

//Dossier//

La poesía argentina escrita por mujeres
1960-2000

Decir no. Cuerpos en tránsito y resistencia en la literatura del sur argentino a fines del siglo XX

Luciana A. Mellado¹

Recepción: 21 de abril de 2021 // Aprobación: 25 de junio de 2021

Resumen

Este texto repasa algunos aspectos relevantes de la producción poética de autoras que escriben desde la Patagonia en las últimas décadas del siglo XX. Busca dar a conocer un panorama general de la historia literaria de la región a partir del rescate de algunas experiencias, autoras y trayectorias relevantes en el período que va desde fines de los años 70 a fines de los años 90, eventualmente aludiendo a producciones posteriores. En el período observado, las escritoras del sur traman en sus producciones diversas versiones geoculturales e identitarias. En esta ocasión, rescato algunas de aquellas que revisan críticamente los imaginarios dominantes de la región y problematizan el signo mujer en la escritura poética.

Palabras claves

Mujeres - Literatura argentina - Patagonia - Fines de siglo XX - Historia literaria

Abstract

This text examines some relevant aspects of the poetic production of female authors who wrote from Patagonia in the last decades of the 20th century. The aim is to provide a general overview of the region's literary history through the rescue of some relevant experiences, authors and trajectories in the period from the late 1970s to the late 1990s, eventually alluding to later productions. In the period observed, women writers from the south weave in their productions diverse geocultural and identity versions. On this occasion, I will highlight some of those that critically review the dominant imaginaries of the region and problematise the female sign in poetic writing.

Keywords

Women - Argentine literature - Patagonia - Late 20th century - Literary history

¹ Prof. y Lic. en Letras por la UNPSJB. Magíster en Literatura Latinoamericana y Española, por la Universidad Nacional de Buenos Aires. Directora del Grupo de Investigación de Culturas, Literaturas y Comunicación del Sur, de La Universidad Nacional de la Patagonia SJB. E-mail: lucianamellado@gmail.com

Los años 70. Pasajeras de viento que se van y vienen

En los años 70, el nombre de Irma Cuña ya era insoslayable en la Patagonia. Por ese entonces, la autora, nacida en Neuquén en 1932, tenía publicados cuatro poemarios: *Neuquina* (1956), *El riesgo y el olvido* (1962), *Cuando la voz cae* (1963) y *Menos Plenilunio* (1964). El primero de ellos en Argentina, y los otros tres en México, donde Cuña se doctoró, luego de haber viajado a estudiar en el Collège de France, con Marcel Bataillon. En los años 70 publica dos libros: *Maneras de morir* (1974) y *El extraño* (1977). Estos textos y otros posteriores han sido reunidos en algunas ediciones antológicas, como *Poesía junta* (2000); y, más recientemente, *Pasajera del viento* (2013), prologada y seleccionada por Irene Gruss, quien reconoce que la poeta patagónica desarrolló “una obra poética sólidamente formada, y sin embargo desconocida en su mayor parte” (2013: 10). Esta falta de reconocimiento a su producción también la señala Lili Muñoz (2008), quien recuerda que Cuña experimentó destierros internos en su propia tierra, “aquellos que no suelen nombrarse, los exilios interiores, de las listas no listas, del ninguneo y del olvido” (s.p.).

A pesar de los distintos relegamientos experimentados en su vida literaria, su poesía logra trascender las coordenadas geográficas y se instala, como reconoce Griselda Fanese (2005), “entre las más bellas y las más dolidas o dolorosas de su generación, junto a la de Alejandra Pizarnik y la de Olga Orozco” (192). Cerca de sus contemporáneas, su obra se aleja de las referencias territoriales como pretexto. Incluye el desierto, el viento y la luz del paisaje patagónico, pero no como determinaciones de la mirada sino como indicios de la extrañeza del mundo para la visión poética. Se trata de aquella extranjería que surge de la renuncia a la tradición como reproducción mecánica de las formas de vida y del lenguaje. Ejemplifica lo dicho la declaración de Cuña sobre su obra *El extraño* (1977), que “nació por haber descubierto el signo que llevan en la frente algunos extraños: los que no aceptan un mundo heredado y, peor aún, pretenden crear otro con la palabra” (2013: 103). Identificada con ese ímpetu creativo, decir el mundo se torna un proyecto de invención y de reconocimiento, como muestra el poema homónimo del libro, dedicado a sus dos hijas:

PARTIMOS

a olvidar

nuestro dedo de sombra en el desierto.

¡Tanto andar por el aire

para tocar la interminable arena! (107)

La imagen trazada no se reduce a una anécdota sino a una existencia que, en constante fuga aérea, toca una realidad que reúne y a la vez disgrega su solidez, perpetuamente. La figura de Cuña, ya mítica, se resiste a la clasificación y en medio de sus transfiguraciones logra mantenerse en pie con el firme sostén de su escritura. Tal como observa Gruss, ella no se agota en un paisajismo localista, ni en un retrato místico o político. Irreductibles a una etiqueta, sus libros reflejan mutaciones e incluso contradicciones, “a la manera del fluir de Heráclito; nada es rígido en ella y todo muta” (16).

Junto con la preponderancia de esta autora, cuyo regreso definitivo a la provincia de Neuquén se da en 1992, surge en la Patagonia a fines de los 70 el protagonismo de otras escritoras que serán centrales en la vida cultural de la región en las próximas décadas: Anahí Lazzaroni, Graciela Cros y Luisa Peluffo. La primera vivirá desde su infancia y hasta su muerte en Ushuaia. Las otras dos lo harán desde los años 70 en San Carlos de Bariloche.

En 1977, Anahí Lazzaroni publica *Viernes de acrílico*, su primer libro de poesía. La importancia de esta obra es tal que puede acordarse con la idea de que “dicho poemario funda la moderna poesía fueguina” (Santana, 1998: 154). Nacida en 1957, en La Plata, llegó en 1966 a Ushuaia, donde viviría hasta su muerte acaecida en 2019. Apasionada por el lenguaje y por cartografiar poéticamente el lugar propio, su producción encarna la idea de Pavese sobre los libros como el resultado del cruce entre obsesiones y formas de expresión. A partir de una mirada oblicua, supo enhebrar imágenes de la naturaleza y de la vida doméstica en su poesía, desde un potente registro evocativo e interior. El oficio del tallado verbal era central en su escritura, en la que es notoria la conciencia del montaje literario, así como el cuidado por el pulido de los textos que destacan por su aparente claridad, esa utopía sensual que tocamos con la punta de los dedos sobre las páginas de sus libros. (cfr. Mellado, 2019).

