

Letras femeninas

Vol. XXXVIII, Nro 2. (invierno 2012)

pp. 79-96

“El lenguaje que desviste: erotismo y violencia en la poesía de Nela Rio”

Natalia Crespo

(ILAR, FFyL, UBA-Conicet)

El lenguaje que desviste: erotismo y violencia en la poesía de Nela Rio

Me interesa contar la vida de mujeres, que tengan no sólo un “cuarto propio” sino el protagonismo de sus propias historias. “Entrevista a Nela Rio.” Andréia Alves Pires.

Para quien se acerca por primera vez a la obra de la poeta argentino-canadiense Nela Rio¹ y busca orientarse temáticamente tomando como guía los títulos de los libros, la experiencia podría resultar paradójal: aquellos títulos que sugieren quizás cierta idea de erotismo –como el de su poemario *En las noches que desvisten otras noches*– tratan en realidad de la violencia. Asimismo, otros títulos que podrían hacernos pensar en la violencia o en el dolor, como *Aquella luz, la que estremece*, en donde el estremecimiento de la luz anticiparía un sufrir, dan nombre, en realidad, a un poemario marcado intensamente por lo erótico. Esta superposición de sentidos no es una mera impresión a partir de los títulos. En la poesía de Nela Rio estos dos temas son centrales y a veces aparecen entrelazados. Sobre la importancia de estos temas –y de otros– en la obra de Rio ha escrito Hugh Hazelton:

She has written powerfully on imprisonment, torture, and recovery, but has also produced a variety of work dealing with aspects of love and sexuality among mature and older people, the effects of disease and death on a spouse, and the struggle of women to find self-realization in their daily lives. (129)

Asimismo, en un artículo anónimo aparecido en marzo de 2007 en la revista canadiense *Base*, leemos, respecto de los temas predilectos de Rio: “Women are the central figures in Rio's work, and solidarity among them is clearly evident in the situations in which they suffer from violence, whether in the public world of political repression, cultural marginalization, stereotyping due to gender and age, or the private world of domestic abuse (s/p).”

Ahora bien, la cuestión de la tortura y la violencia de Estado, como así también el tema del erotismo, han sido y son abordados por infinidad de escritores de distintas épocas y estéticas. ¿Qué distingue a la escritura de Rio de otras escrituras sobre estos temas? Siguiendo el capítulo de Hazelton, su obra se caracteriza por “an uncompromising and forceful imagination that examines every aspect of her subject and by a direct, uncluttered, yet polished style of writing in which her primary desire is to communicate as effectively as possible (129).” A diferencia de otros poetas hispano-canadienses, Rio no ha escrito mucho en torno al exilio, tema que suele ser, como explica Torres en su artículo “Writings of the Latin-Canadian Exile,” frecuente en la emergente literatura hispano-canadiense.

En estas páginas analizo tres poemarios –*Túnel de proa verde* (1998), *Aquella luz, la que estremece* (1992) y *En las noches que desvisten otras noches* (1989)– a partir del erotismo y de la tortura de Estado, en tanto forma institucionalizada de la violencia. ¿Por qué juntar dos cuestiones que, en algún sentido, son tan disímiles? Por un lado, el erotismo se conecta con el placer, con las fuerzas vitales, con un sentido ético del Bien. Mientras que la tortura se relaciona con la muerte, el sufrimiento, lo perverso, y se vincula éticamente con el Mal. A pesar de esta distancia ética, tanto en los poemas de la tortura como en la poesía erótica, Rio echa mano de recursos literarios similares, y pone en juego elementos que son propios de su estilo, mostrando así una ductilidad temática que no le hace perder lo característico de su escritura.

En su libro *El erotismo*, hoy célebre, Georges Bataille distingue tres tipos de erotismo: el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado. Pero, en cualquiera de sus tres variantes, para el filósofo francés el erotismo siempre es una búsqueda por sustituir el aislamiento inherente del ser, pues para este autor todo erotismo es una lucha del ser contra su incompletitud y su discontinuidad y, por tanto, supone una fascinación con la muerte.

Pero una de las variantes, el erotismo de los cuerpos, es principalmente un gesto de violencia, una suerte de violación de un ser hacia otro: aquí aparece el primer parentesco con la tortura. El acto erótico, en tanto violento, requiere por parte de ambos amantes la conciencia de que existe la muerte y de que somos seres finitos y discontinuos.

Si del erotismo puede decirse que supone la conciencia de la existencia de la muerte –y una búsqueda desesperada por negarla– de la violencia, y específicamente de la tortura, se puede afirmar, análogamente, que guarda una connotación sexual. En su libro *Torture and Truth*, Paige DuBois analiza la relación entre la tortura, la sublimación del acto sexual y la noción de una verdad histórica que debe ser revelada, extraída del cuerpo del torturado. Según esta autora, hay un estigma recurrente, histórico –desde la antigua Grecia hasta nuestros días– en el discurso del torturador: legitima la tortura como el único mecanismo eficiente para extraer una verdad que porta y oculta el torturado. Dentro de esta lógica de pensamiento, el “subversivo” ha quebrado el orden y, por tanto, es torturado para que confiese una verdad, una revelación a partir de la cual el torturador, en tanto vigía del orden, podrá restituir la sociedad tal como era antes de la intervención subversiva. Es decir, la tortura se postula como un recurso imprescindible para la preservación de la sociedad: es en nombre de la ley que el Estado tiene el derecho de torturar para así recuperar aquella verdad que, habiendo sido escatimada por el sujeto subversivo, genera caos. Para María Rita Khel, por su parte, no se trata exactamente de arrancarle una verdad al torturado sino de desposeerlo de su capacidad de lenguaje: “Durante la tortura, el habla, que representa al sujeto, deja de pertenecerle, pues el torturador pretende arrancarle una palabra que no es la que el torturado quiere decir sino la que el torturador quiere oír. Resta al sujeto que se identifica con el cuerpo el silencio como última forma de dominio sobre sí” (citado por Elena Palmero en “El cuerpo torturado y mutilado en la obra poética de Nela Rio,” 2). En este sentido,

la única forma de resistencia es el silencio. Según Palmero, la tortura genera una división en el sujeto: escinde el cuerpo del habla, dejando al yo sin lenguaje. Este despojo de lenguaje es quizás lo que se intenta subsanar en la poesía de Rio: “Ante esta condición escindida del sujeto torturado, hay en los poemas de Nela Rio un intento por integrar el sujeto a su cuerpo en la imaginación y el silencio. De esta manera el sujeto torturado de sus poemas consigue liberarse en el silencio, silencio de donde brotará fecundamente la palabra poética” (2).

