



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

TESIS DE DOCTORA EN LETRAS

Género y poesía: obras de Tamara Kamenszain, María Negroni y Alicia

Genovese, desde la transición democrática al Bicentenario

Rayén Daiana Pozzi

BAHÍA BLANCA

ARGENTINA

2022

PREFACIO

Esta tesis se presenta como parte de los requisitos para optar por el grado Académico de Doctora en Letras, de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el ámbito del Departamento de Humanidades durante el periodo comprendido entre el 30 de octubre de 2012 y 31 de marzo de 2021, bajo la dirección de la Dra. María Alejandra Minelli, de la Universidad Nacional del Comahue.

.....
Rosa B.
.....



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR
Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el / / , mereciendo la calificación de (.....)

RESUMEN

Durante la década del '80 se visualiza un creciente número de publicaciones de poetisas (nacidas en las décadas del '40 y '50) que iniciaban o afianzaban su trayectoria como escritoras. Esta emergencia se vio favorecida por cambios en los modos de producción y recepción de las obras literarias en el contexto de la transición democrática luego de un cruento periodo dictatorial y por el resurgimiento del movimiento feminista. Esta investigación centra su atención en la trayectoria (a lo largo de tres décadas) de tres poetisas que se inscriben en esa emergencia –Tamara Kamenszain, María Negroni y Alicia Genovese–, atendiendo a la construcción del sujeto imaginario (complementado por el sujeto simbólico y la figura autoral siguiendo la teorización de Jorge Monteleone [2016]) y a la poética que organiza y cohesiona sus producciones. Sus disímiles propuestas estéticas, que no se acomodan a las imperantes en los '80 (neorromanticismo, neobarroco, objetivismo), operaron como caja de resonancia de las preocupaciones y revisiones que emprendió el feminismo, especialmente de la tradición literaria. La recuperación y revalorización de escritoras olvidadas o leídas reductivamente significó un cambio de perspectiva en la lectura del canon literario y la posibilidad de construir una genealogía que propiciara otros parámetros de legitimación. Bajo el amparo de esas nuevas coordenadas, ensayaron la modulación de una voz propia a través de un sujeto poético femenino/“feminizado” (Nelly Richard 1994), desplegando estrategias para subvertir los patrones literarios dominantes y desarticulando representaciones sociales en torno a lo femenino para favorecer la expresión de otras subjetividades posibles.

ABSTRACT

During the '80s, a growing number of publications by poets (born in the '40s and '50s) that began or consolidated their career as writers were viewed. This emergence was favored by changes in the modes of production and reception of literary works in the context of the democratic transition after a dictatorial bloody period and by the resurgence of the feminist movement. This research focuses its attention on the trajectory (over three decades) of three poets who are inscribed in that emergency – Tamara Kamenszain, María Negroni and Alicia Genovese-, attending to the construction of the imaginary subject (complemented by the symbolic subject and the authorial figure following the theorization of Jorge Monteleone [2016]) and the poetics that organizes and unites their productions. Their dissimilar aesthetic proposals, which do not conform to those prevailing in the '80s (neo-romanticism, neo-baroque, objectivism), operated as a sounding board for the concerns and revisions undertaken by feminism, especially of the literary tradition. The recovery and revaluation of forgotten or reductively read women writers meant a change of perspective in the reading of the literary canon and the possibility of constructing a genealogy that fostered other parameters of legitimation. Under the protection of these new coordinates, they tested the modulation of their own voice through a feminine// “feminized” (Nelly Richard 1994) poetic subject, displaying strategies to subvert the dominant literary patterns and disarticulating social representations around the feminine in order to favor the expression of other possible subjectivities.

Para Sofía Gricel

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a mi familia y a mi compañero, Lucas Braun, por su incondicionalidad y su paciencia; a mi directora, la Dra. María Alejandra Minelli, quien ha sabido guiarme siempre desde el cariño y la inteligencia; al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que ha financiado, a través de una beca doctoral, estos años de investigación; a las dos instituciones que han posibilitado mi formación de grado y posgrado, la Universidad Nacional del Comahue y la Universidad Nacional del Sur; y, especialmente, al jurado, la Dra. Ana Porrúa, el Dr. Carlos Battilana y la Dra. Adriana Lamoso, por sus rigurosas y generosas observaciones que han enriquecido este trabajo.

Agradezco también a María Celia Vázquez, Griselda Fanese, Enriqueta Morillas, Laura Núñez, Rocío Fit, Marina Maggi, Melina Fernández, Tamara Amatte, Lucía Santarelli, Rosana Guardalá y María Bernarda Torres, quienes en diferentes modos han colaborado con este largo aprendizaje. Por último, agradezco especialmente a las escritoras Alicia Genovese, Tamara Kamenszain y María Negroni, por el estimulante y cálido diálogo en torno a la poesía y por las innumerables enseñanzas que, a través de sus libros, me han ofrecido a lo largo de estos años.

Este arduo y placentero aprendizaje está dedicado a Sofía Gricel. Para ella son estos descubrimientos y perplejidades; para ella, estos nuevos caminos que propicia la poesía.

Junio de 2022

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Introducción..... | 13 |
| 1. Delimitación del Corpus..... | 16 |
| 2. Un Mapa de Lectura..... | 21 |
| Capítulo I. Las Mujeres y la Literatura: del Objeto al Sujeto..... | 25 |
| 1. De los Orígenes y Teorías del Feminismo a la Modulación de una Voz Propia..... | 25 |
| 1. 1. <i>Un Recorrido por la Historia de los Estudios de las Mujeres y de Género</i> | 25 |
| 1. 2. <i>Sujeto, Subjetividad, Identidad, Experiencia</i> | 33 |
| 1. 3. <i>Reflexiones sobre “Género” en Clave Latinoamericana</i> | 38 |
| 1. 4. <i>El Canon Literario y las Obras de las Escritoras</i> | 45 |
| 2. El Sujeto Poético..... | 57 |
| 2. 1. <i>Poética</i> | 67 |
| Capítulo II. El Campo Literario y la Emergencia de las Escritoras en los Años ‘80..... | 73 |
| 1. Contexto Socio-histórico: desde la Transición Democrática al Bicentenario de la Revolución de Mayo..... | 73 |
| 1.1. <i>Movimientos Feministas en Argentina: un Breve Recorrido por el Siglo XX</i> | 81 |
| 2. El Campo Literario..... | 86 |
| 2.1. <i>Derivas de la Poesía</i> | 90 |
| 2.2. <i>Los Años ‘80: Propuestas Estéticas y Revistas de Poesía</i> | 95 |
| 2.2.1. <i>Neobarrocos y Objetivistas</i> | 101 |
| 3. Las Poetas..... | 105 |
| 3.1. <i>Construir Genealogías</i> | 112 |
| 3.3. <i>Los Aportes de la Crítica</i> | 119 |
| Capítulo III. Tamara Kamenszain. Tradición y Transgresión..... | 127 |
| 1. El Neobarroco/so..... | 127 |
| 2. El Sujeto Imaginario en la Poesía de Tamara Kamenszain..... | 134 |
| 2.1. <i>De la Genealogía Familiar a la Máscara(da)</i> | 135 |
| 2.2. <i>La Casa</i> | 148 |
| 2.3. <i>“Un paso de salida”</i> | 160 |
| 2.4. <i>Duelos</i> | 170 |
| 3. Pensar la Poesía desde el Ejercicio de la Crítica..... | 183 |
| 3.1. <i>Un “Callado” Aporte</i> | 183 |
| 3.2. <i>La Familia Literaria</i> | 188 |
| 3.3. <i>Bios y Grafía</i> | 195 |
| 3.4. <i>Mantener Viva la Posibilidad de Decir</i> | 200 |

| | |
|--|-----|
| 4. Notas sobre el Sujeto Imaginario, el Sujeto Simbólico y la Figura Autoral | 204 |
| 5. Hacia una Poética de lo Familiar | 207 |
| Capítulo IV. María Negroni. La Intemperie del Sujeto..... | 213 |
| 1. El Sujeto Imaginario en la Poesía de María Negroni | 213 |
| 1.1. <i>Entre el Repliegue y el Tránsito</i> | 214 |
| 1.2. <i>Experimentar los Géneros</i> | 222 |
| 1.3. <i>La Ciudad de la Poesía</i> | 236 |
| 1.4. <i>Entre la Mística y la Música</i> | 245 |
| 1.5. <i>Nuevos Desafíos</i> | 252 |
| 2. Dos Apuestas a la Ficción | 260 |
| 2.1. <i>Un Ejercicio de Reescritura</i> | 261 |
| 2.2. <i>Un Ejercicio de la Memoria</i> | 265 |
| 3. Pensar la Poesía desde el Ejercicio de la Crítica..... | 271 |
| 3.1. <i>Deslumbramiento en Nueva York</i> | 271 |
| 3.2. <i>Fascinación por el Gótico I</i> | 275 |
| 3.3. <i>Revisitar la Obra de Pizarnik</i> | 279 |
| 3.4. <i>Fascinación por el Gótico II</i> | 283 |
| 4. Notas sobre el Sujeto Imaginario, el Sujeto Simbólico y la Figura Autoral | 287 |
| 5. Hacia una Poética de la Incertidumbre | 291 |
| Capítulo V. Alicia Genovese. Revelaciones de la Cotidianeidad | 295 |
| 1. El Sujeto Imaginario en la Poesía de Alicia Genovese..... | 295 |
| 1.1. <i>Entre la Búsqueda Estética y la Pugna por Decir</i> | 296 |
| 1.2. <i>Recuperar la(s) Voz(ces)</i> | 304 |
| 1.3. <i>Explorar los Bordes</i> | 311 |
| 1.4. <i>La Corriente de la Memoria</i> | 318 |
| 1.5. <i>La Mirada desde la Poesía</i> | 325 |
| 1.6. <i>Desborde de Voces, Clamor de la Memoria</i> | 332 |
| 2. Pensar la Poesía desde el Ejercicio de la Crítica..... | 338 |
| 2.1. <i>Hacer Comunidad</i> | 339 |
| 2.2. <i>El Affectus de la Poesía</i> | 342 |
| 3. Notas sobre el Sujeto Imaginario, el Sujeto Simbólico y la Figura Autoral | 346 |
| 4. Hacia una Poética de la Cotidianeidad | 349 |
| Conclusiones | 355 |
| Bibliografía..... | 367 |
| Corpus Primario..... | 367 |
| Corpus Secundario..... | 369 |
| Bibliografía Crítica sobre las Autoras..... | 371 |

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Bibliografía General..... | 380 |
| Apéndice | 395 |
| Entrevista a Tamara Kamenszain..... | 395 |
| Entrevista a María Negróni..... | 408 |
| Entrevista a Alicia Genovese..... | 420 |

Introducción

La presente investigación plantea desde su título, “Género y poesía: obras de Tamara Kamenszain, María Negroni y Alicia Genovese, desde la transición democrática al Bicentenario”, las dos coordinadas que organizan el examen de las producciones de tres poetisas argentinas contemporáneas. Esta propuesta adopta la perspectiva de género como marco interpretativo general para dilucidar algunas zonas claves del corpus textual que permiten ubicar a estas escritoras en sus diferencias y afinidades en relación con otras propuestas estéticas de los años '80 (momento de surgimiento, en conjunto con otras autoras) y con las tradiciones heredadas, centrando la atención en la poética que estas escritoras construyen y desde la que modulan sus singularísimas voces.

En los años '80, en nuestro país, la caída del gobierno de facto y la consiguiente transición democrática produjeron diversos cambios a nivel político, económico y social. Específicamente, en el campo cultural se advierte una apertura que propició la producción y difusión de nuevas escritoras y una relectura de obras anteriores a través de revisiones críticas del canon y las tradiciones literarias, alentadas además por un resurgimiento del feminismo. Esta emergencia de obras de poetisas mujeres, que no tiene antecedentes comparables en la historia de nuestra literatura, constituye el punto de partida de nuestra investigación. En el marco de ese amplio corpus, nuestra atención se focaliza en tres autoras que contribuyeron a esa visibilización de escrituras de mujeres, trazando otras coordenadas de lecturas en las que se insertaran sus propias obras.

La premisa sobre la que se ha articulado el planteamiento del problema en esta investigación afirma que históricamente las mujeres, recluidas en el espacio privado bajo el rol asignado por la sociedad de esposas y madres y carentes de derechos (que fueron conquistándose en el transcurso de los siglos XX y XXI), tuvieron pocas

posibilidades de escribir (menos aún de publicar), si acaso lograban acceder a una educación formal o alcanzar algún nivel de alfabetización. A partir de estas consideraciones que se extienden desde las dificultades históricas de acceso de las mujeres a la escritura hasta la reivindicación de sus obras olvidadas por la tradición literaria, y desde el lugar de objeto que se les asignaba en los discursos hegemónicos hasta la búsqueda y modulación de una voz propia, las críticas y teóricas feministas han abordado diversos interrogantes que motivaron relecturas y debates en el campo de la literatura: ¿qué condicionamientos operaron y aún operan en las mujeres cuando escriben? ¿qué representaciones elaboran en sus textos? ¿a qué modelos literarios se remiten? ¿con qué tradiciones dialogan? ¿existe una escritura femenina? ¿pueden apropiarse efectivamente de un lenguaje que históricamente las ha excluido? ¿pueden articular un lenguaje nuevo? Estos interrogantes que no tienen una respuesta definitiva se articulan sobre el presupuesto de que no es indiferente el sexo de quien escribe puesto que, si es mujer, habla/escribe desde la subalternidad.¹

Para examinar ese presupuesto subyacente en los interrogantes críticos, en los dos primeros capítulos trazamos, por una parte, un recorrido por algunos de los condicionamientos que operaron sobre las mujeres al momento de escribir (fundamentalmente a partir de reflexiones que algunas escritoras emprendieron) y, por otra, una síntesis histórica de las luchas de las mujeres por la conquista de derechos

¹ El término “subalterno”, proveniente de la teoría de Antonio Gramsci, fue retomado por Ranajit Guha para realizar una lectura contrahegemónica de la historia e historiografía de la India. Si bien esta noción tiene múltiples definiciones, recuperamos la síntesis que elaboró Ileana Rodríguez apuntando dos sentidos generales: “Por un lado es un concepto que se usa como metáfora de una o varias negaciones, límite o tope de un conocimiento identificado como occidental, dominante y hegemónico, aquello de lo que la razón ilustrada no puede dar cuenta. Por otro, subalterno es una posición social que cobra cuerpo y carne en los oprimidos, o aquella condición que genera la colonialidad del poder a todos niveles y en todas las situaciones coloniales que estructuran el poder interestatal” (2009, p. 256). El primer sentido es el que adopta Gayatri Spivak (que retomaremos más adelante) desde la filosofía de la deconstrucción. El segundo sentido es el que adoptamos en la afirmación precedente en tanto refiere a la posición social de un grupo en relación con el poder hegemónico, atravesado en nuestro contexto latinoamericano por la matriz colonial. Para un acercamiento a los debates de la subalternidad dentro de los estudios culturales en América Latina ver Ileana Rodríguez, 2009.

(centrándonos en el siglo XX) y de las teorizaciones y revisiones críticas que acompañaron, impulsaron o se derivaron de esas luchas. En el marco de ese trazado teórico-crítico, revisitamos las reflexiones en torno a la figura de autor/a² en tanto buena parte de la crítica literaria feminista debatió la difundida “muerte del autor” decretada por Roland Barthes. Este teórico postulaba la escritura como “la destrucción de toda voz, de todo origen”, como “lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1994, p. 65) puesto que, en su concepción, el texto constituye un “tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (1994, p. 69) y de allí que el/la autor/a sólo pueda mezclar esas escrituras. Con su propuesta teórica Barthes se erigía contra la crítica literaria que hasta entonces indagaba en el Autor para, adoptándolo como criterio de autoridad, esgrimir una lectura “teológica”³ de la obra, es decir, reducirla (cerrarla) a un único sentido último, aquel que se explica por la biografía de quien escribe. Aunque la crítica feminista no propone volver a aquellos protocolos de lectura, advierte sobre los peligros que esa teorización

² Debido a que enmarcamos nuestra investigación en una perspectiva de género, consideramos importante que este posicionamiento político, teórico e ideológico -e incluso epistemológico, puesto que revisa no sólo el sentido del conocimiento instalado, sino sus bases empíricas y teóricas- presente su correlato en el criterio de escritura adoptado. Por ese motivo, en lugar de utilizar el masculino como género que denota la universalidad, incorporamos mediante la separación de una barra la forma masculina y femenina del sustantivo empleado (y correlativamente, los pronombres y/o adjetivos que lo acompañen) de manera de contrarrestar la invisibilización que se produce al sostener lingüísticamente el género masculino como parámetro y modelo de lo universal. Aunque nuestro criterio adoptado remita, no obstante, a un modelo binario (sin considerar otras posibles inscripciones genéricas, como se reivindica en la actualidad), entendemos que no supone una contradicción con el objetivo principal de esta investigación: revalorizar el aporte de nuestras poetisas a la tradición literaria argentina. La única excepción a este criterio adoptado es el término “sujeto” (y sus variantes, “sujeto poético”, “sujeto simbólico”) que en su acepción femenina puede generar confusión y ambigüedades en el desarrollo expositivo del presente trabajo. En todo caso “sujeta” podría remitir a personas empíricas en los casos en que esa denominación correspondiera, si eligiéramos de esa forma establecer sinonimia o cuasi-sinonimia con “mujer”, por ejemplo. Nuestro análisis remite a sujetos poéticos y simbólicos estrictamente discursivos expresados a través de un constructo teórico, por lo que la diferenciación de género no resulta relevante en la misma medida que la que expresa inclusión de las mujeres en un campo dado.

³ Siguiendo a Barthes, la obra constituiría el mensaje de un Autor-Dios y el trabajo de la crítica sería el de descifrarlo. Por ese motivo, este teórico también desestima la operación de “descifrar” (que supone semánticamente algo que se oculta y que ha de ser revelado) para proponer la tarea de “desenredar” las múltiples escrituras entrelazadas en el texto, recorriéndolo (no atravesándolo hacia un sentido último), alimentando una construcción siempre abierta del sentido (1994, p. 70).

barthesiana comporta en tanto invisibiliza las particularidades del contexto de enunciación plausibles de dejar marcas en la obra y que al recuperarse enriquecen sus sentidos. En otras palabras, sin procurar explicar la obra a través de la biografía, resulta necesario restituir la figura de autor/a cuya ubicación (en un lugar hegemónico o subalterno)⁴ incide en la operación de escritura y cuyo conocimiento amplía los marcos interpretativos sin clausurar los sentidos del texto.

1. Delimitación del Corpus

Tras la breve revisión histórica y literaria de las luchas y aportes de las mujeres, centramos nuestra atención en las últimas décadas de siglo XX en las que no sólo resurge con fuerza el feminismo, sino que también se aprecia esa emergencia de escritoras que acentúa la percepción de un cambio de época. Esta ha sido constatada y abordada por algunos/as críticos/as (Genovese, 1998; Monteleone, 1994, 2010b; Prieto, 2006; Martínez Cabrera, 2008, entre otros/as) cuyas investigaciones constituyen los antecedentes de nuestro estudio. El punto de partida de nuestro trabajo, en diálogo con esas investigaciones, ha sido la hipótesis de que las obras producidas por las escritoras nacidas en las décadas del '40 y el '50 adquirieron relevancia –en el marco de las políticas de reivindicaciones de género– a partir del periodo de la transición democrática, particularizándose por la búsqueda de una capitalización estética de su lugar de enunciación o, al menos, de la modulación de una voz propia. Esta hipótesis general se desagregó en tres sub-hipótesis, a saber: 1, los acontecimientos históricos-políticos y los cambios sociales del período incidieron en la mejora de las condiciones

⁴ En este sentido, la noción de subalternidad presupone una dicotomía en relación con la posición que ocupa un sujeto en una sociedad determinada (lugar hegemónico/lugar subalterno) y admite diversos grados de una y otra posición en función de diversas variables (considerando el género, la clase, la etnia, la religión, entre otras).

necesarias para el crecimiento de la percepción crítica y la edición de la obra de escritoras en el campo de la literatura argentina; 2, la proliferación de la escritura de poesía en escritoras argentinas estuvo acompañada por una labor de crítica literaria – realizada por ellas mismas- que visibilizó esa emergencia y revalorizó el legado de escritoras anteriores que permanecían en los márgenes del canon literario; 3, las escritoras Tamara Kamenszain, María Negroni y Alicia Genovese constituyen casos paradigmáticos en los que la presencia de una perspectiva de género repercute en variados posicionamientos frente a la tradición literaria, pues han elaborado proyectos creadores que enlazan la obra poética y la labor de crítica literaria mediante múltiples vasos comunicantes y que apelan a estrategias de relecturas y diferenciación frente a los patrones literarios predominantes.

Este recorte del objeto de estudio propone una aproximación a las obras de escritoras en el marco de una tradición literaria androcéntrica (que sostiene un canon y estrategias de autolegitimación androcéntricas), es decir que la mirada crítica opera un corte binario en la organización del objeto revelando la ubicación marginal de esas producciones. Parte de la crítica literaria ha advertido sobre los peligros de esa operación: se construye un objeto de estudio adoptando como criterio la identidad genérica de las autoras al tiempo que se segrega su producción del resto del corpus literario, como si fuera *otra* cosa. En nuestra investigación hemos procurado contrarrestar esta posible limitación atendiendo, por una parte, a la delimitación del sujeto imaginario (diferenciando la configuración del sujeto textual de la del sujeto simbólico y la figura autoral, siguiendo la teorización de Jorge Monteleone [2016]) y la poética que organiza las obras de las escritoras estudiadas (de manera de colocar en primer plano sus elecciones estético-políticas cuya interpretación se realiza desde una perspectiva de género); y, por otra, a sus producciones críticas, en las que examinan

diversas obras literarias –no sólo escritas por mujeres- con las que dialogan abiertamente y que las restituye a las luchas del campo literario en que se insertan.

Además, cabe considerar que el fenómeno que se examina en esta investigación se ha construido y visibilizado como tal a partir del estudio de la producción de las escritoras a lo largo de nuestra historia literaria, revisión necesaria para constatar su novedosa emergencia en los años '80. En otras palabras, ese recorte operado a partir de un criterio binario es el que posibilita la visibilidad del objeto de estudio, aunque ello no implica que se adopte esa perspectiva en su análisis. Al contrario, la noción de género que privilegiamos en esta investigación permite examinar las estrategias y modos con que se resiste y a menudo se cuestiona desde las obras esa pauta binaria, complementaria y jerárquica⁵ que regula las identidades genérico-sexuales.

El corpus amplio de estudio se compone, por lo tanto, de las obras producidas en la década del '80 por un importante número de poetisas nacidas en los años '40 y '50, como Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, Diana Bellesi, María del Carmen Colombo, Irene Gruss, Alicia Genovese, Mónica Tracey, Susana Villalba, Laura Klein, Silvia Bonzini, María Negroni, Liliana Lukin, Mercedes Roffé, Paulina Vinderman, Susana Cerdá, Estela Figueroa, Cristina Piña, Susana Poujol, entre otras. De ese corpus, seleccionamos a tres poetisas ampliando el recorte temporal de estudio para trazar sus trayectorias desde sus comienzos hasta la consolidación de su proyecto estético, alcanzando un importante reconocimiento hacia fines de la primera década del siglo XXI. La elección de estas poetisas se determinó por su cultivo de una doble vertiente representada por sus obras literarias y críticas, por la disimilitud de sus propuestas estéticas y por el destacado lugar que hoy ocupan en nuestro campo literario.

⁵ La diferencia sexual se significa culturalmente (en los términos hegemónicos) como binaria (femenino/masculino), complementaria (en tanto sostiene la heterosexualidad) y jerárquica (en cuanto considera un sexo superior al otro).

El corpus de estudio contempla, por lo tanto, sus obras literarias y críticas, aunque focalizamos la atención en el examen de su producción poética, para el que adoptamos la tripartición que organizó teóricamente Jorge Monteleone: el sujeto imaginario (el sujeto textual), el sujeto simbólico (la proyección del sujeto hacia el espacio social) y la figura autoral. Esta tripartición nos permite examinar correlaciones posibles entre dichas figuras y esbozar su inscripción en el espacio social. En forma complementaria, exploramos su poética, es decir, el entramado de elementos centrales en los que se sintetizan sus elecciones estéticas y que permiten explicar, de modo tentativo, la unidad de su producción.

El recorte temporal propuesto para el examen del corpus responde a la consideración de dos momentos históricos que suponen puntos de inflexión histórico-políticos, sociales y culturales: desde albores de la transición democrática, hasta el año 2010, en que se conmemoró el Bicentenario de la Revolución de Mayo. Por una parte, aquella “primavera” democrática vivida con gran entusiasmo en los primeros años posdictatoriales permitió comenzar un lento proceso de restitución de las cercenadas tramas del campo cultural, recuperando espacios de socialización y multiplicando las formas de difusión a través de revistas, proyectos editoriales, recitales de poesía, etc. Estas reverberaciones que insuflaron nueva vida al campo cultural, luego de tantos años de sobrevivencia en una siniestra y asfixiante atmósfera atravesada de muerte, sin duda incidió en la mejora de las condiciones de producción y recepción de las obras, en particular de las escritoras.

En el otro extremo del periodo considerado, propusimos como límite la conmemoración del Bicentenario de la Revolución de Mayo (2010), que supuso un importante momento de reflexión colectiva en torno a las identidades que componen lo

nacional.⁶ Destacamos de esta celebración que, por una parte, desde el discurso oficial se propició el multiculturalismo (que proponía incluir tanto a inmigrantes como a comunidades originarias, desafiando el modelo blanco-europeo que tradicionalmente moldeó “lo argentino”) y el latinoamericanismo (antes que avivar el nacionalismo, se insistió en inscribir a la Nación en el proyecto de la Patria grande bolivariana), aunque enfatizando especialmente la noción de soberanía. Por otro lado, el campo cultural se había fortalecido a causa de diversos factores: por algunas políticas estatales de promoción; por cierta estabilidad económica que mejoró las condiciones de producción, difusión y consumo; por la labor de numerosos/as escritores/as a lo largo de casi 30 años ininterrumpidos de democracia a través de su participación activa mediante sus propuestas estéticas, sus lecturas de la tradición, sus actividades de promoción y difusión literaria, entre otras. En este sentido, en torno al Bicentenario resurgió el interés por hacer balances de los 200 años de historia (literaria), revisiones de lecturas e interpretaciones de obras destacadas u olvidadas de nuestra tradición, reflexiones y debates sobre lo nacional y lo latinoamericano.

En esa atmósfera (incluso desde principios del nuevo siglo), aparecen las obras reunidas de algunas de las poetas de nuestro corpus amplio de estudio, por ejemplo, *El árbol de palabras* de Mirta Rosenberg (2006), *La mitad de la verdad* de Irene Grus (2008), *Obra reunida* de Liliana Lukin (2009), *Tener lo que se tiene* de Diana Bellessi (2011), *Óstraca* de Teresa Arijón (2011), *La novela de la poesía* de Tamara

⁶ Esta conmemoración recuerda y contrasta con la del Centenario, en la que se articuló un cambio radical en nuestras letras. La amenaza que representaba para ciertos sectores de la sociedad porteña el número creciente de inmigrantes despertó la preocupación por la identidad, por la esencia del ser nacional (y su preservación). El afianzamiento de la profesionalización del escritor permitió su atribución de esta función crucial en torno a la definición de lo nacional, ejercida desde lugares de oficialización (institucionalización) de la cultura, colocando a *Martín Fierro* en el centro de nuestro canon literario en el marco de discursos fuertemente nacionalistas (Sarlo y Altamirano, 1997). Los acontecimientos más importantes en este proceso son las conferencias dictadas por Leopoldo Lugones en el teatro Odeón, en 1913, y que fueron luego publicadas en *El payador* (1916), la creación de la primera cátedra de Literatura argentina en 1913, a cargo de Ricardo Rojas y la publicación de *La literatura argentina* (que constituirá nuestra primera historia literaria), compuesta por 4 tomos que aparecieron entre 1917 y 1922 (Sarlo y Altamirano, 1997).

Kamenszain (2012), *El hada que no invitaron* de Estela Figueroa (2016), así como de escritoras anteriores como Susana Thénon (*La morada imposible*, Tomo I, 2001; Tomo II, 2004), Amelia Biagioni (*Poesía completa*, 2009), Olga Orozco (*Poesía completa*, 2012); y también la antología *Poetas argentinas 1940-1960* (2006), de selección y prólogo a cargo de Irene Gruss.⁷ En otras palabras, hacia el final de la primera década del siglo XXI, estas publicaciones constituyen un indicio de consolidación de proyectos estéticos cuyo origen nos remite a los años '80, así como la visibilización de estos aportes en el campo literario. A pesar de que cada escritora desarrolla su proyecto estético y alcanza reconocimiento en tiempos diferenciados, el recorte de estudio propuesto nos permite considerar un corpus nutrido a fin de trazar las líneas fundamentales de sus poéticas⁸ y enmarcar el límite de lo aquí estudiado en un contexto de producción y recepción particular en términos histórico-sociales.

2. Un Mapa de Lectura

La presente investigación se organiza en cinco capítulos. En “Las mujeres y la literatura: del objeto al sujeto”, abordamos el problemático vínculo entre las mujeres y la escritura a partir de reflexiones de escritoras, críticas y teóricas literarias. Esta problemática se visibiliza desde una perspectiva de género, cuyas diferentes propuestas

⁷ Cabe señalar también, en el tránsito al nuevo milenio, la publicación de las obras completas (no sólo la poética) de dos escritoras fundamentales: de Alfonsina Storni, a cargo de Delfina Muschiatti a través de Losada (1999); y de Alejandra Pizarnik, a cargo de Ana Becció, a través de Lumen (2000).

⁸ Las tres autoras aquí estudiadas han continuado publicando nuevas obras hasta la actualidad por lo que resultó imperioso a los fines de esta investigación instaurar una fecha que permitiera delimitar el corpus. La elección del año 2010 supone una fecha de corte que permite cerrar un corpus de estudio en un momento en que las escritoras consideradas alcanzaron un importante reconocimiento, como se constata luego a través de los premios recibidos durante el 2014: Tamara Kamenszain, el premio Konex de Platino por el quinquenio 2004-2008; Alicia Genovese, el premio Internacional de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz; María Negroni, el premio Konex de Platino por quinquenio 2009-2013. También se debe considerar la publicación de la poesía reunida de Kamenszain (*La novela de la poesía*) en 2012 y de una antología de las obras poéticas de Genovese (*El río anterior*) en 2014 y de su obra completa (*La línea del desierto*) en 2018, como índices de cierre de un ciclo productivo.

teóricas referimos para aproximarnos y fundamentar la que aquí adoptamos: la sostenida por Nelly Richard en torno a categorías como “género”, “experiencia” y “feminización de la escritura” (1994, 1996a, 2008a, 2008b).

La perspectiva de género ha planteado cuestionamientos epistemológicos proponiendo revisiones de nociones fundamentales como sujeto, subjetividad, identidad y experiencia, entre otras. Nos interesamos por el modo en que esas reconsideraciones podrían incidir en un concepto clave para el estudio de la poesía, como es el “sujeto poético”, en tensión con una lectura de género, explorando la productividad del interrogante metodológico principal de nuestra investigación (¿cómo conjugar la lectura de la poesía con el horizonte de una perspectiva de género?). La tripartición que delimita Monteleone en el marco de una teoría del imaginario poético (sujeto imaginario, sujeto simbólico, figura autoral) nos permitió articular una lectura que considera distintos niveles y aspectos, sin desatender las particularidades estéticas de las obras examinadas. En este sentido, jerarquizamos el empleo de la noción de poética para visualizar con mayor claridad el proyecto estético de cada escritora y el modo en que la perspectiva de género ilumina algunas de sus elecciones estéticas.

En el segundo capítulo, “El campo literario y la emergencia de las escritoras en los ‘80”, subrayamos los cambios producidos a partir de la transición democrática, trazando un recorrido histórico del periodo considerado, así como de las luchas y conquistas del feminismo en nuestro país. En cuanto al campo literario, sintetizamos las propuestas estéticas más importantes de los años ‘80 (neorromanticismo, neobarroco/so, objetivismo) y las principales revistas que circularon (*Último Reino; Xul; La Danza del Ratón; Diario de Poesía*), en torno a las que se agruparon buena parte de los/as poetas de la época. El mapa de estas filiaciones literarias permite situar a las escritoras del corpus en ocasiones como partícipes de alguno de esos grupos o estéticas, aunque en

general han permanecido en los márgenes, articulando posibles respuestas a otros interrogantes estéticos (fundamentalmente, la búsqueda de modulación de una voz propia), relejendo la tradición literaria y construyendo nuevas genealogías. Por ello, algunas de las poetisas de la época han acompañado su producción literaria con un ejercicio crítico, recuperando las voces de sus antecesoras y dialogando con sus contemporáneas. Este recorrido por algunas publicaciones críticas de la época se aproxima al trazado del estado de la cuestión, que incorporamos de este modo como antecedentes relevantes de nuestra investigación.

En los capítulos restantes nos detenemos en el estudio específico de la obra de cada una de las autoras seleccionadas. En el capítulo tres, “Tamara Kamenszain. Tradición y transgresión”, consideramos primordialmente la tradición judía y familiar para determinar las particularidades del sujeto poético que construye en sus poemarios, en los que abre un espacio íntimo jugando con la veta autobiográfica y resignificando el universo de lo doméstico. Asimismo, sus lecturas críticas permiten dilucidar sus afinidades estético-políticas, puesto que configuran “familias” de escritores/as en las que inscribe su obra. Este examen del corpus abreva en la delimitación de una “poética de lo familiar”, en la que la familia y la tradición judía constituyen sus pilares fundamentales, en relación con los cuales el sujeto imaginario ensaya distintos posicionamientos de inscripción y resistencia.

En el capítulo cuatro, “María Negroni. La intemperie del sujeto”, indagamos en la construcción del sujeto poético en sus diversas manifestaciones y la matriz poligenérica que a menudo caracteriza sus publicaciones. La consideración de sus dos obras narrativas se fundamenta en esa matriz y en el incesante diálogo que establecen sus producciones a través de preocupaciones persistentes, de imágenes que se reiteran y reelaboran, de una búsqueda expresiva continua que enreda y desenreda una y otra vez

los hilos con los que trama su “poética de la incertidumbre”, en la que el sujeto avanza siempre hacia la intemperie. Estas búsquedas constituyen también el lente con el que la autora se aproxima a otras obras de la tradición literaria en sus ensayos críticos, incorporando innumerables reflexiones metapoéticas que imprimen mayor unidad al conjunto de sus producciones.

En el capítulo cinco, “Alicia Genovese. Revelaciones de la cotidianeidad”, examinamos la construcción del sujeto poético que redescubre aspectos inusitados en aquello que remite al orden de lo cotidiano (los afectos, el espacio doméstico, la naturaleza, entre otros), a menudo a través de elementos (des)compositivos como el agua o la luz. De modo que la configuración del sujeto poético gira en torno a su mirada extrañada que restituye la singularidad de la experiencia, reactualizando la percepción de lo real a través de una “poética de la cotidianeidad”. En cuanto a su producción crítica, se destaca su interés por el género poético y, en particular, por las obras de poetisas contemporáneas a las que estudia en su tesis doctoral, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998), lo que confirma sus preocupaciones de género tanto en su labor crítica como en su escritura poética.

Ese detenido estudio de la obra de cada escritora descubre, hacia el final de este trabajo, diversos puntos de contacto y reafirma las diferencias en las elecciones estéticas que articulan cada proyecto creador. Se percibe en sus obras un interés común en la búsqueda de la modulación de una voz propia, atenta a preocupaciones de género (en ambos sentidos del término, *gender* y *genre*). El examen de sus producciones se ha complementado con entrevistas anexadas al final de este trabajo para permitir que resuenen las voces de las escritoras integrantes del corpus. Sus palabras en torno a los temas abordados en esta investigación abrirán seguramente nuevas vías para continuar y enriquecer el estudio de sus obras.

Capítulo I. Las Mujeres y la Literatura: del Objeto al Sujeto

A lo largo de la historia, las escritoras han debido afrontar diversos condicionamientos a la hora de escribir y, más aún, de publicar. Por ello, constituidas históricamente como el objeto del discurso, poco a poco han batallado por apropiarse del lenguaje y explorar formas de decir(se), de constituirse en sujetos de la enunciación. Para aproximarnos a esa búsqueda esencial, proponemos un breve recorrido por los movimientos feministas más importantes, recuperando algunos aportes que han suscitado debates en el campo de la literatura y los estudios literarios. Ese trazado permite perfilar algunas delimitaciones en torno a categorías centrales como sujeto, identidad, subjetividad, experiencia, género, reelaboradas desde los feminismos, que enriquecen ciertos aspectos en el análisis de nuestro corpus, en particular las relativas a las configuraciones del sujeto imaginario.

1. Búsqueda de la Modulación de una Voz Propia

1. 1. Un Recorrido por la Historia de los Estudios de las Mujeres y de Género

Sin posibilidad de hacer un recuento extensivo de las diversas teorizaciones del feminismo, nos acercaremos a planteos y nociones que desde esta perspectiva abordaron problemas de la literatura o, en general, de la cultura. En este sentido, una de las primeras publicaciones relevantes fue *Un cuarto propio* (publicado en 1929) de Virginia Woolf, en la que la autora indagó sobre la situación de las mujeres en relación con las condiciones necesarias para la creación de obras artísticas: dinero y un cuarto propio,

elementos esenciales de los que en aquella época en general carecían las mujeres. Sin embargo, a través de una ficción (que alejaba su discurso de las pretensiones academicistas de la época),⁹ la autora expuso las dificultades y condicionamientos de la escritura y del acceso a la cultura (a la “alta” cultura alojada y custodiada en las instituciones)¹⁰ que afrontaban las mujeres, aun si contaban con aquellos dos elementos esenciales. Con una mezcla de tedio e ira, la escritora descubrió que las mujeres habían sido referidas hasta el cansancio por los hombres de ciencias que justificaban su inferioridad, figuradas en forma sublime o grotesca en la literatura y prácticamente ausentes en la Historia. Es decir, la palabra esgrimida por el hombre se había instaurado como verdad universal y la vida de las mujeres transcurría de manera muy distinta a la referida en los libros, signada por la dependencia económica y la reclusión en el hogar a cargo de las tareas domésticas y la crianza de los hijos. De allí la importancia para Woolf de que las mujeres escribieran buscando una voz propia, inventando modos de decirse que no reprodujeran las imágenes ya construidas.

Unos años antes, Alfonsina Storni también emprendió reflexiones muy similares a las realizadas por Woolf.¹¹ Ambas escritoras, a pesar de las diferencias de sus lugares de enunciación y los condicionamientos que cada una enfrentaba, se concibieron como

⁹ Woolf establece sin rodeos los parámetros ficcionales de su relato: “Es innecesario decir que lo que estoy a punto de describir no existe: Oxbridge es una invención, Fernham también; ‘yo’ no es más que un término conveniente para designar a alguien sin existencia real” (2013, p. 9). Incluso, sus posibles nombres –“llámenme Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael o como les plazca; no tiene importancia” (2013, p. 9)- remiten a las cuatro “Mary” de una balada del siglo XVI, conocida como “La balada de Mary Hamilton” (esta última Mary, sujeto poético en primera persona de la balada, es la única que Woolf no incluye en su texto), es decir, a personajes ficcionales de una obra tradicional.

¹⁰ En su relato, la protagonista planea consultar algunos libros de la ficticia universidad de Oxbridge pero se enfrenta a una severa restricción para ingresar: “había llegado a la puerta que conduce a la biblioteca. Debo haberla abierto sin querer, porque de inmediato apareció -como un ángel guardián *obstruyéndome el paso* con un revoloteo de telas negras en lugar de alas blancas- un caballero disgustado, canoso, amable, que lamentó tener que comunicarme en un susurro, haciéndome señas de que retrocediera, que *sólo se admitían damas en la biblioteca si iban acompañadas por un Profesor o munidas de una carta de presentación*” (2013, p. 13; cursivas nuestras). En otras palabras, el acceso de las mujeres solo era permitido bajo autorización y supervisión masculina.

¹¹ Nos referimos a textos escritos entre 1919 y 1921 como “Feminidades”, “Los hombres fósiles”, “A propósito de las incapacidades relativas de la mujer”, “Las heroínas”, “Mujeres que trabajan”, “La complejidad femenina”, “La mujer como novelista”, entre otros.

portavoces de un cambio necesario, abriendo camino para que la “mujer futura”¹² alcanzara las libertades por las que ellas pugnaban. En el mismo sentido se pronunció también, años después, Victoria Ocampo en una radio-conferencia (emitida en España y Argentina) en 1936, conocida como “La mujer y su expresión”. Las tres escritoras, en sintonía con las ideas feministas de la época, abonaron ese camino para la mujer futura cuya libertad fue el propósito de sus luchas.

El cuestionamiento sobre qué es una mujer irrumpió hacia fines de la década del '40 con la publicación del emblemático libro *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, que reimpulsó el feminismo que había quedado desarticulado después del periodo de guerras (en Europa). Desde el campo de la filosofía, de Beauvoir develó la construcción de las identidades hombre/mujer en términos de lo Uno y lo Otro, mediante la que se reservó -por su inintercambiabilidad-¹³ lo esencial, superior y

¹² Storni, en “Los detalles; el alma” (publicado en la sección femenina de la revista *La Nota* en 1919) escribió: “Es que acaso sienta, hoy, una gran piedad por la mujer; es que acaso la ame ideológicamente tanto, que me vea obligada a atacarla para defenderla, para exaltar la mujer futura. // Es que desearía para ella la fuerza de un atleta, la delicadeza de una mariposa, la claridad del agua, el entendimiento de un filósofo, la gracia de una ninfa. // Es que desearía ver en la mujer entendimiento suficiente para despojarse de tantas cosas ilógicas, brutales, a veces, con que se martiriza, sin perder íntimamente, su enorme belleza. // Es que la quisiera mucho más idealista de lo que es, y sobre todo, mucho más pura, mucho más completa” (p. 877). Diez años más tarde, en el final de *Un cuarto propio*, Woolf también se refirió a esa mujer futura aunque en otros términos: “creo que si vivimos un siglo más –hablo de la vida común, que es la vida verdadera, no de las pequeñas vidas separadas que vivimos como individuos-, porque si vivimos un siglo más y tenemos quinientas libras anuales y un cuarto propio para cada una; si tenemos el hábito de la libertad y el coraje de escribir exactamente lo que pensamos; si nos escapamos un rato de la sala de estar y vemos a los seres humanos, no siempre desde la perspectiva de sus relaciones mutuas, sino también desde la perspectiva de su relación con la realidad; [...] si afrontáramos el hecho, porque es un hecho, de que no hay ningún brazo al que aferrarnos, de que caminamos solas y de que debemos relacionarnos con el mundo de la realidad y no solamente con el mundo de los hombres y las mujeres, entonces llegará la oportunidad, y la poeta muerta que fue la hermana de Shakespeare recuperará el cuerpo del que con tanta frecuencia se ha despojado. Extraerá su vida de las vidas desconocidas que fueron sus precursoras, como hizo su hermano antes que ella, y renacerá. Pero no podemos esperar que venga si no nos preparamos, si no nos esforzamos, si no estamos decididas a que, cuando ella vuelva a nacer, pueda vivir y escribir su poesía. Nos cuesta esperar eso porque nos parece imposible. Pero afirmo que vendrá si trabajamos por ella, y que vale la pena hacerlo, incluso en la oscuridad y en la pobreza” (2013, pp. 140-141). Está claro que Woolf presentaba su propuesta -como conferencia editada después en libro- en términos colectivos en tanto que Storni se expresaba desde su individualidad (anhelando y a veces convocando una colectividad) quizás porque el movimiento feminista en nuestro país estaba en emergencia, quizás por los condicionamientos de su lugar de enunciación (hija de inmigrantes de escasos recursos económicos y madre soltera) y del espacio de escritura.

¹³ Para de Beauvoir la mujer es el Otro frente al que el hombre se define como Uno, pero, siguiendo – como la autora- las conceptualizaciones de Hegel, el sujeto sólo se afirma cuando se opone a otro, por lo tanto, por las relaciones de reciprocidad, no tardaría en descubrir que él es también un otro para su otro.

trascendente para lo Uno (lo masculino), identificado con la universalidad, y lo inesencial, inferior e inmanente, para la Alteridad (lo femenino), identificada con lo singular. Esta distribución, afirmaba de Beauvoir, se realiza de manera unilateral: son los hombres los que se arrogan para sí el Uno y quienes se han servido durante siglos de la religión, la teología y la filosofía primero y luego también de las ciencias biológicas y la psicología para fundamentar y sostener la inferioridad de la mujer (su lugar de alteridad). Esos argumentos defendidos desde distintas ramas del conocimiento abrevaron en normativas que legalizaban la inferioridad y la dependencia y por lo tanto la exclusión de las mujeres de los espacios de formación y de decisión, es decir, de poder.

En su extenso estudio, en el que revisó las distintas disciplinas para desarticular esos justificativos *creados* en torno a la supuesta inferioridad de la mujer, vislumbró el carácter construido de la feminidad en tanto para de Beauvoir, “no se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico, económico, define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana”. Sobre esta elaboración, el feminismo posterior construyó la noción de género (en términos de intersección entre cuerpo y cultura) y a través del trabajo interdisciplinario desmontó los saberes científicos y culturales que reducían a las mujeres al lugar de la alteridad pura, negándoles la posibilidad de afirmarse como sujetos de sí mismas.

Este feminismo que se reimpulsó a partir de los años '50 postulaba como objetivo la necesidad de luchar por los derechos que, negados a las mujeres, constituían un privilegio para el género masculino, por ello se conoció como *feminismo de la igualdad*, el que con renovaciones todavía tiene cauce en algunas feministas contemporáneas. Aquel feminismo de la igualdad condujo a dos dilemas importantes:

Esa reciprocidad que planteaba Hegel es la que para de Beauvoir no se produce en la relación hombres-mujeres y por lo tanto estas quedan reducidas a alteridad pura.

por una parte, puesto que se reclamaban los mismos derechos que ejercían los hombres, estos continuaban operando como la medida de todas las cosas, es decir, no se cuestionaba el sistema androcéntrico¹⁴ como origen de la opresión de las mujeres; por otra parte, al centrarse en las desigualdades entre hombres y mujeres, se tendía a homogeneizar ambos grupos, invisibilizando diferencias como la clase y la raza/etnia que también operaban como factores de exclusión, incluso dentro del propio género masculino. Por ello, en sintonía con los cambios sociales y culturales de los años '60 e impulsadas por mujeres que contaban con una mayor formación intelectual (producto de las conquistas de las generaciones anteriores), esas críticas al feminismo de la igualdad derivaron en un nuevo modo de concebir este movimiento que se enfocó, en cambio, en la valorización de la *diferencia*.¹⁵

Dentro de esta tendencia del feminismo se destacan teóricas francesas como Luce Irigaray, Hélène Cixous y Julia Kristeva. Cercanas al psicoanálisis y a las teorías de la deconstrucción, atendieron especialmente a los procesos de escritura en relación con la constitución del sujeto-mujer. Irigaray recuperó a la madre originaria, aquella cuya muerte fue necesaria para la instauración del dominio del Padre, que se apropió de su capacidad de producción. Se trata, para la teórica, de recuperar el cuerpo a cuerpo

¹⁴ Entendemos androcentrismo, siguiendo a Amparo Moreno, como “un modo particular de masculinidad, e, inmediatamente, a cómo ese modelo particular tiene que ver con una construcción de un orden jerárquico, de un orden centralizado que se presenta como superior, justamente para justificarse en esa relación de poder” (2002, p. 1).

¹⁵ La noción de “diferencia” presenta en la actualidad una polivalencia producto de los diversos debates producidos entre los feminismos por su definición y alcances. No nos extenderemos aquí sobre esos debates, sino que acotamos el empleo de este término a dos acepciones: para indicar a grandes rasgos las diferencias entre hombres y mujeres y para examinar las diferencias inter-subjetivas, producto de las experiencias específicas de cada sujeto, entre las que el género es una de las variables. Estas dos acepciones conllevan dos grandes riesgos: en la primera, que se diluyan las diferencias al interior de los colectivos hombres-mujeres, asignándoles engañosamente una identidad universal; en la segunda, que el género como una de las tantas variables de diferenciación inter-subjetivas pierda su potencia para descubrir las formas de dominación androcéntricas. Por esta razón, consideramos importante sostener la ambivalencia del término “diferencia” en estos dos sentidos recortados, que -entendemos- más que excluyentes, serían complementarios. Para una síntesis del amplio debate en torno a los diferentes usos del término “diferencia” ver Barret, 1990.

con la madre y un lenguaje capaz de expresar aquello que es censurado por el sistema patriarcal:

Tenemos que encontrar, reencontrar, inventar, descubrir, las palabras para nombrar la relación a la vez más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, las frases que traducen el vínculo entre su cuerpo, el nuestro, el de nuestras hijas. Un lenguaje que no substituya el cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en «corporal» (1985, pp. 14-15)

Cuerpo y lengua, cuerpo y escritura: se postula el ritmo diferenciado de la sexualidad femenina como pulsión de vida, de creación, de escritura, que deriva en una reconfiguración de las identidades genéricas establecidas.

Cixous, por su parte, también recupera para las mujeres el vínculo lenguaje-cuerpo ligada a la matriz femenina: “toda ella se convierte en su voz, sostiene vitalmente la «lógica» de su discurso con su propio cuerpo” (1995, p. 55).¹⁶ La urgencia, para Cixous (y también para Irigaray), es el descubrimiento y afirmación de la sexualidad femenina por fuera de la lógica del sistema patriarcal, y el modo privilegiado de hacerlo es a través de la escritura: “[e]s necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia” (Cixous 1995, p. 61; cursivas en original). De esta manera, aunque bajo

¹⁶ Cixous, en un sentido cercano al señalado por Irigaray, insiste en una recuperación de la madre, del vínculo con la madre, de la maternidad en términos de fuerza creadora, productora (y no reproductora). No obstante, no se trataría de un regreso al origen sino de una búsqueda que derive en la difusión, la multiplicidad y la materialidad (en oposición al dominio de lo ideal jerarquizado por el orden androcéntrico): “Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor –cuando hayan fracasado los yugos y las censuras– articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un sólo surco” (pp. 57-58).

una lógica binaria (que sosteniendo la diferencia sexual apuesta por la transformación de las identidades para desarticular esa dualidad como opositiva, jerárquica y complementaria, tal como rige en el sistema dominante), tanto Cixous como Irigaray reconocen en la escritura “femenina”¹⁷ la potencia de la subversión, de la transgresión, propuesta que a través de Kristeva, retomará en otros términos Nelly Richard.

En síntesis, Cixous e Irigaray exploraron las características de una escritura femenina vinculada a una economía libidinal específica. Postulando lo femenino como origen de lo múltiple y multívoco, la escritura se organiza en términos “de repolarización materna del inconsciente (Cixous, Irigaray), y de asociación metafórica entre escritura y genitalidad basada en la configuración anatómica del sexo femenino (Irigaray)” (Richard 1990, p. 29). La anatomía del cuerpo femenino y su particular erótica constituían para estas teóricas la matriz de la escritura femenina que conecta el cuerpo sexuado con el corpus textual. Esta propuesta teórica, a pesar de su atractivo, suponía reafirmar la dicotomía femenino/masculino prefijada por el sexo biológico de quien escribe.

Julia Kristeva, en cambio, se distanció de esa postura y planteó dos instancias formativas del sujeto (con independencia de su sexo anatómico): una semiótica y otra simbólica. La primera, pulsional, informe, vinculada a lo femenino-materno, se ubicaría en un estadio previo a la simbólica, normativa, estructurante, vinculada a lo masculino-paterno. Esas dos instancias que, particularmente en el proceso creativo, alternan dialécticamente, identifican lo informe y lo transgresivo con lo femenino en tanto que el orden de lo simbólico, de la palabra formadora, de la lógica y la legalidad se identifican con lo masculino. En otras palabras, aún en términos de instancias formativas de todo sujeto (aunque Kristeva afirmó que las mujeres estarían más cerca de lo semiótico por

¹⁷ Para Cixous esa escritura “femenina” no necesariamente es producida por mujeres: reconoce a algunos autores como Heinrich von Kleist y William Shakespeare, que, reñidos con la tradición, no habrían censurado su feminidad (entendida como lo femenino que hay en lo masculino) en el acto creativo.

su identificación materna), lo femenino queda riesgadamente asociado a lo pulsional e intraducible.

Contemporáneamente al feminismo de la diferencia, surgió en Estados Unidos el feminismo radical, diferenciándose del feminismo liberal vigente desde los años '60 y cuya obra central había sido *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedan.¹⁸ La aparición de dos libros, *Política sexual* de Kate Millet (1969) y *La dialéctica del sexo* (1973) de Shulamith Firestone, abrió el camino para el feminismo radical, en tanto contribuyeron a definir conceptos fundamentales como patriarcado, género y casta sexual: “el patriarcado es un sistema de dominación masculina que determina la opresión y subordinación de las mujeres. El género expresa la construcción social de la feminidad y la casta sexual se refiere a la experiencia común de opresión vivida por todas las mujeres” (Varela, 2008, p. 85). Estos conceptos permitieron visualizar con mayor claridad las formas de dominación que no sólo atañían al espacio de lo público (en términos de derechos políticos y civiles) sino, fundamentalmente, al espacio de lo privado. En este sentido, las feministas radicales se enfocaron en las relaciones de poder que estructuraban la familia y la sexualidad, popularizando la frase: “lo personal es político”. La importancia teórica de esa síntesis, subraya Nelly Richard, reside en que anuda “*subjetividad y poder* [...] para explorar los modos en que la identidad se trama a partir de construcciones imaginarias, de relaciones sociales y de simbolizaciones culturales en las que interviene segregativamente la jerarquía de género” (2008a, p. 97; cursiva en original).

¹⁸ Este icónico libro de Friedan logró explicar ese fenómeno extendido de insatisfacción que apremiaba a las mujeres de clase media norteamericana -que el diagnóstico de la época atribuía al exceso de educación- mediante el examen de esa “mística” que la sociedad propugnaba, pero cuya esencia era inexplicable e ineludible: “la única misión de las mujeres es la realización de su propia feminidad” (Friedan citada por Varela, 2008, p. 78). Y ese modelo de feminidad, reveló Friedan, se reducía a las tareas del hogar, a la maternidad y al sometimiento al hombre.

A partir de la popularización de la consigna “lo personal es político”, se amplió el modo de concebir el feminismo desde el que se sostuvo debates con el marxismo, con la antropología, con el psicoanálisis, entre otros.¹⁹ La elaboración de la categoría de género permitió examinar sus intersecciones con otras estructuras del poder. A raíz de estos cambios, se produjo alrededor de los años '80 un desplazamiento del interés por los estudios de la mujer hacia los estudios de *género*, con el fundamento de que la identidad sexual ya no se concebía como determinada por el sexo biológico, sino que se consideraba una construcción cultural. Esto permitió además considerar otras identidades genéricas que excedían la concepción binaria del sexo biológico.

Estos avances teóricos, surgidos de los debates entre los feminismos y de la revisión que emprendieron de los sistemas de pensamiento que modelaron la producción del conocimiento, llevaron a una reelaboración de categorías centrales como sujeto, identidad, subjetividad y experiencia.

1. 2. Sujeto, Subjetividad, Identidad, Experiencia

La revisión de estas cuatro categorías se encuentra estrechamente enlazada con (y a menudo impulsada por) las teorías y reflexiones feministas, por ello en este apartado precisaremos el sentido en que entenderemos esas nociones y algunos de los debates originados en torno a sus revisiones. En primer lugar, entendemos “sujeto” no como aquella categoría que remite a la tradicional concepción de sujeto monolítico sustentado en el dominio de la razón del sistema androcéntrico, sino –en sintonía con los feminismos de las últimas décadas- como sujeto escindido, heredado del

¹⁹ Ante la abundante bibliografía en torno a esos debates, nos remitimos a la aguda lectura que, en diálogo con esas tres disciplinas, elaboró Gayle Rubin en “El tráfico de mujeres” (1986).

posestructuralismo²⁰ y en el contexto de la posmodernidad.²¹ Una de las teorizaciones feministas contemporáneas más importantes para abordar esa noción es la que propuso Rosi Braidotti a partir de la figuración de sujetos nómades. Para esta autora, el sujeto escindido no coincide con su conciencia racional y esa no coincidencia indica

un *margen* de flujo, de inestabilidad, de contradicción, una elusividad irresoluble dentro del sujeto, quien tiene la ventaja de dar cabida a ese impulso de flujos y emociones, a ese juego de la imaginación, a esa deriva, a los mecanismos del placer (Braidotti, 2015, p. 64; cursiva en original).

Para aproximarse al estudio de ese sujeto escindido, contradictorio, constituido por múltiples estratos y ejes, nutrido por conocimientos situados, Braidotti separó teóricamente las nociones de identidad y subjetividad. La identidad sería una noción retrospectiva que da coherencia a esa multiplicidad de estratos y experiencias. Si, tradicionalmente, la identidad se concibe como fija e invariable, en el caso de la

²⁰ La desestabilización del sujeto moderno no es un trabajo realizado sólo por los postestructuralistas sino que se viene gestando, según Elisa Calabrese (2003), desde la crítica que Nietzsche realiza a la obra de Descartes. Resulta llamativo que Nietzsche además de iniciar esa crítica a la constitución del sujeto moderno, emprende con sus críticas al romanticismo alemán una revisión de la noción del “yo lírico” que hasta entonces se consideraba expresión pura de la voz autoral (cfr. Dominique Combe, 1999).