En el año 1977, cuando Anahí publica su primer libro, sin haber cumplido todavía los veinte años de edad, llega Luisa Peluffo a San Carlos de Bariloche, ciudad a la que ya había llegado Graciela Cros unos años antes, en 1971. Las migraciones que hacia el sur se producían en estos años eran diversas, pero sobresalía sin lugar a dudas un tipo de desplazamiento social de naturaleza política: el exilio interno o insilio, en el marco de la última dictadura cívico militar. En este contexto, arriban al sur Cros y Peluffo. Nacidas en la década del 40, llegan a la ciudad rionegrina en los años 70. Bonaerense la primera y porteña la segunda, ambas transitan su educación superior en la ciudad de Buenos Aires, donde estudian Letras y Bellas Artes, respectivamente. Cuando llegan a Bariloche, las dos tienen experiencia

en la escritura y distintos tipos de contactos con autores ya consagrados. Cros decide mudarse al sur para resguardarse de la violencia y del autoritarismo que crecía en la ciudad porteña y, con el mismo temor por el horror político dominante, Peluffo elige recalar también en la localidad cordillerana. Ambas coinciden en señalar, en un par de entrevistas que les realicé hace unos años, que en la Patagonia las esperaba “otro país”, dentro del propio país. Cuando llega al sur, Cros ya había publicado su primer libro, *Poemas con bicho raro y cornisas* (1968). Y Peluffo había editado *Materia Viva* (1976), su primera obra. Estos textos iniciales fueron ponderados por referentes nacionales, como el escritor Ernesto Sábato y el crítico Enrique Pezzoni, respectivamente. El primero fue un atento interlocutor de Cros, que la impulsó a la publicación de su primer libro, mantuvo con ella una relación de amistad, y le presentó a otros escritores del país. El segundo escribió el prólogo de *Materia Viva*, en un gesto que representó para la autora un importante respaldo literario.²

El insilio, inicialmente percibido como modo de extranjería dentro del propio país, se recorta como un nuevo suelo donde, según Cros, los insiliados harían pie y comenzarían a dejar las “primeras señales de sobrevivencia, nuestras huellas” (en Mellado, 2014: s.p.). El sur se convertirá en un territorio literario que incide en la lugarización de sus particulares proyectos artísticos. Al respecto, Peluffo recuerda que cuando llegó a Bariloche, “la gente y los lugares que iba conociendo, se me empezaron a imponer, como si algo dentro de mí dijera tenés que contar esto, tenés que describir lo que ves” (en Mellado, 2017: s.p.) Estas autoras renuncian al dispositivo regionalista para la validación de sus prácticas artísticas y, en cambio, ensanchan sus afiliaciones estéticas hacia coordenadas más amplias. La soledad con que se encontraron al llegar a la Patagonia las llevó a construir espacios de fraternidad en sus proyectos de escritura y en distintas tentativas atentas a una incipiente comunalidad artística local, cuyo accionar fue limitado por el contexto represivo de la dictadura. Estas escritoras, entre otras y otros que en estos años se asientan en la región, representan un importante componente en el desarrollo del campo intelectual patagónico. Los vínculos con artistas jóvenes, junto con la tarea formativa que emprenden, colaboran en una mayor autonomización literaria y una creciente profesionalización de la escritura en el sur. Las actividades que

² Luisa Peluffo, por su entorno laboral y familiar, tuvo numerosos contactos con escritores y escritoras de Buenos Aires antes de migrar al sur. A fines de los años 60, trabajó como notera en el semanario *Panorama*. Allí trató a Paco Urondo, que en ocasiones redactaba sus columnas con los reportajes que ella hacía. En esa época también conoció a Olga Orozco, pareja de su tío Valerio Peluffo. Y a través de ella a Alejandra Pizarnik, en casa de su abuela paterna. Orozco, que entonces trabajaba en la revista *Claudia*, le pidió sus textos para leerlos. Luisa recuerda: “Yo se los llevé aterrada, porque ella ya era reconocida como una extraordinaria poeta. Estaba avergonzada de llevarle mis incipientes poemas (el germen de *Materia Viva*), pero a Olga le gustaron. Y me alentó a seguir” (comunicación personal, 15 de febrero 2021).

impulsan desde su llegada se enmarcan en una pérdida de ingenuidad doble: en un sentido político y en uno literario. Estas dos escritoras, al igual que Lazzaroni, dan una embestida tajante a la hegemonía testimonial e intimista que predominaba hasta entonces en la literatura escrita en la Patagonia.

La posdictadura en el sur. Habilitaciones y restricciones de la palabra

Con el retorno de la democracia, como en todo el país, las ciudades del sur comienzan un notorio proceso de apertura y renovación cultural. En la región esto se vuelve notorio hacia mediados de los ochenta, cuando se acrecientan los espacios de socialización artística, en el marco de un todavía reducido pero creciente protagonismo de las mujeres. Las actividades literarias se multiplican en la vastedad del territorio. Entre ellas destacan los encuentros de escritores, los talleres literarios y la aparición de grupos y publicaciones independientes. Respecto de los primeros, sobresale el Encuentro Patagónico de Escritores de Puerto Madryn, que se inició en 1978 y llegó a ser, según señalan algunas escritoras consultadas, uno de “los únicos lugares” donde ellas podían encontrarse personalmente y encontrar los libros que no circulaban en sus localidades.

A la contracción y reclusión dominante de los 70 le sigue, con el advenimiento democrático, un movimiento de resignificación y demanda de los espacios públicos del arte, y también la implantación progresiva de cartografías literarias que cuestionan los mitos fundacionales y cánones patriarcales de la literatura del sur, que desplazaban a las escritoras al rol de figuras ausentes, menores o prescindibles. Sin ofrecer una lista exhaustiva, en los años 80 aparecieron los libros: *Liberen a la libélula* (1980) y *Dibujos* (1988) de Anahí Lazzaroni; *Pares Partes* (1985) de Graciela Cros; *El rey de la Patagonia* (1980) de Angelina Coiçaud, quien ya había publicado *Poemas de abril* (1976) y *El puente* (1979); *Conspiraciones* (1982) y *Todo eso oyes* (1989) de Luisa Peluffo; y *Un sol para tu sombrero* (1988), primer libro de María Cristina Ramos.