El acto de tortura, ya sea ejercido en pos de una verdad o para desposeer de lenguaje al Otro, supone, como el acto erótico, una desnudez, un descubrir, tomando el verbo en su doble acepción de destapar y de revelar. Al respecto, cabe recordar lo que ha dicho la autora en su entrevista con Andréias Alves Pires: “...lo revelatorio, la posibilidad de descubrir, correr cortinas, levantar velos. En mi poesía hay constantemente este sentido” (126). En lo que Bataille llama el “erotismo de los cuerpos,” el acto de descubrirse el cuerpo es considerado no sólo el preámbulo a la unión física de los amantes sino también el primer gesto de entrega e indefensión del sujeto hacia el Otro. Según el filósofo francés:

La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de la existencia discontinua. Es un estado de comunicación que revela un ir en pos de la continuidad posible del ser, más allá del repliegue sobre sí. Los cuerpos se abren a la continuidad por esos conductos secretos que nos dan un sentimiento de obscenidad. La obscenidad significa la perturbación que altera el estado de los cuerpos que se supone conforme con la posesión de sí mismos, con la posesión de la individualidad, firme y duradera. Hay, al contrario, desposesión en el juego de los órganos que se derraman en el renuevo de la fusión, de manera semejante al vaivén de las olas que se penetran y se pierden unas en otras. (23)

En relación con el cuerpo y con la desnudez está presente, tanto en el erotismo como en la violencia, la cuestión del exceso. El exceso de lo sensorial por sobre lo racional, el exceso de todo lo normativo o de lo que Bataille llama “el estado normal,” supone una exacerbación que linda con la obscenidad. Tanto la tortura como el erotismo son experiencias transformadoras: siempre se sufre un cambio, en ninguno de los dos casos se sale indemne. Y dicho poder transformador tiene que ver con que ambas experiencias son intrínsecamente excesivas.

Asimismo, tanto el erotismo como la tortura –aunque esto no les sea un rasgo privativo– requieren del relato posterior para cobrar su entera condición de experiencia transformadora. El saber empírico, lo vivencial, queda supeditado a la narración y, a su vez, la narración a la audiencia. En dicha narración posterior, se hace evidente que se trata de experiencias fuertemente sexuadas, empírica y discursivamente atravesadas por la dicotomía masculino-femenino y por el ejercicio de poder que conlleva la diferencia de género.

Elaine Scarry, en *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, plantea que la tortura es un proceso de deconstrucción de la civilización a través del cual el mundo, según es percibido por el torturado, pierde su carácter funcional. Según Scarry, al torturado no sólo se le trastoca la percepción del mundo circundante sino, ante todo, la manera en que percibe a su verdugo, el cual pasa a ser tan sólo una voz sin cuerpo. Esta trastocación de la percepción es uno de los efectos de lo que la autora denomina la fenomenología del dolor. La supremacía de la voz por sobre el cuerpo puede quizás explicar la variedad léxica en torno a los verbos de la voz que leemos en la poesía de Nela Rio. Quizás también hay que pensar esta riqueza de vocabulario para nombrar el dolor como forma de suplir el vacío de lenguaje propio de las situaciones de terror. Al respecto, explica Horacio Riquelme: “Our everyday language did not have expressions for

communicating the experience of terror; there were no connotations for the anguish that stems from the chronic fear instilled by external and unquestionable motives” (9).

A la luz de estas cuestiones, veremos cómo poetiza Rio en *Túnel de proa verde* y en *En las noches que desvisten otras noches* la experiencia de la tortura y cómo aparece el erotismo en *Aquella luz, la que estremece*, un libro muy diferente temáticamente de los dos anteriores pero no tan distante desde un punto de vista formal. *Túnel de proa verde* es un libro sobre la violación de los derechos humanos sufrida por mujeres durante las dictaduras. Históricamente, el libro no refiere a un dictadura militar específica, más bien se abordan los efectos subjetivos de la represión y de la tortura en las víctimas mujeres. En este sentido, el abordaje es tan abarcador como lo es la dimensión destructora de toda represión, definida como “a multifaceted phenomenon whose principal goals are to destroy the individual as a person by severing links with family and other valued groups” (Salimovich 74). Pero más allá de cierta indeterminación histórica, la violencia a la que se refiere el poemario es fácilmente identificable con las dictaduras latinoamericanas de los años setenta y ochenta, durante las cuales: “Se sucedieron allanamientos, detenciones, desapariciones, torturas y muertes. Muchas personas, temerosas por la falta de protección de los órganos estatales encargados de esas funciones decidieron exiliarse durante los años crepusculares” (Rocha 5). Ahora bien, cabe preguntarse cómo surge este poemario sobre la represión y la tortura si la autora residía en Canadá desde 1962 y, por tanto, estaba alejada de la vivencia cotidiana de la represión militar. Hazelton comenta al respecto:

As part of her increasing interest in feminism and of her identification with the suffering of women in Argentina and other parts of Latin America, Nela became active in Amnesty International. She also began working with groups that helped and advised women immigrants and refugees to Canada. Listening to and often translating these women’s

stories gave her new insight into both political and patriarchal repression, themes that she would return to later in her writing. Often, she discovered, there was a deeply disturbing absence of respect for women even among militants on the left, who supposedly had dedicated their lives to fighting political oppression. (131)

Por otra parte, Rio escribe en las palabras de introducción a *Túnel de proa verde*: “este poemario es una necesidad vital, es un compromiso con lo que sé y no puedo desconocer. La protagonista representa a muchas que he conocido y a muchas a quienes nunca he visto” (12).

Una de las características más llamativas de *Túnel de proa verde* es la alternancia de momentos de gran velocidad, en donde ciertos hechos se narran unos detrás de otros, seguidos por momentos lentos, descriptivos, en donde el lenguaje se demora y no hay prácticamente acción o línea narrativa. La velocidad alta se corresponde con los versos que dan cuenta de la violencia, mientras que las estrategias de ralentización se refieren a los traumas de dicha violencia y son tematizados, según veremos, en *En las noches que desvisten otras noches*.