²¹ Siguiendo a Fredric Jameson, el posmodernismo -en tanto concepto periodizador- da cuenta de las expresiones del nuevo orden social emergente del capitalismo tardío (2002, p. 18). Entre las características que señala incluye la “muerte del sujeto” que entiende como el fin del individualismo que volvía distintivo al sujeto de la modernidad, “la concepción de un yo y una identidad privada únicos, una personalidad y una individualidad únicas” (2002, p. 20). La noción de posmodernidad ha suscitado un extendido debate en el ámbito latinoamericano pues ha renovado las tensiones entre centro y periferia y actualizado las reflexiones en torno al proyecto inacabado de la modernidad. No obstante, a pesar de los entusiasmos y resistencias de diversos sectores intelectuales latinoamericanos, es posible señalar algunos puntos de contacto entre las teorías formuladas desde las metrópolis en torno a la posmodernidad y las complejas realidades de la periferia, en particular el rasgo que supone una nueva concepción de sujeto, resultado de la crisis del sujeto moderno -ese “ser humano-masculino-heterosexual-occidental-blancoracional” (Lorenzano, 2009, p. 230)- en consonancia con otros cambios producidos, “signados por la *diseminación* y la *contaminación* del sentido: crisis de totalidad y pluralización del fragmento, crisis de unicidad y multiplicación de las diferencias, crisis de centralidad y desbordamiento proliferante de los márgenes” (Richard, 1996, p. 272; cursivas en original). Más allá de los peligros que advierte la crítica en torno a las teorizaciones surgidas desde el centro, este nuevo contexto favorece la reivindicación de la periferia, de los márgenes, de aquello excluido del programa de la modernidad, de las voces silenciadas por los discursos totalizadores. En este contexto, como argumentamos en esta investigación, cobran especial impulso los estudios de las mujeres y de género.

identidad del nómada se trata más bien de un inventario de huellas que actúan como puntos de referencia simbólicos en el proceso de reinención del sí mismo complejo, flexible y abierto. La identidad se vincula en esta teoría a lo inconsciente, al deseo en el sentido ontológico, como tendencia hacia el ser.²² La subjetividad, en cambio, se relaciona con la voluntad y la elección deliberada: para Braidotti, es en el nivel de la subjetividad donde se realizan las elecciones políticas.

Ester Cohen en su exploración sobre la genealogía de la noción “subjetividad” la definió como “producción de deseo, [...] experiencia vital de la creación de sentidos” (1998, p. 103), enfatizando su carácter de superficie en tanto es un producto, un efecto, una ficción, sin trascendencia ni inmanencia. La subjetividad, para Cohen, resulta inteligible a partir de la paradoja y como instancia reflexiva del sujeto: se articula “como devenir, como tensión constante de opuestos” (1998, p. 103), que amalgama el deseo, la experiencia, pero también los sujetamientos sociales que operan sobre el sujeto. En este sentido, Aníbal Quijano enfatizó que la noción de subjetividad ha de plantearse en términos relacionales:

La subjetividad individual diferenciada es real; pero no existe solo ante sí [sic] o por sí. Existe como parte diferenciada, mas no separada, de una intersubjetividad. Todo discurso, o toda reflexión, individual, remite a una estructura de intersubjetividad. Esta [sic] constituida en ella y ante ella. El conocimiento, en esta perspectiva, es una relación intersubjetiva a propósito de

²² En este sentido Braidotti, siguiendo la teoría deleuziana, postuló que: “lo que sustenta todo el proceso de ‘devenir sujeto’ es la voluntad de saber, el deseo de decir, de pensar, de representar. En el comienzo sólo existe el deseo de: el deseo de saber, esto es, el conocimiento acerca del deseo” (2015, p. 40). Este deseo fundante, que escapa a la racionalidad, se convierte paradójicamente –siguiendo a Braidotti– en el motor del pensamiento que para expresar el deseo ontológico de las mujeres no solo encausa nuevas proposiciones, sino que además debe articularse mediante nuevas formas.

algo, no una relación entre una subjetividad aislada, constituida en sí y ante sí, y ese algo. (1992, p. 15)

Aunque Cohen y Quijano no contemplen consideraciones de género, sus reflexiones complejizan la noción de subjetividad en sus alcances epistemológicos. Esta nueva concepción, como apunta Quijano, modifica el modo en que se comprende la producción del conocimiento que ya no reproduce la racionalidad europea moderna de sujeto-objeto, sino que se constituye como una “relación intersubjetiva a propósito de algo” (1992, p.15). Este aspecto resulta clave para el feminismo en tanto emprendió una revisión de las bases epistemológicas del saber “universal” que, como habían demostrado Woolf y de Beauvoir –entre muchas otras-, había estado al servicio de la legitimación de las desigualdades de género:

La crítica feminista del saber ha desenmascarado las falsas pretensiones de objetividad e imparcialidad del conocimiento universal, cuya «universalidad» se erige censurando la particularidad de la(s) diferencia(s), subsumiendo la singularidad de estas diferencias en una totalidad abstracta que borra tanto la materialidad de sus relaciones de contexto (sociohistóricas, político-institucionales) como la corporeidad sexual del sujeto del conocimiento (Richard, 2008a, p. 98)

Uno de los instrumentos de esa revisión epistemológica fue la revalorización de la experiencia, según puntualiza Richard, noción cuyos sentidos han sido territorio de disputas²³ y que resulta central para las reformulaciones de las categorías de sujeto,

²³ Sobre los diversos usos de esta noción por parte de los feminismos, ver “Experiencia” (2009) de Ana María Bach.

subjetividad e identidad. Para Braidotti la noción “experiencia” se asocia a la “política de localización”, como la planteó Adrienne Rich²⁴ (Braidotti, 2015, p. 15), en tanto supone que a partir de una experiencia particular el pensamiento se configura parcial, situado y subjetivo, en diálogo y tensión con las representaciones establecidas. Braidotti postula que el sitio primario de localización es el cuerpo aunque no como materialidad sino como el espacio en el que confluyen lo biológico, lo social y lo lingüístico, por lo tanto, el “hablar *como mujer*”²⁵ deviene, para la autora, en una política de localización. Richard, por otra parte, propone que

hablar del sujeto de la experiencia como persona en situación y posición es hablar de ‘posicionamientos del sujeto’ que suponen *articular* redes de enunciaciones para dialogar con la cultura e interpelar sus códigos de representación. ‘Experiencia’ no sería entonces la plenitud sustancial del dato biográfico-subjetivo que preexiste al lenguaje sino el *modo* y la *circunstancia* en las que el sujeto ensaya tácticas de identidad y sentido, reinterpretando y desplazando las normas culturales (1996, pp. 738-739; cursivas en original).

Esta definición de Richard destaca el papel que juega el lenguaje en la articulación y comunicabilidad de la experiencia, un aspecto que al momento de

²⁴ En su conferencia de 1984, publicada dos años después, “Apuntes para una política de la ubicación”, Adrienne Rich realizó una crítica de las teorías feministas elaboradas desde el centro (mujeres blancas estadounidenses de clase media), autoexaminando su específico lugar de enunciación y sus condicionamientos: “necesito comprender cómo un lugar en el mapa es también un lugar en la historia dentro del cual, como mujer, judía, lesbiana, feminista, soy creada y trato de crear” (1999, p. 33). La localización primaria para Rich –como luego recupera Braidotti– es el cuerpo.

²⁵ El “hablar *como mujer*” remite a la autora al concepto tradicional de *mimesis*, que ella redefine como política del “como si”. Para Braidotti se trata de “un cuidadoso uso de las repeticiones que confirmen a las mujeres en una relación paradójica con la femineidad, pero que también intensifiquen el valor subversivo de la distancia paradójica que las mujeres (feministas) tienen con esa femineidad [...] No puede abandonarse el significante mujer de modo meramente volitivo: debe ser consumido y reapropiado desde dentro; más aún, se deben negociar las formas de implementación social de las nuevas posiciones de sujeto” (2015, p. 185).

estudiar un corpus literario resulta ineludible. Es decir que se trata tanto de considerar la *ubicación* de quien enuncia como de atender a las formas de que dispone para volver inteligible la experiencia que es constitutiva de su subjetividad.

1. 3. Reflexiones sobre “Género” en Clave Latinoamericana

En esta concepción de sujeto, cuya identidad –en un proceso continuamente abierto- se constituye retrospectivamente a partir de puntos de referencia y cuya reflexión se materializa como una subjetividad en tensión entre lo impuesto y lo electivo, cabe considerar cómo incide la variable sexo/género en relación con esas categorías. Para definir estos dos conceptos, partimos de la síntesis que elaboró Susana Gamba:

El sexo corresponde a un hecho biológico, producto de la diferenciación sexual de la especie humana, que implica un proceso complejo con distintos niveles, que no siempre coinciden entre sí, y que son denominados por la biología y la medicina como sexo cromosómico, gonadal, hormonal, anatómico y fisiológico. Se denomina *género* a la significación social que se hace de estos niveles (2009, p. 123)

En otras palabras, el sexo remite a una realidad material (corporal) producto de procesos en cinco niveles diferentes; el género es la clasificación y significación de los resultados de esos procesos, de los cuales socialmente se aceptan solo dos: femenino y masculino.

Marta Lamas advirtió dos cuestiones vinculadas al cuerpo y la diferencia sexual: por una parte, la dicotomía sexual (masculino/femenino) que organiza la lógica del género (en términos hegemónicos) se fundamenta en una concepción binaria de la sexualidad cuya refutación el feminismo elaboró a partir de esos cinco niveles diferenciados (1994, p. 10); por otra parte, la diferencia sexual es fundante en cuanto estructurante psíquico (1994, p. 17) –en términos psicoanalíticos- y en este sentido, para Lamas, no se reduce a la biología y ni a las representaciones sociales.

En cada cultura, la oposición binaria hombre/mujer es clave en la trama de los procesos de significación. La diferencia sexual, recreada en el orden representacional, contribuye ideológicamente a la esencialización de la feminidad y de la masculinidad; también produce efectos en el imaginario de las personas. La diferencia sexual nos estructura psíquicamente y la simbolización cultural de la misma diferencia, el *género*, no sólo marca los sexos sino marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano (Lamas, 1994, p. 8; cursiva en original).

La noción de diferencia sexual presenta un valor simbólico que cada sociedad y cultura le asigna. En este sentido, incluso el cuerpo sexuado no es considerado por una parte del feminismo como un hecho natural irreductible, sino que implica, como el género, una construcción socio-cultural que opera sobre el cuerpo de cada sujeto. Ese cuerpo, identificado (interna y externamente) primordialmente a partir de su sexo, se inscribe en una sociedad organizada en función de la diferencia sexual significada culturalmente como binaria (femenino/masculino), complementaria (en tanto sostiene la heterosexualidad) y jerárquica (en cuanto considera un sexo superior al otro).

En síntesis, la noción de cuerpo imbrica lo biológico y lo social-cultural y la de diferencia sexual, lo psíquico y lo social-cultural. La categoría de género visibiliza la articulación de esos aspectos puesto que resume la identidad que se asigna a cada sujeto en correspondencia con su sexo biológico, asociando a lo femenino y a lo masculino un conjunto de características específicas y diferenciales que implican representaciones, prácticas y prescripciones sociales.²⁶ En este sentido, la etimología de la palabra “género” descubre los sentidos sobre los que se construyó posteriormente la noción: deriva del latín *genus*, *-ĕris* que significa “linaje”, “especie, género”, que a su vez deriva de *gignere*, “engendrar” (Corominas, 1954, p. 722), es decir que desde su origen se encuentra vinculada a la procreación y a la taxonomía. Es a partir de esa segunda acepción que, siguiendo a Nelly Richard, parte del feminismo concibió al género como un término regulador de las identidades en función de una determinada clasificación simbólica: “el género designa lo clasificado («hombre» o «mujer»), pero apela también y sobre todo al sistema general de identidad sexual que organiza tal clasificación con sus funciones normativas y prescriptivas” (2008a, p. 95). La categoría, así entendida, revela el carácter relacional de las identidades de género en tanto no están determinadas biológicamente ni se resumen sólo a roles sociales asignados, sino que implican un

²⁶ Teresa de Lauretis, examinando las connotaciones del término “género” en inglés (*gender*), advirtió que su primera acepción concierne al género en términos gramaticales y la segunda a “clasificación de sexo; sexo” (citado por de Lauretis, 2000, p. 37). Por lo tanto, *gender* implica una representación en términos relacionales (de pertenencia a una clase) y se diferencia del término *genre* (adoptado del francés) que refiere la clasificación de las formas artísticas y literarias. Esa distinción en nuestro idioma no se produce puesto que “género”, siguiendo la última edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, designa tanto un conjunto de seres (primera y séptima acepción) o personas o cosas (segunda acepción) con rasgos comunes, como mercancías (cuarta acepción) o telas (quinta acepción) pero también formas artísticas, particularmente literarias (sexta acepción) y categoría gramatical de sustantivos, adjetivos y pronombres (octava acepción). A partir de su edición de 2014, la RAE incluyó otra acepción más, que ubicó en tercer lugar: “3. m. Grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo, entendido este desde un punto de vista sociocultural en lugar de exclusivamente biológico”. Es decir, esa connotación vinculada al sexo no estaba presente en principio en las definiciones de la palabra “género” en nuestro idioma, aunque sí en inglés, hecho que diferenció los debates del feminismo anglosajón de los desarrollados en América Latina en torno a esta categoría. No obstante, puesto que en nuestro idioma “género” designa tanto una identidad construida socio-culturalmente a partir de la diferencia sexual, como una forma literaria más o menos establecida –dos acepciones que serán frecuentemente empleadas en nuestra investigación– optamos por desambiguar este término especificando su correspondiente en inglés cuando resulte necesario.

complejo proceso que articula el cuerpo, la diferencia sexual y la identidad de género en un entramado de representaciones y poder en el marco de un determinado contexto socio-cultural. En este sentido, siguiendo a Richard, el género permitió al feminismo deconstruir la lógica binaria que regula esas identidades en una red de dicotomías que organiza el espacio social y las expresiones culturales: cultura/naturaleza, producción/reproducción, público/privado, activo/pasivo, fortaleza/debilidad, razón/sensibilidad, universal/particular, abstracto/concreto, objetivo/ subjetivo, etc, asociando siempre el primer término a lo masculino y el segundo a lo femenino.

Lo trascendente (como explicaba de Beauvoir), el orden, la civilización, lo público son atributos exhaustivos y excluyentes de lo masculino, por lo tanto, su dominio abarca el saber y el poder; en tanto que lo inmanente, lo caótico, lo natural, lo privado describen lo femenino y por ende legitiman su dominación. Kristeva vinculaba la instancia formativa semiótica –pulsional- a lo femenino y la simbólica –el orden de la palabra- a lo masculino. Lo femenino, en pocas palabras, es todo aquello que atenta contra el orden androcéntrico establecido si no se somete: es lo que desborda, lo incontenible, lo oculto, lo prohibido. Esta manera de simbolizar la diferencia sexual se encuentra profundamente arraigada en nuestra cultura y sustenta las imágenes de hombre y mujer que legitiman y naturalizan ese orden. Desde el ámbito latinoamericano y desde el feminismo de la diferencia, Lucía Guerra sintetizó:

Implícita en esta división binaria, se da la sobrevaloración y la devaluación de cada término: *lo masculino* es sinónimo de la actividad y la conciencia, ámbitos que, en la representación simbólica, se apropian de las imágenes cósmicas del cielo, el sol y el fuego en su dimensión espiritual y purificadora. El cielo implica una ascensión vertical, lo mismo si se refiere al espíritu que a los procesos de

abstracción; el sol constituye a su vez una fuerza heroica y generosa, creadora y dirigente, que asociada con el fuego representa lo místico y lo sublime. *Lo femenino*, en cambio, denota el ámbito de lo pasivo e inconsciente atribuyéndosele los referentes de la tierra, el agua y la luna. En contraposición al cielo, según este repertorio simbólico, la tierra simboliza las fuerzas ocultas de la germinación de la materia asociada íntimamente al agua, materia en estado líquido con su connotación de fertilidad y flujo del inconsciente mientras la luna y sus diversas fases marcan el ciclo menstrual y el movimiento de las aguas (2008, p. 33)

Esta síntesis de Guerra expresa la amplitud con que la dicotomía sexual ha modelado el modo en que interpretamos la cultura y la naturaleza, reafirmando y potenciando en cada imagen la diferencia sexual como binaria, complementaria y jerárquica. Esos campos semánticos se materializan en representaciones y estereotipos a partir de los que se constituyen las identidades genéricas. Por representación, siguiendo a Alejandro Raiter (2001), entendemos una imagen mental que un individuo tiene sobre algo y que, almacenada, constituye una creencia (o un elemento de una creencia) por lo que incidirá luego en la conformación de otras representaciones. Si bien los mecanismos de formación de las representaciones son los mismos, lo que varía o puede variar son sus contenidos, nunca neutros. Por ello, Guerra insiste en que la representación en el arte no es reflejo de la realidad sino “una proliferación de imágenes de la realidad filtradas por una compleja red ideológica de nociones acerca de *lo real*” (2008, p. 37; cursiva en original). Por lo tanto la tarea de los feminismos en este sentido ha sido examinar y desnaturalizar ese componente ideológico de las representaciones que circulan socialmente sobre lo masculino y lo femenino a fin de desarticular los

estereotipos –esas imágenes cristalizadas con que aprehendemos a los/as otros/as y a nosotros/as mismas/as²⁷- que constriñen las identidades de género.

Estas precisiones teóricas articuladas desde el espacio latinoamericano adquieren otra complejidad: la consideración del vínculo entre metrópolis y periferia y del imaginario de Occidente sobre América. Nelly Richard sintetizó las críticas de hipertextualización del cuerpo y la sociedad que las feministas latinoamericanas advirtieron sobre las teorías (posestructuralistas) producidas en las metrópolis. Esa hipertextualización bordeaba peligrosamente una concepción de lo real como mero producto discursivo en un contexto –como el latinoamericano- en el que las condiciones de explotación profundizan las desigualdades sexuales (2008b, p. 33); en contraposición, las feministas latinoamericanas recuperaron la noción de “experiencia” pero debido a sus recelos hacia la teoría, la reivindicaron en tanto vivencia espontánea y conocimiento directo, sin mediación discursiva, lo que también suponía el riesgo de relegar la experiencia a una zona de incomunicabilidad que neutraliza su potencial político.

Estas consideraciones abrevan en el trazado de una oposición binaria “entre *práctica latinoamericana y teoría metropolitana* que engarza con la anterior división entre *experiencia* (autenticidad de lo vivido, espontaneísmo de la conciencia) y *representación* (abstracción conceptual e hipermediación discursiva)” (Richard, 2008b, p. 33; cursivas en original) reproduciendo la jerarquía del centro que se arroga la capacidad de teorizar y relega a la periferia al campo de los datos empíricos. Siguiendo

²⁷ En nuestra investigación, utilizamos la noción de representaciones sociales entendida como imágenes mentales (de cosas, personas, eventos, acciones, etc) compartidas (sociales) y cuyo contenido es susceptible de variación (Raiter, 2001). Los estereotipos, siguiendo la delimitación de Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001), son representaciones cristalizadas sobre rasgos de personalidad y comportamientos de un grupo de personas. A diferencia de las representaciones, los estereotipos presentan una raigambre colectiva (son necesariamente compartidos) y aglutinan diversas representaciones que *identifican* (siempre en forma reductiva y generalizante), a partir de ciertos atributos y comportamientos, a los/as otros/as y a nosotros/as mismos/as según el grupo de pertenencia. De esta manera, los estereotipos resumen identidades colectivas y tamizan los vínculos sociales, por lo que sus contenidos (que también incluyen un componente ideológico) son resistentes a la modificación.

a Richard, esa oposición refuerza -bajo la misma lógica que articula la dicotomía sexual- el imaginario de Occidente sobre América por cuanto esta es concebida como territorio virgen, natural, mítico, y por lo tanto el ser latinoamericano se identifica como “pureza originaria” (2008b, p. 36) que resiste y se opone a la cultura occidental. Sin embargo, esta esquematización invisibiliza la diversidad cultural y las luchas por el poder:

Fijar para siempre lo femenino en la imagen del cuerpo-naturaleza de América Latina como territorio virgen (símbolo premoderno de un espacio-tiempo aun no contaminado por la lógica discursiva de la cultura del signo) deshistoriza el significado político de las prácticas subalternas cuyas operaciones de códigos reinterpretan y critican –híbridamente- los signos de la cultura dominante, desde el interior mismo de sus correlaciones y mezclas de poder (Richard, 2008b, p. 38)

La subalternidad de América Latina con respecto a los centros de producción de conocimiento (norteamericanos y europeos)²⁸ ubica a las mujeres en un espacio de doble alteridad que se intersecta además con otras variables -como la etnia, la clase, la edad, la preferencia sexual, la religión-, las cuales complejizan su posición de Otro en relación con la cultura dominante. En este sentido, el interrogante de Spivak “¿puede el subalterno hablar?” (2003) nos conduce a ponderar de qué manera pueden las mujeres

²⁸ Gayatri Spivak (2003) alertó sobre los estudios que desde los centros de poder se realizan sobre los grupos subalternos en tanto aquellos operan para reafirmar al sujeto de conocimiento occidental (transparente, monolítico y trascendental) a través de la definición del Otro bajo sus propios términos. Por ello Spivak se interrogó si el subalterno puede hablar por sí mismo y no a través de la mediación de ese sujeto de conocimiento acrítico en relación con su lugar de enunciación (desde los presupuestos de la cultura occidental). Se trataría de desarticular en el espacio latinoamericano, como señalaba Richard, esa oposición entre teoría metropolitana y práctica latinoamericana y las reproducciones ideológicas que, en distintos niveles, median los vínculos entre centro y periferia, lógica que también se reproduce en el interior de América Latina.

latinoamericanas, desde sus heterogéneas posiciones de subalternidad, afirmarse como sujetos de sí mismas si la lengua no es, como advierte Richard, “el soporte neutral que dice el idealismo metafísico sino un material enteramente traspasado por el proceso de hegemonización cultural de la masculinidad dominante” (1996, p. 739). En el campo de la literatura, a la problematización del lenguaje (en relación con los códigos culturales dominantes) cabe agregar la consideración de los géneros literarios que operan como modelos (androcéntricos) de producción/recepción de las obras literarias. En este sentido, Jean Franco, tomando como punto de partida la doble valencia del término “género”, señaló, siguiendo la teoría bajtiniana, que la palabra implica una relación comunicacional triple: hablante, oyente y antecesores/as en tanto constituyen una cadena semántica pre-instituida y codificada socialmente. En otras palabras, el género discursivo al que adscribe el/la enunciator/a instituye ciertos parámetros que moldean el enunciado al tiempo que dialoga con enunciados anteriores que integraron ese género. En relación con esto, Franco reflexiona en torno a cómo se inscribe el discurso del subalterno en esos géneros que operan bajo la lógica del discurso hegemónico, proponiendo como hipótesis que ciertos géneros literarios no permiten hablar a la mujer (1988, p. 90), por ejemplo, la poesía épica. No obstante, esos géneros literarios constituyen también espacios de lucha por el poder interpretativo, es decir, por la rearticulación de sentidos y la subversión o conservación de los marcos de referencia establecidos.

1. 4. El Canon Literario y las Obras de las Escritoras

La protagonista del relato de Woolf en *Un cuarto propio* constató que la mujer y su inferioridad eran los temas más frecuentes en los libros consultados: las mujeres

habían sido dichas, imaginadas, prefiguradas, reducidas por la palabra del hombre (portavoz de “la verdad universal”). No obstante, poco correspondían esas imágenes textuales con las mujeres reales:

En realidad, si la mujer sólo existiera en la ficción escrita por los hombres, la imaginaríamos como una persona de la mayor importancia; muy diversa; heroica y malvada, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y espantosa en extremo; tan grande como un hombre, y algunos piensan que incluso más. O se trata de la mujer de la ficción. De hecho, como señala el profesor Trevelyan, a la mujer de la vida real se la encerraba, golpeaba y zamarreaba por toda la habitación.

Y así surge un ser muy extraño, un híbrido. En el plano imaginario tiene la mayor importancia; en la práctica es completamente insignificante. Impregna la poesía de punta a punta, pero brilla por su ausencia en la historia. Domina las vidas de reyes y conquistadores en la ficción. Pero en la realidad es la esclava de cualquier joven cuyos padres le ponen a la fuerza un anillo en el dedo. Algunas de las palabras más inspiradas, algunos de los pensamientos más profundos de la literatura salen de sus labios, pero en la vida real apenas sabía leer, apenas sabía escribir, y era propiedad de su marido. (2013, pp. 57-58)

El panorama trazado por Woolf resulta desalentador, pero señala una llamativa brecha entre las representaciones y los sujetos históricos que esas imágenes representan. Esa brecha puede ser examinada desde, al menos, dos aspectos: por un lado, la recepción de esos textos en los que las mujeres son objetivadas y presentadas monóticamente respondiendo a determinados estereotipos de la feminidad; por otro lado, la toma de la palabra, en un acto que las conduce de ser el objeto del discurso a ser

el sujeto, aunque inscrito en los códigos (androcéntricos) que modelan los géneros literarios.

Como ya referimos, la simbolización de la diferencia sexual asigna atributos, capacidades y espacios para lo femenino y para lo masculino mediante dicotomías estructurantes de las representaciones sociales que convergen en modelos de identificación genérica. Esas representaciones de lo femenino y lo masculino atraviesan las obras literarias con mayor o menor resistencia a la reproducción de las identidades genéricas prefijadas. Como ha señalado la crítica literaria feminista, puesto que el canon literario se compone mayormente de textos que responden a los parámetros androcéntricos, las representaciones de las mujeres que textualizan remiten en general a dos formas de la feminidad (configuradas a partir de miedos y deseos masculinos): como expresión de lo prohibido (asociado a la sexualidad, la perversidad, el Deseo) o de lo sagrado (relacionado con la inocencia, la pureza y la maternidad).²⁹

En el plano de la recepción, Patrocínio Schweickart advirtió que esos textos prefiguran un lector especular al autor, de características androcéntricas (hombre blanco burgués heterosexual): para ese lector “el texto sirve como lugar de encuentro entre lo personal y lo universal” (2001, p. 126) y al sostener esa lectura (que es la que ha sostenido la crítica literaria tradicional) valida esa homologación. En cambio, las lectoras frente a esos mismos textos deben “identificarse con un punto de vista masculino, y [...] aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores, uno de cuyos principios centrales es la misoginia” (Fetterley citada por Schweickart, 2001,

²⁹ Lucía Guerra propuso que esas dos formas de la feminidad en América Latina se materializan en dos figuras paradigmáticas: la amazona y la madona o Mater Dolorosa: “en su condición de Sujeto autónomo [la amazona], invierte todas las reglas del juego falocrático e incluso lo supera por su habilidad en las artes de la guerra, y su pecho izquierdo extirpado es el signo tanto de su carencia de instintos maternos como de la inversión horripilante y peligrosa de los roles sexuales fijados a partir de la plataforma de la heterosexualidad. Despreciativamente llamada “virago”, constituye la imagen opuesta de la Virgen que, en su modalidad de himen cerrado, representa el símbolo por excelencia de la feminidad prescriptiva. La Virgen, modelo de la Madre patriarcal, es, en todo sentido, sublime, y su hermosura reside principalmente en una pureza idealizada que la ubica fuera del ámbito del Deseo” (1994, p. 185).

pp. 127-128). Se produce así en la lectora lo que Judith Fetterley denomina inmasculación,³⁰ un proceso de doble opresión puesto que ni su experiencia se encuentra articulada en el texto ni su ser es el ser universal (masculino). Por lo tanto, para estas teóricas norteamericanas esos textos ameritan una lectora resistente, capaz de distanciarse del proceso de inmasculación y de develar el carácter androcéntrico del texto.

Estas exploraciones en torno a la recepción de obras literarias canonizadas permiten vislumbrar que “el canon androcéntrico genera estrategias de interpretación androcéntricas, que a su vez favorecen la canonización de textos androcéntricos” (Schweickart, 2001, p. 133), es decir que se insertan en un mecanismo de autovalidación y legitimación en el que *lo literario* se codifica en términos androcéntricos.

Entendemos por canon un conjunto de textos (una selección) que son considerados los más valiosos para una cultura. En su origen griego, la palabra “canon” significaba “palo”, “regla” (cfr. Wentzlaff-Eggebert, 2000), es decir, se encontraba asociada a la idea de norma, de poder. El cristianismo tuvo un papel decisivo en la evolución semántica de este vocablo puesto que era empleado para diferenciar los libros sagrados de los textos apócrifos. A partir del siglo XVI, el concepto comienza a secularizarse para imbricarse posteriormente con los procesos de conformación de los estados-nación, que también se vislumbra posteriormente en Hispanoamérica, extendiéndose hasta principios de siglo XX. Por esta razón, la literatura ha sido considerada como un recurso para generar cohesión interna (en términos de legado cultural) en los nacientes estados, lo que supuso una vinculación directa entre las

³⁰ La articulación de este concepto se propone como inversa a la emasculación: si esta supone la castración de los órganos genitales masculinos, la inmasculación implica la posesión simbólica de estos por parte de las mujeres; como explicita Fetterley, representa la identificación con un punto de vista masculino (en Schweickart 2001).

producciones literarias y el espacio de lo *público*. Se instauró de ese modo un criterio de valoración que excluyó sistemáticamente la producción de las escritoras, recluidas por largo tiempo en el ámbito de lo privado.

No obstante, el “valor literario” que fundamenta la selección constituida en canon es producto de una construcción socio-histórica (a partir de los valores que preconiza cada sociedad) y, por lo tanto, es variable.³¹ En este sentido, la crítica literaria desempeña un importante papel en relación con la construcción del valor literario en tanto (re)produce protocolos de lectura desde instituciones legitimadas socialmente como las educativas. Es decir que lo que se considera *literario* es producto de una construcción histórica validada institucionalmente y vinculada a ciertos intereses que, en gran medida, sostienen el statu quo de esas instituciones mediante el resguardo del canon literario. Cambios en el canon suponen cambios en las instituciones y, por lo tanto, en las redes de poder sobre las que estas se fundan. De allí la resistencia a las revisiones del canon impulsadas por los estudios culturales y los estudios de género que implicaban cuestionamientos no sólo a los criterios de valoración de las obras literarias sino también a la *autoridad* de la crítica para determinar ese valor.

Ahora bien, esa selección autorizada de obras se realiza sobre el conjunto heterogéneo de textos que circulan en el campo literario, de modo que el canon se conforma en relación (en tensión) con los márgenes (lo excluido de la selección) y las tradiciones literarias. Noé Jitrik precisó que “[e]l canon, lo canónico, sería lo regular, lo establecido, lo admitido como garantía de un sistema mientras que la marginalidad es lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica” (1998, p. 19). Jitrik distinguió dos tipos de

³¹ Como precisó Terry Eagleton: “No hay ni obras ni tradiciones literarias valederas, por sí mismas, independientemente de lo que sobre ellas se haya dicho o se vaya a decir. ‘Valor’ es un término transitorio, significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos” (1989, p. 23).

marginalidad: una intencional, que implica un rechazo consciente por parte de los/as escritores/as de lo canónico vigente, a la que se refiere como “proyectos marginalizantes” (1998, p. 23); y otra no intencional, que se originaría por desconocimiento del canon.³² En otras palabras, el canon instaura ciertos parámetros de validación a partir de los que se definen (por adhesión o por subversión) todas las producciones dentro de un campo literario, originándose disputas para conservar o modificar esos parámetros. Siguiendo la teoría de Pierre Bourdieu sobre la noción de campo, la posición (determinada por la distribución del capital cultural y del capital económico) que ocupa cada productor (escritor/a) incide en sus elecciones que son estéticas y políticas.³³ Las estrategias de los/as escritores/as dependen de su posición en la estructura del campo y también del “espacio de las posibilidades heredadas de las luchas anteriores que tiende a definir el espacio de las tomas de posición posibles” (Bourdieu, 1999, p. 64); de allí la relevancia del vínculo que el/la escritor/a establece con la tradición literaria y sus legados y, en particular, con el canon.

Desde una perspectiva de género, el canon literario excluye mayoritariamente las producciones de las escritoras, cuya inserción en el campo mediante elecciones estético-políticas descubre un espacio de posibilidades acotado, no sólo porque las formas establecidas responden a codificaciones androcéntricas, sino además porque la misma posibilidad de acceso a la escritura ha sido una conquista relativamente reciente de las mujeres, que han padecido todo tipo de condicionamientos y limitaciones. Resulta

³² Siguiendo a Jitrik: “la cualidad de ‘marginal’ debería ser considerada positivamente, es decir que todo aquello que escapa a los cánones, raramente por rechazo, más bien por decisión, debería producir algún efecto –y de hecho lo hace- en el cuerpo global de una literatura e, incluso, hacer trastabillar lo canónico; la clásica polémica entre ‘clásicos’ y ‘modernos’, como momento de enfrentamiento entre canónicos y marginales, no tendría mayor trascendencia si el triunfo de los modernos no implicara una modificación de las reglas vigentes en el poder literario” (1998, p. 29).

³³ Para Bourdieu “en el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas, y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan” (1999, p. 60). En este caso, empleamos el término “política”, siguiendo a Bourdieu, para referirnos a un posicionamiento producto de intereses específicos determinados en el contexto del campo literario.

emblemática la historia imaginada por Woolf de una hipotética hermana de Shakespeare (Judith) cuyo “genio” –igual al de su hermano- se habría malogrado a falta de posibilidades de cultivarlo. Además, aun si una escritora lograba cultivarlo, su producción se recibía como a priori devaluada porque para la sociedad de su tiempo su palabra era irrelevante: “Había una enorme masa de opinión masculina de que nada podía esperarse de las mujeres intelectualmente” (Woolf, 2013, p. 46). Una percepción similar acusa Alfonsina Storni en 1919 cuando afirmó entre las “Cositas sueltas” que publicó en *La Nota*:

Infinito número de veces, me ha estorbado, en el ambiente en que me desenvuelvo, mi condición de mujer, porque no he logrado olvidarme, en mi trato frecuente, de que estoy en presencia de hombres; y difícilmente éstos, han olvidado que soy mujer (2002, p. 844).

En esta breve anotación da cuenta de lo que implica esa singularidad de pertenecer al sexo marcado en un espacio -el de la cultura letrada- de dominio masculino. El adverbio “difícilmente” sintetiza los prejuicios y limitaciones que condicionaron su profesionalización como escritora, para la que estaba reservada la sección “femenina” de *La Nota*.³⁴ La feminidad, entonces, se convierte en el objeto de escritura para las mujeres que pugnaron desde los márgenes por la legitimidad de su producción literaria, aunque ese mismo objeto fuera, también, uno de los motivos de su desvalorización.

³⁴ En su primer texto de la sección “Feminidades” en *La Nota* (1919), Storni relata su resignación a ocupar ese lugar incómodo que la sociedad de su tiempo le permitió como escritora: “Emir me propone: ¿Por qué no toma usted a su cargo en *La Nota* la sección Feminidades? // He dirigido al Emir la más rabiosa mirada que poseo (tengo muchas). // También de un golpe he recordado: Charlas femeninas, Conversación entre ellas, Femeninas, La señorita Misterio... todas esas respetables secciones se ofrecen a la amiga recomendada, que no se sabe dónde ubicar” (2002, p. 801).

Este aspecto merece especial atención: la feminidad remite a aquello que dictamina la “esencia” de la mujer, su *identidad* y, por ende, las experiencias que le son propias; pero al mismo tiempo, se torna un territorio en disputa por los modos en que se *define* esa feminidad, en tanto reproduce o transgrede las normas socio-culturales. Esta cuestión condujo a numerosas paradojas: por una parte, si las mujeres habían sido históricamente el objeto en el discurso literario, al constituirse como el sujeto de la enunciación resultaba necesario explorar su feminidad en sus propios términos -en tensión con cómo habían sido objetivadas por la mirada masculina-, lo que no siempre supuso una transgresión a las identidades genéricas establecidas; por otra parte, las escritoras, generalmente desde su reclusión en el ámbito de lo privado (el espacio que socialmente se les asignaba), abordaron temas que les atañían de manera directa o que les resultaban familiares como la domesticidad, los afectos y, en algunos casos, sus propias condiciones de opresión, temas que, en contrapartida, reafirmaban generalmente las formas de la feminidad establecidas.³⁵ Si el acto de escritura significaba en sí mismo una transgresión, puesto que la palabra *pública* era privilegio de autor (en el sentido de quien detentaba *autoridad*), para las escritoras plegarse al discurso dominante era necesario para obtener validación dentro del campo literario, que se regía por un orden androcéntrico. En otras palabras, si los patrones literarios (en términos de modelos canonizados o de legados tradicionales) de los que disponía la escritora respondían a parámetros androcéntricos, cuando tomaba la palabra debía optar entre adaptarse a esos

³⁵ Un caso paradigmático es el de Alfonsina Storni, quien en 1921, en un artículo titulado “La mujer como novelista” reflexionaba: “Lo que se lee, lo que se observa no basta: nada se entiende tanto como lo que pasa a través del propio sentimiento; pero soltar el sentimiento, entregarlo a todos los impulsos, subir y bajar con la vida, avanzar y recular con ella, ascender hasta lo sublime y caer en la infamia, es romper con los moldes morales que embellecen a la mujer. // Se ha dicho que una vida extraordinaria es, casi siempre, complemento del genio. // ¿Cómo podría la mujer, delicada por naturaleza, limitada por el ambiente y por su propia sensibilidad, vivir esta vida extraordinaria que la haría comprender, ahondar, zambullirse, por decirlo así, en los más interesantes y hondos tumultos del alma humana? // Si posee fortuna, y para lograr aquello rompe con todo, quizá le fuera posible lograrlo; si carece de ella y debe vivir de lo que gane, la vida económica se le hará difícil y oscura. // Luego, una vida extraordinaria destruye en la mujer lo que la hace más preciada: su feminidad” (2002, p. 983)

modelos (lo que suponía un proceso de inmasculación y autocensura) o transgredirlos a riesgo de caer en la censura y la obliteración. El texto literario por lo tanto se transformaba en un espacio de disputa entre lo impuesto y lo electivo, entre las expectativas y lo establecido, entre lo permitido y lo censurable.

En algunos casos, abandonando las resistencias, la “escritura femenina” reprodujo la ideología dominante, descubriendo un mercado específico. Es el caso, por ejemplo, de los *best sellers*, que reproducían estereotipos sociales invitando a las lectoras a una rápida identificación con las mismas formas de la feminidad que ofrecían los textos canonizados; es decir, la experiencia de lo “femenino” se textualizaba reafirmando el imaginario social que sostenía la diferencia sexual jerarquizada. En palabras de Richard,

son textos que proponen una identificación *positiva* de las lectoras con imágenes femeninas que retratan significados de identidad previamente verbalizados por una sociología común de la mujer (por ejemplo, la mujer emancipada) [...] como si las obras sólo tuvieran por función revelar –temáticamente- una experiencia del “ser mujer” que actúa como referencia ya definida y garantizada (estabilizada) antes de que la articule o desarticule la práctica del texto (2008, pp. 43-44; cursiva en original).

Ese tipo de textos derivan en lo que Tamara Kamenszain llamó “arquetipos malsanos de literatura femenina” (1983, p. 79), que responden a ciertos temas y géneros considerados propiamente “femeninos”. En otros casos, las escritoras procuraron desestabilizar las formas literarias establecidas y las representaciones sociales hegemónicas a través de diversas estrategias de escritura.

Cabe considerar además que cada producción se inscribió en un contexto socio-histórico particular cuyo horizonte de posibilidades y condiciones de legibilidad pueden diferir significativamente; no obstante, lo que parece persistir a lo largo de la historia literaria es la adopción de criterios de lectura diferenciados según la identidad genérica del autor/a de un texto. Si el canon genera estrategias de lecturas que lo autovalidan, las obras escritas por mujeres fueron leídas (en términos de exigencias en las expectativas de lectura y en parámetros de validación) desde las cualidades de lo estereotípicamente femenino: la delicadeza, el pudor, el gusto por el detalle, el sentimentalismo, la intuición, la preservación de las normas morales. Estas cualidades que se exigían a la “literatura femenina”³⁶ constituían, como anticipamos, algunos de los motivos de su desvalorización: la naturaleza de esas obras era considerada trivial, relativa al espacio de lo privado, sin trascendencia. Por lo tanto, una de las tareas de la crítica feminista fue recuperar las obras invisibilizadas por los protocolos de lectura dominantes modificando los criterios vigentes de valoración de las producciones, lo que condujo a una revisión del canon literario y los géneros entronizados.³⁷

La revalorización de autoras olvidadas o leídas reductivamente posibilitó la ampliación del horizonte de posibilidades de las escritoras en sus tomas de posición

³⁶ La categoría de “literatura femenina”, entendida como el conjunto de textos escritos por mujeres, presupone, siguiendo las advertencias de Nelly Richard (1990), una diferencia identitaria previa que se refleja en el texto y una concepción del lenguaje como neutro y transparente (negando al texto como espacio de articulación y transformación de la subjetividad del sujeto de la enunciación). Además, postular una “literatura femenina” conduce a un efecto de ghetificación por cuanto propone leer de manera aislada ese corpus, lo que obstaculiza la apreciación de los diálogos y tensiones que establece con el canon y las tradiciones literarias. Sin embargo, la inconveniencia de la categoría “literatura femenina” no significa que el género de quien escribe sea irrelevante.

³⁷ El estudio de Mary Louise Pratt (2000) constituye un ejemplo valioso de esta operación. Pratt, al abordar el ensayo latinoamericano como género, propuso dos categorías, el “ensayo de identidad” y el “ensayo de género”. El primero ocupa un lugar central dentro del canon literario y en sus filas sólo leemos nombres masculinos (escritores que se ajustan al paradigma de hombres blancos y con buena posición social). Se trata de autores preocupados por la identidad latinoamericana que abordaban en sus escritos aspectos vinculados a la política, la cultura y la ciudadanía. El género ensayístico entendido de este modo es el que legitimó el ingreso al canon literario de diversos escritores y que excluyó, por ejemplo, los ensayos escritos por mujeres. Pratt postula entonces una segunda categoría, el ensayo de género para visibilizar las producciones ensayísticas de carácter contestatario y cuya preocupación central se vinculó con el estatuto de la mujer en la sociedad.

dentro del campo literario (en términos de visibilización de una tradición, o mejor, una genealogía de textos que respaldan sus elecciones estético-políticas). Además permitió, paulatinamente, colocar en cuestión las imágenes de mujer que, desde la literatura canónica y otras artes, cristalizaban en la cultura como estereotipos con los que las mujeres debían identificarse. Esos cuestionamientos derivaron en la búsqueda de nuevas subjetividades que desestabilizaran los estereotipos y exploraran la articulación de experiencias antes recortadas o censuradas por los modelos vigentes y, por lo tanto, focalizaron su atención en el lenguaje.³⁸ En este sentido, Nelly Richard advirtió que la palabra “al nombrar, recorta la experiencia en categorías mentales, segmenta la realidad mediante nombres y conceptos que delimitan unidades de sentido y de pensamiento” (1996, p. 734) y que esa palabra está fraguada en una ideología androcéntrica y colonizadora. Por lo tanto, el cuestionamiento del lenguaje y de su estructuración en sentido unívoco y totalizador (por el predominio de la instancia simbólica) resulta necesario para articular experiencias y subjetividades no normadas ni preestablecidas por el discurso hegemónico. No se trata, entonces, de que la escritura se corresponda con ciertos atributos o particularidades de lo “femenino” (lo que conduciría a otro debate sobre cómo definir ese femenino) sino de concebirlo como una estrategia discursiva activa, cuestionante, itinerante y múltiple que permita desarticular las formas establecidas (Richard, 1990, p. 31).³⁹

³⁸ Se instaló en la crítica literaria un largo debate en torno a la existencia o no de una “escritura femenina” capaz de diferenciarse tanto en los contenidos como en las formas de las pautas literarias androcéntricas. En el marco de este debate, que remite al desafío de restituir la figura de autor/a en los estudios literarios, algunas críticas literarias feministas latinoamericanas (Reisz, 1996; Genovese, 1998; Guerra, 2008) adoptaron las teorías de la enunciación para destacar la importancia del lugar de enunciación que asume el sujeto y a partir del cual es posible considerar categorías como subjetividad, experiencia e identidad en relación con los procesos de escritura y las operaciones de lectura. Estas consideraciones convergieron en discusiones en torno a la posibilidad de precisar características comunes que permitan establecer un modo de escritura diferenciado de los modelos androcéntricos que pudiera corresponderse *a priori* con una identidad femenina. Aunque una respuesta tentativa fue la elaborada por la tendencia francesa que propuso una relación de correspondencia entre el cuerpo sexuado y el corpus textual (que, en contrapartida, reafirmaba la dicotomía sexual), actualmente se ha desestimado esta posibilidad.

³⁹ “Me parece que sólo una teoría de la escritura abierta a la heterogénea pluralidad del sentido como resultado de una multiplicidad de códigos (sexuales, pero también políticos y sociales, ideológico-

Si Richard se pronunció contra la aspiración de precisar un “registro femenino” al nivel simbólico-expresivo (1994, p. 129), enfatizó, en cambio, la necesidad de recuperar la complejidad del signo para considerar a la escritura como “productividad textual” (que ha de producir -no reproducir- la diferencia genérico-sexual) y a la identidad como un “juego de representaciones” (1994, p. 130), atendiendo especialmente a la mediación de los discursos culturales. Para ello, Richard propuso como lente teórico la noción de “feminización de la escritura” que opera “cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (1994, p. 132).⁴⁰ Bajo esta clave, la literatura se practica como “disidencia de identidad” con respecto a la cultura androcéntrica (1994, p. 132) y la escritura feminizada deviene un proyecto estético-político en contra de lo establecido y por lo tanto no sólo incumbe a producciones de (algunas) escritoras, sino que también es extensiva a otras obras que desafían lo instituido y canonizado. Para Richard lo “femenino” sería ese carácter subversivo, desjerarquizante, entendido como lo semiótico-pulsional (Kristeva) que

literarios, etc.) entrecruzados en la superficie del objeto semiotizado, es capaz de poner en acción una lectura destotalizadora; y por ende, de movilizar lo femenino como pivote contra-hegemónico de los discursos de autoridad” (1990, p. 31). Richard articuló esta reflexión en el marco del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana desarrollado en Chile en 1987 (es decir, aún bajo el régimen dictatorial), publicado tres años después en Actas. La maduración y profundización en esa línea de investigación la llevó a postular en 1994 la noción de “feminización de la escritura” respondiendo a esa necesidad teórica que había planteado unos años antes.

⁴⁰ Richard adoptó la perspectiva de los teóricos Gilles Deleuze y Felix Guattari sobre el devenir menor para comprender el modo de resistencia que ejercen los discursos literarios por los que se interesa: “Cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemónica compartiría el ‘devenir-minoritario’ (Deleuze y Guattari) de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder y captura de la identidad normada y centrada por la cultura oficial” (Richard, 1994, p. 133). Para Deleuze y Guattari mayoría y minoría no se definen por un criterio cuantitativo, sino que mayoría implica una constante, un “metro-patrón con relación al cual se evalúa” (1994, p. 107) y que supone un estado de poder y dominación; por ejemplo, “hombre-blanco-macho-adulto-urbano-hablando una lengua standard-europeo-heterosexual” (1994, p. 107). La minoría, en cambio, “es el devenir de todo el mundo, su devenir potencial en tanto se desvía del modelo” (1994, p.108). De allí que no se deviene mayoritario, sino que siempre se trata de un devenir minoritario, en tanto potencial y creativo, que impulsa una variación continua (desterritorializando las constantes) “como una amplitud que no cesa de desbordar por exceso y por defecto el umbral representativo del patrón mayoritario” (1994, p.108). Desde esta perspectiva teórica, Richard postula su noción de “feminización de la escritura” como un devenir minoritario de ciertos discursos literarios articulados contra lo instituido.

desborda el signo y abre la palabra a una multiplicidad de sentidos. Por ello, una escritura se feminiza cuando predomina ese carácter transgresivo, independientemente del género de quien escribe. Esta apertura de la perspectiva teórica permite sortear la trampa de la “literatura femenina” (como corpus autónomo y segregado) para incluir otras prácticas contra-hegemónicas, es decir, considerar diversos textos descanonizantes con los que las producciones de las escritoras se conectan en una dialéctica de ruptura en relación con el canon establecido.

2. El Sujeto Poético

Para delimitar la noción de sujeto poético partimos de las reflexiones del lingüista Emile Benveniste, quien precisó que es “en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*, porque el solo lenguaje funda la realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de ‘*ego*’” (1997, p. 180; cursivas en original). Para el lingüista “ego” es quien dice “ego” y en ese sentido agrega que el fundamento de la subjetividad “se determina por el estatuto lingüístico de la persona” (1997, p. 181). El “yo”, entonces, remite a la realidad del discurso en tanto que la subjetividad supone la capacidad del locutor para plantearse como sujeto, es decir, se configura en el momento en que alguien dice “yo”⁴¹ y asume la construcción del sí mismo en el marco de la realidad discursiva. No obstante, la subjetividad no se manifiesta (en tanto autopercepción del “yo”) sino en contraste con un “tú”. Esa necesidad de un interlocutor supone una matriz dialógica del enunciado.

⁴¹ Benveniste centró su atención en las formas personales “yo” y “tú”: “*Yo* significa ‘la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene yo’” y “*tú*” es “el ‘individuo al que se dirige la alocución en la presente instancia de discurso que contiene la instancia lingüística *tú*’” (1997, p. 173; cursiva y comillas en original), en otras palabras, se trata de referencias deícticas. Más adelante, Benveniste afirmó que “no hay testimonio objetivo de la identidad del sujeto que el que así da él mismo sobre sí mismo” (1997, p. 183).

Esta problematización de la naturaleza de los pronombres personales (en particular, la primera persona del singular), se complejiza por la diferenciación que supone la literatura –y, más específicamente, la poesía como género diferenciado al interior de la literatura- en relación con otros tipos de discursos. Una de las formulaciones teóricas más debatidas del sujeto poético es la que propuso Käte Hamburger a mediados de siglo XX, quien inscrita en la tradición alemana de pensamiento estudia la lógica de la literatura en relación con el sistema general del lenguaje. Esta teórica empleó el término “lógica” como “teoría del lenguaje” y, por lo tanto, centró su atención en el fenómeno de la enunciación (1995, p. 10). En el capítulo dedicado al estudio del género lírico, Hamburger determina que el yo lírico es un sujeto enunciativo (en contraste con los géneros narrativo y dramático en los que el yo es ficcional) que se propone a sí mismo como tal -como lírico-, con independencia del valor estético que se adjudique al texto en que se inscribe.⁴² Ese sujeto enunciativo no es histórico, ni teórico ni pragmático como se manifiesta en el sistema general del lenguaje, por lo tanto la estructura general sujeto-objeto que rige ese sistema, en el género lírico se desvía hacia el primer término: la referencia al objeto tiende a oscurecerse para favorecer la expresión de la subjetividad del sujeto enunciativo. En ese sentido, para Hamburger, no interesa la correlación del objeto con el contexto de realidad sino la vivencia del objeto por parte del yo lírico en tanto es ese “campo

⁴² Para Hamburger el sujeto enunciativo se propone como lírico mediante el contexto en que se encuentra el poema, puesto que a partir de este se determina que el enunciado no responde a ninguna utilidad en el contexto de realidad (1995, p. 179). Por ello el yo lírico es diferente de los sujetos enunciativos que Hamburger delimitó en el sistema general del lenguaje: el sujeto histórico, el teórico y el pragmático (1995, pp. 32-35). Según la caracterización general de la teórica (que luego matiza y relativiza), el sujeto enunciativo histórico es aquel cuya singularidad es relevante para la comprensión del enunciado (por ejemplo, una carta privada), mientras que el sujeto enunciativo teórico es irrelevante en relación con el contenido del enunciado (por ejemplo, una fórmula matemática); el sujeto enunciativo pragmático, en cambio, se dirige a un receptor por cuanto su enunciado tiene una finalidad: comprende las modalidades interrogativas, desiderativas y deónticas de la enunciación (mientras que la afirmativa es dominio de los otros dos sujetos enunciativos). El sujeto enunciativo lírico no se corresponde con ninguno de estos tres sujetos descriptos, cuyos enunciados privilegian el objeto (bajo el presupuesto general de que toda enunciación es de un sujeto sobre un objeto), sino que sus enunciados son “expulsados de la esfera del objeto y arrastrados al interior de la del sujeto” (Hamburger, 1995, p. 168) sin que por ello se cancele la estructura sujeto-objeto.

vivencial” (sea real o imaginado) lo que el sujeto enunciativo comunica. Ahora bien, la proposición de que el yo lírico no es ficcional se refuerza con la noción de campo vivencial que conduce a la teórica a afirmar que “el sujeto enunciativo lírico es idéntico al escritor” aunque esa identidad sea en sentido lógico, puesto que no hay criterios válidos que permitan establecer el grado de correspondencia entre el yo lírico y el/la escritor/a. Por lo tanto, para la teórica, el yo lírico es real (en términos de no-ficticio) en tanto sujeto enunciativo, cuyo enunciado no se diferencia de otros del sistema general del lenguaje sino por su no-utilidad determinada por el contexto en que se inscribe que nos señala su condición de enunciado lírico.

Esta propuesta de Hamburger, que separa a la lírica de los géneros narrativo y dramático para acercarla al sistema general del lenguaje, suscitó diversos debates especialmente en torno a la homologación del yo lírico con el sujeto enunciativo. Dominique Combe en su repaso histórico sobre el concepto de sujeto lírico, señaló que este se encuentra estrechamente ligado a la crítica del Romanticismo, estética que lo concebía como expresión del poeta en su autenticidad (1999, p. 128) y que pervive en los esquemas de recepción de aquellos/as lectores/as que identifican al sujeto del enunciado con el/la poeta. La noción de sujeto lírico conlleva, desde su origen, el problema de las relaciones entre literatura y biografía y de la referencialidad de la obra literaria; por lo tanto, para Combe, la cuestión no podría resolverse examinando la oposición entre sujeto lírico y sujeto empírico (que se ubica fuera del espacio literario) sino entre sujeto lírico y sujeto autobiográfico (entendido este último como producto de un pacto de lectura):⁴³ el grado de ficcionalidad del sujeto lírico se evaluaría en términos de desvío del sujeto autobiográfico, en una tensión entre ambos polos no resuelta. De allí que, para Combe,

⁴³ Combe postuló al sujeto autobiográfico siguiendo la definición de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, entendiéndolo como “la expresión literaria de ese sujeto empírico” (Combe, 1999, p. 139).

Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema, fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema, que adquiere un valor performativo (1999, p. 153).

Esta formulación de Combe nos remite a las reflexiones de Benveniste, en un paralelismo entre la constitución del sujeto a través del lenguaje y la constitución del sujeto lírico a través del poema. De este paralelismo deriva también una distinción que exploró Walter Mignolo entre la imagen textual y la imagen social del poeta.

Admitiendo que en la lírica (a diferencia de la narrativa) la distancia entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado tiende a acortarse, indagó no obstante en la dificultad, en la poesía de vanguardia, de establecer un correlato entre la imagen textual y la imagen social del poeta, debido a que la primera excedía las posibilidades humanas (en contraste con la poesía romántica y modernista que sí abonaba esa identidad).⁴⁴ En este sentido, Mignolo refutó el argumento de Hamburger de identidad lógica entre yo lírico y autor/a, cuyo origen no estaría para este crítico en la estructura general del lenguaje sino en la institución literaria por cuanto esta establece el rol social del poeta y, por ende, también su rol textual. En su estudio, examinó los procedimientos textuales de construcción de la imagen del poeta en el poema y también en las reflexiones incluidas

⁴⁴ Mignolo examinó poemas de Oliverio Girondo, Octavio Paz y Vicente Huidobro. El poema *Altazor* de este último es un claro ejemplo de la figura textual del poeta no correlacionable con su imagen social: “La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que «paulatinamente se evapora», para dejar en su lugar la presencia de una voz” (1982, p. 134).

en los metatextos sobre esa imagen, pero permanece ambigua en su exposición la distinción entre el rol social del poeta, la figura del autor y el sujeto poético.⁴⁵

Estos debates sobre la naturaleza del sujeto poético no sólo nos remiten, como refería Combe, a la problemática de la referencialidad de la obra literaria y de la relación entre literatura y vida, sino que además permiten apreciar una diferenciación en la recepción de las obras poéticas en función del género de quien escribe. Esa distancia acotada entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado que señalaba Mignolo a propósito de las operaciones de lectura de la poesía, se reduce aún más cuando se trata de obras de escritoras,⁴⁶ lo que genera determinadas expectativas de lectura correlativas a la concepción hegemónica de lo femenino.⁴⁷ Por lo tanto, resulta necesario abordar a la noción de “sujeto poético” sin deslindarla completamente de la figura de autor/a, considerando categorías como subjetividad y experiencia, como proponían algunas líneas teóricas feministas. En este sentido, Alicia Genovese planteó que

⁴⁵ Mignolo utiliza la noción de rol social acuñada por la sociología y la antropología, como un concepto intermedio entre la sociedad y el individuo. Por ello, para este crítico, “el poeta es, en la coherencia de la estructura social que se establece a través de los roles, uno entre muchos (cfr. Nadel, p. 126). Rol textual es un concepto derivado del primero y nos remite a la imagen del rol (figura del poeta, en este caso) que se construye en el texto y para la cual sólo disponemos de las informaciones que el texto nos provee o nos sugiere” (1982, p. 134). En la narrativa, en cambio, el narrador puede adoptar cualquier rol social. Siguiendo este razonamiento, la propuesta de Mignolo implicaría homologar la imagen textual del poeta con el sujeto poético, aunque lo que expresamente señala en este artículo es la no-correlación entre la figura textual del poeta y su imagen social en la lírica de vanguardia. A su vez, para examinar la imagen textual propuso analizarla tanto a partir de los procedimientos de los poemas como de las reflexiones sobre poesía que los autores realizan en los metatextos, por lo que acerca la imagen textual del poeta a lo que aquí llamamos figura autoral.

