X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

La voz a ti debida. La poesía de Matilde Bianchi desde una perspectiva de género en la reconstrucción de la historia reciente en Uruguay.

Lourdes Peruchena.

Cita:

Lourdes Peruchena (2005). *La voz a ti debida. La poesía de Matilde Bianchi desde una perspectiva de género en la reconstrucción de la historia reciente en Uruguay. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/000-006/383

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/e8OH/3k2

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

X JORNADAS INTERESCUELAS DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario 20 al 23 setiembre de 2005

La voz a ti debida. La poesía de Matilde Bianchi desde una perspectiva de género en la reconstrucción de la historia reciente del Uruguay.

Mesa temática 41 Género e historia reciente en la Argentina.

Lic. Lourdes Peruchena, Profesora Asistente

Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Instituto de Historia, Departamento de Historia Universal

Magallanes 1577 (Instituto de Historia) Montevideo, Uruguay

Teléfono (598 2) 622 8654 (particular)

Fax (598 2)

lperuche@montevideo.com.uy

I

El abordaje del pasado reciente es una instancia compleja y plena de desafíos para l@s historiador@s. Más cuando se trata de estudiar períodos de escalada autoritaria y dictaduras, y más aún si a ello le agregamos un puesto definido de observación e interpretación, la categoría de género. Recuperar y representar pasados traumáticos ha asumido formas, discursos y usos muy diversos. Por ello es comprensible que nuestra disciplina aún no haya logrado generar una masa crítica sistemática respecto del conocimiento y la interpretación del acontecer histórico de las décadas 60, 70 y 80 del siglo XX en el Río de la Plata, esto es, desde los prolegómenos de las dictaduras hasta la reinstauración democrática.

Entre las razones que explican esa situación destaca la dificultad – y en ocasiones imposibilidad- del acceso a las fuentes, sobre todo a aquellas más clásicas y casi inherentes a nuestra disciplina: las escritas. Ello ha provocado que el estudio del pasado reciente signifique un territorio fértil para el diálogo interdisciplinario. Una de las piezas claves de la transmisión del pasado reciente ha sido el testimonio (ensayístico, judicial, periodístico), elocuente resultante y factor potenciador de las relaciones y tensiones entre Historia y Memoria. Esta asociación, esta especie de "solidaridad" entre ambas es

reciente, y se impuso por sobre la concepción tradicional agustiniana y luego hegeliana de que el relato personal comportaba un contenido subjetivo ajeno a la Historia. La sicología, especialmente desde el campo sicoanalítico, y algunas especialidades de la Historia, como la de las mentalidades, aportaron a la hora de demostrar el lazo que unía lo individual y lo social mediante el lenguaje. Por lo cual, una poesía comprometida como la de Matilde Bianchi, debe revalorizarse, contándose en la lista de fuentes del pasado reciente. Hablando de la memoria, tengamos en cuenta que históricamente su conservación ha sido encomendada a las mujeres, "oficio" que les convalidaba, además, una de las escasísimas ocasiones de entrar agencialmente en el espacio público.

De acuerdo con ello presento los resultados de abordar la historia reciente de nuestros países desde las fuentes literarias. Más precisamente desde la literatura escrita por mujeres. Tomando algunas precauciones – pero no más que con respecto a otro tipo de fuentes- estos recursos fontales son de gran utilidad en el entendido de que dan cuenta de su época, coincidiendo con Mabel Moraña en que "la cultura y específicamente la literatura /…/ puede ser vista como la concreción gradual de un orden simbólico, a través del cual los individuos y grupos intentan expresar sus experiencias, expectativas y frustraciones /…/."[1] Y específicamente sobre la literatura plantea que, en Historia debemos entenderla y estudiarla en tanto "praxis representativa, que, en registros diversos, dramatiza conflictos sociales, expone y discute proyectos dominantes y plantea alternativas desde un horizonte cultural históricamente condicionado"[2].

Metodológicamente la literatura femenina podría leerse como "un discurso a dos voces, que encierra una historia 'dominante' y una 'silenciada', lo que Gilbert y Gubar denominan 'palimpsesto'. /…/ 'La trama ortodoxa retrocede y otra trama, hasta entonces sumergida en el anonimato de un segundo plano, adquiere un relieve atrevido, similar a una huella'"[3]. También según la "descripción densa", estrategia interpretativa planteada por Clifford Geertz, que "exige descripciones que busquen comprender el significado de fenómenos y productos culturales 'identificando las estructuras de significación /…/ y

[1] Mabel Moraña *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo, Monte Sexto, 1988, p.87.
[2] Mabel Moraña op.cit., p.158.
[3] Elaine Showalter "La crítica feminista en el desierto" en Marina Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*, México, FCE, 1999, p.109

determinando su campo social y su valor'. Una descripción de la escritura femenina genuinamente densa insistiría en el género y en la tradición literaria femenina, entre los múltiples estratos que conforman la fuerza del significado en un texto"[4].

