



ESTUDIOS

La producción poética carcelaria argentina: un estatus ambiguo

Argentinian prison poetic production: an ambiguous status

AMANDINE GUILLARD*

Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad
(CIECS)-CONICET, Argentina
amandine.guillard@hotmail.fr

<https://doi.org/10.32719/13900102.2016.40.1>

Fecha de recepción: 17 marzo 2016

Fecha de aceptación: 20 mayo 2016

RESUMEN

Este trabajo propone reflexionar acerca del estatus de la poesía compuesta en las cárceles de la última dictadura argentina entre 1976 y 1983. Los numerosos testimonios de los sobrevivientes que surgieron esos últimos años revelaron las múltiples actividades desarrolladas en las cárceles de la dictadura, en particular, la práctica sistemática de la escritura poética en casi todos los centros penitenciarios del país. Sin embargo, esta producción no suele ser estudiada por su valor literario sino más bien histórico, como producto exclusivo del encierro. En primer lugar, trataremos pues de entender el surgimiento de esta poesía dentro y partir del contexto cultural argentino y latinoamericano de aquella época; y, en segundo lugar, volveremos a pensar el estatus de los autores de la prisión y, por ende, de sus poemas.

PALABRAS CLAVE: Argentina, poesía carcelaria, dictadura argentina, presos políticos, poetas

ABSTRACT

This work seeks to reflect on the status of the poetry written in prisons of the last Argentinean dictatorship between 1976 and 1983. The numerous testimonies of survivors that have emerged in the last years revealed multiple activities developed in prisons in

*

Argentina. Doctora en literatura latinoamericana y becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica (CONICET). Sus investigaciones se orientan hacia las formas alternativas de testimoniar en los años 70-80 en Argentina, más precisamente, la poesía carcelaria y concentracionaria de la última dictadura (1976-1983) así como las cartas de los presos políticos. Ha publicado varios artículos relativos a esos temas en América Latina y Europa. Además, es coordinadora del Archivo Virtual "Escritos de la prisión (1975-1983)" del Centro de Estudios Avanzados de Córdoba en Argentina.

the dictatorship, in particular, the systematic practice of writing poetry in almost every penitentiary in the country. However, this production is not often studied for its literary value, but more for its historic one, as an exclusive product of confinement. First, we will try to understand the rise of this poetry in, and from, the Argentinean and Latin-American cultural context from this period, and second, we will return to thinking about the status of the authors in prison, and therefore, of their poems.

KEYWORDS: Argentina, prison poetry; Argentine dictatorship; political prisoners; poets.

Introducción

Este artículo se origina a partir de un cuestionamiento lamentablemente vigente hasta hoy, y que el poeta Hölderlin sintetizó en uno de sus más famosos poemas: “¿por qué existen poetas en tiempo de desesperanza?”¹ Comúnmente, el pensamiento tiende a disociar poesía y encierro cuando los acontecimientos han manifestado todo lo contrario: el encarcelamiento necesita de la poesía. Tal afirmación va en contra de la teoría del filósofo Theodor Adorno para quien era “bárbaro” escribir un poema después de Auschwitz. Sin embargo, no solamente la poesía no puede ser en ningún contexto “bárbara” sino que el mismo campo de concentración que él cita fue un lugar inaudito de producción poética. Al decir del crítico Jean-Pierre Lefebvre, la *provocation* resultante de la prohibición de Adorno no solamente ha desembocado en una poesía “después de” Auschwitz, sino también en una poesía “a partir de” Auschwitz, como lo fue la poesía de Paul Celan por ejemplo.²

Desde esta perspectiva, nos interesa analizar la relación entre el contexto de escritura y la producción literaria. Si varios acontecimientos históricos han puesto en evidencia el surgimiento de la poesía en los sitios menos adecuados a la creación artística, no dejamos de sorprendernos al advertir que algunos lugares de muerte se convirtieron en verdaderos lugares de creación. Fue el caso de las cárceles de la última dictadura militar argentina que alojaron, entre 1976 y 1983, a más de 12.000 presos políticos. En el transcurso de esos 7 años, se produjeron más de 550 poemas, entre los cuales, la mitad queda inédita hasta el día de hoy.³

1. Este verso ha sido traducido de varias maneras. El poeta argentino Juan Gelman, por ejemplo, optó por traducir la palabra “desesperanza” por “penuria”.
2. Jean-Pierre Lefebvre en Paul Celan, *Choix de poèmes* (Paris : Gallimard, 1998), 19.
3. Este trabajo forma parte de una investigación más extensa que concluyó en una tesis doctoral todavía inédita: *Palabras contra palos: la poesía carcelaria y concentracionaria de la Argentina dictatorial (1976-1983)*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 13 de marzo de 2015. Para llevar a cabo esta tesis, realizamos un trabajo de recolección en Argentina y juntamos más de 550 poemas.

Si los testimonios de los sobrevivientes han revelado que se desarrollaron múltiples actividades en las prisiones, es solamente recientemente que se ha confirmado la práctica sistemática de la escritura literaria en casi todos los centros penitenciarios del país. Sin embargo, cabe precisar que todavía pocos estudios se han dedicado a analizar esta poesía, considerándola ante todo como un producto del encierro. En ese sentido, nos parece de suma importancia plantearnos las razones por las cuales es tan difícil clasificar y definir esta producción. Si es imprescindible rescatar estos textos por su valor histórico y testimonial, también es necesario rescatarlos por su valor literario y estético. En definitiva, nos proponemos, por un lado, reflexionar sobre el lugar de estos textos en la producción nacional y continental; y, por otro lado, sobre el estatus y el cuestionamiento de la legitimidad de los autores y sus poemas.

1. Contextualización socio-cultural

1.1. Miradas nacionales

Una de las interrogaciones que va guiando este trabajo es ¿por qué se escribió poesía en centros de detención, tortura y exterminación en Argentina? y, desde ahí, ¿por qué esta producción, hoy, es tan difícil de acceso? Antes de responderla precisamente, nos parece importante reflexionar sobre la poesía fuera de las rejas. Es decir, ¿qué lugar tenía el género poético en los años setenta y, más generalmente, cuál era el contexto cultural y literario de aquella época? Si las palabras superan y exceden cualquier tipo de fronteras, sean estas espaciales y temporales, creemos no obstante que merece la pena pensar la poesía dentro de un periodo histórico-político en particular mutación, marcado por las dictaduras y la represión en Latinoamérica, y en donde intelectuales y artistas tenían que pensar y actuar dentro de los límites que tanto les imponía como les inspiraba el contexto.

Para llegar a una reflexión en profundidad, nos parece interesante y necesario retomar algunos conceptos destacados de la sociología y de la socio-crítica para entender el texto producido en la cárcel como una entidad completa, aludiendo a Michel Foucault y su afirmación de que “ninguna obra cultural existe por sí misma, es decir, fuera de las relaciones de interdependencia que la unen con otras obras”.⁴ Al estudiar el texto de manera aislada, considerándolo exclusivamente como un producto del encierro, se niega que este se inserte en una sociedad que sea la que le otorga su existencia. Si bien la poesía carcelaria lleva un carácter claramente

4. Michel Foucault, en Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89 (septiembre de 1991) : 21, [consultado el 26/03/2014], [disponible en: <http://www.persee.fr>]. La traducción es nuestra.

circunstancial y estrechamente ligado al contexto carcelario, no hay que eludir que está incluida dentro de un ámbito también intelectual, ya que la propia categoría de “poesía” implica, según el escritor e investigador uruguayo Hugo Achugar, su pertenencia a una instancia cultural:

Las propias propuestas, sin embargo, de una categoría denominada “literatura” o “fenómeno literario” y de la categoría “estudios literarios” establecen, de hecho, una instancia cultural en la que estamos insertos. Doblemente insertos, pues si por un lado constituyen el medio ambiente cultural de nuestra civilización desde hace, por lo menos, un par de siglos; por el otro el hecho de que seamos profesionales del “estudio literario” nos lleva no solo a reproducir ideológicamente tales categorías sino a sentir las como “naturales”.⁵

Hablar de categorías “naturales” no significa que no tengan valor o que sean de menor importancia que cualquier otra. Toda palabra dicha, escrita y difundida se inserta en un contexto y tiene un sentido a partir del conocimiento y entendimiento de éste. El surgimiento de la poesía en la prisión tiene que ser analizado, pues, desde el ámbito del centro penitenciario, por un lado; y, por otro lado, desde el ámbito más amplio de la sociedad argentina y latinoamericana productora de fenómenos literarios. En este caso, es imposible excluir la producción carcelaria de la producción literaria nacional en su conjunto porque esos poemas fueron escritos por argentinos en un idioma que, de antemano, los inserta inevitablemente en un contexto cultural determinado, así como lo recuerda Julio Cortázar: “El solo hecho de que cualquier libro esté escrito en un idioma determinado, lo coloca automáticamente en un contexto preciso a la vez que lo separa de otras zonas culturales, y tanto la temática como las ideas y los sentimientos del autor contribuyen a localizar todavía más este contacto inevitable entre la obra escrita y su realidad circundante”.⁶ Ante todo, el idioma hace que estos poemas no puedan ser leídos fuera del contexto literario argentino de aquella época, contexto calificado por el escritor argentino Juan Carlos Martini en 1988 de “cuerpo caótico, polémico, escindido, enfermo y admirable”.⁷ Que el autor esté componiendo en el exilio (Cortázar y demás), en las cárceles o bajo otras circunstancias restrictivas no cambia absolutamente nada con respecto a la identidad de la producción literaria. En este sentido, Saúl Sosnowski desarrolló el concepto de la “dispersión

5. Hugo Achugar, “Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana,” *Revista de crítica literaria latinoamericana* N° 29, Lima (1989): 155.

