

Gabriela Yocco

Leonor García Hernando

Colgar de un clavo la memoria, para no dejar de verla

*...fuimos los mejores porque la belleza
ocupó totalmente nuestro corazón.*

L. G. H.

Leonor García Hernando construye su poética desde un lugar femenino de modo transparente. Esa transparencia es llamativa e invita a una profundización. Es decir, parece deliberada, y entonces el lector no puede sino hacerse una pregunta inicial: ¿qué mujer construye la poeta en sus textos? Luce Irigaray, una de las más grandes pensadoras y filósofas del feminismo de la diferencia, sostiene que el lenguaje refleja un orden social e ideológico y viceversa. Entonces, ¿qué paradigma tensiona en su obra García Hernando? ¿Cuál es el sentido profundo de ese universo de enaguas, puntillas y camisones de viyela? ¿Qué insoslayable relación guarda esta poética con la militancia de los años 70?

Mujer, poeta, militante. Aquí, Leonor.

1. Ese cansancio...

Según María Esther Alonso de Solís:

...es factible leer en la trama social, desde el punto de vista ideológico, cierta identificación entre las diferencias de sexo y determinadas relaciones que atañen – en el funcionamiento social- a los sujetos del género, relaciones económicas, políticas, intelectuales, afectivas, etc. Desde tal diferencia jerárquica no sólo se detenta el poder sino también se consolida -y no se cuestiona - un **statu quo** que

mantiene a la mujer al margen de los niveles de decisión, de elaboración o creación de proyectos vinculados con las actividades sociales y políticas.¹

Decididamente, Leonor García Hernando entra en ruptura con ese *statu quo* como mujer, como militante, como poeta. ***El cansancio de los materiales*** es el último libro que nos dejó Leonor. Como una confesión o una despedida, podría suponerse. Pero no. Nada de dramatismo vulgar, sino simplemente una maduración de tópicos propios que, según mi lectura, ya habían estallado en ***Tangos del orfelinato, tangos del asesinato*** : la invalidez, la incompletud – sobre todo radicada en la **imposibilidad de andar-**, la memoria atravesada por la historia y por el dolor de esa historia, la mujer como protagonista des-velada de todos estos espacios discursivos. Hay cansancio, sí, pero no del yo lírico. No hay confesión sino mirada desgarrada sobre el entorno. Un entorno que, sin dudas, no deja de incluir a la voz del poeta, que a veces se desliza como un *flaneur* por una ciudad devastada:

los tullidos de la ciudad se deslizan por esta vereda

Es la dictadura de 1976, es la Guerra de Malvinas. Son los tacones de una mujer que tuerce la mirada de mujer y se construye en otro Baudelaire que participa y no, que no sobrevuela, sino que trastabilla con sus tacos en medio de una ciudad que a veces parece oscilar entre urbe y basural:

(...) la mirada se abstrae en arbustos y las muñecas quedaban en las zanjales sin piernas, sin párpados (...)

Permanece la intensidad del recuerdo del horror. Leonor recuerda como mujer, y le interesa que eso sea evidente. Ahora, con un poco más de tiempo sobre los hombros del recuerdo, se puede significar con mayor plenitud el exilio también:

¹ Alonso de Solís, María Esther; *Recetas para ser y parecer mujer*, Editorial Universitaria, Misiones, 1993, pág.20

(...) y la gente que huía, esperaba en los aeropuertos con lastimosas miradas de animales que la fatiga arrastra hacia los corrales el desierto sería un paisaje más suntuoso.

Pero con relación a la memoria colectiva, el sujeto que enuncia tiene un desencanto mucho mayor y desgarrado que el de los **Tangos...**

(...) todo es reciclado por la memoria. Lo que sucedió no está. Las revoluciones son aplastadas por infinitos pliegues, por cuerpos que se torsionan, botellas que vuelan por un aire de fósforo y vinagre.

De los que habían sido habitados completamente por la belleza, pasamos a los que “erraron la cita de la fiesta”. No hay mayor desconsuelo ni mayor confesión:

Todo escrito es el quejido por este desastre: la pasión no tiene zona.

Leonor construye su yo lírico con el persistente juego con el estereotipo, en el gesto de múltiples deconstrucciones del mismo:

(...) una imbécil en enaguas por lo alto de la escalera (...) con su cuerpo extenso arrancado de su pasión, quitada de su paisaje, derrotada

Ese femenino no es genérico, no es una mujer: ese femenino es el elegido para metaforizar una generación entera. Un **nosotros** torsionado, no visto desde la generalización masculina impuesta por el imaginario patriarcal, sino abriendo la posibilidad de que la colectivización pueda ser también construida desde la marca discursiva del femenino.

La conciencia de lo que implica ser mujer en este contexto patriarcal está metaforizada en el poema de la página 14, en la adjudicación de los roles en la escena familiar:

en la mesa familiar mi padre no tenía silla. Él comía parado,
erguido sobre el mármol como un monumento fúnebre (...)
tiempo atrás él degollaba gallinas en la pileta del lavadero
y tapaba los chillidos del animal con el ruido del agua.

Con mi madre compartían ese espacio.

Allí donde mi madre golpeaba la ropa

**Él golpeaba la cabeza de un pájaro feo y sin otra gracia
que su entrega a una muerte cruenta.**

Supe entonces que si era fea compartiría

la suerte de unas plumas sangrientas

y así fue cierto

(La negrita nos pertenece)

Nuevamente la explosión de sentido: el lugar del padre condensando el de la autoridad, evocando el del asesino justificado (¿?) por esa misma autoridad, el silencio de las víctimas, la fealdad condenando a la víctima. ¿Y qué es la fealdad sino la diferencia? ¿Qué es la fealdad sino, entonces, un cruzamiento estrecho entre apartarse del canon de lo considerado femenino, lo considerado permitido por el poder (léase militancia), entre lo considerado banalmente bello? (Remito al poema “Café de los Expósitos”, en el Apéndice). “Los discursos y los mitos sociales ordenan, legitiman, disciplinan, definen los lugares de los actores de las desigualdades en los espacios sociales y subjetivos que la violencia –visible o invisible, física o simbólica- instituye”².

² Fernández, Ana María; comp. e introducción, Mujeres en la imaginación colectiva, Editorial, Buenos Aires, 1992, pág. 13

La construcción topológica merece un párrafo aparte: es La Matanza. También en *Tangos...*, ¿era necesario señalar la condensación de este espacio, donde está la muerte – LA MATANZA-, la marginalidad, la pobreza, donde se han hallado cientos de cuerpos –recuerdo con horror las exhumaciones del “Puente 12”-; lugar en sí mismo, metáfora de sí mismo y de otras y otras cosas?