Los talleres literarios de estos primeros años de la posdictadura responden a un rearmado literario y también vincular. Las escritoras que los dictan (Graciela Cros, Luisa Peluffo, Liliana Campazzo y María Cristina Ramos, entre otras) cuentan con experiencia y publicaciones propias. A sus propuestas se suman de modo preponderante otras mujeres, mayormente jóvenes, que luego desarrollarán una sostenida y valiosa producción literaria en el sur. El género y lo generacional son dos fuertes marcas de un puente epocal que, parafraseando un poema de Circe Maia, viene de otras bocas de las que se aprende a pisar y a

sostenerse. Ese sostén entra en diálogo con imaginarios dinamizados por un sujeto pedagógico femenino que predomina en el campo literario del sur en este período. En este marco, se da la paradójica situación de la habilitación social para el tráfico de bibliotecas y saberes, pero a la vez la restricción en el reconocimiento público e institucional. “Si las provincias tenían que elegir a alguien para participar en una feria, las autoridades siempre mandaban a un varón” confirma, al respecto, Campazzo.

En los años 80, Graciela Cros y Luisa Peluffo comienzan a dictar sus talleres de escritura en Bariloche. Por su parte, María Cristina Ramos, que había llegado desde Mendoza a la Patagonia en 1978, hace lo propio en Neuquén. En Sierra Grande, Liliana Campazzo inicia sus talleres literarios en la Biblioteca Novillo, en vínculo con las escritoras Adela Basch, Yolanda Garrafa y Blanca Negri, quienes también participaban de una serie de políticas educativas impulsadas por el gobierno de Río Negro en las bibliotecas populares. El carácter itinerante de muchas actividades literarias crece a fines de la década de los 80 y principios de los 90 en el sur. Y esto cobra una particular significación por las grandes distancias que deben recorrerse entre las localidades de la región. Los mapas literarios que las escritoras diseñan con estos recorridos están sujetos a constantes desplazamientos que modifican la lógica del viaje como experiencia de dominio y control. Las escritoras devenidas en viajeras, talleristas y promotoras de lectura, van de un lado a otro, y con ello amplían los bordes y los pliegues del sur real e imaginario. No parecen impulsar la gramática heroica e individualista del expedicionario, dominante todavía en las representaciones del mundo patagónico, sino la lógica de una afectividad comunal que lugariza sus agencias desde lo micropolita.³

Según Sylvia Saítta (2014), “la literatura argentina de los noventa se caracterizó por la irrupción de jóvenes escritores que renovaron, con sus revistas, sus polémicas, su alta visibilidad tanto en circuitos académicos como en los medios masivos, el mapa literario de los años ochenta” (133). Este momento de reformulación de los lugares dominantes en el campo literario también se observa en la Patagonia, que en esta década aumenta notoriamente las ediciones de libros, publicaciones periódicas y antologías. Estas últimas dejan ver, además de corpus específicos, concepciones literarias dominantes y tentativas de canonización e historización situadas. En este marco, sobresale una evidente desproporción en la inclusión de

³ El creciente protagonismo cultural que asumen en estos años las mujeres en la región es extendido. Por ejemplo, a finales de los años 80 el grupo literario “Poesía en trámite” incluye entre sus integrantes a varias mujeres jóvenes como Macky Corbalán, Mariela Lupi y Ángela Jerez, entre otras. En Tierra del Fuego surge en 1986 la publicación *Aldea*, que se editará hasta 1994, con la dirección de Alicia Lazzaroni y la participación de su hermana, Anahí Lazzaroni.

textos de mujeres respecto de los varones. Sin embargo, igualmente las escritoras amplían en estos años las posibilidades de edición en proyectos públicos y privados. Dentro de los primeros, sobresalen los concursos de algunos fondos editoriales provinciales, creados en los años 80, y de la Fundación del Banco de Neuquén (1985-1991). Y dentro de los segundos, resaltan las ediciones de José Luis Mangieri y Víctor Redondo que, frecuentemente recordados por distintas escritoras patagónicas, estaban a cargo de la Editorial Libros de Tierra Firme y Último Reino, respectivamente. La primera de estas editoriales publicó: *La loca de la legua* (1990) de Azucena Racosta; *La Pasajera de Arena* (1992) e *Inferno* (1999) de Macky Corbalán; *Urca* (1999) de Graciela Cros; *Copia y transformaciones* (1990) y *Puente aéreo* (2001) de Niní Bernardello, escritora cordobesa que en 1981 se había mudado a Río Grande. La segunda publicó: *Malfario* (1986) de Bernardello; *La otra orilla* (1991), de Peluffo; *El poema se va sin saludarnos* (1994) y *Bonus Track* (1999) de Anahí Lazzaroni; *Conquista del árbol* (1995) y *Poemas perros* (1998) de Laura Calvo; y *La escena imperfecta* (1996) de Cros. Y años después, una antología de la obra de Irma Cuña titulada *Poesía junta (1956 -1999)*, en el 2000; y *A la luz del desierto*, de Lazzaroni, en 2004.

El visible interés literario que despierta la Patagonia en varios proyectos narrativos y la centralidad de sentidos dada al cuerpo femenino son otras dos notas significativas de los años 90. El primer rasgo se confirma en el crecimiento de publicaciones, especialmente de la novelística nacional, dedicadas a la región como escenario o tema central de sus historias. La redemocratización de la década anterior sigue impulsando una revisión crítica del pasado, al que se vuelve con insistencia tanto en la narrativa como en el cine y en otras artes. Los relatos que hacen foco en el sur muestran diversas formas de descomposición de la matriz nacional, pero a la vez admiten modos de permanencias de la nación como lugar de pertenencia, de arraigo y de proyección colectiva (Cfr. Mellado, 2015: 188). Respecto del segundo rasgo, es relevante la aparición de textos regidos por la potencia corporal puesta en discurso o en escena, como aquellos a los que referimos en los siguientes apartados.

Los años 90. Cuerpos que escuchan

Los años 90 del siglo pasado condensan un contexto de crisis y a la vez de urgencia por los embates de un sistema económico y político neoliberal que impactó en todos los órdenes de la vida social nacional. Privatizaciones, despidos, retracción y achicamiento del estado, restricciones y pérdidas de derechos ciudadanos, reducción drástica de los presupuestos de los sistemas públicos de salud y educación son algunas de las realidades que la sociedad argentina atravesó en estos años. En este escenario en que los mandatos del

llamado libre mercado triunfaban, muchos y muchas ocupamos el lugar de la derrota. Así como en el país crecían exponencialmente las exclusiones y violencias económicas y políticas, también proliferaban los textos, las voces y los intentos por describir, interpretar, testimoniar y sobrevivir a la desintegración de la comunidad nacional y de la propia subjetividad. Nada quedó afuera de esta intemperie social.