Para el conocimiento de una coyuntura compleja como la de Uruguay en las décadas 60 y 70 del siglo XX, cuando las y los intelectuales se comprometieron profundamente con la vida política del país[5], una fuente literaria cobra más valor dado que refleja meridianamente los aspectos subjetivos del acontecer histórico. El crítico literario Jorge Rufinelli señalaba, en 1969, que en tales circunstancias la poesía deviene una verdadera arma de lucha: "Hoy más que nunca la poesía pierde su coto cerrado y autosuficiente. Debe mentar y aludir constantemente a los sucesos del presente – comprometerse así, haciéndose 'política'-…"[6].

Desde mediados de los 60, pero con un ritmo cada vez más acelerado a partir de la presidencia de Jorge Pacheco Areco (1967-1971), la vida política del Uruguay experimentó un proceso de autoritarismo y violencia crecientes. Esa escalada desembocó en la instalación de la dictadura cívico militar en junio de 1973, la que se extendería hasta marzo de 1985 con la reinstauración de la vida democrática. En ese tiempo el poder estatal aplicó una serie de prohibiciones y limitaciones a la sociedad: la censura en todas sus formas (textos, obras y compañías teatrales independientes, incluso palabras: todo lo que presumiblemente reflejaba ideas "foráneas", léase, comunistas, soviéticas), la persecución ideológica en la educación y a los jóvenes como colectivo "rebelde" en particular, la restricción de libertades (de prensa, de reunión, etc.), la vigilancia (incluso apelando al concurso del ejército desde 1968, para el desempeño de una tarea propia de la policía). Se asistía al traumático resquebrajamiento del mentado Uruguay liberal: del Uruguay del consenso, de

[4] Idem, p. 110.

[5] La Revolución Cubana representó una instancia crucial, ideológicamente como en la definición y compromiso político de las y los intelectuales de América Latina en general. Fundamentalmente a partir del Congreso Cultural realizado en La Habana en 1968, al cual concurrieron intelectuales de setenta países para reflexionar juntos acerca de la cultura y su papel en el Tercer Mundo; debate del cual resultó la centralidad de la revolución como concepto y como acción para el conjunto de nuestras sociedades, de donde los pensadores y creadores entendieron que debían jugar un rol que hasta entonces muchos habían soslayado: empuñar su arma para "hacer la revolución", ya la palabra, ya la obra de arte.

[6] Jorge Rufinelli "La década literaria" en *Enciclopedia Uruguaya* Nº 57 *El mensaje de los jóvenes*. Montevideo, Arca, 1969, p. 128.

la igualdad de oportunidades, del diálogo y el entendimiento, del Uruguay heredado del primer batllismo y consolidado en la experiencia neobatillista de mediados de siglo. En circunstancias de ribetes tan dramáticos era indiscutible que la intelectualidad debía asumir una postura política clara frente al autoritarismo creciente y luego frente a la dictadura declarada.

Al tratarse de un período muy marcado por la violencia política, abordaré especialmente ese aspecto a través de la poesía de Matilde Bianchi. Un número creciente de investigador@s viene trabajando, por vías diferentes, el problema de la violencia como objeto histórico. Al punto que ésta se ha convertido en espacio de encuentro, de discusión, entre la Historia, los enfoques sociales, el Derecho, la Antropología, etc. Las nuevas investigaciones combinan el estudio de la violencia a través del lenguaje de las instituciones oficiales con el de las prácticas de diversos actores sociales, y las representaciones que circularon en la sociedad en soportes extra-oficiales. También podemos estudiarla a nivel del espacio: la violencia exterior, del individuo hacia fuera, y la violencia inscripta en los cuerpos, asumidos éstos ya como locus de dominación, ya como locus de resistencia (por ejemplo cuando nos referimos a la tortura).

Observemos, desde la poesía de una mujer, cómo afectó la violencia política a la sociedad montevideana de los setenta: conozcamos la estrategia de Matilde Bianchi para enfrentar y al mismo tiempo, dejar testimonio, de su doloroso presente. Hacerlo poesía, decirlo. Ponerlo, en medio de todos, en palabras comunes, íntimas, nuestras. Simplemente deja fluir su voz y hace vivo el dolor.

/…/ Que la memoria / y las trampas del tiempo/ retornan a los mares/ como si el fuego fuera azul/ y el azul que delinea nuestra vida/ fuera una larga costa/ como la sangre roja. / Ah compañero de vaivenes y olas/ un viaje puede ser la muerte/ un viaje puede ser la vida/ Quién sino tú señalará los puntos cardinales/ en crónicas de abandonadas playas./ Es ese mismo sur/ el grande espejo/ donde te reconoces/ Quién predecir puede si el espejo/ es ese punto ubicuo/ donde el futuro y el pasado yacen/ y el presente a medio camino/ entre la serpiente y el pájaro/ vuela y se enrosca/ se arrastra y vuela/ Ya ves que digo ahora y es pasado/ ya ves que digo sur y es el futuro/ Ya ves que me derrumban nuestras olas/ Ya ves cómo de amores y de sures estoy hecha/ Ya ves. Lo ves./ Ahora lo ves. (Poema XII)