La ralentización se logra con rasgos del lenguaje –que también aparecen en *Aquella luz, la que estremece*– tales como el predominio de vocales abiertas a, e, o, el uso de verbos en presente simple y presente perfecto, la repetición de palabras o sintagmas, la preponderancia del yo poético en primera persona, una marcada abundancia de gerundios y de adverbios terminados en –mente. Asimismo, esta ralentización se asocia con las imágenes de apertura, con la idea de proceso, de recuerdo, de memoria traumática, opuesta a la noción de cambio brusco y de acción bestial que vemos en los versos que narran los actos de violencia. En el poema “XVII” de *Túnel de proa verde* encontramos un ejemplo del lenguaje demorado:

Los matorrales han juntado
tenebrosas melenas aparatosamente engominadas

hurgando en las sombras con ojos como carbones

ojos como lenguas lenguas

recorriéndome pesadamente

delincuentemente

palpablemente lascivos. (56)

Como podemos ver aquí, hay una ralentización –y también un efecto de agresividad– generada por el presente perfecto, la adjetivación profusa, la repetición de “lenguas,” los adverbios de modo y los gerundios. El “han juntado” nos da la pauta de que la tortura ya ha pasado. El adjetivo “engominadas” funciona como sinécdoque de lo militar, pues hace alusión a melenas cortadas al raz. La secuencia de tres adverbios de modo, además de generar énfasis a través de la reiteración del sufijo “-mente,” tiene múltiples funciones semánticas: “pesadamente” puede aludir tanto a la pesadez psicológica (si tomamos el sentido figurado de “pesado,” que da cuenta de algo difícil de soportar) como a la pesadez física (dejando dicho que las lenguas que recorren a la hablante están literalmente arriba de ella); por su parte, “delincuentemente” supone el reconocimiento de una acción delictiva, diferente de la norma, por parte del agresor. Ahora bien, ¿quién juzga este acto de “recorrer” el cuerpo femenino de la hablante como un “delito”? La propia hablante, quien desliza a través de este “delincuentemente” la idea de que existe una distinción entre el bien y el mal, una ley internalizada por la hablante, contrapuesta a la autoridad de las “tenebrosas melenas aparatosamente engominadas.” Asimismo, “palpablemente” retorna sobre la noción de violación sexual, pues alude al sentido táctil. Hay un yo y un ellos en evidente confrontación. Este “ellos” no aparece nunca en su totalidad, sino representado sólo a través de una visión fragmentada: melenas, ojos, lenguas. Si por un lado el poema escatima la representación completa del otro, a este retaceo se le opone la potencia expresiva que genera el

desplazamiento semántico de “ojos”: si los ojos son como carbones y también como lenguas, podríamos inferir que ojos y lengua, comparten al menos una característica: queman.

En *Túnel de proa verde*, quizás por la voluntad de dar voz a las mujeres acalladas (muertas o encarceladas) el yo –casi siempre la voz que enuncia el poema– suele hablar del lenguaje poético y de la ruptura del silencio a través de metáforas de la luz. Esto no es un hecho aislado si pensamos que la luz en tanto metáfora de múltiples sentidos está presente en los títulos de dos libros Rio: en *Aquella luz, la que estremece* y en *El espacio de la luz*. Dentro de su polisemia, un significado recurrente en *Túnel de proa verde* es la luz como metáfora de la palabra poética, del deseo de escribir. Otro significado, esta vez negativo, es la luz como efecto del dolor extremo de la tortura. Leemos en el poema “XXV,” en referencia a los torturados y al deseo de narrar la tortura: “y ellos / los que jamás muestran la cara que nadie quiere ver / sin saberlo / con su furia con su infamia y con su grito / me pusieron una corona de luz que enceguece este pasado y los sepulta” (74).

Otro rasgo recurrente en los tres libros es la representación antropomórfica de la naturaleza. Esta antropomorfización suele tener dos manifestaciones típicas, no excluyentes una de otra: a veces se trata de una naturaleza violenta contra la cual se defiende el yo poético tomando la escritura como escudo, a veces se trata de una naturaleza sexuada, violadora o violada. Así, por ejemplo, el viento aparece típicamente como metáfora de fuerza, como en el poema “XVII” de *Túnel de proa verde*: “el viento.../ y sale en un galope de tormentas / arrollando las nubes hasta volverlas grávidas de sombras” (56-57). Lo mismo ocurre en el poema “XVIII”: “Viento / viento lleno de aullidos / viento arrasador. / Lucho creando alambradas para detener / al encabritado invasor (...) / Viento / viento / he de tragarte a bocanadas inmensas / para gritarte en hojas / que no habrá viento que pueda borrar” (60).

Dentro de esta antropomorfización del paisaje, en el poema “XXVII” las lluvias representan a las compañeras: “Prodigiosamente las lluvias parecen las mismas / agua que cae del cielo / vistas desde el encierro / o desde una ventana en una tierra de exilio. / Con mágico malabarismo han traído / aquellas vidas, mis compañeras arraigadas en un tiempo / de desconcierto” (78). Los matorrales se asocian con los torturadores, leemos en el poema “XVII”:

Las ramas yermas de estos matorrales impotentes
arqueando sus puntas inquisidoras
arañan mi espalda
dibujando extraños oráculos de sangre
tironean mis cabellos
queriendo desenterrar secretos que mantienen rebeldes rebeldías
pero mi frente dolorida no se abre a cuchilladas. (56)

En la mayoría de los casos se puede identificar al objeto agresor/violador/torturador; sin embargo, el “enemigo” tiene tantas manifestaciones alegóricas dentro de la naturaleza que presenta esta poesía, que el efecto de lectura es de amenaza inminente, circundante, al acecho y casi omnipresente. Norbert Lechner, en su artículo acerca de los efectos del miedo durante períodos de represión militar, plantea: “When the danger is confined to a visible, clearly identifiable cause that has been officially stamped as ‘evil,’ the fear can be brought under control” (27). Aquí se produciría lo contrario: la imprecisión del otro atacante, la proliferación de alegorías del peligro y la multiplicidad de caretas que puede adoptar el Mal, transmiten el estado de pánico previo a la identificación visible de la que habla Lechner.

Creemos que el paisaje humanizado metaforiza el poder devastador de la violencia, sugiriendo tal vez que la tortura todo lo transforma y cubre. No habría espacio del paisaje que no

esté atravesado por dicha tortura. Podríamos entender este trabajo retórico con el paisaje como la manera poética de dar cuenta de la distorsión en el modo de percibir lo que nos rodea.