Los cuerpos alojaron y desalojaron la razón social como evidencia o espectro, como posibilidad o retorno. La literatura albergó y proyectó ficciones que retomaban perturbaciones de la época y fantasmas de la historia: formas, materiales, procedimientos, sonoridades y cromatismos de un período en que lo marginal y precario se expandió a diversos órdenes de la vida social. En el caso de las escritoras de la Patagonia el desamparo se articuló con distintas textualidades y prácticas en las que la corporalidad ocupó un lugar central. Desde los bordes de la literatura nacional, las poetisas del sur reivindicaron su posición y el devenir de su precariedad. Evocaron y convocaron literariamente imágenes de una corporeidad múltiple, polisémica y variable.

Anahí Lazzaroni, por ejemplo, no se desentiende de su acondroplasia, a la que hace referencia en algunas entrevistas, pero no la retoma como referencia testimonial en su poesía. En ella el cuerpo motiva la reflexión existencial antes que la catarsis expresiva. Por ejemplo, en *Bonus Track* (1999), su definición y valoración es relativa a la subjetividad interpretante. En “Dos miradas”, dice:

Para algunos el cuerpo
es diversión,
para otros cárcel al borde del infierno.
Paisaje enamorado
o gran calamidad.
Siempre el cuerpo nos transporta
al filo y contrafilo
de una muerte aledaña
y pendenciera. (27)

La serie versal, sin división estrófica, reúne el anverso y el reverso de una misma finitud, vivida como experiencia de regocijo o penuria. En este poema, como en la mayoría de la autora, no es el cuerpo propio y biográfico el blanco de la puntería verbal sino los cuerpos, en plural, que organizan y vuelven inteligible la vida humana. Más que a cuerpos, Lazzaroni se aproxima a distintas corporeidades, entre las que sobresalen las del propio lenguaje y del

lugar que se habita. Ese lugar, por otra parte, es un espacio geográfico, pero también es un espacio del lenguaje. En ambos incide, de distintos modos, la precariedad de los años 90, la que se manifiesta en cuerpos y territorios que la literatura convierte en zonas de resistencia e impugnación de la lógica histórica dominante. Esto se ve claramente en un poema de Lazzaroni que se publica en el año 2004, en el libro *A la luz del desierto*, pero que incluye una anotación textual que lo referencia cronológicamente en el año 1999.

En todos lados se cuecen habas

Algunos poetas me escriben cartas
donde me cuentan que deliran por el lejano sur.
No son pocos los que me imaginan en una casa
construida con maderas claveteadas,
escribiendo sin cesar mientras la nieve cae y cae
Hasta piensan que suelo estar sentada junto al fuego,
como si fuese un personaje de ciertas novelas decimonónicas,
y me piden que les describa el silencio porque ellos ya no lo recuerdan.
Este mediodía varias calles de la ciudad están cortadas.
Escucho bombos,
voces,
sirenas de patrulleros,
personas que gritan cada vez más alto en medio de la aglomeración.
Por ahí no se puede pasar.

Primavera de 1999 (18)

El poema contrasta versiones del espacio a partir de subjetividades y lugarizaciones disímiles que habilitan imaginarios también diferentes del sur. La imagen de la Patagonia que reproducen algunos poetas foráneos desarrolla una versión ficcional y falsa del lugar, tal como muestran los primeros versos secuenciados en tres escenarios: la región, la casa, el interior del hogar. Lo que sería el sur es escrito a partir de imágenes mentales que, tal como connota la selección lexical del verbo “delirar”, son irracionales. Así, desde el inicio, la noción del “lejano sur” se tiñe de desconfianza epistémica. Lo conjeturado romantiza al lugar y a la poeta, que es ficcionalizada como personaje novelesco y desplazada a un pasado anacrónico; pero también niega, vía la idealización, la historicidad de ambas figuras, que se vuelven invisibles y externas respecto del mapa social y literario nacional. Sin embargo, la historicidad

emerge en los versos finales, esclarecidos en la información paratextual que remite a 1999, año de elecciones presidenciales en Argentina. A la versión escrita de la ciudad, construida por los ciudadanos de la patria letrada, la refuta la versión oral, transmitida por las voces de una muchedumbre innominada y popular que se manifiesta en las calles. Lo que la primera relata es impugnado por lo que las otras viven. La historia patagónica también se desarrolla en un lugar que el imaginario dominante de la región le niega: las calles de sus ciudades, fragmento emblemático de lo urbano donde se arraigan memorias de resistencias y luchas sociales que refutan la idea de una ciudadanía recluida en el interior del hogar, en apático individualismo. La realidad se oye literal y metafóricamente en los versos finales del poema que enumera aquello que la poeta escucha: “bombos, / voces, / sirenas de patrulleros, / personas que gritan” (18). Se trata de una audición ampliada por una coyuntura política sonora. Mientras se le exige como poeta del sur que “describa el silencio” (18) que no parecen recordar los poetas de las metrópolis, ella solo puede testimoniar el ruido social y su demanda. En este sentido, Lazzaroni reversiona imágenes cristalizadas del sur y desarma fantasías ideológicas a través de la actuación de un cuerpo que se vuelve audición diferente y diferencial de la vida social. Por ello, es válido reiterar la idea de que su obra tiene un oído total. Y que “sus versos, generalmente breves, reclaman una escucha atenta en su interpelación. Abajo del agua límpida de las grafías, otros signos se oyen, se expanden y contraen para que irruman, se extravíen y encuentren los sentidos” (Mellado, 2019: s.p.).

La poesía de Graciela Cros se mueve y se arraiga a los paisajes del lenguaje, a partir de ubicarse constantemente en el lugar de la extrañeza y la extranjería. En su obra, la escenificación de lo patagónico aparece como un montaje que aumenta la lente de la ironía. Sus poemas cuestionan la cartografía del turismo que diseña la representación de la ciudad donde vive; y, a la vez, discuten la lógica ficcionalizante que sostiene este consumo imaginario en constante diálogo con la propia subjetividad. Sus libros son protagonizados por mujeres que cuestionan el disciplinamiento de la “incesante geisha” que promueve el imaginario discursivo y social dominante. La serie “Geishas”, de *La escena imperfecta* (1996), apela a la emancipación femenina, que involucra la renuncia a un orden preestablecido y el empoderamiento ante el propio deseo. En los últimos versos del poema VI dice: “Rompe con el mandato: / Prende fuego a tu traje”. En este sentido, la poética de la autora se torna una subjetivación y una práctica política que renuncia a la hipótesis de neutralidad y universalidad del lenguaje. Los procedimientos que frecuenta, como la

fragmentación, la polifonía, el pastiche y el uso discontinuo de mayúsculas, entre otros, son las marcas de una escritura indócil y desobediente.