II

Matilde Bianchi nació en 1928 (murió en 1991), de modo que podríamos incluirla en el grupo que Benavídes, Lago y Courtoisie denominan la "generación de la crisis"[7], junto a otros autores que comparten fecha de nacimiento alrededor de la década del 30, como Circe Maia, Nancy Bacelo, Jorge Medina Vidal, Marosa di Giorgio, etc. entre los poetas, o como Hiber Conteris, Andersen Banchero, Mercedes Rein, Sylvia Lago, entre los narradores. En dicha generación, y esto se percibe en la obra de Matilde, "los influjos e incitaciones son diversos, y escapan muchos de ellos al área estricta de lo poético canonizado. Por un lado, se mantiene una línea de poesía coloquial, despojada (Pavese, Prévert, el exteriorismo de Cardenal), por otro lado, crece una neovanguardia que descubre a Pound, Eliot, los poetas 'beat' norteamericanos /…/ o redescubre surrealismos heterodoxos (Antonin Artaud, etc.) o creadores insulares como Lezama Lima"[8].

Bianchi ejerció la docencia en Idioma Español, y paralelamente colaboró en la crítica de Danza para periódicos de Montevideo. A los 23 años publicó su primer poemario, *Cenit bárbaro*, premio del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay, y luego la novela *Marcha y Contramarcha (*1964*)*. Más adelante aparecen otros dos libros de poesía, *Cantar del Che* (1967), *Los Tangos de Troilo* (1969) y *Adiós a la sopa de cebollas* (1971). Se exilió en Madrid desde 1976 (y hasta la restauración democrática en nuestro país promediando la década del 80), estadía durante la cual se publica *No habrá más pena ni olvido;* éste será seguido de *Violetera de playa* (1984) y *Déjame caer como una sombra* (1985). Sus últimos libros fueron una novela, *A la Gran Muñeca* (1988) y dos poemarios, *Aquendelmar* (1989) y *Razones de amor* (1990).

Aquí analizo el poemario *No habrá más pena ni olvido*[9]*,* publicado en 1979 en Madrid[10], durante su exilio, aunque también tomaré poemas del precedente

[7] Entendiendo que establecer y adjudicar "generaciones" en la creación literaria es difícil y discutible, me remito a la fecha de nacimiento.

[8] W. Benavides et alter Estudio preliminar a *Antología Plural de la Poesía Uruguaya del siglo XX.* Montevideo, Seix Barral, 1996, 2da. Edición, p.11.

[9] El poemario se compone de dos partes, *No habrá más pena ni olvido* y *Un pájaro sobre la*

Adiós a la sopa de cebolla, debido a su pertinencia en el análisis previsto, al reflejar el ambiente de violencia y persecución que se vivía en Montevideo un par de años antes de la dictadura, en 1971.

El nombre del libro, primera instancia de contacto entre el/la lector/a y la obra, retoma un verso del tango "Mi Buenos Aires querido". Elección que refleja el interés de Bianchi por la temática tanguera[11] -obedeciendo a su inclinación por crear a partir de temas vinculados a la cultura popular urbana-, de donde recupera el aire nostálgico y dolido que impregna el poemario. Ese "no habrá más pena ni olvido" le permite asirse al lector, establecer con éste un verdadero compromiso tácito. Hacer poesía de una realidad caracterizada por los efectos de la violencia, la tortura, la muerte, el extrañamiento, es decir, de una realidad caracterizada por el miedo, podría interpretarse como una forma de combatirlo[12]. Implica hablar en una "cultura del miedo"[13], donde se premia el silencio: doble rebeldía para una mujer, por desafiar al silencio que nos es asignado como virtud ideal y por practicar el desafío en el marco del terror. Cuando tantos y tantas callaron, la mujer-poeta asumió la palabra.

III

Una lectura global de *No habrá más pena…*, nos permite observar que Matilde va componiendo, parte por parte, el cuerpo de la represión y sus fenómenos colaterales (tortura, exilio, etc.). Nos recuerda el planteo de Michel de Certeau respecto del trabajo de historiador como una tarea de reconstrucción del

---

IBM composer. Los quince poemas de la primera parte no llevan título, excepto el último "Rosa que no perdona", el único en que la autora toma posición definida, aunque bajo la identidad de la rosa. La rosa es leit-motiv de la poesía de Bianchi, por lo que no tardamos en reconocerla, travestida en esa "rosa que no perdona". Las composiciones de la segunda parte están tituladas bajo el nombre de la persona a la que refiere el poema (intelectuales reconocidos, compañeros de lucha y de exilio de la autora, etc.).

[10] De aquí en adelante los poemas citados pertenecen a la edición madrileña de 1976 realizada por Mare Nostrum. En el caso de *Adiós a la sopa de cebolla*, la edición es la de Editorial Alfa de Montevideo en 1971.

[11] Otro de sus libros de poesía se titula precisamente "Los tangos de Troilo" y fue publicado en Buenos Aires con prólogo de Cátulo Castillo. Esta preferencia de la autora por elegir el verso de un tango para nominar su libro, deja sentado que las vías nutricionales de su archivo son, en buena medida, los motivos populares rioplatenses, sobre todo el tango y la murga.

[12] Me apoyo en la explicación de Walter Benjamin en su ensayo "El Narrador", refiriéndose a la creación de una comunidad nueva en el acto de narrar como vía para combatir los efectos del miedo.