No creo posible agotar –ni siquiera en un trabajo próximo, la poesía es inagotable-, mejor, abarcar con mayor amplitud el universo construido por Leonor en *El cansancio...* Queda, sí, la promesa, de abordar este libro, esta poeta, en toda la extensión que semejante obra –semejante poeta- merece.

2. Un clavo en la memoria

La enagua cuelga de un clavo en la pared, libro publicado en 1993, instala desde el título mismo una resonancia de precariedad, vinculada con lo femenino y a tiempos de uso de enaguas. Remotos tiempos estos, precariedad vigente aquella.

2.1. Nos remitiremos someramente a la primera parte del libro, cuyo apartado retoma el título del mismo. Aquí el paisaje se compone, básicamente y desde el mismo epígrafe (“La puerta del hotel sonrío horriblemente / Qué puede hacerme oh mamá”, Guillaume Apollinaire) por un lugar de concentración de lo fugaz: el hotel. También en este espacio retorna la precariedad del clavo. Aún no dicho, sobrevuela como propuesta en todos los poemas de esta primer parte, unida a boleros, begonias y una soberana y terrible afirmación acerca de la pasión:

La pasión es la altura y la enfermedad

Y continúa el mismo poema:

(...) las paredes son desdichadas y con musgo en el hotel donde persisto
la fiebre es alta como una adolescente con las ropas azules y mojadas.
Con un alfiler podría atrapar esa mariposa; se desliza en la luz del foco que
cae como una pestaña de los cables (...)

Suspense necesario ¿qué haría este yo poético con esa mariposa, con toda la
concentración de sentido de “la mariposa”...?

Con un alfiler insistiría en su corazón.

El corazón de la inocencia, de la belleza, de la misma adolescencia
enunciada previamente. Un gesto de coleccionista vuelto en la crueldad de la
insistencia sobre el corazón.

Y la transmutación de la mariposa, anticipando la segunda parte del libro:

(...) sola en el verano desnuda en el calor horrible
los párpados como mariposas agotadas, no puedo alzarlos
el hocico negro de una loba aúlla entre mis muslos sin ventilación
mi cuello tiembla en el desierto una única tienda
una bandada de avispas se desliza en la noche (...)

Y aún antes, en el mismo poema:

Yo tuve en esta casa un sueño, un deseo de adolescente que se
quema en un sótano.

Sótanos, deseos, sueños, adolescencia,: marcas de la época que estallarán
primero en la segunda parte del libro, y después, como veremos, en los *Tangos*...

Y constantemente este cruce entre mujer, la **delación de ser mujer**, y la condición de militancia, de poeta; alternativamente poniendo peso en uno, en otro sentido; en todos a la vez.

La boca agrandada por el deseo como por trazos de carmín y los ojos agrandados por la lectura. Eso es todo.

Una mujer se quita las ropas. Inclina su cabeza desnuda sobre el desnudo sonido de su corazón.

Dolor necesita una mujer para sentir cómo se escurren las ropas sobre sus nalgas

Y posteriormente la implacable crítica a la herencia del deber ser, a ese tan mencionado lugar de mujer transmitido como discurso imperturbable por generaciones de mismas mujeres portadoras del estereotipo: fabricando “mujercitas”.

qué mal hicimos todo la torpeza de nuestros dedos en el cuaderno enfermo, en la batista de cursis bordados ¿qué falta no absorbieron nuestras manos decaídas y pálidas? Abrimos la llave del gas, los frascos, las puertas de las terrazas y desalentadas vamos a ducharnos sin honor ¿cuándo seremos heroicas cuándo ahorcarnos con un cable cuándo provocaremos un temblor?
mujercitas mujercitas
ni putitas ni niñas ni madonas (...)

¿Es posible una crítica, una desolación del mandato dicha con más precisión poética?

2.2 La segunda parte del libro lleva como título “La muerte argentina”, y su epígrafe –como todo paratexto- nos ubica en situación de lo que encontraremos en los poemas que la componen: “Como si morir a balazos / fuera el mejor juego bajo el sol” W. B. Yeats.

el mal, como un ala de murciélago, vino a rozar
nuestras rodillas. Estábamos en el balcón; en la noche
mirábamos la oscuridad, el grisado verde de un álamo contra
la tormenta.

La Fiesta hace años terminó.

Con la respiración detenida, en las tinieblas miramos el árbol
el mal nos corrigió las rodillas
hizo de nosotros esa historia.

Este es el poema que inicia la segunda parte; es el que indica un **nosotros** que protagonizará –aun cuando sólo se nombre a uno/a- la poética de la historia de un país. O, mejor, la terrible historia de un país, exorcizada por medio de alta poesía. Pero todavía más:

Años

He perdido. Hemos perdido y llorado al fondo de los gallineros.
No hay más consuelo que estas plumas, estas aves de corral
mirándonos compasivas.

Nuevamente la gallina, el ave de corral, el animal criado con el solo fin del sacrificio (aquel lugar del sacrificio señalado en el poema citado de *El cansancio...*). Pero esta invirtiendo la posición del realmente condenado desde antes. Ese animal tópicamente destinado al sacrificio, observa **compasivamente**, a la generación sacrificada.

Pero Leonor continúa haciendo de este animal que termina volviéndose emblemático, un signo de sentidos múltiples, que resisten anclaje:

La muerte argentina

eran épocas de símbolos, de tatuajes. Ya derrotado, ya muerto; su cabeza es cortada, hincada en una pica y exhibida en plaza pública en una ciudad casi asiática.

El paludismo hace crecer flores malsanas.

En los patios los adolescentes se estiran en los mosaicos y buscan con ojos relucientes la humedad

para oprobio de la familia

tres gallinas con las patas atadas mueven sus convulsivas alas, sin sonido agonizan entre plumas sangrantes

para escarmiento de ese pueblo retobado

la cabeza de un hombre enterrada en un clavo, alzada en una caña que la noche hace de bronce, en una plaza mezquina, de rotos arbustos de tristísimas palmeras.

El cruce de referencias históricas, los tatuajes, más las cabezas en las picas, muestran una historia de muerte argentina como una continuidad de la infamia.

Pero siempre el peso en la historia más dolorosamente cercana. Y vamos al “Cordobazo”, en un poema que, desde el título, instala un presente perpetuo –‘Cumpló 14 años en marzo del ’69’-, mezclado con referencias a, por ejemplo, los Beatles (no cualquier referencia: ‘la felicidad es un revolver ardiente’)

Pronto será marzo del ’69 pronto la ciudad mediterránea será
atravesada por automóviles incendiados pronto en gruesas letras de
alquitrán, como una guía fantástica, escribiremos los nombres de los
buenos y los malos pronto estaremos en un zanjón los tobillos

atados con alambre el rostro tristísimo donde los ojos no
pueden comprender (...)

Como intento de cierre –insisto, la obra de Leonor **exige** un trabajo de análisis y de recuperación que excede los límites del presente trabajo- remito al Apéndice, en el que se consigna completo el poema con el que concluye el libro.

