
¡VIVA LA LIBERTAD DE ESCRIBIR LA REVOLUCIÓN!: *MARTES VERDE*, PERFORMATIVIDAD DEL CUERPO Y LA VOZ EN PLENA CALLE

*LONG LIVE THE FREEDOM TO WRITE THE REVOLUTION!:
MARTES VERDE, EMBODIED AND VOCAL
PERFORMATIVITY IN THE STREETS*

Julieta Amador
Universidad de Buenos Aires
amadorjulieta@yelen@gmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Martes Verde

Aborto

Poesía contemporánea

Política

Cuerpo

Libertad

El objetivo de este trabajo es examinar los poemas de Martes Verde (edición federal) que construyen sentido en torno a la noción de libertad: palabra central en el discurso oficialista de la actualidad. Esto a partir de la premisa de que las connotaciones posibles que emergen de la Campaña del Aborto se vinculan a imaginarios antagónicos en relación con las significaciones que configuran el discurso de la candidatura presidencial del 2023. El artículo retoma categorías de Michel Foucault en torno a las tecnologías de poder y la sexualidad para identificar el marco teórico en el que se concibe la noción de cuerpo gestante. Además, se recupera la propuesta de Hannah Arendt sobre la distinción de los ámbitos público y privado para reflexionar respecto del acto poético situado en la puerta del Congreso de la Nación. A partir de estas categorías, se intenta establecer una aproximación a la discusión sobre la autonomía del arte y su función política, buscando dar cuenta de los modos en que la poesía contribuye a la construcción de sentido en la emergencia de nuevos imaginarios sociales.



∞ **ABSTRACT**

∞ **KEYWORDS**

Martes Verde
Abortion
Contemporary Poetry
Politics
Body
Freedom

The aim of this work is to examine Martes Verde poems which offer meanings around the notion of freedom, a central concept in the current officialist discourse. This is based on the premise that the possible connotations emerging from the Abortion Campaign are linked to antagonistic imaginaries in relation to the significations which shape the discourse of the presidential candidacy of 2023. The article revisits Michel Foucault's categories related to technologies of power and sexuality to identify the theoretical framework in which the notion of the gestating body is conceived. Additionally, Hannah Arendt's proposal on the distinction between the public and private spheres is incorporated to reflect on the poetic act situated at the door of the National Congress. From these categories, the article intends to approach the discussion about the autonomy of art and its political function. Furthermore, it also seeks to account for the ways in which poetry contributes to the construction of meaning in the emergence of new social imaginaries.

Recibido: 16/09/2024
Aceptado: 08/02/2025

“Toda la sangre puede ser canción en el viento”
César Isella

Este artículo se propone una aproximación al poemario *Martes Verde: edición federal* (2020), resultado de un proyecto colectivo que emerge de la lucha por el aborto legal en Argentina. En particular, el trabajo busca indagar las significaciones que se construyen en torno a la palabra “libertad” y sus variaciones semánticas: “libertario/a”, “liberto/a”. Para esto se considera el corpus de poemas que mencionan estas palabras.

La hipótesis que estructura el análisis es que el caso del *Martes Verde* evidencia el vínculo entre poesía y política, porque representa una puesta en voz *in situ* del lenguaje poético en el espacio público. En este sentido, interviene en la disputa discursiva en torno a la legislación de las prácticas corporales. En un contexto en el que los consensos democráticos construidos vuelven a estar en discusión, resulta pertinente recuperar la batalla discursiva que significó la Campaña por el Derecho al Aborto.¹ Específicamente, los modos en que la poesía contribuye a la construcción de sentido en la emergencia de nuevos imaginarios sociales.

¹ Si bien la campaña por la legalización del aborto comienza en 2005, antes hubo muchas militantes y activistas que, desde la década del treinta, lucharon por la IVE segura y gratuita, por el derecho al placer femenino y por la autonomía para decidir sobre los proyectos de familia. Píldoras, legrados, perchas, agujas, hasta perejil, fueron algunos de los procedimientos que, en la clandestinidad, han dejado un saldo irreversible de muertes. Sin olvidar que, atravesados por la desinformación, los prejuicios y la imposibilidad económica, los sectores empobrecidos han sido los más afectados.

La campaña poética por el derecho al aborto se llevó a cabo entre abril y mayo del 2018, en el marco del tratamiento del proyecto de ley de IVE en el Congreso. Habría que esperar hasta diciembre del 2020 para que la Ley n° 27.610 fuera sancionada. Hasta ese momento, los movimientos transfeministas sostuvieron la difusión y convocatoria en puntos neurálgicos de todo el país. El sitio principal fue frente al Congreso de la Nación. En efecto, durante las jornadas de discusión en los recintos, las calles que rodean al edificio se tiñeron de verde con la presencia de miles de personas. Autoconvocadxs, partidos políticos y agrupaciones sociales buscaron manifestar su apoyo al proyecto de ley, presionar a lxs representantes electorales y visibilizar una lucha que se venía gestando, al menos, desde el 2006.²

En simultáneo, en 2018 Javier Milei empieza a circular por los medios masivos y redes sociales.³ Se trata de una figura desconocida que concluye su discurso al grito de “Viva la libertad, carajo”. Este nuevo actor político sin trayectoria es el actual presidente de la República Argentina. El discurso, hoy oficialista, parte del principio de libertad individual como derecho natural, “cuyas instituciones son la propiedad privada, los mercados libres de intervención estatal, la libre competencia (...) donde solamente es posible ser exitoso sirviendo al prójimo con bienes de mejor calidad o un mejor precio”.⁴

Resulta llamativa la coincidencia de dos discursos emergentes en la esfera pública que manifiestan nociones de libertad completamente antagónicas. Más aún, que ambos hayan triunfado y adquirido legitimidad institucional en un breve período de, al menos, seis años. El discurso de los movimientos transfeministas por la legalización del aborto se pronuncia a favor de la regulación estatal de la Interrupción Voluntaria del Embarazo. En este sentido, la exigencia de un marco jurídico se propone como una problemática de salud pública, justicia social y derechos humanos.