[13] Expresión acuñada por Norbert Lechner, que aparece en "Some People Die of Fear: Fear as a Political Problem" en Juan Corradi et alter (eds.) *Fear at the Edge: State Terror and*

pasado al tiempo que de una búsqueda de cuerpos, de modo que la Historia consistiría en una recomposición de vestigios, de restos, que permitirían "fabricar" un cuerpo (ficticio, obviamente) que sustituiría la ausencia del cuerpo que fue, que ya no está. En una entrevista que le realiza Georges Vigarello, de Certeau se refiere a esto rememorando un coloquio científico dedicado al cuerpo: "Por todas partes buscábamos el cuerpo y en ningún sitio lo encontrábamos. El análisis no revela sino fragmentos y acciones. Descubre cabezas, brazos, pies, etc. /…/ pero uno nunca encuentra el cuerpo. El cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta unas prácticas. Lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo. Hay un cuerpo griego, un cuerpo indio, un cuerpo occidental moderno /…/. No son idénticos. Tampoco son estables /…/. Cada uno de ellos puede definirse como un teatro de operaciones: dividido de acuerdo con los marcos de referencia de una sociedad, provee un escenario de las acciones que esta sociedad privilegia /…/. /…/ En una palabra, cada sociedad tiene – su cuerpo- igual que su lengua /…/. Como la lengua, el cuerpo es usado unas veces por los conformistas, otras veces por los poetas." [14]

Así aparece el cuerpo/la historia en este poemario: tan desmembrado como la propia sociedad montevideana. Tan mutilado, tan torturado. De modo que al lector corresponde entresacar de cada poema, parte por parte, de ese "cuerpo" a reconstruir, que es como reconstruir la historia de esa sociedad. "El cuerpo es una poderosa forma simbólica, una superficie en la que se inscriben las normas y las jerarquías de una sociedad y, como tal, deviene una metáfora que materializa la cultura en el cuerpo, objeto de dicha inscripción. El cuerpo no sólo constituye el texto de la cultura, sino que es el espacio en el cual la sociedad ejerce un control directo. Por lo tanto, el cuerpo llega a ser el *locus* de las negociaciones y de las luchas sociales", nos explica Willy Muñoz retomando conceptos básicos de Paul Ricoeur (inscripción) y Susan Bordo (cuerpo como

---

Resistance in Latin American. Berkeley, University California Press, 1992.

[14] Entrevista de Georges Vigarello a Michel de Certeau "Historias de cuerpos" en Revista electrónica *Historia y Grafía*, julio-diciembre 1997.(Hwww.hemerodigital.unam.mx/HANUIES/ibero/historia/histor9.html)

espacio donde se ejerce un control social directo) analizando la narrativa de resistencia de la chilena Pía Barros [15].

Vamos a la búsqueda del "cuerpo histórico" desde un cuerpo de mujer: el de la escritora. Es una mujer que escribe aunque no le preocupe (¿no le interese?) especificarlo. No obstante es un dato a tener en cuenta: habla una de aquellas a quienes nos ha costado tanto hablar, especialmente desde la escritura, en una instancia donde la palabra asume un rol de primera importancia: la tortura quiere arrancar palabras, la verdad de quienes creen ser los dueños de la verdad. Entendiendo "la palabra, como mímesis de la materialidad /que permite/ crear una continuidad entre el mundo y la inmaterialidad del lenguaje"[16], su asunción asume en Bianchi una función testimonial. Christiane Makward describe el lenguaje de la mujer como " 'abierto, no lineal, inacabado, fluido, desarticulado, fragmentado, polisémico, que trata de decir el cuerpo, v.gr., el inconsciente, que implica silencio, incorpora la simultaneidad de la vida en oposición o contraste con los lenguajes preconcebidos, orientados, magistrales o didácticos'"[17]; quizá por eso mismo gane en valía testimonial.

Otra construcción cultural que realza la importancia de tener presente el cuerpo de quien escribe, y en este caso de la mujer que escribe, es la que considera los labios genitales femeninos como fuente de discurso. Erich Neumann en *The Great Mother*, argumenta que "'se les ha conferido labios a los genitales de la mujer y en base a esta positiva ecuación simbólica, la boca, como vientre superior, es el origen de la vida y de la palabra, del Logos'. La palabra, entonces, ha sido siempre otra hija del poder fecundador de la mujer y su acceso al logos no es más que la recuperación de un derecho, de una potestad que le ha sido largamente negada"[18].

En relación con la violencia, uno de los elementos vinculados al cuerpo y exaltado como producto de la tortura y la muerte, es la sangre. Teniendo en cuenta "la posición central de la sangre como un símbolo provisto por el cuerpo femenino" – por lo que Luce Irigaray dice que "'Las mujeres no logran

---

[15] Willy Muñoz "Pía Barros: la escritura falocrática en el cuerpo de la mujer o *El Tono Menor del Deseo*" en *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras latinoamericanas*. Chile, Ed. Cuarto Propio, 1999, p.137.

[16] Idem p.137

[17] Makward, traductora y comentadora del feminismo francés, en "To be or no to be…a feminist speaker" en *The Future of Difference*, 1980 en Marina Fe (coord.) *Otramente…*, op.cit., p.58.