6. Julio Cortázar en Juan Carlos Martini, “Especificidad, alusiones y saber de una escritura,” en Saúl Sosnowski, comp., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988), 126.

7. J. Carlos Martini, “Especificidad, alusiones y saber de una escritura,” 128.

de las palabras”, considerando que este fenómeno –producido a raíz de la situación dictatorial que se vivía en el país y que provocó la producción de literatura en el exilio– no apartó a los textos literarios sino que los “dispersó”: “Las ‘opciones geográficas’ han sido determinadas en muchos casos por el orden de la violencia, el ultimátum anónimo, los golpes o chirridos que preludiaban otro fin. Pero –a pesar de ciertos deseos del poder– no han logrado excluir de la norma nacional a aquella literatura que desde las lejanías impuestas por esas mismas fuerzas formulan un plan de lucha o cuestionan las raíces de un presente agobiador”.⁸

A pesar de que los poemas de la prisión se inserten de manera innegable en el contexto cultural de las décadas del 70 y 80, no hay que olvidar que no se integraron de la misma manera que los escritores ya reconocidos en aquella época. Recuértese que el debate principal en aquel momento en Argentina se centraba en la forma cómo producir obras y de qué índole ante una situación autoritaria. Los poetas de la cárcel no fueron totalmente apartados de la reflexión que Andrés Avellaneda formulaba de la siguiente manera: “¿qué fue construir sentido frente a ese monólogo autoritario del Estado militar terrorista?”.⁹ Sin embargo, no ha sido una participación activa e intencional. Se situó más bien en un nivel mucho más “de emergencia” en el sentido en que no tuvieron la posibilidad de pensar la escritura afuera y antes del secuestro.

Si bien las “opciones geográficas” no impidieron el reconocimiento de esta literatura como legítima y nacional, sí complicó muchísimo las condiciones de producción. La situación carcelaria, que creemos poder considerar, al igual que el exilio, como una “opción geográfica [impuesta de aislamiento]”, ocasionó una dispersión indudable de las palabras que dificulta hoy la recomposición del contexto de producción y del material elaborado en las prisiones. Este fenómeno de dispersión y de falta de unidad en la producción carcelaria es, en parte, lo que invisibiliza y minimiza una práctica sistemática de la escritura en los penales y lo que ha llevado a considerar esta producción como un fenómeno “marginal”.

La marginalización de la poesía carcelaria testimonial, considerada por algunos, según lo recuerda la escritora argentina Alicia Partnoy, “poesía que no es poesía”,¹⁰ supone cuestionar en realidad la noción de

8. Saúl Sosnowski, “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, N° 125, Pittsburg, Universidad de Pittsburg (octubre-diciembre de 1983): 956.
9. Andrés Avellaneda, “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”, en vv.aa., *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990* (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997), 151.
10. Alicia Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay* (Washington D.C: Catholic University of America, 1997), 32. En realidad, es importante decir que ella se dedica al estudio de la poesía testimonial en general, sin focalizarse en la poesía carcelaria en particular.

champ littéraire que Pierre Bourdieu definió en detalles. Sus reflexiones permiten afirmar que la exclusión de dicha poesía del contexto literario nacional tiene que ver, en realidad, con la dificultad de pensar el estatus de las nuevas obras de arte en el seno de una sociedad:

Los grandes cambios nacen a partir de la irrupción de nuevos llegados que, por el solo efecto del número y de la calidad social, importan innovaciones en cuanto a productos o técnicas de producción, y tienden o pretenden imponer en un campo de producción que le es su propio mercado un nuevo modo de evaluación de los productos. Ya el hecho de producir efectos implica existir en un campo, sean estos simples reacciones, de resistencia o exclusión.¹¹

Hablar de *bouleversements* provocados por la poesía carcelaria no nos parece tan adecuado, pero sí se debe reconocer que no fue un fenómeno aislado y que desembocó en nuevas prácticas escriturarias. Una de ellas es la escritura testimonial “extramuros” a la cual se dedicaron muchos autores de la prisión. Pero más allá de la incidencia del fenómeno en términos de cantidad y difusión, el mero cuestionamiento del lugar y estatuto de esta producción es la prueba de los “efectos” que se producen en el seno del campo literario, prueba descrita por Bourdieu como condición de existencia y reconocimiento de esta producción.

Pensar la poesía carcelaria dentro de un contexto literario más amplio implica recordar, al mismo tiempo, el concepto de hegemonía, desarrollado por Antonio Gramsci y aplicado más precisamente al campo cultural por Marc Angenot; sería el responsable de la inclusión, exclusión y jerarquización de algunos textos y géneros sobre otros:

El efecto de ‘masa sincrónica’ del discurso social sobredetermina los textos particulares que conforman esta masa. A la lectura de un texto dado, otros se superponen, por un fenómeno análogo a la remanencia retiniana. Esta superposición se llama en los discursos sociales antiguos y clásicos *allégorèse* proyección centrípeta de los textos de la red sobre un texto-tutor o un corpus fetichizado. [...] La interlisibilidad asegura una entropía hermenéutica que hace leer los textos de un tiempo (y los de la memoria cultural) con cierta estrechez monosémica; ésta silencia el potencial de ciertos escritos, ciega de ordinario a lo inesperado y reduce lo nuevo a lo previsible. Es por eso que las ‘nuevas ideas’, los nuevos lenguajes, las irrupciones cognitivas tienden a pasar desapercibidos porque están considerados en un marco preconstruido que ofende lo que se presta a una lectura ‘diferente’.¹²

11. Pierre Bourdieu, *Le champ littéraire*, 15. La traducción es nuestra.

12. Marc Angenot, *Interventions Critiques vol I. Questions d'analyse du discours, de rhétorique et de théorie du discours social* (Montréal: Nouvelle Série, Volume VIII, 2002), 249-250. La traducción es nuestra.

Para paliar la dificultad de identificar claramente cuál texto “merece” entrar en tal categoría y cuál no, Angenot prefiere pensar un concepto más amplio de “discurso social”. Esta categoría en singular permite el *déclouonnement* que equivale a la permeabilidad de las fronteras entre un discurso y otro, analizando pues a cada uno de manera equitativa y en relación a todos los demás. El campo literario y la poesía carcelaria en particular pasan a ser partes integrantes del discurso social, entendido como “la producción discursiva propia a una sociedad”.¹³

1.2. Miradas continentales

Dando la razón a Angenot, nos parece necesario pensar la creación de los textos carcelarios a partir pues de los demás discursos que se producían al mismo tiempo en Argentina y América latina.¹⁴ La ruptura con el modelo hegemónico de poder político y cultural, si bien se incrementó en los años 70, no fue propia de esta época. A nivel literario, los movimientos vanguardistas venían agudizándose en América Latina desde hacía aproximadamente dos décadas, en pos de superar un canon literario clásico. Los años 50 en Argentina marcan un giro al nivel del contenido que empieza a otorgar un lugar preponderante a elementos cotidianos. Los años 60 serán el verdadero inicio de una corriente más anclada en la realidad política con un registro claramente coloquialista. Se opera lo que César Fernández Moreno llamará una “distención” del lenguaje cuyos rasgos se definirán a través de la representación del habla diario, el uso del voseo, del lenguaje coloquial apartado de los esquemas canónicos, etc.¹⁵ En el ámbito latinoamericano, los avances logrados por las sucesivas vanguardias en cuanto a la desestructuración y liberación del poema fueron afirmándose y afianzándose con movimientos como el exteriorismo en Nicaragua o la antipoesía en Chile, que fueron tendencias que dieron igual protagonismo a la oralidad y a la vida cotidiana. Esas corrientes volvieron a democratizar, popularizar y pensar la poesía

13. Marc Angenot, “Rhétorique du discours social”, *Langue française*, N° 79 (1988): 25. [consultado el 23/03/2013], [disponible en: <http://www.persee.fr>]. La traducción es nuestra.

14. Nos parece interesante, por ejemplo, mencionar que Angenot recuerda que en los años 70 se aconsejaba a los estudiantes de letras leer al antropólogo Lévi-Strauss, lo cual demuestra la complementariedad de los campos del conocimiento y la necesidad de entender un texto desde varias perspectivas, no solamente las consideradas “correctas”. En Marc Angenot, *Interventions critiques vol II. Questions de théorie de la littérature & de sociocritique des textes* (Montréal: Nouvelle Série, Volume X, 2002), 175: “Un antropólogo como Lévi-Strauss, pese a que sus trabajos no se orientaran hacia la literatura, figuraba sin embargo entre las lecturas aconsejadas a los estudiantes en letras”. La traducción es nuestra.

