius*, vol. XX, nº 21, [disponible en <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> - consultado el 22 de febrero de 2022].

11.3 Fuentes consultadas

Aiub, Juan (2012), *subcutáneo*, City Bell, De la Talita Dorada.

AA. VV. (2022), *Una imagen para decirlo*, Rosenblum, Mónica (comp.), Buenos Aires, Paisanita Editora.

Gelman, Juan (2014), *Poesía reunida. Tomo I. 1956-1980*, Buenos Aires, Seix Barral.

11.4 Bibliografía consultada

Berger, John y Jean Mohr (2007), *Otra manera de contar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

Bergson, Henri (1943), *Materia y memoria*, Buenos Aires, Cayetano Calomino editor.

Biblioteca Nacional de la República Argentina (2015), *Historietas por la identidad*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Bishop, Claire. “Antagonismo y estética relacional”, *Otra parte*; revista de letras y artes. Buenos Aires, nº 5, otoño 2005.

Bourriaud, Nicolas (2006), *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Bozal, Valeriano (1987), *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.

- Carrera, Arturo (2009), *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva.
- Corbatta, Jorgelina (2002), *Feminismo y escritura femenina en latinoamérica*, Buenos Aires, Corregidor.
- Crotti, Norma Edith, *et al.* (2007), “La memoria, el recuerdo, el olvido: un problema del presente en la literatura y las artes visuales”, en *II Jornadas de investigación en Humanidades. Agosto, 2007*, Bahía Blanca, UNS, Departamento de Humanidades, [disponible en: <http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/pages/actasanteriores.htm>].
- Dalmaroni, Miguel (1993), *Juan Gelman: contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.
- Didi-Huberman, Georges (2015), *Remontajes del tiempo padecido: el ojo de la historia*, 2, Buenos Aires, Biblos.
- Eltit, Diamela (2000), *Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, Santiago (Chile), Planeta/Ariel.
- Gelman, Juan, (2006), “París-Roma, 1980”, *Página/12*, [disponible en https://www.pagina12.com.ar/especiales/30anios/juan_gelman-2.html].
- Gilman, Claudia (2003), *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Grass, Günter (1991), *Escribir después de Auschwitz*, Buenos Aires, Paidós.
- Gundermann, Christian (2010), *Actos melancólicos: resistencia en la posdictadura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo editora.
- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.) (2008), *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Mallol, Anahí (2006), “Martín Prieto, Breve historia de la literatura argentina”, *Orbis Tertius*, vol. 11, nº 12, [disponible en <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12r06> - consultado el 26 de diciembre de 2018]
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián (2006), “Poesía actual y cualquierización”, en Fondebrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 257-268.
- Milone, Gabriela (2015), *Luz de labio. Ensayos de habla poética*, Córdoba, Portaculturas.
- Minelli, María Alejandra y Pozzi, Rayén Daiana (2013), “Género y canon en la literatura argentina”, en Lagunas, Cecilia *et al.*, *Cultura, saberes y práctica de mujeres II*, Luján, Universidad Nacional de Luján, pp. 171-183.

- Monteleone, Jorge (ed. lit.) (2011), *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.
- Muschietti, Delfina (6 de agosto de 2000), “Celebrity Deathmatch”, *Radar Libros Página/12*, [disponible en <https://www.pagina12.com.ar/2000/suplemento/libros/00-08/00-08-06/nota1.htm>]
- Oliveras, Elena (1993,) *La metáfora en el arte*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.
- Perlongher, Néstor (2016), *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.
- Raimondi, Sergio (2006), “Sergio Raimondi: ‘No hay mundo de un lado y versos del otro’”, en *Diario de poesía*, nº 72, pp. 3-7.
- Rancière, Jacques (2011), “Política de la literatura”, en *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- Ribas, Diana (2013), “¿Cazar una liebre esquiva? La tensión entre arte e historia”, en *Nexo. Artes y culturas*, nº 1, pp. 64-66.
- Richard, Nelly (2008), “¿Tiene sexo la escritura?”, en *Feminismo, género y diferencia(s)*, Santiago (Chile), Palinodia, pp. 9-28.
- - - - - (2006), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago (Chile), Cuarto Propio.
- - - - - (2013), *Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico*, Bs. As., Siglo Veintiuno Editores.
- Romero, Natalia (2017), *El otro lado de las cosas: la poesía como restauración de una voz en la obra de Diana Bellessi*, Buenos Aires, Título.
- Sasturain, Juan (23 de septiembre de 2013), “Memoria de los turquitos, *Página/12*”, [disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-229639-2013-09-23.html>].
- Steiner, George (2003), “El silencio y el poeta”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Editorial Gedisa, pp. 38-55.
- Traverso, Enzo (2007), “Historia y memoria. Notas sobre un debate”, en Franco, Marina y Levín, Florencia (comp.), *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Buenos Aires, Paidós, pp. 67-96.
- Walsh, María Elena (1987), “María Elena Walsh: ‘¿No nos estará faltando tierra bajo los pies?’ ”, en *Diario de Poesía*, nº 5, pp. 3-5.