3. Tangos del orfelinato, tangos del asesinato

En este libro de Leonor García Hernando podemos rastrear una edificación lingüístico-poética que pone de manifiesto determinada figura femenina. Comenzando desde el título, la palabra “tango” marca una impronta en el modo de presentar la imagen de la mujer. Tango, paradigma de la cultura homo-centrista argentina. Espacio cultural popular en el que la mujer tiene pocas alternativas: ser madre (santa), prostituta, la “percanta que me amuraste”... y me atrevería a decir que no muchas más. En palabras de Ana María Fernández: “Una sociedad es también un sistema de interpretación del mundo, es decir de construcción, creación, invención de su propio mundo...”³.

Ahora bien, esta es la propuesta que anuncia la tapa del libro. Pero en el primer poema encontramos la prefiguración de un quiebre inaugural: la referencia simbólica es ajena a nuestra geografía y cultura (nada de arrabales) y la musical lo es aún más:

*Tener y no tener sería la novela de mi pasión
rota lencería, inundada puntilla del corazón, Tener y
no tener*

Mejilla a mejilla sería la novela de mi pasión

³ Fernández, Ana María; op. cit., pág. 17

Anunciación de una estética y de un trasfondo. Escuchamos un estándar de jazz y nos movemos dentro del espacio del policial negro. Quizá Leonor pretenda decirnos que los tópicos femeninos son los mismos y tal vez tenga razón.

Por otra parte, la referencialidad está puesta en el cine en general –los poemas mismos están contruidos como escenas cinematográficas- y en el cine policial negro en particular, del que tenemos dos elementos clave presentes: la *femme fatal* (en un torcimiento que analizaremos, un trabajo sobre el arquetipo y una reflexión casi psicoanalítica del lugar de la víctima) y el asesino. Está vacante nada menos que el lugar del detective, y ese lugar queda precisamente a cargo del lector, que debe reunir las partes de la historia –se narra una historia- y articular un todo tan fugaz como los automóviles que plagan este libro. Queda buscar la referencia al tango –aparece lo verde en el fango: pobre florcita de fango- que me parece fuerte en cuanto a la construcción sonora de los poemas, su quiebre métrico.

3.1 Y qué mujer...

Una mujer animalizada, objetualizada. Este procedimiento se vuelve lo inverso a fuerza de exacerbarse. Es decir, la mujer se vuelve LA MIRADA, no sólo la que pasivamente mira. La mujer sale del puro mirar y es la misma mirada que articula el discurso y la ficción poética.

...y la vida es esa cruel mirada femenina sobre las manos que tiemblan.

Esa mirada su vuelve sobre el otro sexo con un tono de juicio inapelable:

Ellos tienen el cierre de las braguetas abiertos y pierden credenciales
con números errados (...)

Ellos protegen su locura con bocas vestidas (...)

Con relación a esto, Luce Irigaray reflexiona:

Como lo enuncia nuestra tradición, Dios sería el origen del hombre, y el hombre el de la mujer. Durante todo el tiempo que el genérico femenino –la mujer- no esté determinado como tal, será de este modo (...) Permanecemos en el horizonte donde el hombre es el modelo del género humano y, en este género humano, existen mujeres empíricas o entidades naturales sin identidad propia.⁴

Pensando desde el lugar latinoamericano de la construcción de un sujeto colonizado a partir de la mirada –la mirada europea- del conquistador, no podemos dejar de reflexionar en el gesto de descolonización de muchos escritores que se encontraron –especialmente durante el período modernista- reescribiendo los textos de los conquistadores para recuperar la propia mirada y constituirse como sujetos – pienso en José Carlos Mariátegui, en Alfonso Reyes, en Rubén Darío, en José Martí-. Este es, de algún modo, el mismo gesto de Leonor: descolonizar el cuerpo femenino reescribiendo desde los tópicos instalados en la cultura. Y qué mejor batalla que la dada desde este lugar: la cultura.

En el mismo plano de desarticulación, el sexo femenino pasa de lo hendido a lo que hiende: “el ancho cuchillo de cocina”, en el que permanece, de todos modos, lo femenino estereotipado en la palabra “cocina”. Leonor utiliza muchos de los clichés de la mujer para desarticularlos en el discurso, conjugando esto con la referencia a una construcción estereotipada de la mujer desde el imaginario cinematográfico, y de este mismo espacio como una pura invención, un juego de normas preestablecidas, de convenciones que se vuelven, por contigüidad, sobre la misma figura de mujer:

la taza debe parecer excesivamente blanca en contraste con
la boca pintada –No deberíamos acercarnos a objetos tan nítidos

⁴ Irigaray, Luce; *Amo a ti, bosquejo de una felicidad en la historia*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1994, págs. 100 y 101

envuelta la garganta por un extenso pañuelo de gasa, todo rostro es más plácido y se esfuma como una lancha en esa agua extrema donde el cielo deja de fluir...

un rostro sobre el que la lengua impone un poder; las uñas esmaltadas de rojo y tres desnudas cebollas en el mármol...

El contraste entre las uñas pintadas y las cebollas es una de las tantas oposiciones deliberadas que construyen todo el texto, oposición articulada generalmente a partir de la metonimización del cuerpo de la mujer: Una mujer entonces metonimizada, fragmentada, el erotismo roto por la exhibición del erotismo mismo. Pero la intención ideológica es velada por el mismo discurso. Quiero decir, la operación es discursiva, es una construcción verbal y ficcional en la que “el contenido” queda íntimamente ligado al lenguaje elegido.

3.2 Erotismo

Poniendo entonces un instante la atención en la cuestión del erotismo, es singular el modo en que éste está tematizado explícitamente en el libro –digo explícito porque se lo nombra en un poema, pero sobrevuela todo el poemario-.

como si un hombre entrara a una habitación
y encontrase el brillo de un animal hundido entre bambúes
agudos
y la respiración de lo que sufre fuese el deshacerse de un
papel que el fuego consume entre los dedos
y la mujer –ese animal herido- pidiese agua con los labios
abiertos de la ventana
como si un hombre entrase y cerrara tras de sí la
puerta.

El hombre se completa afirmándose en una herida que
sabe vulgar

la susurrante erótica es sólo ese estorbo entre bambúes

Surge aquí la necesidad de citar el poema completo, porque creemos que no se puede citar fragmentado sin mutilarlo a los efectos del trabajo (citar un poema en forma incompleta es siempre una mutilación, en este caso afectaría – además- el análisis).