15. Daniel Freidemberg, “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”, en Juan Malpartida, dir., “La cultura argentina: de la dictadura a la democracia”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (julio-septiembre de 1993): 187.

como una herramienta potente para denunciar problemáticas e injusticias sufridas por la población más oprimida, menos letrada y, en consecuencia, con menos capacidad y medios para expresar y divulgarlas. El contexto de violencia que atravesaba no solamente Argentina sino América Latina en su conjunto, determinó pues, en gran parte, la emergencia de movimientos literarios de rupturas o “transgresión” representativos de lo que Roberto Fernández Retamar denominó el “cansancio de las formas”, y que dará lugar a la “poesía conversacional” o “coloquial”: “El arte procede pendularmente y a veces se produce lo que algunos teóricos han llamado ‘cansancio de las formas’. Cuando una forma artística ha cumplido su camino se busca una forma alternativa. Yo creo que esto puede ser una razón de por qué en distintas partes de Hispanoamérica se fue creando esta poesía por poetas que después íbamos a conocernos y a querernos mucho y a sentirnos fraternalmente unidos”.¹⁶

Que se hayan producido, en distintas parte de América, escrituras con rasgos similares remite a una de nuestras primeras preguntas al descubrir la poesía carcelaria. De la misma manera que Carmen Alemany Bay se planteó “¿por qué desde diferentes puntos de América Latina poetas como Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Roque Dalton o Jaime Sabines, por citar algunos nombres, empiezan a escribir un tipo de poesía muy similar sin tener relación entre ellos?”,¹⁷ nos preguntamos ¿por qué en distintas cárceles de Argentina, personas sin relación entre ellos empezaron a escribir una poesía con rasgos comunes? No es una casualidad que el “cansancio de las formas” mencionado por Retamar se haya dado justamente al mismo tiempo que los procesos revolucionarios que emergieron en respuestas a los regímenes dictatoriales, aspecto confirmado por Mario Benedetti: “[...] Todos éramos diferentes, lo conversacional se utilizaba como un instrumento, cada uno estaba en una realidad distinta, pero existían muchos entrecruzamientos y también una coincidencia política que facilitó la comunicación ¿quién influyó a quién? La realidad nos influyó a todos”.¹⁸

La representación en la poesía de la voluntad de liberarse del poder hegemónico (cultural y político) alcanzó su auge en el periodo pre-dictatorial con el desarrollo e incremento de actividades literarias. Las más emblemáticas fueron la emergencia de muchas revistas culturales y de talleres literarios. Los poetas y escritores que optaron por nuevas

16. Roberto Fernández Retamar, en Carmen Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, en Carmen Alemany Bay, ed., *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX. Cuadernos de América sin nombre* N° 13 (Alicante: Universidad de Alicante, 2006), 162.

17. *Ibid.*, 161.

18. Mario Benedetti, en C. Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, 163.

formas y se desprendieron de las reglas tradicionales de la poesía fueron precisamente los poetas leídos por los militantes de izquierda que iban a constituir la larga lista de desaparecidos y presos políticos de Argentina: Mario Benedetti, Juan Gelman, Roque Dalton, César Vallejo, etc. Pocos de los poetas que pertenecían a la elite de las vanguardias de principio de siglo en Argentina formaron parte de las “inspiraciones” o lecturas cotidianas de los militantes. Es una de las razones por las cuales la escritura de los poetas carcelarios tiene mucho más que ver con los movimientos vanguardistas sociales que se dieron a nivel continental y que correspondían también a una visión latinoamericanista de la sociedad, es decir pensando en una visión política y discursiva transnacional de la revolución.

Alicia Partnoy, que dedicó su tesis doctoral al discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay afirma que “[e]ste marco permite volver sobre la afirmación de que la producción de poesía testimonial no se da solamente como respuesta inmediata a la represión sino que es la continuación natural de los diversos proyectos poéticos generados en América Latina”.¹⁹ Esta aserción va en el sentido de pensar la poesía no solamente como herramienta ideológica, sino también como fenómeno propiamente cultural que necesitaba implantarse en una realidad tanto histórico-política como intelectual. Recurrir a la poesía en un contexto carcelario de los setenta respondía pues a una necesidad de expresarse a través de un medio que no fuera solamente la acción, la toma de posición y de decisión política. No obstante, no significa que la poesía producida en situaciones límite no haya sido de esa índole, al contrario, sino que respondió a demandas distintas, como lo recuerda César Fernández Moreno:

Estamos dispuestos a patrocinar una poesía que, no *siendo* política, pueda *resultar* política, pero que, obviamente, no sea política, sino poesía (es decir, exactamente lo contrario de la frase de Tzara). Admitimos que en el revolucionado mundo contemporáneo la poesía puede ser un interés menos urgente que la política; es por eso que de hecho, la poesía se politiza, en vez de poetizarse la política.²⁰

Según él, resulta difícil poetizar a la política pero sí se puede politizar a la poesía y, por ende, expresar –gracias a formas libres de coacciones sintácticas–, sentimientos y discursos que se acercaban a la prosa, a lo conversacional, en fin, a una realidad cotidiana y concreta. Inclusive, se observó este fenómeno no solamente en la poética de los presos políticos sino también en la de varios militantes que se hicieron poetas en los años

19. A. Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*, 33.

20. César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles* (Madrid: Aguilar, 1967), 447.

sesenta-setenta, en un estado de libertad marcado por un contexto de gran violencia pero, paradójicamente, de ebullición general (intelectual y política). Pienso en particular en personas desaparecidas por la dictadura militar que escribieron poesía sin darla a conocer públicamente. En estos casos, la desaparición fue probablemente la que permitió que salga a la luz esta poesía ya que varios de sus autores eran casi desconocidos: Marcelo Gelman, Alicia Raquel Burdisso, José Eduardo Ramos, Franca Jarach, José Belaustegui, Osvaldo Domingo Balbi, Claudio Nicolás Grandi, Alejandro Almeida, Carlos Aiub, Rosa María Pargas, Joaquín Areta, Jorge Money, para citar algunos. Para esos poetas, militar fue una forma incompleta de expresar múltiples sensaciones, aspiraciones y proyectos. El descubrimiento y la publicación de sus poemas por parte de familiares, con posterioridad a su desaparición, aseguraron la difusión y el reconocimiento de esos poetas que, tal vez no hubieran sido reconocidos en otras circunstancias.

2. Cuestionamientos socio-literarios

2.1. Ser o no ser poeta

La crítica o el cuestionamiento del carácter literario de los textos compuestos en lugares de encierro están completamente ligados a la puesta en tela de juicio de la condición de poeta de sus autores. Michel Foucault, en su famosa conferencia “Qu’est-ce qu’un auteur?” (1969) plantea lo siguiente: “Si un individuo no fuera un autor, se podría decir que lo que escribió o dijo, lo que dejó en sus papeles, lo que se pudo decir de sus palabras, ¿podría ser llamado ‘una obra?’”²¹ En otros términos, si la crítica duda en calificar de poesía a los poemas de la cárcel, es que dudan en calificar de poetas a las personas que los compusieron. El planteo de Foucault invita también a pensar que el texto, quizás, pueda tener existencia más allá de sus autores y que, a lo mejor, existan autores sin textos. Aplicado a los poemas de la cárcel, si los autores de esos textos no son poetas de oficio sino personas que escribieron en circunstancias dadas, ¿podemos considerar que esos textos son poemas y que, por ende, confirieron a sus autores el estatuto de poetas? Nos proponemos aquí ser más precisos en cuanto al concepto de poeta para evitar todo tipo de generalización poco clara.

En primera instancia, quisiéramos recordar lo avanzado en el apartado anterior, que consiste en pensar la obra –como lo hicieron Foucault, Bourdieu, Becker, Bajtín, etc.– y, por ende, el autor, como una totalidad intrínsecamente integrada a una sociedad de la cual no

21. Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?,” *Littoral*, N° 9, París (junio de 1983): 8. La traducción es nuestra.

puede estar apartada. Si la producción carcelaria puede ser considerada “periférica” o “al margen de”, no deja de pertenecer a la entidad sociedad. Sin reconocer eso y al acotar definiciones y fronteras del campo literario, el riesgo es, según Bourdieu, caer en anacronismos a la hora de analizar y leer nuevas producciones a partir de antiguos esquemas no actualizados:

La definición la más estricta y la más restringida del escritor (etc.), que aceptamos hoy como obvia (al menos cuando se trata del pasado), es el producto de una larga serie de exclusiones o de excomuniones, verdaderos asesinatos simbólicos que buscaban negar la existencia en tanto escritores verdaderos a todos tipos de productores que podían considerarse como escritores en nombre de una definición más amplia y más permisiva del oficio. Uno de los intereses mayores de las luchas literarias (etc.) es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio del poder decir con autoridad quién está autorizado a proclamarse escritor o inclusive a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se quiere, el monopolio del poder de consagración de los productores o de los productos.²²