Hablemos de abortar

Los discursos sobre el derecho a decidir de los cuerpos gestantes, sintetizados en consignas como “Mi cuerpo, mi decisión” o “Revolución en la cama, en la casa y en la calle”, encuentran su raigambre teórica en la propuesta que Michel Foucault desarrolla en *Defender la Sociedad* (1976). En el marco de su trabajo sobre la biopolítica y el análisis de las tecnologías de poder que funcionan en las sociedades modernas, señala que “la sexualidad está exactamente en la encrucijada del cuerpo y la población” (Foucault 2010: 228). Esto quiere decir que la sexualidad está en el umbral entre el control disciplinario del cuerpo individual y el control biopolítico que concierne a la especie, en tanto reproducción.

Cfr. Escales, Vanina *et al.* 2020. *Aborto legal. Argumentos, legislación y jurisprudencia*. Buenos Aires: CELS. <https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2020/07/aborto_legal_2020.pdf> [Consultado: 15 de septiembre de 2024].

² Proyecto de Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo (IVE) elaborado por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, 2006.

³ El actual presidente argentino comenzó a participar de debates y paneles en la programación televisiva a partir del 2018. En simultáneo, emprendió una campaña de difusión en redes como Tik-Tok y X. Entre 2021 y 2023 se desempeñó como diputado nacional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en ese mismo año se postuló como candidato a presidente, resultando electo el 19 de noviembre. Se lo considera representante de la extrema derecha y su apuesta es a la aniquilación del Estado benefactor y la privatización de las entidades públicas.

⁴ Fragmento del discurso de candidatura presidencial de Javier Milei, agosto del 2023.

En los Estados modernos, la administración y regulación de la reproducción, como modo de perpetuar la especie y sostener el sistema capitalista, pone en el centro de la problemática a la *mujer*, entendida como cuerpo gestante o como potencial de vida. Así, ésta se vuelve objeto de responsabilidades jurídicas y morales que determinan o condicionan su desarrollo en la sociedad: fecundar, gestar, parir, maternar son algunas de las prácticas asociadas a la función social del género femenino en el marco del interés biopolítico por la tasa de nacimiento y garantía poblacional.

A partir de esto, puede pensarse que el reclamo por el aborto legal deriva de una problemática más amplia que tiene que ver con la existencia de un aparato regulador basado en la diferencia sexual. En lo que se conoce como el sistema heteronormativo, la noción de mujer está vinculada a representaciones en torno a la castidad y a la maternidad como ideales femeninos. De este modo, el reclamo por la libertad de decisión del cuerpo gestante implica un cruce entre lo privado (lo íntimo, lo doméstico y el cuerpo) y lo público (las instituciones, la calle y la masividad).

Hannah Arendt, en *La condición humana* (1958) propone que “el término ‘público’ significa el propio mundo, en cuanto es común a todos nosotros y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente en él” (Arendt 2009: 61). Pensar el contexto en el que emerge el *Martes Verde* implica considerar el carácter intersticial de esas dos esferas. Hace surgir la pregunta sobre cómo transmitir experiencias propias del ámbito privado en el espacio público.

En este sentido, la poesía adquiere un papel relevante en la medida en que materializa significaciones posibles a partir de procedimientos estéticos. Pues, tal como afirma la pensadora, “Comparada con la realidad que proviene de lo visto y oído, incluso las mayores fuerzas de la vida íntima (...) llevan una incierta y oscura existencia hasta que se transforman, desindividualizadas, en una forma adecuada para la aparición pública” (Arendt 2009: 59).

Hablar del aborto –y su referencia espontánea del sentido común: hablar de sexo– en determinados ámbitos resulta inapropiado. La noción de aborto clandestino no solo refiere al carácter ilegal de la intervención, sino también evoca directamente a la presión social de mantener en secreto una práctica contaminada de prejuicios. El debate público por su regulación impuso en la agenda mediática y política el despliegue de discursos en el marco de múltiples disciplinas y constructos morales: la ciencia, el derecho, la iglesia, hasta intervenciones propias del discurso cotidiano como la comparación entre una mujer embarazada y una perra preñada.⁵

John L. Austin, en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), desarrolla la teoría de la performatividad del lenguaje. Propone que emitir una expresión es realizar una acción (Austin 1955: Conferencia I). En este sentido, puede considerarse al poemario *Martes Verde* como un conjunto de textos con un funcionamiento performativo que permite pensar el traslado de lo privado a la esfera pública. Movimiento que implicaría un posicionamiento político en la medida en que ese pasaje conforma la plataforma de un colectivo que encuentra en esa acción la raíz de una demanda (tal como puede verse tanto en Laclau 2004 y Butler 2017). De este modo, se recupera la discusión sobre la autonomía y la posible función política del arte.

Consideraremos en este trabajo la noción de “autonomía” como la capacidad que tiene la producción estética de seguir sus propias reglas en la medida en que se constituye como una esfera autónoma, con una relación mediada o indirecta con el todo social (tal como lo trabaja Adorno en *Teoría estética*, por señalar un texto emblemático de esta línea de pensamiento). La idea de una función

⁵ “¿Qué pasa cuando una perrita queda embarazada? No la llevamos al veterinario a que aborte. Enseguida salimos a buscar a quién regalarle los perritos”. Dip. Regidor Belledone Estela, Unión Cívica Radical (Corrientes). Sesión de Diputados: 14 de junio, 2018 (Fuente: *Página/12*).

política del arte, desde el punto de vista del presente artículo, implicaría una suspensión de esta distancia con la sociedad, e implicaría un tipo de intervención directa, bregando así por una noción heterónoma de la escritura literaria.