Queremos detenernos en el hecho del uso de la palabra “como”. Es decir, lo que sigue pertenece al terreno de la probabilidad, de algo incierto que tiene toda la potencia de ser cierto. El uso del subjuntivo –inevitable- subraya este carácter de condición del poema. Entonces aparece el animal, que es la mujer, traspasado por réplicas innúmeras de falos, los bambúes. La fragmentación, el sacrificio, la animalidad del erotismo están explícitamente escenificados. El lugar de la víctima propiciatoria es el de la mujer. Ahora más, el animal es un animal enfermo –y surge la pregunta, ¿de qué, de qué está enfermo ese animal?

Pero sigue este singular teatro: el hombre completándose en la herida vulgar. Doble desarticulación: es el hombre el que se completa y no –según la concepción freudiana- la mujer la que se completa en la momentánea adquisición de eso –lo fálico- que no posee. Y además, **esa herida es vulgar** –y aquí la mirada sarcástica sobre el sexo de la mujer, partiendo desde una mujer, independizándose de ella misma. El saber del hombre se apoya en conocer tal vulgaridad y su completarse es, precisamente, a partir de esa vulgaridad.

Hombre y mujer vueltos objeto de una mirada desencantada. La mirada de un sujeto lírico que abjura de las ceremonias del deseo. Un sujeto que sostiene que **eso** que susurra, **eso erótico**, es un **estorbo** entre bambúes.

Más aún, se suma otra desarticulación. Una mujer que se despoja de los tópicos del erotismo:

nadie despide mi cuerpo

nadie pone su lengua en mi vientre
no quitarán mi blusa en las sombras

Esta es la “poética de lencería”, una nominación que devela la profundidad de una mirada que ironiza desde la profunda tristeza. Y no se sabe qué hacer ahora con las enaguas, el satén, el vestido escotado, el salón para tangos. Una descripción metonimizada del estereotipo de la mujer. Una mujer que ya no sirve. Cuyo sexo se transforma, como señalamos, en un “ancho cuchillo de cocina”.

3.3 La posibilidad de un “nosotros”

Hay una constante en la construcción de ese universo de los **Tangos...** y es la repetición de “ella dijo”. En principio es evidente el desdoblamiento del sujeto lírico, una separación necesaria, un bisturí que abre un tajo entre el que enuncia y el enunciado para crear la ilusión de que son dos entidades independientes, cuando en realidad participan como un solo personaje de esta ficción poética.

Ahora bien, también me parece interesante apuntar una cita de Irigaray con relación al uso de los pronombres: “...en la historia de la cultura –en filosofía, teología, incluso en lingüística-, se habla mucho de *yo* y *tú* y muy poco de *él* y *ella*. Esto desemboca en que ya no sepamos muy bien quiénes son *yo* y *tú* en situación concreta porque *yo* y *tú* siempre son sexuados y la pérdida de esta dimensión desenfoca la identidad de quien habla y de la persona a quien se dirige el mensaje. A partir de ese momento, ya no existen *yo* y *tú* bien determinados y responsables de un sentido ni *nosotros* posible”.⁵

Partiendo de esta –creo que muy acertada- afirmación, la ruptura de García Hernando aparece con claridad: evidencia el lugar de la enunciación y al evidenciarlo construye con conciencia ese lugar. Leonor “se hace cargo” del lugar desde el cual habla y el “ella” es entonces, distancia necesaria también para la

⁵ Irigaray, Luce; Op. Cit. pág.102

construcción consciente de un lugar de enunciación que abre camino a la posibilidad de un “nosotros” en un futuro que queda fuera de los límites del libro.

3.4 Víctimas y asesinos: posibles lecturas

Por otra parte en todo el libro se insiste en la construcción consciente de un asesino por parte de la víctima:

[Deseaba que un asesino me visite y tenía 20 años](#)

Esta insistencia es significativa y, como todo en la obra de Leonor, se abre en una multiplicidad de significados que fluctúa, es a veces poco aprehensible, es –al fin de cuentas- sentido poético y no significado plano.

a) En primer lugar restalla la referencia temporal. La pertenencia a una generación –la segada por la dictadura- que tenía precisamente veinte años en el momento álgido de las luchas y de la represión. Y el estigma del sobreviviente:

[¿por qué no me lastimaron con un cuchillo?](#)

Leonor nació en 1955. La cuenta es sencilla: en 1975 tenía exactamente 20 años. Ya había publicado su primer libro: **Mudanzas** (1974). Y no podemos dejar de pensar en la referencialidad del yo poético en este caso, cuando ella misma lo inscribe –se inscribe- con el vocativo “Leonor” (“dime lo que pides, Leonor”). Una lectura desde este lugar marca un recorrido en el que se evidencian la militancia, la represión y –como decíamos- la marca de haber sobrevivido entre tantos muertos-ausentes. Proliferan los alambres, los sótanos, la oscuridad, lo cerrado, los animales de sacrificio:

No me quejo del llanto de los animales atados
ni del hambre de la noche que come los objetos y los hace
carne de su oscuridad (...)

(...) la puerta se cierra con sólo
empujarla
creo, no te hablé del entierro la bandera de ébano
cruzada en la frente
del pantano no te hablé (...)

(...)crónicas de los cuerpos desnudos en las zanjas.

(...)han visto en la ventana mi cara de víctima.
Es marzo. (...)

(...) esta pampa de sótanos donde ningún Señor pregunta a
Caín

“¿dónde está tu hermano?”

La enumeración y las citas podrían acumularse. Considero que la última es por demás elocuente, además de servir de vínculo con una idea a desarrollarse un poco más adelante. También se relaciona con la construcción de ese “nosotros” del apartado anterior, dándole un nuevo sentido: un nosotros generacional, articulado por la lucha común; un nosotros partido, fracturado, desgarrado por los asesinos.

Y la memoria sangrante, sangrante para siempre:

eran otros sótanos eran otras torturas
y la memoria, como un reducidor de cabezas, aprieta sus imágenes
en cajas cada vez más estrechas

...y la denuncia de una sociedad empeñada cubrir la memoria con puntos finales y obediencias debidas, reduciendo cabezas.

b) Ahora bien, ese **nosotros** se expande hacia la construcción ampliada de la víctima. Los campos de concentración contruidos metonímicamente –la insistencia en este tipo de recurso es significativa por la fragmentación, la desmembración que supone- no son sólo los de la dictadura argentina. También hacen referencialidad fuerte en el Holocausto:

(...) y el miedo como una respiración en la nuca rapada (...)

(...)el pabellón con una suave fila de hierro frente a largos ventanales
(...)

(...) sin que a nadie aflija mi cabeza rapada (...)

También las camisas de franela o de viyela gris, y la aparición repetidas veces de las “almendras”, que me llevan fuertemente a un poema de Paul Celan *Cuenta las almendras*, que se construye alrededor de un ritual judío relacionado con los muertos amados. Desconocemos si Leonor había leído o no a Celan; especulamos que sí, ya que en su poesía aparecen influencias del orden de la cultura universal, más que el eco de poéticas vernáculas –femeninas o masculinas-. Nos aventuramos a reconocer en ese sentido un vínculo con la poesía en lengua alemana (particularmente, con Rilke) que sostendría esta lectura.