La reflexión de Bourdieu, compartida por Angenot, tiende casi a la no-definición de lo que es ser poeta y de lo que es un texto literario, optando por hablar de “productores” y “productos”. En realidad, la socio-crítica buscó precisamente derrumbar todos los conceptos fijos e inamovibles que se imponían en los estudios de la literatura y del discurso. Angenot irá hasta reivindicar que “el texto literario no existe”,²³ oponiendo una fuerte crítica a los “puristas” que excluyen bajo determinados criterios, textos del campo literario y de su correlato el “discurso social”: “Solo se molestarán ante este proyecto de integración los que consideren que el texto literario, ‘puro’ y autotélico, solo debe ser el pretexto para glosas infinitas que sirven de coartada, de sueño trivial para escapar de la pesadez social”.²⁴ Al volver permeables las fronteras entre los distintos campos de estudio y la variedad de discursos, los socio-críticos buscaron precisamente *défétichiser la littérature*,²⁵ quitarle la barrera de sacralidad que suele rodear su acceso y estudio. *Défétichiser* el objeto literario parece pues el paso necesario para acercarse a una obra y, sobre todo, considerarla fuera de toda virtualidad de un “modelo” dominante, al decir del poeta Henri Meschonnic:

22. P. Bourdieu, *Le champ littéraire*, 13. La traducción es nuestra.

23. M. Angenot, *Interventions critiques*, vol I, 17. La traducción es nuestra.

Esta exigencia monista implica que la poética sea un estudio de la literaridad dentro de obras, no dentro de virtualidades. Lo que solo tiene realidad en cada obra, y lo que solo tiene realidad en el pensamiento sobre las obras: dos tipos de realidad, dos estatus del lenguaje crítico, confrontados, reaccionando el uno sobre el otro. No hay que mezclarlos como si fueran homogéneos. La realidad de la obra realiza, la del modelo virtualiza.²⁶

Pensar el concepto de autor y de obra totalmente ligado al hecho social es clave para entender quiénes fueron los poetas de la cárcel y por qué surgieron en aquella sociedad. Imposible de apartar, su voz poética se tiene que escuchar dentro de un contexto precisamente represivo pero del cual, a su vez, se nutre y forma parte a pesar de rechazarlo. Es a partir del contexto y dentro de él que se va creando un objeto, si bien de resistencia y de circunstancia, estético. Como lo recuerda Michel Butor, el poeta no es un ser “distinto” sino un ciudadano más.²⁷ No sobresale de la muchedumbre, a primera vista, por su condición de poeta. Más aun, uno de los objetivos de los cuestionamientos de los años 60 en Argentina fue, precisamente, “la redefinición desacralizadora de la figura del poeta”.²⁸

Más allá de que los autores de la cárcel aparentan ser excluidos de la sociedad por la situación de encierro, su discurso poético no puede ser leído fuera de ésta. Tampoco se puede pensar el discurso como superior o enunciado por un ser sagrado. Por eso es tan difícil aplicar una definición convencional a los autores de la prisión y su producción. Sería reducir, por un lado, lo que significa ser poeta; y, por otro lado –y eso es lo más fundamental–, sería desconocer el alcance y el rol social que tiene un poeta en una sociedad determinada. Daniel Freidemberg recuerda que los poetas de los años 60 sintieron la necesidad de comprometerse participando de la política y usando la poesía como instrumento de cambio: “Hay un generalizado imperativo de lanzarse al mundo, salir del ghetto, de la secta o del Parnaso, participar de la sociedad como uno más, no siempre, aunque sí frecuentemente, en función de un explícito compromiso político de izquierda, y en algunos casos con la esperanza de hacer de la poesía un instrumento que contribuya a producir cambios en la sociedad”.²⁹ Este comentario es interesante porque nos demuestra cómo los poetas aislados del torbellino socio-político en que vivía toda la sociedad empiezan a

26. Henri Meschonnic, “Pour la poétique”, *Langue française* N° 3, La stylistique (1969): 19, [consultado el 26/03/2014], [disponible en: <http://www.persee.fr>. La traducción es nuestra.

27. Michel Butor, *L'utilité poétique* (Saulxures: Circé, 1995), 111. “Todo poeta es al mismo tiempo ciudadano”. La traducción es nuestra.

28. Daniel Freidemberg, “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en Noé Jitrik, coord. y Susana Cella, dir., *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica* (Buenos Aires: Emece, 1999), 190.

29. *Ibid.*, 190-191.

despertarse y comprometerse políticamente. En cambio, el fenómeno de la poesía en la cárcel compuesta por poetas no profesionales da cuenta del proceso inverso. Los militantes políticos se dirigieron hacia el discurso poético mientras que los poetas se dirigieron hacia un discurso político. Por consiguiente, se advierte la imposibilidad de pensar ambos conceptos por separado, más aun en aquel contexto.

Mijaíl Bajtín va más lejos todavía en el concepto de compromiso ético del poeta que, según él, tiene una responsabilidad moral: “Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte”.³⁰ Lejos de considerar a los poetas de la cárcel “culpables” de la esterilidad del arte, sí vale decir que se encontraron ante un gran dilema y una gran responsabilidad que era “decir la cárcel”. En ese sentido, el deber contar una situación de la cual fueron los infelices protagonistas, implicó un compromiso cotidiano –voluntario o no–, con la escritura. Si varios intelectuales se opusieron a autodenominarse “poeta comprometido”, como Juan Gelman por ejemplo o Juan Carlos Martini que abogó directamente por “descomprometer al escritor, desresponsabilizarlo de producir obras con un significado político inequívoco”,³¹ ¿qué decir de los poetas de la prisión? Nos parece imposible pensar la poesía fuera de todo compromiso social. Si Gelman no se considera un poeta comprometido, no se puede negar la fuerza de su poesía y el impacto que puede tener en la sociedad argentina.

Parece claro que más allá del análisis de la producción carcelaria, la misma escritura confirió a las personas el papel de autor ya que escribir un poema en la prisión los posicionó en un lugar determinado a partir del momento de la composición. El compromiso de esos poetas ha sido y es sin duda ético y político, fuese intencional o no, y fuese representado o no en los poemas.

2.2 De legitimidad de los poemas y sus autores

Al afirmar que los autores de la prisión “no son poetas”, significa que son “otra cosa” que tampoco la crítica se acuerda en definir. Aquellos que compusieron poemas en la cárcel no pueden ser calificados de otra manera que no fuera “poeta”. Y la principal razón por la cual se afirma tal verdad, es que aquellos textos son poemas. Muchos elementos permiten confirmar

30. Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2005), 11.

31. Juan Carlos Martini, “Especificidad, alusiones y saber de^o una escritura”, 128.

la poeticidad o literaridad de los textos carcelarios. No obstante, vale recordar que las teorías y los estudios literarios han evolucionado mucho y, entre ellos, varios ya descartaron el hecho de que la mera acumulación de rasgos formales determine la naturaleza poética de un texto. De hecho, se adelantó la idea de que la principal tarea del poeta, más allá de estructurar al texto poético, era establecer, mediante la herramienta “lengua”, una nueva visión del mundo:

En la medida en que la lengua está impregnada por completo de las entonaciones y de las intenciones de los demás, el primer trabajo del poeta, a diferencia del prosista que juega con esas entonaciones y saca provecho de ello en la escritura y hasta en la estructura de la novela, el trabajo de poeta, digo, consiste en deshacer en parte la lengua de esas intenciones extranjeras para decir el mundo en un lenguaje nuevo. De ahí, en los poetas, este sentimiento general de crear lengua. La escritura poética tiende entonces mínimamente a producir una nueva relación al mundo practicando una nueva relación con la lengua.³²

Es innegable advertir la presencia de esa nueva lengua en los poemas de la cárcel. No solamente está sino que, sobre todo, fue imprescindible de crear a la hora de “denominar” sensaciones nuevas resultantes de una situación límite inédita. Sin embargo, no hace falta renunciar a afirmar que en el caso de la poesía carcelaria, la forma y los procedimientos poéticos permiten su identificación como “poemas”.³³ Recuérdese que el contexto de producción fue tal que si bien se trataba, a veces, de “esconder” o “velar” en la poesía un contenido militante, del mismo modo los autores recurrieron a la disposición gráfica propia de los poemas. Lo que Michel Butor llama la “desigualdad” visual denomina precisamente la estructura peculiar del poema dividido en versos, en contraposición con la forma regular de la prosa.³⁴ Inclusive cuando las condiciones de detención limitaban la entrada de papel, los autores acudieron a varios métodos en pos de delimitar el texto poético. Uno de ellos fue el uso de puntuación (barras oblicuas) para separar los versos entre ellos en la misma línea. Ocurrió más precisamente en el caso de algunos poemas transmitidos en las cartas a los familiares y en otros recopilados en cuadernos de la cárcel a fin de ahorrar espacio. Algo similar pasaba con el título que, cuando no se lo podía colocar en el renglón superior, se usaban los dos puntos, así como se puede observar en el ejemplo a continuación:

32. Noël Audet, “Vers une nouvelle poétique”, *Études françaises*, vol. 20, n° 1 (1984) : 59-60. La traducción es nuestra.

33. Por ejemplo, se usa abundantemente el doble sentido de las palabras, los tropos, se apela a temas de predilección, etc. Vale mencionar también que se suele encontrar abundantemente figuras por analogía (personificación, metáfora, alegoría y comparación en menor grado), por sustitución (perífrasis, sinécdoque, metonimia), por oposición (antítesis, oxímoron) y por ampliación (anáfora, acumulación, gradación).