Para intentar dar respuesta a esta disyuntiva, se analizarán un conjunto de poemas en consideración de las nociones que Yuri Tiniánov expone en *El problema de la lengua poética* (1924). En el capítulo II, Tiniánov propone una concepción contextual del significado de las palabras que componen al poema. Esto puede leerse en dos direcciones. Por un lado, en el plano de lo formal, el sentido posible del material verbal está subordinado a su contexto dentro del poema, cuyo principio constructivo es el ritmo (la repetición de determinadas unidades). Por otro, comprende que todo término porta la carga histórica de los otros contextos en los que ha aparecido.

En la misma línea, en “Sobre la evolución literaria” (1927) sostiene que, si bien la poesía tiene un funcionamiento interno y autónomo, también se relaciona con el contexto histórico en el que se sitúa. A partir de las nociones mencionadas y de los recursos analíticos propuestos por el teórico, se intentará dar cuenta de la semántica imaginaria que surge de los poemas del corpus y, también, de los efectos de estas significaciones en el contexto en que fueron recitados.

El cuerpo en la calle

A continuación, se proponen dos series diferenciadas de los poemas del corpus. La primera se construye por la recurrencia del uso de la palabra *cuerpo*. La segunda, a partir del matiz léxico que configura la mención o referencia del ámbito público. El análisis busca dar cuenta de los modos en que estos materializan una noción de *libertad*.

Serie I: a pedazos

En el poema de Laura Fuksman (2020: 111) puede leerse: “No voy sola / No voy sola. Llevo conmigo / pedazos de cuerpos”. En verso libre y rima irregular, el ritmo se constituye en la reiteración de los dos primeros versos y “cuerpos”. Los contextos en que aparece esta palabra están delimitados por variantes que, en forma de verboides en participio, despliegan una semántica de la violencia: mutilados, abusados, sometidos, vejados, dañados. En este sentido, el Yo Lírico, desde la primera persona del singular en femenino, marca un recorrido en el que estos cuerpos se van acumulando a lo largo del poema. Cuerpos-violencia-acumulación configuran una relación posible que marca el paso (el ritmo) de este yo en movimiento.

A nivel estrófico, el septuagésimo verso interrumpe el mapa rítmico con una forma diferenciada: “Cuerpos sin libertad ni poder”. Esta diferenciación respecto del contexto intensifica el tono del verso en particular. La noción de libertad aparece contaminada por el indicio fluctuante que construye el significado de posibilidad de existir de manera autónoma,⁶ ante la existencia de una

⁶ Tiniánov define el concepto de indicio fluctuante del siguiente modo: “La fluctuación de dos planos semánticos puede conducir al oscurecimiento parcial de un indicio fundamental y promover indicios de significado fluctuantes. (...) Las particularidades del uso originan indicios secundarios que, en vistas de su inestabilidad, podemos llamar fluctuantes” (Tiniánov 2010: 88).

otredad que se encuentra por fuera del poema, pero que, sin embargo, realiza las acciones que degradan esos cuerpos en acumulación. La cercanía de la negación (ni) de “poder” contribuye a concebir la incapacidad de movimiento autónomo de las corporalidades. El cierre del poema y la palabra evidenciada del final “nombres de cuerpos / muertos” (2020: 112) ofrece un cierre drástico, aunque esperable en el marco de la semántica de la violencia que matiza todos los versos.

El poema de María Insúa (2020: 147) comienza: “A las mujeres nos matan a trocitos.”. Así inaugura el matiz léxico en torno a la violencia.⁷ “Matan”, en este contexto, constituye el indicio fluctuante de la fragmentación. El diminutivo “trocitos” condiciona al verbo y lo carga de los indicios que vinculan la construcción con el descuartizamiento de los cuerpos, cuya connotación intensifica el carácter violento y, a la vez, entra en tensión con el uso del diminutivo que aporta un matiz más coloquial del ámbito de la afectividad. En esta línea, “a las mujeres nos matan” arrastra el matiz genérico de todas las veces que fue usada para denunciar las muertes que,⁸ cada treinta y dos horas (según datos oficiales de 2023), se llevan a cabo en Argentina.

La reiteración de “Cuando (...) Muere (...)” permite emprender un recorrido de las instancias en que la violencia física o simbólica va aniquilando determinados valores o cualidades de las personas. De este modo, se construye el ritmo del poema cuyos versos, en primera persona del plural, enumeran gestos patriarcales que producen la fragmentación de un cuerpo-subjetividad. Ya que lo que hacen morir *en* las mujeres son su inocencia, su generosidad, su valentía, la igualdad. En efecto, la muerte, en este contexto, va más allá de su significado léxico. En este caso, es también la ruptura de caracteres propios de la subjetividad.

Por otro lado, el pasaje “Cuando nos enseñan a cerrar las piernas / para que no se vea / la bombacha / y nos ponen trajes de baño / con corpiños innecesarios / la libertad de nuestro cuerpo / se muere” vincula la noción de libertad con el disciplinamiento de los cuerpos feminizados. Esto se advierte por la cercanía contextual de la palabra con la construcción “cerrar las piernas” en tanto enseñanza y “corpiños innecesarios” como circunstancial de instrumento del predicado. Ese tipo de acciones que se llevan a cabo solo en mujeres y niñas producen, según el fragmento, la muerte de la libertad del cuerpo. Así, “libertad” podría definirse, según el poema, como una cualidad innata del ser humano que a las mujeres les es suprimida a partir de la imposición de determinados mandatos.