[18] Citado por Willy Muñoz op.cit., p.148.

articular su locura: la sufren directamente en su cuerpo'"[19]- y puesto que me importa en especial el cuerpo que escribe-, vincularé la sangre de los torturados con la de la autora. Christina Rosetti dice en su poema "El umbral del convento", que mira hacia abajo para ver sus pies cubiertos de lodo, "de un lodo escarlata que cuenta una historia", identificando el sangrar con contar o cantar[20]. Matilde nos recuerda a Filomela, quien "teje" su historia de violación para que todos puedan verla "púrpura/ sobre un fondo blanco", es decir, tejida con su sangre, ya que no puede hablarla (Tereo, su violador, le ha cortado la lengua). Dado que la palabra dicha, que la voz, es prohibida por el régimen dictatorial, puesto que se les ha "cortado la lengua", en cierta forma, Matilde reconstruye la historia, apelando a la sangre. Escribe con la sangre de los torturados, pero también con su propia sangre, lo que deviene en el carácter testimonial, intimista, de estos poemas, pues como dice Anne Sexton en su revisión de *La tierra baldía* ("Hurry up please it's time") "tengo tinta mas no pluma"[21] .

Finalmente preguntándome acerca del / la destinatario/a de la obra, creo percibir que la autora apunta al encuentro de tres instancias corporales: su cuerpo, generador de la palabra y de la tinta-sangre, el cuerpo objeto de violencia/sujeto de resistencia de presos y exiliados, y el cuerpo del/la lector/a. Como explica Alejandra Mailhe, "Los textos dan cuenta de los acontecimientos del cuerpo, a la vez que los cuerpos dan cuenta de los acontecimientos de la escritura y la lectura. Tanto el cuerpo físico como el discursivo suscitan un problema hermenéutico: en ambos, de algún modo, se han inscripto significaciones que esperan ser interpretadas"[22].

IV

El poema I de *No habrá más pena…*, nos introduce de lleno en la dictadura, el contexto histórico-político que enmarca la obra. *Las sirenas exprimen los ojos*

[19] Susan Gubar " 'La página en blanco' y los problemas de la creatividad femenina" en Marina Fe (coord.) *Otramente…,*op.cit., p.188
[20] Idem, p.189
[21] Idem, p.192
[22] Alejandra Mailhe "El cuerpo como espacio de subversión fantástica en *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* de Armonía Somers", en *Mora* Revista del Instituto Interdisciplinario

de la noche/ y llegan atropelladas las noticias/ lloriqueando accidentes en bandeja: la enmienda que nunca sirvió/ y el bostezo del supermercado/ que se ablanda por la cuadratura del círculo/ atado al dedo acusador del índice. En estos versos resume la realidad de aquel entonces: las acusaciones que alcanzaban hasta al menos implicado, las noticias confusas sobre lo que estaba pasando, los encarcelamientos, la vigilancia. Matilde adjudica a la noche una forma corpórea: sus ojos, que simbolizan la visión total y totalizadora[23], la visión policíaca, que denuncia, que alerta, que entrega: "la ciudad está tomada pero el ejército conquistador es invisible"[24].

Bianchi no alcanza a entender el cambio que percibe entre la Montevideo conocida, del cercano tiempo anterior y la Montevideo en dictadura, cuando "la definición de 'subversivo' podía abarcar a toda la población, en una ambigüedad que produjo, por una parte, el ataque arbitrario a la población, con la atmósfera de terror consiguiente, por la otra, la alteración de la comunicación en los espacios privados (del barrio o familiares), con el silencio o la delación"[25]: *Dicen que la playa/ estiraba el lazo de veranos plateados/ Dicen de la bienaventuranza/ y dicen luego de la maldad que vino como una tromba/ de pelambre erizada/ pero que fue más dura:/ se clavó a pico/ cumpliendo la misión de partir/ todas las albas y las lenguas/ hasta que enmudecieron /(…)/ La crueldad partió heridas ya quemadas/ partió, sangró, escupió; / (…)/ ofendiendo recuerdos que habíamos amado tanto/ deshizo y llenó las manos de ceniza/ y colmó de vacío aquella calle de plátanos/ (…)/ Y así nos fuimos volviendo tristes/ y la tristeza aposentada/ ensayó su oficio de tinieblas.* (Poema VII).

Para comprenderlo podemos recurrir al concepto de "extrañeza inquietante" (unheimlich) -acuñado por el filósofo Schelling y luego retomado por Freud-, en tanto "lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado", mostrando otra cara de lo que nos es familiar y transformándolo en algo siniestro, inquietante. "En lo extraño inquietante, el juego dialéctico de

---

de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, nº6, julio 2000.

[23] Lo que nos acerca a la idea foucaultiana de "panóptico".