⁴⁶ Por ejemplo, Tamara Kamenszain insistió en uno de sus ensayos en que la poesía se suele leer en clave identificatoria, en particular si quien escribe es una mujer: “Ni ellas ni sus lectores pueden evitarlo. Porque esa máscara de ilusión realista a la que se ve condenada la poesía (quien dice yo, es) parece más difícil de ser desmentida cuando no hay apellido paterno que valga para filtrar las consecuencias de escribir en primera persona. (Debe ser por eso que la crítica, ostentando una familiaridad que no tiene con los hombres, suele llamar a las autoras por su nombre)” (2000, pp. 24-25).

⁴⁷ Susana Reisz postuló la dificultad de leer un poema desde la perspectiva de género sin conocer a priori el género del autor o autora y ello ocurre fundamentalmente por las expectativas de lectura que despierta: “De la mujer poeta no solo se espera que utilice adjetivos femeninos para caracterizar a su “yo lírico” [...] sino, además, que muestre su “sensibilidad femenina”, que exhiba su vulnerabilidad, que exprese la primacía de los afectos en su vida, que hable de su mundo privado, que despliegue sus sentimientos como amante y como madre, que ventile las angustias generadas por su dependencia del hombre, que revele sus ansiedades en torno al envejecimiento ([...] el específico temor de perder el atractivo físico ante el varón), que deje testimonio de las limitaciones y recortes inherentes a su rol tradicional” (Reisz, 2000). La crítica advierte que el género de quien escribe genera expectativas de lectura diferenciadas (aunque más variables en las últimas décadas), ya sea porque se espera la reproducción de la ideología dominante en relación con las identidades de género o bien su subversión.

un yo poético [...] no se abstrae de un yo subjetivo, de un yo de origen, [...] está anclado en el campo de la experiencia, en el campo de la percepción de ese sujeto, en su memoria emotiva y en los tironeos y avatares de su subjetividad (2011, p. 80)⁴⁸

Estas consideraciones ubican al sujeto poético en una zona indeterminada entre la identificación y la desidentificación (en relación con el sujeto histórico, con la figura autoral, con el rol social del poeta). La crítica acuerda en excluir al sujeto histórico como elemento de análisis, resguardando de este sólo unas huellas, que pueden aglutinarse en la figura de autor/a. A su vez, la dicotomía sujeto textual/figura autoral excluye la dimensión social que señalaba –con ambigüedad- Mignolo en torno a la imagen social del poeta. Por estos motivos, adoptamos en nuestra investigación las delimitaciones teóricas de Jorge Monteleone (2016) quien distinguió con mayor claridad esas tres figuras esbozadas: un sujeto imaginario, que se determina dentro del espacio textual; una figura autoral, que sin volver al sujeto histórico recupera no obstante el campo de su experiencia vital; y un sujeto simbólico que asume una investidura específica en el espacio social. En sus palabras:

El sujeto imaginario es el sujeto de la enunciación poética que se articula con todas las inscripciones de persona en el *corpus* poético de un autor –donde el pronombre de primera persona es dominante. Se vincula con el “sujeto social” o

⁴⁸ Continuando su indagación sobre el sujeto poético, Genovese consideró la subjetividad del autor/a “como hecho complejo, de confluencias, informada en lo singular (el sujeto de la psicología, el sujeto vivencial), en lo impersonal (su biología y su lengua entendidas más como capacidad de percibir y de usar una lengua) y lo cultural e histórico, entendidos como situación o presión social que lleva a ciertas respuestas dentro de su ser y estar en el mundo. Se trata de considerar la construcción de la percepción por parte de un sujeto en el proceso de escritura, ese espacio de conexión de un yo con lo otro que a su vez establece apoyaturas intersubjetivas, en el diálogo con los receptores potenciales de los textos” (2011, pp. 101-102).

“simbólico” en cuanto se objetiva en un espacio público. A su vez, el “autor” (o figura autoral) proporciona a las objetivaciones simbólico-sociales su propia experiencia biográfica. Todas estas mediaciones son realizadas por el lenguaje (Monteleone, 2003, p. 119)⁴⁹

Situado en una teoría del imaginario poético, Monteleone propuso la noción de sujeto imaginario (en tanto sujeto de la enunciación poética) que permite reunir las variables representaciones del sujeto poético dentro de un corpus, ampliando de esta manera la definición tradicional del yo lírico. Este sujeto poético, en sus palabras, “se presenta como un ‘sujeto social’, llamado también ‘sujeto simbólico’, al modo de una investidura, en la medida que integra los universos simbólico-sociales por los cuales se tipifica en un espacio público y cumple allí un rol” (Monteleone, 2016, p. 12). Esta figura parte de los límites textuales para proyectarse sobre un espacio social, iluminando también algunos aspectos de la figura autoral.

Para clarificar la diferenciación entre estas tres figuras, Monteleone las examinó –a modo de ejemplo- en una obra central de nuestra tradición literaria, el *Martín Fierro*: el sujeto imaginario del poema es el gaucho Martín Fierro, la figura autoral es José Hernández y el sujeto simbólico es el gaucho en tanto un tipo social que, en aquel contexto socio-histórico, sufría toda clase de abusos de poder. Por lo tanto, esa dimensión simbólica del sujeto imaginario posibilita un efecto en el plano social, perceptible en esta figura que Monteleone suma al sujeto textual y a la figura autoral, conformando una tríada conceptual que permite una lectura más precisa de un corpus poético. Sin embargo, sin profundizar en la figura del sujeto simbólico, Monteleone se interesó por la problemática relación entre el sujeto textual y la figura autoral.

⁴⁹ Aunque Monteleone sistematizó su teorización en torno a estas tres figuras que integran el sujeto imaginario poético en su libro *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida* (2016), ya había anticipado con anterioridad algunas formulaciones, como la que aquí hemos citado.

Desde la perspectiva de Michel Foucault, la función-autor opera como principio de agrupación del discurso y se define por un nombre propio (aunque presenta un vínculo específico con el sujeto),⁵⁰ por relaciones de atribución y de apropiación de textos y por una toma de posición del sujeto.⁵¹ En este sentido, la categoría de autor peligra transformarse, como advertía Genovese (1998), en un efecto de discurso, puesto que Foucault abogó por “quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso” (2010, p. 41). Para arribar a dicha postulación, Foucault partió de la asociación de la escritura con la muerte, que conlleva un borramiento del sujeto que escribe hasta ocupar el lugar de una ausencia: “la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia” (2010, p. 13). Precisamente este aspecto es el que recuperó Giorgio Agamben en su relectura de la teorización de Foucault, postulando al autor como gesto, es decir, como “aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión” (2005, p. 87), aunque constituye también la condición de posibilidad de esa expresión. El autor representa entonces lo ilegible en un discurso, sólo puede afirmarse por las huellas de su ausencia, pero ese vacío central es el que posibilita -para Agamben- la lectura puesto que el lector ocupa el lugar vacío dejado por el autor (2005, p. 92). De allí que su formulación no

⁵⁰ Cabe aclarar que, si bien el nombre de autor es un nombre propio, en tanto cumple una función-autor establece un vínculo específico con el sujeto diferente a los nombres propios en general. Foucault lo explicó con un claro ejemplo: “si descubro que Shakespeare no nació en la casa que hoy visitamos, ésa es una modificación que evidentemente no va a alterar el funcionamiento del nombre de autor; pero si se demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que se consideran suyos, ése es un cambio de otro tipo: no deja indiferente el funcionamiento del nombre de autor. Y si se probara que Shakespeare escribió el *Organon* de Bacon simplemente porque fue el mismo autor el que escribió las obras de Bacon y las de Shakespeare, ése es un tercer tipo de cambio que modifica íntegramente el funcionamiento del nombre de autor” (2010, p. 19). De estos ejemplos se deduce que para Foucault son las relaciones de apropiación y de atribución de textos las que en primera instancia pueden alterar el nombre de autor; no obstante, podríamos ponderar si otras variables no vinculadas directamente a la producción textual podrían también afectar el nombre de autor al punto de resignificar la lectura de sus obras: como sugería Woolf, el género de quien escribe (por ejemplo, si descubriéramos que Shakespeare era mujer) sería una variable no menor para la consideración del nombre de autor y la relación con su obra.

⁵¹ Para Foucault, “la función-autor está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no es definida por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios ego, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar” (2010, p. 30).

supone la muerte del autor, sino la afirmación de que este ocupa *el lugar* de un muerto (2005, p. 85). Monteleone extremó esa afirmación para insistir en que “*todo autor es un muerto*” (2016, p. 15; cursivas en original) y, en ese sentido, su ausencia da lugar a otra voz, la voz imaginaria del poema.

Pero ¿qué queda de la subjetividad de quien escribe? Monteleone descubrió allí una paradoja que nos remite al paralelismo señalado a partir de las reflexiones de Dominique Combe: el sujeto se constituye a través del lenguaje, así como el sujeto poético se constituye a través del poema. Para Monteleone, la “paradoja de la figura autoral respecto del sujeto imaginario del poema radica en que la constitución de la subjetividad siempre se sitúa entre la forma vacía del pronombre personal y la mortalidad” (2016, p. 15). Aquí la mortalidad está anticipada por la finitud del sujeto histórico que sólo puede apropiarse *temporalmente* de esa forma lingüística vacía (el “yo”) y del lenguaje que lo constituye. En esa apropiación temporal el sujeto *se juega* la constitución de su subjetividad, como sugirió Agamben:

Y así como el autor debe permanecer inexpresado en la obra, y sin embargo, precisamente de esta manera, atestigua su propia irreductible presencia, así la subjetividad se muestra y resiste con más fuerza en el punto en el que los dispositivos la capturan y la ponen en juego. Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él (2005, p. 94)

Agamben dialoga, en esa lectura, con dos textos de Foucault, *¿Qué es un autor?* y *La vida de los hombres infames*, entendiendo que en este último la ilegibilidad del sujeto aflora en la operación de captura de esa subjetividad por parte de los dispositivos

del poder. Al margen de esta lectura específica a partir de las teorizaciones de Foucault, Agamben señaló una tensión particular entre lenguaje y sujeto: este “produce” su subjetividad encontrando y poniéndose en juego en el lenguaje al tiempo que resiste a ser reducido (captado) a y por aquel. Esa tensión, retomando nuestras reflexiones sobre poesía, resulta productiva a la hora de examinar un corpus poético, pues se replica mediante operaciones de identificación y desidentificación entre sujeto imaginario, sujeto simbólico y figura autoral.

El problema de la subjetividad, por lo tanto, no se diluye ante la postulación de que todo autor es un muerto, sino que se complejiza a partir de la apertura que esa ausencia supone para el sujeto imaginario del poema, pues dispone de mayor libertad para su auto-configuración (apoyado, no obstante, sobre un campo vivencial). En este aspecto, la figura autoral se encuentra más “sujeta” a la subjetividad de quien escribe. Esta figura se constituye a partir de elementos que exceden el espacio imaginario del poema, como los presentes en los metatextos (prólogos, ensayos, entrevistas, etc). María Teresa Gramuglio abordó a fines de los años ‘80 la construcción de la imagen de escritor como la constitución en la dimensión imaginaria de su subjetividad en tanto escritor/a en relación con la disposición del campo literario en que se inscribe y con su inserción social en términos de luchas culturales, políticas y sociales (1988, pp. 3-4).⁵² De este modo, el/la escritor/a no sólo proyecta una imagen de sí sino también una idea acerca de qué es la literatura, conjugando en esa construcción “una ideología literaria y

⁵² Gramuglio enumeró detalladamente los aspectos que implican la ubicación del escritor en la literatura y en la sociedad: “**Su lugar en la literatura**, esto es, su relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado. Y **su lugar en la sociedad**, es decir, la vinculación con aquellas instancias que en un sentido estricto podemos llamar extra-literarias, funcionalmente ligadas a lo literario pero regidas por otras lógicas: las luchas culturales, la vinculación con los sectores dominantes o dominados, con los mecanismos de reconocimiento social, con las instituciones políticas y con los dispositivos de poder” (1988, p. 4; destacado en original).

una ética de la escritura” (Gramuglio, 1988, p. 4) y desplegando estrategias que coadyuven a su legitimación al interior del campo literario.

2. 1. Poética

Si bien las tres figuras (sujeto imaginario/sujeto simbólico/figura autoral) delimitadas por Monteleone se inscriben en su propuesta en una teoría del imaginario poético, en nuestra investigación, privilegiamos la noción de poética que consideramos más pertinente para una lectura integral de las producciones de las escritoras de nuestro corpus. La noción de “poética” admite al menos tres acepciones según las delimitan Tzvetan Todorov y Oswald Ducrot en el *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1986). La primera acepción define poética como “*toda teoría interna de la literatura*” (cursivas en original), sentido por el que se interesan estos autores en tanto la describen como una ciencia que podría explicar la literatura; la tercera acepción hace referencia a los códigos normativos construidos por una escuela o movimiento literario. La segunda acepción, que es la que adoptamos en nuestra investigación, define poética como “la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades (en el orden de la temática, de la composición, del estilo, etc.) literarias” (1986, p. 98). En otras palabras, la poética comprendería el conjunto de elecciones que realiza un/a autor/a sobre un horizonte de posibilidades articuladas y distribuidas en el campo literario en que se inscribe, horizonte que puede trazarse a partir de las tradiciones literarias, el canon vigente y las diversas propuestas estéticas que pugnan por su legitimación, modificando o conservando el status quo. En este sentido, las elecciones que un/a escritor/a realiza son, como anticipamos, estéticas y políticas puesto que responden a una idea acerca de qué es la literatura –y en nuestro corpus, específicamente, qué es la poesía-, en

continuidad o ruptura con las concepciones vigentes, encarnada en la propia obra y sostenida desde un posicionamiento dentro de ese campo que implica diálogo y tensión con otras propuestas estéticas (de la tradición y contemporáneas).

Las tres acepciones delimitadas por Todorov y Ducrot abarcan los sentidos con que se ha empleado el término poética, noción que, en líneas generales, ha procurado sintetizar –en distintos periodos históricos- los componentes y las leyes que explican un hecho literario entendido en forma abstracta (operando de modo descriptivo, prescriptivo e, incluso, predictivo) o en forma concreta (al dar cuenta de un conjunto o una producción en particular).⁵³ Para diferenciar esos distintos usos de “poética”, un sector de la crítica literaria ha explorado otras denominaciones para aludir a la segunda acepción del término (entre las ofrecidas por Todorov y Ducrot) como autopoética (Arturo Casas, María Clara Lucifora), poéticas de autor (Pilar Rubio Montaner), poéticas de creador literario (Víctor Zonana). Siguiendo la síntesis que realiza Lucifora (2015), el interés de estos/as críticos/as se centra en un conjunto de textos que, en forma pionera, había propuesto examinar Walter Mignolo para completar el estudio de la construcción de la imagen de poeta (1982). En su artículo (que revisamos a propósito de los debates en torno al sujeto poético), Mignolo propuso abordar un corpus al que denomina metatextos, entendidos como “la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que le son afines” (1982, p. 143). Para Casas, que prefiere la denominación “textos autopoéticos”, se trata de una clase textual constituida por una serie abierta de textos que comparten en forma

⁵³ Desde la fundante *Poética* de Aristóteles y la posterior *Carta ad Pisones* de Horacio, el término poética implicó desde la Antigüedad el estudio de las leyes generales que rigen los textos que hoy denominamos literarios. El estudio de los cambios en la Poética (el redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles en el Renacimiento tras el largo predominio de la poética horaciana o el del tratado *De sublimi* del Pseudo Longino en el Romanticismo, por ejemplo) permite trazar una historia de las concepciones literarias desde la Antigüedad hasta la modernidad, época en la que ingresó como núcleo fundamental de los estudios literarios (García Berrio y Hernández Fernández, 1990). No obstante, esa vinculación del término a la concepción general de las obras literarias, ha ido cediendo terreno para aludir específicamente a las poéticas de autor/a.

explícita o implícita “una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas” (Casas citado por Lucifora, 2015, p. 122). Esta clase textual reúne, por lo tanto, materiales heterogéneos (como ensayos, conferencias, entrevistas, prólogos, etc.) que, a pesar de su fragmentariedad y asistematicidad, son pasibles de constituirse en un corpus autónomo. En este sentido, Casas y Lucifora enfatizaron que las autopoéticas no necesariamente deben leerse en términos de guías para la interpretación de las obras, sino que establecen con estas vínculos no jerárquicos y también ofrecen claves para develar el posicionamiento del escritor/a en el campo literario. En síntesis, para Lucifora, las autopoéticas constituyen un

espacio privilegiado de construcción de una figura autoral que le dé al escritor una cierta identidad como tal, un lugar en la tradición a la que se adscribe, una posición en el campo literario y, por tanto, cierta legitimidad tanto para su condición de autor, como para su práctica, buscando obtener reconocimiento y prestigio (2015, p. 131)

Los aportes de estos recientes estudios y debates en torno a las autopoéticas o poéticas de autor enriquecen nuestro abordaje de la producción de las escritoras de nuestro corpus por su revalorización de la construcción de la figura de autor/a y de las estrategias que despliegan para posicionarse en el campo literario. No obstante, no adoptamos esas denominaciones propuestas debido a que esas líneas de estudios se centran en los metatextos como un corpus autónomo y propenden a señalar más las disonancias que las concordancias entre lo que los/as escritores/as declaran

(explícitamente) sobre sus obras y lo que efectivamente realizan en ellas. En nuestra investigación, en cambio, adoptamos la denominación “poética” adscribiendo a la amplia definición (en su segunda acepción) provista por Todorov y Ducrot con el fin de precisar un principio ordenador (sin pretensiones de exhaustividad) que permita una lectura conjunta de la obra de cada escritora, centrándonos en el corpus poético, en el que a menudo incorporan poemas que pueden leerse como “arte poética”, es decir, en los que “despliegan un programa estético en teoría y práctica simultáneas” (Battilana, 2008, p. 18). A su vez, el estudio de la producción crítica de las escritoras se propone como necesario para trazar esa poética y para examinar la construcción de la figura autoral, destacando las alianzas tejidas y las disputas sostenidas en sus posicionamientos (que inciden y ofrecen claves sobre su concepción poética) en el campo literario. Para este examen adoptaremos la sugerente denominación “lecturas estratégicas” empleada por Ricardo Piglia, en tanto supone que en las operaciones de lectura

hay un campo de batalla, una lucha entre poéticas. En esa lucha, al escritor le están en juego la vida y la persistencia y permanencia de su propia obra. No es nada inocente ese tipo de enfrentamiento: se trata de ser leído desde el lugar desde el que se ha escrito (Piglia, 2016, p. 25).

Siguiendo este planteamiento, entendemos que las lecturas emprendidas por las escritoras, a través de la crítica académica y el ensayo, organizan una genealogía o una constelación de textos entre los que se quiere insertar la propia obra, descubriendo o esbozando otros parámetros de legitimación.

En síntesis, la noción de poética nos permite considerar un principio integrador u ordenador de las producciones literarias de las escritoras que, aunque no agote la lectura

cada uno de sus textos, puede ofrecernos una visión de conjunto sostenida en su concepción de la poesía y su ubicación en relación con las tradiciones y el campo literario. Asimismo, su concepción de poesía, delineada implícita y explícitamente en sus textos críticos y literarios, resulta inseparable de la construcción de las tres figuras delimitadas por Monteleone (sujeto imaginario, sujeto simbólico y figura autoral). En este sentido, por la amplitud de la acepción del término que aquí adoptamos y por el carácter integrador que le otorgamos, el trazado de la poética de cada escritora se propone hacia el final de los capítulos correspondientes al examen de sus obras, a modo de conclusión de cada estudio.

Capítulo II. El Campo Literario y la Emergencia de las Escritoras en los Años ‘80

Para situar a las autoras que integran nuestro corpus, trazaremos un breve recorrido histórico y un panorama del campo literario, centrando la atención en torno a la transición democrática en tanto constituye el momento de emergencia de ese conjunto de obras producidas por escritoras. Este fenómeno fue acompañado, como reseñaremos, por una revisión de la tradición literaria –a menudo a cargo de las jóvenes poetisas- que abrevó en la construcción de genealogías, es decir, en el diseño de una constelación de obras y escritoras anteriores y contemporáneas con las que estas nuevas producciones dialogaron.

1. Contexto Socio-histórico: desde la Transición Democrática al Bicentenario de la Revolución de Mayo

Desde el punto de vista histórico, las tres décadas comprendidas entre la transición democrática y el Bicentenario de la Revolución de Mayo presentan características propias que pueden comprenderse como etapas dentro de procesos históricos que atravesó el país, especialmente desde mediados de siglo XX. El 24 de marzo de 1976, tras un largo proceso de polarización política de la sociedad y escalada de violencia, un golpe de estado derrocó a María Estela Martínez de Perón (quien había quedado a cargo de la presidencia tras la muerte de Juan Domingo Perón en 1974) e instauró el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, a cuyo frente estaría una Junta militar integrada por los comandantes de las tres fuerzas armadas, la primera de ellas integrada por Jorge Rafael Videla (en representación del Ejército), Emilio Eduardo Massera (por la Armada) y Orlando Ramón Agosti (por la Fuerza

Aérea). Con el objetivo de la erradicación del “enemigo interno” (aquellos catalogados como “subversivos”), el gobierno militar sistematizó una metodología de secuestro, tortura, desaparición y muerte en centros clandestinos de detención, de saqueo de los bienes de las víctimas y de apropiación de bebés. Esa metodología como instrumento del terrorismo de Estado se complementó con una política económica que, principalmente bajo el ministerio de Alfredo Martínez de Hoz, incrementó las desigualdades, los índices de pobreza y la deuda externa del país.

En ese contexto de numerosas desapariciones, un grupo de mujeres comenzaron a recorrer comisarías, juzgados, morgues, hospitales, iglesias, en procura de información sobre el paradero de sus hijos/as. Esta situación compartida las llevó a organizarse y realizar el 30 abril de 1977 lo que se consideró la primera marcha de las Madres en la Plaza de Mayo. A este creciente grupo de mujeres se sumaron quienes buscaban a sus nietos/as (muchos/as nacidos/as en los centros clandestinos de detención), conocidas luego como Abuelas de Plaza de Mayo. Los reclamos de estas mujeres -que desde el rol de la maternidad y evitando cualquier filiación política interpelaron al gobierno de facto por el paradero de sus hijos/as y nietos/as- fueron adquiriendo visibilidad particularmente para la prensa internacional. Ese reclamo colectivo –no exento de intimidaciones, obstaculizaciones e incluso desaparición de algunas de sus iniciadoras por parte del estado-, que contó con el respaldo de organismos internacionales de defensa de los derechos humanos, contribuyó a socavar hacia 1979-1980 el régimen dictatorial (Barrancos, 2010, p. 268). Otros factores importantes fueron la compleja crisis económica producto del fracaso de la política económica de Martínez de Hoz –quien dejó su cargo como Ministro de Economía en 1981- y la guerra por las Islas Malvinas, iniciada el 2 de abril de 1982 y finalizada dos

meses después, el 14 de junio, con la rendición argentina, hecho que precipitó el derrumbe del gobierno de facto.

La transición democrática se inició con la convocatoria a elecciones presidenciales en las que triunfó la fórmula radical Raúl Alfonsín-Víctor Martínez, que asumió en diciembre de 1983. Uno de los primeros pasos en la democracia recuperada fue juzgar a los militares por lo que entonces se consideraban “excesos” de la guerra (Barrancos, 2010, p. 269) afianzándose de este modo la “teoría de los dos demonios”. Con el objetivo de investigar la desaparición forzada de personas producidas durante la dictadura cívico-militar, el gobierno radical creó la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP), cuyo informe –conocido como *Nunca más* (1984)- detalló los horrores y atrocidades del terrorismo transformado en política de Estado. Se consustanció así en 1985 el juicio -en forma pública- a los excomandantes de la Junta militar, aunque al año siguiente los juicios a los subalternos -quienes habían acatado órdenes aberrantes- se interrumpieron ante la sanción de las leyes “Punto final” (1986) y “Obediencia debida” (1987),⁵⁴ que implicaron un retroceso en materia de justicia.

Levantamientos militares entre 1987 y 1988 agravaron sin duda la situación social, vapuleada ya por los sucesivos planes económicos que procuraban paliar los índices inflacionarios hasta que finalmente se desató el fenómeno histórico de la hiperinflación.⁵⁵ La que había sido entendida como una “primavera” democrática perdía su brillo y los fantasmas de los oscuros días vividos sobrevolaban este final de década.

⁵⁴ La ley de “Punto final” estableció una caducidad de la acción penal contra los imputados por los crímenes del terrorismo de estado y la ley de “Obediencia debida” eximió a los subalternos de castigo por las órdenes cumplidas, aunque significaran flagrantes violaciones a los derechos humanos.

⁵⁵ En los primeros años del retorno a la democracia, los planes económicos (como el Plan Austral) se orientaron a la reducción del gasto público y a reducir la inflación. Durante 1986 se busca la integración con Brasil pero la economía continúa deteriorándose: comienza el proceso de privatización hacia 1987, luego la puesta en marcha, en 1988, del Plan “Primavera” y finalmente el punto de inflexión de la hiperinflación y el saqueo a supermercados en 1989 que, entre otros factores políticos y sociales, terminaron por obligar al gobierno a anticipar las elecciones.

La compleja situación de inestabilidad económica y social derivó en la convocatoria anticipada a elecciones en 1989, en las que resultó vencedora la fórmula peronista Carlos S. Menem-Eduardo Duhalde.

En los años '90, durante sus dos mandatos (1989-1995 y 1995-1999), Menem aplicó en materia económica políticas neoliberales, principalmente a través de su ministro Domingo Cavallo, cuyas medidas de ajuste en la estructura del estado para reducir el déficit fiscal, de privatización de empresas públicas y de flexibilización laboral derivaron en un aumento acelerado de la desocupación y de la pobreza. Estas políticas económicas profundizaban el camino trazado por Martínez de Hoz durante la dictadura, aunque la sociedad demoró en advertirlo. El modelo neoliberal transformó estructuralmente la economía y la política: separó definitivamente esas dos esferas (mediante la figura de los tecnócratas que afianzaba la autonomía de la economía en relación con la política), procedió estableciendo pactos con los sindicatos más importantes (para disminuir la resistencia ante las privatizaciones y los despidos) e instauró el llamado “financiamiento externo” que situó al país en relación de dependencia con respecto a capitales extranjeros (Carbone y Ojeda, 2010, pp. 41-42). Estas políticas económicas tuvieron un resultado positivo en cuanto a control inflacionario y cierta estabilidad, aunque sólo a corto plazo y a un costo elevadísimo, como se constató en la implosión del modelo neoliberal en 2001. La apertura indiscriminada de importaciones afectó profundamente al sector industrial, pero al mismo tiempo generó una cultura consumista (y una frivolidad de la cultura) mientras duró el Plan de Convertibilidad que igualaba el peso argentino al dólar. Sin embargo, el deterioro económico se verificaba en las cifras cada vez más altas de desempleo y de los índices de pobreza.

Durante este decenio, en materia social se evidencia un retroceso puesto que, por un lado, mediante diez decretos firmados entre 1989 y 1990, Menem dispuso el Indulto a los procesados por los crímenes vinculados a la última dictadura cívico-militar (haciendo caso omiso de las demandas de los organismos de derechos humanos, en particular de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo). Por otro lado, en procura de la conciliación y apoyo de la Iglesia, el presidente adoptó una política pro-natalista que significó no sólo un refuerzo de los estereotipos de género más conservadores sino también una larga postergación a la sanción de una ley que garantizara derechos sexuales y reproductivos a las mujeres. No obstante, en este periodo se sancionaron importantes leyes que ampliaron los derechos de las mujeres, aunque se perdieran garantías sociales como consecuencia de las políticas económicas.

Sobre el final del segundo mandato del presidente Menem, se evidenció la recesión económica ante la escasez de financiamiento externo. En 1999, tras nuevas elecciones, asumió la presidencia Fernando de la Rúa, como líder de la Alianza para el Trabajo, la Justicia y la Educación (de la que participaban el radicalismo y el FREPASO, este último a su vez conformado por un conjunto de partidos políticos), aunque las expectativas sociales depositadas en este nuevo presidente quedaron frustradas por el evidente incumplimiento de las promesas de campaña. Profundizó el modelo neoliberal de la convertibilidad que procuró sostener con la vuelta del ministro de economía Cavallo a principios de 2001, instrumentando un plan para alcanzar el “déficit cero” que implicaba, entre otras medidas, el impopular “corralito”. Se acrecentó la desconfianza hacia el gobierno (y hacia todo el arco político) derivando en un estallido social (cacerolazos, piquetes, saqueos) que culminó, tras la muerte de casi una cuarentena de manifestantes durante distintas protestas, con la extracción del Congreso en helicóptero del presidente de la Rúa. Con su renuncia, el 20 de diciembre, finalizaba

el 2001 en medio de un panorama oscuro e incierto, mientras la sociedad repetía la consigna “Que se vayan todos”, signo inconfundible de la profunda crisis institucional del país:

[e]l colapso de 2001 reveló una profunda crisis de la Argentina que se manifestó en una situación de desintegración de la economía, la sociedad y el Estado. En el marco de esta crisis se generaron, sin embargo, una diversidad de nuevas respuestas populares que implicaron prácticas colectivas multidimensionales de solidaridad, luchas reivindicatorias, democracia directa e intervención política (Carbone y Ojeda, 2010, p. 50).

La salida de esa crisis implicó el breve tránsito de tres presidentes provisionales hasta que el cuarto, Eduardo Duhalde, logró sostenerse en el cargo por el lapso de dos años, durante el que derogó la Convertibilidad generando la devaluación de la moneda, pero logrando desde mediados de 2002 (gracias a algunas medidas y a cambios favorables en el contexto económico internacional) una lenta recuperación económica. No obstante, la fragilidad de la estabilidad política y social apresuraron la convocatoria a elecciones en abril de 2003 en las que resultó electa la fórmula Néstor Kirchner-Daniel Scioli. Este presidente continuó con la política económica de Duhalde por un tiempo, consolidando por una parte el crecimiento económico y, por otra, aumentando la cohesión política detrás de su figura y abriendo cauce para la sucesión de la presidencia en manos de Cristina Fernández de Kirchner, en 2007, quien, a su vez, volvió a ser electa para esa función en 2011.

Durante esos años, además de una relativa estabilidad económica, se impulsaron políticas que favorecieron la recuperación del reciente pasado histórico y una

ampliación del campo cultural.⁵⁶ En cuanto a la primera, se impulsó, por ejemplo, la reapertura de los juicios por crímenes de lesa humanidad pendientes o limitados desde mediados de los '80, la derogación de las leyes de Obediencia debida y Punto final, el acercamiento de las organizaciones de derechos humanos al gobierno nacional (que alcanzó, en el caso de la Asociación de Madres de Plaza de Mayo, la inédita declaración de afinidad política), la recuperación de la Escuela de Mecánica de la Armada (conocida como ESMA) en la que había funcionado uno de los centros clandestinos de detención más grandes durante la época dictatorial para transformarla en Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos en 2004 y posteriormente declararla Monumento Histórico Nacional en 2008. Estas acciones políticas estuvieron acompañadas por una impronta rememorativa de la militancia de los años '70 en los discursos presidenciales y también de otros momentos de la historia del país que condujo a la incorporación de nuevas conmemoraciones y homenajes en la agenda oficial (Bermúdez, 2015).

Esa revisión histórica desde los discursos oficiales (realizada desde una determinada postura ideológica y tendiente a legitimar el propio proyecto político) se potenció especialmente en las cercanías a los festejos por el Bicentenario de la Revolución de Mayo, tiempo sensible en que la sociedad (desde su heterogénea composición) reflexionó y desarrolló revisiones, balances y proyecciones a futuro de la Nación.⁵⁷ Los debates en torno al ser nacional adoptaron desde los discursos oficiales una perspectiva latinoamericanista y multiculturalista y pusieron en discusión la

⁵⁶ También cabe destacar el fortalecimiento del sistema científico-tecnológico del país y la implementación de algunas acciones políticas en materia educativa tendientes a fomentar la inclusión social.

⁵⁷ Por ejemplo, bajo ese impulso reflexivo y a la vez configurativo de los sentidos del ser nacional, el Poder Ejecutivo elevó en 2014 la Secretaría de Cultura a rango de Ministerio de Cultura y bajo su égida creó la Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional cuya Dirección de Pensamiento Nacional, a cargo de Ricardo Forster, sería responsable de “diseñar, coordinar e instrumentar una usina de pensamiento nacional” (Decreto 833/2014).

tradicional identificación de la identidad argentina con lo blanco-europeo (Zamorano, 2012).

No obstante, el modelo de Estado de bienestar al que remitían buena parte de las acciones políticas llevadas adelante durante los gobiernos kirchneristas (que suponía la intervención del Estado no sólo en materia económica sino también en otras esferas, como en la cultura, tal como se visualiza en la celebración del Bicentenario) generó tanto numerosas adhesiones como férreas resistencias de parte de diferentes sectores sociales. Un síntoma de esas confrontaciones (que tuvieron múltiples manifestaciones en distintos ámbitos) fue el extendido debate en torno a una “hegemonía cultural kirchnerista” que se sostuvo y difundió a través de diversos medios de comunicación (Waiman, 2015), síntoma que ubica a la cultura como espacio de disputa por los sentidos que organizan la vida social en la que se juegan los intereses de los distintos sectores que luchan por o contra la dominación.

Si bien no profundizaremos en nuestro estudio en las particularidades del campo literario en el periodo extendido entre el 2001 y el 2010, cabe remarcar que en esos años se produce una ampliación del campo cultural (por cierto crecimiento económico que amplió el acceso a la cultura, por las políticas impulsadas desde el Estado,⁵⁸ por las respuestas que esas políticas generaron en el campo, etc) y una reafirmación y expansión del movimiento feminista (a partir de derechos conquistados, como la sanción de la ley de matrimonio igualitario, la de identidad de género y la de protección integral a las mujeres; de la multiplicación y ampliación de la participación en espacios de debates como el Encuentro Nacional de Mujeres). En este contexto, las poetas de nuestro corpus adquieren notable reconocimiento a través de premios nacionales e

⁵⁸ Por ejemplo, medidas de protección del patrimonio arqueológico y paleontológico (además del incentivo a la ampliación del público de los museos, entendidos como espacios de construcción de ciudadanía) y de las industrias culturales; medidas para el fortalecimiento del sistema de promoción de la producción cultural (por ejemplo, a través del INCAA) y para el desarrollo y administración de los medios de comunicación públicos, entre otros (Zamorano, 2016).

internacionales,⁵⁹ de la posibilidad de publicación en editoriales de mayor distribución (incluso, de publicar su poesía reunida)⁶⁰ y de invitaciones a participar en destacados eventos culturales y académicos.

1.1. Movimientos Feministas en Argentina: un Breve Recorrido por el Siglo XX

Las reivindicaciones feministas comenzaron a cobrar fuerza en nuestro país entre fines del siglo XIX y principios, alimentadas por las doctrinas sociales que se propagaron a partir del crecimiento poblacional de las urbes debido a las oleadas inmigratorias.⁶¹ Con el impulso de las transformaciones producidas durante década del '20, las mujeres lograron en 1932 el derecho a administrar sus bienes previos al matrimonio (aunque no la economía conyugal) y cierta autonomía en relación a actividades como estudiar, testimoniar, pleitear. La década del '30 (que abrió la serie de golpes de estado que signaron nuestro siglo XX) fue poco permeable a los cambios, por lo que hubo que esperar hasta la siguiente década del '40 para que, durante el gobierno peronista (1945-1955), se reconociera a las mujeres el derecho al voto e, incluso, que ingresaran por primera vez a algunos escaños del Senado y de la Cámara de Diputados, antes vedados para ellas (Barrancos, 2010). Como contrapartida, el discurso oficial

⁵⁹ Las tres poetas comprendidas en nuestro corpus han recibido becas y distinciones a su producción entre las que cabe destacar la Beca Guggenheim (Kamenszain en 1988, Negroni en 1994 y Genovese en 2002) y beca (Negroni, Genovese) o apoyo (Kamenszain) del Fondo Nacional de las Artes, entre otros incentivos, distinciones o premios de organismos públicos y privados (certámenes de editoriales como Planeta o Anagrama, premios municipales o nacionales o de Fundaciones nacionales o internacionales). Las dos escritoras más distinguidas fueron Kamenszain y Negroni que alcanzaron un importante reconocimiento a través del Premio Konex, en 2004 (quinquenio 1994-1998) y 2014 (de Platino, quinquenio 2004-2008) y en 2014 (de Platino, quinquenio 2009-2013) respectivamente. En el caso de Genovese, entre otras distinciones, recibió en 2014 el importante Premio de poesía del Certamen Internacional Sor Juana Inés de la Cruz.

⁶⁰ En el marco de nuestro corpus de estudio, Kamenszain publicó su obra poética reunida en 2012 por Adriana Hidalgo y en 2018, también Genovese a través de la editorial Gog&Magog.

⁶¹ Siguiendo a Dora Barrancos (2010), en este periodo tres fuerzas políticas diferentes (el socialismo, el anarquismo y el radicalismo) ampararon algunos de los reclamos de las mujeres: reglamentación del trabajo femenino e infantil, reforma del Código Civil para revocar la declarada incapacidad relativa de las mujeres y reconocimiento de derechos políticos.

reproducía estereotipos de género conservadores, relegando a las mujeres al hogar y a su rol de madres. Cabe señalar además dos leyes de gran importancia sancionadas durante este periodo: la primera, otorgaba igualdad jurídica a los hijos “legítimos” e “ilegítimos”; la segunda, elevaba la edad mínima para contraer matrimonio (de 12 a 14 años para las mujeres y de 14 a 16 años para los varones) y permitía el divorcio vincular. Esta última tuvo vigencia sólo entre 1954 y 1955, pues fue dejada sin efecto mediante un decreto tras el derrocamiento de Perón.

En las décadas siguientes (años '60 y '70), caracterizadas por la polarización política y los cambios culturales y sociales, las reivindicaciones feministas tendieron a supeditarse a las demandas de justicia social y liberación económica sostenida por diversas organizaciones de izquierda. Las asociaciones y agrupaciones feministas fueron numerosas pero efímeras por la diversidad de posturas políticas e ideológicas de las integrantes cuyas intransigencias dificultaban su funcionamiento. En este sentido, se propagó entre las feministas lo que se llamó “concienciación”, un proceso de construcción de conciencia feminista a partir del intercambio de experiencias –en relación a los impedimentos para la autonomía- en grupos de reflexión. No obstante, a partir de los '60 se destacan dos novedades: por un lado, el ingreso masivo de mujeres a las universidades (gracias a que muchas habían completado sus estudios secundarios durante el peronismo) y, por otro lado, la aparición de la píldora anticonceptiva que permitía desligar la sexualidad de la procreación mediante un mejor control de natalidad (Barrancos, 2010). La apertura del nivel superior permitió que muchas mujeres pudieran profesionalizarse, aunque el mercado laboral se amplió relativamente para ellas. En cuanto a la píldora anticonceptiva, sumado a cierto relajamiento de las costumbres en las relaciones inter-genéricas tanto en el ámbito público como privado (en parte por influencia del movimiento *hippie*), permitió mayor autonomía a las mujeres de clase

media urbana. No obstante, ese proceso se truncó durante la tercera presidencia de Perón, quien en 1974 prohibió –con los fundamentos del discurso nacionalista que ubicaba a las mujeres en el rol de madres- no sólo la píldora sino también las diversas actividades de los programas de planificación familiar llevadas adelante por algunas organizaciones. Ese discurso, que se extendió durante el autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, fue subvertido por las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo en su reclamo por los/as hijos/as y nietos/as desaparecidos/as, quienes sosteniendo una “apoliticidad” y desde el lado del revés del feminismo, probaron que lo personal es político (Barrancos, 2010, p. 268).

Los años ‘80 se vieron atravesados por los conflictos y contradicciones del proceso de democratización, de la conciliación social y de las políticas económicas. A partir de la transición democrática resurgió el movimiento feminista, renovado en gran medida por la crítica aportada por la Segunda Ola (de los años ‘60), por el contacto de mujeres -durante su exilio- con los movimientos feministas en otros países y por las experiencias de las que, habiendo permanecido en el país durante la dictadura, se sensibilizaron sobre los diversos modos del sujetamiento. Las feministas retomaron los reclamos sostenidos hasta los años ‘70 y los ampliaron incorporando las formas de violencia contra las mujeres, centrando su agenda en la violencia doméstica, en el reconocimiento político y, en general, en la ampliación de los derechos civiles, impulsado por el amplio movimiento en defensa de los derechos humanos.

Durante el gobierno radical, se creó en 1983 el Programa de Promoción de la Mujer y la Familia (dependiente del Ministerio de Salud y Acción Social) desde el que se trabajó para la modificación de la ley de matrimonio que elevó la edad mínima requerida y permitió el divorcio vincular (1987). Luego, se creó la Subsecretaría de la Mujer, un espacio dentro de la administración estatal que se caracterizó por una intensa

labor en sus dos años de duración (fue disuelto mediante decreto por el presidente Menem en 1989): establecieron áreas prioritarias de acción, relevaron las líneas de investigación desarrolladas en torno a problemáticas vinculadas a la condición de las mujeres y, siguiendo un principio antiasistencialista, impulsaron ciclos de capacitaciones para distintos organismos. Cabe destacar el Programa Nacional de Prevención de la Violencia Doméstica en el marco del cual dictaron seminarios a las fuerzas de seguridad y cuyos debates abrieron el camino hacia la ley de protección contra la violencia familiar, sancionada en 1995 (Barrancos 2010: 278-279). En este periodo también se logró la patria potestad compartida (1985) y la ratificación (1985) de la Convención contra todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, que fue incorporada luego en 1994 a la nueva Constitución Nacional.

Durante el gobierno menemista, se creó en 1991 el Consejo Coordinador de Políticas Públicas para la Mujer (principal impulsor de la ley de cupo femenino sancionada ese mismo año) y en 1992 el Consejo Nacional de la Mujer. Este último tuvo una importante actividad hasta 1995 que implicó el desarrollo de diversos programas tendientes a visibilizar y disminuir las desigualdades de las mujeres, especialmente en el ámbito laboral (Barrancos, 2010). En este sentido, su rol fue clave puesto que, en un contexto de creciente desocupación, las mujeres debieron insertarse en el mercado laboral, muchas veces en situaciones muy desventajosas. No obstante, en esta década signada por políticas neoliberales, cabe destacar la incorporación en 1997 de las amas de casa al sistema previsional (aunque requería hacer contribuciones para acceder al beneficio), lo que significaba un reconocimiento de su trabajo, y la ley que considera despido discriminatorio al originado por razones de sexo u orientación sexual (1998). También se introdujeron reformas importantes al código penal como la supresión del delito de adulterio (para ambos cónyuges) y el cambio de tipificación del

delito sexual contra las mujeres que dejó de considerarse “contra la honestidad” para denominarse “contra la integridad sexual”. Por otra parte, habrá que esperar hasta 2002 para que logre sancionarse la ley del Programa Nacional de Salud sexual y Procreación que, entre otras cosas, garantiza el acceso gratuito a anticonceptivos a las mujeres de menores recursos.

Estos importantes avances en materia de ampliación de derechos se realizaron gracias al firme trabajo de mujeres de diversos ámbitos, agrupadas en distintas organizaciones y en ocasiones desde espacios creados por el Estado como el caso de la Subsecretaría de la Mujer o el Consejo Nacional de la Mujer. La revitalización del movimiento feminista fue favorecida en gran medida por la transición democrática luego de un periodo represivo y también por la visibilización creciente en el ámbito internacional de las problemáticas en torno a la condición de las mujeres, en la que cabe remarcar la década 1975-1985 dedicada por la ONU a la promoción igualitaria de las mujeres.

Esa ampliación y fortalecimiento del movimiento feminista incidió también en los espacios educativos formales, en particular de nivel superior, en los que se crearon centros, áreas y núcleos que introdujeron en el ámbito académico los debates, reflexiones e investigaciones sobre las problemáticas de las mujeres. Los estudios de género (noción que se difundió mayormente a principios de los ‘90), que comenzaron a difundirse en revistas especializadas,⁶² resultaron de gran importancia puesto que posibilitaron rupturas epistemológicas creando nuevos paradigmas en la producción de conocimiento.

Esta síntesis permite apreciar la magnitud del resurgimiento del movimiento feminista en nuestro país, que durante estas dos décadas (’80 y ’90) logró alcanzar casi

⁶² Para una síntesis de las publicaciones feministas que circularon en los años ’80 y ’90 ver Marcela Nari, 1997.

todos los derechos exigidos por parte de las mujeres desde los inicios del siglo XX. Esta efervescencia sin duda tuvo un gran impacto en el campo cultural, particularmente en el campo literario.

2. El Campo Literario

Sin duda, luego de los oscuros años del autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”, la recuperación de la democracia –con sus expectativas, miedos y desilusiones- implicó diversos cambios sociales y culturales que incidieron notablemente en el campo literario. En líneas generales podemos advertir que en los años ’80 el complejo escenario social, político y económico y la apertura cultural abrevaron en una multiplicidad de propuestas estéticas y en debates tendientes a reconstituir las tramas desgarradas del campo literario; en tanto que en los años ’90 el avance de las políticas neoliberales y la creciente mercantilización de la cultura condujeron a la literatura a situarse en un espacio de resistencia e interpelación social o, como propone Andrés Avellaneda, a producir “una lectura política del fracaso de esa misma clase media que produce y consume literatura”, de manera que registraba “su crisis a medida que ésta se iba desarrollando” (2003, p. 129).

Desde principios de los ‘80, una de las líneas fundamentales dentro del campo literario nucleó numerosas producciones en torno a la *memoria* del pasado reciente. En este aspecto, cabe señalar obras que, escritas y publicadas durante el periodo dictatorial, apelaron a un modo de decir oblicuo tanto por efecto de la (auto)censura como por dificultad para dar cuenta del horror y terror circundantes. Entre esos textos se destacaron *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia, *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano, por mencionar los más

reconocidos. Tras la transición democrática y hasta principios de los '90, adquirió presencia gravitante el informe *Nunca más* y los testimonios de las víctimas del terrorismo de estado visibilizados a partir de los juicios a los excomandantes de la junta militar. Siguiendo la periodización que propone Miguel Dalmaroni, a partir de 1995 se produjo un cambio a nivel social y cultural⁶³ que permitió explorar nuevas formas de escritura para referir esa experiencia traumática del terrorismo de estado, ampliando los límites de decibilidad en un contexto más receptivo. En esa nueva fase, de resistencia frente al discurso de conciliación social que legitimó el indulto decretado por el presidente Menem, se ubican novelas como *Villa* (1995) de Luis Gusmán, *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker y más adelante, en 2002, *Dos veces junio* de Martín Kohan, *Ni muerto has perdido tu nombre* de Gusmán, *Los planetas* de Sergio Chejfec, entre las más relevantes. Por lo tanto, el imperativo de la memoria del pasado reciente y el interrogante sobre cómo narrar(lo) atravesaron gran parte de la producción de estas dos décadas, además de un complejo debate a partir de acusaciones cruzadas entre quienes se exiliaron durante el periodo dictatorial y quienes permanecieron en el país (Piña, 1993; Jensen, 2005).

Por otra parte, particularmente en el ámbito de la narrativa, hacia los años '80 comenzó a problematizarse la poderosa herencia borgeana. Siguiendo a María Alejandra Minelli, si todos los escritores de esta época escribieron con y contra Borges, lo que los diferencia es el modo en que procesaron esa herencia. A partir de este planteamiento, Minelli establece dos zonas textuales, una mayor y otra menor tomando como referencia las teorizaciones de Gilles Deleuze y Felix Guattari. Lo mayor estaría definido por las

⁶³ Dalmaroni señaló algunos acontecimientos que contribuyeron a ese cambio: la admisión en 1994 de Juan Carlos Rolón y Antonio Pernías de las atrocidades cometidas en la ESMA durante la dictadura, la publicación de *El vuelo* de Horacio Verbitsky en 1995 (que contenía las confesiones del ex capitán Adolfo Scilingo), el vigésimo aniversario del último golpe de estado y un correlativo aumento de bibliografía que no sólo refería el pasado reciente sino que también recuperaba las experiencias militantes de los años '60-'70, -como el libro *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria argentina 1966-1973* (1997) de Eduardo Anguita y Martín Caparrós- y la constitución hacia 1995 de una red de agrupaciones de HIJOS de desaparecidos (2004a, pp. 156-157).

producciones reconocidas que operaron en los años '80 como marcos de referencia dentro del campo literario, a saber, las obras de Ricardo Piglia y de Juan José Saer (2006, pp. 15-21). Lo menor se encuentra configurado por aquellas escrituras excéntricas que, desde los márgenes, alcanzan reconocimiento tardíamente (y no sin reticencias) y que operan mediante “la deconstrucción de la literatura nacional e intensificación de sus rasgos minoritarios” (2006, p. 10)⁶⁴. En esta zona ubica a Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini, Copi (seudónimo de Raúl Damonte), Néstor Perlongher y César Aira.⁶⁵ Agregamos que entre estos autores se destacan los que adscriben al neobarroco/so que, como veremos a continuación, obtuvieron reconocimiento y alcanzaron cierta centralidad durante los '80 en el ámbito de la poesía.

Entre esas escrituras excéntricas la de Manuel Puig fue una de las más productivas por cuanto abrió el camino a la incorporación de otros códigos (como el cinematográfico), a la apropiación de géneros menores y a la experimentación con materiales provenientes de la cultura de masas (Minelli, 2006, p. 9). Además, fue una de las obras que mejor se leyó (especialmente hacia los '90) a partir de los debates de la crítica literaria en torno a las teorías de la posmodernidad y los estudios culturales. También la producción de César Aira ocupó un lugar cada vez más significativo por cuanto, según Martín Prieto, irrumpió en el sistema literario al modo vanguardista, tornándose visible y visibilizando otras escrituras desde mediados de la década del '80 (2006, pp. 446-447). Las obras de Leónidas y Osvaldo Lamborghini, por otra parte, tuvieron mayor impacto en el ámbito de la poesía y permitieron rearticular las formas de

⁶⁴ Minelli especificó, a propósito de Puig, Lamborghini, Perlongher y Aira, que del legado de Borges retoman “su jerarquización de géneros y autores menores, como Carriego, las historias ‘menores’ de *Historia universal de la infamia*, las inscripciones de los carros, el policial y su utilización (temporaria) de los matices de la oralidad criolla” aunque las recuperan “como dispositivo de ‘minorización’ [...] pervertidas por un uso diferenciado” (2006, p. 25).

⁶⁵ Andrés Avellaneda ubicó a O. Lamborghini, Copi y Perlongher como escritores de los '90 en tanto es durante esa década que ingresan en el canon puesto que sus textos exhiben “la marca de una época que propicia los cruces y los desplazamientos discursivos” (2003, p. 128).

lo político ya no (o no sólo) como tema en la literatura sino como política de la escritura (Dalmaroni, 2004, p. 49) que disloca cristalizaciones de la cultura.⁶⁶

Estas escrituras se visibilizaron, en parte, gracias a la renovación de marcos teóricos -por incidencia, principalmente, de los estudios culturales- que permitieron operaciones críticas de lectura sobre zonas de la cultura hasta entonces poco exploradas. En este sentido, destacamos la circulación de revistas de crítica literaria que modificaron los modos de leer literatura: desde fines de los '70, *Punto de vista*, en los '80 *Babel* y desde principios de los '90 *El ojo mocho*, por mencionar las más importantes. En el caso de *Punto de vista*, que es la revista de crítica de mayor incidencia en los '80 y '90, contó en su grupo fundador con figuras como Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Ricardo Piglia, María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa (aunque estos últimos tres se alejaron a principios de los '80). La importancia de esta revista se deriva en gran medida de la renovación que impulsó tanto por la revisión de los paradigmas de los años '60 en cuanto al ejercicio de la crítica literaria y la incorporación de nuevos modelos (como la crítica cultural y la sociología de la cultura, especialmente a partir de la difusión que realizaron de los teóricos Raymond Williams y Pierre Bourdieu), como por una relectura de la tradición literaria argentina:

Por un lado, [*Punto de vista*] reduce el siglo XIX a sus dos escritores fundamentales –Sarmiento y Hernández-, y por otro establece una relectura de la tradición de la narrativa del siglo XX en la que sus dos máximos antagonistas, Borges y Arlt, y las dos publicaciones que sustentaron dicho antagonismo, *Sur* y

⁶⁶ Dalmaroni realizó una sugerente lectura de las poéticas de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y Leónidas y Osvaldo Lamborghini, destacando como herencia y puntos de contacto de estas escrituras desplegadas en los '60, el “abandono del vínculo obligatorio entre literatura y *realidad* política, y su reemplazo por la construcción de cierta politicidad de la poesía escrita ahora como descalabro de la sintaxis cultural: formas de intervención que hacen sonar de un modo imprevisto el interior de las tradiciones que, molidas y recompuestas por el poema, ya no podemos meramente reconocer tras la perturbación que se efectúa cuando leemos” (2004a, p. 49; cursiva en original).

Contorno, son leídos ahora no como ángulos opuestos, sino como los complementarios que dejan ver mejor a los dos narradores que la misma publicación viene a sostener como propios: Juan José Saer [...] y Ricardo Piglia (Prieto, 2006, p. 437).

Hacia mediados de los '80, *Punto de vista* albergó a una nueva generación de críticos/as (Graciela Montaldo, Alberto Giordano, Graciela Speranza, Delfina Muschietti, Jorge Warley, Sylvia Saítta, Daniel Link, Sergio Chejfec, Ana Porrúa, Daniel García Helder, entre otros/as) que contribuyeron a sostener la vigencia de la revista (aun cuando diferían en los modos de lectura y en el recorte del objeto). No obstante, su centralidad se vio disputada a partir de 1991 por otra publicación, *El ojo mocho*, dirigida por Horacio González, que rescatando la herencia de *Contorno* y en oposición (desde el título) a *Punto de vista*, fue una publicación más dedicada al pensamiento y la política que a la literatura (Prieto, 2006, p. 438). Si bien aquí no examinaremos la labor realizada por estas revistas, señalamos su relevancia en tanto albergaron espacios de debate, propusieron relecturas de la tradición y difundieron nuevas teorías que posibilitaron otras operaciones críticas.

2.1. Derivas de la Poesía

Trazarermos a continuación un panorama de la poesía de los años '80, señalando algunas de las polémicas más destacadas, puesto que durante ese periodo surgen las numerosas publicaciones de las escritoras y por tanto es en relación con esa disposición del campo que sitúan sus propuestas estéticas. Nos guiaremos para este trazado por la periodización que propone Carlos Battilana (2008) en su pormenorizado estudio de las

revistas de poesía de esta época, para quien la “poesía de los ochenta” se recorta no tanto por los convencionales límites temporales de una década sino por la articulación de dos momentos específicos en el campo de la poesía, tensionados por un contexto socio-histórico particular e identificables por problemáticas propias. De este modo, siguiendo su propuesta, la poesía de los ochenta estaría delimitada por la conocida como “poesía de los 60” y la “poesía de los 90”, estableciendo tres segmentos en ese arco temporal: de 1972 a 1978 (que coincide con una etapa transicional de problematización de la articulación literatura-política y con la emergencia del neorromanticismo, perfilado en la revista *Nosferatu*), de 1979 a 1986 (desde la aparición de *Último Reino*, heredera de *Nosferatu*, hasta la de *Diario de Poesía*) y de 1986 a 1996 (que abarca la primer década de publicación de *Diario de Poesía* y transita hacia la consolidación de las estéticas de los/as jóvenes poetas de los ‘90). El crítico se centra en los dos últimos segmentos que son, también, los que nos interesa examinar aquí, aunque enfocando primordialmente la década del ’80 ya que nuestro corpus se desmarca –como explicaremos en el próximo apartado- de las principales publicaciones periódicas de la época.

Para abordar, entonces, la poesía de los ’80 resulta necesario sintetizar las características sobresalientes de la del ’60, para sopesar las rupturas y continuidades en las respuestas estéticas ensayadas después del golpe cívico-militar. Delfna Muschietti (1989) precisa dos tendencias en esa poesía, bajo la herencia de las renovaciones de dos grandes poetas de la vanguardia latinoamericana (César Vallejo y Oliverio Girondo) y frente a los cambios en el campo cultural por efecto del llamado boom latinoamericano (y la configuración de la nueva novela latinoamericana) y de la difusión de los mass media. En ese contexto, para la autora, la poesía se reencausa por dos vertientes: aquella que se cierra sobre sí, extremando el corte entre palabra y referente, articulada en un

lenguaje cuidado y que exige un/a lector/a de alta competencia, capaz de (re)crear el poema (por ejemplo, la poesía de Pizarnik); y aquella que se abre a otros discursos sociales, adopta el lenguaje coloquial y se inscribe en su tiempo histórico, planteando una relación directa entre lenguaje y mundo y proponiendo a partir de esa unión un camino de transformación de la realidad social (por ejemplo, la última poesía de Paco Urondo). En este sentido, aunque Muschietti advierte que estos dos polos conviven en la producción de los/as poetas de los 60, a menudo prevalece el segundo y es el que se ha convertido en marca de la poesía de esos años.

Uno de los debates que tuvo lugar en los '80 fue el legado de las poéticas más importantes de aquella década, enfocado en esa marca constituida por las articulaciones entre poesía y política a partir de la entronización de una lengua poética comunicante. Estas formas estéticas persistieron en la década siguiente hasta el abrupto corte que significó el golpe militar del '76: el cambio se produjo, entonces, tanto por agotamiento de los modelos sesentistas como por necesidad de supervivencia (Avellaneda, 1983) evidenciando un “repliegue” de la poesía hacia una modalidad auto-crítica, materializada en “[i]ncertidumbre, desconfianza, abordaje oblicuo del discurso, enmascaramiento, fractura, desplazamiento de los grandes temas a la propia subjetividad, búsqueda de un centro ubicado fuera del entorno social inmediato” (Fondebrider, 2006, p. 20). A este respecto, Avellaneda señala que antes que el agotamiento de aquellos modelos, la desconfianza hacia el lenguaje que caracteriza a las producciones en los '70 se debe más a los condicionamientos históricos por su grado de violencia y persecución, en tanto contribuyeron a “la eufemización y la alusividad de los lenguajes, [...] el culto de la opacidad y la simulación como estrategia textual” (1983, p. 10).