Para completar la serie, “clandestinidad nunca más” (2020: 280), de Nina Schiavonne, se abre con una primera persona del singular que recuerda haber perdido una amiga por interrumpir su embarazo. Los primeros dos versos dan apariencia de un poema narrativo. Sin embargo, en lo que sigue, esa estructura se desarma. Todo el poema resulta inestable, no hay relación métrica ni rima entre los versos y eso configura un ritmo irregular. Cada estrofa tiene una armonía propia y el blanco o silencio cumple un rol fundamental, ya que autonomiza algunos versos en particular.

La segunda estrofa es central en el mapa visual. El verso “de fondo sonaba bandana” permite situar la experiencia en los años 2000. Además, el nombre propio implica la carga histórica de un grupo etario constituido por mujeres que durante su niñez y adolescencia formaron parte del movimiento en que se popularizó la citada banda. Cabe destacar que el poema no incluye mayúsculas, incluso cuando las reglas gramaticales o textuales lo imponen. Esta ruptura respecto de la norma y

⁷ El matiz léxico es el que surge de la pertenencia de la palabra a una serie determinada. Es decir, su pertenencia a un campo semántico o plano léxico (Tiniánov 2010: 88).

⁸ Según Tiniánov, el matiz genérico o general es aquel que surge de la pertenencia de la palabra a una u otra serie discursiva y, en efecto, oscurece el indicio fundamental.

la mención del grupo musical contribuyen a una atmósfera de lo adolescente que matiza todo el poema.

Por otro lado, la fractura que aparece en “no quería ser exacta / mente como ellas” autonomiza “exacta” ante el encuentro con el blanco. Así, la palabra evidenciada se convierte en adjetivo y en indicio fluctuante de no querer entrar en los parámetros normativos de la feminidad. El encabalgamiento con el siguiente verso refuerza esta significación, a partir de “ellas”, en referencia al modelo de mujer que las integrantes del grupo representaban para las adolescentes. El Yo Lírico “quería (...) / mover los brazos en libertad”. En este verso, la palabra “libertad” se encuentra también en posición evidenciada y funciona, en su fluctuación, en términos de espacio y modo: bien podríamos decir que el yo quiere moverse libremente, quiere contar con el espacio para realizar sus movimientos.

A partir de ahí, el poema adquiere otro ritmo por medio de la reiteración de la negativa no/ni que se contrapone con el verso anterior. La estrofa se organiza a partir de la mención de partes del cuerpo o referencias: por un lado, “piernas (...) con esa mano”, “teta aplastada”, “cuello atravesado” constituyen imágenes de un cuerpo fragmentado por la violencia. Por otro lado, “ni en el ciclo controlado por la pastilla” convierte “ciclo” en indicio fluctuante de período menstrual afectado por los anticonceptivos. Es llamativo el uso de la palabra “pedazo” en “pedazo a cortar en un quirófano”, pues comparte semántica con el poema anterior e intensifica, del mismo modo, la figura de la fragmentación. Los tres versos que siguen aparecen en posición evidenciada y, en conjunto con la estrofa anterior, confrontan con la noción de libertad: “ni tener miedo // ni quedarse quietita // ni callarse la boca”. El uso del diminutivo también se conecta directamente con la semántica de la adolescencia o niñez que se configura al principio.

Finalmente, la última estrofa cambia la tonalidad hacia una más provocativa en relación a esa exactitud en que el Yo Lírico no desea caber. A partir de la disposición en intervalos más espaciados, se desordena la estrofa. El matiz léxico que constituyen los versos tiene que ver con la apropiación de enunciados que circulan socialmente e impregnan de prejuicios a los cuerpos femeninos. Así, “(...) la zorra que la chupa / (...) la santita (...)” se ven interrumpidos por un cambio abrupto de tono: “ni la concha de lora” que aparece como un grito de bronca. Por último, “ni la puta que abortó” cierra con dos palabras individualizadas por el blanco y que parecen volver al principio, plagadas de toda la semántica imaginaria que configuran los versos intermedios.

A partir de las observaciones sobre la serie I, puede afirmarse que los poemas comparten una semántica imaginaria de la muerte y la fragmentación del cuerpo. Mientras en el de Fuksman acompañan al Yo Lírico como presencias que trascienden a la muerte; en el de Insúa la corporalidad, vinculada a una construcción subjetiva del género, se descompone en partes que se extinguen en cada ejercicio de la violencia. Por su parte, la propuesta de Schiavonne se abre con el recuerdo de la muerte de una amiga. En este caso, el cuerpo aparece a pedazos y forma imágenes que el Yo Lírico contrapone con su deseo de libertad. Se materializa, también, en el grito que corporiza la voz del Yo en un insulto.

El triángulo cuerpo-violencia-acumulación que caracteriza a la serie analizada pone en evidencia un vínculo posible entre poesía y política. Por medio de procedimientos poéticos, los discursos de las tres escritoras transmiten la encrucijada de la sexualidad teorizada por Foucault. Sin embargo, lo que el francés generaliza en la práctica sexual, los poemas lo especifican en los cuerpos gestantes y feminizados. Así, podría afirmarse que lo que en la actualidad se encuentra en la encrucijada entre lo privado (la cama) y lo público (la ley) es el cuerpo sexualizado de las mujeres.

Sobre este se vuelca la violencia individual y disciplinaria y también el control biopolítico. Los cuerpos muertos y fragmentados que se acumulan son los que representan el género femenino.