Recordemos que, según Scarry, la alteración de la percepción es una consecuencia típica de la tortura.²

Abundan también en la obra de Rio las imágenes de lo espiralado o enrevesado, el vericuetos, lo enroscado. Se trata casi siempre de imágenes que aluden a la femineidad, conectada con el dolor o con el secreto. En contraste, las imágenes naturales de lo filoso, lo punzante, lo hiriente o erecto –cardos, yuyos, hierbas, lanzas– suelen designar lo masculino, a veces asociado a lo violento y lo abusivo. Lo enrevesado de lo femenino contrapuesto al carácter rudimentario de lo masculino se asocia en *Túnel de proa verde* con la representación de la femineidad como la voz encargada de crear la memoria. La función de la voz poética femenina sería la de procesar el trauma, mediar entre los hechos y su proceso de verbalización y significación. Dar palabra.

Así, lejos de una representación victimizada de la mujer, el yo femenino presenta la palabra poética como lo inalienable, lo imposible de desnudar. Como señala Elizabeth Gamble Miller, en ningún momento del poemario *En las noches que desvisten otras noches* (y el comentario es extensible a *Túnel...* y a *Aquella luz...*) encontramos victimizaciones de la mujer ni golpes bajos en torno al abuso de la tortura. Por el contrario, la voz poética de Nela Rio logra escaparse a los lugares estilísticamente comunes en quienes escriben sobre temas tan trágicos.³

En las noches que desvisten otras noches (1989) es también, como *Túnel de proa verde*, un poemario que da cuenta de los horrores sufridos por las mujeres durante las dictaduras de los años setenta. Pero se enuncia desde un tono más narrativo y menos lírico que en *Túnel de proa verde*. Hugh Hazelton comenta que para escribir este poemario Rio “was inspired by the women

fighters of both Guatemala and Argentina” (133). Y agrega: “The book is a cry of resistance, defiance, and mourning, a cry that the speaker wants to ‘resound like thunderbolts’” (133).

En las noches que desvisten otras noches se abre con poemas que relatan la lucha armada y la persecución militar de los así llamados “subversivos;” luego viene una serie de poemas sobre el encarcelamiento y la tortura, para terminar con cierto restablecimiento del sistema administrativo y de la vida en sociedad. Este retorno, al mismo tiempo que es nombrado como “el triunfo de la revolución,” es criticado por la voz poética como un regreso al estado de sometimiento que antecedió a la lucha. Hacia el final, al contrario de la fe en las causas ideológicas y del heroísmo revolucionario, aparecen por primera vez el escepticismo, el sinsentido de la violencia, el proceso de duelo, la melancolía y una pregunta recurrente: ¿cómo se puede volver al aparente orden, a la sociedad cívica, una vez que se han cruzado ciertas barreras éticas? Vemos nuevamente el tema de la tortura como experiencia transformadora, como aquella devastación del ser de la cual nunca se retorna igual. Si en *Túnel de proa verde* hablamos de cierta abundancia de lo descriptivo, lo meditativo y lo lento, en los poemas del libro *En las noches que desvisten otras noches* encontramos, a nivel del lenguaje, la reiteración de frases cortas, que van dando ritmo al poema, el uso frecuente del tiempo presente, los versos fracturados, las enumeraciones sin pausas tipográficas, todos recursos que dan al poemario un ritmo más veloz que el de *Túnel de proa verde*. Ahora bien, ¿qué función cumple este ritmo veloz en los poemas? Mientras que la ralentización suele corresponderse con la poetización de una escena post-traumática (en donde la función del poema es construir una memoria sobre la experiencia de la tortura y el *ethos* predominante suele ser la melancolía), la velocidad poética se corresponde con la poetización de la escena traumática en sí. Podría pensarse que el ritmo veloz

busca replicar lo excesivo y horroroso e inexpresable del terror, si tomamos en cuenta lo planteado por Riquelme.⁴

Es común a ambos poemarios la permanente contraposición entre espacios abiertos –típicamente pampas, campos, zonas rurales desoladas– y espacios cerrados como celdas, cárceles y paredones. El tema del encierro generalmente funciona como símbolo de opresión mientras que el espacio abierto se asocia con la soledad, con el exilio, raramente con la libertad. Se trata, por lo general, de una apertura un tanto agorafóbica. También es notoria la preponderancia de sonidos del dolor y de la agresión (gritos, aullidos, alaridos, gemidos, risotadas) por sobre las voces articuladas o a volumen normal. En el nivel léxico, la violencia se hace evidente a través del uso de insultos reiterados, de verbos de la tortura (picanear, pinchar, quemar, mutilar, cortar, golpear, empujar, patear, violar, embestir, penetrar, forzar, etc.), y a través también de las múltiples menciones a fragmentos del cuerpo.

Dentro de esta representación del cuerpo como suma de fragmentos, algunas partes devienen sinecdóticas, en el sentido de que representan un estado de ánimo o sentimiento. Por ejemplo, si en las mujeres torturadas las manos, los ojos, el pelo y los pies son las zonas predilectas para la voz poética, en los torturadores son casi siempre las bocas y los penes, descriptos como piezas putrefactas, las zonas corporales más visibles. En las mujeres, las manos representan el contacto humano y son un símbolo de la acción revolucionaria, son manos portadoras de armas. Los ojos, en cambio, son una metáfora de lo atestiguado y de lo sufrido, y aparecen a veces a través de verbos del mirar (por ejemplo, en el poema “XXI” de *En las noches que desvisten otras noches*, la reiteración de la frase “he visto, he visto, he visto...”). El pelo suele ser símbolo de fortaleza y de lucha armada, como leemos en el poema “XXII”: “el viento sacude mi melena / y la ato fuerte / con la vincha de mi decisión / de luchar, de combatir / el poder injusto y el hambre” (26). Los

pies, por su parte, se asocian con la mutilación y con el dolor. Su rasgo más marcado es que son percibidos por el yo poético como desconectados de las piernas e insensibles, tan lejanos que resultan casi ajenos. La enajenación o el extrañamiento de los pies es una referencia clara a la distorsión de la percepción como efecto de la tortura, pero también funciona como metáfora para indicar la humillación y la derrota: esos pies con los que se marchaba, esos pies con los que se luchaba, ahora son fragmentos inertes, desconectados del cuerpo semi-inconsciente.