Battilana postula entonces a la poesía de los años '70 como transicional, en la medida en que conviven las formas estéticas predominantes en la década anterior y los cuestionamientos a esas formas que avanzan en búsquedas estéticas problematizando la propuesta realista/populista. Por su parte, Martín Prieto (2006) destaca aquellas obras que, escritas en los años '70, se proyectaron y se constituyeron como puntos de irradiación hasta, incluso, después del año 2000: por un lado, las producciones de Ricardo Zelarayán cuya propuesta estética será revalorizada en los años '90 y, por otro, la obra de Osvaldo Lamborghini, decisiva especialmente para quienes adscribieron al neobarroco. Ambos escritores estuvieron vinculados en los '70 al grupo Literal,⁶⁷ cuya revista homónima se proponía replantear la relación política-literatura, impugnando las estéticas realistas y el populismo.

El problemático vínculo entre política y literatura, lejos de cerrarse en la estereotipada solución estética que ofreció la que se considera como poesía más característica de los '60 (la que postula una relación directa entre lenguaje y referente y transforma a la poesía en un instrumento de *acción*), se replantea en la obra de poetas como Juan Gelman, Leónidas y Osvaldo Lamborghini y Alejandra Pizarnik. Siguiendo a Miguel Dalmaroni (2004a), a excepción de Gelman, estos poetas fueron especialmente leídos y crecientemente valorados desde la transición democrática, ya que mediante sus estéticas de cortes (de sentido, de sintaxis) y violencia, subvirtieron los discursos cargados de ideología que circularon en los '60. Ya no se trata entonces de lo político como tema de la escritura, sino de la escritura como política. Esta perspectiva resulta clave en tanto la dictadura cívico-militar instauró una separación tajante entre la política y la cultura (por lo tanto, la segunda aludió a la primera de maneras más sutiles) que

⁶⁷ Integrado por Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Guzmán, entre otros, impulsó una revista homónima entre 1973 y 1977, que contó con cinco números, en la que contribuyeron también Josefina Ludmer, Héctor Libertella, Luis Thonis, Oscar del Barco, Oscar Steimberg, María Moreno (quien por entonces todavía firmaba como Cristina Forero), por mencionar algunos/as.

poco a poco fue suturada después de la transición democrática y se rearticuló en cierta forma, por ejemplo, en la obra de algunos neobarrocos/sos (particularmente, en la obra de Néstor Perlongher).

A partir de la irrupción del último gobierno dictatorial, se identifican diferentes poéticas que arriesgan maneras de escribir en ese contexto represivo. La desarticulación del campo cultural se produjo violentamente a través del cuerpo de sus agentes (tortura, asesinato/desaparición, exilio, reclusión). Como sintetizó Daniel Freidemberg, en este periodo

fueron asesinados los poetas Francisco Urondo, Miguel Ángel Bustos y Roberto Santoro, y estuvieron fuera del país, entre otros, Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Juana Bigozzi, Mario Trejo, Alberto Szpunberg, Luis Luchi, Ramón Plaza y Horacio Salas, por nombrar sólo a los más conocidos. Ni las ausencias ni las prohibiciones, sin embargo, deben haber pesado tanto en el lenguaje como la atmósfera de terror mudo y la extraña sensación de “normalidad” (1993, p. 143).

Esa violencia que el terrorismo de estado ejerció sobre los cuerpos penetró también en el lenguaje: por una parte, la censura, el silenciamiento, la clandestinidad, la autocensura o incluso la mudez y, por otra, la contaminación del lenguaje por la retórica del poder para modular la complicidad y el ocultamiento de su perversa maquinaria de desaparición, tortura y muerte. Jorge Monteleone explicó esa dualidad (silencio/lengua contaminada) que operaba sobre el lenguaje y con la que debieron trabajar los/as poetas de la época:

El desfase entre lo que podía ser dicho y lo que se hallaba oculto alteró toda la discursividad social y el régimen de lo visible durante la dictadura. El horror era «mudo» e «invisible» para la mayoría, y se revertía sobre la mudez y la invisibilidad de las víctimas en el campo social.

Pero al mismo tiempo, el Estado represor había elaborado una ficción discursiva que constituía su propia lógica exterminadora, transmitida a la sociedad civil en su conjunto (2018, p. 422).

Entre la mudez y una lengua contaminada, los/as poetas se enfrentaban al desafío de articular un decir que en su fisura dejara entrever el horror o que en su renovación permitiera respirar algo de vida frente a un panorama saturado de muerte; pero, sobre todo, se trataba de procurar que la poesía, a través de múltiples estrategias, pudiera quebrar el silencio y, a la vez, la grandilocuencia del discurso monológico dictatorial. De esta manera, esa búsqueda constituyó un aspecto crucial que atravesó el campo literario durante el periodo dictatorial puesto que la forma en que cada poeta se posicionó en esa coyuntura implicó una elección estético-política, juzgada posteriormente desde criterios no sólo literarios, generando debates que continuaron hasta fines de la década del '80.

2.2. Los Años '80: Propuestas Estéticas y Revistas de Poesía

Entre fines de la década del '70 y principios del '80 (el segundo segmento de la periodización propuesta por Battilana [2008], que abarca los últimos años del régimen

dictatorial y los primeros de la transición democrática), se destacaron tres revistas⁶⁸ en las que publicaron gran parte de los/as poetas de la época -*Último Reino*, *XUL* y *La Danza del Ratón*- y que propugnaban distintas tendencias estéticas, generando polémicas y debates en torno a ellas.⁶⁹ La primera de estas revistas, *Último Reino*, publicada entre 1979 y 1998 (con un total de veinticinco números), en sus inicios reunió a un grupo de poetas (Víctor Redondo, Mario Morales, Jorge Zunino, Horacio Zabaljáuregui, María Julia de Ruschi Crespo, Guillermo Roig, Susana Villalba, Mónica Tracey, entre otros/as) que adscribieron a una estética neorromántica, heredera por un lado del romanticismo alemán y de la generación del '40 de nuestro país y por otro de la "tradición de la ruptura" esgrimida por Octavio Paz. Este retorno al romanticismo, que implicó recuperar cierta sacralidad de la palabra (procurando restituir su autonomía estética), un trabajo introspectivo del sujeto y un tono elegíaco, recibió importantes críticas -por lo menos- hasta fines de los '80, tiempo en que sus cultores ya habían traspuesto esa filiación estética.⁷⁰ Entre las primeras críticas se encuentran las realizadas

⁶⁸ Aunque en este estudio centramos nuestra atención en tres publicaciones, pueden distinguirse otras propuestas estéticas. Jorge Santiago Perednik trazó un panorama de la poesía que se produjo durante este periodo en el prólogo a su antología *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)* (1992). Allí caracterizó los diversos grupos de poetas reunidos en torno a las publicaciones más importantes de la época y delimitó seis propuestas estéticas. La primera es la propuesta surrealista (revista *Poddema* y luego *Signo Ascendente*); la segunda es heredera de la poética "inmediatista" dominante desde la década anterior (que se subdivide en tres variantes sintetizadas en tres revistas: *La Danza del Ratón*, *Oliverio* y *El ladrillo*); la tercera es la que sostuvieron los neorrománticos (revistas *Último Reino* y también *La lámpara errante*); la cuarta reúne a diversas estéticas -reivindicando su individualidad y diferencia- en torno a la revista *XUL. Signo viejo y nuevo*; la quinta se interesaba por la literatura anglosajona y centroeuropea (revista *Sátura*); y la sexta, próxima al aforismo, no tuvo una revista representativa pero su mayor cultor fue Carlos Vitale, quien colaboraba en *Mano de Obra*. Este panorama trazado por Perednik permite apreciar con mayor nitidez las diferentes propuestas estéticas y también una diseminación del campo cultural, fragmentado como consecuencia del represivo contexto político.

⁶⁹ Para un examen más detenido de estas publicaciones y sus debates, remitimos a la exhaustiva investigación de Carlos Battilana en su tesis doctoral *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)*, UBA, 2008.

⁷⁰ Alicia Genovese señaló que hacia la transición democrática se produce un viraje estético en estos poetas: "En esta época de irrupción experimental y neobarroca, es menos notoria en las producciones de los poetas neorrománticos la influencia del romanticismo alemán, y en cambio es mayor la cercanía con la tradición de la ruptura. En esa tradición Octavio Paz colocaba, en primer lugar al romanticismo, junto con las vanguardias europeas. Los signos de los nuevos tiempos aparecen sobre todo en las producciones de Víctor Redondo y Susana Villalba" (1998, pp. 47-48). Entre los textos críticos que polemizaron con *Último Reino* destacamos "Último Reino" (sin firma) en revista *Xul*, N° 1 (1980), "Los nuevos delfines" de Jonio González, en *La Danza del Ratón*, N° 2 (1981) y "Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)" de Laura Klein, en *Mascaró*, N° 4 (1985).

por la revista *XUL*, desde la que advertían la homogeneidad de las producciones de los neorrománticos, su escasa experimentación formal, su monotonía, su reducción de temas, es decir, su convencionalismo (Fondebrider, 2006, pp. 22-23). Otra de las críticas fue realizada por Jonio González desde la revista *La Danza del Ratón*, quien les señaló una preocupación excesiva por la forma, el abandono del coloquialismo y la construcción de una aureola de “misterio y magia” en sus escritos como estrategia de legitimación al interior del campo literario (citado por Fondebrider, 2006, pp. 23-24).

No obstante, las críticas más feroces tuvieron lugar en años posteriores, entre las que referiremos dos: por una parte, la que realizó Ricardo Ibarlucía en “Un romanticismo sin sujeto” (*Diario de Poesía* N°9), reseña sobre *Antología* que algunos integrantes de *Último Reino* publicaron en 1987; y, por otra parte, la de Jorge Santiago Perednik incluida en el prólogo de su antología *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)* (1989). Ibarlucía afirmaba que esa propuesta estética encarnaba un “gesto antimoderno” cuya consecuencia era “un vanguardismo domesticado, estéticamente amnésico, desprovisto de ironía y falta de parodia, que no puede presentarse como *poética de resistencia*, sino apenas como *discurso de la crisis*” (1988, p. 29; cursiva en original). De manera más lapidaria, Perednik leyó las contribuciones de *Último Reino* como -incluso a pesar de los/as poetas- funcionales a la ideología del estado dictatorial, por cuanto se trataba de una estética que se erigía como a-histórica e intemporal (1992, pp. 16-17). Más tarde, Daniel Freidemberg destacó de esta poética grupal “su modo de enfrentar la crisis del lenguaje con un atrincheramiento en la tradición, dando por sentados los sentidos establecidos en vez de explorar nuevas posibilidades de significación” (1993, p. 149). Nuestro interés en esta polémica se debe a que la condena de una elección estética representa un síntoma de la disgregación del

campo literario en la época dictatorial, alimentada por las desconfianzas y acusaciones que complejizaron su reconstitución hasta casi el final de la década del '80.⁷¹

Muy diferente es la apreciación que realizó Perednik de la revista *XUL. Signo viejo y nuevo*, de la que participó como principal editor. Publicada entre 1980 y 1997 (con un total de doce números), para este autor fue la revista más democrática (en la época dictatorial) y también la más auténtica por cuanto reivindicaba a sus colaboradores/as en sus diferencias estéticas (pues eran producto de su individualidad). Siguiendo a Fondebrider, *XUL* fue una revista que publicó poesía considerada como “experimental” o “concretista” (preocupada esencialmente por el lenguaje y la forma) junto a reflexiones sobre diversos aspectos poéticos, por ello, en cuanto a la tradición literaria, su filiación es con aquellos intentos de renovación como las experiencias de vanguardia en general y, en particular, con el grupo de Poesía Buenos Aires (Fondebrider, 2006, pp. 27-28). Carlos Battilana, por su parte, señaló una doble filiación: con la poesía concreta y con el neobarroco, tendencias que se inclinaban hacia la “ilegibilidad”⁷² abonando “un código diferencial de lectura respecto de las poéticas en

⁷¹ Una apreciación de Jorge Aulicino sintetiza los dilemas que supuso esa nueva reorientación estética hacia el romanticismo: “La generación de las décadas del cincuenta y sesenta tuvo la perspicacia de intentar poner en términos apropiados desde la polémica Florida-Boedo hasta la oposición Borges-Arlt. Un horrible agujero quedó en aquella historia: la década de los años cuarenta. Aquel regreso a las formas tradicionales en la poesía y a temas elegíacos y melancólicos no fue debidamente considerado. En los ochenta, el grupo editor de la revista *Último Reino* establece una conexión con esa era [...] si a los poetas de los años cuarenta se los llamo (sic) neo-románticos, a los de *Último Reino* debió llamárselos neo-neo-románticos. Sin embargo, sólo se los llamó neorrománticos, como si el neo-romanticismo anterior no hubiese sucedido [...] *Último Reino* fue literatura de resistencia [...] Casi todos los comentarios que de estos poetas se hicieron parecen deplorar el anacronismo de la forma y del contenido. Quien escribe estas líneas se apresuró a calificar el movimiento como síntoma de época. Pasados ya más de veinte años, no sabría decir cuál fue la expresión de esa etapa. Sí estoy seguro de que *Último Reino* fue algo más que un síntoma. Constituyó un sistema de pensamiento estético, quizá el mejor estructurado después de la vanguardia” (2006, p. 61).

⁷² Battilana señaló el eje legibilidad/ilegibilidad que contrapone en *Xul* “la necesidad de construir una lengua que propusiera un nuevo código de lectura” (2018, p. 494) a la legibilidad de una lengua degradada por el régimen militar. En el mismo sentido, Jorge Monteleone leyó especularmente algunas contribuciones de *Último Reino* y *Xul* a partir del eje de la legibilidad. Los integrantes de *XUL* abogaban por la ilegibilidad pues “si la mentira [el discurso del gobierno de facto] se vuelve legible, su propia poesía sería *ilegible*” (2018, p. 438; destacado original); en cambio, la lógica de los integrantes de *Último Reino* era inversa: “El «último reino» era el sitio privilegiado de la poesía, situado en una zona de altivez espiritual cuya legibilidad era, en este caso, la condición propicia de su voluntarioso nombrar. Ese acto pretendía negar, en su pureza, el mundo social de la sujeción y el crimen” (Monteleone, 2018, p. 441).

circulación, lo cual permitió formular una reflexión acerca del significante, la dimensión fónica y la disposición espacial del poema” (2018, p. 491). Destacamos por lo tanto de esta revista –más allá del debate que estableció con sus contemporáneas *Último Reino* y *La Danza del Ratón*- que entre el heterogéneo grupo de colaboradores/as (Nahuel Santana, Roberto Ferro, Luis Thonis, Susana Cerdá, Susana Poujol, entre otros/as), a partir del N° 2 (1981) publicaron allí con cierta asiduidad escritores que serán los máximos exponentes del neobarroco/so en nuestro país (Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Emeterio Cerro, Héctor Píccoli, César Aira) pues privilegiaba, como observa Jorge Monteleone, “las poéticas donde los aspectos constructivos, alejados de toda trampa mimética, eran dominantes” (2018, p. 438).

En 1981, apareció una nueva revista de poesía: *La Danza del Ratón*, editada por Jonio González y Javier Cófreces, que extendió sus publicaciones hasta 2001 (alcanzando un total de veinte números) y contó entre sus colaboradores más asiduos a poetas como Eduardo Mileo, Diana Bellessi, Miguel Gaya y, en menor medida, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg y Santiago Kovadloff. Perednik ubicó a esta revista en la estela de la poesía cultivada durante los ‘60 y ’70 y afirmó que si bien en principio sus integrantes habrían privilegiado la condición comunicante de la poesía (especialmente, la claridad de su contenido), con el tiempo comenzarían a preocuparse más por la forma y por el trabajo con el lenguaje (1992). Battilana también señaló dos etapas en esta revista: en la primera, por un lado, atendía a la poesía argentina contemporánea mediante balances y debates y promovía el rescate de poetas poco difundidos/as y, por otro, se interesaba por la poesía latinoamericana y especialmente por la norteamericana, vinculándose con la tradición de la poesía coloquial y con la generación *beatnik*. Si en esa primera etapa prevaleció el interés por “una poesía atenta a la referencia exterior y el registro testimonial, sin excluir la imaginación, la fantasía y

el humor” (Battilana, 2018, p. 499),⁷³ la segunda etapa se caracteriza por una apertura que visualizaba la heterogeneidad de la poesía como valor (Battilana, 2018, p. 504).

Último Reino, *Xul* y *La Danza del Ratón* se erigieron como revistas con propuestas estéticas diferenciadas y a menudo estableciendo polémicas con sus contemporáneas como estrategia para posicionarse en el campo literario. A pesar de su diversidad, no obstante, comenzaron a acercar algunas posiciones hacia 1982. Durante el tránsito hacia la restitución democrática, por una parte, los/as poetas organizaron ciclos de lecturas al tiempo que se impulsaron proyectos editoriales (como Ediciones de la Claraboya, Ediciones Último Reino y, de manera independiente, Libros de Tierra Firme de José Luis Mangieri, entre otras iniciativas); por otra parte, a medida que se afianzaba la democracia, la necesidad de reflexión derivó en acusaciones por lo escrito en los tiempos de la dictadura. Es decir, el campo literario, en sus proyectos y tensiones, se encaminaba progresivamente hacia una reconstitución. Cabe destacar la importancia de estas revistas en ese contexto y el creciente interés por la poesía que por entonces alimentaba y sostenía esas publicaciones.

Hacia 1985, como señaló Fondebrider, se produjo un reordenamiento del campo literario puesto que ni las estéticas inicialmente propuestas eran ya seguidas por los/as poetas de los diversos grupos (el neorromanticismo, la poesía coloquial, la “concretista” o “vanguardista”) ni fue posible por un lapso de algunos años proseguir con la publicación ininterrumpida de sus revistas (en el caso de *La Danza del Ratón* y de *XUL*). No obstante, surgieron otras publicaciones, entre las que vale resaltar *Diario de Poesía*, dirigida por Daniel Samoilovich, cuyo primer número apareció en 1986. De frecuencia trimestral, por su prolongada vida (más de veinte años, superando los ochenta números) y su amplia tirada, se convirtió en una publicación central en nuestro

⁷³ Monteleone, por su parte, apuntó que esta revista anticipó algunas preferencias que predominaron cerca de los noventa: “una poesía exteriorista, atenta a los ritmos de la oralidad, más vinculada a los datos inmediatos de la conciencia, a lo objetivo y palpable” (2018, p. 442).

campo literario.⁷⁴ Battilana señaló dos características diferenciadoras de esta nueva publicación: por un lado, su retórica periodística (respaldada por la novedad de su formato en el ámbito de la poesía) y, por otro, su modo de circulación, que derivaron en un “gesto de masividad” (2018, p. 505) procurando ampliar el público lector de poesía. Mediante ese proyecto, este diario facilitó en gran medida la difusión tanto de poetas argentinos/as a través de valiosos rescates en Dossiers, como de poetas extranjeros/as a través de inéditas traducciones (Mallol, 2012). Además, por la heterogeneidad de sus colaboradores/as (Jorge Fondebrider, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Martín Prieto, entre otros/as) que vertían sus opiniones personales sobre distintos asuntos, fue habitual la polémica y el debate. A continuación, examinaremos brevemente una de esas polémicas, ya tratada por varios críticos (Dobry, 1999; Porrúa, 2003; Fondebrider, 2006; Prieto, 2006, 2007; Battilana, 2008, entre otros/as), que nos permitirá delinear algunos vectores de la poesía en los ’80 y ’90.

2.2.1. Neobarrocos y Objetivistas.

En los primeros años de la década del ’80 la revista *XUL* publicó algunos textos que se leen bajo la clave del neobarroco. No obstante, fue otro proyecto el que les dio mayor visibilidad como propuesta estética: *revista de (poesía)*, dirigida por Juan Carlos Martini Real, cuyo único número en 1984 incluyó textos referidos al barroco y al

⁷⁴ Daniel Freidemberg remarcó que esta publicación “actuó como una suerte de vanguardia [...]. Si, por un lado, introdujo tradiciones poéticas poco frecuentadas en la Argentina –particularmente la norteamericana, la anglosajona en general, y la italiana- por el otro, la escritura de sus artículos, el aspecto gráfico y la profesionalidad periodística con que se la concibió (es la primera vez que una revista de poesía se distribuye por el circuito comercial) cuestionan convicciones arraigadas en el campo poético argentino, al suponer que la poesía puede interesar a alguien más que a los poetas, y que tener conciencia de la opacidad del lenguaje y la complejidad de los temas no necesariamente implica una renuncia [...] a ampliar las posibilidades de comunicación” (1993, p. 158)

neobarroco.⁷⁵ Dos años después, Perlongher instauraría la palabra “neobarroso” para aludir a la versión rioplatense del neobarroco cuya figura faro era el cubano José Lezama Lima. En el próximo capítulo repasaremos con mayor detenimiento las particularidades de esta estética; aquí la sintetizamos como una reelaboración del barroco español (a través de los cubanos Lezama Lima y Severo Sarduy) que priorizó el trabajo con la materialidad del lenguaje y la multiplicación de los sentidos. Se combatió de ese modo la unidireccionalidad del sentido y se recuperó la corporalidad de/en la lengua. Además, en pugna con la herencia borgeana y con las distintas modulaciones del realismo, rescató el legado del modernismo, las experimentaciones de *En la masmédula* de Oliverio Girondo y las del concretista Haroldo de Campos, así como las de los hermanos Leónidas y, más aún, Osvaldo Lamborghini (Perlongher, 2008, p. 98).

El objetivismo, en cambio, comenzó a visibilizarse casi a fines de los '80, particularmente en las producciones de algunos de los colaboradores de *Diario de Poesía*. Alicia Genovese y Carlos Battilana ubican el germen de esta estética en la revista *La Danza del Ratón* (1998, p. 45); para Martín Prieto (uno de sus cultores), su primer despunte se encontraría en el texto escrito por Daniel García Helder en 1987 (publicado en el número 4 de *Diario de Poesía*), quien contrapuso a la exacerbación y proliferación neobarrocas, la precisión, la brevedad y la densidad del lenguaje en la poesía (2006, p. 452). No obstante, en Argentina la denominación “objetivismo” se difundió hacia 1989, en una mesa sobre barroco y neobarroco (cuyos textos fueron luego publicados en el dossier del número 14 de *Diario de Poesía*) en la que Daniel Samoilovich la definió en estos términos: “El objetivismo no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil-, sino al intento de

⁷⁵ Entre esos textos cabe mencionar el artículo de Luis Gusmán “Figuras del Barroco”, el prólogo de Nicolás Rosa al libro de Héctor Píccoli *Si no a enhestar el oro oído* y una primera versión del poema “Cadáveres” de Néstor Perlongher (Fondebrider, 2006, p. 33). Cabe destacar además que para Martín Prieto esta revista anticipa por sus características (por su diseño y por su cercanía a lo periodístico) a *Diario de Poesía* (2007, p. 23).

crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos” (1990, p. 18). Otro de sus cultores, Daniel Freidemberg, sintetizó unos años después:

El término remite tanto a “objeto” como a “objetividad”: cierta neutralidad en el tono, cierta ausencia de juicios, por un lado, y por el otro el enigma y la inaccesibilidad de las cosas, o bien las operaciones de una inteligencia y una sensibilidad por lo que se presenta ante sus ojos (1993, p. 157).

Además, en gesto similar a los neobarrocos, los objetivistas también relejeron la tradición literaria para revalorizar a sus maestros: el más importante de ellos es Joaquín Giannuzzi, hasta entonces poco difundido, al que sumaron una lectura poética de la obra narrativa de Juan José Saer y otros poetas (en general, norteamericanos) como Ezra Pound, Francis Ponge, T. S. Eliot, Constantino Kavafis y William Carlos Williams (Prieto, 2007, p. 30).⁷⁶

En otros términos, ante la presencia gravitante en el campo literario de una estética que apostó por la proliferación y la artificialización (en diálogo con la poesía argentina y latinoamericana),⁷⁷ el objetivismo abogó por la precisión de la palabra y por la restitución de un vínculo entre el lenguaje y las cosas que, lejos del mimetismo, actúe revelando su densidad poética (en diálogo con la poesía argentina y la

⁷⁶ Edgardo Dobry incluyó en la genealogía de los objetivistas al poeta Alberto Girri, quien si bien no es abiertamente mencionado por los jóvenes poetas (al margen de un dossier que se le dedicó en *Diario de Poesía*), sí ocupó un lugar de relevancia gracias a su labor de traductor (de poetas como T.S. Eliot, Wallace Stevens, William Carlos Williams) y a sus ensayos y poesía: “La preocupación por el agotamiento de ciertas líneas poéticas originadas con el romanticismo, como la concepción del poema como una expresión de las vicisitudes del yo, atraviesa toda su obra [...] Ese agotamiento, ya no como preocupación sino como hecho consumado, es una de las premisas de las que parte el objetivismo” (Dobry, 1999, p. 48).

⁷⁷ Esta presencia gravitante fue producto de la creciente visibilidad y reconocimiento que obtuvieron, particularmente, Néstor Perlongher y Arturo Carrera; sin embargo, también cabe señalar, siguiendo a Ana Porrúa, que contaron con el acompañamiento de un sector de la crítica vinculado al ámbito universitario (2003, p. 11).

norteamericana).⁷⁸ Precisamente, para Prieto, una de las marcas de novedad del neobarroco/so fue “su carácter reactivo, [...] su capacidad para promover, casi de inmediato a su irrupción, una cadena de impugnaciones” (2007, p. 28), la misma marca que, por otra parte, también verifica a propósito del objetivismo.⁷⁹ De allí se deriva la polémica desatada fundamentalmente en ese nuevo espacio de debate y difusión que fue *Diario de Poesía*, aunque como sugirió Ana Porrúa, se trató de una polémica “a media voz” por cuanto los textos que la promovieron no obtuvieron réplica por parte de los neobarrocos/sos (2003, pp. 11-12).⁸⁰

Al margen de esa polémica, es posible trazar algunos puntos de contacto entre ambas tendencias, en particular por el interés que alimentaron (tanto unos como otros) en torno a poetas revalorizados de nuestra tradición como Juan L. Ortiz, Leónidas Lamborghini, Alberto Girri, Hugo Padeletti, Aldo Oliva y Arnaldo Calveyra (Prieto 2006, p. 453). También se perciben puntos de contacto en los “olvidos”, por ejemplo, de

⁷⁸ Si bien podemos destacar particularmente algunos poetas norteamericanos en la tradición no argentina valorada por los objetivistas, Martín Prieto enfatizó el diálogo que, al igual que los neobarrocos/sos, sostuvieron con poetas latinoamericanos a través de *Diario de Poesía*. Entre estos señala a Haroldo de Campos, Marosa di Giorgio, Jorge Teillier, José Manuel Arango, Juan Cazaldilla, Waldo Rojas, entre otros.

⁷⁹ Edgardo Dobry amplió la reflexión sobre esa disputa: “La rebelión contra el neobarroco, que empieza a mediados de los ochenta, no era sólo la manifestación de una clásica alternancia generacional, sino el acto de rechazo de una de las tendencias naturales de la poesía en castellano, la barroquizante. Hacerle al castellano aquello que el castellano no quiere dejarse hacer: es el entramado oculto de buena parte de la poesía argentina. Rechazar lo barroquizante en la búsqueda de otro trabajo formal, basado en la construcción del poema más que en su sintaxis: de allí el resurgir, desde los noventa, de la composición extensa como una de las constantes de la nueva poesía argentina” (2007, p. 67).

⁸⁰ Entre los textos que conforman dicha polémica en *Diario de Poesía* incluimos a “El neobarroco en la Argentina” de Daniel García Helder (N° 4, 1987), el texto incluido en la sección “Todos bailan” de Daniel Freidemberg (N° 5, 1987), “La réplica” de Santiago Perednik y “La carta” de D. G. Helder (N° 8, 1988) y, por último, “Para contribuir a la confusión general” de Freidemberg (N° 26, 1993). Siguiendo a Porrúa (quien agregó en esta polémica una reseña de Martín Prieto sobre *El shock de los Lender* de Perednik en el N° 7 de *Diario de Poesía*, 1987-1988), la polémica fue “a media voz” por cuanto se trató más bien de un debate interno entre algunos colaboradores de *Diario de Poesía*, entre quienes García Helder sostuvo la postura más crítica en relación al neobarroco y Freidemberg la más conciliadora (2003, pp. 9-10). En todo caso, la lectura crítica del neobarroco fue ocasión de argumentar a favor del emergente objetivismo, que se irá delineando en estos debates. Por otra parte, la réplica de Perednik (N° 8, 1988) respondía parcialmente al texto de García Helder (N° 4, 1987) por cuanto presentaba una defensa de la multiplicidad de estéticas de los colaboradores de la revista *XUL*, catalogados todos por G. Helder como neobarrocos (Porrúa, 2003, pp. 5-7). Cabe mencionar además el dossier del N° 14 (1990) “El estado de las cosas” sobre “Barroco y neobarroco” -que incluye textos de Ricardo Ibarlucía, Arturo Carrera, Daniel Freidemberg, Darío Rojo y Daniel Samoilovich-, que si bien no responde a la polémica incitada por los textos anteriores sí da cuenta del debate en torno al neobarroco en la mesa de apertura del *Encuentro de poesía* realizado en Buenos Aires en 1989.

la poesía de Juan Gelman (aunque los objetivistas reivindicaran otros poetas de los sesenta como Joaquín Giannuzzi y Juana Bignozzi) y de la obra de Jorge Luis Borges, aunque en este caso, como señala Dobry, “la losa borgeana es mucho más pesada en la prosa que en la poesía” (1999, p. 55).

Por otra parte, para Prieto neobarroco/so y objetivismo más que estéticas contemporáneas fueron sucesivas, por lo tanto (y considerando la amplitud de *Diario de Poesía*) ambas conformaron un legado para los/as jóvenes poetas que comenzaron a publicar en los años '90, difuminando algunas de sus diferencias más notables (2007, p. 29). Alicia Genovese también señaló ese borramiento de las “fronteras estéticas” hacia comienzos de los '90 (1998, p. 43) en tanto que Edgardo Dobry avanzó un poco más al afirmar que “es justamente a través de sus resonancias en los poetas de los noventa que figuras esenciales del neobarroco como Arturo Carrera y Néstor Perlongher adquieren su definitiva envergadura, su «consagración»” (1999, p. 51).

3. Las Poetas

Históricamente, las mujeres se han visto condicionadas (incluso severamente restringidas) en su acceso al espacio de lo público y, en particular, a la escritura entendida como palabra pública autorizada. Por ello, en la historia de nuestra literatura nos encontramos con antecedentes tan valiosos como escasos: Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Alfonsina Storni, Norah Lange, Victoria y Silvina Ocampo, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, por mencionar algunas de las más reconocidas entre un número acotado pero creciente desde mediados de siglo XX. Como señalamos anteriormente, los cambios que se produjeron en los años '60 ampliaron los espacios de sociabilidad de las mujeres (que derivaron, por ejemplo, en mayor participación en

actividades políticas), sus posibilidades educativas y laborales (el aumento de ingresos de mujeres a los estudios universitarios es particularmente relevante) y sus libertades en general (por ejemplo, el acceso –aunque restringido- a anticonceptivos) correlativas a una mayor conciencia de género y la flexibilización de ciertas normas morales (en parte por incidencia del feminismo de la segunda ola y del movimiento *hippie*). Esos factores propiciaron la desarticulación de algunas de las limitaciones que operaban sobre las escritoras, mejorando las condiciones de producción y recepción de sus obras, al tiempo que ellas mismas, mediante sus exploraciones estéticas, alimentaban y tensionaban esos cambios culturales. Estas transformaciones relativas a la ampliación de derechos de las mujeres y al lugar que ocupaban en la sociedad (cristalizado en los estereotipos de feminidad, siempre en relación de subalternidad con el hombre) se vieron interrumpidas y a menudo debilitadas en los periodos de gobiernos de facto (por sus férreas lógicas patriarcales), en especial durante la última dictadura cívico-militar.

Como ya referimos, a principios de los ochenta se asiste a un resurgimiento del movimiento feminista cuya fuerza (alentada por diversos cambios políticos y culturales tanto a nivel nacional como internacional) logró en dos décadas la ampliación de derechos por los que las mujeres habían luchado desde los inicios de siglo XX. Por lo tanto, la emergencia de un número cada vez mayor de producciones de escritoras se inscribe en ese contexto de particular efervescencia en el afianzamiento de la democracia junto a la introducción y consolidación de nuevos marcos teóricos que permitieron la visibilización crítica de esas obras y de otras hasta entonces postergadas.

Las poetas que forman parte de esta emergencia, siguiendo el consenso de la crítica (Genovese, 1998; Prieto, 2006; Martínez Cabrera, 2008; Monteleone, 2010), son aquellas que nacieron entre mediados de la década de 1940 y fines de 1950 y publicaron sus primeros poemarios, en general, entre fines de los años '70 y mediados de los '80.

Siguiendo la periodización propuesta por Battilana, visualizamos ya a fines de los '70 (concebidos estos años como de transición entre las poéticas de los '60 y la de los '80) algunas publicaciones en el ámbito de la poesía que van abriendo cauce a esa nueva emergencia en nuestra literatura. En esos años aparecen los primeros poemarios de Tamara Kamenszain (1947-), *De este lado del Mediterráneo* (1973) y *Los no* (1977); de Alicia Genovese (1953-), *El cielo posible* (1977); de Mónica Sifrim (1958-), *Con menos inocencia* (1978); de Liliana Lukin (1951-), *Abracadabra* (1978); de María del Carmen Colombo (1950-), *La edad necesaria* (1979); de Delia Pasini (1945-2018), *Un decir que se repite entre mujeres* (1979); De Paulina Vinderman (1944-), *Los espejos y los puentes* (1979), de Silvia Álvarez (1956-), *Ventanas* (1979); entre otras.

No obstante, algunas de las publicaciones más significativas de estas y otras poetas se producirán en los años '80, por ejemplo, *Crucero ecuatorial* (1980), *Tributo del mudo* (1982), *Danzante de doble máscara* (1985) y *Eroica* (1988) de Diana Bellessi (1946-); *A Pesar de los Dioses* (1981) y *Celebración errante* (1987) de Mónica Tracey (1953-); *Gambetas* (1981) y *Otra música* (1987) de Silvia Bonzini (1947-); *Oficiante de sombras* (1982), *Clínica de muñecas* (1986) y *Susy, secretos del corazón* (1989) de Susana Villalba (1956-); *La luz en la ventana* (1982) y *El mundo incompleto* (1987) de Irene Gruss (1950-); *El tapiz (de Ferdinand Oziel)* (1983) y *Cámara baja* (1987) de Mercedes Roffé (1954-); *Pasajes* (1984) y *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg (1951-2019); *Máscaras sueltas* (1985) de Estela Figueroa (1946-); *de tanto desolar* (1985) y *per/canta* (1989) de María Negroni; *Blues del amasijo* (1985) de Colombo; *La casa grande* (1986) de Kamenszain; *Descomposición* (1986) de Lukin; *A mano alzada* (1986) de Laura Klein (1958-), entre otras.⁸¹

⁸¹ Incorporamos aquí un breve listado de otras poetas que ubicamos en esta emergencia, con la inclusión de su fecha de nacimiento y la mención de sus primeros poemarios: Inés Aráoz (1945), *Ciudades* (1981), *Mickrokosmos* (1985), *Los intersticiales* (1986), *Ría* (1988); Concepción Bertone (1947), *el vuelo inmóvil* (1983); Susana Cabuchi (1948), *Patio solo* (1986); Susana Cerdá (1948), *Solía* (1986); María Julia De

Si bien algunas de esas escritoras fueron asociadas a estéticas vigentes o a revistas de la época, sus producciones se situaron en general en los márgenes del campo literario. Siguiendo a Alicia Genovese, las poetisas poco intervinieron en las polémicas ya referidas y sus textos no fueron centrales al interior de cada grupo más o menos identificado con un programa estético. Los nombres de estas escritoras “completan las listas” debido a que, según Genovese, su poesía “parece contener un plus, un algo más que produce un desacomodamiento, es una otra cosa que se desborda y las categorizaciones en circulación no dan cuenta sino parcialmente de esa producción” (1998, p. 48). Carlos Battilana también señala en la misma dirección que, aunque lo que se ha llamado “la poesía escrita por mujeres” fue muy importante en la época, el debate feminista apenas tuvo lugar en las revistas de poesía que circularon en los años ’80 (2008, pp. 6-7).

En efecto, si revisamos nuevamente esas revistas comprobamos que entre sus colaboradores más asiduos percibimos apenas poco más de un par de nombres de poetisas mujeres: Susana Villalba, Mónica Tracey y María Julia de Ruschi Crespo en *Último Reino*, Susana Cerdá y Susana Poujol en *Xul*, Diana Bellessi, Laura Klein y Alicia Genovese en *La Danza del Ratón*, Bellessi, Mirta Rosenberg y María Negroni en *Diario de Poesía*.⁸² Aun así, con algunas excepciones, sus participaciones no excedieron en la

Ruschi (1951), *Artemis cantando*, *Artemis* (1982); Mirtha Defilpo (1944), *Después de Darwin* (1983), *Malezas* (1985); Dolores Etchecopar (1956), *Su voz en la mía* (1982), *La tañedora* (1984); Manuela Fingueret (1945), *Eva y las máscaras* (1987); Leonor García Hernando (1955), *Ropas negras de mujer* (1987); María Rosa Lojo (1954), *Visiones* (1984); Delia Pasini (1947), *Un decir que se repite entre mujeres* (1979), *Los peces de ceniza* (1984), *Adiós en el original* (1985); Graciela Perosio (1950), *Del luminoso error* (1982), *Brechas del muro* (1986); Cristina Piña (1949), *Para que el ojo cante* (1983), *En desmedida sombra* (1987); Liliana Ponce (1950), *Composición* (1984); Susana Poujol (1950), *Sobrevivencia* (1983), *Sobrescrituras* (1987); Hilda Rais (1951), *Indicios* (1984); Claudia Schwartz (1952), *Pampa argentino* (1989); María del Rosario Sola (1955), *Música de invierno* (1982); Paulina Vinderman (1944), *La otra ciudad* (1980), *La mirada de los héroes* (1982), *La balada de Cordelia* (1984), *Rojo junio* (1988). Para la delimitación de este amplio corpus hemos consultado el relevamiento realizado por Genovese en *La doble voz* (1998), la antología organizada por Irene Gruss, *Poetas argentinas. 1940-1960* (2006) y las poetisas incluidas (correspondientes al periodo aquí recortado) en la antología realizada por Monteleone, *200 años de poesía argentina* (2010).

⁸² La asociación de nombres y revistas que proponemos es aproximativa. En la práctica, las escritoras publicaban en más de una revista, por ejemplo, en el primer número de *XUL* Susana Villalba publicó unos

mayoría de los casos dos o tres colaboraciones, es decir, que sus textos fueron publicados esporádicamente (incluso en aquellos casos en que integraban el consejo editor de la revista). Tampoco las estéticas vigentes (neorromanticismo, neobarroco/so, objetivismo) permiten explicar completamente las producciones de estas escritoras, por lo que se las asocia a ellas (“completan las listas”) pero exceden esos programas estéticos en tanto sus obras presentan características propias (Genovese, 1998).⁸³ Por otra parte, estas autoras tampoco elaboraron panoramas de la poesía que circulaba en esos años como sí hicieron algunos de los escritores asociados a *XUL*, *La Danza del Ratón* y *Diario de Poesía*, alimentando y participando de las polémicas suscitadas.⁸⁴ Una excepción (entre los materiales consultados) es el artículo que escribieron conjuntamente Laura Klein y Silvia Bonzini para el N° 21 (1984) de *Punto de vista*, en el que -antes que trazar un panorama de la poesía actual- emprendieron una revisión de las publicaciones de escritoras a lo largo de nuestra historia literaria a modo de balance y proyección.

poemas junto a otros poetas de *Último Reino* en una sección que dedicó aquella revista a esta; Laura Klein contribuyó en los dos primeros números de *XUL* y luego en algunos de *La Danza del Ratón*; Diana Bellessi publicó en *La Danza del Ratón* y también en *Diario de Poesía*, publicación en la que participaron ocasionalmente muchas de las escritoras mencionadas. No obstante, son pocas quienes integraron el Consejo de Redacción: en *Último Reino*, Susana Villalba, Mónica Tracey, María Julia de Ruschi, María del Rosario Sola y en *Diario de Poesía*, Diana Bellessi y Mirta Rosenberg.

⁸³ Alicia Genovese sintetizó este aspecto: “[Kamenzain] es la única escritora mujer que se incluye dentro del neobarroco [...] Con el grupo neorromántico [...] se ubican varias poetas, entre ellas Susana Villalba y Mónica Tracey, cuyos textos se van alejando de las características románticas, entre otras razones, porque cobra cuerpo en ellos una problemática de mujer. Laura Klein, Susana Poujol, Susana Cerdá eran publicadas en *Xul*, donde se agrupaban los poetas experimentalistas; Klein y Poujol participaron sólo un breve tiempo del consejo editorial de la revista. El nombre de María del Carmen Colombo continuará asociado a los integrantes del grupo “El ladrillo”, que surge en 1972 reivindicando un tipo de literatura testimonial, ligada a la poética de los años sesenta, pero desde allí sólo se puede ensayar una lectura parcial de su producción. Si bien dentro de la redacción de *Diario de Poesía* ha habido poetas mujeres (Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María Negroni, por ejemplo) sería difícil, si no imposible, ubicarlas dentro del objetivismo si se atiende a sus textos, y, por otro lado, ninguna de ellas ha hecho una declaración preceptiva que pueda ser motivo de inclusión” (1998, pp. 48-49).

⁸⁴ Algunos de esos panoramas fueron: en *La Danza del Ratón*, “Poesía argentina: algo huele mal” de Jonio González (N° 1, 1981) y “Los nuevos delfines” (N° 2, 1981), “Donde están los escritores jóvenes” de Santiago Kovadloff (N° 2, 1981), “La nación a partir de sus poetas” (N° 3/4, 1982), “Los recitales de poesía” (N° 5, 1983) y “Poesía desde el golpe” (N° 6, 1984) de Javier Cófreces, “Para una situación de la poesía argentina” de Daniel Freidemberg (N° 6, 1984), entre otros; en *XUL*, algunos editoriales y algunos artículos del N° 11 (1995); en *Diario de Poesía*, los ya mencionados en nota anterior que sostuvieron la polémica neobarrocos/sos-objetivistas, entre otros.

En síntesis, a partir de las coordenadas delimitadas en apartados anteriores sobre la configuración del campo literario en los '80, observamos que a pesar del número elevado de escritoras que publicaron en esos años su ubicación en general persistió en los márgenes del campo, aun cuando participaron de las revistas más importantes o adscribieron en mayor o menor medida a los programas estéticos vigentes.⁸⁵ No obstante, en general, tuvieron mayor participación en la revista *Feminaria* (que comenzó a publicarse en 1988), espacio que favoreció la difusión y la visualización de esta emergencia de escritoras, además de reflexiones en torno a las articulaciones entre género y literatura. En este sentido, cabe apuntar que hacia fines de los años '80 y principios de los '90 ese número creciente de poetas ya se percibe como un fenómeno específico, generando debates en torno a una posible “escritura femenina”.

Por último, como referimos anteriormente, una de las preocupaciones que atravesó el campo literario tras el retorno a la democracia fue el interrogante sobre cómo abordar el pasado reciente, cómo referir el horror y la violencia del terrorismo de estado. Esta preocupación no estuvo ausente en las obras de las poetas, pero en sus respuestas

⁸⁵ En el caso específico de las escritoras de nuestro corpus de estudio, en los primeros años de la década del '80 hemos detectado en las revistas de poesía aquí referidas una ausencia de Kamenszain (que se puede explicar por su residencia en México en esos años) y de María Negroni (quien publicó su primer poemario en 1985) mientras que Alicia Genovese colaboró en tres ocasiones con *La Danza del Ratón* (en los números 3-4, 11 y 14), la primera en el año 1982 y las otras dos ya en la década del '90. Distinto es el caso de *Diario de Poesía* que contó con varios artículos de María Negroni (quien por entonces residía en Nueva York) y con poemas y reseñas de las tres escritoras, colaboraciones que se explican por espíritu plural que alimentó esa publicación: María Negroni publicó allí artículos en el N° 2 (1986), “Estanterías derruidas”, en el N° 5 (1987), “Nueva York: Poesía y efectos especiales”, N° 13 (1989), “Cultura latinoamericana en Nueva York: un castigo del cielo”, en el N° 16 (1990), “Judith, la hermana de Shakespeare” y en el N° 28 (1993), “Una esperanza llamada beats”. La mayoría de esos artículos fueron re-publicados (con algunas modificaciones, en especial en los títulos) en su primer libro de ensayos *Ciudad gótica* (1994). Negroni también colaboró con traducciones de poetas norteamericanas (Grace Paley, Marianne Moore, Susan Howe, Lorine Niedecker, Rosmarie Waldrop) y algunas de sus poesías inéditas. Alicia Genovese publicó dos reseñas, una en el N° 19 (1991), “Riesgos con parientes” (sobre *Novela familiar* de Mónica Sifrim) y la otra en el N° 22 (1992), “Brillos en la casa” (sobre *Vida de living* de Tamara Kamenszain) y Kamenszain un artículo, “La lógica neobarrosa” (N° 39, 1996), incluido luego en su libro *La edad de la poesía* (1996). En el N° 18 (1991) de *Diario de Poesía* se publicaron una selección de poemas de estas tres escritoras, entre otros/as poetas. Cabe mencionar además las reseñas “La casa de un lenguaje” de Diana Bellessi sobre *La casa grande* de Kamenszain (N° 3, 1986) y “Desde un lugar que no existe” de Delfina Muschietti sobre *per/canta* de Negroni (N° 14, 1990) y la breve polémica entre Kamenszain (“Sin riesgo no hay ganancia”, N° 1, 1986) y Daniel Divinsky (“Editores y literatura”, N° 2, 1986) sobre criterios de edición.

estéticas se intersecta con una preocupación de género por cuanto el lenguaje no sólo había sido vehículo de la perversa lógica del estado dictatorial, sino que también históricamente había materializado la exclusión de las mujeres como sujeto de la enunciación. Germán Cossio Arredondo, en su estudio sobre la poesía de mujeres en dictadura, sintetizó con precisión que el lenguaje en ese contexto

no sólo es impotente para la narración de una época dictatorial sino, además [...] no alcanza a transmitir la experiencia femenina padecida en dictadura, ya que se entiende que no sólo el Estado militar es sumamente patriarcal, donde se ha cambiado la figura tutelar del padre por la del soldado, sino que principalmente ellas exhiben la conciencia de estar trabajando con un lenguaje que les ha sido negado históricamente, un lenguaje que ha portado y que *ha sido* la exclusión y que por lo tanto carga con toda la sustracción retroactiva que la marginación de lo femenino ha tenido de la esfera de lo público (2009, p. 27)

Es decir que ese imperativo en relación con la memoria del pasado reciente -que moldea gran parte de las producciones de la época- adquiere características propias en la escritura de las poetas (ese plus que señalaba Genovese [1998]). No profundizaremos aquí esta línea de estudio que ya ha abordado Erika Cabrera Martínez (2008) en un amplio corpus que incluye a veinte poetas⁸⁶ a partir de lo que denomina “carnaval negro”, una figuración imaginaria en la que convergen la escenificación de un trauma histórico vinculado a la última dictadura cívico-militar y los conflictos y contradicciones de una subjetividad femenina textualizados por las poetas de los años

⁸⁶ Las poetas que integran su corpus de estudio son: Ana Becciu, Diana Bellessi, Noni Benegas, Susana Cerdá, María del Carmen Colombo, Dolores Etchecopar, Manuela Fingueret, Alicia Genovese, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Laura Klein, María Rosa Lojo, Liliana Lukin, María Negroni, Susana Pujol, Mercedes Roffé, Mirta Rosenberg, Mónica Sifrim, Susana Villalba y Paulina Vinderman.

'80. En este sentido, tanto Genovese como Cabrera Martínez advierten esa doble inscripción de la producción de estas poetas en la década del '80 que deriva en un trabajo específico con el lenguaje poético y en la búsqueda estética de una voz propia, es decir, diferenciada de los patrones literarios dominantes. Por ello, una tarea no menor para estas poetas fue la revisión de la tradición literaria para encontrar antecesoras/es con las/os cuales dialogar, es decir, para construir genealogías alternativas al catálogo de textos canónicos que subrayaron su exclusión.

3.1. Construir Genealogías

Además de la multiplicación de obras de poetas mujeres, a principios de los '80 se afianzó el interés por las producciones de otras escritoras, predecesoras y contemporáneas, argentinas y de otras latitudes. Alicia Genovese (1998, p. 49) refirió tres publicaciones que sintetizaron y alimentaron ese interés en aquel contexto: “Bordado y costura del texto” en *El texto silencioso* (1983) de Tamara Kamenszain, el artículo “Un no de claridad” (1984) de Laura Klein y Silvia Bonzini en la revista *Punto de vista* y la antología de poetas norteamericanas *Contéstame, baila mi danza* (1984), traducida y prologada por Diana Bellessi. En cuanto a esta última publicación, nos interesa mencionarla no sólo debido a que enriqueció la percepción de la poesía norteamericana que por entonces llamaba la atención de los/as poetas (a través de las traducciones de Alberto Girri y las de algunos colaboradores de *La Danza del Ratón*) incorporando la producción de poetas mujeres sino porque colocó en circulación

soluciones estéticas de escritoras como Denise Levertov y Adrienne Rich que emprendieron una búsqueda análoga a la de las escritoras argentinas.⁸⁷

El artículo que publicaron Klein y Bonzini, en cambio, trazaba a grandes rasgos una historia del lugar de la mujer y su relación con la escritura en nuestro país.⁸⁸ Para ellas la figura de la mujer en la historia se reducía a

doméstica gratuita; educada en el oír y en el callar, asentir y obedecer; fuera y lejos del mundo del pensamiento creado, usufructuado y defendido por obligados Adanes; atada por las leyes al poder decisorio del jefe de familia, encadenada por la Iglesia al marido; mal paga si trabaja, mal mirada si goza; discriminada si piensa, sospechosa si escribe (1984, p. 32).

Al volver la mirada a principios del siglo XX que, como referimos, permitió por sus cambios sociales, políticos y culturales (especialmente, por el ingreso de las mujeres al ámbito laboral) ciertas escrituras de mujeres, éstas se reducían en general al intercambio epistolar (dentro del ámbito privado). Algunas pocas obras accedieron al espacio público, pero no sin un costo: debieron adoptar el tono, los temas y las perspectivas imperantes (las autoras señalan en este caso la obra de Norah Lange), es decir que procuraron despojarse de su condición de mujeres. Sin restar importancia a esas publicaciones en el proceso de conquista de un espacio (legítimo) para escribir, Klein y Bonzini destacaron especialmente la figura de Alfonsina Storni.

⁸⁷ Bellessi tradujo poemas de Muriel Rukeyser, June Jordan, Diane Di Prima, Irena Klepfisz, Denise Levertov y Adrienne Rich. En el prólogo a esa antología destacó que su elección se fundamentaba por su espíritu rebelde, su lenguaje potente, la historia común de estas poetisas (Raggio 2013). Esta publicación de Bellessi constituye además un antecedente importante en relación con el libro de María Negroni, *Ciudad gótica* (1994).

⁸⁸ Un antecedente de este artículo sería el “Capítulo 58. Las escritoras. 1840-1940” que escribió Élide Ruiz para la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (1980), que apareció acompañado de una antología que reunía textos de Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Ema de la Barra, Alfonsina Storni, Emilia Bertolé, Norah Lange, Delfina Bunge, entre otras.

Continuando con su historización, las autoras señalaron que hacia los años '30 y '40 las escritoras comenzaron a rebelarse, pasando de la queja al odio y recién a partir de los años '50 (Amelia Biagioni, María Elena Walsh), abandonaron ese lugar de enunciación para apropiarse de una voz y un cuerpo, convirtiendo el reducto en reino, la impotencia en refugio (Olga Orozco). En los '60, sin duda influenciadas por el clima de época, las escritoras propusieron una integración de arte y vida (Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi, Beatriz Vallejo) y, finalmente, al alcanzar el tiempo contemporáneo, Klein y Bonzini anhelaron ese “no de claridad” que no representa “una esencia oculta de ‘lo femenino’, inmersa y viva bajo los valores de una opresión ingrata, sino un camino por hacer, pero que ya ha comenzado: los modos en que la mujer se convierte en sujeto de sí misma” (1984, p. 38).

Un año antes, Tamara Kamenszain en “Bordado y costura del texto” (1983), ubicó a la mujer (“silenciosa por tradición”) más cerca de la actividad de escritura, capitalizando positivamente ese cuchicheo como modo de “desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes” (1983, p. 75) y como vía de transmisión de un saber no recogido en libros. Entonces la oralidad en esta lectura de Kamenszain queda asociada a lo maternal, constituyendo así el elemento femenino de la escritura que luego –de manera novedosa- detectó en la obra de Lezama Lima.

Por otra parte, Kamenszain subvirtió algunas significaciones vinculadas a lo doméstico como reducto de lo femenino mediante una analogía que asimila la escritura, por su artesanía, a las actividades domésticas: “Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir” (1983, p. 77). Luego, en otra vuelta de tuerca, reflexionó en torno a los géneros de escritura “permitidos” a las mujeres (las cartas, el diario íntimo, las recetas de cocina, los cancioneros populares) advirtiendo sobre:

[l]os arquetipos malsanos de una literatura femenina confinada a ciertos temas y géneros [que] ocultan, una vez más, el aporte callado y rico de la mujer a esa tradición artesanal y milenaria de la letra escrita. Textos lacrimógenos, una falsa lírica endulzada con ‘bondad’ y ‘pudor’, la tematización permanente de ciertos conflictos vitales supuestamente propios de la mujer, vinieron a llenar páginas y páginas de una literatura que, pretendiendo ser ‘específicamente femenina’ es, en realidad, específica de un mercado (1983, pp. 79-80)

Esta advertencia de Kamenszain confluye en una relectura y revalorización de los últimos poemarios de Alfonsina Storni, de factura vanguardista, que precisamente subvierten esos arquetipos.

También Sylvia Molloy, en su artículo “Sentido de ausencias” (1985), testimonió sobre la dificultad de establecer qué autoras habían marcado su escritura, no sólo por la complejidad de la pregunta en sí sino porque le reveló el escaso número de obras escritas por mujeres que había leído. Esto se debía, según la hipótesis de Molloy, no tanto por decisión propia sino porque el canon patriarcal era más accesible. Por lo tanto, para salvar esa carencia, optó por elegir o inventar sus precursoras:

Como toda escritura, la mía se ha ido elaborando al margen, o más precisamente en los márgenes de otras escrituras como notas, citas o comentarios apócrifos. Si entre esas escrituras no figuran notablemente las de mujeres, queda para mí la tarea de descubrirlas *post facto*, de establecer lazos ignorados, de ligarme a una línea de voces que no por salteadas o marginadas no existen. Inventarme, sí, precursoras: las que hubiera querido que me marcaran y no escuché con

atención; fabularme un linaje, descubrirme hermanas. Hacer que aquellas lecturas aisladas se organicen, irradien y toquen mi texto (1985, p. 487)

La búsqueda de ese linaje adquiere una doble significación, como apuntó Molloy, en el contexto hispanoamericano por cuanto los parámetros de exclusión operan por partida doble. Entonces, la labor de las escritoras de los años '80 se reviste de particular importancia en la configuración de una zona textual que permitiera inscribir sus propias producciones. Esas revisiones favorecieron especialmente a dos escritoras que, confinadas en una imagen cristalizada y reduccionista de lo femenino, habían sido leídas parcialmente: Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik.

En cuanto a Alfonsina Storni (1892-1938), las nuevas lecturas impugnaron la figura de la poetisa a la que se la asociaba debido a que reducía la potencia de la búsqueda poética de esta escritora. Se trata de un lugar otorgado por el discurso masculino que “recorta y circunscribe la poesía femenina a la catarsis sentimental y a la declamación en la tertulia literaria” (Genovese, 1998, pp. 55-56), es decir que remite a los atributos exigidos al ideal de mujer del siglo XIX: delicadeza, suavidad, debilidad, sumisión. En la práctica, significó la legitimación de la parte de la obra de Storni que podía leerse desde esa figuración al mismo tiempo que ese recorte verificaba y materializaba la imagen de la poetisa (reforzada por una vida trágica). La ruptura de ese proceso circular se operó, por una parte, relejendo esa zona textual apropiada por el discurso hegemónico desde otra perspectiva (atenta, por ejemplo, al uso de la ironía o a composiciones revolucionarias desde el punto de vista del contenido),⁸⁹ argumentando

⁸⁹ Un ejemplo al que la crítica recurre con frecuencia son los poemas “La loba” y “Fecundidad” incluidos en el primer poemario de Storni, *La inquietud del rosal*, de 1916. En el primero, el sujeto poético alude a su condición de madre soltera (escandalosa para la época) como un modo de libertad y autonomía respecto del varón: “Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley, / Que yo no pude ser como las otras, casta de buey / Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza! [1996, pp. 50-51]). No obstante, esa ruptura del orden moral tenía un costo: “Yo soy como la loba. / Quebré con el rebaño / y me fui a la

incluso que aquellos poemas arquetípicamente “femeninos” formaron parte de la exploración de una sensibilidad femenina para textualizarla a través de una voz propia. Por otra parte, se atendió al resto de la producción de Storni muy poco conocida o estudiada hasta entonces, en particular sus últimos poemarios y sus textos periodísticos.