En efecto, el sentido de la palabra “libertad” se despliega, en esta serie, como una falta (primer poema), como una extinción (segundo) y como un deseo (tercero). En todos los casos aparece como cualidad propia del ser humano, que en los cuerpos que se corresponden biológicamente con el género femenino, es suprimida en el ejercicio de violencias y prácticas relacionadas con la muerte. Estas, materializadas en tecnologías de disciplinamiento sobre el cuerpo individual, pero que se ejercen sobre todos los cuerpos sexuados o con capacidad de gestar.⁹

Serie II: la voz colectiva

El primer poema que forma la segunda serie es de Jimena Cano y empieza: “Caminan los pañuelos por la vereda de la historia” (2020: 53). El primer verso sitúa a la construcción directamente en el espacio público. Sin embargo no se trata de una locación cualquiera. “La vereda de la historia” funciona como indicio fluctuante de las plazas que históricamente fueron espacio de reclamos sociales: Plaza de Mayo y Plaza Congreso. Pero, también, puede considerarse que esos “pañuelos” encabezados por el verbo “caminan” construyen el sentido del avance hacia la conquista de un derecho que representará un hito en la historia. La palabra “pañuelos” aparece en términos metonímicos vinculado, por un lado, al pañuelo verde de la Campaña por el Derecho al Aborto y, por otro, al pañuelo blanco que se ponían las abuelas para buscar a sus nietos e hijos durante la Dictadura. Esto se refuerza unos versos después: “Van (...) / las nietas de las locas”, esta construcción aparece, contextualmente, como continuidad generacional de las Abuelas y Madres a partir del constructo “las locas”, cuyo matiz genérico carga todo el verso del sentido construido socialmente en Argentina en referencia a estas mujeres: las locas de la Plaza.

La espacialidad es central en el poema (“caminar”, “vereda”, “sendero”) y se articula con la noción de temporalidad, a partir de los términos nieta, hija. Estos dos componentes en conjunto contribuyen a la construcción de una semántica imaginaria de la utopía y la revolución como continuidad de la presencia de mujeres moviéndose en el espacio: “sendero tatuado de utopías y sangre / huella del tiempo que en la memoria late”. En este pasaje, “sendero” en tanto indicio fundamental de “camino abierto principalmente por el tránsito de peatones (...)” (RAE 2023) se encuentra modificado por el participio “tatuado” y la construcción forma una prosopopeya (la atribución de propiedades humanas o propias de los seres vivientes a un objeto inanimado). En este caso, “sendero tatuado” se refiere a un cuerpo con grabaciones en su piel. Además, estas imágenes en el cuerpo-sendero son, en definitiva, utopías (proyectos a futuro) y sangre (que funciona como indicio secundario de violencia) que, según el siguiente verso, perduran en el tiempo como marca-huella en la memoria, figurada en la imagen “la memoria late”. La palabra “memoria” también arrastra el matiz léxico de lo que refiere al consenso social construido luego del último golpe de Estado.

⁹ Lo afirmado aquí, en términos de políticas de control de la vida, podría contrastarse con el concepto de Achille Mbembe de *Necropolítica* a partir del que argumenta que la noción de biopoder es insuficiente para reflejar las formas de políticas contemporáneas, de sumisión de la vida al poder de la muerte, que someten a las sociedades actuales a condiciones de existencia que les confiere a las personas el estatus de *muerdos vivientes* (Mbembe 2006).

“Van de la mano, y la plaza es un gran bosque / sus cabezas árboles / oxigenan libertad”, continúa la siguiente estrofa. “La plaza”, que nuevamente funciona como referencia al espacio mencionado más arriba, es ahora un bosque. Esta palabra porta las connotaciones del espacio propio de la fábula y la aventura. La construcción “sus cabezas árboles”, en referencia a quienes caminan con sus pañuelos, aportan a la atmósfera del bosque el oxígeno. La metáfora botánica, que construyen los términos “bosque” y “árboles”, se cierra con la figuración de una fotosíntesis de la que emerge la libertad del ambiente. En el contexto del verso, “libertad” aparece en términos de un componente necesario para la vida: el aire.

Por otro lado, a lo mencionado respecto de la continuidad generacional, se le suma, la noción de comunidad. Esto, por medio de construcciones como “Van codo a codo”, “van de la mano”, que a partir de frases reconocibles formulan un sentido de red comunitaria que encolumna a estos pañuelos-cabezas-árboles. En su avance por el espacio, aparece también, una convocatoria que fortalece esta construcción semántica: “toma mi mano, hija de la manada”.

Finalmente, el poema en verso libre y rima irregular constituye el ritmo de una marcha que se configura a partir de una repetición localizada al principio de las estrofas. El mapa tonal es: Caminan / Van / Van / Toma / toma. El Yo Lírico que emerge del texto comienza en tercera persona del plural pero en la segunda estrofa muta a una primera persona singular y culmina en una primera persona plural: ellas, yo, nosotras. En efecto, los pañuelos caminantes avanzan en el espacio público y lo convierten en bosque. Se dirigen hacia el futuro, siguiendo las huellas del pasado e invitando a las demás a sumarse a esta marcha revolucionaria que “es nuestra, tuya /y de las hijas del deseo por parir”.

El poema de Andi Nachon comienza de un modo similar al de Cano: “Avanzan por Callao los pañuelos verdes, avanzan” (2020: 211). La apertura y el cierre del primer verso con el mismo verbo constituye un ritmo de marcha que matiza todo lo que sigue. La ruptura sintáctica está presente separando y a la vez vinculando todos los versos y estrofas. Esto contribuye a la constitución rítmica que permite hacer un recorrido de lectura entrecortado pero continuo.

A diferencia del anterior, en este caso se precisa la locación destacando el *in situ* del poema con el espacio en que se recita. Esta coincidencia con el presente se intensifica con la especificación “verdes” de los pañuelos. Aparece en la primera estrofa la consigna principal de la Campaña: “legal / seguro y gratuito ya”. Sin embargo, la ruptura del verso autonomiza el primer término evidenciando el proceso legislativo que se está dando, en simultáneo, dentro de los recintos.