Los poemas de *En las noches que desvisten otras noches* están conectados entre sí no solamente por un hilo narrativo que genera la secuencia lucha armada-encarcelamiento-tortura-duelo-restablecimiento del orden, sino también porque casi todos están dedicados a mujeres y en la dedicatoria se especifica “con respeto.” Así, por ejemplo, en los poemas II, III, IV, V, VI, VII, leemos respectivamente las siguientes dedicatorias: “A Josefina Manuela, con respeto,” “A Elsi, con respeto,” “A Isabel, con respeto,” “A María, ‘la india,’ con respeto,” “A Fátima, con respeto.” Cabría preguntarse el por qué de esta reiteración y de la necesidad de enfatizar el respeto. Una lectura posible: justamente lo que se ausenta en el cuerpo del poema se ratifica en la dedicatoria. Esta restitución, estas dedicatorias siempre referidas “con respeto” funcionan narrativamente como anticipación: vamos a leer un poema donde el respeto está ausente. Además de la violencia evidente del contexto histórico (la dictadura), hubo un referente puntual que da cuenta de esta necesidad de Rio de restituir el respeto hacia las mujeres. Explica Hazelton, según le fue referido por la poeta:

In the early 1980s she attended an Amnesty International conference in Toronto on writers and human rights, where she heard testimonials of women political prisoners. (...) The organizers of the conference had symbolically set out eight empty chairs on a stage, each with the name of an imprisoned writer who could not attend – a moving gesture,

except that all the names were those of men. It was this double absence of women writers that later inspired her to write *Túnel de proa verde* (*Tunnel of the Green Prow*). (131)

Los epígrafes o dedicatorias de *En las noches que desvisten otras noches* se conectan con las palabras de la autora al comienzo de *Túnel de proa verde*, que nos indican este gesto de dar voz, de llenar un vacío, de recuperar la enunciación –aunque imaginaria– de las mujeres torturadas. La diversidad de nombres a quienes se dedican estos poemas da una idea de grupo, de comunidad femenina y de solidaridad también presente en *Túnel de proa verde* y que puede considerarse como un rasgo propio de la literatura de Rio.⁵

Un importante cambio temático se produce en la obra de Rio con la aparición de *Aquella luz, la que estremece* (1992). A diferencia de los libros anteriores, en donde la violencia era un tema recurrente, aquí estamos ante un libro que celebra el amor, el deseo, el encuentro sexual, acto iniciado casi siempre por la mujer.⁶ Marjorie Agosín plantea que el libro es una “versión posmoderna del *Cantar de los cantares*, una revisión del amor de Dante y Beatriz”, una “reelaboración de lo que implica el amor anudado al deseo, pero a la vez libre de él” (6). Por fuera de cualquier línea cronológica o clave referencial, aquí el tiempo es el suceder cíclico de las estaciones, los días y las noches, la luminosidad y la oscuridad. A tono con este tiempo mítico --que marca el génesis de un mundo iniciado “la mañana en que los siglos comenzaron a danzar” (14)--, los personajes no alegorizan seres del mundo externo. Son figuras mitológicas, como “las ancianas que cantaban canciones” (14), o como “la primera hija” y “la primera madre” (16).

El poemario puede dividirse en tres partes, las cuales –aunque predominantemente líricas– van delineando una secuencia narrativa: 1) los cinco poemas iniciales en donde se narra, desde una perspectiva mítica, el génesis del mundo de Ascalic y Nurimbá, los amantes; 2) un conjunto de poemas en primera persona (posiblemente enunciados por Nurimbá para Ascalic) bajo el

título “Su presencia me es dulce al paladar” y, finalmente, 3) diecinueve poemas enunciados desde un yo femenino que celebra el amor y lamenta las ausencias de su amante masculino.

Hemos visto que en los poemas de la tortura la luz metaforiza alternadamente el lenguaje poético como salvación de la muerte y el dolor extremo de la tortura. Como puede anticiparse por el título, en *Aquella luz, la que estremece* las metáforas de la luz reaparecen, pero ahora están asociadas con un sentido inaugural de lo erótico (“y dejo que inaugures / los colores del atardecer / que se extienden por mi piel”, 52), con la belleza del amante (“tu cabeza cubierta / con la corona de plumas etéreas / de la luz que va cubriendo la noche”, 26) o bien con el clímax sexual (“a plena luz del día / allí / le entregaré todo mi amor”, 40; “Abro los ojos para que pongas / la cálida luz de un amanecer que has transfigurado”, 52). El juego de oposiciones entre la luz y la oscuridad se conecta también con la invitación femenina al acto sexual, con escenas de movimiento opuestas a escenas de quietud. La oscuridad suele metaforizar la soledad del amante:

Ábreme

que mi cabeza está cubierta de rocío
y mis cabellos húmedos se pegan a la cara
al final de esta noche que te busco.

La oscuridad es intensa
y los campos están cerrados.

A tu puerta vengo a recogerme. (36)

Este fragmento está antecedido por el poema VIII, en el cual la voz femenina está buscando a su amado. Por esto, y por los versos “Ábreme, me dice mi amado / dulcemente ardiente,” ubicados unas líneas más abajo, inferimos que la cita corresponde a la llegada del amante ante la puerta de ella. Se genera así un efecto dialógico (en lo gramatical) y de deseo recíproco (en lo semántico),

en donde él, que ha sido buscado por ella, es ahora quien la solicita. En este juego de seducción de la ausencia-presencia, vemos el tema de la oscuridad como metáfora de la necesidad del otro y de la soledad. Por otra parte, la dicotomía entre lo abierto y lo cerrado para describir el entorno que rodea a los amantes tiene una connotación sexual: la puerta está cerrada, pero se abrirá si el amante es aceptado, los campos están cerrados (¿oscuros?) pero aparentemente esa condición se remediará cuando amanezca (se indica que estamos “al final de esta noche que te busco”) o cuando los amantes se unan (¿la unión amorosa es una suerte de amanecer, la llegada de la luz?). La imprecisión témporo-espacial (sólo sabemos que la escena es en el campo hacia el final de la noche) se contrasta con la insistencia masculina (“ábreme”, “te busco”, “A tu puerta vengo a recogerme”) y con la claridad de las personas gramaticales: un “tú” y un “yo” bien delimitados.