Un aporte a esa relectura fue el texto mencionado de Kamenszain, “Bordado y costura del texto” (1983), en el que revisitó los dos últimos poemarios de Storni (*Mundo de siete pozos* [1934] y *Mascarilla y trébol* [1938]) para leerlos en vinculación con las experimentaciones de la vanguardia. A fines de 1983 también surgió *alfonsina*, “Primer periódico para mujeres”, dirigido por María Moreno, cuyo título se inspiró en la casi desconocida producción periodística de Storni (Diz, 2011).⁹⁰ Sin embargo, recién en 2002 se publicó la obra completa de Storni (que incluyó sus poemarios, sus textos periodísticos y sus obras teatrales, junto a otros materiales heterogéneos), recopilada y editada por Delfina Muschietti. Sin duda, el trabajo con la obra periodística de Storni modificó radicalmente la figura de esta escritora por sus reivindicaciones feministas en aquellos textos que circularon en revistas y suplementos durante los años '20. Estas revisiones permitieron resituar la producción de Storni en un periodo de emergencia del feminismo en nuestro país y revalorizar su obra a través de la que buscó, a contrapelo de la normatividad de su época, una voz propia y un lugar como poeta en los círculos de escritores.

En cuanto a Alejandra Pizarnik (1936-1972), su obra adquirió mayor visibilidad después de su muerte: “la impregnación que produjo Pizarnik –sobre todo después de su

montaña / Fatigada del llano” (50). En el segundo poema, celebra la feminidad asociando lo corporal al orden de lo mental/racional: “¡Mujeres!... La belleza es una forma / Y el óvulo una idea- / ¡Triunfe el óvulo!” (1996, p. 55).

⁹⁰ El nombre de este periódico no sólo remite a Storni sino también, como ha señalado Tania Diz, es la expresión femenina de Alfonsín (quien había asumido la presidencia pocos días antes de la aparición del primer número del periódico). Desde esta efímera publicación (extendida entre diciembre de 1983 y junio de 1984), se elaboró una genealogía, inaugurada en el primer número por la figura de María Elena Walsh (Diz 2011). Además de este periódico, María Moreno también dirigió la sección “La mujer” del diario *Tiempo argentino* que es considerada una de las primeras secciones feministas incluidas en una publicación del alcance masivo (di Leone, 2011, p. 227).

suicidio en 1972- no fue la de una escritura, sino la de la identificación entre un estilo poético y un modo de vida (un mito)” (Freidemberg, 1993, p. 150). Por lo tanto, para revalorizar la obra de Pizarnik a fin de que pudiera destacarse como precursora era necesario desandar el mito que la asociaba a la figura de la niña y de la suicida. Por una parte, la asimilación de la escritora a la imagen de la niña acentúa los rasgos de inocencia, ingenuidad y fragilidad, asignándole un lugar que niega o esconde su ejercicio de escritora adulta (Genovese, 1998, p. 65). En el caso de Pizarnik, la niña constituye una pose y una figuración poéticamente productiva cuya construcción textual había sido confundida con la figura autoral (a veces por aliento de la propia Pizarnik). Por otra parte, la imagen de la suicida -que también se asocia a Storni- reviste mayor gravedad por cuanto opera como advertencia sobre los riesgos de la escritura (para las mujeres). Siguiendo a Genovese, la estereotipación de la escritora como suicida conduce a menudo a una lectura de su obra como una prefiguración y anticipación de su muerte, convirtiéndola en un “peligroso aparato de autodestrucción” (Genovese, 1998, p. 62).⁹¹ Por lo tanto, el esfuerzo de las poetas a partir de los años '80 se centró en trazar nuevas lecturas de la poesía de Pizarnik⁹² desarticulando ese estereotipo que recortaba los sentidos de su obra y en la exploración de esa zona inédita y en apariencia

⁹¹ Esa estereotipación contrasta con la forma en que Pizarnik se refirió a su propia escritura en una entrevista que le realiza Martha I. Moia en 1972: “Trabajé arduamente en esos poemas [*Los trabajos y las noches*] y debo decir que al configurarlos me configuré yo, y cambié. Tenía dentro de mí un ideal de poemas y logré realizarlo. Sé que no me parezco a nadie (esto es una fatalidad). Ese libro me dio la felicidad de encontrar la libertad en la escritura. Fui libre, fui dueña de hacerme una forma como yo quería” (Pizarnik, 2003, p. 314). Esta reflexión de la escritora desarma las dos imágenes mediante las que se la ha mitificado: hay un trabajo (adulto) de escritura que habilita un espacio de libertad para sí y su resultado –su victoria frente al lenguaje– se traduce en una afirmación vital. En este sentido, Alicia Genovese agregó: “La creación poética implica [...] la esperanza de la configuración subjetiva, una autoconfiguración del yo que enuncia, pero el lenguaje es eterna búsqueda, eterno diferir, que conduce a la imagen final de extravío. Lo dicho se enfrenta al poema concreto, convertido en un objeto extraño y paradójico: por un lado dice del fracaso, dice de la búsqueda inacabada del lenguaje, ése es su enunciado, pero en el plano de la enunciación exhibe una victoria, el propio poema realizado en ese temblor, en ese inacabamiento” (1998, p. 62).

⁹² Cabe notar que a menudo la crítica se ha apropiado de dos versos del poema “23” de *Árbol de Diana* (1962) de Pizarnik como punto de partida para una lectura en clave feminista de la obra de esta poeta o de otras: “una mirada desde la alcantarilla / puede ser una visión del mundo” (Pizarnik, 2008, p. 125). Esa apropiación es un indicador de que las relecturas de la obra de Pizarnik han logrado superar el aislamiento desde el que se la leía (como una obra a-histórica) para colocarla en diálogo con su contexto de producción y con la tradición literaria (ver Klein y Bonzini, 1984; Negroni, 2003; Dalmaroni, 2004a).

inexplicable de su última producción que incluye textos como *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. En este sentido fue necesario también minimizar la vinculación de Pizarnik con el surrealismo para, en filiación con el neobarroco, explicar esta parte de su obra caracterizada por su obscenidad, verborragia e intertextualidad paródica.⁹³

En síntesis, estas relecturas que abrevaron en una revalorización de la obra de estas escritoras y de otras (como Amelia Biagioni, Juana Bignozzi, Olga Orozco, Susana Thenon) fue necesaria para construir un territorio que permitiera a las poetas insertarse en una tradición que, siguiendo a Molloy, las ha respaldado, aun cuando no lo supieran (1985, p. 488). Por lo tanto, el trabajo de la crítica literaria, en especial desde la perspectiva feminista, fue indispensable para esa tarea de construir y posibilitar genealogías que ofrecieran nuevos parámetros de lectura y escritura desde los que las nuevas producciones se (auto)legitimaban: se trata, como explicamos anteriormente, de *lecturas estratégicas*.

3.3. Los Aportes de la Crítica

Como referimos anteriormente, en los años '80 y '90 la ampliación y fortalecimiento del movimiento feminista alcanzó espacios educativos formales de nivel superior (en los que se constata la creación de centros, áreas y núcleos que trabajaron sobre las problemáticas de las mujeres)⁹⁴ y modificó la perspectiva de lectura de algunas

⁹³ No abordaremos por razones de extensión los numerosos estudios de la obra de Pizarnik pero destacamos los realizados por Cristina Piña (1990), Sylvia Molloy (1999), Tamara Kamenszain (2000; 2006), María Negroni (2000; 2003).

⁹⁴ Un indicador de la creciente presencia de estudios sobre las mujeres en el nivel superior fue la apertura en 1987 de la carrera interdisciplinaria de Especialización en Estudios de la Mujer en la Universidad de Buenos Aires. Para más información sobre los diversos centros, áreas, proyectos, jornadas y coloquios vinculados a las problemáticas de las mujeres que tuvieron lugar en la época, ver Barrancos, 2010, pp. 319-324.

críticas y escritoras de la época. Ese interés, alimentado también por encuentros de mujeres y encuentros de escritoras, se extendió a la práctica de la crítica literaria que ha producido numerosa bibliografía atendiendo a las vinculaciones entre literatura y género.

Una de las pioneras en esta labor fue Sylvia Molloy, quien revisó la producción literaria hispanoamericana atenta a las cuestiones de género. Además de su transgresora novela *En breve cárcel* publicada en 1981, hacia mediados de la década publicó artículos en los que abordó la obra de Delmira Agustini, Norah Lange y Victoria Ocampo. En el caso de las dos últimas, se centró en sus relatos autobiográficos, investigación que extendió (incluyendo otros escritores) y publicó con el título de *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (aparecido en inglés en 1991 y en español en 1996).⁹⁵ Lo significativo de este libro es que contribuyó a la ampliación de los parámetros de construcción de objetos de estudios atendiendo a un género tradicional que también fue cultivado por ciertas escritoras, aunque con algunas modulaciones específicas.⁹⁶ Por otra parte, el artículo sobre la figura y obra de Agustini, en el que lee la máscara del añamamiento (que es además el lugar que le asignan, en gesto paternalista, los hombres del modernismo) y la transgresión que opera en dos de

⁹⁵ En este libro incluyó estudios sobre Juan Francisco Manzano, Victoria Ocampo, Condesa de Merlin, Miguel Cané, Mariano Picón Salas, Norah Lange, Juan D. Sarmiento, Lucio Mansilla, José Vasconcelos, entre otros. En la justificación de su corpus y de la organización del libro, Molloy sostuvo: “No satisfecha con la manera en que generalmente se clasifican los textos de mujeres en Hispanoamérica –agrupándolos en categorías ahistóricas como ‘literatura femenina’ o ‘poesía femenina’, sin tomar en cuenta cronología o movimientos literarios- preferí estudiarlas junto con sus colegas varones, para analizar mejor las características que comparten con ellos y, también, para evaluar mejor sus diferencias” (2001, p. 22). En otras palabras, la diferencia en la obra de Ocampo y Lange no radicaría en una “escritura femenina” sino en el lugar de enunciación puesto que “[m]arginados por la institución (exclusión parcial en el caso de la mujer; total en el caso del esclavo), se valen de recursos particularmente ingeniosos para manipular textos a los cuales no tienen acceso directo con el fin de lograr la autorrepresentación deseada” (2001, p. 17). En este sentido, tanto el contenido como la estructura del libro articularon una respuesta a los debates vigentes en la época.

⁹⁶ Contemporáneamente a este libro de Molloy, en 1991, Nora Catelli publicó *El espacio autobiográfico* en el que, en el último capítulo, se dedicó al estudio de *Autobiografía* de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esta coincidencia temporal de publicaciones en las que dos críticas (una desde Estados Unidos, otra desde España) fijaron su atención en un género tradicional y lo interrogaron a propósito de las figuras femeninas que lo cultivaron, da cuenta de los cambios que se iban operando en la construcción de los corpus de estudios en los ámbitos académicos, que permitieron la incorporación de textos producidos por escritoras.

sus poemas a la figura del cisne (símbolo inequívoco del modernismo y de la poética dariana), se publicó en el mismo libro en que se incluyó “Las tretas del débil” de Josefina Ludmer, que ha modificado irrevocablemente la lectura del clásico texto “Respuesta a la carta de Sor Filotea” de Sor Juana Inés de la Cruz al examinar tres elementos (la negación y los verbos decir y saber) que traman su discurso desde un lugar de subordinación y marginación.⁹⁷ El libro que contiene estos dos artículos junto a otros fue una compilación realizada tras el Coloquio sobre escritoras latinoamericanas (llevado a cabo en 1982 en Massachusetts), editada bajo el título *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (1984). Al año siguiente, además de una reedición de este libro (que permite entrever un interés notable por el tema), la prestigiosa *Revista iberoamericana* dedicó su número 132-133 (1985), a “Escritoras de América Latina” reuniendo textos compartidos en el Séptimo Congreso de Literatura Hispanoamericana que llevó aquel título, realizado en New Jersey en marzo de 1984. En ese número especial, dirigido por Rose Minc, además del ya citado artículo “Sentido de ausencias” de Molloy, se incluye otros de Isabel Allende, Griselda Gambaro, Angélica Gorodischer, Luisa Valenzuela, Margo Glantz, Lucía Guerra, Dolores Koch, entre otras. Por último, otro encuentro de relevancia fue el Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana realizado en Santiago de Chile en 1987, fecha que lo contextualiza bajo el dilatado régimen dictatorial chileno. En ese encuentro participaron críticas y escritoras como Diamela Eltit, Nelly Richard, Carmen Berenguer, Lucía Guerra, Beatriz Sarlo, Josefina Ludmer, Diana Bellessi, entre otras, cuyas contribuciones se compilaron en el libro *Escribir en los bordes* (1990).

Si bien estas publicaciones mencionadas se realizaron fuera del país, resulta notable la participación de críticas y escritoras argentinas que han contribuido, a partir

⁹⁷ En palabras de Ludmer, “La treta [...] consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (1984, p. 53).

del lugar destacado que algunas de ellas alcanzaron en nuestro campo literario, a la difusión de los debates relacionados con el feminismo vigentes en la época. Aquellas intervenciones se sumaron entonces a otras publicaciones feministas o preocupadas por problemáticas de las mujeres que aparecieron por esos años en nuestro país, entre las que nos interesa destacar la revista *Feminaria*. Esta revista, fundada por Lea Fletcher, según consta en su presentación sin firma del primer número, se propuso como un espacio para debatir y difundir teorías, reflexiones y experiencias feministas, tanto del ámbito local como internacional, sin limitarse “a un concepto único del feminismo” (1988, p. 1). La revista reunió ensayos, entrevistas, notas, reseñas bibliográficas y de eventos relevantes, además de producciones artísticas. En su primer número, junto con artículos vinculados a otras disciplinas, incluyó una reseña del mencionado Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana (1987) a cargo de Diana Bellessi, una traducción del texto “‘La página en blanco’ y las formas de creatividad femenina” de Susan Gubar, el artículo “El sexismo lingüístico y su uso acerca de la mujer” de Lea Fletcher y una antología de cuentos y poesías de escritoras de distintas nacionalidades. Es decir, la mitad del primer número (promedio que se sostuvo en los números siguientes) estuvo dedicado al estudio o a la creación literaria, motivo por el cual a partir del número 7 (1991), esas colaboraciones se reunieron en la nueva sección *Feminaria literaria*, cuyo espacio continuó siendo preponderante. Cabe destacar que el primer dossier de esa sección especial fue “Mujeres y poesía” y en él escribieron Susana Poujol, María del Carmen Colombo, Alicia Genovese y Pepa Acedo, seguido de un artículo de María Negroni sobre la poeta norteamericana Elizabeth Bishop. Es decir que no sólo se trató de una revista que brindó un espacio específico para el debate y la reflexión en torno a las relaciones entre literatura y género, sino que también mostró cierta preferencia por la poesía y permitió publicar allí a un gran número de escritoras.

La selección de publicaciones que reseñamos hasta aquí permite proyectar el alcance que tuvieron las preocupaciones de género y las revisiones emprendidas, favorecidas por cambios en los modos de producción y recepción de las obras literarias. Durante la década de los '90 las investigaciones feministas abrevaron en publicaciones que eran resultado de investigaciones más extensas como, por ejemplo, el libro de Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna* (aparecido en inglés en 1992 y en español en 1997). Inspirada por la figura de las Madres de Plaza de Mayo, en su extenso estudio (que opera también como relevamiento), Masiello analizó textos que respondieron a los discursos dominantes sobre el lugar asignado a las mujeres en los procesos de conformación de la nación, ya sea como custodias de la “raza” o guardianas de los valores sobre los que se construyó la ciudadanía, ya sea como el origen de todos los males por su propensión al caos y a la inmoralidad (atendiendo particularmente a la figura de la prostituta). En este sentido, abarcando un periodo de más de cien años (desde comienzos del siglo XIX hasta mediados de 1930), la autora consideró tanto las obras contestatarias como aquellas que reproducían los estereotipos de género sostenidos por el discurso hegemónico, incluyendo en su estudio a escritoras como Rosa Guerra, Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Emma de la Barra, Norah Lange, Herminia Brumana, entre otras.

Unos años después, Susana Reisz publicó *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica* (1996) en el que desde esas dos coordenadas leyó un amplio corpus, del que destacamos su interés por la obra de Susana Thénon y el capítulo que dedicó a las poetisas argentinas de los años '80 (en especial, a María Negroni, Alicia Genovese, Susana Villalba, Mirta Rosenberg, Laura Klein e Hilda Rais). Reisz postuló como punto de partida en ese libro que leer y escribir “como mujer” constituye una elección política

antes que una característica esencial vinculada a un género y por lo tanto analizó las obras de distintas poetas hispanoamericanas atenta a las estrategias textuales que significan y sostienen ese posicionamiento. Dos años después, siguiendo una línea de trabajo afín, Alicia Genovese publicó *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998) en el que abordó poemarios de Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Diana Bellessi, María del Carmen Colombo y Mirta Rosenberg desde la noción de “doble voz”, proveniente de la teoría feminista norteamericana. Este libro (al que volveremos en el quinto capítulo), producto de su tesis doctoral, constituye el antecedente más importante de nuestra investigación por su extendido estudio de la poesía escrita por mujeres en la década del ochenta y por su discusión con los difundidos protocolos de lectura de la crítica literaria, con el fin de restituir la figura autoral no en sentido biográfico sino a partir de los conceptos de enunciación e intertextualidad. En este sentido, la lectura de Genovese se encuentra en sintonía con la propuesta por Reisz en tanto ambas estudiaron el lugar de enunciación como significante en la poesía escrita por mujeres desde una perspectiva bajtiana atenta a la escritura como espacio dialógico.

Finalmente, entre los trabajos más recientes y relevantes como aportes de la crítica para la visibilización de esa emergencia de escrituras de mujeres en los años '80, cabe mencionar el artículo “El rumor del gineceo” de 1994 de Jorge Monteleone, luego reescrito para el apartado “Voz del gineceo” de su extenso prólogo a *200 años de poesía argentina* (2010) y el apartado “Lo femenino como enunciación”, en las dos últimas páginas del último capítulo de *Breve historia de la literatura argentina* (2006) de Martín Prieto. En ambos casos se trata de referencias más bien breves a esta emergencia en el contexto del trazado de un panorama general de la poesía o de la literatura

argentina y esas referencias se realizaron en términos de “enunciación femenina”, en consonancia con los planteos de Reisz y Genovese.⁹⁸

Sin pretensión de exhaustividad, nos hemos centrado en aquellos aportes de la crítica que contribuyeron notablemente a la visibilización de la poesía escrita por mujeres y que, por lo tanto, constituyen también los antecedentes más importantes de nuestra investigación. En los próximos capítulos profundizaremos en el análisis de estos aportes y en el de aquellos referidos a la producción de las tres escritoras que conforman nuestro corpus de estudio.

⁹⁸ Para un estudio más extendido del tratamiento de la escritura de mujeres en las nuevas historias de la literatura argentina ver Maradei, 2012.

Capítulo III. Tamara Kamenszain. Tradición y Transgresión

La poesía de Tamara Kamenszain (Buenos Aires, 9 de febrero de 1947 – Buenos Aires, 28 de julio de 2021), aunque experimenta variaciones a lo largo del tiempo, presenta en líneas generales cierta homogeneidad, que se percibe en los temas y los espacios –en tanto remiten en gran medida a lo familiar y a lo doméstico- y en la construcción del sujeto imaginario. Si bien su estética suele asociarse al neobarroco/so, se aparta de la línea dominante –es decir, la teorizada por Severo Sarduy- para incursionar en un modo de trabajo más cercano al barroco tradicional (Genovese 1998).

1. El Neobarroco/so

Cercana al grupo *Literal*,⁹⁹ Kamenszain mantuvo una afinidad estética con su programa anti-realista que derivaba de su creencia en la irrepresentabilidad de la realidad como condición de posibilidad de la literatura: “*La literatura es posible porque la realidad es imposible*” comienza el texto inaugural (sin firma) del primer número de *Literal* (2011, p. 35; edición facsimilar).¹⁰⁰ De allí que la poética de esta revista aspire a una palabra que se libere de la ilusión referencial (Giordano y Capdevila, 1996, p. 405) y, en general, de las certidumbres de la institución literaria, apostando por la

⁹⁹ El grupo *Literal* estuvo integrado por Germán García, Osvaldo Lamborghini y Luis Gusmán, entre otros, e impulsó una revista homónima entre 1973 y 1977, que contó con cinco números, en la que contribuyeron Josefina Ludmer, Héctor Libertella, Luis Thonis, Oscar del Barco, Oscar Steimberg, María Moreno (Prieto, 2006, pp. 429-430).

¹⁰⁰ Analía Capdevila y Alberto Giordano, al referirse a *Literal*, proponen valorar esta breve publicación por su intensidad (1996, p. 401) ya que constituye “una de esas rarezas que, más allá de su escasa consistencia institucional, se convierten en la ocasión de que volvamos a encontrarnos con nuestros problemas, es decir, de que volvamos a pensar” (p. 401); en otras palabras, se trata de una revista que actualiza el debate en torno a la relación entre literatura y política y que comienza a ser visibilizada y revalorizada a partir de la compilación que realiza Héctor Libertella en 2002 (Buenos Aires, Santiago Arcos). Para esta investigación hemos consultado la posterior versión facsimilar que editó en 2011 la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

transgresión de los géneros que deriva en una “superposición desproporcionada de la *teoría con la práctica* de la literatura” (Mendoza, 2011, p. 17; cursiva en original).

Este programa anti-realista estaba en consonancia con algunos cuestionamientos que en el ámbito de la poesía los/as jóvenes poetas esbozaban contra las poéticas más difundidas de los años sesenta, problematizando la relación transparente, unívoca, entre significado y significante que estas sostenían. Como ya referimos, la poesía de los años '70 abre el camino de las renovaciones estéticas de los años '80, en particular la de los neobarrocos, recorrido que puede seguirse especialmente en la poesía de Tamara Kamenszain, como advirtió tempranamente Avellaneda (1983), en su tránsito desde su primer poemario, *De este lado del Mediterráneo* (1973), hasta *La casa grande* (1986), como examinaremos a continuación.

Para Martín Prieto, los poetas que adscribieron al neobarroco relejeron singularmente la tradición de nuestra literatura rescatando poéticas (algunas incluso en pugna entre sí) como el modernismo de Rubén Darío, el vanguardismo de Oliverio Girondo (en particular, su última producción) y a través de este poeta a los surrealistas Francisco Madariaga y Enrique Molina, así como también el simbolismo de Juan L. Ortiz (2006, p. 448). De este modo, para Prieto, esa nueva estética de los años '80 se presentó como “la emergencia de una textualidad barroca históricamente ausente en la literatura argentina, descontando el borroso antecedente del cordobés Luis de Tejeda” (2006, p. 448) y recuperó además el modernismo que parecía extinguido desde principios de siglo XX (2006, p. 449).

Estas relecturas de la tradición se comprenden mejor desde la perspectiva desarrollada por Eugenio d'Ors, quien ya en 1936 propuso una ampliación de la concepción de lo barroco: no como un movimiento estético delimitado

cronológicamente entre los siglos XVII y XVIII, sino como una constante histórica¹⁰¹ que, manteniendo ciertos elementos fijos, reaparece y se renueva en diversos momentos históricos (desde la prehistoria hasta las primeras décadas del siglo XX, sin vaticinar un futuro agotamiento). Lo barroco o el barroquismo (como también lo llama) estaría caracterizado principalmente por el dinamismo, el movimiento, la dispersión, el polimorfismo, la pasión, lo caótico, lo primitivo y cierto panteísmo, una suerte de divinización de la naturaleza. Lo barroco se opone así a lo clásico que, al contrario, se caracteriza por la unidad, por el predominio de la razón, el equilibrio, la economía, la norma, la espiritualidad. En resumen, d'Ors identifica lo clásico con el intelectualismo y lo barroco con la vitalidad, aunque, insiste, estos términos opositivos no suponen exclusión sino predominio de uno sobre otro.¹⁰²

Esa amplia visión de lo barroco elaborada por d'Ors permite, por una parte, enlazar el neobarroco/so con otras propuestas estéticas anteriores en nuestro campo literario no necesariamente “barrocas” (en el sentido restringido del término) y, por otra parte, colocar en diálogo la obra de Kamenszain con los postulados del neobarroco trazados por Severo Sarduy primero, y luego reformulados en clave rioplatense por Néstor Perlongher. En este sentido, la propuesta estética neobarroca no provino como reapropiación directa de los modelos clásicos españoles (Góngora, Quevedo), sino de la transformación de estos realizada principalmente por dos escritores cubanos: José Lezama Lima y Severo Sarduy. Destacamos la incidencia de la obra de Lezama Lima en los/as jóvenes escritores/as argentinos/as de los años '70-'80, pues su publicación más

¹⁰¹ Eugenio d'Ors propone un término específico, *eón* –proveniente del griego– que “para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico –es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría–, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia” (1993, p. 63). Aquí, no obstante, preferimos la noción de constante histórica (que d'Ors también emplea, aunque secundariamente) que, sin sumar complejidad terminológica a nuestra exposición, preserva el sentido esencial del término *eón* propuesto por este teórico.

¹⁰² En este sentido, d'Ors organiza los términos desde una concepción hegeliana de relación dialéctica entre dos polos que no se anulan completamente, sino que se alternan no alcanzando, sin embargo, una síntesis superadora sino la transformación continua de sus términos sin anular la oposición.

importante, *Paradiso* (1966), ocupó el centro del neobarroco latinoamericano. A partir de su obra, Sarduy teorizó y asentó las bases de esta estética.

En su difundido texto “El barroco y el neobarroco”, Sarduy sintetizó el abordaje de d’Ors -el barroco como retorno a lo primigenio, como naturaleza, como nostalgia del Paraíso Perdido, como panteísmo- para luego refutarlo en su definición del barroco como “apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza” (2011, p. 8). De este modo, en un movimiento inverso al de d’Ors, es decir, restrictivo,¹⁰³ Sarduy precisó los dos elementos claves de esta estética: la artificialización (a través de recursos como la sustitución, la proliferación y la condensación) y la parodia (ya sea intertextual, mediante citas o reminiscencias; ya sea intratextual, cifrada en gramas fonéticos, sémicos o sintagmáticos),¹⁰⁴ concebida en términos de carnavalización bajtiniana.

Esos dos elementos condensan las vertientes que confluyen en la estética neobarroca: el barroco español, del que hereda la tendencia a la artificialización de la lengua poética, y la cultura popular, cuyo núcleo esencial es el carnaval, en el que predomina la parodia, el grotesco, la risa y la irreverencia (como formas de abolición de las jerarquías y del orden dominante). Para Mijail Bajtín, la lengua carnavalesca

Se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones,

¹⁰³ Valentín Díaz, en las apostillas que escribe a este texto de Sarduy (en la edición de Cuenco de Plata), señala que esa perspectiva restrictiva del neobarroco, delimitado al espacio latinoamericano, es sostenida sólo en ese primer abordaje debido al contexto en que se publicaría, la compilación *América Latina en su literatura* (1972) organizada por César Fernández Moreno (2011, pp. 41-42).

¹⁰⁴ Los gramas, entendidos por Sarduy como unidades textuales, se diferencian en los tres niveles señalados. Entre las operaciones de ciframiento al nivel fonético, el autor menciona recursos como el anagrama y la aliteración; en el nivel sémico, operaciones perifrásticas como el *idiom* reprimido (en tanto frase recortada del lenguaje oral); y en el nivel sintagmático, incluye procedimientos como la *mise en abîme*.

degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos
(2003, p. 10)

Esta lengua carnavalesca alimenta una risa ambivalente que Bajtín diferencia por su doble función: “alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (2003, p. 11). Se trata de una risa vinculada a lo material y corporal,¹⁰⁵ enlazada a las imágenes del realismo grotesco, entendido por Bajtín como concepción estética de la vida práctica que caracteriza a la cultura cómica popular. Ese carácter festivo, material/corporal, ambivalente y desjerarquizante del carnaval expuesto por la teoría bajtiniana se intersecta con la herencia del barroco español (particularmente, el gongorino, reivindicado por la generación del '27 española) para nutrir el neobarroco latinoamericano.

Néstor Perlongher entendió al barroco como una “poética de la desterritorialización” en tanto “siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante” (2008, p. 94). Como una suerte de maquinaria corrosiva,¹⁰⁶ el barroco avanza sobre estilos anteriores para transformar la percepción de la palabra (ahora materializada) y trastocar la función utilitaria del lenguaje: “el barroco teje, más que un texto signifiante, un entretejido de alusiones y contradicciones rizomáticas, que transforman la lengua en textura” (Perlongher, 2008, p. 95). En ese proceso se puede perder el sentido, aunque este persiste como una potencia activa en favor de una

¹⁰⁵ El realismo grotesco, como sistema de imágenes de la cultura cómica popular, se rige por el principio material y corporal que “es percibido como *universal y popular*, y como tal, se opone a toda *separación de las raíces materiales y corporales del mundo*, a todo *aislamiento y confinamiento en sí mismo*, a todo carácter ideal abstracto o *intento de expresión separado e independiente de la tierra y el cuerpo*” (Bajtín, 2003, p. 17; cursivas en original). Entonces, cuando Bajtín refiere a lo material y corporal no remite a la fisiología (en sentido moderno, de cuerpo separado de mundo) sino a una cosmovisión que propende hacia lo universal y cósmico: “Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico” (Bajtín, 2003, pp. 17-18).

¹⁰⁶ Perlongher entiende al neobarroco, bajo la impronta de Lezama Lima, como una estética que “mina o corroe [...] los estilos del bien decir” (2008, p. 93).

“polifonía polisémica” (2008, p. 96), como un “módulo móvil” (2008, p. 98) que se desliza incesante. De allí deriva el hermetismo característico de esta estética, descifrable en el barroco pero de exégesis imposible en el neobarroco.¹⁰⁷ Esta nueva emergencia estética que no es, para Perlongher, una escuela sino una renovación multiforme y de límites imprecisos, adquiere otra particularidad en el Río de la Plata:

En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo paródico de *neobarroso* para denominar esta nueva emergencia (2008, p. 101; cursivas en original)

En nuestro campo literario, siguiendo a Perlongher, el neobarroso muestra sus primeros signos en la obra de Leónidas Lamborghini, quien barroquiza el sustrato de la poesía social, aunque la instauración de la nueva emergencia estética se produce a través de dos obras fundamentales: *El Fiord* (1969) de Osvaldo Lamborghini y *La Partera Canta* (1982) de Arturo Carrera (Perlongher, 2008, p. 99), a las que podemos sumar *Austria-Hungría* (1980) del propio Perlongher. No obstante, en el amplio panorama que trazó sobre el neobarroco/so, este autor no incluyó los derroteros de esta estética en el Río de la Plata, que la crítica luego resumió señalando otras publicaciones importantes. Por ejemplo, a mediados de 1983 Héctor Piccoli publicó su primer poemario, *Si no a enhestar su oro oído*, con el programático prólogo de Nicolás Rosa y también, desde

¹⁰⁷ En palabras de Perlongher: “Hay, con todo, una diferencia esencial entre estas escrituras contemporáneas y el barroco del Siglo de Oro. Montado a la condensación de la retórica renacentista, el barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto “normal”, a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren –estima Nicolás Rosa- pero se ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destituir-la” (2008, p. 98).

México, Kamenszain publicó *El texto silencioso*, en el que incluyó ensayos sobre Oliverio Girondo, Enrique Lihn, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Francisco Madariaga (aunque ya en 1977 publicaba su segundo poemario, *Los no*, de clara adscripción neobarroca). En 1984, apareció el único número de la *Revista de (poesía)* dirigida por Juan Martini Real, que incluyó entre otros textos, la primera versión del poema “Cadáveres” de Perlongher.¹⁰⁸ En 1986, este escritor empleó por primera vez el término neobarroso (en una entrevista que le realiza Pablo Dreidik para *Tiempo argentino*) y al año siguiente apareció un artículo crítico de Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de Poesía*, en el que sintetizó críticas a esta estética abogando por otra más concisa y significativa, posteriormente conocida como objetivismo.

Al margen del debate entre neobarrocos/sos y objetivistas en nuestro campo literario, nos interesa señalar que esta emergencia estética propuso no sólo una renovación en la escritura, sino que también supuso un nuevo modo de leer (Iriarte, 2013), que reconectó nuestra literatura con la biblioteca latinoamericana. Ese diálogo, en particular con la poesía latinoamericana, no sólo es en términos de recuperación de textos y autores/as (Lezama Lima, Enrique Lihn, Haroldo de Campos, Marosa di Giorgio, entre otros/as) sino también de vínculos con contemporáneos: Severo Sarduy, José Kozer, Roberto Echavarren, Diego Maquieira, entre otros (Prieto 2007: 28). Como estudiaremos a continuación, Tamara Kamenszain sostuvo a través de sus ensayos y poesías ese amplio diálogo con la tradición latinoamericana, al mismo tiempo que, aunque adhirió a los postulados estéticos del neobarroco/so, se diferenció de sus principales cultores por su preferencia por la concisión (Perlongher, 2008, p. 100).

¹⁰⁸ En este único número, como referimos en el capítulo anterior, se publicaron además textos vinculados a la estética barroca como “Figuras del Barroco” de Luis Gusmán y el prólogo de Nicolás Rosa al libro de Píccoli.

Como señala Alicia Genovese (1998), Kamenszain optó por un recurso como la elipsis antes que la proliferación y por un trabajo muy cuidado con la lengua, lo que permite “una apertura de las palabras y las construcciones en sentidos diversos, convocados metonímicamente” (Genovese, 1998, p. 86). Gracias a esa apertura Kamenszain ensayó una resimbolización en tanto “los referentes de la cultura doméstica, tradicional dominio de mujeres, se modifican en sentidos inesperados, salen de su lugar de origen, de la casa, de la madre, a través de las nuevas relaciones que proponen las metáforas” (Genovese, 1998, p. 84). A partir de esta línea de lectura y con el aporte de otros/as críticos/as (Enrique Foffani, Denise León, Adriana Kanzelposky, Jorge Panesi, entre otros/as), analizaremos en sus obras la construcción de un sujeto imaginario poético y delimitaremos su poética.

2. El Sujeto Imaginario en la Poesía de Tamara Kamenszain

Tamara Kamenszain ha publicado ocho poemarios (en el periodo aquí considerado) en los que fue construyendo su “novela de la poesía”, como tituló su obra reunida. Los poemarios que la componen van trazando una genealogía familiar en la que se inscribe el sujeto imaginario, que se aproxima al polo autobiográfico¹⁰⁹ y que se articula como femenino bajo las coordenadas identitarias que remiten a su pertenencia a la comunidad judía y a su nacionalidad argentina, en constante problematización.

¹⁰⁹ Nos referimos a la distinción que había establecido Dominique Combe entre sujeto autobiográfico (entendido en el sentido propuesto por Philippe Lejeune, como producto de un pacto de lectura) y sujeto ficcional, como polos de atracción entre los que se ubica difusamente el sujeto poético. Atendemos, también, a la síntesis de Enrique Foffani sobre este aspecto de la poesía de Kamenszain: “Poesía episódica del yo, nunca deviene autobiográfica confesional: el poema como texto del yo es objetivado mediante un desplazamiento que el sujeto identifica tanto como desidentifica, marcando los dos momentos de subjetivación y de desubjetivación que comporta el proceso de constitución enunciativa” (2012, p. 9)

2.1. De la Genealogía Familiar a la Máscara(da)

El primer poemario de Tamara Kamenszain, *De este lado del Mediterráneo* (1973) se organiza a partir de un elemento que constituirá centralmente su poética: la construcción de una genealogía familiar. En efecto, la familia y el paso del tiempo son los tópicos recurrentes de estos cuarenta y nueve extensos poemas en prosa en los que el sujeto poético se (des)identifica con sus antepasados y transita los dos espacios que tensionan su genealogía, *este* y el *otro* lado del Mediterráneo. En ocasiones, el tránsito espacio-temporal se asimila al movimiento circular del eterno retorno: “Saber que todo vuelve y volverá a este irremediable principio, a este final redondo de crónica literaria, a esta bóveda azul que es el cielo sobre las cabezas recordándome que todas las ventanas abren a un paisaje imprevisible” (1973, p. 14). Esa imprevisibilidad anuncia una apertura, un corrimiento, de manera que, como señala Nancy Fernández, “el motivo operador del viaje” en este poemario inscribe al sujeto en un círculo que, no obstante, devuelve al yo como otro (2011, p. 3). Ese movimiento circular deriva, entonces, en una espiral que da lugar al proceso de subjetivación del yo y, al mismo tiempo, acusa una pérdida de totalidad (de saber), como se percibe en esta estrofa del poema “Retorno II”:

Desde que se pegó el otoño a las calles húmedas de esta ciudad reconocible a través de los tangos, vuelvo a preguntarme por las primeras alegrías por las imágenes que llenaron una pupila aún no acostumbrada a la luz por los primeros contactos de la lengua con la solidez del mundo. Vuelvo a preguntarme por el sentido de todo lo que mágicamente existe hace veinticinco años desenvolviéndose con la naturalidad con que se pela una naranja y entiendo que cuanto más se quiera saber menos se sabrá porque están cerrados todos los caminos que descienden del árbol a la raíz. (1973, p. 39)¹¹⁰

¹¹⁰ Si bien seguimos los lineamientos de las normas de estilo APA (7ma. edición, 2020), considerando que esta normativa es de carácter general para las producciones científicas, hemos adaptado parte de sus recomendaciones atendiendo a la especificidad del objeto de estudio. Puesto que se examina un amplio corpus poético y que el interlineado doble indicado dificulta la apreciación de la distribución espacial de los versos citados, preferimos el uso del interlineado sencillo como criterio unificado para todas las citas ubicadas fuera del cuerpo textual correspondientes a textos poéticos en verso y en prosa. Asimismo, sólo

El periplo vital del sujeto poético avanza irremediablemente hacia el futuro, instaurando como interrogante irresoluble las primeras experiencias del lenguaje en su mediación con lo real, es decir, aquel borroso punto de partida de construcción del sentido que retacea el saber en torno al origen. Además, la imagen del árbol-raíz (que introduce en tres ocasiones y que reaparecerá en otros poemarios) se engarza a la historia familiar señalando el anhelo y, a la vez, la imposibilidad del retorno a las raíces. Así, la diáspora y las referencias a relatos de la tradición judía son constantes que atraviesan el poemario, como se lee en la primera estrofa del poema “El ángel de la muerte I”:

Árboles de navidad en todas las ventanas y nieve blanca que nunca pude tocar, tu cuerpo empujando un trineo con el que tu alma se iba de Varsovia a Buenos Aires. Triste peregrinación que después recordaste cuando seguíamos al carro fúnebre que llevó los huesos pequeños, la cabellera blanca, las manos acabadas de un viejito que fue tu padre y el marido de la que entonces lloraba con la misma lentitud con que lloró el día que tiraron los sombreros de piel al viento porque venían a los climas cálidos y esa era una forma de saludar a la gran tierra que dejaban bajo las botas de sus habitantes. (1973, p. 30)

En este poema se asocia el duelo por la muerte del abuelo con otra pérdida, la implicada por la diáspora, y se patentiza la añoranza por la tierra de origen (que se conoce por los relatos familiares) y por ese idioma que se ha dejado atrás tornándose ilegible: “quedó un idioma musical y unas letras de líneas finas que aunque fueron transportadas en un ejemplar de Anna Karenina se perdieron en el tiempo y se

para las citas de poemas en verso, en lugar del número de palabras como indicador de la ubicación de la cita, preferimos el criterio del número de versos: hasta 4 versos, en el cuerpo del texto, más de 4 versos en cuerpo aparte. En este último caso, dada la extensión del corpus examinado, en las citas apartadas del texto procuramos reproducir siempre una estrofa completa, entendida como una unidad de sentido (si no es posible, se indica el recorte con corchetes en relación con la disposición estrófica); sólo en los casos en que se indica explícitamente, el poema se cita completo.

disolvieron en sonidos desconocidos” (1973, p. 30).¹¹¹ El tema de la muerte se aúna con lo religioso y con la infancia, con lo que se hereda y lo que se apropia, con la memoria del pasado y los accidentes del presente que se superponen hilados por la mirada del sujeto poético. Así ese tránsito de los abuelos desde Varsovia a Buenos Aires es reconstruido por la voz poética en otros poemas a partir de objetos en los que se aglutina la memoria:

Celebro las campanadas de este reloj que despertaban a mis abuelos sacándolos de los sueños más indescifrables para ponerlos frente a las ubres de una vaca o ante el horno gigante en el que se cocinaba el pan que yo añoro porque aunque no lo comí lo recuerdo. (1973, p. 19).

La memoria familiar se teje como una urdimbre en la que los objetos, los gestos y los rituales actualizan la experiencia, acortando la distancia espacio-temporal con aquel lejano origen ultramarino y reconectando al sujeto poético con su árbol genealógico en un movimiento que recupera la circularidad: “Miré a través de un espejo y vi detrás de mi rostro todos los rostros que soy y todos los antepasados que mis gestos imitan” (1973, p. 17). La identidad del sujeto queda así signada por el linaje en que se inscribe, cuya memoria se condensa especialmente en los rituales que, a modo de puentes, amalgaman pasado y presente, dibujando el mapa de la historia familiar: “Nuevamente este año escuchamos el cuento del pan que siempre es otro cuento, y de nuevo preguntamos las cuatro preguntas espiando las pequeñas letras hebreas de olor a baúl, de olor a viaje desde Rusia” (1973, p. 73). De allí, entonces, la territorialidad que instaaura el título del poemario: el sujeto poético explora el origen, el *otro lado* del Mediterráneo, y, a su vez, asume su diaspórica ubicación de *este lado* del Mediterráneo.

¹¹¹ Este poemario también se organiza en torno a una poética de la escucha, como examinaron Irina Garbatsky (2009) y Liesbet Aerts (2017). Aquí destacamos especialmente, por una parte, la sonoridad de la lengua imbricada en la herencia cultural judía cuyo desciframiento interpela al sujeto poético en su constitución identitaria (constante notoria en sus siguientes poemarios) y, por otra parte, la voz del abuelo como mediadora de los relatos provenientes de la tradición judía, como examinaremos a continuación.

Por otra parte, la figura del abuelo se erige como mediador entre el sujeto poético y su herencia cultural judía. Como señaló Denise León (2007a), ello se evidencia en dos referencias capitales: Bruria y Ruth, dos mujeres de la tradición judía que, convocadas en este poemario, se enlazan a la autofiguración del yo poético y remiten a su infancia, es decir, contribuyen a la fabulación de un mito de origen para la escritora. Siguiendo a León (2007a), esas dos figuras femeninas de la tradición judía son referidas a través de la palabra masculina, es decir, son los relatos del abuelo los que “autorizan” al sujeto poético a reapropiarse de esas historias. La recuperación de estas figuras femeninas resulta imprescindible para la poeta en tanto “estrategia para poder relacionarse con los ‘oficios masculinos’ que le interesan y a los cuales la tradición y la ley le permiten un acceso tangencial, robado, esgrimido contra la prohibición que le ocasiona su sexo” (León, 2009, p. 344).

Bruria, esposa del Rabí Meir, lo espiaba cuando él tenía discusiones con otros sabios y discípulos como estrategia para burlar la prohibición que pesaba sobre las mujeres con respecto al estudio de los textos sagrados. En *Libros chiquitos* (2020), Kamenszain vuelve sobre su figura –a la que compara con Sor Juana Inés de la Cruz en su articulación de “tretas del débil”- y su vínculo con la tradición judía: “es una de las únicas mujeres que el Talmud considera sabia y, según se dice, le sopló a su prolífico esposo mucho de lo que él transcribió luego en la Mishná” (2020, p. 57).¹¹² Esta imagen elaborada a partir del verbo “soplar” nos remite a su vez a ese *aporte callado* de las mujeres a la literatura que la autora señalaba en “Bordado y costura del texto”, es decir a ese cuchicheo, a ese saber oral que circula en la casa y que se filtrará en la obra de grandes escritores como José Lezama Lima. También conducirá a la autora a afirmar

¹¹² Resulta interesante que a casi 50 años de esta incorporación de la figura de Bruria en su primer poemario, el sujeto ensayístico/autoficcional de *Libros chiquitos* descubra el trágico final de su antecesora, el suicidio, restableciendo así la advertencia patriarcal en relación con la transgresión a fin de subrayar las “tretas” desplegadas para burlar la prohibición.

que “toda escritura es femenina y judía”, en el sentido de que proviene de la madre y de Las Escrituras (Kamenszain, 1986b), ambas enraizadas en el origen de este primer poemario: la primera vinculada a la lengua materna (“escribir supone necesariamente apelar a la lengua materna, al origen, al grado cero de la letra” [1986b, p. 132]) y, las segundas presentes a través del abuelo, el “fabulador nato” (1986b, p. 130), quien relataba historias de la Biblia y el Talmud a sus nietos.¹¹³ De allí que, en *De este lado del Mediterráneo*, la figura de Bruria se convoca no junto al Rabí Meir (su esposo), sino junto a su maestro, Akiva, sustitución relevante para el juego de identificaciones que devela el sujeto poético a propósito del anhelo de su abuelo:

[...] nadie sabe que quisiste ser como Akiva y que desde el acolchado soñaste con un hacha de leñador abandonada por una biblia casi inexistente mientras mirabas a tu mujer prender las velas con la torpeza de ser la menor de las hermanas aunque se llamara la Religiosa pensabas no tan Religiosa, no tan Bruria, la que compró velas en vez de pan y espío escondida entre cortinas las interminables discusiones de Akiva con sus discípulos, aquellos que venían a verla prender el fuego del bosque mientras ya no quedaban leñadores. (1973, p. 70).

Esa identificación con Akiva es la que erige a la figura del abuelo (a quien está dedicado el poemario) como “el único profeta familiar” (1973, p. 70) y el relato de esa historia, recuperada desde la memoria de la infancia, inserta en la tradición heredada una figura femenina con la que es posible, para el sujeto poético, una identificación a partir de la transgresión.

Por otra parte, la figura de Ruth introduce el elemento de la extranjería, especialmente relevante por cuanto implica, siguiendo a León, “un vínculo no tanto con lo más estable o rígido de la tradición, sino con el velo de la no pertenencia, con experiencia de la movilidad, con un aspecto de la identidad que mantiene siempre

¹¹³ Precisa la autora: “el germen de mi vocación literaria se empezó a gestar en esa relación narrativa con mi abuelo y yo, como escucha, fui una especie de modesta e infantil Bruria” (1986b, p. 130).

abierta la cuestión de la diferencia” (2009, p. 350). En otras palabras, desde esta filiación ya se observa una tensión con la tradición heredada (aunque, además de ser una de las pocas mujeres que dan su nombre a un libro en la Biblia hebrea, Ruth es la que funda el linaje judío [León, 2007a]), y la condición de extranjería que aparece en este poemario vinculada a la poesía que “no hace más que continuarla [a la historia de Ruth] porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth” (1973, p. 40). Por lo tanto, esta figura femenina abre la genealogía del linaje y también la de la palabra poética:

Es la gran madre en cuyo vientre se genera el complicado tejido de palabras, es la hija que surge de ese vientre para reposar en la intemperie de la imaginación, en el esclavizado y libre campo del recuerdo.

Mi abuelo decía que mientras Ruth peregrinaba por los caminos de la tierra santa sus ojos –fijos en el cielo- vaticinaban las lluvias, dialogaban con los vientos y abrían el espacio necesario para que aparezcan las nubes.

Toda historia abre un espacio en el que podemos acomodar nuestros cuerpos haciendo la plancha sobre un mundo de personajes cuyas correrías dependen del destino azaroso de las palabras. Sin la historia del abuelo no hay Ruth pero sin Ruth no hay lluvias ni diálogo con los vientos ni polvorientos caminos de Moab [...] (1973, p. 40)

De este modo se entrelaza la tradición, la herencia familiar y la creación, abriendo un espacio de *posibilidad* a través de la palabra que se recibe del otro y que puede liberarse en el marco del relato que se construye. Se evidencia entonces en ese diálogo la recuperación y la apropiación de la tradición para la nieta y la reafirmación de la figura del abuelo como clave de ingreso a su legado cultural.

El sujeto poético en este primer poemario de Kamenszain se configura por lo tanto primordialmente en primera persona del singular y se define a partir de los lazos familiares y de la tradición judía. De allí la relevancia, a pesar de que se refieren en sólo dos poemas, de las figuras de Ruth y Bruria a través de las que el sujeto poético se enlaza al deseo del conocimiento (transgresión) y a la libertad de la creación poética (extranjería) y se inserta en una línea genealógica y en una comunidad. Además, la

frecuente rememoración de los abuelos y sus experiencias de la diáspora imprimen, desde la instauración de una doble territorialidad, una movilidad al sujeto poético cuya mirada amalgama espacios y tiempos.

En 1977 Kamenszain publicó su segunda obra, *Los no*, en la que se evidencia un cambio radical en sus elecciones estéticas: del extenso poema en prosa al breve poema en verso, de la preponderancia de la temática familiar y un sujeto poético en primera persona a la supresión de referencias familiares y la despersonalización del sujeto poético, de la fluidez de la prosa a la irregularidad de un verso labrado mediante artificios que perfilan su filiación neobarroca (hipérbaton, aliteración, comparación, metonimia y sinécdoque y, en menor medida, paralelismo sintáctico, quiasmo y oxímoron). Además, si en *De este lado del Mediterráneo* la puntuación era la mínima posible (logrando incluso párrafos de una sola oración) en *Los no* está casi ausente. Otra diferencia destacable es que Kamenszain organizó el poemario en cuatro secciones, seriadas con números romanos, integradas la primera por seis poemas sin título y las tres restantes por siete.

Si en cuanto a la forma el cambio es sustancial, también lo es en cuanto al contenido. Se trata de un poemario que remite al teatro Noh japonés, como ya señalaron Andrés Avellaneda (1983) y Liesbet Aerts (2017), presente primordialmente en la primera sección y que luego deriva en alusiones al teatro griego, al teatro barroco, al circo, al carnaval, expresiones culturales en las que predomina el artificio y el enmascaramiento. Desde el poema inicial (que citamos completo a continuación), el juego verbal alienta el desvío del teatro oriental a un adverbio de negación, en el marco de una comparación que transita del cuerpo a la lengua, del gesto al papel:

Como el bailarín de teatro no

que detiene cada gesto
 para mostrarlo en la escena quieta
 y detiene el dibujo de gestos
 para suspenderlo en una historia
 quieta sin desenlace
 así la corriente de palabras
 empieza a circular detenida
 lentamente habita el teatro
 puebla la escena
 con letras
 se coloca en su papel (1977, p. 9)

La ambivalencia de la comparación (en tanto niega y afirma al mismo tiempo) abre paso al oxímoron que permite la visualización del movimiento detenido del bailarín (noh/no) como símil del fluir de la palabra en proceso de construcción de sentido mediante la fijación de la letra en un “papel” (en su doble acepción, como soporte material y como actuación). En otras palabras, en este poema de apertura se propone a la creación como producto de una tensión entre la libre afluencia de palabras que van construyendo sentido y la fijeza de la escritura que delimita el poema.

Esa ambivalencia del primer verso que se repite en los poemas siguientes de la sección inicial (cuya variación es el reemplazo de “bailarín” por, sucesivamente, “actor”, “público”, “músicos”) modifica también el sentido interpretativo de la comparación: si tradicionalmente se define como “figura retórica que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos” (Marchese y Forradellas, 2013, pp. 66-67), en el último poema de la sección se interfiere esa similitud en busca de lo diverso en lo análogo: “Los términos de la comparación / que buscan uno en otro / espejos que los distorsionan” (1977, p. 19). El espejo, objeto que potencia la artificialización barroca, reaparece luego asociado a la palabra: “así las cosas esta ciudad el mundo todos / cubren el espejo de las palabras / con un abanico de

muecas que en él descubren” (1977, p. 35).¹¹⁴ En este sentido, vale destacar dos aspectos del teatro Noh que enriquecen la lectura de este poemario: por una parte, la ausencia de una escenografía realista ya que “el tiempo y el espacio cambian tan solo dentro de la conciencia del público, y su existencia es puramente teatral” (Arcas Espejo, 2009, p. 34), es decir que propicia en estos poemas esa apertura que alcanza a “las cosas esta ciudad el mundo todos”; por otra parte, en el teatro Noh “no se da la consideración del actor como estrella; lo importante es el personaje que se representa y la comunicación espiritual que se crea con el espectador” (Arcas Espejo, 2009, p. 34), de manera que, en *Los no*, el sujeto poético escatima su presencia para realzar la máscara(da). Por lo tanto, desde esta primera sección, reflejo y distorsión, movimiento y fijación, representación y desvío son las tensiones que atraviesan el poemario.

El interés del sujeto poético por el telón de fondo, el decorado, el apuntador, el maquillaje, es decir, por aquellos elementos que permiten desmontar una puesta en escena, remite al tópico del teatro del mundo (*theatrum mundi*), cuyo origen se sitúa en la Antigüedad clásica pero que alcanzó su mayor expresión en el barroco. Ese tópico, mediante el que el mundo se entiende como un teatro en el cual cada persona representa un papel, es reinterpretado por la poeta como una amarga comedia, como se lee en el siguiente poema que citamos completo:

En una pequeña tarima
 quiere hacer actuar el arte al mundo
 riéndose de los que dijeron:
 el mundo
 desplegado en su vasto escenario
 ya nació teatro.
 El arte burlador se vuelve comedia
 y vuelve cómico al mundo burlado
 que si tenía el papel de gran estrella

¹¹⁴ Resulta muy sugerente la observación de Aerts en relación con este último verso: “El abanico ilustra el funcionamiento de la proliferación y de la desconstrucción lingüístico-literarias, ya que se nos lo visualiza aun ‘reflejo’, es decir invertido, en el espejo” (2017, p. 106).

ahora acepta ser
 en una obra sin libreto
 oscuro extra sombra de comparsa (1977, p. 43)

En los versos citados se polemiza la función del arte, subvirtiéndolo el tópico barroco del *theatrum mundi*.¹¹⁵ No obstante, el tono lúdico se diluye en los versos finales citados cuyo halo ominoso puede explicarse por el contexto de producción de esta obra, teniendo en cuenta que su fecha de publicación se ubica en el segundo año de la última dictadura cívico-militar. El mundo se torna una farsa, un espejo distorsionado, que se resigna a asumir el papel que le han dado a representar. De este modo, en la última sección, el teatro del mundo se reduce al escenario del Río de la Plata, recortado a partir del circo criollo desde el que se recupera la tradición gauchesca:

Un enano presentando dice:
 hay payasos criollos y
 habrá payada cirquera
 y al que se quiera arrimar que
 vaya aprendiendo a embaucar
 de la careta pa' fuera. (1977, p. 59)

Sin duda, el empleo frecuente de la rima (a veces interna) que persiste en todo el poemario acentúa el tono lúdico de la obra al tiempo que, en algunos pasajes, trae reminiscencias de la gauchesca.¹¹⁶ No obstante, el habla popular no sólo se vincula a la

¹¹⁵ El poeta barroco Francisco de Quevedo tradujo al español la obra de Epicteto, *Enquiridión*, en cuyo capítulo XIX se lee: “No olvides, es Comedia nuestra vida / Y Teatro de Farsa el mundo todo; / Que muda el aparato por instantes, / Y que todos en él somos Farsantes / Acuérdate, que Dios de esta comedia, / De argumento tan grande, y tan difuso, / Es Autor que la hizo, y la compuso. / Al que dio papel breve / Solo le toca hacerle como debe, / Y al que se le dio largo / Solo el hacerle bien, dejó a su cargo, / Si te manda que hicieses / La persona de un pobre, o de un esclavo, / De un rey, o de un tullido, / Haz el papel que Dios te ha repartido, / Pues solo está a tu cuenta / Hacer con perfección tu personaje, / En obras, en acciones, en lenguaje: / Que el repartir los dichos y papeles, / La Representación, o mucha, o poca, / Solo al Autor de la Comedia toca” (1635, p. 32; en esta reproducción hemos actualizado la grafía). Esta concepción fue retomada por Calderón de la Barca en *El gran teatro del mundo* (incluyendo al Autor y a El Mundo como personajes).

¹¹⁶ En la primera estrofa de otro poema resuena la sextina hernandiana: “Quien prefiera un truco espere / al que tiene ligereza / para romper la certeza de / lo que los ojos ya saben / pone el mago lo que quiere / donde el tonto ve verdades” (1977, p. 61).

figura del gaucho que, en este poemario, se ve perdido en la mascarada del carnaval de la ciudad, sino también al arrabal:

[...]
 Esquiva
 la vereda porteña y se pasea
 de a caballo por las murgas cocoliches
 acercándose hasta el ojo en la marea
 de disfraces, un gaucho solitario (1977, p. 63)

Este juego con las “hablillas”¹¹⁷ populares que trazan un escenario particular para este teatro del mundo deja al descubierto la parodia y la carnavalización que, mezclando lo heterogéneo, se erige festivamente contra el discurso monológico del gobierno dictatorial. En este sentido, ese juego entre lo aparente y lo real, entre la transparencia y el enmascaramiento, sumado al distanciamiento del sujeto poético cuya atención se centra en los elementos de una puesta en escena, adquieren una significación alegórica en un contexto socio-político de represión y censura. De allí que las alusiones al teatro y al circo, como espacios de una representación destinada al entretenimiento, y especialmente al carnaval, como fiesta popular que propicia la desjerarquización y la liberación (transitoria),¹¹⁸ excedan su alcance referencial para implicar solapadamente otro sistema de referencias, sugerido en el poema final de *Los no*, que citamos completo:

HOYO
 de la muerte
 huyendo
 de la suerte
 por la huella

¹¹⁷ Expresión de Roberto Echavarrén que Kamenzain recuperó en su ensayo “Cansados del cansancio” de *La edad de la poesía* (1996), en referencia a las hablas “menores”.