En su libro *Flor azteca* (1991), Cros incluye el texto “La poesía no es una declaración jurada”. Allí, reconoce que su poesía “es mejor que la de algunos hombres”, pero debe “mandarla a la tintorería / a que le quiten las manchas de menstruación”. Esa sangre menstrual epitomiza el cuerpo como espacio biopolítico, sujeto tanto a los mandatos de la polisémica higiene social como a los ciclos naturales femeninos convertidos en tabú. Junto con este protagonismo del cuerpo, sobresale la proliferación de imágenes autorales en el marco de aquello que Concha García describe como una “identidad fracturada” (2013: 10). Desde este perfil identitario se pregunta qué es un cuerpo y qué hace un cuerpo constantemente. Y ofrece una respuesta en el título de un poema incluido en *Urca* (1999): “Querer es lo que hacen los cuerpos”.

La escritura de Cros declina en femenino, y esa declinación involucra la denuncia de múltiples formas de violencia contra niñas y mujeres. El poema “Primera comunión” describe un abuso sexual infantil, no desde el discurso condenatorio del mundo adulto, sino desde la mirada de la niña que experimenta, además del miedo, la vergüenza y culpa crecientes, el silencio como forzada complicidad. “Ése / será / nuestro / secreto” son las palabras del tío con que finaliza este texto que, además de tocar un tema tabú, hace evidente el lenguaje del poder y el poder del lenguaje. Escucha ese lenguaje y vuelve visible lo invisibilizado, y dicho lo silenciado.

Los años 90. Cuerpos que resisten y dicen no

Isabel Quintana (2020) recupera el deconstruccionismo de Derrida para pensar la relación entre la literatura y la noción de resto, entendido como aquello que impide toda clausura dentro de un determinado sistema de pensamiento político y social, y que puede regresar. Centrándose en la narrativa argentina más actual, repasa algunas imágenes que retornan como restos de la cultura. Reconoce que pueden asociarse al desecho y a la basura, aunque cada una de estas figuras tiene sus propias resonancias. La autora reconoce la diversidad en el repertorio de figuras del resto en relación con postulaciones biopolíticas de vidas precarizadas en el contexto neoliberal. Lo que ella observa, en acontecimientos textuales, también puede verse en la literatura de los 90 que las mujeres escriben desde el sur. Así como en el siglo XXI las narradoras logran dar “lugar a lo que se niega, presenciar las no presencias, excavar en los escombros, traer a la imagen los cuerpos negados” (Quintana: 139),

en la última década del siglo anterior, también lo hacen las poetas que escriben desde el sur, asumiendo que dicha producción no es foránea ni una sinécdoque menor de la nación como comunidad imaginada.

La descomposición y precariedad social reaparece en imágenes de desechos y de renunciaciones o impugnaciones al antropocentrismo. En este contexto, el cuerpo asume un protagonismo que desmonta e incluso reniega de lo humano, que ya no es la exclusiva medida del mundo. *Fáunicas* (1999) de Claudia Sastre y *Erotema* (1995) de Maritza Kusanovic ejemplifican este protagonismo del cuerpo que se deconstruye y renuncia al corset antropomórfico. El libro de Sastre, entendido como la exploración de un “«yo» instalado en la tensión permanente a través de la animalidad” (Vera, 2009-10: 11), implica una renuncia a un tipo de identificación con lo humano. “Los animales no reconocemos / los nombres / que los hombres nos han puesto”, dice una voz poética que se distancia del lenguaje reducido al control representacional. La deshumanización resignifica imágenes relevantes en el contexto neoliberal argentino, donde amplios sectores de la sociedad son arrojados al lugar de desecho.⁴ La enunciadora resalta imágenes de pudrimiento, por ejemplo, en el texto “De hienas”, cuando le advierte a su interlocutor: “Yo, con usted / no comparto mi carroña / Búsquese su propio cadáver.” La putrefacción cadavérica se torna alimento y no anula la competencia entre sujetos. Por otra parte, lo animal no sustituye la identidad humana, sino que la abre a otra dimensión donde lo sensorial intensifica su presencia. Esa animalidad también es un rasgo fuerte en la identidad escritural de la poeta neuquina Macky Corbalán, que en una ocasión me escribió, a propósito de uno de sus viajes a Buenos Aires, adonde la invitaban con frecuencia a Festivales y Lecturas de poesía: “Lo que me exprime es esa atmósfera cosmopolita mezcla de aire viciado y soledad. Parezco un perrito oliendo la multitud del aire”. Más allá de la lengua y sus permisos, más allá de la lengua y sus prohibiciones, Macky animalizó su decir cada vez que asumió lo indócil e indomesticable de la poesía como pulsión y no solo como código.

En el caso de Kusanovic, su *Erotema* (1995) desnaturaliza la anatomía humana para echar luces sobre la unidad artificial del cuerpo como máquina deseante. Esto sucede, por ejemplo, en el poema “Distancia eterna”, donde el contacto visual de dos pasajeras en un colectivo da lugar a una pulsión erótica mediada por la escenografía visual y sonora del transporte. “Yo / quería / inyectarme tu neón, / envasar el aire/ desjaulando mi / médula”, dice

⁴ Cfr. sobre la idea de una población sobrante en la Patagonia, Borsani, M. E. (2016) “Sobrantes, Excedentes” En *Otros Logos*, Universidad Nacional Del Comahue. (Nº7), 3-10.

la voz poética en “Pasión auto-móvil”, donde reitera la cartografía rutera para lugarizar su propia existencia. Esta vez, la imagen autoral es la conductora que expande su potencia en el automóvil no para controlar el desplazamiento sino para asumir la imprevisibilidad del recorrido: “SUJETO EL VOLANTE / diciendo –YO NO– / pero apareces instantáneamente / en los rieles: / entonces / acelero la ideología fanática / de enseñarte mi vuelo / y no sé por qué... / NO ME IMPORTA EL FIN DEL MUNDO”.

Junto con la transfiguración de las identidades femeninas cercadas por la imaginaria patriarcal, las poetas revisan y descomponen en estos años las cristalizaciones de sus cuerpos, naturalizados, cosificados, violentados, y arrojados a los márgenes materiales y simbólicos de la sociedad. La biopolítica de la eliminación no logra borrar ni aniquilar totalmente la existencia y la memoria de los cuerpos y cuerpos de las mujeres, como muestra la escritura de Azucena Racosta y Macky Corbalán, entre otras.