En la primera estrofa, el Yo Lírico aparece solapado en una perspectiva general que describe la manifestación en las calles. Recién en la segunda, se materializa a través de una primera persona plural que se incorpora a eso que, en principio, configura una écfrasis. Sin embargo, en el sexto y quinto verso se singulariza: “(...) Camino / por el río hermanado en este verde, (...)”. Pese a la singularización del verbo en primera persona, no se pierde el carácter de comunión con el resto de lxs manifestantes. El espacio compartido se representa como un río que vincula a quienes están caminando en él. Un río verde como los pañuelos. De este modo, la metáfora del río contribuye al sentido de una masividad que se unifica en el color de los pañuelos.

Mientras en el poema de Cano la historia se presenta como una continuidad colectiva, el poema de Nachon singulariza la historia, la descompone en experiencias personales: “cada quien va con (...) su pequeña historia”. Se mueve continuamente de lo singular a lo plural, de lo personal a lo colectivo: “(...) nuestro cuerpo nuestra única / frágil pertenencia”. Podría afirmarse que este

movimiento se sintetiza en: “Marcho y marchamos / (...) / Por el río de la marcha”. En términos semánticos podría postularse una continuidad entre singularidad, pluralidad y unidad.

En esta línea, el verso “seguro y gratuito por el río libertario” permite concebir una noción de libertad que se conecta directamente con la idea de masividad unificada que representa “el río” y la vincula al imaginario anarquista por medio del matiz genérico que porta el adjetivo modificador de “río”: “Libertaria/o” aparece en el diccionario de la RAE (2023) vinculado al anarquismo.¹⁰ El cierre del poema materializa este vaivén de lo personal a lo colectivo a partir del imperativo que se encabalga al verso final: “mantra, canto, exigencia seamos / este único pañuelo verde”. El pronombre sitúa al verso en el contexto en que es recitado, al nombrar el objeto que lxs manifestantes llevan consigo y, por medio del adjetivo “único” se ratifica la noción de unidad y pertenencia que recorre todo el poema.

Para completar la serie, “Mujeres” (2020: 262-3) de Rosa Ester Rodríguez Cantero propone un ritmo regido, principalmente, por la reiteración de versos de seis sílabas que compactan el poema y contribuyen a un ritmo rápido. Sin embargo, el patrón métrico aparece alternado por versos más breves o más largos que resaltan cambios tonales. Como puede identificarse en “ni madres ni esposas / ni amantes ni novias / y sí / todo eso / si es lo que elegimos” el verso bisílabo constituye un cambio de tono, intensificado por el “sí” acentuado y en posición evidenciada.

En esta composición, el Yo Lírico se figura como mujer poeta que, al igual que casos anteriores, se mueve entre una primera persona singular y plural. En la primera estrofa aparece la referencia al acto de leer y escribir: “me siento segura / (...) / si quema la fiebre / de quienes escriben / si al leer / se encienden / mis propias pasiones”. En este pasaje, los verbos en presente dan efecto de simultaneidad: el poema se refiere al modo de sentir en el mismo acto de leer o recitar. Esta coincidencia del yo que recita con el Yo Lírico es situada en el espacio público a partir de la devolución por parte de las mujeres oyentes. Estas se encuentran representadas en “si vibra el temblor / de manos que vuelan”, “manos” funciona como sinécdoque de los cuerpos presentes en el espacio.

Por otro lado, en el pasaje “mujeres poetas / revolucionarias / ponemos el cuerpo / (...) / y el verso de escudo”, el poema construye una relación entre poesía y revolución femenina. “Ponemos el cuerpo” arrastra el matiz genérico del uso de la construcción para referirse a realizar acciones concretas que implican exponerse a un peligro que afecte la integridad física. Frente al sentido de exposición que acarrea la construcción, el poema propone el verso como herramienta de defensa, a partir de la comparación con el “escudo”. Además, esta palabra forma parte del campo semántico de “guerra”. Así, se configura el hacer poético como un acto revolucionario o bélico, cuyos riesgos son contrarrestados por el verso que protege los cuerpos expuestos de las mujeres.

Esta representación de la poesía como discurso revolucionario aparece en otras zonas del poema en la que los versos se componen de consignas que se utilizan para la difusión y visibilización de problemáticas de género. En la tercera estrofa aparece “vivas nos queremos”, construcción representativa del movimiento Ni Una Menos. Sin embargo, esto se vuelve más visible en la estrofa cinco, en la que aparece una lista de las consignas más conocidas como “NoALaTrata / NuncaMás / ApariciónConVida (...)”. La forma en que están escritas, sin espacios y con mayúsculas, se asemeja a los *hashtags* que se colocan en las redes sociales para organizar el algoritmo y generar tendencia. La

¹⁰ Libertario: 1. adj. En el ideario anarquista, que defiende la libertad absoluta y, por lo tanto, la supresión de todo gobierno y de toda ley (RAE 2023).

enumeración de estos enunciados configura un matiz tonal propio del discurso propagandístico político.¹¹

Por otro lado, se toma la construcción de “nos hacemos grito”. El grito, vinculado a un “hacer (se)” en primera persona plural manifiesta la materialización de un cuerpo colectivo que hace escuchar su reclamo por medio del lenguaje poético. El primer contexto es: “siempre reaccionarias / libertarias siempre / (...) / nos hacemos grito”. De este modo, el carácter reaccionario y libertario aparece como cualidades propias de las mujeres, a partir del adverbio que abre y cierra estos dos versos en conjunto. En este sentido, se presenta como indicio fluctuante de dos significaciones: por un lado, porta el sentido de búsqueda de la libertad, pero también transporta el matiz genérico del imaginario anarquista, tal como el poema de Nachon. Los dos puntos que cierran la estrofa le dan (al mismo tiempo) continuidad con la estrofa siguiente que es la que menciona las consignas, analizada más arriba.