34. M. Butor, *L'utilité poétique*, 11.

[...] Como se imaginará, me creó muchas expectativas, pero debo esperar. Bueno, ahí va un poema, “Descripción vital”: Desde un ángulo de mi ventana / veo: / una rama agitada por el viento / que tuvo su otoño y herida / da frutos, da aroma, da flor. / Una roca milenaria, / que fue castillo, fue rostro / es refugio y será. / Un cúmulo de nubes/ cambiantes de formas / imágenes, luz. / Un sol. / Un pájaro, / asciende y asciende / rama, roca, pájaro, nube y sol, / y en un punto se detiene / soberano y libre / y desciende, desciende / y se pierde. / Digo: vivir. Bueno Vieja, yo también “acepto y ofrezco”. [...] ³⁵

Asimismo, es de recordar que si la poesía carcelaria emerge dentro de una situación general de “cansancio de las formas” y en plena polémica de definiciones poéticas, revela precisamente que existe algo más atrás de todas esas reglas poéticas, como lo señala Daniel Freidemberg:

Ante el rechazo del “lenguaje lógico convencional” que proclama Raúl Gustavo Aguirre desde *Poesía Buenos Aires*, Urondo replica que ese y otros lenguajes pueden ser incorporados porque el problema que plantea la poesía “no es de vocabulario sino de una estructura verbal no discursiva”, y, avanzando más sostiene que cualquier cosa que aparezca en un poema “ya es de por sí material poético”. La polémica misma indica que se está produciendo un proceso de destitución de los supuestos según los cuales habría un léxico, un instrumental retórico, una actitud espiritual o una temática intrínsecamente poéticos o de cuya presencia dependería la condición “poético”, pero que la exprese Urondo implica a la vez que este proceso se da incluso en el seno de la neovanguardia. ³⁶

Si bien la reflexión se da en distintos términos en función de las latitudes, gira alrededor de la naturaleza profunda de las obras de arte y del hecho poético. Por eso me parece interesante recurrir a la distinción que hace Gérard Genette entre ficción y dicción. Su búsqueda de aclaración y definición de los géneros se debe a que, para él existe una confusión que hace que hoy se use el término “poética” para hablar de la prosa y “prosa” para hablar de la poética:

En efecto, desde hace un siglo ha resultado cada vez más evidente que la distinción entre prosa y poesía puede descansar en otros criterios, menos categóricos, que el de la versificación, y que dichos criterios [...] dan paso, con el nombre de ‘poemas en prosa’, ‘prosa poética’ o cualquier otro, a estados intermedios que confieren a esta oposición un carácter no rotundo, sino gradual y polar. ³⁷

35. Se reproduce aquí un poema de Rodolfo Novillo que se encuentra en medio de una carta dirigida a su madre. Se transcriben solamente la frase anterior y posterior al poema para que el lector vea de qué manera estaba integrado en el cuerpo del texto epistolar. Cárcel de la Plata, provincia de Buenos Aires, 1979. Gentileza del autor.

36. D. Freidemberg, “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, 188.

37. Gérard Genette, *Fiction et diction* (París : Éditions du Seuil, 1991), 34. La traducción es la de Carlos Manzano en la versión española de *Ficción y dicción* (Barcelona: Lumen, 1993), 29.

Partiendo de la pregunta del lingüista Roman Jakobson, ¿qué hace de un texto, oral o escrito, una obra de arte?, Genette llega a la misma conclusión de la necesidad de encontrar en la obra la *littérarité*. Pero recuerda que esta literaridad no se puede racionalizar del todo y depende no solamente de la obra sino también de la recepción de ésta en el ámbito socio-cultural. Divide la poesía en dos grandes grupos que permiten ambos considerar los textos carcelarios como poemas pero según distintos criterios. La primera opción es estimar que se trata de una poética “condicionalista” cuya legitimidad en tanto obra de arte reposaría exclusivamente sobre el criterio estético de quien la reciba. Cada cual consideraría obra de arte lo que procure en él una “satisfacción estética”. Genette engloba ahí todas las producciones escritas cuya primera intención no fue estética sino más bien didáctica o polémica (página de historia, memorias de alguna persona, etc.).³⁸ Si se conviene que muchos poemas carcelarios no nacieron con una finalidad exclusivamente estética, no se puede negar la presencia de esta característica. Dicho de otro modo, se puede afirmar que son poemas no solamente porque “yo decido y me parece que, según mi punto de vista, son poemas”, sino que son poemas más allá de un “juicio estético”. Por eso la segunda opción que propone Genette parece más adecuada y es la de pensar que esos poemas son del orden de la poética “constitutiva”, es decir, obras literarias por naturaleza, más allá de la calidad de éstas. Además, una parte de los teóricos de la literatura acuerdan en que existe un “lenguaje poético” que, al identificarlo, asimila enseguida el texto a la poética; este lenguaje poético ha sido descrito por el poeta francés Paul Valéry de la siguiente manera: “La poesía es a la prosa, o al lenguaje ordinario, lo que la danza es a la marcha, es decir, un empleo de los mismos recursos, pero ‘coordinados y excitados de modo diferente’, en un sistema de ‘actos que [en adelante] tienen su fin en sí mismos’”.³⁹ En pocas palabras, los textos producidos en la cárcel son poemas porque aplican las reglas propias de este género y porque contienen ese lenguaje poético que tiene que ver con lo que Genette describe como elemento indispensable de la dicción poética: el estilo o expresión, que equivaldría, según Nelson Goodman a *l'exemplification métaphorique* en contraposición con la función primera denotativa del lenguaje.⁴⁰

Desde esta perspectiva y según Genette, el carácter constitutivo de las obras de arte se aplica del mismo modo a su autor que goza, a su vez, de una *aristicité* constitutiva.⁴¹ Al igual que el poema en las poéticas

38. *Ibíd.*, p. 28.

39. Paul Valéry en Gérard Genette, *Fiction et diction*, 23. La traducción es la de Carlos Manzano en la versión española de *Ficción y dicción*, 21.

40. G. Genette, *Fiction et diction*, 114.

41. *Ibíd.*, 30.

constitutivas que es tal por ajuste a ciertas reglas poéticas, más allá de su calidad estética, el estatuto de poeta del autor no es cuestionable. La intencionalidad o el deseo de ser poeta no llevan ningún carácter de pertinencia. No se es “un poco poeta” o “medio poeta”, sino que se es poeta. Los que cuestionan el estatus de esos autores parecen confundirse en las definiciones mezclando criterios estéticos subjetivos con criterios constitutivos objetivos de la obra y del autor.

Quizás para resolver semejantes confusiones, algunos críticos, como Angenot y Bajtín “no aceptan disociar el lenguaje literario, poético, del uso ordinario y cotidiano”.⁴² Si esta afirmación categórica contradice la existencia de un “lenguaje poético” que se diferenciaría lógicamente del lenguaje prosaico, no hay que descartarla. Primero porque la presencia del lenguaje poético en la poesía carcelaria ha sido intencional algunas veces y otras no. A partir de ahí, se entiende la actividad poética en la cárcel como la continuidad lógica de una práctica cotidiana del lenguaje. En otros términos, la escritura poética no se ha acompañado de una reivindicación repentina, por parte de la persona, de un cambio de estatuto entre no-poeta y poeta. En consecuencia, la creación no ha sido vivida como una fractura –en el sentido de cambio brusco– en la vida cotidiana del autor. Por esta razón, pocos se han considerado y se consideran “poetas de oficio” porque naturalizaron la actividad poética como una forma más de usar el lenguaje y un medio privilegiado para expresarse. Más aun, la transmisión de esos poemas da cuenta de este fenómeno. Fueron textos “escondidos”, apenas compartidos con compañeros, familiares (en las cartas), etc. El compartir, junto a las limitadas prácticas de corrección y reescritura no les quita su carácter constitutivo y su pertenencia al régimen de la dicción poética de que habla Genette. Más bien, demuestra la naturalización del texto en contraposición con la sacralidad que suele acompañar la producción poética. Remite a la crítica que hace Bajtín a la escuela saussureana según la cual existe una separación clara entre la actividad lingüística espontánea y la creación estética, que empobrecería, según él, *les faits de langage*.⁴³ Estimar válidas las teorías saussureanas disminuye las posibilidades de considerar “legítimos” estos tipos de textos ya que, para Angenot, “la lengua de Saussure es un cadáver embalsamado”,⁴⁴ es decir, estructuralista en un sentido inamovible y solo legible a partir de criterios que determinan fronteras inmutables entre los distintos tipos de *paroles*.

42. Marc Angenot, “Bakhtine, sa critique de Saussure et la recherche contemporaine”, *Études françaises*, vol. 20, No. 1 (1984) : 5, [consultado el 27/03/2014], [disponible en: <http://id.erudit.org/iderudit/036812ar>]. La traducción es nuestra.

43. *Ibíd.*, “los hechos de lenguaje”. La traducción es nuestra.

44. *Ibíd.* La traducción es nuestra.