El libro *La loca de la legua* (1990) de Racosta fue escrito y publicado durante su residencia en el sur. En la contratapa, Lea Fletcher señala que los poemas le recordaron palabras de Amelia Earhart y de May Sarton, quienes reconocen, respectivamente, la valentía y la monstruosidad que sostiene la escritura de las mujeres.⁵ Azucena Racosta había llegado al sur de Argentina en 1978. Había tenido que marcharse unos años antes de su Bahía Blanca natal al ser perseguida política. La Patagonia, donde vivió más de una década como insiliada, la parió por segunda vez, la cuidó y le permitió tener una vida en plena dictadura (comunicación personal, enero 2021). Primero llegó a la cordillera rionegrina y luego se trasladó a Viedma, donde residió hasta 1991. Antes de ser editados, los textos de Racosta fueron parte de una performance musical y poética que, con idéntico nombre, se representó en distintas localidades de la región y del país. Con el ingreso de la actriz Gabriela Otero al espectáculo, lo teatral ganó un lugar central. La puesta representaba un vía crucis atravesado por mujeres; lo que se relacionaba, según Azucena, “con la experiencia de que todas las mujeres éramos o estábamos crucificadas de algún modo” (comunicación personal, enero 2021). Los textos aludían a la locura, al encierro y a la tortura. Además del tránsito por el calvario, con la artista crucificada, otra escena relevante se focalizaba en la basura. Una de las actrices interactuaba con desperdicios dispuestos en el espacio escénico para representar su

⁵ Fletcher fundó y dirigió *Feminaria*, revista independiente feminista de teoría, crítica y literatura. En 1991, la sección de literatura creció hasta formar otra revista llamada *Feminaria Literaria*. Del rastreo por la tabla de contenidos de sus distintos números, surge que tres escritoras del sur fueron incluidas en sus páginas. En 1988, se incorporan poemas de A. Racosta (Nº2, p. 46). Casi una década después, en 1999, se reproducen textos de A. Lazzaroni (Nº 15, p. 124). Y en 2001, se difunde poesía de I. Cuña (Nº 17, p. 101). Cfr. <http://www.res-publica.com.ar/Feminaria/>

propio nacimiento. Mostraba la creación de lo monstruoso a partir de lo sobrante y lo sucio. Azucena advierte el carácter profético del cuadro, y recuerda que años después, “ya con el modelo neoliberal asentado en el país, veíamos por televisión esas mismas escenas de gente comiendo en basurales” (comunicación personal, enero 2021).

Las imágenes de cuerpos vulnerados en el marco de la descomposición política y social del neoliberalismo de los 90 nos lleva a pensar lo residual como aquello que sobra y a la vez queda, es decir, una existencia desechada y desechable que se resiste a extinguirse como resto. Esto se advierte con claridad en las tres partes que conforman el libro *La loca de la legua* (1990): “Los úteros blindados”, “Los úteros soldados” y “Los úteros sangrados”. Un poema del primer apartado sintetiza la idea del cuerpo como lugar de inscripción del poder y a la vez de resistencia vital.

baila amore

baila

baila

negra mora

la marca de los grillos en los pies

las carnes chamuscadas

la comisura de la boca partida

las arrugas llegando al objetivo

baila amore

baila

la dignidad que cargas en los pechos

baila la pasión

exorciza

el horror del verdugo en tu figura

baila amore

baila

ésos tus labios moros

y bésame

y baila

y baila amore

baila la vida (15)

En el poema, el cuerpo es territorio de dominio y sojuzgamiento racial, de género y clase, pero a la vez es potencia de creatividad y resistencia. El baile da lugar a un movimiento que resignifica y desesclaviza una existencia como proyecto de vida. El cuerpo negro devenido en cuerpo negro plantea un goce posible, que no se evade de lo real, ni cicatriza de modo permanente la herida de los grilletes. El baile es la puesta en acto de un ritmo y una memoria personal pero también ancestral que se reivindica.

En los años 90, Macky Corbalán, poeta nacida en Cutral C6 en 1963, y fallecida en 2014, publica sus dos primeros libros: *La pasajera de arena* (1992) e *Inferno* (1997). Estos datos dicen poco de su poesía, porque ésta no estuvo asentada centralmente en la palabra, en la letra, sino en la voz, en ese desborde del lenguaje, en ese pliegue de vida que no agota ni codifica totalmente idioma alguno. Por eso, hablar de su obra no es sinónimo de hablar de sus libros. En una entrevista en que desarrolló su visión de la poesía como un “arte orgánico”, se refirió al modo en que los años 90 y la poesía nutrieron su experiencia. En esa oportunidad, Macky Corbalán (2011) relató:

Tiempo atrás, estuve un par de años sin trabajo, pasándola muy mal –mi edad coincide con la generación que sufrió la flexibilización laboral de Menem, caí justo en esa época aciaga–. Trabajaba en diarios y me despidieron. Entonces, hice de todo: vendí libros por las calles, cobraba cuotas de los planes de autos, atendía en una panadería medio tiempo. Cuando estaba en esa panadería trabajando, empecé a escribir cartas de solicitud laboral con muchos destinos y me enteré de que había una posibilidad de rendir en el Poder Judicial. En Neuquén, los judiciales tienen sueldos mayores que el resto de la Administración pública. Tenía mi título de trabajadora social y me presenté junto a un centenar de personas. Rendí una serie de pruebas y me fue muy bien, aunque yo tenía mis dudas. Finalmente gané uno de los puestos concursados; recuerdo que después estuve todo un mes huyéndole al oficial de justicia que me iba a notificar del trabajo. En todo ese tiempo me empezó a acosar la idea de que, si ingresaba en una estructura tan cerrada, eso iba a afectar mi poesía. Yo no tenía un trabajo fijo, no tenía obra social, no tenía nada, hasta que un día me mandaron con un policía la notificación, y me notifiqué que no, que no lo iba a aceptar (En Mellado, Maldonado, Baeza, 2011: 2).

La negación, el acto de decir no de la anécdota trasciende la significación personal y biográfica y condensa un acto de resistencia y una voluntad de autoafirmación que varías

escritoras del sur compartieron y comparten en el ancho y muchas veces expulsivo mundo de la literatura argentina.