[24] Judith Filc "Espacios alterados: la calle y el hogar en tres novelas de la dictadura en el Río de la Plata" en página web de E.I.A.L (Estudios Interdisciplinarios de América Latina), Volumen 12, Nº2, julio-diciembre 2001. (www.tau.ac.il/eial/XII2/flic.htm)

[25] Idem.

lo familiar y lo extraño, por el hecho de que está concentrado en el mismo objeto /…/, se complica extraordinariamente. Lo paradójico consiste en que la fuente de pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino que lo que antes era familiar, emerge bajo un aspecto amenazante, peligroso, siniestro y que a su vez refiere algo conocido desde siempre que ha estado oculto, en la sombra. /…/ Esta manifestación hace coincidir en el seno del objeto a la vez presente y ausente, el acto de olvidar y el acto de rememorar", explica Pilar Errázuriz[26].

Finalmente incluye la visión de la ciudad desde el exilio, donde gana la cotidianeidad asociada al recuerdo, la nostalgia de la vivencia asociada al espacio o a los objetos sobresalientes, protagonistas de esa vivencia: *Nombraba los árboles uno a uno/ como si fueran corazones ausentes/…/ se embarcó en un crepúsculo sin dioses/ señalando orillas arrancadas del mapa/…/ Ay, tierra mía/ costas y mares ay, de mi lamento,/ por qué un destino así!* (Poema X). Cierra el poema un lamento que respira literatura homérica: cuando la moira (destino) se cumplía y la decisión de la Asamblea del Pueblo condenaba al ostracismo a un ciudadano presuntamente díscolo, obligándolo a "extrañarse", a abandonar su polis…

Desde ese contexto de "pérdida terminal"[27], surge imprescindible la generación de formas de "salvación", acudir a la fantasía para exorcizar el horror de la realidad. Las mujeres sabemos, porque lo practicamos ancestralmente, que nada mejor para enjugar lágrimas, para atraer el sueño o para disipar pesadillas, que contar un cuento o cantar una canción de cuna, es decir, recurrir a la fantasía. Tal vez esa "experiencia" ayude a Matilde a reconocer que tanto dolor como se vivía en la sociedad uruguaya, sólo podía aceptarse "recreado" desde la ingenuidad de la infancia. *Entra el rey mago de la noche y distribuye corazones/ pero prohibe terminantemente/vender tréboles de cuatro hojas.* La única forma de trasmitir esa realidad obliga a transferir los hechos horrorosos al mundo de la niñez, usando la terminología, los juegos, los cantos

[26] Pilar Errázuriz "El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido" Revista electrónica *Cyber Humanitatis* Nº19, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. (Hhttp://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber19/errazuriz.htmlH)

[27] Expresión acuñada por Edward Saïd en "Reflexions on Exile" en R Ferguson et alter (compiladores) *Out there. Marginalization and Contemporary Cultures*. Cambridge, Mass MIT

propios de esa edad: "*La torre en guardia/ la torre en guardia/ la vengo a destruir/ pues yo no temo/ pues yo no temo/ ni a ti ni a tus soldados"/ pero el canto se escapa por las azoteas (…)"*[28]*.* He aquí otra demostración de que es una mujer quien se expresa: reescribir la vida en cuento de hadas, como recurso para hacerse de un lenguaje, para alterar el orden patriarcal establecido. Recurso que se halla asimismo en el cuento "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" de la argentina Luisa Valenzuela. Así las autoras logran codificar "no sólo un lenguaje femenino, sino, más que todo, cuestiona[r] la relación de la mujer con el lenguaje para, simbólicamente, conferirle a la mujer el poder que la capacidad de nombrar confiere al poseedor del discurso /…/." El discurso deviene forma de resistencia e implica que su economía discursiva puede modificarse, siendo presidida por otro poder, por otro saber, que podrá eventualmente cambiar la realidad. El texto así obtenido "propone el concepto de que el lenguaje nunca es un territorio neutro, sino un espacio contestatario, el sitio de una lucha ideológica, dado que el lenguaje está hondamente relacionado con su momento histórico y participa activamente en la construcción cultural."[29]

Tona, "como cisne del último canto".

Bianchi habla, en el poema VII, de una sociedad en la que *la tristeza aposentada / ensayó su oficio de tinieblas*. El oficio de poeta, como tantas veces el de historiadora, se desarrolla "entre tinieblas": las del encuentro consigo mismo, que incumbe necesariamente al acto creativo, experiencia sólo aprehensible, sólo cognoscible por el/la creador/a. Tal vez el momento preciso en el que el intracuerpo y el extracuerpo matrimonian para procrear el poema. Aunque encontramos referido otro oficium tenebrarum: el del y la torturador/a, el del y la verdugo/a, el de los y las creadoras del horror. Ellos escriben también (inscriben diríamos siguiendo a Ricoeur), con su herramental, con su instrumental del dolor, en el cuerpo del/la torturado/a.

Press, 1990.
[28] Poema XVI de *Adiós a la sopa….*
[29] Willy Muñoz op.cit., p.26-27.