Como en los poemarios anteriores –aunque con finalidades opuestas– el cuerpo también aparece aquí fragmentariamente. Dentro del juego de la seducción amorosa que se entabla en la alternancia de búsquedas y encuentros, soledades y uniones, necesidad del otro y satisfacción del deseo, el cuerpo escatima su representación total, aparece y desaparece, se muestra y se esconde. En los poemas de la tortura veíamos fragmentos corporales con espesor alegórico (los ojos eran testigos del horror, los pies se desmembraban del cuerpo, las cabelleras femeninas eran la fuerza, las “engominadas” eran las de los perseguidores, las manos representaban la lucha, etc.) o bien hallábamos derivados del cuerpo (gestos, sonidos, fluidos) que daban cuenta del dolor sin nombrarlo directamente (recordemos la riqueza léxica en torno a verbos de la voz). Aquí también hallamos fragmentos corporales con sentido alegórico, alusiones sensoriales que connotan sentimientos, pero ahora su función es nombrar lo excesivo y desbordante del deseo. Así, por ejemplo, se nombran partes del cuerpo: el amante “viene con la ofrenda de amor ceñida a la

cintura” (“X”, 38) y “ata la palabra al vientre” (“XI”, 38), y cuando leemos “Mis manos se abren como las hojas / que el viento deja a tu lado,” (52) sabemos que ella se ha entregado al amor.

Si en la poesía de la tortura se tematiza lo enrevesado y espiralado (sobre todo para representar el dolor físico), en la poesía erótica hallamos algo semejante: una proliferación de imágenes de movimientos ondulantes de la naturaleza. Abundan las referencias a las olas del mar, al aleteo de las aves, al movimiento de las hierbas en el viento, al vaivén de los pétalos. Como en la poesía de la violencia (y recogiendo una impronta marcadamente romántica) en los poemas eróticos la naturaleza también se impregna de las vivencias humanas. En clara alegoría a la ondulación de los cuerpos, encontramos metáforas de un paisaje antropomórfico: “las horas serpenteantes” (28), “las higueras (...) preñadas” (28), “el aliento de un amanecer abierto” (56) o, en el poema “En el tiempo de la vigilia”, “alados jadeos ondulan / el agua” (68) en donde las ondulaciones se logran también a través de los juegos de sonido.⁷ Lo sensorial suele identificarse con algún elemento de la naturaleza y casi siempre adopta una consistencia líquida: así, todo lo que se derrama o sobrepasa un límite, imaginario o real, suele aludir a los excesos del amor.

Junto con lo oceánico, lo ondulante, la erotización de la naturaleza y la insistencia en lo líquido, hallamos, ahora en un plano del lenguaje, el recurso de la aliteración, casi siempre con el sonido de la letra “m.” Así como en los poemas del horror se experimentaba con el lenguaje generando ritmos veloces o ralentizaciones, buscando expresar poéticamente aquello para lo cual el lenguaje convencional es insuficiente (a tono con lo excesivo de las experiencias a narrar), análogamente, en *Aquella luz, la que estremece*, el lenguaje se adentra constantemente en terreno de connotación, significando mucho más de lo que explicita. Por ejemplo, en la sección “XI” de “Su presencia me es dulce al paladar”, el recurso de la aliteración (la reiteración de la bilabial

“m”) hace que los versos, al ser leídos en voz alta, evoquen el gesto de besar o generen una suerte de murmullo, exacerbando de este modo el sentido erótico del poema:

Mi amado
magnético y
magnánimo de su cuerpo de amaranto
de su savia
de movimientos combustibles
mi amado que se solaza donde la humedad es
abundante (38)

El amor es entendido como una experiencia que quiebra certezas, pero también como una búsqueda de lenguajes diferentes. Lo erótico tiene casi siempre un valor gnoseológico, que puede ser transmitido sólo parcialmente. Quizás como metáfora de esta incompletitud o falta casi ontológica en torno al conocimiento del amor (y al poder descubridor de la escritura), leemos en “Anticipación”: “la carne y lo otro que no sé / viven al unísono / la plenitud cercana” (44). También de lo incompleto, del saber escatimado, de lo nunca descubrible, nos habla el epígrafe de Alfonsina Storni que abre el libro: “Mas algo te será escondido, / que, pagana en un siglo empobrecido, / no dejaré caer todos los velos” (12). Ahora bien, si por un lado la experiencia del amor genera un conocimiento indefectiblemente parcial, por otro lado, al ser narrada en primera persona por la hablante, permite un rol femenino activo y la creación textual de un plano de igualdad para los géneros. Así, en el poema “Permanencias,” enunciado por un yo femenino, tras la invitación al encuentro, la hablante describe el espacio propio y el de su amante, y concluye: “Confluimos y penetramos / la esclarecida vaguedad de nuestro tiempo / creando uno / sólo uno, único, donde nos amamos / poseyéndonos y / creando tú tu espacio y yo el mío” (80).

La transmisión del conocimiento amoroso sirve, narrativamente, para dar cuenta de una comunidad femenina textual. Como en los poemas de la tortura, aquí también se genera discursivamente un sentido de solidaridad entre mujeres, una cadena que una generaciones y funciona como vía de comunicación de los saberes ancestrales. En “La historia vieja,” no casualmente el poema que abre el libro, la hablante les pide a las “ancianas que cantaban canciones,” las “señoras de la historia”: “Contadme la historia vieja del árbol florido / aquella de la mansión de la luz que destruyó la noche” (14). El amor, una vez aprendido vagamente por las mujeres precedentes, es referido por el yo como una experiencia engañosa pero transformadora, en tanto suscita un descubrimiento o des-velo parcial que le modifica la percepción del mundo y de sí misma. Leemos en “Las estaciones son ficciones”:

que el amor no está atado
al ciclo mitológico del tiempo
que es una mentira fabricada
que desmiente
esta explosión de naufragio
y de espigas saturadas
victoriosamente viajeras
que nos recorren
titilantes
sin premura
despertando. (70)