En este caso, la impronta que me parece importante es la afirmación que aparentemente subyace: **un asesino es todos los asesinos, una víctima es todas las víctimas. Un crimen masivo es todos los crímenes masivos.** Un crimen apoyado en la **diferencia del otro.**

(...) hay elegidos para la caricia
y hay elegidos para la navaja (...)

...sostiene Leonor.

c) En fin, la construcción de ambas (¿de una única?) figuras de víctima se enlazan para resaltar a la mujer como VÍCTIMA. El movimiento de Leonor parecería ser el de establecer el estereotipo para luego, lenta y minuciosamente, desestructurarlo. Hay “laureles en el estante de la cocina” como representación de una mínima gloria doméstica, aparentemente la única apropiada para la mujer, pero inmediatamente: “estoy sólo para ser asesinada quiero ser tu sirvienta en el crimen y quiero ser la criatura que hace perverso un filo”. El juego me parece significativo: ser sirvienta, estar a merced de, al servicio de una orden; para correrse al lugar activo del que da al filo condición de perversidad.

La insistencia acerca de las nuca rapadas, de la trenza que cae, construye un sentido que repica sobre la figura del Holocausto –como habíamos señalado– pero también sobre la de la castración y hace fuerte anclaje en el cabello como ornamentopreciado femenino y su pérdida como la síntesis y exacerbación de un castigo propio de ese mundo, así como también una metáfora de una mutilación intensamente femenina:

(...) y del castigo guardo la trenza, quitada al rape desde la
nuca (...) desobedece sin temblar. Todavía es tarde.

Estamos en el juego de la mujer típica del policial negro, casi la ambigüedad entre sensualidad, crueldad y perversión de la Carmen Sternwood en *El sueño eterno* de Chandler:

(...)sospecha de esas blancas formaciones femeninas, con mucho
taco, con mucho rubor en los pómulos altivos. Sospecha del rouge
espeso que transforma la boca en trazos de profunda herida

desconfía del raso, del satén, de aquello suave al tacto que
desparrame en tu vientre, como una mancha de aceite, tu voluntad
de asesinar (...)

Para luego completar esta imagen –estereotipada- con un enlace entre
esta imagen y la sutil referencia a la dictadura, a la mujer militante y armada:

(...)quizás en mi monedero sostenga, remota, un arma
pequeña, de dama, adornada con incrustaciones de nácar
un instrumento cursi para matar.

Esa es la víctima, la asesinada que construye minuciosamente a su
asesino. Y es también la sobreviviente, que promete con desencanto e ironía (la
profunda ironía que sólo el dolor puede dar):

(...)y yo seré más buena seré un cachorro que alza sus
lúcidos ojos a la promesa de una voz. Tendré el encanto de
los que perdieron siempre (...)

Y es interesante señalar también el que la víctima es siempre femenina: son
las asesinadas. El **asesino es un sujeto masculino**. Un trabajo con el tópico del
débil y del fuerte, del fuerte ejerciendo dominio, represión y castigo; el débil
construyendo su propio lugar de débil, asumiéndolo. Pero a la vez una torsión: ese
nosotros es un femenino que abarca el masculino, que rompe con esa condición
del imaginario que no puede leer un neutro abarcativo de ambos géneros, sino
siempre un masculino.

A la vez, también se destaca, se habla -¿por primera vez?- del rol de la
mujer militante, su complejo –y hasta difícil- lugar de mujer, militante, poeta.

El poema "Café de los expósitos" me parece de síntesis significativa de este punto. Tan sólo detenerse en el título del poema, encontramos una alusión al universo del tango: 'café' y los 'expósitos'. Los expósitos me lleva a mí particularmente al recuerdo de los dos compositores, Homero y Virgilio Expósito, referentes del tango, además de la alusión obvia a la orfandad, por "los niños expósitos", recogidos por las monjas y que pasaban a ostentar este apellido como una marca (práctica luego abolida por ley).⁶

Acerca de la palabra 'café', además de las connotaciones evidentes, me gustaría resaltar el imaginario (en gran medida representado en el tango) acerca de este espacio como lugar de encuentro, como lugar de espera de la que no viene o como lugar de despedida de la que siempre se va.

Entonces tenemos la sugestiva conjunción de, por una parte, una evocación casi directa al tango como género, por otra parte –y la que más me interesa- la unión entre el abandono fundacional de la orfandad y la mezcla entre encuentro, espera y abandono concentrada en la figura del café.

En este texto hay una tan profunda poetización de todo el tema de la Dictadura, los desaparecidos, el lugar femenino como algo más que el lugar de la mujer, significado como el lugar de la absoluta víctima. En este poema, decía, hay tal concentración, que no puedo citar fragmentos. Remito, pues nuevamente, al Apéndice del fin del trabajo, donde aparecerá en toda su extensión, con fragmentos convenientemente resaltados.

A modo de conclusión

⁶ Quisiera recordar el origen de la palabra "expósito". En la Roma del período de la República, la Roma de costumbres más rígidas y en cuya sociedad la mujer no tenía los atributos y el reconocimiento que lograría luego en el Imperio, existía una práctica –no se documenta cuán difundida o frecuente era- que consistía en abandonar al frío de la noche a las niñas recién nacidas. En eso consistía la "exposición". También eran sometidos a esta práctica, en menor medida, los bebés varones pero nacidos bastardos. Un dato revelador en este sentido es la información de Censos de natalidad de este período, que arrojan una tasa de nacimiento sustancialmente y significativamente superior de varones.

Como necesaria y afortunadamente incompleta, intentaré una síntesis de los mojones con los que Leonor marca una trayectoria, marca provisoria y móvil que permite –como en las mejores obras- una libertad de recorrido para cada lector posible, a la vez de proponer un sólido apoyo para la lectura

En primer término, deseaba resaltar la proliferación de tobillos –torcidos, deformes-, sumados a los inválidos, los tullidos, los tacos: es decir, la **imposibilidad** de poder caminar por condiciones no naturales, por condiciones impuestas por medio de la violencia: física, simbólica –el estereotipo de la mujer con el ‘deber’ de usar tacos- o ambas a la vez.

Por otra parte, si bien en **Tangos...** se explicita el uso de ese tópico de la constitución de nuestra identidad, en el resto de los libros pueden encontrarse anticipaciones –o remanentes, según el caso- de esta música-poesía tan significativa para el imaginario porteño en particular.

Tan sólo para citar un ejemplo, en *La enagua...*, (pág. 47) aparece una metonímica definición, personalísima, del tango:

Tango – saco oscuro y cruzado - revólver en la cintura – mi padre.

La frase de corte deliberado, los elementos que se escogen enumerar, la connotación siempre negativa del padre, hablan por sí mismos.