Yves Michaud se refiere a la tortura señalando que "puede tener en primer lugar objetivos de información e interrogatorio, pero la mayoría de las veces no es sino un pretexto instrumental y los verdugos ya saben aquello que preguntan o no tienen nada que preguntar. La tortura debe, de hecho, quitar al adversario todo deseo de volver a hacerlo y servir de ejemplo para la población. El silencio, el secreto, la desaparición, juegan un papel esencial en la difusión del terror. Lo importante es que se sepa que hay desapariciones, que las personas son llevadas con destino desconocido por desconocidos especializados y que luego ocurren cosas horrorosas, inimaginables e indescriptibles. Reaparecen cuerpos mutilados; se descubren fosas comunes; o no reaparece nada /…/ o reaparecen restos irreconocibles marcados por los estigmas del poder"[30] Bianchi ingresa magistralmente el tema de la tortura en el poema *Tona*, cuyo cuerpo ha prácticamente desaparecido: es la compañera torturada y condenada a morir. La tortura desaparece el cuerpo humano de Tona, a quien Matilde presenta como *"cisne rosa azul o blanco", "cisne del último canto": "cada vez más plumosa/ cuanto más lastimada*".

Como la protagonista de *El tono menor del deseo* de Pía Barros, que "persigue su transformación personal y el cambio de las estructuras políticas injustas implantadas por un gobierno represivo", la reacción que genera de dicho gobierno es la tortura que culmina en la animalización de su cuerpo; aunque se trata de una animalización no degradante sino dignificante, embellecedora: la resistencia ha forjado un cisne. Pero el objetivo del torturador se cumple, logra acallar su voz contestataria, ya que "según Elaine Scarry, el dolor que sufre el cuerpo como consecuencia de la tortura infligida durante el interrogatorio político, tiene, paradójicamente, el propósito de destruir el lenguaje, silenciar a la persona." [31] Más necesaria se vuelve, entonces, la voz de otra mujer, la poeta.

Los caracteres propiamente humanos del cuerpo de Tona se limitan a sus ojos miopes (*si el lago para siempre perdido/ se volatilizó en los ojos miopes/ tras gafas de azul de blanco o rosa)*, y a un miembro que puede vincularla con los otros compañeros a quienes aguarda idéntico final. Una mano tendida es lo que permanece de Tona: *qué mano tendida/para los que aguardan en la fila*.

[30] Yves Michaud *Violence et politique.* Paris, Gallimard, 1978, pp.175-176.
[31] Citado por Willy Muñoz op.cit., p.32-33

Una sinécdoque basta a Matilde para presentarla luego de la tortura y camino al final anunciado de la muerte: Tona *es* su mano tendida. Gesto que leemos como el último y silencioso acto de resistencia. Resolviendo además el mensaje último del poemario: la solidaridad, el compañerismo, la resistencia resignificada en esperanza.

Noemí Prada, "la madre/(…) de los mares del Sur"

Matilde no dejó de referirse, según designa en este poema, al *misterioso ángulo de las madres*. Las cuales, empezando por las de Plaza de Mayo en Argentina, juegan un rol destacadísimo durante y a posteriori del período dictatorial, en la búsqueda de sus hijos/as desaparecidos/as, pero también en la denuncia pública – incluso en foros internacionales- de lo que estaba sucediendo en nuestros países[32]. *Mientras la madre,/ mascarón de proa/ de los mares del Sur/ dicen que viene.*

Elige a Noemí Prada, en la cual simboliza a las restantes: *Y la madre en pretiles/ a lo alto de verjas profusas/ sujetándose al pelo la tiara de jade/ donde sobrevivió sólo una perla*. La búsqueda, siempre apostando al reencuentro, como lo dice esa "tiara de jade", color de la esperanza, y jugándose hasta lo último, dispuesta a darlo todo por una respuesta, por un dato seguro, testimonio de lo cual es esa última perla de la tiara. Y luego, incluso el exilio: *Canastas que cruzaron el mundo/meciéndose al vaivén de las olas/ Acaso el horizonte prometer pudiera/ tal vez un rincón,/* (…)/ *Llegaron así las madres/ del mismo oriente/de esmeraldas conocidas/ de las arenas conocidas.* Van al exilio o a la búsqueda allende el océano, una vez agotadas en el Sur todas las instancias y por ser ellas mismas perseguidas, encerradas, torturadas, porque *las madres del Plata/ están hechas de madera/ mesa o ataúd…* Una vez más la asociación de las mujeres con los rituales de la vida y la muerte: esas madres son tan resistentes como la mesa donde alimentan a su familia o como el ataúd

[32] "Cuando hablamos de detenidos desaparecidos en el cono sur de nuestro continente, al mismo tiempo nos visitan las imágenes de mujeres con pañuelo blanco en la cabeza, en el caso de las madres y abuelas de Plaza de Mayo o de aquellas otras que vistiendo falda negra y blusa blanca [*en Chile*], han colgado junto a su pecho la foto del familiar que ya no está, y que nos interpelan con un ¿dónde están?". Carla Peñaloza "En el nombre de la memoria. Las mujeres en la transmisión del recuerdo de los detenidos desaparecidos" Revista electrónica *Cyber Humanitatis,* Nº19, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile.

donde sepultan a aquellos que se van, son resistentes tanto para luchar por el pan de cada día cuanto para soportar el dolor de perder a quienes más aman. Son suficientemente resistentes como para ostentar con digna fiereza lo único que les queda, *cabezas como escudos/decapitadas cabezas/ que bailarán los verdes tangos/sin ninguna pareja/ sino en filas alargadas/ portando en las manos/ la amada ceniza*