Asimismo, si varios autores no midieron el alcance de su poesía en el momento de la composición, la cuestión de ser o no poeta estuvo siempre planteada. Pensarse “no-poeta” implica suponer paradójicamente que quizás, lo puedan ser desde otras perspectivas que ellos no estiman válidas. De hecho, aun cuando algunos de ellos rechazan a priori la literaridad de sus textos, están considerando, por la negativa, la posibilidad de que otros la encuentren. Se pueden vislumbrar varias razones de la negación por parte de los autores a pensarse como tal. Por un lado, reivindicarse como poeta en las cárceles de la última dictadura hubiese sido dar un argumento más a las autoridades del penal para castigarlos en tanto “subversivos”. De hecho, Michel Butor considera necesario “defenderse contra la censura” al estar expuesto a un ámbito hostil: “El poeta suele ser considerado según Hugo como un revolucionario, y cada vez que aparece un régimen un poco autoritario, tiene que refugiarse en estrategias complejas, en particular enroscar la víbora, hacer ‘como si’ lo que hacía era inútil entonces inocente. Algunas veces el problema es tan grave que puede llegar a creérselo de verdad.”⁴⁵

Que los entrevistados no se consideren poetas no significa que no lo sean o que su poesía no sea poesía. Además, cabe recordar que la figura del autor ya venía desacralizada por los poetas conversacionales, como lo señala Carmen Alemany Bay: “Además estos temas cuentan con el factor humorístico, lo que conduce a estos escritores a ironizar y a desacralizar la realidad incluso desmitificando la figura del poeta y situándose de este modo en un nivel más próximo al lector”.⁴⁶ De hecho, todavía hoy, los que escribieron en la cárcel suelen desacralizar su estatus de poeta por no considerarse “profesionales”: “[...] yo creo que es un proceso de poder sacar afuera, escribí también afuera [...] pero evidentemente yo escribo cuando estoy en un proceso de reflexión, yo no escribo porque soy escritora, eso queda claro. Escribo porque necesito quizás verme yo en eso que escribí”⁴⁷

Por otro lado, conviene agregar que los poetas de la cárcel, quizás, también se cuestionaron por saber intrínsecamente que la mayor parte del mundo intelectual no piensa como Angenot según el cual “no existe el texto literario” sino el “discurso social”. La crítica literaria tampoco está dispuesta a aceptar tan fácilmente la entrada de textos novedosos o surgidos desde contextos básicamente antipoéticos. Más aun, como bien lo ha recordado Bourdieu, son ellos los que legislan sobre el ingreso o no de los nuevos textos. De hecho, Alicia Partnoy escritora y ex-presa política

45. M. Butor, *L'utilité poétique*, 12. La traducción es nuestra.

46. C. Alemany Bay, “Para una revisión de la poesía conversacional”, 165.

47. Alicia Schiavoni, entrevista personal, Córdoba, 9 de noviembre de 2010.

también insistió sobre la frontera existente entre la literatura “profesional” y la literatura “de periferia”:

Por otra parte, la necesidad de ir contra la percepción popular de que la poesía no describe la realidad, y de que los poetas profesionales son los únicos que pueden publicar, lleva a los testimoniantes a plantearle al lector que los textos no son “literarios”. A esta tensión se le suman los frecuentes comentarios de tipo hipotáctico o jerarquizado por parte de los escritores reconocidos. Estos, aun cuando asumen una actitud solidaria con los testimoniantes, parecen pelear la vigencia del sistema logonómico que privilegia al escritor profesional como productor de textos poéticos.⁴⁸

El lector no dejará de advertir que ella ni siquiera usa el término de “poeta”, “escritor” u “autor” sino de “testimoniante” en oposición al “escritor profesional”. La comparación terminológica revela una contradicción semántica ya que se contraponen dos categorías que no tienen –en apariencia– que ver entre sí: la primera se caracteriza principalmente por la historicidad (testimoniante) cuando la segunda por la literaridad (escritor profesional).⁴⁹ En síntesis, los poetas de la cárcel necesitan de un “reconocimiento” social, pronunciado por parte de quienes ya han sido legitimados por el mundo literario. Según Alicia Partnoy, no solamente hace falta la legitimación de esos poemas entre pares o familiares sino que esta tiene que emanar directamente del círculo de los intelectuales que actúan como “autoridades”, aptas para decidir qué es poesía y qué no lo es. Partnoy ilustra su pensamiento tomando el ejemplo de un poemario compuesto afuera por familiares de desaparecidos y prologado por el escritor Ernesto Sábato:

Los familiares de los desaparecidos no necesitarían al Sábato presidente de la CONADEP para validarse como luchadores por los derechos humanos, ni para presentar a sus hijos como víctimas de la represión, ya que es una tarea que iniciaron mucho antes de que Sábato articulara su condena al régimen. Sí necesitan al Sábato famoso escritor para presentar la obra de sus hijos dentro del “dominio” de la literatura.⁵⁰

Este fenómeno también se observa en el caso de los poemas compuestos en la cárcel. El poemario de la poeta desaparecida, Ana María Ponce, por ejemplo, si bien ha sido prologado por dos figuras no

48. A. Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*, 46.

49. Cambia la comparación cuando se atribuye el carácter testimonial a un elemento literario: poesía testimonial, prosa testimonial, etc. Pero en el caso de la cita, la autora no elige hablar de “poetas que testimonian” sino de testimoniantes que escriben poesía.

50. A. Partnoy, *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*, 48.

pertenecientes al mundo literario (el entonces Presidente de la Nación, Néstor Carlos Kirchner, y el hijo de la autora, Luis Macagno), sí ha recibido los elogios públicos, en la prensa, de poetas respetados como Juan Gelman, para citar el más emblemático. Él escribió un artículo en el diario *Página/12* en 1998, incluido al final del poemario. Gelman usa allí, sin dudar, las palabras “poema”, “versos”, “palabra poética” que vienen a validar el carácter literario de los poemas y, por ende, el estatus de poeta de su autora.⁵¹

A continuación, cabe preguntarse entonces ¿por qué no se le cuestionaron sus primeros poemas a un Borges, Benedetti, Gelman o Vallejo? ¿Qué hizo que fueran considerados *de entrada* como “escritores profesionales”? Para responder a esta pregunta, es pertinente citar a uno de esos poetas “de oficio” que menciona el descubrimiento paulatino del arte y de la iniciación a la poesía que, precisamente, coincide con el camino emprendido por los presos en las cárceles argentinas: “Creo que lo que más ayuda a comprender la poesía es leer a los grandes poetas. En la juventud suelen darse afinidades entre algunos amigos que escriben, que se muestran lo que escriben, y que de pronto sacan una revista. Todo eso estimula. Pero descreo de las escuelas poéticas”.⁵² Las palabras de Juan Gelman parecen dar sustento a lo que se viene analizando desde el principio de este trabajo y tienen eco en la teoría del investigador uruguayo Alfredo Alzugarat según la cual la lectura ha sido clave para los presos políticos, hasta el punto de haber incitado a muchos a querer imitar y crear sus propios textos. Para Gelman, el compartir los poemas y la creación de revistas eran partes del proceso de formación del poeta. De hecho, estas dos “etapas” se llevaron a cabo en las cárceles argentinas donde se crearon la revista *Quiipu* en San Martín o *La Gaviota Blindada* en Rawson: “Entre ellas estaba *La Gaviota Blindada*, que contaba situaciones de la cárcel con un tono entre folclórico militante y tierno, con poesías de los presos, movidas de ajedrez para practicar o anécdotas de los familiares. A esa revista se sumaron otras de humor que se pasaban de mano en mano en un cuaderno cosido”.⁵³

Se estima que existieron por lo menos siete revistas político-culturales en los penales dictatoriales, lo cual pone de relieve la puesta en práctica sistemática de la escritura dentro de un ámbito de formación política y literaria. Conviene mencionar también que junto con la creación

51. El artículo completo de Juan Gelman se puede encontrar en Ana María Ponce, *Poemas* (Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación, 2011), 119.

52. Juan Gelman en Carlos Zeiger, “Entrevista con Juan Gelman: el oficio de poeta,” en *La insignia.org*, 8 de octubre de 2011, [consultado el 10/03/2007], [disponible en: http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul_024.htm].

53. Santiago Garaño y Werner Pertot, *Detenidos-aparecidos. Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura* (Buenos Aires: Biblos, 2007), 265.

de revistas, se daba y cursaba talleres literarios. Liliana Heker, en su artículo “Los talleres literarios” informa que fue un fenómeno que empezó en Argentina alrededor del año 1967 en respuesta a la feroz censura cultural que impuso el gobierno de Juan Carlos Onganía:

Hace falta aclarar que no se trató solo de talleres de literatura; las pésimas condiciones en que se trabajaba en la Universidad, los temas prohibidos, lo lastimoso de casi todo aprendizaje público, hicieron que se organizaran numerosos cursos paralelos –generalmente dictados en casas particulares– acerca de los temas más diversos. Santiago Kovadloff llamó acertadamente a este fenómeno generalizado “cultura de catacumbas”.⁵⁴

Si bien Liliana Heker no se refiere a los talleres dados en los penales, es interesante su análisis del rol que les atribuye. Pese a sus dudas en cuanto a su eficacia en tanto “escuela de escritores” ya que según ella, “nadie pueda enseñar a otro a escribir”, reconoce a su vez que “el taller actúa como catalizador”.⁵⁵ Agregaría que en el caso de las personas que acudían a esos talleres en las prisiones, les permitió emprender o proseguir con una formación literaria que venía a complementar la formación política. Esos talleres no pretendían formar escritores pero es innegable que a algunos les favoreció la toma de conciencia y la revelación del deseo de escribir, de trabajar para ello y de hacerlo de manera intencional.