El otro contexto en que aparece la construcción es “nos hacemos gritos / hoy pañuelos verdes”. En esta ocasión, “grito” aparece en su forma plural, marcando el carácter colectivo de esas voces que “hoy” sitúa en el presente del recitado del poema. A partir de la reiteración de la forma “nos hacemos”, la estrofa construye un paralelismo entre “gritos” y “marcha”. Ambos remiten al carácter performativo de la puesta en voz del poema. Mientras el primer término representa la materialización de la voz, el segundo connota la unificación de esos cuerpos manifestantes.

Por último, el dístico que antecede al final del poema: “estamos escribiendo la historia / estamos haciendo la revolución” contribuye, a partir del paralelismo sintáctico, a unir semánticamente las acciones de escribir y hacer. Ambos verbos aparecen en tanto procesos que se llevan a cabo en simultáneo. El primer verso aporta, por medio del verboide “escribir”, la importancia de la palabra y, por continuidad semántica, del grito y de la voz. Esta voz, por el contexto del poema, puede interpretarse como voz poética. Por medio de la poesía, el colectivo manifestante *se hace grito*. Este grito, en tanto acto poético, se convierte, en el siguiente verso, en acto revolucionario. Este pasaje subraya el carácter performativo del lenguaje propuesto por Austin. En el mismo acto de recitar el poema, la poeta y el público participan de un acontecimiento histórico relevante para el desarrollo de la sociedad. Al enunciar los versos, forma parte de la batalla discursiva que propone la construcción misma que está expresando. En efecto, el *in situ* del acto poético consuma el acto verbal.¹²

A modo de síntesis, en esta serie pueden localizarse un conjunto de recurrencias que integran una semántica imaginaria en torno al espacio público como lugar habitado por las mujeres. En los tres casos hay una mención o referencia a la locación en que se recitan los poemas. En el de Cano, este *in situ* está impregnado de la carga histórica que representa la circulación de las mujeres en espacios de manifestación popular. Construye una línea de continuidad entre la ronda de las Abuelas y Madres con la caminata de las defensoras del Derecho al Aborto. Por su parte, Nachon propone con más precisión la imagen de la avenida Callao repleta de personas que lucen sus pañuelos verdes.

¹¹ Tiniánov se refiere a la tonalidad en poesía, no como un fenómeno estrictamente sonoro, sino que se materializa por presión contextual del ritmo que impone el poema, por la léxica o por los usos que arrastra la palabra o construcción verbal en otros contextos (Tiniánov 2010).

¹² Cabe destacar que los poemas reunidos en *Martes Verde* fueron recitados en jornadas semanales que se realizaron durante la instancia de debates previa a la votación de la Ley n°27.610, en 2018, durante las manifestaciones en apoyo al proyecto de ley.

Mientras, Cantero sitúa al Yo Lírico en el espacio a través de expresiones que lo posicionan en el mismo acto de recitar frente al público.

La sola referencia al espacio adjudica a los poemas carácter político. Pues la calle y el tiempo presente usado en todos los poemas contribuyen a la formación del espacio público como lugar de encuentro en el que las asistentes se reúnen en un cuerpo único de pertenencia. Esta unidad se encuentra en la metáfora del bosque, del río y de la voz. En esta línea, aparece en todos los casos una voz lírica que se mueve entre lo singular y lo plural. En el primer poema, la genealogía histórica a la que alude desdibuja la singularidad para destacar una identidad generacional. En el caso de Nachon, las experiencias individuales se resignifican en una pertenencia que se unifica en el río. Cantero, por su parte, comienza desde su lugar de enunciación como poeta y esa voz individual se integra a un grito colectivo.

Sin embargo, lo político aparece también en la mención explícita de consignas propias del movimiento feminista o en el imaginario anarquista que proporciona la palabra “libertario/a”, como se observa en Nachon y Cantero. Por su parte, en Cano y Cantero aparece, además, la noción de revolución. Por último, el tiempo presente también posiciona el acto de leer, recitar o escribir poesía como gesto político que, mediado por procedimientos estéticos, permiten —en palabras de Arendt— transformar y desindividualizar un deseo que emerge de la experiencia individual y privada en una forma adecuada para la aparición pública.

Conclusión: políticas de la voz

A partir del análisis de las dos series puede identificarse que los poemas organizados en torno a la noción de cuerpo tienden a constituir una semántica de la muerte. Esta se configura a partir de representaciones de la fragmentación en las que cuerpo es sinónimo de cadáver o restos que quedan del ejercicio de la violencia. Además, se encuentra una lógica de la acumulación a través de repeticiones sistemáticas de formas. Estas enumeran variaciones semánticas que manifiestan distintos efectos del sistema heteronormativo sobre las corporalidades feminizadas. En esta línea, la libertad se concibe como una carencia, como un aspecto extinto de la subjetividad femenina o como un deseo no consumado.

En contraposición, la serie de poemas que giran en torno al espacio público tienden a construir una semántica de la unidad como forma de construcción colectiva. En todos los casos se encuentran referencias al tiempo y espacio que reúne a las manifestantes. Como continuidad generacional de reclamos históricos, como exigencia de un derecho que forma pertenencia a partir de experiencias particulares y como accionar unificado por el acto poético. En este sentido, la acción colectiva transforma la Plaza en bosque, en río y en campo de batalla. La noción de libertad en estos contextos está vinculada, por un lado, a un proceso del que emerge una nueva atmósfera (un nuevo aire) y, por otro lado, al imaginario anarquista. En conjunto, comparten la semántica de la revolución y la utopía.