Pero es en el mismo **Tangos...** donde –además de la ya señalada construcción de un estereotipo femenino que se compartiría con el del policial negro- aparece la clave de tan fuerte titulación:

(...) y la sospecha de los devoradores encapotados apostados en el desfiladero

lejano, lejano: ¿dónde estaba Dios cuándo te fuiste?
el tango propone reprochar

escribir como un jadeo (...)

Es el tango, el mismo tango del abandono, de la nostalgia, de la ausencia, pero pretendiendo ampliarse y **dar cuenta de otra historia** (de otro abandono, de otra nostalgia, de otras ausencias, de un exilio distinto al de “anclado en París”). Y además, **esa otra historia en boca de una mujer**.

Quisiera terminar con la fuerte propuesta cinematográfica que habita los textos de Leonor. Encuentramos referencias a, por lo menos, dos películas de Tarkovsky, y nos resultaría extraño que alguien de la generación de Leonor hubiera estado ajeno a ese tipo de propuestas estéticas. Una de ellas es *Nostalgia* –coproducción soviético-francesa- cuyo punto narrativo fuerte consiste en la salvación simbólica del mundo a partir de atravesar un gran espacio con una vela en la mano, sin que esta se apague. Numerosas son las ocasiones en que Leonor describe un tránsito similar. Me limito a... “avanzar en la noche de pasillos circulares con una vela en la mano” (*Tangos...*, pág. 12); “memoria donde la patinadora gira con una vela en la mano” (*Tangos...*, pág. 80); “la única almendra de la luz de una vela”(La enagua..., pág. 16); etc. (No me resulta ajena la idea de que la mínima luz de una vela dentro de la oscuridad de la dictadura puede ofrecer otras lecturas).

También encuentro referencias a otro filme, *Stalker –la Zona-*, con la insistente repetición “esa es la zona”, en *El cansancio...* (pág.10). Por contigüidad podemos pensar en *El sacrificio*, cuyo sentido no estaría ajeno a esta poética.

Habíamos planteado la estructura de policial negro -a veces de una evidencia contundente- en el último libro de Leonor. Nos atrevemos a extender ese tipo de construcción a, por lo menos, las tres obras a las que tuve acceso.

Afirma Daniel Link:

Para que haya policial debe haber una muerte: no de esas muertes cotidianas a las que cualquiera puede estar acostumbrado (si tal cosa fuera posible), sino una muerte violenta: lo que se llama *asesinato*⁷

Y Ricardo Piglia agrega:

“(En estos relatos) el detective –cuando existe- no descifra solamente los misterios de la trama, sino que encuentra y descubre a cada paso la determinación de las relaciones sociales. El crimen es el espejo de la sociedad. (...) Todo está corrompido y esa sociedad (y su ámbito privilegiado: la ciudad) es una jungla”⁸.

Entonces tenemos otra de las posibles implicancias de este substrato de policial negro.

Pero, y fundamentalmente, habíamos señalado que en la construcción de Leonor queda un espacio vacante y que ese espacio –clave- le correspondería al lector: el detective. Vayamos entonces a una palabra por demás autorizada. Dice Chandler de la figura del detective: “el detective es el que anda detrás de la verdad”⁹.

El gran legado de Leonor es, indudablemente, su obra. Pero también habernos dejado la responsabilidad y el desafío de ser ‘detectives’ en este sentido, no olvidando a estos criminales, buscando incansablemente la verdad de esta historia. No olvidando.

Anexo

1. Envío correspondiente al fragmento en que se trabaja la segunda parte de *La enagua...* (poema final del libro)

y de nuestras vidas nada entendemos
sino las mutaciones

⁷ Link, Daniel; (comp.) *El juego de los cautos*, la marca editora, Buenos Aires, 1992, pág. 9

⁸ Piglia, Ricardo: op. cit., págs. 56,57

⁹ Chandler, Raymond, op. cit. pág. 43

mariposas y orugas que se penetran alucinaciones,
una segunda piel sin poros el aire comprimido de las
pesadillas

se mueve en nuestros cerebros

la mirada intranquila al reflejarse en el agua de los
sucesos,

algo como estupor

se empecina en los trenes que emergen del alto
terraplén

y fugan

yo no sé nada. De nuestras torpezas advierto cómo se
nos caen los objetos de las manos y el gemido de las blusas
que se parten impregna el bajo techo de la habitación como un
moho.

**Uno se creyó con ambigüedad, desamparado y sutil ahora
lo obvio nos hace transpirar las manos ser vanamente
reticentes: “en realidad no comprendo qué pasó”**

**y el hambre de una felicidad sospechada nos enferma
porque no tuvimos ocasión**

porque fuimos tristes desde el comienzo

**la verdad era una sustancia más sucia más
incompleta porque no dimos abasto.**

(La negrita nos pertenece)

2. Envío correspondiente al “Café de los Expósitos”

(Si para Theodor. W. Adorno no se podía seguir escribiendo poesía después de Auschwitz y, sin embargo, aparece “Fuga” de Paul Celan para –no sólo demostrar lo contrario- sino para transformar el puro horror en esa belleza estremecida, este poema de Leonor cumple quizá la misma función redentora para con los 30 mil desaparecidos de la última dictadura y la generación que los ha sobrevivido)

maderas que desborda un container , vidrios rotos como algo que partió la tormenta nos queda ese estrecho paso de baldosas. La enrojecida marca de la luna cuelga como una luctuosa res en la cámara helada.

Extraño sitio. Unas mujeres juntan el dinero tras el mostrador de piedra y madera laqueada he perdido mis horas, como el que más, bajo ese toldo de franjas de color, el espeso perfume de los frascos, plumas que adornan amorosas un fieltro roto, la espuma de esos dientes que ríen

sobre el cuaderno, con tu tintero negro; ya no sabías de amantes con sacos cruzados que entraban sin llamar, de respiraciones escuchadas tras la puerta del baño

en el techo, la sombra de una silla crecía gigantesca. Detenerse en ese estuche de mesas de granito extraño sitio la membrana del tímpano, como un ala de luciérnaga brilla por palabras que se murmuran con la cara en la pared.

Así contemplar las noches de una calle que muere, la vastedad de aberturas inmóviles y esas inútiles máquinas acumuladas bajo un resplandor de garito

mampostería rota en un container patria argamasa que la peste recalienta y los aullantes cachorros atados a los mástiles no nos dejan dormir, no nos dejan pensar. Sus aullidos persisten en la oscuridad como un perfume

ciudad perdida en habitaciones de cortinas arrancadas, escalones de hierro, débiles susurrantes en vidrios que el alcohol ilumina

después la lluvia borra los pocos rastros. envases vaciados bogan en las cunetas y ya nadie tocará nuestro corazón no arderá su tenue alivio en la tiniebla ácida.