Al fin y al cabo, no creo que se pueda cuestionar y pienso que se debe reivindicar el estatuto de poeta de los que escribieron en los centros de detención clandestinos y legales, precisamente por la política de silenciamiento y represión llevada a cabo ahí. Ellos no solamente fueron autores por el hecho de ser “autores de” algo, como recuerda Foucault al citar los elementos que hacen posible la existencia del autor, sino también fueron autores en su definición clásica. Al igual que los trovadores y anónimos de la antigüedad que entregaron sus obras sin búsqueda de fama o de reconocimiento, los poetas carcelarios también nos dejaron un legado en parte anónimo. En efecto, muchos poetas de la prisión compusieron para la colectividad, poemas que hoy se encuentran en cantidad en los cuadernos de otros (mayoritariamente en los cuadernos de las mujeres). La naturalidad de este fenómeno hizo que hoy tengamos acceso a poemas de autores no conocidos y no recordados por los dueños de los cuadernos donde se encuentran. Algunos poemas terminaron formando parte de lo que llamaría un “legado poético anónimo” ya que las circunstancias y las

54. Liliana Heker, “Los talleres literarios”, en Juan Malpartida, dir., “La cultura argentina: de la dictadura a la democracia”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519 (Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, julio-septiembre de 1993), 190.

55. *Ibíd.*, p. 191.

estrategias de composición, circulación y transmisión al exterior llevaron algunos a no firmar y, en varios casos, a perder sus poemas. El ejemplo más emblemático que se puede mencionar es un poemario publicado en 1981 en la ciudad de México: *Desde la cárcel*. Con un total de sesenta y tres poemas, ocho cuentos, dieciséis dibujos, dos cartas, tres textos de prosa, este poemario es muy revelador del alcance que querían dar los autores a su poesía. Ningún texto está firmado, ni siquiera las cartas. La fecha de publicación ayuda a entender que la necesidad en aquel momento era dar a conocer esos textos, más allá de quién los había escrito. Se trataba pues de denunciar una situación de encierro, a partir de la cual surgieron poemas, importantes de rescatar para visibilizar una situación de violación de los derechos humanos. Hasta la edición indica el carácter vital que contenía su publicación ya que son once los grupos que participaron de ella; desde comisiones de Derechos Humanos y Solidaridad, hasta la Comunidad de Cristianos Argentinos, pasando por el Frente Argentino de Cineastas o Trabajadores y Sindicalistas Argentinos en el Exilio, etc. Este ejemplo es clave para ilustrar y entender el rol que se asignaron los propios presos en la composición literaria. En aquel contexto, el paso de la oralidad a la escritura tuvo que ver, al igual que en cualquier otra sociedad o microsociedad, con la necesidad de dejar huellas de la historia vivida (sufrida) por el grupo social. En otros términos, se puede afirmar que consciente o inconscientemente, los autores pensaron en el afuera, en la difusión de esa cultura y esos testimonios más allá de la celda.

Conviene advertir que pese al cuestionamiento del estatus de autor hasta por parte de los interesados, se puede rescatar varios ejemplos de reivindicación de este estatus, y eso, en la propia poesía: “Solo te quería decir que he vuelto / y traje para vos, mi amor / mi mano de poeta”;⁵⁶ “¡Y en la prisión infame / ...también habrá poesía”;⁵⁷ “Hoy, hermano, vuelvo a hablarte / [...] a través del lenguaje pulcro, / [...] de la poesía”;⁵⁸ “vos también eres poeta”;⁵⁹ etc. Asimismo, si el carácter intencional de la poesía es importante para “legitimarla”, las entrevistas con varios autores revelaron un proceso escritural definido y una intencionalidad en la elaboración *rhématique* que caracteriza las obras de dicción, es decir, *Vêtre du texte*.⁶⁰ Según Genette, la dicción es “la forma en que se manifiestan y afectan al lector esas capacidades [de ejemplificación], la designación de *remático* para su criterio de literaridad será más correcta, por más completa,

56. Comisión Interamericana de Derechos Humanos, *Desde la cárcel* (México: Asociación de Escritores de México, 1981), 61.

57. *Ibid.*, p. 84.

58. *Ibid.*, p. 65.

59. Pedro Gaetán, “Vos también eres poeta” (poema inédito N° 4), cárcel de Sierra Chica, 1979.

60. G. Genette, *Fiction et diction*, 33.

que la de *forma*".⁶¹ En síntesis, Genette precisa claramente que para que haya obra tiene que haber receptor e intencionalidad en la transmisión. No obstante, conviene aclarar que el estatus del lector es otro punto de debate a la hora de analizar la poesía carcelaria. Según los propios autores, en el momento de la escritura, diez no consideraron la existencia de un lector ajeno.⁶² Trece pensaron en la existencia de un posible lector, fuese su familia, sus compañeros o un lector ajeno después de una publicación.

En ese aspecto, nos parece necesario aclarar la cuestión tan problemática de la intencionalidad. En primer lugar, conviene retomar las palabras acertadas de Daniel Freidemberg para quien "[n]o hay ingenuidad posible a partir de 1976, ni en la poesía ni en la reflexión sobre poesía, ni como estrategia poética ni como actitud existencial".⁶³ Escribir un poema en la cárcel difícilmente puede haber sido inocente, desprovisto de todo tipo de voluntad de componer un texto poético. Asimismo, suponiendo que los poetas hayan pensado todos en un lector, ¿de qué manera hubieran podido difundir y publicar esos textos en plena dictadura? ¿A qué tipo de lectores se hubiesen podido dirigir –de manera factible y concreta– en una atmósfera de terror y censura permanente? De hecho, la investigadora Carina Blixen desarrolla la idea de que en el Uruguay –y se puede ampliar a la situación argentina– la cárcel fue el único "espacio literario" posible: "La literatura de Liscano nació en la carencia absoluta de un 'espacio' literario en un sentido tradicional pues no había ninguna posibilidad de recepción de su obra por parte de una institución literaria".⁶⁴ Si se amplía la reflexión suponiendo que fueran poemas compuestos en libertad por los mismos militantes, al visibilizar una intencionalidad clara, los autores se hubiesen expuesto a la censura automática y a su persecución que hubiese culminado con su secuestro. Al respecto, Jorge Bracamonte desarrolla la idea de que la dictadura, aun cuando bajó el nivel de represión, fue absolutamente condicionante de la producción cultural y literaria.⁶⁵ Por esta razón decide hablar de una producción en situación de "resistencia" o "transgresión";⁶⁶ pero ninguna de ambas denominaciones quita el carácter intencional de las obras. Agregamos que la dictadura no solo fue condicionante de la producción sino también de la recepción. El lector de los años 70, para leer la producción transgresiva no tenía otra opción que ser ideológicamente comprometido o militante pero se exponía, a su vez, al

61. *Ibíd.*, p. 34. La traducción es de Carlos Manzano en la versión española de *Ficción y dicción*, 29.

62. Estas entrevistas se realizaron a 23 autores entre el año 2008 y 2012 en Argentina. "Ajeno" se refiere aquí a un lector ajeno al mundo carcelario, que no fuera ni familiar, ni mero conocido.

63. D. Freidemberg, "Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba," 145.

64. Carina Blixen, "Los manuscritos de la mansión del tirano: delirio y poesía," en Fatiha Idmhand, ed., *Carlos Liscano. Manuscritos de la cárcel* (Montevideo: Ed. Caballo perdido, 2010), 46.

65. Jorge Bracamonte, *Los códigos de la transgresión* (Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, 2007), 65.

66. *Ibíd.*, 68.

peligro de la persecución. En definitiva, todos esos elementos fomentaron un temor a dar a conocer estos textos (inclusive en la democracia) que necesitaron de la liberación –física, psicológica, democrática– tanto de los autores como de los posibles receptores.

De hecho, esos poemas, en primera instancia, no fueron pensados en una lógica de creación-publicación-difusión, sino que esa etapa es la que se dio, a veces, después de salir en libertad, por razones obvias. Algunos autores, a pesar de haber valorado, al principio, sus textos más bien como “huellas” y testimonios de esos lugares, empiezan recientemente a valorarlos como textos literarios. Sin embargo, si la finalidad inmediata de los poemas carcelarios no fue la de publicarlos, sí hubo un compartir y una socialización de una parte de ellos, oralmente o por escrito, entre compañeros y familiares. El solo hecho de transmitirlos a través de las cartas significaba que el poema ya salía del entorno íntimo del autor para pertenecer al “contorno social”, como lo llama César Fernández Moreno y, a partir de la democracia, empezó a formar parte del contorno socio-histórico, mediante la publicación de algunos y la difusión oral o escrita (sin fines de publicación) de otros.