En los poemas de la primera serie predomina la primera persona del singular que ofrece testimonio como protagonista o testigo de la violencia machista. Sin embargo, también aparece la forma en plural que representa la pertenencia al género oprimido. Estas composiciones se fundan en experiencias particulares que dejan marcas en los cuerpos en términos de una retrospectiva. El uso de participios resalta esta mirada hacia el pasado desde un presente en que los actos ya están

consumados. En este sentido, la acumulación de cuerpos representa la suma de experiencias individuales de la violencia.

En la segunda serie prevalece la primera persona plural con ciertas individualizaciones en las que se mantiene el carácter de pertenencia. Las representaciones están desindividualizadas y vinculadas directamente al contexto del acto poético. En este sentido, también aparece la denuncia de la violencia heteropatriarcal, pero se aleja de acontecimientos particulares y adquiere la forma de consigna propagandística. La mirada está puesta en el futuro, pero arraigada al presente como momento de transformación social y política.

En vistas de lo analizado, puede afirmarse que el lenguaje poético contribuye a la construcción de significaciones que exponen aspectos de la vida de mujeres y cuerpos gestantes, propios del ámbito privado. Así, la poesía interviene en el circuito de los discursos legitimados para construir sentidos en torno a temas que conciernen a la salud pública y a los derechos de las mujeres y sujetxs oprimidxs.

En este marco, la puesta en voz en el espacio público es una forma específica de hacer política ya que expone un conjunto de problemáticas que sistemáticamente fueron silenciadas. El acto de recitar estos poemas en plena calle convierte al lenguaje poético en herramienta para la construcción de consensos sociales. Por un lado, propicia la visibilización de las experiencias individuales y, por otro lado, expone la función misma de la poesía como discurso transformador de la realidad. La poesía se convierte en acto performativo a partir de la enunciación de los poemas en su contexto particular. El poema situado adquiere significaciones específicas y es por eso que leerlos sin tener en cuenta su enunciación en el ámbito público significa perder parte de su materialidad constitutiva. En este sentido, el lenguaje poético, sin perder su funcionamiento interno, cumple, definitivamente, una función política y social.

Efectivamente, el caso del *Martes Verde* resulta paradigmático del vínculo entre poesía y política. No solo porque, a partir de procedimientos estéticos, se materializan significaciones que dan contundencia a la exigencia de una regulación en torno a prácticas que conciernen al cuerpo de la mujer. Sino, además, porque es una muestra explícita de la potencia de transformación que tienen las manifestaciones culturales en el presente político.

Finalmente, el *Martes Verde* propició la construcción de consensos en torno a la noción de libertad. A partir de lo analizado, puede comprenderse que, en este proyecto poético, se conciben las prácticas sociales y las decisiones políticas como acciones que afectan directamente la libertad individual. La acción colectiva que representa la Campaña Poética por del Derecho al Aborto materializa de forma performativa, por medio del lenguaje poético, el vínculo entre lo privado y lo público. Así, la Campaña aporta al discurso político la idea de que las necesidades individuales deben transformarse en derechos humanos. De este modo, se contraponen con el discurso del oficialismo que concibe la libertad solo en términos de individualidad, basada en relaciones capitalistas y defensa de la propiedad privada. En todo caso, si la libertad individual es un derecho natural, es necesario que las leyes existentes sean garantía de vida ante cualquier decisión que se tome sobre la única propiedad privada que se posee: el cuerpo vivo.

JULIETA ANSELONI AMADOR nació en Buenos Aires en 1991. Es Licenciada en Letras y Profesora para la Enseñanza Media y Superior en Letras por la UBA. Participa desde 2023 como adscripta en Teoría y análisis literario “C” de la UBA. Es maestranda en la Maestría de Estudios Culturales Latinoamericanos, UBA. Ejerce como docente del área de Lengua y Literatura en la Educación Pública en los niveles medio y secundario. También forma parte del proyecto provincial de enseñanza en escuela secundaria para adultos.

Bibliografía

- AAVV. 2020. *Martes verde: edición federal*. Buenos Aires y La Plata: Gog y Magog, Ediciones Presente, Paisanita, Color pastel, Pánico el pánico, Viajera, Mi gesto pank, El ojo del mármol, Club Hem.
- ARENDT, Hannah. 2009. “La esfera pública y la privada”. En *La condición humana*. Buenos Aires: Editorial Paidós, pp. 37-59. Trad.: Ramón Gil Novales.
- AUSTIN, John. 1962. “Conferencia I”. En *Cómo hacer cosas con las palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, pp. 41-52. Trad.: Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.
- BUTLER, Judith. 2017. “Nosotros, el pueblo: apuntes sobre la libertad de reunión”. En *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, pp. 157-193. Trad.: María José Viejo.
- FOUCAULT, Michel. 2001. “Clase 17 de marzo de 1976”. En *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: FCE, pp. 217-237. Trad.: Horacio Pons.
- LACLAU, Ernesto. 2004. *La razón populista*. Buenos Aires: FCE. Trad.: Horacio Pons.
- MBEMBE, Achille. 2011. *Necropolítica/Sobre el gobierno privado indirecto*. Madrid: Melusina. Trad.: Elisabeth Falomir Archambault.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE). 2023. *Diccionario de la lengua española*. <<https://dle.rae.es>> [Consulta: 5 de febrero de 2026].
- TINIÁNOV, Yuri. 1987. “Sobre la evolución literaria”. En *Teoría de los estudios formalistas rusos*. México: Siglo XXI, pp. 89-102. Trad.: Ana María Nethol.
- _____. 2010. *El problema de la lengua poética*. Buenos Aires: Dedalus. Trad.: Eugenio López Arriazu.