¹¹⁸ Para Mijail Bajtín, el carnaval es el núcleo de la cultura popular y no es, por lo tanto, una forma puramente artística, sino que tiende a borrar las fronteras entre el arte y la vida. Por eso, en el carnaval no hay actores y espectadores, no hay tampoco escena; el carnaval *se vive* (Bajtín 2003, p. 7).

de Momo
 te aúlla
 la tristeza
 de la gente
*Si me quedo sin careta es la señal
 que a mi cara desnuda la verán
 revés de esta cara no tengo y
 de ser actor me avergüenzo si
 se acaba el carnaval* (1977, p. 67)

La primera palabra, única destacada en mayúscula en el poemario, instala un punto de quiebre, un hueco por el que *desaparece* toda representación: el “HOYO / de la muerte” tras los festejos del carnaval.¹¹⁹ Si para Mijail Bajtín “el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (2003, p. 9), aquí el fin del carnaval significa, tras la quema del Rey Momo, el regreso a una realidad histórica asfixiante y horrorosa. Se produce entonces, en los versos finales, un desenmascaramiento del sujeto poético que por primera vez utiliza la primera persona del singular. Aquí el cambio de grafía señala dos modulaciones de la voz diferenciadas, una –impresa- que sostiene el discurso poético desde la despersonalización del sujeto y otra –cursiva- que remite a un tono más íntimo, más cercano a la primera persona. También en cursivas y entre paréntesis (como anotaciones) están escritos el primer poema de las últimas tres secciones del poemario y aunque en ellos no hay primera persona del singular sí se formulan interrogantes en torno a los tópicos de los restantes poemas. De allí que Enrique Foffani haya leído el primer poema de la tercera sección a modo de “ars poética” en tanto esa “composición adjudica el valor de máscara al rol que debe cumplir el actor, metáfora del hombre, así

¹¹⁹ Aerts ofrece una lectura distinta de este primer verso en tanto “sugiere fonéticamente la presencia, enmascarada, de un yo: oh/o yo” (2017, p. 109). Esta ambivalencia interpretativa derivada del juego verbal acentúa la inscripción neobarroca del poemario.

como el teatro es la metáfora del mundo” (2012, p. 41). Ese poema evidencia la condición del sujeto (re)presentado en y por el lenguaje:

*(Quién entra
en este
juego
haciéndose presente
quién se representa”
[...] (1977, p. 39).*

La máscara de la tercera persona se sostiene hasta el poema final en el que se hace presente el sujeto en primera persona y en masculino.¹²⁰ El fin del carnaval, el fin de la puesta en acto artística, deja al desnudo al sujeto poético, confrontado a su propia mueca en el espejo.

En síntesis, *Los no* resulta un poemario extraño en el contexto de la poética de Kamenszain. Por una parte, se profundiza su adscripción al neobarroco; por otra parte, los tópicos tratados y la supresión de referencias familiares, ubican a este poemario por fuera de los lineamientos de una poética de lo familiar que agrupa a todas sus demás producciones literarias. *De este lado del Mediterráneo*, en cambio, no presenta continuidad formal con las publicaciones siguientes, pero sí resulta clave en el trazado de la genealogía familiar y en la construcción del sujeto imaginario poético. Quizás la diferenciación de *Los no* (en relación a su poética de lo familiar) esté signada por las búsquedas propias de la construcción de un proyecto estético y condicionada por las particularidades del contexto histórico en que se inscribe.

¹²⁰ En la entrevista que anexamos al final, Kamenszain refirió un carácter “masculino” a propósito de este poemario, muy influido desde su perspectiva por el grupo de escritores con que se reunía por entonces. De allí que en *Los no* se pueden visualizar los importantes condicionamientos que el contexto y el campo literario operaron sobre la libertad de escritura de la poeta.

2.2. *La Casa*

Transcurren casi diez años entre la publicación de *Los no* y *La casa grande*. En ese tiempo, Tamara Kamenszain abandonó el país (que se encontraba bajo el feroz régimen dictatorial) y se instaló en México. Escribió y publicó en ese país su primer libro de ensayos, *El texto silencioso* (1983), y luego, tras el retorno a la democracia, regresó a Argentina y publicó su siguiente obra poética, *La casa grande* (1986), que se cierra con la inscripción territorial y temporal de ese exilio “voluntario”¹²¹: “Buenos Aires – México – Buenos Aires / 1978-1985” (1986a, p. 45). Esa anotación que enmarca el poemario en un contexto de producción particular se revela al final de la obra, con escasas anticipaciones.¹²² En este sentido, el poemario antes que en la experiencia del “exilio”, se centra en el entramado de la genealogía familiar, continuando las líneas trazadas en *De este lado del Mediterráneo* (1973). Por otra parte, en lo formal, sigue la matriz de *Los no* (1977): se trata de poemas sin título de entre once y trece versos (en las dos primeras secciones) con cierta regularidad métrica (con predominio del endecasílabo), en los que se evidencia su filiación neobarroca/sa. En otras palabras, a partir de *La casa grande* se materializa su poética de lo familiar y se consolida su filiación estética que prevalecerá en su proyecto poético hasta *La novela de la poesía* (2012).

¹²¹ En la entrevista que anexamos, Kamenszain hizo referencia al modo en que entiende ese exilio: una salida del país alentada por la brutalidad de la dictadura cívico-militar, pero no debido a persecución, amenazas o apremios que sufrieron otros/as que se vieron forzados/as a exiliarse. Recientemente, en *El libro de Tamar* (2018), el sujeto enunciativo de esta obra (autoficcional) vuelve sobre esa partida aduciendo motivos laborales de su entonces pareja, el escritor Héctor Libertella, sin dejar de señalar que lo que se dejaba atrás era un país oprimido por un gobierno dictatorial.

¹²² A propósito de *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991) y *Tango bar* (1998), Anahí Mallol señala la fuerte estructuración de estas obras organizada cada una en tres secciones: las dos primeras en evidente continuidad y la tercera, titulada como el poemario, que puede leerse en clave de arte poética. De este modo, en esos tres poemarios la última sección “opera como un punto de clivaje que invita a releer el texto, a dejarse deslumbrar nuevamente, pero ahora por otros destellos (detalles)” (Mallol, 2003, p. 91).

La casa grande se organiza en una estructura tripartita seriada en números romanos, que contiene ocho, siete y un poema respectivamente. La última sección, la única que presenta título (homónimo al del poemario), se compone de un poema dividido en cinco partes, diferenciado notablemente del conjunto de poemas de las dos primeras secciones por su extensión y por la inscripción del sujeto poético. A su vez, el primer poema de *La casa grande* se distingue por ser el único en cursivas y entre paréntesis, al modo de los poemas que encabezaban tres de las cuatro secciones de *Los no*. En este primer poema, un sujeto poético, en tercera persona, aúna metafóricamente lo (auto)biográfico con lo textil y la escritura con la costura, instaurando un campo semántico que explora con recurrencia a lo largo del poemario. Este aspecto se vincula con un argumento que la escritora trazó en “Bordado y costura del texto”: “Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir” (1983, p. 77). De esta manera, la ensayista propuso una resignificación de las tareas domésticas - asociadas tradicionalmente a lo femenino e invisibilizadas en el ámbito privado- como formas de productividad (textual), que luego explorará poéticamente en *La casa grande*, obra que, precisamente, remite desde su título al espacio de lo doméstico.

Sin embargo, en el poemario la casa no es un espacio representado sino habitado¹²³ y enlazado a la genealogía familiar, en la que se cifra la (des)identificación del sujeto poético. Así a las referencias a los padres, a la hermana, a los abuelos, vinculadas siempre a la infancia o a la temprana juventud, se suman las alusiones a su pareja (a quien está dedicado el poemario) y a su maternidad. En este sentido, por una parte, se enhebran las figuras femeninas de la línea genealógica señalando, a partir de las prendas de vestir y los gestos, espejos en los cuales el sujeto poético se (des)identifica (“Vértigo encimado entre costuras, / hoy está tironeando el parecido / de

¹²³ María Inés García Canal explicó que la casa como espacio habitado es “un espacio *lleno*, sujetos que lo habitan, lo viven y lo recrean [...] son a su vez, habitados, vividos y recreados por él. Es también un espacio *cerrado* con límites y fronteras precisas” (2000, p. 218; cursivas en original).

la manga que entuba ese pasado” [1986a, p. 37]); por otra parte, se visualizan en la última sección los roles tradicionalmente asignados a cada género en la dinámica de la reunión familiar en la casa grande.

En cuanto al primer aspecto, la femineidad se construye a partir del entrelazado de recuerdos de infancia, (des)identificación con la madre y experiencia de la maternidad: “A la siesta del juego en el ropero y / contra el orden prohibido de la ropa / se disfraza de madre encuentra el metro / del que viene, patrón en que se agranda” (1986a, p. 37). En el reconocimiento del parecido se traza parte de la genealogía familiar respecto a la que, no obstante, el sujeto poético impone una distancia (“una memoria para el gusto, un campo / que a su modelo impone una distancia” [1986a, p. 37]), ya sea por un esfuerzo de desidentificación, ya sea por alusión al exilio. Se devela de este modo el carácter construido de la femineidad: “Lo femenino que imita lo vierte / en el embudo de su cuerpo abierto. / Si impostándose en oficio de mujer / embarazada de sí misma engaña” (1986a, p. 17). En otras palabras, se externaliza la identidad genérica a partir de elementos (como el calzado y la vestimenta) que, *vertidos* sobre el cuerpo, cristalizan una representación social de la mujer.

De esta manera, el sujeto poético asume esa identidad en la ambivalencia entre la identificación y el distanciamiento, entre lo público y lo impúdico (“madre pública, deviene impúdica / hija en su desnuda regresión” [1986a, p. 17]), entre el juego y el engaño. Disfrazarse de madre o impostarse en oficio de mujer son modos en los que el sujeto poético se (des)cubre, oculto tras el uso del impersonal. En otro poema, cuyos versos han sido extensamente citados por la crítica literaria, propone la polivalencia de una palabra clave: “Se interna sigilosa la sujeta / en su revés, y una ficción fabrica / cuando se sueña [...]” (1986a, p. 23). El desdoblamiento señala, por una parte, los sujetamientos sociales que operan sobre la “sujeta” (término entendido como sustantivo

agramaticalmente femenino y como conjugación verbal en presente [Panesi 2000, Foffani 2012]) del lado del “derecho”, es decir, en la imagen pública; y, por otra parte, las posibilidades que ofrece la ficción en su “revés”, donde puede soltar las amarras. Si el “revés” en esos versos remite al sueño, también puede hacer referencia a la escritura: “[...] ¿Ocio / procreador con fecundidad paga o, / por un malsano truco, renta mala?” (1986a, p. 17). La madre pública (la escritora que pro-crea) deviene impúdica a través de la escritura y por ello el uso de la tercera persona enmascara al sujeto poético que – frente a la mirada/sanción del público- textualiza experiencias de la intimidad.

Ese juego entre el “derecho” y el “revés” de la sujeta abre otro entre la primera persona y la tercera, entre la memoria y la fabulación, entre el exilio y el retorno al país natal: “se sienta a fabular la que no dijo / soy primera, persona, estoy volviendo / mis libros al puerto de la infancia” (1986a, p. 48). El regreso supone una rememoración de la infancia y de la escena familiar, puesto que, para Gaston Bachelard “[l]a casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica sus consejos de continuidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso” (2012, p. 37). *La casa grande* como espacio (poético) constituye la patria a la que se retorna para resguardarse de la dispersión. En este sentido, para Alicia Genovese, “[l]a casa grande es la casa de los ancestros, inmigrantes judíos, y es el país propio al que se regresa” (1998, p. 84). La diáspora judía se conecta de este modo con el exilio: aquella diseminación que comportó un proceso de asimilación de las familias judías en comunidades de cultura diferente se actualiza para el sujeto poético en la experiencia del exilio.¹²⁴ De allí que en la casa grande -como

¹²⁴ Leonardo Senkman advirtió este vínculo entre diáspora y exilio a partir de la memoria: “El exilio que arrojó de las dictaduras latinoamericanas a miles de intelectuales lejos de sus patrias, afectó profundamente la relación de los judíos con los lugares de la memoria: al retomar el cayado de apátridas, algunos descubrieron que otros éxodos de sus ancestros ya los habían precedido en el destino de errantes empedernidos. Los años setenta fueron decisivos en sus vidas personales, y cruciales en la dolorosa percepción de vivir en una diáspora que hasta entonces sólo era recordada como el “fuera-de-lugar” de sus abuelos inmigrantes. Nunca antes se imaginaron que estarían obligados a desandar, desde el entrañable sur latinoamericano natal, las rutas del destierro que transitaron padres, abuelos, tatarabuelos y bisabuelos emigrantes” (2000, pp. 279-280).

espacio recordado- confluyan generaciones arremolinadas en torno a *un* legado cultural¹²⁵ en convivencia con esa *otra* cultura, aquella que diaspóricamente integran:

[...] Hay un festejo:
 la vuelta por la tierra prometida
 hasta el lugar que esclavos de promesas
 bisabuelos allí se refugiaron.
 Sirven el vino en copas de alegrarse.
 Si los vecinos se quejan delimitan
 otra familia, el ghetto sin alambres.
 En brazos de mujeres lo amasado,
 levadura de madre, crecimiento,
 bollos que se asoman al placer
 de una mordida. El negocio del pan
 es por entregas. Mientras producen,
 más hijos arriman a la mesa.
 Leen los hombres el otro repertorio,
 ritual que las estampas pintan
 cual libro viejo o Biblia, abierta,
 con las hojas servidas a la mesa.
 Letras inversas despegan con la voz
 del que recita. Y el guisado por ol-
 fato dice: narración lineal, un gusto
 por los hechos, lo que pasó da fama
 al angurriente nombre del patriarca
 [...] (1986a, pp. 45-46)

En este pasaje citado se asocian a cada género actividades específicas¹²⁶ cuya presentación excede la mera rememoración de una escena familiar. En la textualización de la organización social/familiar, el sujeto poético juega con los sentidos de esas tareas asignadas, tensionados entre el deber y el placer, la función nutricia y la oralidad, el entregar y el engullir, la producción y la reproducción. Aunque las significaciones vinculadas a cada espacio responden a la distribución simbólica y práctica de lo

¹²⁵ Denise León señaló, a propósito de *La casa grande*, que “[e]s la morada elegida para trazar la búsqueda de un origen del que sólo quedan jirones: hilvanes, ropajes raídos, fotos sepias, hebras distraídas, algún ropero abandonado. El yo lírico privilegia aquí una mirada microscópica de esos restos cuya existencia secreta y esquiiva produce un saber sobre el pasado que, paradójicamente, sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente al que remiten” (2007a, pp. 47-48).

¹²⁶ También esa organización social distribuye tareas generacionalmente: la diferenciación entre hijos/as, padres/madres y abuelos/as se percibe en las escenas de la casa grande aludiendo a los vínculos intergeneracionales que se tejen en el árbol familiar.

socialmente instituido como propio de lo masculino y femenino, la inversión en los términos de la producción (en tanto las mujeres *producen* los alimentos) y la reproducción (en tanto los hombres *reproducen* mediante la lectura lo que está escrito en la Biblia) supone desde la operación retórica una transgresión a ese orden impuesto.

El sujeto poético se configura en resistencia con respecto a esa distribución de roles en la comunidad judía (es decir, en forma transgresiva, como Bruria), pero, por asociación metafórica, al proponer a la escritura como tarea de pro-creación, se resignifica el espacio de lo femenino (para volverse fundante, como en la historia de Ruth). De este modo, la matriz identitaria enlaza la genealogía familiar a través del “parecido” y del legado cultural cifrado no sólo en las costumbres de la casa grande sino también en la lengua, el idisch, aquella que sostuvo una identidad judía puertas adentro de la casa (frente a la amenaza del olvido que la diáspora supuso para las generaciones anteriores) y que constituía para el sujeto poético otra frontera a franquear:

[...]
 A los niños adentro nos encierra
 con el idisch un cerco de palabras.
 Ronda de giros que en el patio teje
 silencio afuera con voces de entrecasa.
 (Sin embargo escapando por la siesta
 furtivos en la calle dormitaron
 a la sombra acolchada del voseo
 probaban las ternuras de un colchón:
 el castellano.)
 [...] (1986a, p. 47)

El juego de los niños, que entre ronda y ronda atraviesan el patio/silencio hasta alcanzar el castellano (idioma que representa a la vez refugio y travesura),¹²⁷ se transforma en el juego verbal del sujeto poético que, desde la infancia, distribuye

¹²⁷ Aerts señala que “el patio de la infancia constituye el espacio poético por excelencia, puesto que, por su apertura espacial, invita a soñar e imaginar el afuera o más allá, pero desde el lugar de cobijo del adentro” (2017, p.128).

territorialmente a los idiomas (el idisch como el encierro en la casa/tradición y el castellano como la apertura al afuera y lo foráneo) y subvierte esa cartografía en el diagrama del poema al cercar al castellano entre paréntesis. El arco del paréntesis pareciera abrir así un pasadizo que, clandestinamente, libera al sujeto poético en su pasaje a la escritura y, en el movimiento del retorno (a la patria, a la casa, a la infancia), le permite reconectarse al idioma originario, el de la genealogía, a través del hijo: “quien conversa en él encuentra el surco / donde rastrear el eco de su charla./ [...] /Si escucha el hijo vuelve a conectarla” (1986, p. 29).

El legado cultural queda cifrado, entonces, en los restos de esa lengua (el hebreo y el idisch que para la poeta serían dos lenguas en una [2006, p. 159]) que gana sentidos para el sujeto poético en sus vínculos familiares y los pierde cuando estos se quiebran. Volver al país natal, por lo tanto, supone reencontrar ese surco que resguarda sus señas identitarias, recuperando también en la memoria a los familiares que ya no están, aquellos que transitaron ese proceso de asimilación: “Quien la memoria narra de estos muertos / elige repechar hasta la nada / desde el izquierdo margen lastimoso” (1986a, pp. 47-48). El español, esa cálida lengua aprendida a escondidas, se reseca al caminar “entre lápidas” (1986a, p. 48) en movimiento inverso al de la escritura hebrea (de derecha a izquierda) enraizada en la cultura judía aunque, en contrapartida, es el que permite atravesar los límites de la casa para alcanzar la escritura (pública).

En síntesis, en el extenso poema final la rememoración de la casa grande supone la escenificación de recuerdos infantiles de la reunión familiar y la nostalgia por ese pasado desde el presente de la enunciación. Las alusiones a la diáspora y a la confrontación entre las culturas (la local y la que trae la comunidad judía) se entrelazan con la experiencia del exilio y con la visibilización de la organización genérica del

espacio y las tareas en la casa grande.¹²⁸ En este sentido, destacamos en los poemas citados la ambivalencia entre la transgresión y la conservación de la tradición (en tanto allí reside la identidad cultural de la “sujeta”) que se sostiene sin solución de continuidad puesto que, paradójicamente, nutre su producción poética.

Esta línea de lectura puede seguirse también en *Vida de living* (1991), obra de estructura similar a la de *La casa grande*, de tres secciones. No obstante, el sujeto poético abandona el uso de la tercera persona y su atención por la “casa grande”, para poetizar en primera persona los conflictos, (des)encuentros y contradicciones de la vida marital, como se visualiza ya en los primeros versos del poemario: “Fuera de padres, desmarida / vivo en un cuarto ambulatorio” (1991, p. 11). La ubicación del sujeto poético remite a su movilidad constitutiva tensionada entre el adentro y el afuera, por una parte, y por otra, problematiza su ubicación incómoda en el espacio social en relación con las expectativas y sujetamientos que supone tradicionalmente el contrato matrimonial. En este sentido, la rememoración del día de su unión en uno de los poemas visibiliza esas imposiciones sociales condensadas en los clichés, aunque tamizadas por el uso de la ironía y el humor: “Cuando te casaste conmigo / estábamos parados / mi edad de merecer en la cintura / y en el acento del sí colgadas las cabezas” (1991, p. 27).

Si en la primera sección del poemario (la más extensa) se textualizan los (des)encuentros de la vida conyugal entrelazando un tono erótico (cuya continuidad leeremos en *Solos y solas* [2005]) con la angustia, la ausencia o el conflicto, en el poema que cierra esta sección el lazo jurídico de la unión matrimonial se tuerce como serpentina a pesar de la alineación del doble apellido como firma de identidad:

“serpentina en fiesta equivocada / en lazo del derecho anudo del revés / prendida sola al

¹²⁸ Hemos presentado un análisis complementario al aquí desarrollado en la ponencia “El “tejido de la especie”: *La casa grande* de Tamara Kamenszain”, en el *V Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario, 2018.

techo por tu sombra / me alineo tras la firma me apellido par” (1991, p. 31). El equívoco y el tono lúdico hace serpentear ese lazo sagrado del matrimonio como “un hilo que se retuerce y se enrosca festivamente, un hilo que forma círculos y que vuelve sobre sí mismo pasando por sobre la línea, la linealidad y la alineación de las genealogías” (Panesi, 2000, p. 297). En dirección equivocada, entonces, contra el contrato conyugal (“Me prendo aquí con vos contra la boda” [1991, p. 31]), se distorsionan los lugares comunes elaborados poéticamente entre la ironía y el erotismo, entre el deseo y la atadura: “te busco en el sillón del esposado / en la cabecera de la mesa redonda / me ato a la cama, listón, corbata tuya” (1991, p. 31). En el escenario delimitado de la casa marital se resignifican los espacios asociados a cada género: por un lado, el sillón y la cabecera de la mesa, dominio/sujeción del hombre, y por otro, la cama, territorio de la intimidad a la que se “ata” la mujer. De allí la invitación a “desanudarse”, a soltarse del lazo artificial, replicada en la dispersión espacial de los versos finales del poema:

[...]
 desaundémonos
 suelos
 del
 festejo
 que los casados son de cotillón. (1991, p. 31)

En la primera sección, por lo tanto, el interés temático por la vida matrimonial conlleva (con algunas excepciones) una limitación del escenario poético a un interior doméstico en el que se desarrolla la intimidad de la pareja en sus (des)encuentros. En este sentido, como en *La casa grande*, el exterior -el espacio de circulación pública- se observa desde un interior, es un “afuerear adentro con ventana” (1991, p. 15) y a

menudo ese afuera remite al bar, anticipando su próximo poemario, *Tango bar* (1998).¹²⁹

En la segunda sección, las alusiones a la vida conyugal se amplían por sus vínculos con la “casa grande”. Por una parte, la poeta incorpora un poema referido a la muerte de su hermano en la infancia; por otra parte, recupera la figura del abuelo enlazada a la del marido: “En el retrato ovalado retocado / se te parece la cara de mi abuelo” (1991, p. 41). El escándalo del incesto aparece enfatizado por el uso de mayúsculas: “ME CASÉ CON MI ABUELO ESPEREN LA RESPUESTA / no hay un sí que dure por cien años / hacia mi propia deseosa recompensa / mejor huir” (1991, pp. 41-42). Esos versos remiten también al epígrafe de José Lezama Lima (“El deseo que huyó paga viendo en la esposa la madre ovalada”), trazando una suerte de cinta de Moebius que conecta pasado y presente, genealogía y pareja, deseo y huida.

Esta provocación lúdica remarca el cambio de destinatario, de la segunda persona del singular (un “vos” sobreentendido como su pareja) que predomina en el poemario a la segunda persona del plural, a modo de interpelación a los/as lectores/as.

[...]
 COMAN
 a cuchilladas afilen al tenedor
 de libros
 su biblioteca abre el comedor
 imanta centro de la mesa
 una serie por orden de festejos
 cena de galas alfabéticas

¹²⁹ Jorge Panesi (2000) señaló a propósito de este poemario la recuperación del bar y del barrio como apertura hacia otra lengua, el lunfardo, a través del tango. Este aspecto se percibe con claridad en algunos poemas de la primera sección, por ejemplo, en estos versos iniciales: “Por el bar de la esquina se desdobra / y entra en mi casa en contubernio / con la calle, la atención que flota / desde el charco al pie del cafecito / hasta un vidrio a ras de aquella ñata” (1991, p. 15). En nuestro estudio abordaremos este aspecto a propósito de *Tango bar*. Denise León, por su parte, destacó la ubicación del sujeto poético en un umbral, que propende a difuminar las fronteras: “El tango, el barrio y el bar marcan una abertura, una zona de pasaje entre el afuera y el adentro, entre la lengua materna y las otras lenguas, entre los espacios femeninos y masculinos. En la poesía de la autora se repiten las figuras del intersticio, del vitral, de la ventana como metáforas del deseo de quebrar la reclusión y situarse siempre en el límite, suspendiendo o invalidando la separación de zonas a través de ese ‘afuerear adentro’” (2007a, p. 64).

con mi familia clavada en los sillones
 YO en la cabecera
 ¿como? (1991, pp. 43-44).

Del retrato del abuelo a la sala de cuadros (“La sala se alarga ala de los cuadros / muestra su afilado perfil de galería” [1991, p. 43]) el tránsito del sujeto poético se curva para referir a un círculo de lectores/as, interpelados/as en los versos citados e invitados/as a la “ingesta” de libros. En ese festejo en el que concurren libros y lectores/as, escritura y familia, el sujeto poético afirmado en las mayúsculas del “yo” se ubica en la cabecera de la mesa literaria/familiar (lugar tradicionalmente asignado al padre de familia)¹³⁰ para cerrar el poema con una interrogación que revela una perplejidad en torno a su ubicación en ese banquete (literario).

Por último, la tercera sección (titulada de igual manera que el poemario) contiene dos poemas numerados en los que el sujeto poético se sitúa en el *living* de la casa, recordando otros tiempos mientras de fondo suena la música de los Beatles. Estos dos poemas constituyen un punto de llegada, un final del día (y también de la lectura del poemario) que se cierra en la intimidad de la charla, en ese otro *living* (en su doble sentido, como espacio doméstico y como gerundio del verbo vivir en inglés [Genovese 1998]),¹³¹ el de la palabra:

¹³⁰ María Inés García Canal precisó el carácter simbólico del “ceremonial” que implica la reunión familiar en torno a la mesa: “El acto [de comer] satisface innumerables necesidades: la biológica que permite la continuación de la vida; la libidinal al apaciguar la oralidad, provocando los placeres que conlleva el comer y el beber, y satisface también otra necesidad desde la mirada del grupo, crea la conciencia de existir en comunidad y refuerza en cada uno de los sujetos la seguridad de continuar siendo miembro activo del grupo familiar” (2000, p. 222). Además, ese ceremonial organiza a los miembros del grupo familiar mediante jerarquías y funciones: “Esta ceremonia es presidida por el padre, otorgándose a través de los alimentos que obtuvo con esfuerzo para sus hijos y su mujer. La madre actuará como la encargada de preparar la libación y de esta manera el comedor se habrá convertido en el lugar de la ofrenda. // Los hijos registrarán esta ceremonia como un don recibido, una gracia, un regalo, punto fundamental de inscripción de la culpa, de la deuda contraída para siempre” (García Canal, 2000, p. 223). Estas consideraciones permiten visualizar con mayor claridad el juego de inversiones que propone el sujeto poético, incorporando además al ritual a la familia literaria y a la comunidad de lectores/as.

¹³¹ “Living como lugar de la casa, lugar doméstico; y living, también, del inglés ‘vivir’. Vida de la casa y vida que busca, más allá de la quietud del lugar doméstico o domesticado, una vida que desea ser viviente” (Genovese, 1998, p. 85). Para León, el living es “ese lugar puesto a salvo, que se dispone para la

[...]
 Nos acolcha espeso lo que es nuestro
 propiedad privada de la escucha
 para dos esposos clavados
 mullendo los sillones

ESE PAR

que hundido en los resortes del tiempo
 soportó el peso de los amigos
 muertos viviendo aquí
 en el *living* de esta charla.
 Ya no están pero evocarlos
 (¿te acordás lo que decía?)
 llena un libro de citas
 colma de risa este momento;
 contagioso es escribir para ellos
 en un trance
 de alegría espiritista. (1991, p. 48)

Estos versos del poema final se detienen en la escena de los “esposos clavados” en los sillones del living, en ese espacio íntimo de la “propiedad privada”, que antes que un espacio físico representa un territorio de la “escucha” y el recuerdo de los amigos que ya no están. La crítica ha leído en este poema una de las pocas referencias a la última dictadura cívico-militar, en concreto, a los amigos desaparecidos, trazando, como sugirió Alicia Genovese, “[u]n paisaje de sobrevivencia en los años 80” (1998, p. 84). El peso de esas ausencias se materializa en la evocación en este final nostálgico, que presentifica a los amigos ausentes, incluso a los que habían partido recientemente como Enrique Pezzoni, a quien está dedicado este poemario.

2.3. “*Un paso de salida*”

En *Tango bar* (1998) y *Solos y solas* (2005), el sujeto poético explora el exterior, es decir, la casa (grande o conyugal) deja de ser el escenario predominante, habilitando la textualización de otros vínculos que no remiten de manera directa a la familia o que tensionan esa identidad constituida y respaldada por su genealogía.

Tango bar, publicado siete años después de *Vida de living* y dos después de su segundo libro de ensayos *La edad de la poesía* (1996), se organiza en forma similar a las dos obras poéticas anteriores. El cambio estético más notorio es la extensión de los poemas, en general de más de veinte versos (algunos incluso divididos en estrofas o partes numeradas), y el predominio de los versos de arte menor que le imprimen mayor fluidez a la lectura. Como contrapartida, el diálogo intertextual propuesto desde el título explica en gran medida el origen de esos cambios en las elecciones estéticas y acerca su poesía a las formas de lo popular.

Tango bar es un poemario polifónico. Esta matriz se evidencia en el uso de cursivas para delimitar las citas extraídas tanto de canciones (la mayoría, de tango) como de otros/as poetas y de discursos proferidos por otras voces que se cuelan entre los versos de los poemas. El sujeto poético, por lo tanto, se constituye en ese diálogo con otros discursos, posicionándose en relación con ciertos enunciados que inciden de diversas maneras en la construcción de su subjetividad. Uno de los aspectos más interesantes de ese proceso de constitución de sí es la diferenciación genérica (binaria) que se percibe en los poemas, subrayada por las citas de las letras de tango, un género musical que culturalmente alimenta las formas de la masculinidad hegemónica:

*Tango que me hiciste mal
y sin embargo te quiero*

*porque sos el compañero
de mis penas de arrabal.
A vos te hablo
contestame
sufrí conmigo una respuesta
te pregunto por qué
me hiciste mal si te quiero
o sin embargo sos
mi macho compañero
bailarín de mis sueños tangueros
príncipe de mi arrabal azul.
[...] (1998, p. 17)*

Los primeros versos –señalados en cursivas en el original- corresponden a “Apología del tango”, escrito por Enrique Maroni, aunque el tercer y cuarto verso presentan una variante respecto de la letra original: “porque sos el mensajero / del alma del arrabal”. El cambio de “mensajero” por “compañero” y de “alma” por “penas” redirecciona el sentido para referir una experiencia dolorosa puesto que, al fin y al cabo, como precisó Kamenszain en un ensayo de *La edad de la poesía*, el tango habría logrado “un decir liviano y gracioso a veces, otras pesado y trágico, que sorteando peligrosamente el ridículo conmuev[e] al lector” (2000, p. 114). En este sentido, la elección del tango como compañero se justifica en la búsqueda de esa “canción que diga lo que somos / nuestro sentir más íntimo / dos o tres palabras lisas y llanas” (como sintetizará en *Solos y solas* [2005, p. 15]), que ofrece “un idioma de la pareja” (2000, p. 114), el lunfardo, para salirse de la lengua e incursionar en el reino de lo sentimental.

Por este motivo, en los versos citados arriba la paradoja inicial y la segunda persona referida al tango se desplazan al “macho compañero”, cuya figura se construye mediante una gradación e hipálages que amalgaman el discurso del tango y los clichés que circulan en la sociedad sobre un modelo de masculinidad. En el poema anterior al citado, el sujeto poético alude a esa trampa estereotipada de enamorarse de la figura del hombre rebelde: “Mamá, papá, me fui / con este malito criollo” (1998, p. 15), aunque

también se cuestiona sobre la naturaleza de la relación amorosa, en este caso, determinada por los preceptos de la religión: “¿Será posible que en mi religión / sola / detrás de un hombre / yo siempre sienta frío?” (1998, p. 15). El interrogante no tiene respuesta, pero permite señalar el cuestionamiento del lugar que socialmente se asigna a las mujeres en el vínculo amoroso. En este sentido, el sujeto poético comprende que las letras del tango reproducen esa distribución simbólica y no siempre una reapropiación es posible. “El tango es macho” (1998, p. 27) cantan las amigas en el bar, pero sus voces no resignifican la afirmación de Celedonio Flores (“Por qué canto así”)¹³² que identifica un género musical con un modelo de masculinidad, aun cuando ese modelo bordee “peligrosamente” lo femenino en el quiebre de la voz que entona la queja tanguera (Panesi, 2000, p. 335).¹³³ La mujer, en cambio, es la ausente, un objeto del discurso referido en términos desvalorizadores con el que no puede haber identificación positiva: “ellas son musas tristes / o se ven / como muñecas marchitas / de vodevil” (1998, p. 27).

El sujeto poético se constituye en tensión con las representaciones genéricas que el tango reproduce, aunque al mismo tiempo este género musical se torna su compañero en las penas y el anfitrión en el bar. A diferencia de los poemarios anteriores, en *Tango bar* el escenario predominante es –como lo adelanta el título– el bar y el barrio, en tanto que la casa se resignifica como un espacio de soledad: “mi casa grande / con su celda adentro / vacía” (1998, p. 11). No obstante, como señaló Enrique Foffani (2012), el bar no supone un alejamiento de la casa: “me devuelvo a casa a cada rato / pero sigo aquí / en el bar de al lado” (1998, p. 13). En otras palabras, la concurrencia a ese espacio

¹³² Poema de Celedonio Flores popularizado por Julio Sosa que lo recitó con la musicalización de “La cumparsita”.

¹³³ Esta sugerente lectura, propuesta por Jorge Panesi, fue recuperada por Tamara Kamenszain en su ensayo “Cansados del cansancio” de *La edad de la poesía*. Enrique Foffani también realizó un comentario similar: “Si el barroco es una plétora, el tango también lo es: cornucopia del arrabal, las letras tangueras muestran hasta la hipérbole los diversos discursos que definen al sujeto, el modo como este discurre por diversas experiencias, entre ellas la amorosa, y cristaliza en una filosofía ambigua tan machista como pronta a volverse feminizante en su peligrosa propensión al llanto” (2012, p. 36).

público es, como en *Vida de living*, un “afuerear adentro con ventana”, y aunque en él se encuentra ocasionalmente con hombres,¹³⁴ su interés allí es la reunión con amigas:

“Otra vez en el bar de las mujeres / me tomo la copa del olvido” (1998, p. 27).

Construye así una comunidad de pares en la que paliar su soledad. Sin embargo, en relación con esas figuras femeninas también se observa en el sujeto poético un movimiento ambivalente entre la identificación y la desidentificación, evidenciado en el poema de la tercera sección (titulada en forma homóloga al poemario), que cierra *Tango bar*. Por una parte, el sujeto poético se incluye en esa reunión de amigas que ofrece compañía y consuelo, sintetizada en la imagen de las piernas bajo la mesa: “suma un motín de piernas / a ese círculo apretado / que abraza su estadía / bajo la mesa de un bar” (1998, p. 43). Ese círculo apretado que reconforta en tanto traza un vínculo sororo se torna en ese mismo gesto una frontera, un espacio que se abre pronto a la fuga: “Me fui del círculo / ustedes me deprimen” (1998, p. 44). En este sentido, Enrique Foffani afirmó que

Un libro como *Tango Bar*, que habla del dolor de la separación de los esposos, del vacío que deja la ruptura, paradójicamente carnavaliza los sentimientos a partir de esa filosofía del sentimentalismo, plagada de manifestaciones de lo

¹³⁴ En cuanto a las figuras masculinas, en los poemas pueden diferenciarse, por una parte, la alusión a la expareja, cuya ausencia se remarca (“La mejilla mientras bailamos juntos / está caliente. / Imposible / no estás no estamos bailo sola [1998, p. 35]), por otra, las referencias a otros hombres, con los cuales se sostiene una distancia (“Desde el DAMAS espío al caballero” [1998, p. 13]) aunque en ocasiones se niegue por lo bajo su presencia: “(aquí no hay hombres)” [1998, p. 11], “(Ya no quedan caballeros)” [1998, p. 17]. En este sentido, si bien en *Tango bar* predomina la comunidad de mujeres (amigas, familia), de los hombres referidos nos interesa señalar uno cuya figura se torna notoriamente amenazante. Ese poema, construido a partir de la superposición temporal pasado/presente, recupera de la infancia voces femeninas de advertencia: “(Cuidado en la esquina. / Con ese viejo. / Crucen chicas de a dos / por la vereda de enfrente.)” (1998, p. 29; cursivas originales). Esa amenaza que enfrentaba junto a su compañera de banco en el regreso a su casa persiste en la memoria y en el cuerpo del sujeto poético: “Cierro bien las piernas ahora / que atravieso en rojo / mi avenida más peligrosa / esa calle empedrada sin retorno / que ya no se llama Canning / me aleja para siempre de vos. / Hoy faltó / mi compañera de banco.” (1998, p. 30).

cursi, la queja, la lástima, el perdón, el discurso machista, lo lacrimógeno (2012, p. 40)

El aspecto lúdico de esas ambivalencias supone para este sujeto poético des-ubicado (como referíamos, “Fuera de padres, desmarida”) una búsqueda de otros mecanismos para configurarse a falta de ese otro que culturalmente la completa en un “par”. El amado, ausente, campea en este poemario y se constituye, a la inversa del tango, en el objeto del discurso, como se afirma en estos versos iniciales del poema que cierra la segunda sección:

*Ven, oye, yo te evoco,
extraño amado de mi musa extraña
te llamo en masculino me apropio
de la vida de los dichos nuestros
me puedo escribir
los versos más tristes esta noche
te puedo decir mi musa
y no suena extraño.
Es mi “arte poética”
[...] (1998, p. 39)*

La cita de los dos primeros versos corresponde al conocido poema “Misterio: ven” de *Los cálices vacíos* (1913) de Delmira Agustini, repitiendo el epígrafe con que se inicia *Tango bar*. La transformación genérica de la “musa” a contrapelo de la tradición literaria, anticipada por Agustini, se constituye en un acicate para la escritura. A pesar de que el sujeto poético admita no saber de qué trata la poesía sí afirma: “pero es cierto que siempre hay / un amado, no sé / un evocado” (1998, p. 39). Este distanciamiento en relación con su enunciado tensiona la lectura en clave autobiográfica a la que invita el poemario, que incluso incorpora en dos ocasiones el nombre propio de la poeta, reafirmando una identidad entre el sujeto poético y la figura autoral y al mismo

tiempo subvirtiéndola en el gesto apropiatorio de los versos de otros/as poetas.¹³⁵ La delimitación de un “arte poética” que se engrana a partir de la ausencia de un otro que alimenta la escritura (en tanto pretexto para la poesía) deriva en la textualización del dolor de una separación y de la experiencia de la soledad, así como de esos otros vínculos (no familiares) y discursos sociales que inciden en la constitución del yo.

Si la poética de lo familiar construida en poemarios anteriores se tensiona en *Tango bar* por la ruptura del lazo conyugal, en *Solos y solas* (2005) esa tensión se fortalece por las contradicciones entre los mandatos de su herencia cultural y la experiencia de la soledad y de la búsqueda amorosa que atraviesa el sujeto poético.¹³⁶ Este poemario se organiza, como las obras anteriores, en tres partes seriadas cuyos poemas, sin titular, contienen un promedio de doce versos, en general de arte mayor, y se destacan por un estilo nuevamente cercano al neobarroco/so por la abundancia de figuras retóricas como hipérbaton, metonimia, sinécdoque, hipálage, entre otras. En cuanto al contenido, indicamos que continúa la línea exploratoria de *Tango bar*, en la que el sujeto poético abandona el escenario de la casa grande/conyugal para aventurarse a otros encuentros en el bar, en la calle, en el baile. En este sentido, desde el primer poema, la des-ubicación del sujeto poético (que señalamos también en *Tango bar*) desfamiliariza el espacio doméstico. Ese extrañamiento inicial (“Soy la okupa de mi

¹³⁵ Una revisión de los/as poetas citados o aludidos en este poemario (Néstor Perlongher, Rubén Darío, Delmira Agustini, César Vallejo, Pablo Neruda) nos permite avizorar la filiación estética neobarroca/sa, con ascendiente latinoamericano que sostiene Kamenszain. La historia trágica de Agustini que se sintetiza en este poema es recuperada con mayor detalle junto a un incisivo análisis de su poesía en el ensayo “La divorciada del modernismo” publicado apenas dos años después en su libro *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* (2000). Asimismo, en este poema alude a versos de Neruda y Vallejo, autores que leerá en contrapunto en el ensayo “Testimoniar sin lengua” de su libro *El testimonio de la poesía* (2006). Si bien estudiaremos sus producciones ensayísticas más adelante, cabe aquí señalar el modo en que se nuclean esas intertextualidades en este poema, que dialoga abiertamente con sus producciones críticas.

¹³⁶ Parte del análisis de este poemario está basado en el que hemos desarrollado en la ponencia “Género y experiencia en *Solos y solas* de Tamara Kamenszain” presentada en *XII Jornadas de Historia de las Mujeres y VII Congreso Iberoamericano de Estudios de Género*, Universidad Nacional del Comahue, marzo de 2015; y en el artículo “‘y yo aquí me tengo entre solos y solas’: una lectura de *Solos y solas* de Tamara Kamenszain” publicado en *Mirar el mundo desde el género. Historia y estudios*, Marta Carrario, Alejandra Boschetti, Marta Flores y Griselda Fanese (comp.), 2016.

propia casa / desde que la propiedad se fue de mí” [2005, p. 11]) se produce por el alejamiento de un otro referido en una sucesión de pronombres: “vos tú él el hombre con la cama doble” (2005, p. 11). A partir de entonces el sujeto poético transita otros espacios y procura insertarse en otra comunidad, ya no de amigas como en *Tango bar*, sino, como lo explicita el título, de solos y solas: “nos encontramos sin nada en común / con otros tan comunes como nosotros” (2005, p. 19). No obstante, esa búsqueda no mitiga el sentimiento de soledad:

[...]
 la soledad da ese paso que arrastra con la música
 el eco del eco de lo que pueden los letristas:
 hacer una canción que diga lo que somos
 nuestro sentir más íntimo
 dos o tres palabras lisas y llanas
 [...] (2005, p. 15)

Como en *Tango bar*, las referencias a la música atraen hacia la lengua poética los decires populares, a modo de estrategia del sujeto poético de restituirse a una comunidad con la que compartir las contrariedades del (des)amor. Asimismo, el tránsito por los lugares públicos para participar de esa comunidad de solos y solas deriva en otras resistencias a los lugares comunes: “cuando en el colmo sudado del salón / la fobia a mí me desgañita / hasta el guardarropas en un paso de salida” (2005, p. 13). Esas ambivalencias entre buscar y huir, entre participar y no de la comunidad de solos y solas, dan cuenta del lugar incómodo que este sujeto poético experimenta, cuya vida “par” está prevista por el mandato cultural y social.¹³⁷

¹³⁷ En uno de los poemas el sujeto poético se autfigura como la protagonista de un cuento tradicional en clave moderna (“Soy sin ellos la cenicienta en radiotaxi” [2005, p. 15]), aunque prevalece la ironía sobre ese estereotipo de género. Nadie llega en el poema y mientras regresa a la soledad de su casa, el sujeto poético percibe la mirada del otro sobre sí (“su nuca me ve: estoy sola” [2005, p. 15]) que aglutina los señalamientos y prejuicios a su situación de “impar”.

En la segunda parte del poemario, ese tránsito y búsqueda se reduce a la representación de encuentros con un otro. Por ello, los ocho poemas que integran esta sección presentan el mismo verso inicial (con una ligera variante en los últimos dos poemas), “Cuando te vea por primera vez”, que permite una lectura seriada. La iteración de ese primer verso refuerza la percepción de que en cada poema se escenifican distintos modos de (des)encontrarse. De esta manera, la repetición impide la fijación en tanto se propone como un ensayo que explora una multiplicidad de encuentros con un otro (una segunda persona que incluso puede leerse como variable de poema a poema), al mismo tiempo que ese otro es un interlocutor imprescindible para la configuración de sí (“te pienso mirar y si me miro / pienso sorprender en tu espejo mi propio bostezo” [2005, p. 33]). De allí que el sujeto poético procure identificarlo, buscar signos que lo vuelvan reconocible: “[c]uando te vea por primera vez / no vas a coincidir con tu foto carnet / indocumentado en la fila de los que no conozco” (2005, p. 25). En esa búsqueda hay una no-coincidencia que lleva al sujeto poético a avanzar hacia el otro mediante juegos entre lo visible y lo invisible, entre lo conocido y lo desconocido, que adquieren en algunos segmentos un claro tono erótico: “si me visto de negro te vas a detener en blanco / a barajar el ida y vuelta de tu propia conversación / a deshacer ese camino que va del borde de mi escote / al borde de tus pensamientos más íntimos” (2005, p. 37).

No obstante, la búsqueda y el recorrido de este sujeto en tránsito en las dos primeras secciones del poemario se arremolina en la última sección, titulada “La Alianza”, en la que problematiza su herencia cultural cuyo mandato es la monogamia:

cuando escribí el primer poema me sobraban motivos
 Girri nos enseñó después que el motivo es el poema
 y ahora me pescan como en acto fallido
 dos o tres palabras lisas y llanas
 “te veo” “me ves” no quieren decir nada
 pero si reconocés mi letra me avergüenzo ante el espejo

¿de qué si no estoy hablando de mí?
 ¿de qué si no te hablo?
 despunto por vos la adicción que me tiene atada
 a ese dialecto que aprendí de chica
 se pronuncia arrastrando la monogamia de los míos
 de qué me avergüenzo entonces
 si lo que me pesa desde la cuna todavía
 para bien o para mal no es otra cosa
 que la alianza con mi padre (2005, p. 47)

En esta parte del poema final –el único de “La Alianza”, dividido en ocho partes- el sujeto poético recupera la figura del poeta Alberto Girri para tensionar las señas que tientan a la lectura en clave autobiográfica. Asimismo, el cuestionamiento de la capacidad referencial de las palabras contradice la caligrafía íntima de quien acaba comprometida en su escritura, entramando en los versos su experiencia vital. Las lenguas (el castellano y el idisch), la tradición (la monogamia como mandato) y la familia (la figura del padre, sugerentemente enlazada al complejo de Edipo de la teoría freudiana) son las referencias que develan la construcción de una subjetividad ambivalente en relación con su herencia cultural, en particular por la experiencia de la soledad que implica también un sentimiento de orfandad ante la muerte del padre (cuyo duelo en *El ghetto* [2003] examinaremos en el próximo apartado).

Frente a ese desamparo, el sujeto poético se refugia en la literatura: “la literatura es otro techito armado en el desierto / se conmemora como enlace judío / cuando la palabra cobija en su propia ley / un ritmo nuevo una melodía inesperada” (2005, p.48). La mención del toldo que al principio cobija al joven matrimonio de sus padres (como parte de la ceremonia en la tradición judía) se desliza hacia el otro enlace, el compromiso que asume la poeta con la literatura. Ese toldo se transforma en lo que el poeta Paul Celan llamó *zeltwort*, palabra alemana que, convocada en el epígrafe de este último poema, significa “una especie de ‘palabra-carpa’, un refugio de sentido capaz de

cobijar en su seno a más de uno” (Kamenszain, 2007, p. 51).¹³⁸ La crítica Denise León apuntó que esa casa (del lenguaje) se presenta frágil, “es un toldo abierto, un refugio precario en el desierto, pero que evocado desde la esperanza aún funciona como un territorio de lo propio donde agazaparse” (2007a, p. 58). Tras el extrañamiento inicial del primer poema (“soy la okupa de mi propia casa”), comienza un proceso de recuperación del espacio cuyo punto de partida se ubica, paradójicamente, en el afuera: “la puerta de entrada me espera afuera / para que todo empiece de nuevo” (2005, p. 11). Se produce un desdibujamiento de las fronteras entre el adentro y el afuera y la idea de territorialidad excede la referencia espacial para abarcar también la lengua: las alusiones a la casa, la puerta y, especialmente, el techo (que es también el toldo), se conectan metafóricamente con la palabra, el cuerpo, la escritura: “casa es ahora cuerpo” (2005, p. 17) afirma el sujeto poético y el cuerpo se torna escritura en tanto se constituye como el espacio de las mediaciones (en su relación con los otros) y también de las resistencias y las incertidumbres (“¿puedo hablar de amor cuando veo a alguien? / si te ve sí, si no te ve no, así de simple” [2005, p. 50]).

En síntesis, en *Tango bar* y en *Solos y solas* el sujeto poético cruza la frontera entre el espacio público y el privado para disputar a su herencia cultural y a discursos sociales y literarios algunas claves que dan sentido a la experiencia. El sujeto poético oscila entre aceptar la tradición judía -que alimenta una identidad comunitaria y condensa el enlace con el pasado y la herencia familiar- y resistirse a sus mandatos que no ofrecen respuestas a las experiencias que transita. En estos dos poemarios la escritura

¹³⁸ En su libro de ensayos *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2007), Tamara Kamenszain explicó detalladamente el empleo de este término: “*Zelt* en alemán significa carpa y *wort* palabra, o sea que estamos ante una especie de ‘palabra-carpa’, un refugio de sentido capaz de cobijar en su seno a más de uno. El poeta [Paul Celan], en *Anabasis*, pide por una ‘ascensión’ hacia la ‘palabra-carpa: juntos’. Entonces, agazapada dentro de la palabra-carpa, habita otra palabra que ocupa a pleno el sentido de la primera: ‘juntos’. ‘Juntos’ equivale, en la poesía de Vallejo, a ‘pueblo’, ese término que también da cuenta de una lengua que sólo se contraseña con el otro. La ascensión hacia esa lengua es una pulsión que Badiou define en Celan como ‘la aspiración hacia el ultrapoema’, una especie de poema salido de sí que se escribe con los otros o por los otros”. (2007, p. 51).

se abre al diálogo con otras voces en un intento de significar comunitariamente las experiencias del (des)amor y la soledad, aunque resistiendo –a menudo mediante la ironía- los lugares comunes. La integración de otras voces, la tentativa de alejar la lectura de la clave autobiográfica, el predominio del humor y el erotismo, los interrogantes y los ensayos de lo posible, los juegos entre la opacidad y la transparencia en el lenguaje poético son todas estrategias para resistir la opresión de los discursos dominantes y para intentar articular otros sentidos posibles para las experiencias que el sujeto poético transita.

2.4. Duelos

Entre la aparición de *Tango bar* (1998) y *Solos y solas* (2005), Tamara Kamenszain publicó *El ghetto* (2003), poemario en el que, si bien estéticamente continúa bajo el signo neobarroco/so y estructuralmente es similar a sus otras obras (puesto que se encuentra dividido en tres secciones), el sujeto poético pierde centralidad frente a la preponderancia que le otorga a su legado cultural-religioso judío y a la figura de su padre. En este sentido, desde la dedicatoria de *El ghetto* (2003), la poeta convoca el nombre paterno e instaura una territorialidad en la que anclar la tradición heredada: “*In memoriam* Tobías Kamenszain. En tu apellido instalo mi ghetto” (2003, p. 7). Ese término clave, adelantado en el título, aglutina los diversos sentidos que el sujeto poético deshilvana en los poemas en relación con la tradición judía en la que se inscribe y desde la que afronta el duelo por la pérdida de su padre.

En la primera sección del poemario, el sujeto poético explora los límites del ghetto señalando en su horizonte a Jerusalem, convocada desde el epígrafe inicial de esta sección. Se visualiza en estos poemas un sujeto poético móvil que transita el pasado

y el presente a través de referencias a espacios como Jerusalem, Rusia, México, Cuba y Buenos Aires. También, en forma indirecta, alude a la permanencia y la expulsión de los judíos de la península Ibérica y al Holocausto. Esas referencias al genocidio y al exilio del pueblo judío recuperan las asociaciones más oscuras en torno al término “ghetto”, que originalmente señalaba en italiano a un barrio constituido en su mayor parte por judíos. No obstante, también se textualiza una crítica hacia las posturas más ortodoxas del judaísmo, en particular en relación con las mujeres. En el poema “Solideo”, la referencia a un barrio de judíos ultra ortodoxos, conocido como el barrio “de las cien puertas” -*Mea Shearim*- en Jerusalem, le permite al sujeto poético escenificar la rígida división simbólica entre los ámbitos público y privado según el género:

[...]
 son todos hombres
 con el antebrazo se cruzan los ojos
 de vereda a vereda
 ni locos me quieren mirar
 no entiendo cómo
 pecado de pronto me vuelvo
 aquella jinetera del Malecón
 grita yo es otra
 nena de sandalias hebreas
 con la biblia en la mano
 ellos ni me escuchan
 corren por su idioma
 como cucarachas por Nueva York
 [...] (2003, pp. 17-18)

El sujeto poético contrapone en sí dos imágenes que condensan las representaciones dominantes de la femineidad (la prostituta y la niña) pero la condena de esos hombres la invisibiliza (en las dos figuraciones) en el espacio público.¹³⁹ El

¹³⁹ El verso “yo es otra” es una evidente apropiación de la poeta del conocido verso de Arthur Rimbaud “*je est un autre*” (yo es otro), demarcando un posicionamiento de género. Foffani (2004) señaló que esa

ghetto allí se traza por el género y mediante la lengua, fortaleciendo a un grupo de hombres que detentan la palabra y la ley. Sin embargo, el sujeto poético resignifica esa práctica exclusiva erotizando la lectura del texto sagrado y otorgando -como señalamos a propósito del poema final de *La casa grande* (1986)- a esos hombres un rol de *reproducción* (en el sentido de repetición) antes que de *producción*

[...]
 con la lengua en el dedo
 recorren un foliado sin número
 por la ajada entrepierna de los libros
 que ni leen
 porque eso no es leer
 [...] (2003, p. 18).

De igual manera, son también hombres reunidos en el espacio público quienes llevan adelante el *kaddish*, una plegaria que se reza comunitariamente a lo largo de una semana que acompaña el duelo. Diez hombres reunidos, según el judaísmo ortodoxo, cuya palabra en arameo se desfamiliariza para el sujeto poético transformándose en una materialidad sonora sin significado, disecada en el contexto de la práctica religiosa.¹⁴⁰ Ni siquiera ese idioma compartido con su madre recupera un sentido para su experiencia: “Cuando leemos juntas en arameo / no me reconozco” (2003, p. 37). Ese extrañamiento (de sí) se evidencia en el poema “Kaddish”, que abre la segunda sección, en el que persiste el interrogante repetido en el primer verso de cada estrofa/día que dura la ceremonia, como un ritornelo que acentúa un vacío de sentido, la perplejidad de la orfandad:

bifurcación del sujeto le permite salirse de sí, del ghetto del yo, del ghetto del nombre instaurado desde la dedicatoria.

¹⁴⁰ Hemos profundizado este aspecto y contrastado con su tratamiento en *El eco de mi madre* en la ponencia “Género, lenguaje y experiencia en dos poemarios de Tamara Kamenszain”, presentada en el V Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Universidad Nacional del Mar del Plata, noviembre de 2014.

¿Qué es un padre?
 Diez hombres lo invocan el martes
 en un espacio sin él
 su idioma
 resuena extranjero (2003, p. 33).

El extrañamiento del sujeto poético por la ausencia del padre deriva, por una parte, en una pérdida de sentidos en torno a las tradiciones judías heredadas y, por otra parte, en la búsqueda de respuestas en esas prácticas religiosas que concentran la memoria y la identidad de la colectividad judía asociadas a la historia familiar.¹⁴¹ En otras palabras, si la práctica religiosa no resuelve el interrogante central que se plantea el sujeto poético, esa carencia arroja al yo a la incertidumbre de la orfandad, empujándolo a regresar a los lugares de la memoria. Como explicó Adriana Kanzaepolsky, se trata de “volver a los lugares de la memoria, a los lugares de la ‘identidad’ para en ese retorno decirlos como pérdida. Una pérdida que pareciera ser el único lugar en que los poemas se afirman” (2010, p. 111);¹⁴² pérdida que además supone, como sugirió Denise León (2007b), la pérdida del hogar lingüístico, de ese idioma que, como señalamos, conecta al sujeto poético con su genealogía familiar. Por eso en algunos poemas se lee un repliegue hacia los antepasados y una proyección hacia el hijo que heredará esta tradición (“Me pesa el muro que te cargo / con la vista puesta en la espalda / el horizonte señala / otra patria” [2003, p. 25]); y en otros se torna preciso acudir a la traducción,¹⁴³ como modo de (re)interpretación de la herencia

¹⁴¹ Esta tensión instala, como sugirió Delfina Muschietti, la figura de la paradoja (8 de junio de 2003), que le permite al sujeto poético situarse en el umbral del *ghetto* (Denise León, 2007b) tanto para replegarse hacia memoria familiar y la tradición como para desplegar y abrirse hacia afuera.

¹⁴² Kanzaepolsky afirma, incluso, que la lógica que articula este poemario es la de “la disolución de cualquier fijeza en una lengua, una identidad o una geografía, categorías que los poemas minuciosamente corren al tiempo en que desacralizan los lugares prestigiosos del imaginario cultural judío” (2010, p. 106).

¹⁴³ Se lee en el primer poema de *El ghetto*: “disecar es la palabra correcta / revertir de derecha a izquierda / el orden de las letras, ‘asimilar’, / traducir como *ladino* / la lengua materna” (2003, p. 13; cursiva)

cultural: “mal traducida la fotocopia de kaddish / en el fondo de mi cartera qué me dice / la tradición a expensas de tu muerte / una verdad menos que revelada” (2003, pp. 43-44).