Por último, es importante aclarar que más allá de lo que los autores piensan o dicen de sus textos, lo que hace que estemos frente a textos poéticos no es tanto el hecho de que ellos o un investigador lo proclamen sino más bien su impacto en la sociedad. Importa analizar si son textos recibidos, leídos y difundidos en ámbitos sociales que serán los que, según Bourdieu, otorgarán el verdadero valor literario, histórico, judicial, etc.:

El productor del valor de la obra de arte no es el artista sino el campo de producción en tanto universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como fetiche produciendo la creencia en el poder creador del artista. Dado que la obra de arte solo existe en tanto objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir socialmente instituida como obra de arte por espectadores dotados de la disposición y de la competencia estética que son necesarias para conocerla y reconocerla como tal, el objeto de la ciencia de las obras no solamente es la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, para decirlo de otro modo, de la creencia en el valor de la obra. Entonces debe tomar en cuenta no solamente los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.) sino también el conjunto de los agentes y de las instituciones que participan de la producción del valor de la obra.⁶⁷

Si la pregunta inicial que se planteaba era saber si los autores de la cárcel eran poetas o no, ahora, convendría reformularla de otra manera:

67. P. Bourdieu, *Le champ littéraire*, 23. La traducción es nuestra.

¿qué hace que valoremos a estos textos y autores y en qué consiste esta valorización?

Conclusión

Al término de este trabajo, es evidente que quedan todavía muchas cuestiones por resolver. Las reflexiones sobre la relación entre arte y represión nos dejarán de hacerse presentes en los debates intelectuales. Más allá de las conclusiones más o menos definitorias, cabe rescatar la importancia del valor otorgado a estos textos que tienen que considerarse de manera completa: como productos del encierro por una parte; y, por otra parte, como productos literarios dentro de un contexto cultural nacional y continental. ¿Cómo entender esos poemas fuera de la producción literaria nacional? ¿Y bajo qué criterio? Los factores condicionantes como lo han sido el encierro, el exilio, la desaparición forzada de las personas no deslegitiman de ninguna manera los poemas producidos.

Si podemos entender la ausencia de este corpus en los libros de los años 80, no podemos entender su ausencia hoy, después de la avalancha de testimonios de sobrevivientes que reveló la práctica sistemática de la escritura poética. Los intelectuales que se exiliaron y que dedicaron gran parte de su trabajo en analizar la producción literaria argentina de aquellos años no pudieron tener una visión completa del panorama cultural al desconocer la existencia de estos textos o al solo considerarlos “circunstanciales”. Para dar un ejemplo, el libro *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (1988) compuesto de artículos escritos por intelectuales “reconocidos” compilados por Saúl Sosnowski no tomó en cuenta, en el análisis de la situación intelectual dictatorial y post-dictatorial, esos poemas carcelarios. Si el estatus de “producción literaria nacional” de estos textos no se puede negar, entonces conviene preguntarse por qué una parte de la crítica lo ignoró. El libro de Sosnowski es un ejemplo entre varios. Ni siquiera cuestionó la legitimidad literaria de estos textos, sino que, directamente, no los consideró, cuando ya en el año 1981 se había publicado en México el poemario *Desde la cárcel*, conformado integralmente de textos y dibujos compuestos en las prisiones argentinas. En realidad, es preciso confesar que se desconoce las condiciones de circulación de este poemario, lo que puede explicar, en parte, la actitud de la crítica y de los intelectuales. Sin embargo, nos parece importante plantear aquí que, pese a desconocer la existencia de tales producciones periféricas, debía ser muy difícil no sospechar su posible existencia; ello, a la luz de las reiteradas dictaduras en la historia mundial que solían hacer

emerger este tipo de literaturas inesperadas como, por ejemplo, los poemas compuestos en los campos de concentración europeos.

Se merecería desarrollar este punto, pero, a modo de comentario y de cierre, solamente diríamos que estos textos –que probablemente, no hubieran nacido o tenido tal repercusión social sin el previo encarcelamiento de sus autores– se constituyen como una producción “imprevista” y desconcertante y, por ello, son difíciles de clasificar. Por esta razón, creo, algunos críticos e intelectuales prefieren eludir su estudio, así como su definición e inserción dentro del dominio literario. En ese sentido, es interesante remitir al concepto de *trouble-fête* de Marc Angenot quien opina que, al ser un suplemento del discurso social, la literatura puede provocar semejante efecto.⁶⁸ Precisamente por ser creaciones inesperadas e insospechadas, los poemas que fueron emergiendo en lugares de detención, producen hoy, en ciertos ámbitos, el efecto calificado por Angenot de “aguafiestas”; en particular, en algunos círculos intelectuales y en los tribunales que enjuician a los militares, donde los poemas pueden ser considerados como pruebas materiales del paso físico de los testigos por centros clandestinos de detención y cárceles federales.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. “Literatura/literaturas y la nueva producción literaria latinoamericana”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 29, Lima (1989): 153-165.
- Alemaný Bay, Carmen. “Para una revisión de la poesía conversacional”, en Carmen Alemaný Bay, ed. *Residencia en la poesía: poetas latinoamericanos del siglo XX. Cuadernos de América sin nombre* N° 13. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, pp. 159-171.
- Angenot, Marc. *Interventions critiques vol II. Questions de théorie de la littérature & de sociocritique des textes*. Montréal: Nouvelle Série, vol. X (2002).
- _____. *Interventions Critiques Vol I. Questions d’analyse du discours, de rhétorique et de théorie du discours social*. Montréal: Nouvelle Série, Volume VIII (2002).
- _____. “Rhétorique du discours social”. *Langue française*, No. 79 (1988).
- _____. “Bakhtine, sa critique de Saussure et la recherche contemporaine”. *Études françaises*, vol. 20, No. 1 (1984).

- Audet, Noël, “Vers une nouvelle poétique”. *Études françaises*, vol. 20, No. 1 (1984).
- Avellaneda, Andrés, “Lecturas de la historia y lecturas de la literatura en la narrativa argentina de la década del ochenta”, en vv.aa. *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997, 141-208.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Blixen, Carina. “Los manuscritos de *la mansión del tirano*: delirio y poesía”, en Fatiha Idmhand ed. *Carlos Liscano. Manuscritos de la cárcel*. Montevideo: Ed. Caballo perdido, 2010, 43-57.
- Bourdieu, Pierre. “Le champ littéraire”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, (septiembre de 1991).
- Bracamonte, Jorge. *Los códigos de la transgresión*. Córdoba: Jorge Sarmiento Editor, 2007.
- Butor, Michel. *L'utilité poétique*. Saulxures: Circé, 1995.
- Celan, Paul. *Choix de poèmes*. París: Gallimard, 1998.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos. *Desde la cárcel*. México: Asociación de Escritores de México, 1981.
- Fernández Moreno, César. *La realidad y los papeles*. Madrid: Aguilar, 1967.
- Foucault, Michel. “Qu'est-ce qu'un auteur?”. *Littoral*, No. 9, París (junio de 1983): 3-38.
- Freidemberg, Daniel. “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. En Noé Jitrik, coord. y Susana Cella dir. *Historia de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires: Emece, 1999, 183-212.
- _____. “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”. En Malpartida, Juan, dir. *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia. Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo, julio-septiembre de 1993: 139-160.
- Gaetán, Pedro. “Vos también eres poeta” (poema inédito No. 4), cárcel de Sierra Chica, 1979.
- Garaño, Santiago y Pertot, Werner. *Detenidos-aparecidos, Presas y presos políticos desde Trelew a la dictadura*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- Genette, Gérard. *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil, 1991.
- Heker, Liliana. “Los talleres literarios”. En Juan Malpartida, dir., *La cultura argentina: de la dictadura a la democracia. Cuadernos Hispanoamericanos* No. 517-519. Madrid: Agencia Española de

- Cooperación Internacional y Desarrollo (julio-septiembre de 1993): 187-194.
- Martini, Juan Carlos. “Especificidad, alusiones y saber de una escritura”. En Saúl Sosnowski, comp., *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1988: 125-132.
- Meschonnic, Henri. “Pour la poétique”. *Langue française* N° 3. La stylistique, 1969.
- Partnoy, Alicia. *El discurso de la solidaridad en los poemarios testimoniales de Argentina, Chile y Uruguay*. Washington D.C.: Catholic University of America, 1997.
- Ponce, Ana María. *Poemas*. Buenos Aires: Jefatura de Gabinete de Ministros de la Nación, 2011.
- Schiavoni, Alicia. Entrevista personal. Córdoba: 9 de noviembre de 2010.
- Sosnowski, Saúl. “La dispersión de las palabras: novelas y novelistas argentinos en la década del setenta”. *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, No. 125. Pittsburg: Universidad de Pittsburg (octubre-diciembre de 1983): 955-963.
- Zeiger, Carlos. “Entrevista con Juan Gelman: el oficio de poeta”. En *La insignia.org* (8 de octubre de 2011) [consultado el 10/03/2007], [disponible en: http://www.lainsignia.org/2001/octubre/cul_024.htm]