Algunos hilos para entrelazar un cierre

En este trabajo predomina una intención reflexiva antes que un afán constataivo, y también la interpelación constante sobre el propio diccionario teórico e ideológico para nombrar cuestiones referidas al género como construcción social compleja. Respecto de la poesía, el otro centro de la reflexión, es inevitable recordar su tendencia a erosionar los signos e incluso batallarlos en una guerra constante. Como enseña Henri Meschonnic sólo existe el poema si una forma de vida transforma una forma de lenguaje y si recíprocamente una forma de lenguaje transforma una forma de vida. Desde esta línea de lectura, formulo este apartado final a modo de conclusión provisoria, a partir de ponderar el conocido procedimiento diseminativo-recolectivo como recurso de significación del contenido abordado, y de reconocer la dificultad de apelar al vocablo *mujeres* como categoría identitaria sin replicar el heterosexismo biologicista o implicar la minimización de las interseccionalidades en la experiencia mujer como devenir.

Retomo algunos hilos sueltos que desplegué en el tejido textual para reconocer y mostrar parte central de su diseño. Las tres hebras que recupero y entrelazan zonas de contacto entre las autoras son: los desplazamientos, las extranjerías y las renunciaciones.

Respecto de los primeros, hay que observar que éstos son múltiples. Sobresalen, en el período observado, las migrancias de naturaleza política, ligadas a las experiencias de insilio vividas en la Patagonia durante la última dictadura cívico militar argentina. Esto deja ver la conexión de la región con la cartografía nacional y la instalación imaginaria del sur como lugar de la alteridad, el de otro país, en palabras de algunas de las poetisas, simbólicamente más lejos y, por lo tanto, más a salvo del terrorismo de estado imperante. Por otro lado, resaltan los tránsitos por el interior de la región por parte de las escritoras que, en sus viajes a talleres, ferias y encuentros a distintas ciudades del sur, y también a lugares y sitios más pequeños, alejados o periféricos, construyen circuitos y recorridos alternativos a los de la topografía cultural dominante. Estrían en estos movimientos el territorio con otras rutas, con otras direcciones y sentidos. En tensión con el imaginario de la distancia como hipérbole épica, estas escritoras construyen el lugar propio a partir del trazado de una geografía mínima y poética, más allá de la escala textual que asuman sus sistemas de observación y referencia verbal.

Respecto de las extranjerías, también hay varias. Están las extranjerías internas que muchas atravesaron por venir de otros lugares del país, en distintos contextos sociales y personales; y las que constituyen un tipo de extranjería que podríamos llamar institucional, y se liga a los roles asignados o negados por el estado a las escritoras, a quienes se les reconoce su ethos pedagógico en la literatura, como talleristas, bibliotecarias y docentes, pero no se las identifica, mayormente, como protagonistas culturales que pueden representar, en un sentido estético y político, a sus comunidades de pertenencia. En las últimas décadas del siglo XX, cada una de las poetas aludidas en este trabajo vivió algún proceso sutil o grosero de invisibilización, minimización y marginación de su obra, práctica y/o experiencia literaria relacionado, de distintos modos, con su identidad de género. A pesar de esto, y quizás en parte también como respuesta a ello, la gran mayoría desarrolló una obra rica y de difícil clasificación, más allá de la cantidad de libros publicados, del reconocimiento público, y de la mayor o menor participación en los circuitos literarios regionales y nacionales.

En la producción de las autoras referidas en este trabajo se reúnen, como varios de los textos citados muestran, los tres elementos que la poeta peruana Blanca Varela (*Luz de día*, 1963) reconoció fundantes de la poesía: “desesperación, asunción del fracaso y fe”. La fe como modo de esperanza poética no es, sin embargo, ciega. No se entrega a la espera de un don, llámese musa o inspiración. Todas confían en el oficio de la escritura como acción del lenguaje, con el lenguaje e incluso contra el lenguaje. Saben, porque aprendieron, que Wittgenstein hizo bien al replantearse el *Tractatus*, y especialmente esa idea de que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”. No porque el lenguaje y el mundo no estén inextricablemente conectados, sino porque no hay nada que sea privado ni en el lenguaje ni en el mundo. Lo que mejora esta frase, lo que ilumina su significado, y las poetas que rescatamos muestran, es que los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo. Y entonces, la forma del posesivo que pasa del singular al plural cambia el juego del lenguaje hacia una colectividad, una comunidad, un nosotros que en nuestro caso es un nosotras. Ese *nosotras* no puede sintetizarse ni englobarse en un único término o descripción. Se trata de un nosotras plural y dinámico. Pero sí podemos encontrar una zona de coincidencias que es importante reconocer, y se congrega alrededor de las renunciaciones, también en plural.

Las renunciaciones literarias hacen sentido en un juego dialéctico con afirmaciones nuevas o renovadas. Solo me detendré sucintamente en cuatro de ellas.

Primero, las poetas abandonan la imagen del territorio como pretexto o determinación, más allá de la inclusión de referencias a paisajes, temas, personajes o dialectos locales.

Declinan así el mandato de desarrollar discursos, figuraciones e isotopías consideradas regionales o tipificadas como tales, según la demanda de cierto mercado cultural que comercializa y consume estas imágenes en el interior y en el exterior de la Patagonia. Afirman el lugar propio desde un espectro amplio de significaciones que muchas veces se entreveran: como utopía, distopía, heterotopía, como aldea y mundo.

Segundo, las poetas renuncian a la visión de la escritora en soledad, fantasía de un individualismo letrado que indistingue autoría de autoridad. En cambio, construyen y sostienen distintos espacios de fraternidad y comunicación con otras escritoras y escritores, con lo que colaboran en la consolidación de comunalidades artísticas diversas. Hacia finales de los años 80 del siglo pasado, la renuncia al aislamiento va de la mano del afianzamiento de las vinculaciones intergeneracionales entre mujeres artistas, lo que permite revisar algunos mitos y cánones literarios patriarcales.

Tercero, las poetas renuncian a una feminidad esencializada y declarativa para asumir corporalidades deseantes, con afecciones y afectividades cuyas dicciones y contra-dicciones se instalan y circulan en sus escritos. En los años 90, por ejemplo, se vuelven relevantes los textos regidos por la potencia corporal. Y la visión social se amplía ante el contexto crítico del modelo neoliberal que se impuso en Argentina. La literatura como semiosis cultural situada proyecta imágenes de cuerpos diversos y cambiantes que, en contextos de fuerte exclusión económica y social, son empujados al lugar de resto, como signo imposible de clausurar en sus sentidos, y también como deshecho o descarte. Por otra parte, el antropocentrismo se socava como pilar epistémico, y junto con el cuestionamiento de lo humano como única medida del mundo, proliferan figuras de lo animal y de lo maquinal como desborde de las identidades normalizadas.