Ellas, las madres, también van tras un cuerpo, ausente o devuelto en cenizas. A modo de nuevas Antígonas, de nuevas mujeres de Phoción, desafían a la autoridad para darles sepultura. Se organizan, una vez más, para resguardar la memoria. Según Carla Peñaloza cumplían con su deber: el de mantener viva la memoria, el nombre de los cuerpos ausentes, de los cuerpos caídos en la batalla. Actos que redimensionan el alcance del autoritarismo ya que los todopoderosos de turno debieron rendirse ante ellas: "nunca pudieron reprimir totalmente sus manifestaciones. /…/ Las trataron de 'locas', o de 'agentes pagadas por el marxismo internacional', para desprestigiarlas, pero al mismo tiempo las sabían cubiertas de la protección moral que otorga el deber cumplido. De esta manera ellas pudieron gritar su dolor a una sociedad que se debatía entre el miedo y la complicidad. Se convirtieron en las portavoces del duelo colectivo y obtuvieron licencia para decir lo que otros debían callar"[33].

Matilde nunca tuvo hijos. Pero tuvo poesía.

Quiero saber, digo, cuál es el signo/ la utopía mayúscula/el salto incalculable/ aquella insensata forma de vida/ que los poetas al vivir registran/en versos de mano trémula /…/ Quiero que cada uno venga/ con su historia desgarradora/ y la coloque aquí sobre la mesa/ para que todos beban de su sangre/ y coman de su pan. (Poema VI)

V.

No existen eximentes ni justificaciones para los dolorosos momentos que se vivieron en dictadura. Sin embargo, como historiador@s nuestra tarea es tratar de explicar, "darnos a la tarea de comprender el contexto de estos hechos y cómo operaba una sociedad enfrentada diariamente a la violencia a fin de

(www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber19/cpenaloza.htm)

[33] Idem

entender las complejidades de nuestro tiempo y las posibilidades de trasmitir a las nuevas generaciones de latinoamericanos las herramientas para construir un futuro democrático".

L@s historiador@s de género contamos con elementos para contribuir fundamentalmente en esa tarea. A la hora de visibilizar la historia de las mujeres, de reconstruirla, supimos encontrar información en fuentes diversas y que en un principio parecían alejadas de nuestros habituales recursos fontales, -tal el caso de la poesía-, o supimos releer o leer entre líneas las fuentes ultra conocidas. Consideremos el insumo poético, puesto que una de las mayores dificultades a la hora de comprender y explicar la historia emergente de la represión y la violencia política, es el silencio: por exceso o por carencia de voces. "El silencio de las víctimas que tienen miedo y quisieran olvidar o han encontrado en el silencio una estrategia de sobrevivencia en medio de la impunidad, el silencio de los que prefieren no saber, porque no quieren creer y el silencio de los que pretenden ocultar sus responsabilidades"[34]. Las mujeres conocemos el silencio, la boca amordazada, la lengua cortada. Y por tanto conocemos la importancia de un acto tan simple pero tan magnífico como el de ponerse de pie en medio de la asamblea y tomar la palabra. Puesto que, como sostiene Lola Luna, "las mujeres han participado políticamente desde la exclusión del sistema político y a través de diversas formas de expresión. Esta participación tiene un contenido político, aunque se invisibiliza al mirarla desde una concepción tradicional del poder y de la participación"[35]. La historia de género y/o la voz de una mujer, pueden provocar la resquebrajadura que habilite la parición de nuevos caminos al conocimiento histórico.

Un Uruguay de largos años de oscuridad, *la patria estrella ya desorientada*…, con ella se compromete Matilde en tanto poeta; tal vez más en tanto mujer: "las mujeres deben resguardar la trascendencia de los suyos, a pesar de que hayan sido durante un largo tiempo marginadas del memorial histórico", sentencia María Eugenia Horvitz[36]. Compromiso al cual nos convoca en tanto

[34] Ambas citas del párrafo son de Carla Peñaloza, op.cit.

[35] Estas reflexiones se pueden encontrar en su libro *Historia, género y política. Movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1990-1991*, en coautoría con Norma Villarreal (edición del Seminario Interdisciplinario 'Mujeres y Sociedad', Universidad de Barcelona, 1994). Además expuestas en una sesión del grupo Mujer y Sociedad de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, el 24/11/94.

[36] María Eugenia Horvitz "Entre lo privado y lo público. La vocación femenina de resguardar la

destinatarias y destinatarios de su obra: a sostener ese *no habrá más pena ni olvido*.

Una idea-fuerza esa, la de luchar contra el olvido, la de escribir contra el olvido, que Matilde conservó hasta el fin de su vida: *No escribo para el olvido, escribo para el amor /…/ De olvido y tierra/ preparamos la muerte./De amor y de terrón/ levantamos la vida*[37]. Que así sea…

memoria. Recordando a Sola Sierra" Revista electrónica *Cyber Humanitatis* Nº19, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile. (www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber19/horvitz2.htm)

[37] *Razones de amor* (Montevideo, EBO,1990), poema III.