Alguna tarde un silencio de vigas de hierro y el viento otoñal entraban en el café desierto y la luz se movía anhelante en las lámparas de chapa extraño sitio el insomnio anuda un pañuelo en la trenza y los novios llegaban con ese ojo roto en la pelea ¿qué hacer con sus frentes arrancadas, con la bufanda muerta en el mosaico y ese dolor en la nuca que se pudre?

Ayer es esta memoria que llora en la oscuridad

mucho calor aquí un verano excesivo palpitaciones de viento como el
cuello de un animal un container que pierde el zumo de la noche. Ayer sería
más blanca mi espalda, más desnudas las piernas más evasivas en el terciopelo
¿lloré por ti cuando caías?

no dormía en una cama de pino, eso es seguro.

Miraba la ciudad sitiada por camiones blancos SCORZA en letras
plateadas a un costado de las carrocerías ¿eran de amianto nuestras sienes en el
incendio? Eran del papel lila de las cartas? Era de espumosa ceniza nuestra boca
en el aeropuerto?

Y entonces? Nada grumos en las terrazas que el viento azota
plumas.

Sólo pedimos un banco para ser más pálidas.

Sólo una tela cruda para el cabello lujoso.

Tatuajes de tango en la piel delgada de los hombres, en su perfume barato
calor aquí

calor o bestias de porcelana negra

¿lloré por ti cuando caías?

Abrígame los pies abrígame la garganta abierta. No estoy para
dulces afrentas, para abandonos raros los cuerpos crecen en ese tono de
jazmines que la helada quema

y un sangriento telón de teatro alzado a un costado del quiosco deja ver los
paquetes de tabaco y pequeñas latas de caramelos holandeses.

Mi aflicción era inmensa esa noche que caíste, mujercita, pero no recuerdo
si lloré o si me mojé la cara y vi mi rostro en el espejo y era sólo la boca que
temblaba y el reflejo de azulejos blancos como nieve. Eso: amontonada nieve
sucia y un rostro que se adelanta suplicante en el vidrio.

Alguien hablaba en el cuarto contiguo una voz oscura: humo de
hojas húmedas que se queman pero no recuerdo si lloré o si me desprendí el
corpiño con uñas que se quebraban.

Mirábamos una ciudad que se agitaba y desaparecía. Vimos andamios que se desprendían para caer con lentitud, papeles que el aire mueve con desidia, vimos grúas que alzaban al cielo impasible fardos de tablas rugosas.

No había terror en nuestros dedos alzados que temblaban.

Ni sonido en las bocas abiertas patéticas en ralenti fulguraciones
en el clima de placas de caucho.

¿lloramos esa noche, María?

Llorábamos después, noche tras noche, en cuartos alquilados, autos dejados en la inundación, iglesias (su último banco de astillas agrias que nos corrían las medias), departamentos sórdidos, lavaderos de adobe húmedo, moteles de las rutas del sur

llorábamos?

No estoy para suposiciones de fiebre para amores tardíos. No estoy para las extravagancias del deseo

lloraba? Se trata de la naturaleza del dolor. El escarabajo de ese dolor mueve lentas alas lúgubres en las alcobas de la pasión.

Se trata de la garganta mía

eran trenes cargueros como en un túnel fugaban los rostros amados /
supuestos / ofendidos entre bolsas de papa

estábamos solas

con nadie recordábamos *“de qué color son los cerezos”* no vendrían, después de todo, a calmar nuestro canto desdichado en baños de azulejos pálidos peces giratorios en los acuarios corazones que incrustados en la mesa escriben. Mirábamos fascinadas ese deslizamiento de escamas, como una herida deja tras de sí, en las tablas, desprolijos rasguños de sangre

¿llorábamos?

¿pedíamos igual delicadeza? No comprender las cámaras de vidrio, el encierro, la humillación?

¿pedíamos algún narcótico fuerte?

De la torpeza con que se mueve la saliva en los labios ¿ qué recordar? Un sombrero de papa con una cinta oscura ¿es importante?

Los tacos peligrosos que tocan el mosaico con un sonido de pequeño, agudo martillo de plata fanfarronadas de minifalda negra, sonámbula en el aire escaso que mueven los ventiladores de techo, lycra apretada a las piernas disco de pasta que una púa escarba en su herida fatal y también aquel monedero secreto en la liga; con unas separadas monedas de níquel.

Porque alguien supuso que nos habían dejado pupilas en ese café; entre el raspado sonido de las tizas en los billares y la caída de los dados en lujosa intemperie.

Porque alguien sospechó nuestras camitas de hierro encalladas en habitaciones de cal saliva inquieta inmóvil venenosa, que supura cuadernos de lívida caligrafía.

Con zapatos de charol nos llevaron al cementerio de automóviles
con vestidos de piqué almidonado
con guantes de encaje blanco hemos visto el fuego de las fundiciones
fotos en sepia con mujeres embalsamadas en sindicatos vacíos aguas
infames cruzadas por un ballenero espectral aguas confusas
y ese esfumado de cenizas de marzo ese musgo esa vergüenza en el
corazón ¿lloraba?

De túneles se hizo nuestro impermeable en la lluvia. Su sombra proyecta en el empedrado una naturaleza cinematográfica y los focos iluminaban el puente como algo construido para otras razones.

El cielo suelta un agua acostumbrada a la oscuridad, espumas de crisálida en un patio encerado

– es cierto, después de la belleza no hay nada –
nos movemos en el circuito de arcilla empapada.

Vemos entre la niebla nuestros vestidos alzados por el remolino de lluvias. Nuestros vientres baldíos, con el encerrado perfume de la desobediencia, se agitan bajo las sábanas como en un nacimiento.

Muchachita parda:

estos roces estas anotadas palabras de tu hermana melliza de
gemelas piernas untadas de la misma seda gris

desprotegidas en los zaguanes / afligidas / en marchas furiosas sobre las
plazas abiertas / acariciadas en autos de oxidadas carrocerías y orgullosas
y lentas soberbias. Solas en estas calles de perdidas metáforas porque la
belleza ocupó totalmente nuestro corazón. La nobleza puso su pluma rara de
halcón en nuestra frente.

En una patria de canallas, de bocas errantes en salones reservados,
nosotras fuimos buenas

durmientes en cajas de vidrio curiosas entre vasos de cerveza negra,
leíamos: *“dicen que yo no he levantado para ti ni una sola casa de música”*

entre papeles de tachadas cifras designios citas en esquinas
alquitranadas

el viento mezclaba nuestros cabellos a las lluvias que no cesaban y
empapaban las banderas rápido se inundaban las alcantarillas y ya entonces se
escuchaban los tristes acentos de la noche milonga turbia que abandona sus
flores de fango en las sienas adolescentes.