Y en cuarto y último lugar, las poetas referidas en este trabajo dicen no a diversos mandatos escriturales en general y literarios en particular.

Dicen no Luisa Peluffo, Liliana Campazzo y Cristina Ramos. Le dicen no a la subestimación de ciertas experiencias, como las que se ponen en juego en los talleres, especialmente en relación con los y las más jóvenes; y también le dicen no a la sobrevaloración de géneros, circuitos o temas en la escritura literaria. En cambio, cultivan diferentes formas expresivas y circuitos de lectura de sus obras.

Dice no Azucena Racosta. Le dice no a la vulneración naturalizada de las vidas y cuerpos que el capitalismo descarta, violenta y cosifica. Confía, en cambio, en la creación

performática y poética del cuerpo como territorio de reivindicaciones y potencia creativa. Dicen no Claudia Sastre y Maritza Kusanovic. Le dicen no a la negación del carácter político de nuestros actos, y al vestuario humano como única versión de la existencia y modelo de subjetividad. Conectan, en cambio, la poesía con la vida, y la vida con distintas aristas de lo monstruoso.

Dice no Irma Cuña. Le dice no a renunciar a la poesía como modo de pensar, y a separar tajantemente las aguas que desembocan en el arte y en la crítica. Asume e incluye en la representación de sí misma diversos perfiles identitarios entre los que los conectados al género resultan centrales. Dice no Macky Corbalán. Le dice no, para preservar su poesía, a un trabajo que se le ofrece en medio de la flexibilización laboral menemista; y también le dice no a la obligación de la heteronormatividad, tanto en su escritura como en su militancia lésbica feminista, especialmente en *Fugitivas del desierto*, el colectivo que nació y se gestó en la ciudad de Neuquén entre 2004 y 2008.

Dice no Anahí Lazzaroni. Le dice no a la imagen cristalizada del sur como confín idealizado y silente, que ella reemplaza por un lugar vivido, el domicilio de una comunidad inmersa en los avatares de la historia nacional, nunca exenta de conflictos. Dice no Graciela Cros. Le dice no a la cartografía de un turismo voraz y consumista, y le dice no a la violencia patriarcal que se infiltra en los pliegues del lenguaje. Pone en jaque las hipótesis de su neutralidad; asedia con preguntas diversas formas de opresión contra las mujeres, y también hace visibles múltiples modos de resistencia.

En 1981, Griselda Gambaro estrena en Buenos Aires su obra teatral titulada *Decir sí*. Recuerdo la fuerte impresión que me causó la historia al leerla por primera vez. La intensa incomodidad a la que el texto me llevó, con la sensación de estar atrapada en una escena de infinita violencia y despotismo, se intensificó cuando vi la obra, en 1995, representada en la Escuela de Arte de mi ciudad, Comodoro Rivadavia. Entonces sentí que el texto, que había sido escrito en un contexto político represivo, y era protagonizado por dos hombres, me hablaba a mí, una estudiante que escribía poesía. La expectativa central de la obra, frustrada constantemente, era que el sumiso personaje del cliente enfrente al autoritario peluquero y le diga no. El personaje no pudo, no supo o no quiso; pero sí lo hizo la autora. Y también, como este texto muestra, lo hicieron y lo siguen haciendo las poetisas del sur argentino.

Bibliografía

Fuentes primarias

Cros, Graciela. (1991). *Flor azteca*. Buenos Aires: Del Dock.

----- (1996). *La escena imperfecta*. Buenos Aires: Último Reino.

----- (1999). *Urca*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Cuña, Irma. (2013) *Pasajera del viento. Antología poética*. Selección y prólogo de Irene Gruss. Buenos Aires: FCE.

Kusanovic, Maritza. (1995). *Erotema*. Punta Arenas: ed. de autor.

Lazzaroni, Anahí. (1999). *Bonus Track*. Buenos Aires: Último Reino.

----- (2004). *A la luz del desierto*. Buenos Aires: Último Reino.

Racosta, Azucena. (1990). *La loca de la legua*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

Sastre, Claudia. (1999). *Fáunicas*. Puerto Madryn: ed. de autor.

Fuentes secundarias

Corbalán, Macky. (2011). “Poesía es mi madama”. Entrevista por Mellado, L.

Maldonado, J. y Baeza, M. “Poesía es mi madama. Entrevista a Macky Corbalán”. *Confines* N° 37, 1-4.

Fanese, G. (2005). “Irma Cuña, poeta”. *La Aljaba*, vol. 9. Luján, enero–diciembre. Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/n09a11fanese.pdf>

Gruss, I. (2013). “Prólogo”. En Cuña, Irma. *Pasajera del viento. Antología poética*. Buenos Aires: FCE, pp. 9-24.

Quintana, I. (2020). “Lo residual como gesto crítico: un porvenir de los restos”. En Mallol, A. et al. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: Poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Dir. L. Arnés, L. De Leone, y M. Punte. Villa María: EDUVIM, pp. 137-149.

Mellado, Luciana A. (2019) “Anahí Lazzaroni. Bajar los decibeles para escuchar”. *El Coloquio de los perros* [en línea]. Recuperado de: <https://elcoloquiodelosperros.weebly.com> [Consulta: 15 de enero de 2021].

----- (2017). “La ficción: una mentira para llegar a una verdad. Entrevista a L. Peluffo”. *Argus-a* [en línea]. Recuperado de: <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1294-1.pdf> [Consulta: 15 de enero de 2021].

- (2015). *Cartografías literarias de la Patagonia en la narrativa argentina de los noventa*. Rawson: Secretaría de Cultura del Chubut.
- (2014). “El iceberg de Hemingway: lo no dicho que todo lo sostiene. Entrevista a G. Cros”. *Argus-a* [en línea]. Recuperado de <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/entrevista-cros.pdf> [Consulta: 20 de enero de 2021].
- Muñoz, Lili (2008). “Mujer y poeta”. En *Diario Río Negro*, 13 de septiembre. Recuperado de <http://www1.rionegro.com.ar/diario/tools/imprimir.php?id=14861>
- Santana, R. (1998). *Literatura fueguina 1975 – 1995. Panorama*, Buenos Aires, Editorial Medrano.
- Saítta, S. (2014). “En torno al 2001 en la narrativa argentina”. *Literatura y lingüística* (29) [en línea], pp. 110-131. Recuperado de: <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112014000100008> [Consulta: 15 de enero de 2021].
- Vera, M. (2009-10) “Una estética de la antropofagia ligada al erotismo en *Fáunicas* de Claudia Sastre”. *Revista Hermeneutic* 9.