La desnudez de los cuerpos, con sus miradas y partes fragmentadas, con sus movimientos ondulantes, alude en definitiva a otra desnudez: la del lenguaje. Tanto en *Túnel de proa verde*

como en *Aquella luz, la que estremece*, y en el libro *En las noches que desvisten otras noches*, se crea una metáfora que resulta crucial para entender la obra de Rio: la poesía es un ropaje que desviste. Esta idea sugiere tal vez que la poesía, al ser una vía de expresión que supera las posibilidades del lenguaje convencional, al nombrar aquello de otro modo innombrable, cubre (en tanto ropaje: protege, abriga, otorga sentido y memoria) y, a la vez, desviste (revela, desenmascara, rescata del olvido, construyen una versión del pasado escatimada por la Historia). Como proponen Bataille y Scarry, tanto en el erotismo como en la tortura hay una búsqueda de verdad, una voluntad de des-cubrir algo secreto (y quizás inexistente), relacionada con la noción de la incompletitud del yo (habría un “algo” innombrable que saldaría esa falta, la verdad que oculta el subversivo, el velo que la amante aún no ha dejado caer). En el oxímoron del “ropaje que desviste” reside una paradoja: el yo poetiza escenas de tortura y de entrega amorosa, tendientes a un des-cubrir, pero deja dicho, al mismo tiempo, que la revelación total es imposible, pues la totalidad es de por sí inasible o ficticia (de aquí también, quizás, la recurrente representación fragmentaria de cuerpos y escenas). Cuando Rio escribe, en el poema “XV” de *Túnel de proa verde*, “una idea se está vistiendo de poema,” sabemos que esa vestimenta descubre y cubre a la vez, revela y oculta, protege y desnuda. Podemos pensar la escritura como un camino hacia un des-cubrimiento, hacia una desnudez que es, por definición, incompleta.

Leemos en el poema “Centro vital” (*Aquella luz, la que estremece*):

Para este cuerpo de mujer
quiero un desnudo amplio
de granados en flor,
que me vista la palabra,
ésta, la que yo profiero,

no la otra,
que me hizo
una agrietada colmena de fingido honor. (72)

En la poesía de Rio proferir, tener voz, escribir, implica vestirse con la palabra propia, no con “la otra, / que me hizo / una agrietada colmena de fingido honor”. Cabe preguntarse aquí si la voz poética se refiere a la palabra de la Historia, a la impuesta por otros o, más específicamente, a la palabra patriarcal. Escribir es dar sentido, pero es también confrontarse con la imposibilidad de la completitud de sentido: “Sé que uso la rosa / porque quiero nombrar / lo que los siglos de penumbras / no nos han permitido paladear. / Sé también que labios refinados no pronuncian más que / el rosado resplandor de esta rosa de fuego / que nombra mi deseo” (74).

En síntesis, hemos tratado dos cuestiones, éticamente opuestas: el erotismo y la tortura. A pesar de ser opuestas, en varios sentidos pueden relacionarse: lo erótico tiene un costado violento (Bataille) y la tortura tiene una connotación erótica (DuBois). Es más, comparten algunas de sus características definitorias: 1) en ambos casos el cuerpo humano cobra un papel central, en su condición de proveedor de un descubrimiento o de una verdad (ya sea en el acto de desvestirse, siguiendo a Bataille, o en el acto de re-velar o des-velar, según Scarry); 2) en ambos casos –y sobre todo pensando en la poesía de Rio– se trata de experiencias sexuadas en donde el juego de poder entre los géneros es ineludible; 3) en ambas experiencias lo sensorial prima por sobre lo racional, el exceso puede acarrear una alteración de la percepción normal (Scarry) y, para procesar este exceso (o trauma en el caso de la tortura), 4) la escena debe ser narrada.

A la luz de estas coordenadas, hemos analizado algunos recursos literarios que aparecen tanto en los poemarios sobre la tortura y la represión de Estado, como en *Aquella luz, la que estremece*. Sin ánimo exhaustivo, mencionamos algunas recurrencias en los tres poemarios: la

polisemia en torno a las metáforas de la luz, la representación fragmentaria del cuerpo, la enunciación desde una voz femenina igualitaria, la configuración de una naturaleza antropomórfica, la creación de una comunidad femenina, las estrategias retóricas (entre ellas, la ralentización y la aceleración del rimo poético en el caso de la escritura de la tortura; la aliteración en *Aquella luz, la que estremece*), la cuestión del velar - des-velar. Por su presencia en los tres poemarios, podemos pensar que estos elementos son propios del estilo literario de Nela Rio.

Notas

¹ Nela Rio es una escritora argentina residente en Canadá desde 1962, autora de diez libros de poemas y de siete libros de cuentos, miembro titular de la Liga de Poetas Canadienses y ganadora de numerosos premios y reconocimientos a nivel internacional. El Congreso de la Asociación Canadiense de Hispanistas designó, en el marco de sus actividades del Registro Creativo, a Nela Rio como poeta homenajeada para el año 2011. Entre sus obras, además de los libros acá analizados, se destacan las siguientes publicaciones (en ediciones bilingües o trilingües): *La voz del silencio / The Voice of Silence / La voix du silence* (1997), *Los espejos hacen preguntas / The Mirrors Ask Questions* (1999); *María de la Victoria. Alegoría sobre la represión (las avispas) y el poder de las palabras (el fuego)* (2001); *En el tiempo de la vigilia / Au temps de la vigile* (2003); *“Cuerpo amado / Beloved Body* (2002); *Sosteniendo la mirada: cuando las imágenes tiemblan / Sustaining the Gaze: When Images Tremble / Soutenant le regard: quand les images tremblent* (2004); *El espacio de la luz / The Space of Light* (2004); *Traspassar la interrogación de los límites* (2005); *La prodigiosa cita del papel y la resonancia / the amazing appointment with paper and resonance* (2007).

² Manuel Puig, salvando las diferencias de estilo con Rio, da cuenta de esta alteración en las páginas finales de su novela *El beso de la mujer araña*.

³ Escribe Gamble Miller: “Pocos poetas han tenido éxito al escribir poesía sobre experiencias enraizadas en el abuso y la tortura, ya que al encontrarse frecuentemente dominados por sus sentimientos personales, no aprovechan los recursos poéticos a su alcance para expresar la profunda emoción de la tragedia. Los poemas tan bien trabajados de *En las noches que desvisten otras noches* desmienten la ley normal. Podemos distinguir varias acertadas facetas del texto que lo llevan más allá de lo personal y de lo prosaico (237).” Si bien coincidimos con esta idea de Gamble Miller en cuanto al valor de la obra de Rio, nos queda un interrogante sobre la poco feliz expresión “tener éxito.” La cuestión del valor estético de una obra (si a eso se refiere el “tener éxito” y no a un mero éxito comercial, como suponemos) ha sido y sigue siendo, desde Kant hasta nuestros días, motivo de intenso debate en la fenomenología del arte. La discutible posibilidad –o legitimidad– de determinar la calidad de una obra ha sido desarrollada, entre otros teóricos, por Peter Bürger en su artículo “La verdad estética,” (*Criterios* 31, enero-junio 1994: 5-23).