Llegábamos las ropas húmedas las sillas huesudas
aumentaban su sombra en la pared

y fuimos los mejores

nuestros dulces cuerpos delgados fotografiados en todos los entierros en
lo amores neumáticos que se queman botellas con nafta arrojadas al hambre
los tiroteos pensamientos desesperados ocultan con un pañuelo la luz del foco
como algo desnudo

generosos hasta el suplicio

rencorosos de dignidad lastimados

atravesando las avenidas el pavimento se hundía bajo el peso del
Elefante Blanco de una generación que pidió más allá de su muerte, que tocó su
armónica más allá de los sótanos

no quiso las costras del poder sobre su piel sin enaguas no cambió sus
sueños por una botella de champagne.

Fuimos los mejores porque la belleza ocupó totalmente nuestro corazón

nuestras espaldas no fueron ambiguas

la promiscuidad no beso nuestros pechos en su catre de plata

la pornografía no consume nuestros granos de arroz, nuestras medallas de peltre
nuestra agonía era el paisaje donde los ciudadanos sacaban a pasear sus Dogos Argentinos

nuestra noche fue inmensa grotesca nuestra aparición en las fiestas familiares
desdichados los agujeros de la memoria

con plazas que se vaciaban, como un tajo profundo deja sin sangre un rostro

pálido embaldosado con crespones que el viento arremolina.

Nosotros también nos alejábamos

¿La derrota era ese mirarnos los unos a los otros como apuñalados?

Tristes azules las bocas y preguntas o perros mutilados en las playas de invierno

¿lloré por ti cuando caías?

¿Estuve frente al arenero que quita del corazón su lastre de ceniza fría, sus sorbos de veneno, su desmedida sombra?

Un resoplo de sollozo y turbación abeja que absorbes una flor inestable
arenero nocturno

arrancabas de nuestra sangre las porcelanas sucias de la fiesta

ese cavar de agua enferma arenero y perturbas al que trata de conseguir un poco de sueño
un sonido a sábanas frías, marchitas sobre la espalda estrecha, morbosos de aluminio negro, sin jarro de agua con vinagre, sin jergón, sin séptimo día.

“Vivimos en un mundo de sutilezas. La materia no es grosera como parece, es sutil.”

Con los ojos embotados del que atraviesa fumaderos de muebles corruptos
las uñas aprietan esos cuerpos que se hunden en la zanja del corazón con sus
alambres de púas, sus violetas del precipicio, las citas fracasadas y esquinas que
doblan hacia el paredón de las curtiembres

acumulada nieve sucia memoria donde la patinadora gira con una vela
en la mano y su pasión impregna aquel pañuelo bordado con las iniciales de tu
nombre

y yo no lloraba cuando caías

no respiraba con los párpados quemados

no sonreía en las fotos

no construía los altos peces del cielo

pero de la agitación de esos días en el vacío, recito sus estremecimientos.

La belleza nos retuvo en su vientre como a un niño no nacido.

Como algo no acabado estuvimos en el mundo.

Como alguien que no tiene párpados estuvimos insomnes en pasillos que
nadan en círculos.

Y como alguien que no tiene cuerpo estuvimos en Hoteles donde nadie nos
besaba

pero fuimos los mejores

porque la belleza ocupó totalmente nuestro corazón.

Se escucha caer el agua sobre las lozas de la pileta. Llagas de la noche.

Paseantes entre sillas desnudas. Boca sobre boca. Horas de la estación cerrada.

Me pregunto si no seremos el espectro de aquellos que degollaron los hombres de
Mataderos

gargantas fijas que el crimen pule

cabezas rapadas en celdas

y ahora los meses de la peste

y ahora envolvernos en capuchas monásticas

¿Lloraba por ti?

Hay un espacio de mástiles vaciados donde el pensamiento es gangrena
lámparas sobre nuca en las que gotean las noches de vidrio. En la avenida
desierta giran errantes papeles como matas desgraciadas y sin rezar en la dañina
oscuridad mercurio que se desprende de la caricia. El agua cae sobre cuchillos
sucios alto muelle desde el que miras zambullirse a los buscadores de perlas y la
aleta del tiburón desliza un triángulo de sol en el agua abúlica.

Todos somos hijos de la tormenta.

Apaga ya esa luz en la cabina, que el macabro olor a cebo se desparrame
en la niebla.

Hemos velado durante la inmensa noche. Tanta sombra tienen nuestros
cabellos al viento.

Todos somos hijos de la traición.

Hemos visto la hemorragia fría de los faros perderse en un asfalto lento
desvalidos dedos en un piano

esa arena en la boca nuestras delgadas sienes en la pared que se
derrumba saliva de los compañeros pero no cubrí tus hombros con el
pañuelo de seda no cubrí tu vientre con las uñas esmaltadas de rojo de tu
garganta no quité las cenizas

y no pude no lloré cuando caías.

Bibliografía

- ❖ García Hernando, Leonor, ***La enagua cuelga de un clavo en la pared***, Ediciones Último Reino, Buenos Aires, 1993
- ❖ García Hernando, Leonor, ***El cansancio de los materiales***, Ediciones Mascaró, Buenos Aires, 2000
- ❖ García Hernando, Leonor, ***Tangos del orfelinato, tangos del asesinato***, Ediciones Mascaró, Buenos Aires, 1999.

- ❖ Alonso de Solís, María Esther; *Recetas para ser y parecer mujer*, Editorial Universitaria, Misiones 1993.
- ❖ Fernández, Ana María; comp. e introducción, *Mujeres en la imaginación colectiva*, Editorial, Buenos Aires, 1992.
- ❖ Irigaray, Luce; *Amo a ti, bosquejo de una felicidad en la historia*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires 1994.
- ❖ Link, Daniel; (comp.) *El juego de los cautos*, la marca editora, Buenos Aires, 1992.
- ❖ Piglia, Ricardo, en *El juego de los cautos*, la marca editora, Buenos Aires, 1992.
- ❖ Chandler, Raymond, en *El juego de los cautos*, la marca editora, Buenos Aires, 1992.

Gabriela Yocco. Es Profesora de Música y graduada en Periodismo. Cursó estudios de Literatura en la UBA. Ha recibido importantes galardones, nacionales e internacionales, por su obra poética y narrativa. Publicó, entre otros poemarios, ***Las horas del agua***, Buenos Aires, El pájaro tinto, 2000; ***Elogio del grito***, Buenos Aires, El pájaro tinto, 2001. Es autora del artículo "*Pancha Carrasco, soldadera de la Independencia*", en ***Pasión y Coraje, mujeres de la América profunda***, selección y prólogo de Ana María Ramb, Buenos Aires, Editorial Desde la Gente, 2002. Entre los años 2000 y 2003, fue becaria del Departamento de Literatura del Centro Cultural de la Cooperación. El presente texto corresponde a uno de sus trabajos de investigación.