El despojamiento producto de la pérdida afecta también a la escritura puesto que desestabiliza profundamente la identidad del sujeto poético, enlazada a la tradición judía, como se lee en “Muro de los lamentos” que citamos completo:

Un portafolios vacío
sobre la mesa vela los restos
¿Con qué escribir ahora?
Sólo queda
el *alefbet* que a punta de mármol
anota nombre y fecha
en otro mundo.
Ciega, lega, analfabeta,
que yo no me dé de cabeza
contra la tumba imponente
de esa pared. (2003, p. 35; cursiva original)

El sujeto poético enumera sus pérdidas, cuyos restos configuran esa escritura que es la del epitafio puesto que la lengua, vaciada de significado, sólo puede aludir a la muerte. Por eso, mientras el padre se repliega “en eco” (2003, p. 41), el sujeto poético afronta el duelo mediante una apertura del ghetto en el último poema de la segunda sección, “Árbol de la vida”, en el que, expandiendo el límite de la mirada desde el cementerio judío hacia el Gran Buenos Aires, abarca aquello que renace verde en el paisaje: “Mi duelo, lo que estoy viendo / será de aquí en más este verdor que te dedico. / Hoy florecen en las copas de los árboles todas mis raíces” (2003, p. 44).¹⁴⁴

nuestra). Se percibe una ambivalencia en el empleo del término ladino en tanto remite, según el Diccionario de la Real Academia Española, a múltiples significados, entre los que destacamos dos: “1. Adj. Astuto, sagaz, taimado” y “7. m. Lengua religiosa de los sefardíes, que es calco de la sintaxis y del vocabulario de los textos bíblicos hebreos y se escribe con letras latinas o con caracteres rasíes”.

¹⁴⁴ Foffani realiza una lectura muy sugerente de estos versos que involucra una visión de conjunto del poemario: “Típico motivo barroco del mundo al revés como juego retórico de enunciación de imposibles pero de ningún modo solo eso: el poema en cuestión lleva por título ‘Árbol de la vida’ y con él vuelve a concebirse la muerte como una continuidad de la memoria del sujeto y, sobre todo, reescribe en el objeto

En estos poemas, por lo tanto, el ghetto se constituye en el punto de partida y también el de retorno de la travesía que significa para el sujeto poético la experiencia de duelo por la pérdida del padre.¹⁴⁵ En la última sección, cuyo único poema se titula “Judíos”, se puede leer una apertura del ghetto y una reinscripción en una comunidad, aunque conformada por el precario lazo de un grupo de turistas que suben al Corcovado para llegar a los pies de Cristo Redentor, en Río de Janeiro.¹⁴⁶ La repetición del verso “hasta aquí llegamos” señala en su primera aparición el precipicio que se abre a los pies de la gigantesca escultura y en su última aparición (“bájense ahora todos / precipiten / que hasta aquí llegamos” [2003, p. 51]) cierra el poemario, marcando ese otro fin, el de la lectura, y la apertura de otro recorrido posible, a partir de la reminiscencia del verso de Lezama Lima, como apuntó Kanzepolsky (2010, p. 112).¹⁴⁷ De manera que el tránsito desde el primer epígrafe (“Di que Jerusalem existe” [2003, p. 11] de Paul Celan), que inaugura una búsqueda vinculada a la identidad cultural del sujeto poético, hasta el fin del recorrido de la combi de turistas en Brasil, que formaliza la apertura del ghetto, el sujeto traza una deriva por tiempos, espacios y culturas a fin de resituarse – huérfana de padre- en (resistencia con) la identidad tradicional familiar. Esa búsqueda

de la dedicatoria al padre muerto la huella de su mirada ilimitada, de su locura de ver, en un sintagma a nuestro juicio fundamental en el poemario: pues ‘este verdor que te dedico’ puede leerse como este ‘ver que te dedico’, como si dijera, ‘te dedico, padre, mi ver, mi visión’, la mirada sin límites: una mirada en anamorfosis que deja ver el otro ver, el que no está signado por lo real, el verdor de una florescencia barroca de la mirada que se instala en lo imaginario” (2004, p. 325). Este predominio de la vista en el duelo por el padre se transformará en *El eco de mi madre* en un predominio del oído, articulado a través del eco y la repetición (Foffani, 2013, p. 205)

¹⁴⁵ En este sentido, Paula Siganevich señala que el ghetto es “un lugar de encierro pero también de conservación de la letra, es el que salvaguarda la poesía, recupera las voces” (2006, p. 166).

¹⁴⁶ Enrique Foffani apuntó, a propósito de este poemario, la tematización del viaje y el nomadismo (2012). Consideramos que la idea de nomadismo, a la que sumamos la problemática en torno al exilio (de la escritora en México a causa de la última dictadura cívico-militar) y de la diáspora, explica en gran medida el dinamismo espacio-temporal que caracteriza a estos poemas y el énfasis en el sentimiento de “ajenidad” o extrañamiento de la voz poética. Para Foffani, “*judíos* deviene una metáfora para definir la condición moderna de los sujetos. En *El ghetto* aparecen como sujetos *de* y *en* excursión, sujetos en comitiva pero signados por el *excursus*, por el fuera de lugar, como si los sujetos judíos o el devenir judío de todos los sujetos se circunscribieran secularmente a ese movimiento de salir afuera” (2012, p. 45; cursivas en original).

¹⁴⁷ Kanzepolsky recupera el verso (que titula su artículo crítico) “Aquí llegamos, aquí no veníamos” con el que comienza el poema “Aquí llegamos”, de *Fragments a su imán*, de J. Lezama Lima (2010, p. 112).

se completará siete años después, con la publicación de su poemario *El eco de mi madre* (2010).

El eco de mi madre (2010) es una obra, cuya estructura no difiere de las anteriores, en la que el sujeto poético textualiza el duelo por la pérdida de la madre.¹⁴⁸ Los poemas –en comparación con los reunidos en poemarios anteriores- son en general más extensos, de versos también más largos y de juegos retóricos más reducidos generando un efecto de lectura que profundiza la intimidad y la precariedad de un sujeto poético atravesado por el dolor de esa pérdida. En este sentido, formalmente se opone a *El ghetto* (2003) cuya expresión más hermética y elusiva ponía en cuestión la tradición heredada mientras que en *El eco de mi madre* la pérdida alcanza a la propia lengua, distorsionada por el mal de Alzheimer que padece la madre.

Un eje que vertebra el poemario es la tensión entre pasado y presente: un pasado que se diluye en la desmemoria materna y un presente precario que se construye a partir de los restos de la (in)comunicación que poco a poco desmantela las certezas del sujeto poético. En el pasado descansan las huellas sobre las que se construye la identidad materna que, al desarmarse por el avance de la enfermedad, no logra sostener esa imagen a partir de la cual las hijas pueden mirarse: “No puedo narrar. / ¿Qué pretérito me serviría / si mi madre ya no me teje más?” (2010, p. 15).¹⁴⁹ Así como la abuela en el poema final de *La casa grande* (“La abuela se aduerme con los dedos / pegados al tejido de la especie” [1986a, p. 46]), ahora es la madre quien con su artesanía “teje” –es decir, *produce*- esa trama/relato de los lazos familiares (“Sentadas en el centro de la casa, sólo

¹⁴⁸ Parte del análisis de este poemario está basado en el desarrollado en la ponencia “Género, lenguaje y experiencia en dos poemarios de Tamara Kamenszain”, ya mencionada, y en el artículo escrito en coautoría con María Alejandra Minelli, “Hablan con ellas (María Moreno, Sylvia Molloy y Tamara Kamenszain)”, publicado en revista *La Aljaba – Revista de estudios de la Mujer*, Volumen XVI, año 2012; 141-155.

¹⁴⁹ Valentina Litvan (2019) lee, a partir de estos versos, la “imposibilidad del relato de la judeidad” en la obra de Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain, haciéndose eco de la lectura que la segunda ensaya sobre la obra pizarnikiana en *La boca del testimonio* (que revisaremos a continuación).

las mujeres podían enraizar la novela al fluir memorioso que camina por el árbol genealógico” había escrito Kamenszain en “Bordado y costura del texto” [1983, p. 78]).¹⁵⁰

Sin embargo, el tiempo presente supone una regresión, producto del Alzheimer, mediante la que la madre se convierte en una “analfabeta reciente” (2010, p. 22), en una suerte de muñeca (“Con mi hermana le damos / una vida de muñeca la investimos / con lo que nos queda de sus grandezas pasadas” [2010, p. 21]), en tanto avanza en el camino del decrecimiento de la vejez. El futuro, en cambio, ese tiempo incómodo, indefectiblemente arrojará al sujeto poético a la incertidumbre de la orfandad: “la que oyó mi nacimiento me sienta en el borde / para hacerme escuchar por ella el anticipo de su muerte / vienen y van nuestros pasados compartidos / van y vienen nuestros futuros distanciándose” (2010, p. 17).¹⁵¹

La modificación del lazo madre-hija a causa de la desmemoria de la primera no sólo desestabiliza la identidad del sujeto poético, sino que además redefine la maternidad: “nos encuentran sueltas nuestras maternidades adoptivas” (2010, p. 18). Por una parte, el decrecimiento de la madre obliga al sujeto poético a cuidarla maternalmente, invirtiendo los términos de la relación; por otra parte, el olvido de la propia identidad no implica la pérdida de su condición de madre: “y ella bien puede no acordarse de mí pero no importa / [...] / todavía está viva y nada le impide / seguir siendo mi madre” (2010, p. 18). Y aún después de la muerte, ese lazo singular sigue

¹⁵⁰ Como señalaba Denise León, “[E]l rol fundamental que Kamenszain le atribuye a la figura de la madre en su escritura ensayística, aparece en sus libros de poemas como una resimbolización de los espacios de la vida privada y del universo de lo cotidiano” (2004, p. 189). En *El eco de mi madre*, precisamente por el testimonio de la enfermedad de la madre, esa configuración central presente desde *El texto silencioso* (1983) se desestabiliza, obligando al sujeto a reterritorializarse a partir de restos (de la memoria) que prefiguran una pérdida y apertura de sentidos.

¹⁵¹ Adriana Kanzevolsky realiza una sugerente lectura de la apropiación (como operación de inversión) kamenszainiana del verso de Lezama Lima, “Comienzo porque sé que alguien me oye, / la que oyó mi nacimiento”: “La inversión entre esos dos poemas no radica únicamente en que la madre en el poema de Lezama está al comienzo y siempre pareciera volver a oír en su transcurso, sino que en el texto de Kamenszain la madre no solo ha dejado de oír porque no puede retener nada, sino que la sienta al borde de la cama a escuchar el anticipo de su muerte” (Kanzevolsky, 2012, p. 41).

vigente en el irreductible sentido de la palabra “mamá”: “ellos se dicen unos a otros / mami mamita mamina mamucha / pero mamá mamá mamá / eso sólo lo digo yo” (2010, p. 39). De allí que el adjetivo “desmadrada” (2010, p. 15) que asume el sujeto poético en el segundo poema no remita sólo a quien es abandonado por la madre, sino que también signifique una pérdida de límites, de orden, de sentidos que alcanza y trastorna a la lengua misma. Como señala sugerentemente Enrique Foffani, la palabra *heim* (de origen alemán, que remite al hogar) aparece en medio del nombre de una enfermedad que arroja al sujeto a una experiencia de lo desfamiliar que transforma también la lengua en una “lengua-Alzheimer [...] desfamiliarizada y desfamiliarizante: ambas acciones desestabilizan al sujeto enfermo hasta desubjetivarlo a tal punto que, olvidado de sí mismo, igualmente es traspasado por esa ‘lengua suelta’ sin clave semántica ni contraseña que ayude en su propia descodificación” (2013, p. 199)

Frente a esa pérdida y esa desestabilización identitaria de la madre que repercute en la hija, la escritura constituye un modo de (re)configurarse -aun cuando la lengua ha sido vaciada por la ecolalia materna- puesto que permite habitar un presente en ese registro que procura conservar a quien se pierde en la desmemoria: “Mi madre también se copia de la que era / mientras yo plagiando al plagiario / trato de pasar en limpio ese diario de vida / que la autora de mis días escribe como puede” (2010, p. 23). Por lo tanto, la escritura se convierte en un punto de encuentro del sujeto poético consigo mismo, con la madre en proceso de “desarticulación”¹⁵² y también con otras voces (César Vallejo, José Lezama Lima, Osvaldo Lamborghini), en particular, de otras escritoras (Lucía Laragione, Coral Bracho, Sylvia Molloy, Diamela Eltit, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik). La mayoría de estas escritoras son convocadas en epígrafes -que

¹⁵² *Desarticulaciones* (2010) es una obra publicada por Sylvia Molloy en la que la narradora registra fragmentariamente sus visitas a una ex pareja que padece Alzheimer. Kamenzain incorporó una frase de esta obra como epígrafe de uno de los poemas de *El eco de mi madre* (2010) y años más tarde, en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016) relató los intercambios que tuvo con Molloy mientras escribían estas obras que finalmente se publicaron el mismo año.

antecedentes los poemas finales de la primera sección del poemario- mediante los que el sujeto poético va creando una comunidad de voces femeninas que confluyen en un pulso de escritura. La experiencia, entonces, comienza a volverse inteligible a través de ese canto coral que transforma la pérdida en materia para la producción poética: “mi madre voló llevándose con ella todo el repertorio / duplicó lo que no dijo puso en eco el viejo acento familiar / y me dejó sin oído buscando sonidos reconocibles / indicios de letra viva bajo la campana fónica del tiempo” (2010, p. 37).

La falta de palabra (mudez tanto de la madre ausente como de la hija en duelo) multiplica la necesidad de recuperar lo no dicho y de reafirmarse en esa antigua lengua que se había vuelto incomprensible tras la muerte del padre, esa lengua que ahora se ampara en el eco del “viejo acento familiar”, que recupera el idisch en la canción infantil y que puede convertirse en “un idioma para hablar con los muertos” (2010, p. 37): “Sin embargo si te canto tu canción infantil / la neurona del idisch se posa dulce sobre tus labios / y todo lo que nunca entendí en ese idioma / lo repito con vos viejita, y me queda claro” (2010, p. 27).¹⁵³

La muerte y la infancia, entonces, se enlazan y se vuelven en la tercera sección sobre otra pérdida, otro duelo diferido al que se ha aludido apenas en obras anteriores, por la muerte del hermano a la corta edad de tres años. Esta última sección, titulada “El libro cortado”, consta de un extenso poema dividido en apartados en el que, por una parte, el sujeto poético rememora el duelo de su madre por la pérdida del hijo (evidente por la repetición al inicio de cada estrofa del verso “Ya la acompañé a morir una vez” – con pequeñas variantes); y, por otra, recuerda cómo aquella muerte sobrevoló su aprendizaje de la escritura: “Mis compañeros de banco son testigos / del cuaderno pálido de las letras cabizbajas / murió mi hermano y yo empezaba a escribir era mi

¹⁵³ Como afirma Adriana Kanzepolsky, “[C]onvertida en eco de la madre, la canción en idisch comienza a significar, sale de la zona de silencio e instaura una momentánea –tal vez ilusoria- forma de comunicación y, en consecuencia, una fugaz recuperación de identidad” (2012, p. 42).

tarea” (2010, p. 48). El tabú de esa muerte, que traza un ghetto puertas adentro de la casa familiar, se traduce en la mudez de la letra “h” que “arrastraba un hermano / porque la muerte al fondo de mi infancia / había cortado el libro” (2010, p. 48). De este modo, en su duelo por la pérdida de la madre, el sujeto poético revela uno de los pilares de su poética de lo familiar: un libro cortado por la muerte, una escritura como prueba de (sobre)vida. Por eso el interrogante acerca de la muerte y de las formas de hablar de ella atraviesa su siguiente poemario, *La novela de la poesía* (2012).

Si bien *La novela de la poesía* (2012) es el título con el que Tamara Kamenszain reunió toda su poesía publicada hasta ese año, también es el título del último poemario que suma a esa obra reunida. Este último poemario es más breve que los anteriores, aunque estructuralmente similar puesto que está dividido en tres secciones, compuestas solo por un extenso poema cada una. En la primera sección, el sujeto poético se vuelve sobre la muerte de seres queridos (el hermano, el padre, la madre, el padre de sus hijos, amigos) para interrogarse sobre cómo hablar de la muerte. Anotar sus nombres, dedicarles libros, no es suficiente para dar cuenta de aquello que, en el fondo, no se puede explicar: “¿Cómo hablar de la muerte entonces / sin haberse muerto?” (2012, p. 379). Como sugirió Foffani, no se puede hablar de (representar) la muerte puesto que “es siempre una experiencia del otro, una otredad que, paradójicamente, sólo puede ser dicha por un yo-testigo en su situación de sobrevivencia” (2012, p. 10).

No alcanza tampoco la conciencia de (sobre)vida ni la textualización de un secreto autobiográfico (la causa de la muerte de su hermano) para mitigar esa incertidumbre que el paso del tiempo alimenta en el sujeto poético: “seguimos jugando con palabras / como si tuviéramos toda la vida / por delante un cuaderno a rayas / por detrás nuestros muertos queridos” (2012, p. 375). El tiempo se mide en la escritura, el

pasado y el futuro confluyen en ese libro/cuaderno que sólo puede escribirse desde la inscripción en el presente. De allí que “[e]scribir poesía entonces / (¿eso es hablar de la muerte?) / como seguir manejando es / hasta que la muerte nos separe” (2012, p. 376).

En la segunda sección, el sujeto poético recupera tres versos de Osvaldo Lamborghini a los que vuelve con frecuencia en este poemario: “Nací en una generación. / La muerte y la vida estaban / En un cuaderno a rayas” (Lamborghini citado por Kamenzain 2012, p. 383). Con la repetición del primer verso, el sujeto poético se ubica en una generación que de a poco va desapareciendo a medida que avanzan los libros y las dedicatorias; con la apropiación del tercer verso, anuda la escritura y la (sobre)vida de cara a un futuro cada vez más estrecho. La conciencia de muerte –en términos de reafirmación de la vida- impide que el sujeto poético pueda/quiera hablar; por eso se remite a su otra familia, la literaria, a aquellos/as antecesores/as que sí pudieron y quisieron hacerlo. En este sentido, este poemario es el que más abiertamente dialoga con las obras críticas de Kamenzain: en algunos casos sintetiza en pocos versos aspectos desarrollados en sus ensayos sobre poemas de César Vallejo, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Alejandra Pizarnik, Héctor Viel Temperley, Martín Gambarotta, Amelia Biagioni; y en otros anticipa el libro por venir, *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016), como en la última sección al referirse a la obra póstuma de Mario Levrero, *La novela luminosa* (2005).

En la última sección, titulada “La novela de la muerte”, el sujeto poético se refiere extensamente a aquella última obra de Levrero, interrogándose a propósito de su naturaleza: “Diario, autobiografía, blog, narrativa en primera / o como se quiera llamar a ese cuaderno éxtimo / que la muerte del autor transformó en libro” (2012, p. 391). Kamenzain, en su posterior libro de ensayos (2016), aludió a la noción de extimidad, según la concibió Jacques Lacan, como lo más próximo (íntimo) del sujeto que se

representa en el exterior, “como un cuerpo extraño” (2016, p. 57). Aquella escritura de la intimidad de Levrero, éxtima en su materialización en un cuaderno, se transforma en la obra póstuma, en “un cadáver abierto en 500 páginas” (Kamenszain 2012, p. 392), en “un libro escrito por él para después” (2012, p. 392).

Los interrogantes del sujeto poético en torno a si es posible anticipar la muerte en la escritura, o saber si se está escribiendo el libro póstumo, o si algo de todo eso es, ciertamente, hablar de la muerte, no tienen otra respuesta que el develamiento de la extimidad de la propia escritura y de la afirmación de la vida en el presente de la enunciación, porque al fin y al cabo el presente “es el tiempo de la lírica: aquel donde todo lo que se narra es para que un yo sea” (Kamenszain, 2000, p. 134). Por ello, el sujeto poético concluye afirmando el sentido vital del interrogante sobre la muerte:

Conclusión:
entre el dolor y la alegría
de estar viva
escribir poesía para mí
es dar y recibir una promesa
de supervivencia
[...] (Kamenszain 2012, p. 393)

Preguntarse sobre cómo hablar de la muerte implica, entonces, para Foffani, “el deseo de exorcizar la muerte, de dar cuenta de ella sin perder de vista y sin dejar de reconocer, en la dimensión de testimonio que escribir poesía representa, la función vital de la alegría, a la par del dolor” (2012, p. 13). De este modo, el sujeto poético encuentra un modo de hablar de la muerte, mediante otras voces, mediante el recuento de aquello que no responde a su pregunta central (aquella que se repite siete veces en el poemario: “¿Eso es hablar de la muerte?”), mientras bordea la idea de que la poesía ampara del futuro incierto deteniendo por un instante en el presente de la “supervivencia” el avance del tiempo.

3. Pensar la Poesía desde el Ejercicio de la Crítica

Tamara Kamenszain ha publicado cuatro obras críticas en el periodo aquí considerado: en todas ellas centró su atención en la poesía latinoamericana (en particular, en la tradición argentina), componiendo una biblioteca en la que se puede reconocer a una “familia” literaria. Desde el primer libro, *El texto silencioso*, escrito en el exilio hasta el más reciente de nuestro corpus, *La boca del testimonio*, la autora se ha interesado por examinar otras poéticas de las que su visión crítica ha recuperado “lecciones” para la poesía, es decir, ha dilucidado los modos en que otros/as poetas han arriesgado respuestas a los interrogantes que mueven su propia escritura poética.

3.1. Un “Callado” Aporte

Tamara Kamenszain publicó su primer libro de ensayos –como anticipamos– durante su estadía en México. Compuesto por cinco ensayos y dos apéndices, *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983) se abre con una breve “Introducción a las provincias de la lengua”, cuyo adverbio inicial señala la localización del sujeto de la enunciación: “Lejos, donde el uso del español se hizo sureño, habitaron algunos escritores silenciosos” (1983, p. 11). Ese español sureño se reconoce en obras de cuatro escritores argentinos (Oliverio Girondo, Macedonio Fernández, Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga) y uno chileno (Enrique Lihn), aunque cada uno de ellos habitó en “la provincia de su lengua” (1983, p. 11). Kamenszain se interesó por estos autores –en cuya obra se cruzan la tradición y la vanguardia– que permanecían en los márgenes como escritores silenciosos “destilando una obra lenta,

artesanal y de difícil traducción” (1983, p. 11). En este libro de ensayos, por lo tanto, la autora rescató y *tradiujo* esos aportes callados a la tradición a partir de un trabajo crítico desmarcado del círculo académico argentino (Kamenszain, 2006, p. 160).

El texto silencioso se teje, para la autora, en la obra de Girondo a partir de un vaciamiento de la lengua, a través de un trabajo de (des)articulación y (re)composición de las palabras que descubren así “ecos”: de conceptos vaciados, de palabras de la tradición, de la subjetividad multiplicada y, por último, del silencio en tanto “habla muda” (1983, p. 19). Macedonio Fernández, en cambio, vació los temas bajo el rigor de una obra de trabajo a la vista: “en el esfuerzo inusual de poner todo *a la vista*, la escritura macedoniana se intrincó, cerró la comunicación con su época, se volvió silenciosa” (1983, p. 49).¹⁵⁴ Juan L. Ortiz, por otra parte, bordeó el silencio debilitando la expresión mediante el uso de comillas, interrogaciones y puntos suspensivos como estrategias para descargar de sentido las palabras, adelgazarlas, hasta generar un “efecto de debilidad” (1983, p. 30), que aleja al sujeto poético de una dicción grandilocuente. Asimismo, la elección de la tipografía pequeña acompaña, según Kamenszain, ese alivianarse de las palabras hasta que, como un murmullo, se ubican más cerca del silencio que del habla.¹⁵⁵ Finalmente, Francisco Madariaga, siguiendo a la ensayista, inscribió su obra en una doble vertiente: urbana, asociada a la estética surrealista de sus compañeros y maestros; y campestre, vinculada al llamado de la “llanura subtropical” (1983, p. 62), a una lengua criolla ya “domada” por la tradición de la poesía gauchesca. Ciudad y campo, surrealismo y gauchesca, historia nacional (a partir de personajes

¹⁵⁴ Kamenszain se interesó especialmente por el poema “Elena Bellamuerte”, en el que la tesis (sintetizada en la condensación de belleza y muerte en una palabra) se demuestra desde la subjetividad de una primera persona gramatical que incorpora el nombre propio de la fallecida esposa. De este modo, el escritor “introducirá en la tradición poética argentina una muerte que, pasando por el matiz subjetivo del viudo, se fortalece para resucitar como poema” (1983, p. 58). Esta lección del “versificador silencioso” es la que, según Kamenszain, no han seguido sus discípulos y que ella recupera en este ensayo.

¹⁵⁵ Esa escritura menuda, que delinea una suerte de “ideograma criollo” (Kamenszain 1983, p. 31), alcanza una materialidad concreta, articulando para la autora una “experiencia inédita que viene de provincia y que logra, desde allí, una de las primeras *concreciones* para la poesía argentina” (1983, p. 32; cursiva en original).

como el gaucho, el caudillo, el cuatrero) y parodia, sintetizan los cruces que trazó Madariaga en su poesía en la que el lenguaje criollo sale de la cotidianeidad para transformarse “por el más íntimo de los usos: el del poeta” (1983, p. 69).

Este recorte de autores propuesto por Kamenszain opera recuperando voces de la tradición literaria al mismo tiempo que señala (confirma) su marginalidad de escritura silenciosa. Asimismo, esa marginalidad descubre otra, aquella contenida en el adverbio inicial “lejos”, que remite al lugar de enunciación de la ensayista quien por entonces residía en México. Desde esta perspectiva, su ensayo sobre la obra de Enrique Lihn (único poeta no argentino de su selección y cuya obra no recupera en los apéndices) es el único que propone un modo de escritura en el que el silencio se trama a una obra a causa de la censura (en un contexto de represión dictatorial).¹⁵⁶

En estos cinco ensayos, la lectura de Kamenszain permanece atenta al lenguaje poético y a los procedimientos que estos escritores incorporaron para trazar esa provincia de la lengua que particulariza su aporte (callado) a la tradición. Articulando “una obra lenta, artesanal y de difícil traducción” han permanecido para la ensayista “dentro de la casa”, es decir, “[m]udos, femeninos” (1983, p. 11). Ese lento trabajo artesanal asimila la escritura de estos autores a un origen femenino, hipótesis que Kamenszain desarrolló en el primer apéndice de *El texto silencioso*, “Bordado y costura del texto”, al que ya nos hemos referido. En este sentido, para visualizar el elemento femenino (la madre) en la escritura de autores, la ensayista estableció correspondencias entre la escritura y a) el silencio (el cuchicheo y la plática como formas del silencio en tanto opuestas al “mundo de las verdades altisonantes” [1983, p. 75]), y b) la artesanía,

¹⁵⁶ En *Por fuerza mayor* (1975) de Enrique Lihn, el silencio se materializa a partir del habla del loro, animal semihumano que en su violenta y hueca repetición representa la voz de la autoridad. El poeta, como un escriba, repite al loro parodiándolo, pero al mismo tiempo se desoculta lo censurado en el parecido humano que adquiere el loro gracias a la forma de la moraleja. En este poeta, para la autora, vanguardia y tradición se cruzan por la adopción de una forma antigua (el soneto) para dar cauce a necesidades contemporáneas: el poeta quiebra el silenciamiento a través de un lenguaje otro, animalizado y parodiado.

que incluye las tareas domésticas (“Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas maneras metafóricas de decir escribir” [1983, p. 77]). El caso paradigmático, según la lectura de Kamenszain, es el de Lezama Lima, cuya obra se gesta en la oralidad doméstica de la madre, transformada en la escritura en su eterna y silenciosa interlocutora (la madre calla para que el hijo escriba).

Por otra parte, Kamenszain revisó el carácter estereotipado de la llamada “literatura femenina” (aquella confinada a ciertos temas y géneros) para recuperar el verdadero aporte de las mujeres a la literatura, las que, dando vuelta los grandes discursos, trabajaron por “el lado del dobladillo” (1983, p. 79). Ese ojo femenino entrenado para las costuras –sostuvo la ensayista- entrevé también la hechura de los textos y por ese motivo escritoras como Gabriela Mistral o Alfonsina Storni revelaron en sus últimos años sus juegos vanguardistas.

La analogía de la escritura con la artesanía acerca la tarea de los/as escritores/as al espacio femenino, a la casa (del lenguaje) y a la madre, matriz de oralidad desde la que se trama el texto. Por lo tanto, las relaciones entre oralidad y escritura son revisitadas por la ensayista para examinar otros modos de articulación entre lo (no) dicho y lo escrito, otra forma de visibilizar las escrituras silenciosas/das. En el segundo apéndice, “El círculo de tiza del Talmud”, extendió la analogía para repensar la labor de los talmudistas y de los psicoanalistas, para luego volverse –en otra vuelta de tuerca- a la tradición literaria argentina.

Los talmudistas, para Kamenszain, construyeron oralmente un extenso texto a fin de preservar a la Torá de “una violación interpretativa que la confinaría al olvido” (1983, p. 86). No obstante, ante la inminencia de la pérdida (por la muerte, por la diáspora), los talmudistas escribieron ese texto-cerco en otro idioma (en arameo) como estrategia de preservación del texto sagrado. De manera análoga, Kamenszain leyó los

textos de Jacques Lacan, escritos en torno a la obra de Sigmund Freud -fundadora del psicoanálisis-, como un círculo de tiza que la preserva.¹⁵⁷ En este sentido, la obra de los escritores examinados en estos ensayos de *El texto silencioso* se ubicaría, siguiendo la analogía de la autora, como un círculo de tiza que, silenciosamente, preserva a otra obra:

En el recorte obsesivo de su propio gueto –provincia de la lengua- los poetas silenciosos también gestaron una escritura circuncisa. La tipografía microscópica de Juanele Ortiz, las metáforas siesteras de Macedonio, las afirmaciones tartamudas de Gironde, la imaginería criolla de Madariaga, escribieron un Talmud local. Monumental obra en clave que queda impresa al pie de otra – transparente, universal- y vive para sostenerla. Obra que es tierra firme, tradición, casa oculta de la lengua, hace las veces de una gran madre callada que en su cocina tamiza la grumosa materia gramatical, con el fin de preservarla. Sólo así, artesanalmente refinada, empieza esta materia a dejarse traducir. (1986, p. 89)

La traducción supone el pasaje a la universalidad, por ello, para Kamenszain, Jorge Luis Borges fue quien la fundó a través de su firma para la literatura argentina. Si a partir del trabajo silencioso de los escritores esa “materia gramatical” ahora tamizada puede “salirse del gueto y viajar más allá de los límites de su propia lengua” (1983, p. 91), es a través de la firma borgeana que transitará “el camino de vuelta y acercará, al claro de la casa, el irresistible gusto por lo ajeno” (1983, p. 91). La figura de Borges se

¹⁵⁷ En la lectura de Kamenszain, si Spinoza, saltando el cerco, posibilitó la traducción del texto sagrado y accedió a la universalidad a través de la firma autoral (en contraposición –es decir, en herejía- al anonimato de los talmudistas), y Freud debió escribir una obra clara y traducible para volver al inconsciente universal, tanto Lacan como los talmudistas, en cambio, se abocaron a una obra artesanal, de difícil traducción, pero próxima a la literatura.

torna relevante en esta función de traductor,¹⁵⁸ que, de otra manera, asumió luego la ensayista desde México. No obstante, Borges “funda la relación con lo extranjero” (1983, p. 12); Kamenszain, en cambio, señaló la extranjería de lo propio a partir de la figuración de las “provincias de la lengua”.

3.2. *La Familia Literaria*

Más de diez años después de su primer libro de ensayos, Tamara Kamenszain publicó *La edad de la poesía* (1996), que contiene trece ensayos organizados en cuatro secciones, en los que se interesó por escritores/as latinoamericanos/as. Más diverso en su desarrollo que *El texto silencioso* (1983), el título *La edad de la poesía* se descompone en la lectura de las infancias (primera y tercera sección) y de la antesala de la muerte (cuarta sección) que se conectan como extremos de un espiralado recorrido vital. Jorge Panesi sugiere un modo de leer estos “ensayitos” (en tanto “lo dicen todo en pocas páginas, como si el tiempo de la crítica se constriñera a la constricción de la poesía” [1998, p. 131]) bajo la clave del *juego*: es tanto un modo de escribir sobre poesía en forma diferenciada de la crítica académica y, a su vez, remite al imaginario poético que enlaza la infancia a la escritura (“*La edad de la poesía* [...] aparece entonces como un territorio anterior que los poetas deben descubrir jugando a una suerte de niñez inventada” [Panesi, 1998, p. 126]). Esto se evidencia ya en la primera sección, “Infancias de mil años”, compuesta por dos ensayos dedicados a la obra *Amelia*

¹⁵⁸ La figura de Borges como traductor puede interpretarse en distintos sentidos: como traductor del ultraísmo, ese movimiento vanguardista español que trajo consigo en su regreso al país en 1921; como lector de literatura universal a través de sus ensayos en los que, siguiendo a Graciela Montaldo, “abrió la tradición cultural *europa* para la Argentina incorporando el mundo anglosajón” (2006, p. 179; cursiva en original); como, estrictamente, traductor de obras literarias en el marco del proyecto cultural de la revista *Sur*.

Biagioni y Alejandra Pizarnik respectivamente, en los que Kamenszain se interesó por la construcción del sujeto poético que, transfigurado en niña, juega a/con la muerte.

Por una parte, la niña de mil años de la poesía de Biagioni no recupera una infancia autobiográfica sino aquella que representa un salirse de su edad para figurarse como niña en un tiempo liberado para la poesía. El sujeto poético se constituye de este modo en posición de fuga, como nómada o como desconocido de sí.¹⁵⁹ Este sujeto extraviado ubica a Biagioni, según Kamenszain, en una tradición literaria de escritoras malditas que, transfiguradas en niñas, juegan a morir en el poema, como un salirse de sí para alcanzar la edad de la poesía. En el caso de Pizarnik, en cambio, Kamenszain señaló que el poema ya se despliega “como un relato postmortem” (1996, p. 19). Si bien el ensayo se titula “La niña extraviada en Pizarnik”, para Kamenszain el sujeto poético se ubica en una “adolescencia de la poesía” (1996, p. 19) puesto que no hay posibilidad de sostener la infancia del “yo” que todo ya lo ha visto. De allí el gesto capital (y precoz) del primer poemario de Pizarnik,¹⁶⁰ ese que se titula *La última inocencia* y que se cierra con el difundido poema “Solo un nombre”: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (Pizarnik, 2008, p. 65). Kamenszain propuso en este ensayo una lectura inédita de este poema en la que, ante la prohibición de la ley judía de darle a Dios un nombre propio, entenderá que Pizarnik no pudo firmar para “entrar en el mundo laico de la escritura” (1996, p. 22) y, por ello, perdiendo su nombre (Flora o Blímele) asumió el seudónimo Alejandra: “cambiar el nombre es un acto de inocencia última. Es matarse por amor a la letra” (1996, p. 25). Más adelante, en un extenso ensayo en *La boca del*

¹⁵⁹ Kamenszain recuperó para señalar esa autofiguración el verso “Soy mi desconocida”, del poema “En el bosque” que abre el poemario *Región de fugas* (1995) de Amelia Biagioni. A este poema también pertenecen estos versos, “Tan solo sé / que el bosque errante de los nombres / es mi hogar” (Biagioni, 2009, p. 519), de los que se deriva el título del ensayo: “En el bosque de Amelia Biagioni”. Asimismo, el título de la primera sección, “Infancia de mil años” también recupera un verso de esta poeta: “si alguien me llamara me buscara / preguntaría por una ‘niña de mil años’” (Biagioni, 2009, p. 524).

¹⁶⁰ Tamara Kamenszain señaló como primer libro de Pizarnik *La última inocencia* (1956). No obstante, la poeta había publicado otro libro *La tierra más ajena* un año antes, aunque luego renegara de él.

testimonio (2006), Kamenszain profundizará esta línea de lectura que desde el judaísmo indaga en el vínculo de la poeta con el lenguaje.

Los ensayos de la segunda sección de *La edad de la poesía* se articulan en el conjunto de la obra a partir de una lectura atenta a la búsqueda lingüística de renovación. Antes que a una “edad”, estos ensayos se vuelven sobre una familia literaria al examinar la obra de poetas que ocupan el lugar de padres/maestros/compañeros en la genealogía del neobarroco/so. Esta familia literaria se abre, en el primer ensayo de la sección, con la introducción del “compañero”¹⁶¹ que aportó la riqueza de otros cantares, otras “hablas o ‘hablillas’” (Echavarren citado por Kamenszain, 1996, p. 30). Así, en el barro del barrio que es arrabal, el neobarroso se cruza con el tango bajo el signo del modernismo:

Barrio, barro, piso movedizo para un baile cuya estricta arquitectura de pliegues y repliegues lo vuelve inasible, inexplicable, casi hermético. Siguiendo su enloquecido compás de dos por cuatro [...] se puede ahora volver a caminar los vericuetos de la métrica, o recuperar los despojos de aquella rima lugoniana o de esa otra armazón modernista que los letristas del tango tanto leyeron en Darío” (1996, p. 31).

Este hilado argumentativo permitió a la ensayista centrar su interés en el *yo* de las letras de tango con el oído atento al lunfardo: “Del tú al vos, de la madre a la *mina*, de la lengua materna al lunfardo [...] El lunfardo es el soporte idiomático que permite salirse de la lengua materna y volver a ella” (1996, p. 36; cursiva en original). Entrar y

¹⁶¹ Nos remitimos a la idea condensada por Kamenszain en su reapropiación –ya estudiada en un apartado anterior- de los versos de “Apología del tango” de Enrique Maroni: “*Tango que me hiciste mal / y sin embargo te quiero / porque sos el compañero / de mis penas de arrabal*” (Kamenszain, 1998, p. 17; cursivas en original).

salir de la lengua a partir del lunfardo como un entrar y salir de la literatura a partir del tango¹⁶² que alcanza “un decir liviano y gracioso a veces, otras pesado y trágico, que sorteando peligrosamente el ridículo, conmuev[e] al lector” (Kamenszain, 1996, p. 36). De allí que este ensayo aporte claves para leer no sólo el poemario *Tango bar* (1998) sino también para abrir el oído a esas otras hablas que se entraman en la dicción de la poeta.

No obstante, la ensayista se interrogó también por un padre literario (una figura homóloga a Borges para la narrativa) y declaró la orfandad de los poetas que sólo pueden producir un golem a partir de las enseñanzas de algunos maestros de nuestra tradición, entre los que señala a aquellos que había estudiado en *El texto silencioso* (sumando la figura de Leopoldo Lugones).¹⁶³ Esa carencia se suple con la aparición de Osvaldo Lamborghini, un escritor del que destacó su desconfianza por la palabra, su resistencia a las fáciles combinatorias, su obstinación por “sacarse de encima a La Literatura” (Kamenszain, 1996, p. 40). Pero el padre anhelado deviene en el ensayo un padrino, en un desplazamiento sutil que de la paternidad al padrinazgo evade la necesidad del parricidio y, en ese juego de sustituciones, Lamborghini se asoma a la literatura como un “tatita” que ejerce una paternidad en el “domeñar”¹⁶⁴ las palabras de una lengua criolla (Kamenszain, 1996, p. 42).

¹⁶² Si el letrista escribía en primera persona para otros –sostenido por la necesidad de la interpretación siempre acompañada de la música–, el cantor ponía el cuerpo de su voz a esa identidad labrada sobre “la hombría del decir autorreferente” (1996, p. 37). Si para Jorge Panesi (2000) la voz de la mujer –siempre ausente– quiebra desde el interior de la canción el tono del varón a partir de una queja que lo feminiza (Kamenszain, 1996, p. 38), para la ensayista esa mujer “silenciosa” es, precisamente, la literatura.

¹⁶³ En palabras de la ensayista: “los poetas argentinos nacimos huérfanos. Y hemos estado trabajando en el armado de un padre ficticio con las partes más vigorosas de algunos de nuestros antecesores. El golem de laboratorio que nos apadrina le debe a Lugones la extrema fidelidad a una métrica, a Gironde el plus, el agregado, el más que desborda la médula del poema, a Macedonio Fernández el ejercicio metafórico de la idea: a Juanele Ortiz la milimétrica prolijidad de vanguardia; a Francisco Madariaga la invención de otra modernidad para lo gauchesco. Cada una de estas cualidades significó un riesgo, un desplazamiento por la cuerda tensa de la lengua. Sobre una red tendida, intentamos después como hijos imitar aquellos pasos acrobáticos” (1996, p. 39).

¹⁶⁴ Tamara Kamenszain recupera esta expresión de un verso de Osvaldo Lamborghini: “Las palabras hasta / caen fuera de matriz extraída la leyenda. / Trabajar contra / y domeñarte está probado que no te domeño” (Lamborghini citado por Kamenszain, 1996, p. 41).

No obstante, si Lamborghini “ya fatigó todos los conductos” (1996, p. 40), entonces la posibilidad de la escritura se rearticula a partir de la interrogación, aquel mítico signo modernista (el cuello del cisne) ahora transfigurado por el barro: “No se puede ser barroco sin caer en la espiral de la interrogación” (Kamenzain, 1996, p. 47). Recuperando la lectura de Lezama Lima sobre el verso gongorino “en roscas de cristal serpiente breve” (y la equívoca traducción de Paul Valéry),¹⁶⁵ la ensayista se valió de ese juego barroco de luz y oscuridad, de naturaleza y artificio, para leer el movimiento de las *Aguas aéreas* de Néstor Perlongher. Si bien Kamenzain volvió en otro ensayo sobre la obra de Perlongher para leer su lírica terminal, aquí la mención de ese padre/fundador del barroco –Góngora- se incorpora tamizada por la lectura de otro padre/fundador –Lezama Lima-, para desde allí sintonizar la escritura perlongheriana, en un verdadero ejercicio de traducción barroca.

Por otra parte, el problema de la traducción, en sentido literal, fue abordado por Kamenzain en el ensayo que cierra esta segunda sección, a partir de la obra de Augusto de Campos, quien profundizando un trabajo de vaciamiento de la lengua para articular una poesía concreta, desafió la posibilidad de las traducciones con sus poemas-objeto (Kamenzain, 1996, p. 54). Lo hiper/in-traducible de esos poemas residió en una lengua nueva cuya comunicabilidad se equilibra entre la visualidad y la sonoridad. En este sentido, la ensayista amplió su lectura ubicando a *Arturo y yo* (1984) de Arturo Carrera en la estela de esa herencia concretista y a *Trilce* (1922) de César Vallejo como una obra al mismo tiempo pre y post concretista (1996, p. 53), introduciendo a los poetas sobre los que escribió en los dos ensayos de la siguiente sección, “Hijos adultos”.

Estos dos ensayos se leen en oposición a los de la primera sección: si la niña en la poesía de Biagioni y Pizarnik jugaba a/con la muerte, la infancia en la obra de Vallejo

¹⁶⁵ Ver “Sierpe de don Luis de Góngora” (Lezama Lima, 2014, pp. 306-329).

y Carrera está signada por la adultez. En su lectura de *Trilce*, la ensayista señaló la adopción de la voz del niño (el adulto miniaturizado) del sujeto poético, el juego con el nombre propio y la ubicación bajo el signo de la orfandad, no sólo asociada a la familia ausente en la vuelta a la infancia, sino también al poeta como autor que escribe desde la cárcel: “huérfano de autoría que no tiene nada y vive a la intemperie de su propia lengua” (Kamenszain, 1996, p. 61). Arturo Carrera, en cambio, escribió como quien toma notas, situó su poesía en el campo de la infancia y empequeñeció su voz mediante diminutivos e interrogantes: “Es que el yo padre, esa primera persona adelantada a toda gramática, se queda siendo niño para poder escribir como adulto” (Kamenszain, 1996, p. 74). Estos dos poetas, como “hijos adultos”, se sitúan en el espacio de la infancia como modo de resistir la centralidad de un yo que se apodera de la lengua; su finalidad, en sentido contrario, es (des)constituirse en la precariedad (Vallejo) o simpleza (Carrera) de un lenguaje nuevo.

En la última sección, “La lírica terminal”, la edad de la poesía avanza hasta la antesala de la muerte. Su texto inicial, “Introducción: Morir es autobiográfico”, sintetiza en pocos párrafos la tesis que ordena los ensayos siguientes: “[l]a poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte” (Kamesnzain, 1996, p. 77). En otras palabras, la poesía como único espacio que cobija la paradoja de relatar la vida para dar cuenta de la muerte, para hablar de aquello que, precisamente, la autobiografía no puede contar porque se ubica en un *más allá* de la vida, en la disolución del yo. Sin embargo, no hay posibilidad de desembarazarse de la primera persona para dar cuenta de aquello que por definición es inenarrable. “¿Es eso hablar de la muerte?” es la pregunta que sobrevuela estos ensayos, aunque todavía no formulada (faltarían casi veinte años para que la poeta la articulara en un verso/estribillo que estructura *La novela de poesía*). Cuando la poeta alcance ese interrogante vital, recuperará para su poesía el nudo de

estos ensayos sobre “la lírica terminal”, en los que examinó obras de Enrique Lihn, Néstor Perlongher, Héctor Viel Temperley y José Lezama Lima.

En cuanto a Lihn, Kamenszain leyó su última obra *Diario de muerte* que desde su título anticipa lo que sobrevendrá, aferrado el sujeto a la letra viva de su escritura cotidiana en la que el yo extrema “lo personal hasta volverlo un desborde de sí (una muchedumbre de yoes urdiendo su ficción)” (Kamenszain, 1996, p. 80). Escisión del sujeto que Kamenszain también advirtió en los otros poetas, un desborde que Perlongher denominó “mal de sí” y que tradujo a la muerte como “un plus, una ajenidad” (1996, p. 88). Su escritura en *El chorreo de las iluminaciones* reemprenderá las peregrinaciones hasta articular, según la ensayista, “el canto del cisne”, ese canto final sostenido por un estribillo que, recuperando confianza en la literalidad, insiste en una inequívoca inscripción: “ahora que me estoy muriendo” (Perlongher citado por Kamenszain, 1996, p. 87).

Esta conciencia de muerte también fue leída por Kamenszain en *Hospital británico* de Viel Temperley, en el que el poeta, recobrando fragmentos de su obra anterior, forjó una nueva lógica para su poesía: “la lógica de la premonición” (1996, p. 93). Una premonición que a las puertas de la muerte promete una vuelta a la infancia: “Niño terminal que va archivando en su diario de muerte fechas posibles para resucitar. Es el nadador que está siempre llegando a las costas donde espera la madre” (Kamenszain 1996, p. 93). Lezama Lima, en cambio, fue el deseoso que huyó de su madre y que, mediante una estética que avanzaba espiraladamente a fuerza de sustituciones, terminó “viendo en la esposa a la madre ovalada” (Lezama Lima citado por Kamenszain 1996, p. 102). La huida condujo al reemplazo y así, “huyendo de una fecha en otra” (1996, p. 105), trazó veloz el poeta su recorrido vital enmarcado por la aridez del vacío (siempre diferido por la concatenación de sustituciones), hasta su

escisión final: “Me duermo en el tokonoma / evaporo el otro que sigue caminando” (Lezama Lima citado por Kamenszain, 1996, p. 105).

En su examen de estas líricas terminales, la ensayista no sólo se enfocó en la constitución del sujeto poético en el contexto de esa experiencia límite sino también en la capacidad del lenguaje para dar cuenta de esa experiencia (la muerte) que es, por definición, incomunicable. Es por ello que Kamenszain consideró a la poesía como el espacio que posibilita una aproximación a esa paradoja vital, pero mediante un lenguaje nuevo capaz de albergar otras lógicas.

La edad de la poesía, por lo tanto, dialoga íntimamente con la obra poética de Kamenszain: por su genealogía neobarroca/sa, por su interés en otras “hablas” y en la renovación del lenguaje poético, por su afirmación de una “edad” de la poesía para revelar que, en realidad, no hay *una* edad, sino que su inscripción abre un espacio imaginario desde el cual articular una voz para la poesía.

3.3. *Bios y Grafía*

Historias de amor (Y otros ensayos de poesía) (2000) se organiza en dos secciones que dividen genéricamente a las/os poetas en “Enamoradas” y “Enamorados”. Como anticipa el epígrafe correspondiente a una cita de Julia Kristeva, “El amor es algo de lo que se habla y no es más que eso. Los poetas siempre lo han sabido” (2000, p. 14), Kamenszain se interesó en estos ensayos por los modos en que desde la poesía se habla (de) el amor, articulando ella misma una lectura crítica desde el amor.¹⁶⁶ Eludiendo los lugares comunes y las retóricas grandilocuentes, las/os poetas examinadas/os se vieron

¹⁶⁶ En *Libros chiquitos* (2020) apunta que en su aprendizaje como lectora descubrió que “la crítica era un acto de amor tan disfrutable como la poesía” (42).

compelidos a reinscribir el “yo” y el “tú” en el poema para articular un nuevo lenguaje a salvo de los clichés, los esencialismos y las identificaciones.

En este sentido, en el primer ensayo, Kamenszain tensiona la disyuntiva entre bio y grafía a partir de la trágica muerte de la poeta Delmira Agustini, organizando su ensayo en autopsias que interrogan esa escena final. La primera autopsia fue la realizada por los médicos sobre el cadáver de la poeta; la segunda, en cambio, la realizaron críticos y biógrafos cuando salió a la luz la correspondencia de la escritora, en la que se confirmaba la disyuntiva entre *bio* y *grafía*, entre prosa y poesía, entre “La Nena” y Delmira y yo (Kamenszain, 2000, p. 20), escisión del sujeto extendido hacia la lengua, en el uso de esa media lengua infantil con que se dirigía a su exmarido Enrique Job Reyes. Incluso, en aquellas cartas en las que “Delmira” permanecía en la lengua (completa), asomaba la figura de la “loca”, como Rubén Darío entendió su neurastenia. Kamenszain trazó a partir de esa equívoca relación entre discípula y maestro un contrapunto estético que ubica a Agustini como una “divorciada del modernismo” y practicó, entonces, una tercera autopsia, que reveló “la letra de lo inexorable” (2000, p. 25), la de una invocación de amor atravesada de palabras de muerte, bajo el amparo del techo paterno.¹⁶⁷

Aquella disyuntiva entre *bios* y *grafía* en Storni se repite entre poesía y prosa, aunque encontró un punto de contacto en su último poemario, en el que oculta tras la *maskarilla* la poeta se aventuró al anti-soneto. “Sin métrica ni rima, la poesía se va acercando a la prosa al mismo tiempo que se contamina de lo prosaico” (2000, p. 32), explica Kamenszain, es decir, desestructurando la forma la poeta procura salirse de esa poesía “sobrentendida como femenina” (2000, p. 31) para emular la novela sin escribirla, puesto que este género requería atributos masculinos. De este modo, en esa

¹⁶⁷ La cuarta, en cambio, sería una autopsia futura que, entendiendo a Agustini como poeta posmodernista, recuperaría su escritura en una era posmoderna a fin de leer *bios* y *grafía* bajo otra clave, aún por descubrir.

conjunción de prosa y poesía en los antisonetos, Storni eludió la retórica anquilosada sobre “El Amor” para articular una lírica terminal –la niña (muerta) en la casa de cristal bajo el mar- que hiciera de la poeta maestra una madre póstuma: aquella que sin casarse cede los derechos de autor al hijo que porta el propio apellido.

En el tercer ensayo, sobre la obra de María Victoria Suárez, la lectura de Kamenszain se interesó por una forma de la viudez¹⁶⁸ que habilita la escritura por la ausencia del otro, por lo que no haría falta tener “un marido muerto” (2000, p. 46) sino un otro cuya ausencia favorezca la libertad creativa. En este sentido, no sólo María Victoria Suárez “escribe viuda” sino también Sor Juana Inés de la Cruz y Olga Orozco y, podríamos agregar, Delmira Agustini y Alfonsina Storni, porque:

Así, hasta un marido que no era pasa, muerto, a serlo y así también la soltera puede devenir viuda sin siquiera haberse casado y la divorciada puede enviudar aun antes de conocer al que será su marido. Gracias a que los poetas de todas las épocas siempre supieron que “el amor es algo de lo que se habla, y no es más que eso” todos los estados civiles del otro mundo se vuelven factibles en este y todos los tiempos confluyen, en la eternidad del poema, para ayudar a que una pareja se junte (2000, p. 51)

La divorciada, la soltera y la viuda escriben por y en la ausencia del otro porque para hablar de amor necesitan restarle *presencia* y sumarla al poema. Sin embargo, en el caso de estas “Enamoradas”, el otro constituía ciertamente un ausente, un espacio vacío que dejaba lugar para la escritura; para los “Enamorados”, en cambio, la presencia cierta

¹⁶⁸ No se trataría, siguiendo a Kamenszain, de una “viudez de oficio” (2000, p. 46), que encarnan aquellas que pretenden embalsamar al marido a partir de una biografía mal escrita, sino de una “viudez universal”, de una vida de viuda que enciende para la poesía la ausencia del otro, manteniéndose “viva por amor, no por alguien” (2000, p. 46).

de la amada debía ahuecarse convirtiéndola en *otra* en el poema –practicando un “*tú es otro*” (Kamenszain, 2000, p. 60; cursivas originales)- a fin de cortar amarras con la biografía. Así, Oliverio Girondo la llamó a Norah Lange “Ángelnorahcustodio”, transformando el nombre, empequeñecido en el centro, en una nueva palabra que invoca la musa de un sujeto hecho “girones” en el lenguaje: “Es el que, casi afásico, se deja ver en un estado lamentable de lenguaje que parece poco apropiado para el discurso amoroso” (Kamenszain, 2000, p. 56).¹⁶⁹ Otro poeta, José Kozer, en cambio, propone un sujeto poético duplicado y escindido en el poema (“Reprobable José, Kozer soberbio” [Kozer citado por Kamenszain, 2000, p. 71]) que toma por esposa al nombre “Guadalupe Barrenechea Vega”: “En el acta (en ese acto presente) ella pasa a estar escrita y por esa obra y gracia se consuma el matrimonio” (Kamenszain, 2000, p. 82).¹⁷⁰ Los esposos, nombre y apellido inscripto en el poema para ser vaciados y vueltos a significar, componen escenas de amor a partir de (auto)retratos construidos mediante pormenores no sujetos a las exigencias de originalidad. Lo que se elude, siguiendo la lectura de Kamenszain, es la centralidad del “yo” en la construcción de la figura del poeta y la retórica grandilocuente del transitado discurso amoroso. Por este motivo, la ensayista contrastó esa figura de poeta con la de Pablo Neruda, cuya voz “fuerte y central” empequeñece a su musa hasta ubicarla en un lugar de marginalidad, operación contraria a la que realizan en su poesía Girondo y Kozer, quienes exploran un nuevo lenguaje de amor liberando al “tú” y al “yo” de la rigidez de la retórica amorosa.

¹⁶⁹ Del centrifugado de las palabras (vueltas “huérfanas de objeto” [2000, p. 55]), el poeta creó su “idioma masmedular”, una media lengua que encontraría en un sonido nuevo, “lu”, un vocablo de amor (Kamenszain, 2000, p. 58). A través de estas metamorfosis en y por el lenguaje, para Kamenszain, la amada presente se vuelve ausencia/presencia en el poema y el poeta deviene “cónyuge de las palabras”, como lo denomina la autora en el título de su ensayo.

¹⁷⁰ Así las figuras de escribano y escribiente se confunden en el yo que sustituye “vida por palabras” (2000, p. 72) mientras escribe el diccionario-Libro que reemplaza al Libro, aquel que, desgastado por el tránsito de los exilios, lo reinscribe no obstante en una línea genealógica, en la comunidad judía: “De la A a la Z, entonces, se hace lugar el libro que Kozer expande de forma incesante adentro de otro Libro, el sagrado, el del grupo de pertenencia” (2000, p. 74). Esta lectura kamenszainiana en torno al vínculo entre escritura y legado cultural judío puede hacerse extensiva a su propio proyecto de escritura desde *De este lado del Mediterráneo*.

Incluso, en el caso de la poesía de Roberto Echavarren, el “tú” sin ser minimizado se aproxima al fetiche, entendido –en palabras del autor- como “un aura o destello de cierto objeto, un aura que le presta –o que descubre- una mirada” (Echavarren citado por Kamenzain, 2000, p. 66). Situado como el que ve *a través* del objeto, del tú (el que “ve travesti” [Kamenzain, 2000, p. 69]), el sujeto olvida la lógica del género y el número para abrazar la ilógica que alimenta la poesía.

En resumen, Kamenzain se interesa en estos ensayos por las estrategias de desarticulación y rearticulación del sujeto a través del lenguaje para abrirse en la poesía hacia una lengua renovada que procura escaparse de la retórica y de la grandilocuencia del discurso amoroso y tentar otros modos de conectar bios y grafía. De allí que el libro *Historias de amor* se cierre con la confirmación de una tarea pendiente: “Por eso en estas fechas parece tocarle a la poesía [...] barrer hasta el borde precipitado del milenio tantos lugares comunes” (2000, p. 87). La inscripción de la fecha final “31 de diciembre de 1999” corrobora la urgencia de quien se pone al día en la relectura de la obra de poetas significativos/as de la tradición latinoamericana, desde el modernismo hasta los días contemporáneos. Esta suerte de “balance poético” propiciado por el fin de siglo explica que *Historias de amor* presente como subtítulo (*Y otros ensayos sobre poesía*) que en el libro se traduce en la reedición de los dos libros de ensayos anteriores de Kamenzain, ordenados desde el más reciente al más antiguo. Entonces, desde “Buenos Aires, abril de 2000” (como fecha del “Prefacio”) hasta “Buenos Aires-México, 1976/1981” los ensayos reunidos se conectan e iluminan entre sí para concluir, como anticipó la autora en el “Prefacio”, que “escribir ensayos sobre poesía, en 1976 o en otro milenio, es siempre relatar la pasión con que los poetas se aferran a nada para sacar adelante una historia” (2000, p. 12). Una historia que no es más que la constatación de

la fisura entre sujeto y lenguaje, esa escisión fundante de la letra que exilia para siempre al sujeto al tiempo que lo pone a salvo de la muerte.