⁴ Veamos como ejemplo estos versos del poema “XI”: “la picana feroz / hurga mi cuerpo como una lengua de fuego / y sacude mi carne / arqueando mi ser en formas horribles / los gritos salen de mi boca herida / como pedradas sin sentido / chocan contra las paredes / y se revierten acribillando mis oídos, / siento los gritos como una lluvia de piedra / de una tormenta lejana / ahogada / como si no fueran míos” (14). En esta cita se ve cómo el ritmo veloz, indisociable de la narración de la tortura, se logra combinando varios elementos: el uso del tiempo presente (se crea la sensación de simultaneidad entre lo ocurrido y lo narrado), la proliferación de verbos de la violencia (“hurgar”, “sacudir”, “chocar”), las comparaciones construidas con elementos de una

naturaleza atacante e irrefrenable (“lengua de fuego”, “lluvia de piedra”, “tormenta lejana”). Asimismo, otros elementos que añaden dramatismo a la escena –aunque no necesariamente velocidad– son: las referencias en gerundio al proceso del dolor de la voz poética (“arqueando mi ser en formas terribles”, “acribillando mis oídos”) y el contraste entre superficies humanas, blandas y tibias (cuerpo, carne, boca herida, oídos) y materiales duros que lastiman o encierran (“picana”, “pedradas”, “paredes”, “piedra”). El último verso de la cita, “como si no fueran míos”, confirma la idea de Scarry de la tortura como experiencia que enajena al sujeto de su propio cuerpo.

⁵ Sirva de ejemplo el siguiente fragmento del poema “IX” de *En las noches que desvisten otras noches*, “A Nenina, con respeto”: “...y ahogo el llanto / en todos los llantos que me precedieron /y sé que no estoy sola / y hago del miedo una almohada / y descanso la cabeza el cuerpo el terror en la soledad la unión de todas” (12).

⁶ En tres de sus poemarios –*Túnel de proa verde*, *En las noches que desvisten otras noches* y en el hasta ahora inédito “El mundo que tú no viste,” mencionado por Hazelton, (135)– se trabajan poéticamente los sufrimientos de las mujeres durante las últimas dictaduras militares en Latinoamérica. Análogamente, los cuentos “El olvido viaja en auto negro” y “Lucrecia” (ambos incluidos en *El espacio de la luz / The Space of Light*, 2004) también tienen que ver con la represión de Estado. También otros cuentos, aunque no transcurren en escenarios de dictaduras militares, abordan la cuestión de la violencia, ya sea de género (“El jardín de las glicinas”) o, en clave alegórica, la violencia social (“María de la Victoria”).

⁷ Por lo general las ondulaciones se acompañan de metáforas relacionadas con superficies reflejantes, lo cual no estaba presente en los poemarios anteriores. Los espejos, los lagos transparentes, los ojos ajenos donde es posible ver la propia mirada reflejada, son típicos de

Aquella luz, la que estremece. A su vez, lo ondulante, lo espejeante y lo acuoso suelen aparecer en referencia a lo oceánico. El océano, el mar, los lagos evocan lo inmenso y sobrecogedor y lo que está en constante movimiento, lo que suele ser inasible, resbaladizo, incontrolable.

Obras citadas

- Agosín, Marjorie. "Introducción." *Aquella luz, la que estremece / The Light That Makes Us Tremble*. Trad. Hugh Hazelton. Broken Jaw Press: Fredericton, NB, Canadá, 2008. 6-8.
- Alves Pires, Andréia. "Entrevista a Nela Rio." *A obra narrativa de Nela Rio. Por uma poética do deslocamento*. <http://www.ppgletras.furg.br/disserta/andreiapires.pdf>.
- "Argentine poet, author, artist makes Canada proud." *Base: The Magazine for Global Canadians* 9.2 (marzo 2007). http://fis.ucalgary.ca/ACH/Registro/Nela_Rio/BASE.html
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- DuBois, Paige. *Torture and Truth*. New York and London: Routledge, 1991.
- Gamble Miller, Elizabeth. "Perspectivas técnicas en la obra de Nela Rio." *Reflexiones: ensayos sobre escritoras hispanoamericanas*. Vol. II. Colección Academia. Priscilla Gac-Artigas Ed. Nuevo Espacio: Fair Haven, NJ, 2002. 233-44.
- Hazelton, Hugh. "Eros and Thanatos in the Work of Nela Rio." *Latinocaná. A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*. McGill-Queen's UP: Montreal, 2007. 129-51.
- Lechner, Norbert. "Some People Die of Fear. Fear as a Political Problem." *Fear at the Edge. State Terror and Resistance in Latin America*. Juan E. Corradi, Patricia Weiss Fagen, Manuel Antonio Garretón Merino. Berkeley, CA: University of California Press, 1992. 26-38.
- Palmero González, Elena. "El cuerpo torturado y mutilado en la obra poética de Nela Rio." <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/palmero.pdf>

Rio, Nela. *En las noches que desvisten otras noches*. Colección La lira de Licario. Madrid:

Orígenes, 1989.

---. *Túnel de proa verde / Tunnel Of The Green Prow*. Trad. Hugh Hazelton. Broken Jaw Press:

Fredericton, NB, Canadá, 1998.

---. *Aquella luz, la que estremece / The Light That Makes Us Tremble*. Trad. Hugh

Hazelton. Broken Jaw Press: Fredericton, NB, Canadá, 2008.

Riquelme U., Horacio. *Era in Twilight. Psychocultural Situation Under State Terrorism in*

Latin America. Bilbao: Instituto Horizonte L, 1994.

Rocha, Carolina. "Violencia de Estado y literatura en Argentina (1973-2003)." *Amnis* 3 (2003)

<http://amnis.revues.org/508>.

Salimovich, Sofía. "Victims of Fear: The Social Psychology of Repression." *Fear at the*

Edge. State Terror and Resistance in Latin America. Ed. Juan E. Corradi, Patricia Weiss

Fagen y Manuel Antonio Garretón Merino. Berkeley, CA: University of California Press,

1992. 72-89.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York:

Oxford UP, 1985.

Torres, Luis. "Writings of the Latin-Canadian Exile." *Revista Canadiense de Estudios*

Hispánicos 26.1-2, otoño 2001-invierno 2002. 179-198.