3.4. *Mantener Viva la Posibilidad de Decir*

La boca del testimonio (2007) se compone de tres extensos capítulos que abordan tres modos diferentes de testimoniar mediante la poesía. Uno de esos modos se produce a través del oxímoron, que Kamenzain aborda a propósito de la obra de César Vallejo. Trazando una lectura integral de su obra, la ensayista recupera el primer verso de *Los heraldos negros* (que ya había abordado en ensayos anteriores), “Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!” (Vallejo citado por Kamenzain, 2007, p. 18), para ubicar entre el impersonal y el personal –en esos puntos que suspenden el sentido- una crítica al sujeto cartesiano.¹⁷¹ De allí que para Kamenzain en Vallejo la experiencia de verdad se manifieste como un “agujero en el sentido” que “violent[a] sistemáticamente los presupuestos lógicos y lingüísticos” (2007, p. 19), como puede corroborarse en *Trilce*. Mediante esa estrategia, el poeta preserva la vida como un resto renovado constantemente en la experiencia del presente, testimoniando a través del oxímoron “la presencia viva de la muerte” (2007, p. 20). Sin embargo, el sujeto poético, despojado del saber, necesita de otro para que se haga presente al yo, abriendo para la poesía la boca del testimonio. La mediación del coloquio en la poesía de Vallejo, para Kamenzain, le permite al sujeto dar cuenta de la crisis de las categorías de hombre y humano que, en *España, aparta de mí este cáliz*, se profundiza en la figura del anti-héroe: ese hombre común que no cede en su deseo de vida y cuyo nombre propio – como identidad contraseñada- deviene anónimo, colectivo. De este modo se escribe el

¹⁷¹ Kamenzain tradujo esa crítica como “sufro y soy pero no sé” (2007, p. 18), siguiendo en esta lectura las reflexiones de Jean Franco. También esta lectura es tributaria de los estudios de Enrique Pezzoni, como refiere en *Libros chiquitos* (2020, pp. 40-41).

libro que sobrevive, testimoniando por boca de otros, y se lo lega a los niños por venir, sobrevivientes de la guerra, héroes futuros. La imagen del cadáver lleno de mundo sintetiza ese testimoniar en oxímoron que Vallejo emprendió por boca de otros (los héroes anónimos de la Guerra Civil Española) para preservar la vida como un resto contraseñado en el libro que (lo) sobrevive.

En el siguiente capítulo, en cambio, Kamenszain examina en la obra de Alejandra Pizarnik un testimoniar sin lengua que opera a partir de dos desplazamientos: de la lengua y del sujeto. Con respecto al primero, la ensayista postula una problematización en torno a la posesión y el dominio de la lengua, requisito necesario para la escritura de la novela (entendida como “el libro”); de allí que escribir sin lengua conlleve al trabajo con fragmentos, frases desarticuladas, para producir poemas como “muestra de vida” mientras se resuelve la novela que “se carga como peso muerto” (2007, p. 67). Ese lenguaje que llega fragmentado, en el que cada palabra proyecta una sombra hasta alcanzar incluso el nombre, conduce al sujeto a salir de sí para que aparezcan los textos. El desplazamiento del yo es condición de decibilidad para quien testimonia sin lengua a fin de “dar cuenta de la extranjería en nombre del padre” (2007, p. 71). Kamenszain retoma de este modo su indagación en torno a la conjunción entre judaísmo y poesía en la obra de Pizarnik: “ser portadora del secreto judío –se escribe siempre sin resurrección, con el fracaso de la lengua- le impide a Pizarnik escribir novela tal como ella la concibe (con lengua)” (2007, pp. 76-77). Por esa razón, antes que a la novela, la escritora llegará a la prosa, aquella que estalla en sus textos finales, *Los perturbados entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, en los que, por una parte, el lenguaje se descompone (para alcanzar “la transparencia, un secreto que está en el fondo” [2007, p. 83]) y prolifera siguiendo la lógica de la polígrafa; por otra parte, el desplazamiento del sujeto da lugar a los “persopejes” que

“conforman una diseminación de voces sin emisor fijo” (2007, p. 87). Un devenir animal (loro), un mal-decir, para dar cuenta de lo que ya nació muerto en la lengua materna (2007, p. 109) y que ubica a Pizarnik entre los poetas malditos de fin de siglo junto a Osvaldo Lamborghini.

En el último capítulo, “Testimoniar sin metáfora”, Kamenszain se interesa por poetas que escribían transitando el fin de siglo, tiempo en el que el capitalismo todo lo sacraliza en tanto objeto de consumo, incluso la propia vida devenida en el espectáculo del *reality show*. Siguiendo las reflexiones de Giorgio Agamben, la ensayista apuntó la necesidad de profanación -entendida como un “devolver al uso común lo que fue separado en la esfera de lo sagrado” (Agamben citado por Kamenszain 2007, p. 119)- que la poesía de los/as jóvenes poetas llevaba adelante a partir de un testimoniar sin metáfora, es decir, procurando aproximarse a lo real eludiendo lo simbólico y lo imaginario (2007, p. 120). Desde esta perspectiva, Kamenszain leyó la poesía de Washington Cucurto, Martín Gambarotta y Roberta Iannamico que, incluso desde el formato de los libros (publicados en general a través de editoriales de autogestión), insistían en apartarse de la “Literatura” (2007, p. 124).

Despegarse de la Literatura (y de la tradición) y despojarse de la retórica son estrategias de un nuevo yo (un “post-yo” según Kamenszain [2007, p. 138]) que, descentrado, transformado, desplazado, se contrapone al “viejo yo autoral de la poesía argentina, fuerte y blanco” (2007, p. 138). En la poesía de Washington Cucurto el yo, plagiando al plagiario, se ennegrece¹⁷² en el diálogo con lo latinoamericano hasta arribar a un post-tú (en el que convive sin fijeza el “vos” y el “tú”, generando multitud de voces). En la producción de Martín Gambarotta, el desplazamiento del yo da lugar a los

¹⁷² En estos términos lee Kamenszain el juego de la figura autoral de Santiago Vega quien, bajo el seudónimo de Washington Cucurto, no sólo problematiza las fronteras entre original y copia (2007, p. 128), sino que también se “ennegrece” mediante el nombre para abrir el diálogo polifónico con lo latinoamericano a través de la presencia inmigratoria (2007, p. 131).

“seudos”, una suerte de “fantasmas-reales” que no alcanzan el estatuto de personaje [2007, p. 140], o a “Cadáver”, aquel “interlocutor vacío, [que] es ‘lo único original’ [Gambarotta citado por Kamenzain], la única verdad de lo que ya no hay” (2007, p. 147). En la obra de Roberta Iannamico, las mamushkas, recomponiendo lo viejo hasta hacerlo nuevo, unas dentro de otras “impiden cualquier sacralización de la maternidad” (2007, p. 156). Para la ensayista, las mamushkas se transmiten entre sí una sabiduría práctica (2007, p. 157) y ese acento en la acción (en el uso) abre el espacio a un post-yo que, desplazado, permite que las cosas adquieran protagonismo (2007, p. 160).

Estas propuestas estéticas, siguiendo a Kamenzain, recuperaban para la literatura un presente en el que los objetos se renuevan a partir del uso, habilitando una nueva inscripción del sujeto que procura dar cuenta de lo real. De este modo, el “realismo atolondrado” (aquel que “medra entre las cosas, manteniendo vivo lo que las vincula” [2007, pp. 126-127]) de Cucurto remitía a una máquina poética que quiere – más que sabe de- el objeto, despoetizándolo a fin de “hacer presente su uso” (2007, p. 133). Gambarotta, en cambio, apeló al corte (del verso, de la programación, de la ficción) para desnaturalizar la relación entre cosas y nombres (2007, p. 144) hasta alcanzar lo abyecto como vía para “acercarse cada vez más a la utopía que supone poseer lo real” (2007, p. 148). Iannamico, enhebrando el rumor de las mamushkas, repuso “una cadena utilitaria” que, como a los objetos, vuelve a poner al poema en circulación (Kamenzain 2007, pp. 157-158).

De este modo, en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* Kamenzain articuló una lectura atenta a esos tres modos de testimoniar (en oxímoron, sin lengua, sin metáfora) que renovaron la poesía a lo largo de casi un siglo. Este libro de ensayos se enlaza a través de sus dos primeros capítulos a sus producciones críticas anteriores (profundizando sus lecturas sobre las obras de Vallejo y de Pizarnik) y prefigura con su

último ensayo su siguiente libro, publicado casi diez años después, *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2016).¹⁷³ Mirada su obra crítica en conjunto, cabe señalar no sólo las continuidades en cuanto a la productividad de la lectura de ciertas obras de la tradición literaria (autores/as que actualiza con insistencia como Vallejo, Perlongher, Pizarnik, Girondo) sino también la primacía de una pregunta vertebradora que organiza sus ejercicios ensayísticos. Kamenszain pregunta una y otra vez a estas obras literarias a propósito del vínculo entre poesía y vida o, más específicamente, las posibilidades y estrategias de la poesía para decir: ya sea por los silencios de una escansión que escinde al sujeto; ya sea por la figuración de una edad de la poesía enmarcada en el arco que se tiende entre el nacimiento y la muerte; ya sea por las formas de hablar de amor; ya sea por las modulaciones del testimonio como estrategia para alimentar (por boca de otro) la posibilidad de decir.

4. Notas sobre el Sujeto Imaginario, el Sujeto Simbólico y la Figura Autoral

Tras la revisión de los poemarios comprendidos en el corpus de estudio, cabe reafirmar la relativa homogeneidad del sujeto imaginario que se configura como femenino y bajo las coordenadas identitarias judeo-argentina, que son constante motivo de problematización, así como su posible inscripción autobiográfica. En este sentido, su proyección hacia el espacio social como sujeto simbólico se delinea a partir de esa configuración que, en el contexto nacional, supone una doble marginalidad: como mujer y como judía. En los poemarios, esa marginalidad se percibe con claridad en las alusiones a la diáspora y a los procesos de asimilación que atravesó su familia (como otras de la comunidad judía) desde la generación de sus abuelos, en los mandatos

¹⁷³ Hemos reseñado esta obra en “Escrituras de/en la intimidad” publicada en el N° 6 de la *Revista Saga* (2016).

sociales y culturales que condicionaban los espacios y actividades de las mujeres, en la intersección de lenguas, particularmente el idisch y el castellano. Estos aspectos alientan la lectura de la poesía de Kamenszain en clave autobiográfica en tanto permiten visualizar correspondencias entre el sujeto imaginario y la figura autorial. No obstante, como ha señalado la crítica en reiteradas oportunidades, esa clave de lectura se desestabiliza a través de diversos recursos retóricos (propios de los juegos verbales del neobarroco) y del extrañamiento que produce la objetivación del sujeto a través de la escritura.¹⁷⁴ Por lo tanto, se trata de una poética que juega con el rasgo autobiográfico, sin devenir confesional pero tampoco sin prescindir del *bios* como materia de escritura.

Por otra parte, la condición femenina del sujeto imaginario se acentúa por la elaboración poética en torno a espacios y actividades consideradas propias de ese género, como destacó Jorge Panesi en su lectura de *La casa grande*: “Repliegue femenino que usa todas las formas del volver, sobre todo el volver a ‘lo femenino obvio’, a ‘lo femenino estatuido’, a ‘lo femenino tradicional’ (todo un lenguaje de la interioridad, del secreto, de la intimidad) para relanzarlo hacia lo abierto” (2000, p. 293). Esa vuelta y apertura de lo “femenino tradicional” implica la posibilidad de rearticular los sentidos de la experiencia prefigurados por los imperativos sociales y culturales para las mujeres, de manera que permitieran explorar nuevos modos de subjetivación.

Esa reconfiguración de lo femenino articulada por el sujeto imaginario tiene su correlato en la figura autorial,¹⁷⁵ a partir de algunas preocupaciones e intereses

¹⁷⁴ En este sentido, expresó Foffani: “Estos estados civiles, aniversarios y acontecimientos de la vida están en la base de la construcción del poema y se ligan a biografemas que la escritura objetiva y desplaza del tono confesional e intimista, lo cual impide que se establezca una identificación entre el episodio del yo del poema y la figura autorial. Ese desplazamiento o distanciamiento [...] se realiza por medio de la ironía, del humor, de la parodia, incluso de la burla” (2012, p. 19).

¹⁷⁵ La resignificación de lo doméstico, como señaló Alicia Genovese, no sólo incorpora un tema canónicamente ausente, permitiendo a la escritora ingresar con voz propia a la literatura (1998, p. 88), sino que también incide en la construcción de su figura de escritora: “Coser, bordar, cocinar son actividades degradadas que la escritura de Kamenszain reivindica como artesanías, como saberes arcanos

desplegados en sus ensayos, por ejemplo, en *El texto silencioso*, escrito en una ubicación excéntrica (“lejos del ghetto teórico argentino” [Kamenzain, 2006, p. 160]) que le ofreció a la autora mayor libertad para su ejercicio crítico.¹⁷⁶ Su llegada a México supuso una apertura hacia los estudios de las mujeres que por entonces comenzaban a visibilizarse en aquel país y que incidieron en sus modos de producción literaria y ensayística (ver entrevista anexada al final). Esto le permitió elaborar un ensayo como “Bordado y costura del texto”, cuyo enfoque innovador propició, por un lado, una arriesgada lectura en clave de género de la obra de José Lezama Lima; y, por otro, a través del enlace entre artesanía y escritura, rehabilitó para las escritoras –como Alfonsina Storni– el camino de la vanguardia. De este modo, en su primer libro de ensayos, Kamenzain revalorizó el aporte femenino (“callado”) a la literatura, transformando la recepción de la obra de escritores como Gironde, Macedonio, Juan L. Ortiz, F. Madariaga; y también incorporó entre los ensayos sobre literatura un apéndice en el que se refirió a textos centrales de la tradición judía. Estas coordenadas son las que ya había trazado en sus primeros poemarios (en particular, en *De este lado del Mediterráneo*) y que se profundizarán a partir de *La casa grande* (facilitándole, incluso, el tránsito de la tercera a la primera persona), fortaleciendo el diálogo entre su obra crítica y literaria y alimentando algunas correspondencias entre el sujeto imaginario y la figura autoral, como por ejemplo aquella inscripción que da cuenta de una casi idéntica trayectoria, que cierra *El texto silencioso* (“Buenos Aires-México, 1976/1981” [1983, p. 92]) y *La casa grande* (“Buenos Aires-México-Buenos Aires / 1978-1985” [1986, p. 49]).

traspasados por madres y abuelas, como labor. Tareas, construcciones, trabajo que aleja a la mujer, y sobre todo a la escritora, del estereotipo de irracionalidad y sentimentalismo. [...] Su poesía está marcada por el dominio intelectual de sus materiales y recursos; no es una poesía de tono sino de factura” (Genovese, 1998, p. 87).

¹⁷⁶ A propósito de esa situación de enunciación de su primer libro de ensayos, la autora afirmó: “No sé si en la Argentina me hubiese animado a hacerlo tan libremente. El hecho de estar en un país extranjero donde el radar superyoico no localizaba referentes pesados, me benefició muchísimo” (2006, p. 160). En el mismo sentido se expresó en la entrevista que se adjunta al final.

Esa perspectiva de género continúa presente en sus libros de ensayos posteriores, aunque se evidencia cuando Kamenzain se interesa por la obra de escritoras como Alejandra Pizarnik, Amelia Biagioni, Alfonsina Storni, Delmira Agustini. A su vez, sus ensayos se arremolinan en torno a preocupaciones que luego se trasuntan a su poesía, como hemos señalado a lo largo del análisis de su obra, y poco a poco va trazando una biblioteca poética marcadamente latinoamericana, en sintonía con los intereses del grupo neobarroco. Por lo tanto, su figura autoral, que tuvo como punto de partida su ubicación en un movimiento estético que alcanzó relevancia en el ámbito de la poesía en los años '80, adquirió visos propios en buena medida por los cambios introducidos en su obra tras su experiencia de exilio y por una poética de lo familiar que ha tejido sobre el repliegue de lo femenino y de la tradición judía, aspectos poco explorados por la tradición literaria argentina (y menos aún combinados).

5. Hacia una Poética de lo Familiar

Desde 1973 hasta 2012, cada poemario publicado por Kamenzain ha agregado un capítulo para la final “novela de la poesía”, es decir que, retrospectivamente, la poeta ha escrito un solo Libro, lo que acentúa la continuidad entre sus obras así como sus diferencias, reelaboraciones, aperturas y diálogos intratextuales. Sin apelar (aún) a la narrativa y sin devenir “autobiográfica confesional” (Foffani, 2012, p. 9), la poesía de Kamenzain se teje en torno a una poética de lo familiar a través de la espiral estética del neobarroco/so, porque si en el centro se ubica la construcción del sujeto poético a partir de su *bios* (ya sea para [re]articular su experiencia, problematizarla, fabularla en esa novela de la poesía), este se trama en el seno de una dinámica familiar y en el marco de la tradición judía. En este sentido, siguiendo a Ana Amado y Nora Domínguez, la

familia como categoría (discursiva, cultural, social, teórica) permite leer los “lazos” intersubjetivos y sus desplazamientos simbólicos que entraman lo subjetivo y privado con lo público y social (2004, p. 15). Las tensiones en esos pasajes, las resistencias frente a lo instituido que a su vez constituye el anclaje a partir del que el sujeto se (de)construye, revelan en la poesía de Kamenszain el modo en que operan esos lazos de familia que para Amado y Domínguez implican un “doble mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia” (2004, p. 14).

Si bien a lo largo de nuestro análisis referimos en numerosas oportunidades el modo en que se (des)plegaban esos lazos familiares, nos detendremos aquí en tres aspectos que aglutinan gran parte de las observaciones ya realizadas: la construcción de la genealogía, la figuración del ghetto y la intersección de lenguas. En cuanto al primer aspecto, el sujeto imaginario construye poemario a poemario una genealogía familiar que parte de la inmigración de los abuelos hasta la proyección a futuro en manos de los hijos. Sin embargo, también se traza una genealogía femenina que hila parte de esa herencia cultural que se recibe y desde la que se inscribe el sujeto para hablar: desde las figuras de Ruth y Bruria de la tradición judía (*De este lado del Mediterráneo*) hasta el “tejido de la especie” que teje primero la abuela (*La casa grande*) y luego la madre (*El eco de mi madre*) en el espacio de la casa. De este modo, la inserción en esa genealogía supone para el sujeto imaginario una identificación (“Miré a través de un espejo y vi detrás de mi rostro todos los rostros que soy y todos los antepasados que mis gestos imitan [1973, p. 30]) que moldea y restringe su subjetividad (“se disfraza de madre encuentra el metro / del que viene, patrón en que se agranda” [1986, p. 37]), al tiempo que despierta resistencia en torno a esos condicionamientos (“son mis padres se casaron para tenerme / y yo aquí me tengo entre los solos y solas” [2005, p. 46]).

Esa tensión entre la identificación y la desidentificación (en los juegos de aceptación y resistencia en torno a los mandatos culturales) se percibe también en relación con la figuración del ghetto. Aunque se trata de un término más antiguo, ha quedado anudado a la dolorosa memoria del pueblo judío tras la segunda guerra mundial, que Kamenszain en ocasiones recupera (por ejemplo, en *El ghetto*) pero que urde en la historia familiar para resignificarlo en la experiencia de asimilación de su familia en Argentina. El ghetto traza así una frontera que preserva puertas adentro la herencia cultural y la memoria (familiar) pero cuyos límites, una vez instaurados, no pueden sino tentar el cruce. El sujeto imaginario se ubica entonces en el umbral del ghetto (León, 2007a), en ese límite que propicia un movimiento oscilatorio entre dos territorialidades: este y el otro lado del Mediterráneo, México/Buenos Aires, adentro/afuera de la casa, adentro/afuera del bar, adentro/afuera del ghetto, adentro/afuera de la lengua.

Es en torno a la lengua donde se visualizan con mayor claridad esos pasajes que, además, implican ese oído atento a las “hablillas” que alentaron los neobarrocos/sos. En este sentido, sintetizó Panesi:

En *La casa grande*, por ejemplo, se anhelan lectores de entrecasa, un “círculo de lectores” dice el texto, instalados en un bar de Corrientes, capaces de leer al derecho y al revés (en círculo) los giros gauchescos, el lunfardo y el hebreo que “enhebra al revés su calendario” para traducirlos a una jerga “que es vino blanco y se entiende en la pasión / pero oscuro en la borra del sentido” (2000, pp. 299-300).

La poesía entonces recibe todas esas lenguas y, entrelazándolas, las relanza bajo un nuevo sentido que se entiende, pero no tiene traducción: es una lengua poética. Si en la infancia el ghetto se traza a partir del idisch (“A los niños adentro nos encierra / con el idisch un cerco de palabras” [1986, p. 47]), el castellano será la lengua que permite franquear el ghetto y será por tanto también la lengua de la escritura y la de su otra familia, la literaria.

Kamenzain organiza en sus versos y en sus ensayos familias literarias en las cuales insertar su obra y descubrir nuevas filiaciones (Panesi, 2001), delimitando de este modo “lecturas estratégicas” desde las cuales espera que se lea la propia obra.¹⁷⁷ En este sentido, la estructura familiar opera en numerosas ocasiones como clave de lectura en sus ensayos, por ejemplo, al encontrar en Osvaldo Lamborghini un “tatita” o leer la orfandad en poetas como Héctor Viel Temperley (*La edad de la poesía*), descubrir en Alfonsina Storni una madre póstuma (*Historias de amor*) o en Alejandra Pizarnik una niña que se extravía en el lenguaje para decir lo que el padre no pudo (*La boca del testimonio*), postular a la lengua como lengua *madre* de la que los escritores silenciosos salen para preservarla (*El texto silencioso*). Es que el castellano, la lengua de la escritura, la que permite salir de la lengua del ghetto, puede transformarse también en otro ghetto del que hay que salir (para volver a entrar). El lunfardo, entonces, puede propiciar ese pasaje hacia afuera de la lengua, como advertía Kamenzain: “El lunfardo es el soporte idiomático que permite salirse de la lengua materna y volver a ella (‘deseoso es el que huye de su madre’, el endecasílabo de Lezama Lima, serviría para definirlo)” (1996, p. 36). Deseo y huida de la(s) lengua(s) para volver a ella(s) por otros

¹⁷⁷ Jorge Panesi se detuvo especialmente en este aspecto remarcando el modo “familiar” de ejercer la crítica literaria: “una poeta que escribe críticas parece sentir una obligación con la poesía propia y ajena, la obligación que la hace distanciarse del modo en que los críticos ‘profesionales’ escriben sobre poesía. Cuestión de familiaridad, un bien de familia, un bien que queda en familia. Y la consecuencia retórica es cierto desenfado, cierta familiaridad confianzuda y bonachonamente irreverente con la que Kamenzain trata o tutea a los poetas, sus hermanos. Porque en los versos y en la crítica de versos se arman imaginarias familias, un universo familiar y doméstico con sus místicas genealogías” (2001, p. 109)

caminos, traficando nuevos sentidos, abriéndola(s) a otras resonancias. Ello ocurre no sólo con el castellano, esa lengua devenida madre, sino también con el idisch, esa lengua primera (la del ghetto) que, perdiendo y recuperando sentidos (como vimos, en las instancias de duelo por la pérdida del padre y de la madre, respectivamente), aglutina la memoria familiar y tradicional constituyéndose en una clave identitaria (que se acepta y se resiste a la vez).

De este modo, entonces, entre fugas y retornos a la tradición, al ghetto, a la casa, a la familia, a la propia identidad, el sujeto imaginario se (des)constituye en esa poética que desfamiliariza los pilares sobre los que se sostiene para reinscribirlos nuevamente, por caminos inesperados, en el territorio de lo familiar. Ese movimiento nunca acabado de (des)familiarización es el que alimenta una y otra vez la novela de la poesía.

Capítulo IV. María Negroni. La Intemperie del Sujeto

La obra de María Negroni (Rosario, 9 de octubre de 1951) se destaca por su profunda unidad, que se vislumbra en las figuraciones del sujeto, en la recurrencia de ciertos temas, en las estrategias de escritura y en las formas de inter e intratextualidad que refuerzan el diálogo entre sus diferentes publicaciones y entre estas y la tradición literaria. Debido a ese carácter integrado de su obra y al principio de incertidumbre que organiza su poética, las fronteras genéricas se ven a menudo difuminadas deliberadamente; no obstante, en este trabajo diferenciamos tres zonas de su producción (poesía, novela y ensayo) por motivos metodológicos, atendiendo el diálogo constante y la matriz poligenérica de sus producciones.

1. El Sujeto Imaginario en la Poesía de María Negroni

María Negroni publicó once poemarios entre 1985 y 2010, compuestos por poemas en verso o en prosa o por una combinación de ambos. Los poemas en verso se caracterizan por un trabajo concentrado en la palabra, subrayado por la brevedad del verso y de la estrofa y por el uso de escasa o nula puntuación. En los poemas en prosa, en cambio, cuya extensión rara vez excede la página, los signos de puntuación organizan la expresión, sintáctica y rítmicamente. Las diferencias formales, sin embargo, representan diversos modos de materializar una poesía que problematiza insistentemente el lenguaje y que sostiene una apertura intertextual (e intratextual), acentuando la polifonía y el desdibujamiento de los contornos genéricos.

1.1. *Entre el Repliegue y el Tránsito*

El primer poemario de María Negroni, *de tanto desolar* (1985), se organiza en dos secciones tituladas por un dístico que varía en su primer verso: “oscuramente dulce // pavor I” y “al filo del mundo // pavor II”,¹⁷⁸ sintetizando el pulso de los poemas que se configuran desde una interioridad que tienta sus límites y que abreva en la incertidumbre o la precariedad del sujeto poético. Ya desde sus títulos, el del poemario (cuyo infinitivo remite en sus acepciones a la destrucción y también a la aflicción) y el de las secciones (cuyo sustantivo repetido refiere un temor que involucra al cuerpo) se convoca una atmósfera por momentos opresiva que favorece el repliegue del sujeto y, al mismo tiempo, su pugna por/con una exterioridad –ese filo del mundo- constituida a partir de restos. Judith Filc asocia sugerentemente ese “desolar” con “haber perdido el sol, ir perdiéndolo” (1987, p. 149), sentido que converge con el predominio de lo interior, de lo nocturno y también de la pérdida. Esa oscuridad puede dar lugar a escenas siniestras que terminan develando el vacío:

a qué fingir
 duermo más acá del margen
 el vacío
 se puebla de congoja (1985, p. 16).

Esta estrofa final (de un poema sin título) dilata su segundo verso abriendo un vacío en su interior y marcando a su vez un “márgen” [sic] a partir de un deíctico cuya referencia espacial (¿en relación al espacio de la hoja o de la ubicación del sujeto o de ambos?) se encuentra desdibujada. En todo caso, el vacío (en tanto blanco) que rodea

¹⁷⁸ En este poemario de Negroni es frecuente el trabajo con la barra como estrategia de corte al interior o al borde de un verso. Aquí hemos optado por utilizar dos barras separadas por un espacio para respetar y diferenciar la barra incluida en el original (la primera) y la que aquí agregamos para indicar el fin del verso (la segunda). En las siguientes citas, en los casos en que sea necesario, indicaremos mediante nota al pie qué barras pertenecen al poema y cuáles hemos incorporado para indicar el corte de verso.

esa ubicación “se puebla” de congoja demarcando un estado doliente. La aflicción del sujeto poético subraya su precariedad y profundiza su incertidumbre en torno al vacío subyacente en aquello que lo rodea:

de tanto desolar tus ojos
 atan cabos
 bajo palabra cosa
 bajo cosa qué (1985, p. 39)

En estos versos iniciales del poema que titula la obra, se expande la sospecha de un vacío constitutivo que se procura suturar “atando cabos”; no obstante, ese vacío avanza en el escalonamiento de los versos que hurgan aquello que está debajo de “palabra” y de “cosa”. El interrogante al final del verso, aquello todavía no precisado, arroja un manto de sospecha sobre la capacidad referencial del lenguaje y acaso sobre la misma naturaleza de lo real. Por ello la posibilidad de decir del sujeto poético se debate entre abrir cauce a lo obturado, lo silenciado (“o abrir a la insumisa / trepada a tu garganta / puertas” [1985, p. 21]), o adoptar un decir oblicuo, entrelíneas, en voz baja, a modo de “estrategia”, como se titula el poema que comienza con estos versos: “aunque el pecho duela y más / mejor rodeos / de frente pudiera una / volverse sal” (1985, p. 26).

Ese decir oblicuo implica en ocasiones el predominio de interrogantes que acentúan la precariedad del sujeto poético: “¿decir a grandes voces surte efecto? ¿incumple / promesas de atadura / desde ojitos sin ver?” (1985, p. 25),¹⁷⁹ pregunta en el poema “procesión por dentro”. Para situarse contra la grandilocuencia (que puede identificarse con el discurso monológico que autolegitimó al estado dictatorial), el

¹⁷⁹ La primera barra de la cita es indicadora del corte de verso (agregado nuestro); la segunda barra forma parte del segundo verso en el original.

sujeto poético avanza mediante interrogantes, neologismos, quiebres de verso, de sintaxis o de palabras,¹⁸⁰ espacios blancos y frases desarticuladas.

El sentimiento de pérdida atraviesa la expresión poética, configurando un sujeto carente que procura reconstituirse a partir de lo perdido, de los restos: “lo clandestino de mí / lo diluído / lo que carezco de mí / hiciera de las tuyas / alguna vez viera luz” (1985, p. 22).¹⁸¹ En este poema el término “clandestino” retrae la lectura hacia el pasado reciente, pero el sentido no se agota allí puesto que el trabajo con esa interioridad excede un anclaje socio-histórico. En otro poema, también sin título, se percibe una operación similar, aunque más acentuada: “no se puede inventar / donde mirar es tener memoria / y memoria es traba / mutilación” (1985, p. 20). En estos versos se insinúa una claustrofobia, en tanto para “inventar” es necesario desprenderse de la memoria porque ¿cómo escribir después del horror? ¿con qué lengua que no haya sido vaciada o contaminada por el discurso autoritario?¹⁸² En este sentido, el sujeto poético, escamoteado por el uso de infinitivos y construcciones impersonales, se dibuja en torno a una reticencia y a una memoria dolorosa, destacada por el término “mutilación”. El trabajo con la interioridad del sujeto (que, como sugiere Filc, se acentúa por la ausencia de signos de puntuación) se equilibra con una búsqueda de despersonalización en la expresión poética. De este modo, el discurso poético se articula un poco a tuestas, desde la incertidumbre y la carencia *de tanto desolar*.

¹⁸⁰ A menudo la poeta utiliza la barra (en el caso del verso) o el guión (en el caso de palabras) para introducir esos quiebres. Este uso de la barra al interior o en los bordes del verso es frecuente en este poemario, aunque su empleo se reduce paulatinamente hasta abandonarlo después de la publicación de *La jaula bajo el trapo*. Este recurso fue empleado y difundido por Juan Gelman en una segunda etapa de su producción a partir del poemario *Relaciones* (1973) en el que, siguiendo a Miguel Dalmaroni, se aventura a una escritura más experimental y resignifica el coloquialismo para explorar una lengua otra (2004a, pp. 60-62). Específicamente, en cuanto al uso de la barra, Dalmaroni sintetiza: “Gelman expone la tensión contradictoria entre el cuerpo del lenguaje controlado en el orden del idioma y el corte de esas amarras por la reinscripción de ese cuerpo desatado en el poema, re-segmentado *sin sentido*” (2004a, p. 70; cursiva en original).

¹⁸¹ Solo la primera barra de la cita pertenece al original, las restantes son indicadoras del corte de verso.

¹⁸² Negroni reflexionó en torno a la desconfianza hacia ese lenguaje contaminado por la lógica dictatorial y los modos en que la poesía se ha articulado a partir de los restos de esa lengua (ver entrevista anexada al final del capítulo).

El segundo poemario que publicó Negroni, *per/canta* (1989), se lee en continuidad estética, aunque disminuye su hermetismo y se amplía la referencialidad para incorporar como materia poética otras obras artísticas (música, pintura, novelas, etc) y alusiones a personajes de la cultura (ficticios o históricos). En líneas generales, el sujeto poético de este poemario se presenta como itinerante (literal y metafóricamente), problematizando su vínculo con el lenguaje. En cuanto a su constitución, de manera similar al poemario anterior, el sujeto poético con frecuencia aparece desmarcado genéricamente, incluso en ocasiones bordeando la impersonalidad, otras alternando con la segunda persona o refiriendo a una tercera, a menudo femeninas. Estos cambios de persona favorecen una matriz polifónica en los poemas, acentuada por los juegos con el lenguaje y el impulso itinerante del sujeto poético. Estos rasgos pueden percibirse ya en los títulos, el del poemario y el de las tres secciones que lo componen (“*I / gestos de fané*”, “*II / a la caza de paisajes*” y “*III / el ángel en la casa*”)¹⁸³ y en la inscripción que abre la obra para situarla: “(Buenos Aires-Nueva York / 1985-1987)”.

El título del poemario, *per/canta*, juega con la doble valencia instaurada por la barra: por una parte, la palabra “percanta”, proveniente del lunfardo, significa “mujer”, aunque con connotación amatoria (Gobello, 1985, p. 164); por otra parte, la separación de la palabra en “per canta” se traduce del latín como “para el canto”. Esa condensación de sentidos enlaza la mujer y el canto, la amante y la poesía, pero también la herencia del tango (Buenos Aires) y la incorporación de otras lenguas en una figuración cosmopolita (desde Nueva York). Esa herencia tanguera se percibe, además, en el título de la primera sección, “*I / gestos de fané*”, cuya última palabra proviene del lunfardo (y

¹⁸³ En este poemario todos los títulos –de los apartados y de los poemas– figuran en cursivas, así como también expresiones en otros idiomas, dedicatorias, epígrafes y algunas aclaraciones entre paréntesis al final de algunos poemas. Por otra parte, el uso de la barra en los títulos de las secciones no figura en el original, sino que se incorpora aquí para indicar el cambio de línea. No obstante, todavía persiste el empleo de barras al interior del verso, que se señalarán oportunamente.

que refiere a aquello que se encuentra deteriorado, desgastado [Gobello, 1985, p. 86]), aunque en los poemas incorpore también expresiones en otros idiomas como el inglés o el italiano. Este gesto supone una mayor precisión expresiva (por ejemplo, en los versos “bajo el chrysler las gárgolas / -midtown manhattan- / tomo té / en un bar de los *fifties*” [1989, p. 14]) mientras que, en contrapartida, se coloca en entredicho la capacidad referencial del lenguaje desde los versos iniciales del primer poema:

si digo “acá” “tus manos”
 “existes”
 qué rencor adiestro
 qué mundo macizo busco
 o parche al menos (1989, p. 11)

No hay posibilidad de constatación: entre la palabra y aquello que designa se abre un vacío (señalado por el sucesivo corrimiento espacial de los versos) que deja al sujeto a tientas en una búsqueda siempre infructuosa, aunque poéticamente productiva. En este sentido, en el poema “*improvisaciones en babel*” se lee la fascinación del sujeto poético por aquellas palabras que resultan inentendibles o inverosímiles “en aras de pequeñas / desorientaciones / imprescindibles” (1989, p. 18). En otras palabras, la desorientación implica soltar amarras con lo conocido, adentrarse en una intemperie (des)constitutiva como espacio de pérdida de sí (“¿miedosa yo? / famélica de mí por intemperies / retumbo” [1989, p. 23]). En este sentido, Delfina Muschietti señaló esa búsqueda del sujeto poético: “*la casi yo*’ [...] busca en la escritura las fronteras imposibles de un país, una lengua, un cuerpo de mujer para sí. Habla desde un lugar que no existe” (1990, p. 37; cursivas en original). Desde esta perspectiva de lectura, entonces, el tránsito, la lengua y el cuerpo (“pero lo casi yo / esa figura en todos los umbrales / cómo me recobro” [1989, p. 12]) constituyen coordenadas que descentran al

sujeto poético al tiempo que remiten al posible trazado de un precario lugar de enunciación.

Por lo tanto, la búsqueda del sujeto poético se traduce en un tránsito más metafórico que literal, impulsándolo en la segunda sección “*a la caza de paisajes*” que no remiten a una exterioridad referenciable (naturaleza, urbe) sino a otras producciones culturales (“*A canvas is never empty*” [1989, p. 25], adelanta Robert Rauschenberg desde el epígrafe de la sección): una noche en Manhattan enlazada a la música de Keith Jarrett o el cuadro “El suicidio de Dorothy Hale” de Frida Khalo a partir del cual el sujeto poético se dirige a la artista. Este gesto se anticipa en el inicio de esta sección mediante un poema-carta a Virginia Woolf:

querida:

exponerse por ahí es verdad que luce el gesto / pero fluctuar
entre representar algo y ser eso / ha sido tarea de cíclopes /
desde mary carmichael para acá.

[...] (1989, p. 27)¹⁸⁴

En estas líneas iniciales, el sujeto poético abre una brecha casi inconciliable entre la representación y el ser, complejizada por la referencia a la escritora ficticia Mary Carmichael, que Woolf incorporó en su relato en *Un cuarto propio*.¹⁸⁵ En la ficción de Woolf representa a una joven escritora cuya obra, inscrita ya en el siglo XX, logra descubrir una zona tradicionalmente inexplorada por la literatura: los vínculos

¹⁸⁴ Las barras corresponden al texto original.

¹⁸⁵ Su nombre proviene de la tradicional “La balada de Mary Hamilton” del siglo XVI (ver nota 9). También, siguiendo el comentario de Teresa Arijón, puede aludir a la activista Marie Carmichael Stopes (Arijón en nota a Woolf, 2013, p. 9).

entre mujeres, en particular el amoroso.¹⁸⁶ Para Woolf esta exploración representa un verdadero desafío de escritura:

quería ver cómo se las ingeniaba Mary Carmichael para capturar esos gestos jamás registrados, esas palabras nunca dichas o dichas a medias que se forman, inasibles como las sombras de las polillas en el cielo raso, cuando las mujeres están solas y no las ilumina la caprichosa y coloreada luz del otro sexo (2013, p. 107).

La incorporación de la referencia a Mary Carmichael en el poema de Negroni implica, por tanto, un gesto que excede la mera alusión intertextual: no se trata solo de un juego verbal sino, más bien, de la inscripción en una tradición y de la adopción de ese desafío de escritura que puede verse con mayor claridad en la tercera sección de *per/canta*. El título de esta última sección, “*III / el ángel en la casa*”, entraña una doble referencia: por una parte, al famoso poema narrativo “The angel in the house” del escritor inglés Coventry Patmore, que idealizó en la época victoriana a la mujer en su rol de ama de casa a partir de valores como la pureza y la sumisión; y, por otra parte, a la posterior impugnación de ese ideal en el ensayo-conferencia de Virginia Woolf, “Profesiones para la mujer”, en el que aconseja dar muerte al Ángel de la Casa para recuperar cierta libertad de escritura.¹⁸⁷ Esas referencias literarias ofrecen una clave de

¹⁸⁶ Woolf traza un balance del modo exiguo y simplificado en que esos vínculos habían sido abordados tradicionalmente: “Todas esas relaciones entre mujeres, pensé, recorriendo a vuelo de pájaro la espléndida galería de mujeres de ficción, son demasiado simples. Se han dejado muchas cosas de lado, sin intentar. Y traté de recordar, entre todas mis lecturas, algún caso en que dos mujeres hubieran sido representadas como amigas. Hay un intento de hacerlo en *Diana of the Crossways*. Y las mujeres son confidentes, por supuesto, en Racine y las tragedias griegas. De vez en cuando son madres e hijas. Pero casi sin excepción se las muestra desde la perspectiva de su relación con los hombres” (2013, p. 105).

¹⁸⁷ Esta figura vigente desde la época victoriana se interponía entre la escritora y el papel, según el relato de Woolf, dictándole qué escribir: “en el mismo momento en que puse la pluma sobre el papel, descubrí que ni siquiera la crítica de una novela se puede hacer, sin tener opiniones propias, sin expresar lo que se cree de verdad acerca de las relaciones humanas, de la moral y del sexo. Y, según el Ángel de la Casa, las

lectura para estos poemas que descubre los juegos con los estereotipos y una exploración de la subjetividad femenina, como por ejemplo en el poema “*poderes mágicos*” en el que las palabras “*abruma*”

pero sería insensato
detenerse ahora
justo que acabo de cumplir trece
me paso el día en el baño
desnuda
jugando a que soy

marilyn monroe (1989, p. 48)

Reaparece aquí esa tensión entre palabra y cuerpo y el juego de las identificaciones que se abre a una exploración de la sexualidad, también aludida en el poema “*adioses*”: “algún calor entre las piernas / alguna dulce súplica / un hueco más atrás o enaguas / acariciarse así” (1989, p. 47); o en “*luces en la jaula*”, cuyo título parece anticipar el próximo poemario, que citamos completo:

de la nena a la vieja
transcurriré sólo la dulzura
el pecho liso
placeres solitarios que no tuve o casi

cuido
el añamamiento
como un antídoto

no sé por qué soy rencorosa (1989, p. 42).

mujeres no pueden tratar libre y abiertamente estas cuestiones” (1981, p. 70). No obstante, matar al ángel de la casa (que para Woolf formaba parte del trabajo de las escritoras) no sólo insumía tiempo que podrían dedicar a otras actividades más productivas, sino que tampoco alcanzaba para asegurar la libertad de escritura, que continuaba condicionada en lo referente a ciertos temas considerados impropios para las mujeres. En otras palabras, la figura del ángel de la casa operaba como un condicionamiento interno para las escritoras, pero una vez superado continuaban vigentes, no obstante, los condicionamientos externos vinculados a la recepción (por parte de un público y una crítica masculinos) de sus obras.

La marca temporal inscripta en el cuerpo se subjetiva en la conjugación del verbo “transcurrir” que, siendo intransitivo y de sujeto no agentivo, se transforma para señalar la deriva del sujeto en tensión con la imagen del ángel en la casa. En este sentido, el añiñamiento, sustentado en el cuerpo por ese “pecho liso”, modifica su valencia para constituirse en un espacio de resistencia, para albergar el rencor como “antídoto” de la docilidad. La poeta adopta el añiñamiento, por una parte, para inscribirse en una tradición de escritoras que emplearon esa estrategia de diferenciación genérico-sexual en relación con las pautas literarias dominantes; y, por otra parte, para instaurar a la infancia como espacio imaginario que despliega en poemarios posteriores.

1.2. Experimentar los Géneros

En su siguiente obra, *La jaula bajo el trapo* (1991)¹⁸⁸ Negroni acerca su escritura poética al género dramático mediante la escenificación de un diálogo entre hija y madre.¹⁸⁹ El texto –sin títulos ni secciones– se organiza a partir de alternancias entre verso y prosa, imprenta y cursiva, notas, “didascalias”, espacios blancos y saltos de página. Se trata de una escritura de carácter fragmentario, en la que se entrecruzan géneros literarios y en la que se destaca la alternancia de voces y múltiples referencias culturales. En este sentido, Susana Reisz sintetiza los heterogéneos materiales de composición de *La jaula bajo el trapo*:

¹⁸⁸ Este libro ha tenido dos reediciones: por la editorial Cuarto Propio, en Santiago de Chile, en 1999 y por la editorial Ediciones La Palma, en Madrid, en 2014. En este trabajo las citas corresponden a la última edición.

¹⁸⁹ Como precisó María Moreno en el prólogo que acompañó la publicación de las primeras ediciones de *La jaula bajo el trapo*: “Negroni hace gala, en este largo poema de amor, de una distancia samurái, oponiendo a la lírica intrauterina de Luce Irigaray en *Jamás la una sin la otra* (también teatro entre una mujer y su madre) la meticolosa puesta en escena de una tragedia que nunca se desencadena; a la disputa ensordecedora de los divanes, el protocolo y las condiciones de la disputa misma; a un erotismo sin quién es quién, el ascetismo de dos cuerpos cuidadosamente separados por la vestimenta y el discurso, como si se deseara hacer patente lo que, en el corazón de la etiqueta, permanece de la violencia que se intenta mesurar”. El párrafo del que forma parte esta cita se publicó en la contratapa de *La jaula bajo el trapo* en su tercera edición.

ya desde el título y la carátula enfatiza los componentes visuales del texto y su carácter de reflexión autobiográfica y álbum familiar, entrevera con indesmayable audacia el diálogo dramático, el libreto fílmico, la descripción fotográfica, la acotación escénica, el monólogo interior, el diario íntimo, el libro de apuntes y la parodia de todas esas formas (1996, p. 173).

Esos cruces genéricos resultan de una estrategia de escritura que apela al montaje de diversos materiales a fin de dar cuenta de ese complejo vínculo madre-hija.¹⁹⁰ En esta heterogénea composición se identifican al menos tres voces¹⁹¹ que pueden interpretarse como desdoblamientos de un solo sujeto poético: la voz de la hija que además simula la voz de la madre -aunque la distinción de las voces no siempre es clara en esa alternancia entre la imprenta y la cursiva- y una voz impersonal, desmarcada genéricamente, que ordena la puesta en escena:

penumbra

madre hija

ambas están sentadas, expresión ausente, melancólica más bien. Con dejo de furor o reproche aunque sería prematuro indagar a quién o por qué. La madre, a la izquierda, la boca apenas torcida, el párpado entornado, como pensando grandes incendios preceden. La hija, en idéntica postura, aunque el gesto es menos sosegado: la corroe, por momentos, la esperanza. Aunque a veces pareciera oírse la voz de la madre, es la hija quien habla, siempre (la voz interior no es monólogo). Su tono, de alertas, barcos en guardia, banderas, casi nunca

¹⁹⁰ No ha de entenderse, necesariamente, como un duelo *real*, sino en sentido amplio como efecto de la ausencia del otro (de la madre) a quien se recupera a partir de restos de los discursos que componían su imagen atesorada por el sujeto poético.

¹⁹¹ Además de las tres voces identificadas, se incorporan esporádicamente otras cuyo origen es indeterminado, como en el caso del diálogo entre “voz N° 1” y “voz N° 2” (2014, p. 38) o la única voz identificada como masculina, que recita un poema –cuya autoría no explícita corresponde a Juan de Dios Peza- (2014, p. 55), o simplemente voces que repiten alguna frase (por ejemplo: “Por altoparlante, voces: // - bailarín naranja caja / - un pelícano simplemente aéreo / - *LIVE OR DIE* / - duele porque no se entiende // Nos desvivimos en hipótesis” [2014, p. 51; destacado en original]). Por otra parte, tampoco es definido el sujeto que enuncia las “(nota)”.

degenera en sermón. Jamás en lirismo. Apenas se postula como destino, se confiesa como codicia de algo. (2014, p. 9)

Esta cita, que reproduce el inicio de la obra, instauro desde las primeras líneas la proximidad al género dramático a través de la escenificación, incorporando alusiones a la escenografía, al lenguaje corporal y, en ocasiones, a otros efectos como juegos de luces, música o simplemente notas musicales. Las “escenas” quedan enmarcadas por ese sistema de acotaciones o por los saltos de página que separan unos fragmentos de otros. No obstante, esta lectura que se acomoda al género dramático se ve desbaratada por el lenguaje poético que tiende hacia la anti-referencialidad, desafiando toda posibilidad de representación: “Una escenografía improbable, de bordes filosos. / Perímetros, algunas formas livianas, una bailarina, una copa. / Los objetos se instalan, proliferan, se disponen a la nuli- / dad, al sentido reducido a un adorno” (2014, p. 34).

Si el primer verso de la obra, “penumbra”, propone una ambientación, el segundo verso, “madre hija”, identifica a las dos antagonistas, nominadas individualmente, pero sin conjunción que articule los términos del vínculo y sin puntuación que las separe. Por ello, como se lee en el fragmento citado, es la hija la que simula la voz de la madre, aunque insiste en la instancia del diálogo con la otra o la memoria de la otra:

tilinga /
 atorrante /
 mala fama /
 vas a quedar para vestir /
 santos /
 la greña la tal por cual /
 bataclana incordio celosía /

algunas de tus palabras se clavaron en mi
 cabeza cuáles
 en el cuerpo

(duplicando el pasado, sin empacho)
 -no me gusta que te pintarrajees ni que andes
 despechugada ¡te lo digo por tu bien! (2014, p. 21)¹⁹²

Al recuperar la palabra de la otra, el sujeto poético traza una semblanza de aquella a quien rememora a través de decires y expresiones populares, develando puntos de fricción en ese vínculo que han quedado impresos como marcas en el cuerpo. Sin embargo, hay un efecto de “duplicación”, de artificio, de copia, que alimenta un distanciamiento para evadir la sentimentalidad. De allí que en las voces se perciba un estado de alerta, de incomodidad, que no cede ante la tentación del “lirismo” o el “sermón” así como tampoco se abandonan a un (auto)biografismo: “la biografía / no es más que una oportunidad para ciertas / conclusiones, una desesperación, sólo eso” (2014, p. 63).

Ese distanciamiento que (des)teje la relación entre madre e hija sostiene la ambivalencia entre armonía y conflicto, amor y desencuentro, entendimiento y desconcierto, cuya interpretación queda a cargo del lector/espectador: “(Identificar si hay fiesta o velorio, traición o lealtad, dependerá en este caso de cada espectador. Por ahora un conflicto que acabará –si triunfa- por reducir al silencio. El parlamento sigue. Retiembla el piso. Ningún llanto)” (2014, p. 50). Esas indefiniciones y cortes, que vuelven la atención hacia el artificio de la puesta en escena, desbaratan una lectura en clave autobiográfica al tiempo que involucran al lector/espectador. En este sentido, Andrea Castro (2017) señaló a propósito de esta obra la relevancia del trabajo con aquello que, anunciado, no es *visible* en la escenografía, y con aquello que no puede ser dicho. De su estudio nos interesa recuperar su análisis de las únicas dos estrofas que se

¹⁹² Las barras y el doble espaciado que separa la segunda y tercera estrofa citadas pertenecen al original.

repiten en *La jaula bajo el trapo*, una al inicio y otra al final¹⁹³ y que remiten al título de la obra:

una vez que te nombre
no podré volverte al lugar del deseo
a un clima de espacios
blancos

te prefiero así como ahora
una jaula cubierta
por un trapo (2014, p. 11)

Castro leyó esta cita desde la conocida fórmula de Clarice Lispector, “el nombre es un añadido, e *impide* el contacto con la cosa” (citado por Castro, 2017, p. 44; cursivas en original), examinando cómo los elementos que remiten al género teatral señalan en la obra a los/as lectores/as una zona que representaría lo no-dicho.¹⁹⁴ Esa imposibilidad o resistencia de nombrar abre espacio a una libertad de búsqueda que opera como motor de la escritura y que por tanto no puede o no quiere ser resuelta.¹⁹⁵ El deseo se sostiene por esa irresolución y multiplica los espacios blancos sobre los que proyectarse: “Lo no dicho aún es silencio. / ¿Perderá esa libertad?” (2014, p. 39).¹⁹⁶ Por ese motivo, hacia el final de la obra, el sujeto poético reafirma ese deseo de preservar a

¹⁹³ En la repetición de la estrofa al final de la obra, la poeta introduce como única modificación el agregado de un verso “puesto que” (2014, p. 68) al inicio, de manera que le imprime un tono conclusivo.

¹⁹⁴ En palabras de Castro: “El poema de Negroni, a través de una puesta en escena de los contenidos de una conciencia, entre los que resalta lo no dicho y lo invisible, apela a la conciencia de sus lectores como espacio en el que lo no dicho también pueda existir. Al recurrir a la idea de la renuncia a la luz, a la jaula bajo el trapo, a los espacios que los reflectores no logran iluminar si bien están ahí, el texto puede también funcionar como invitación a incorporar esta experiencia lectora/espectadora, incorporar la noción de lo no dicho también como una verdad que sin duda cuestionaría la verdad objetiva de la ciencia” (2017, p. 47).

¹⁹⁵ Alicia Genovese propuso otra lectura para esa estrofa que se repite y de la que Negroni extrajo el título de su obra: “La escena del hogar mostrada a través de la imagen de la jaula bajo el trapo remite a dos significantes que de distinto modo aparecen reiteradamente aludidos en un discurso de mujer: el encierro por un lado y el silenciamiento que aquí se metaforiza en esa noche extendida por el trapo que cubre la jaula. Un hogar como impedimento para el pasaje de la luz y el canto del pájaro. El canto pasa, sin embargo, y es esta escritura” (1997, p. 56). Esta lectura realizada desde una perspectiva de género se complementa con los señalamientos realizados por Castro; cabe agregar, por otra parte, que la mención del canto cobrará mayor relevancia en poemarios posteriores de Negroni.

¹⁹⁶ En este sentido, según Castro, en la obra se escenifica “la lucha entre el deseo de entender a través de la experiencia y el temor a perder ese espacio en blanco, a la palabra que objetiviza la experiencia y la vacía” (2017, p. 45).

la madre oculta, como una voz que se escucha pero no se ve, para salvaguardar(se) el enigma que representa esa otra que, en los últimos versos, indefectiblemente, parte: “(Se apagan, por un momento, las luces. / Se oyen sirenas, quejidos. / Urgencias, corazón partido de sirenas. / Compases siguen)” (2014, p. 69)

Si *La jaula bajo el trapo* se acerca al género dramático, el siguiente poemario de María Negroni dialoga con el género épico. *Islandia* (1994) está compuesto por dos series de textos entremezcladas: una en prosa y cursiva, otra en verso e imprenta. La primera se lee en diálogo intertextual con las sagas islandesas.¹⁹⁷ La alusión en el primer poema a Haroldo I de Noruega permite ubicar a “los hombres” (protagonistas de esta serie) como aquellos que, huyendo de ese rey, arribaron a Islandia en el siglo IX. Esas coordenadas se refuerzan mediante múltiples alusiones a la cultura nórdica. No obstante, la construcción de una trama cede su centralidad para subrayar el interés primordial por la experiencia desorientadora, incierta y desafiante del exilio, por lo que los poemas viran desde el aliento épico al lírico. En este sentido, en los textos de esta serie (en prosa poética), se elude la acción para favorecer la reflexión: “*Ya ni buscan la anuencia de lo real, apenas existen ellos mismos [...] Una sola culpa los inquieta: como no hay motivos para disentir, temen no dejar constancia de este sitio...*” (1994a, p. 41; cursivas en original). El disenso, como vía de acceso a la batalla, se desdibuja en este nuevo paisaje, inhóspito y, por lo tanto, desarticula la acción o la transforma en una cáscara vacía:

¹⁹⁷ En su filiación intertextual, *Islandia* también remite a la obra Jorge Luis Borges (por su título y uno de los primeros epígrafes del poemario) y por esa vía a la tradición de la literatura argentina. En palabras de la autora, en *Islandia* hay “un uso especulativo (especular también) de la distancia como método para complejizar la mirada y reclamar, oblicuamente, una pertenencia. Islandia aludía al país de la isla (la isla de Manhattan) y, al mismo tiempo, a Borges, como signo de nuestra literatura” (2006b: 27). No obstante, *Islandia* no dialoga únicamente con la obra borgeana sino con múltiples voces de la tradición literaria (en sus epígrafes remite a Daniel Defoe, Julio Verne, Quevedo, H. D., Rumi, James Tate, Garcilaso, Cesare Pavese, Elizabeth Bishop, entre otros/as) de manera que, como señala Eleonora González Capria en su reseña de la reedición de este poemario (en 2019, por editorial Bajo La Luna), “A *Islandia* se llega tendiendo caminos hacia otros textos” (2020).

Cada tanto, a sabiendas de que no se alejarán, vuelven a embarcarse: barcos negros galopan hacia un sendero del océano. Vale la pena detenerse (el esfuerzo será para nada): la partida, el ornamento, esa rima de espadas en un teatro de viento magnífico y telas cuadradas y lluvia, atemorizando al paisaje. [...] (1994a, p. 33; cursivas en original).

La acción heroica deviene puro simulacro, un acto cuya circularidad describe un gesto vaciado a fuerza de repetición. Confinados en la isla, sólo pueden combatir la desorientación del exilio con el apego al pasado: *“Estas y otras historias se cuentan, sin desmayo. Como quien hace del estilo una resta, demarcan su pasión, eligen para vivir la memoria, ese efímero texto. No hay nada que hacer. Prefieren las huellas de una pérdida...”* (1994a, p. 48; cursivas en original). Para ellos, esa pérdida (de la patria), ahora constitutiva, será irreparable puesto que no hay retorno posible, como nos anuncia el sujeto poético en el cierre de esta obra: *“No volvieron. No volverían nunca. No los vencería la tentación. (No conviene mezclar dos lealtades.) Tal vez ya fuera tarde”* (1994a, p. 89; cursivas en original).

De esta manera, los textos de esta serie se suceden a modo de escenas o cuadros cuya tenue trama podría reducirse a la llegada de los hombres a Islandia y a su adaptación a ese nuevo entorno que los conmina (en su intemperie) a enfrentarse consigo mismos: *“Nadie dijo que el espasmo de la batalla era infinito. Ni preguntó: ¿hay violencia más triste que la palabra isla? Dijo: han encontrado un ardid y lo reinventarán para siempre”* (1994a, p. 16; cursivas en original). El sujeto poético, impersonal, los comprende tensionados entre la incomodidad del ser y el ser para la guerra en un territorio inhóspito, en esa isla que se figura como refugio del exilio, de confinamiento, pero también como un espacio todavía informe, de inesperada libertad: *“Nadie dijo que la verdadera forma de la isla es el borde [...] La isla podría ser una forma sutil, feroz, del sufrimiento... como crear...”* (1994a, p. 82; cursivas en original).

La isla, por lo tanto, se presenta como un espacio privilegiado de invención, una escenografía en blanco a partir de la cual la protagonista de la otra serie (los poemas en verso y en imprenta) ensaya su propia composición:

En el teatro lírico de Islandia,
-naturaleza muerta en primer plano-
su propio autorretrato la sosías,
de trazos en gramática releva,
en retazos. [...] (1994a, p. 12).

Esta figura femenina remite a una mujer en tiempos contemporáneos que atraviesa, como los hombres de la primera serie, una experiencia que se asemeja al exilio:

[...] En bandas de sonido se la ve,
circular delirio en su goleta, dirección:
incierto. Llegará, no quepa duda,
pero ¿a qué? ¿A trujamán de sí? ¿A su incantatio?
¿A escribir una postal desde Astor Place?
Soliloquio de viajera que -si ilusión
de atar no fuera, si arraigadura al revés
o confusión de dandy- la tomase cualquiera
por verdadera epopeya. A mí, que la espío,
su desorientación me maravilla. (1994a, p. 19)

El viaje puede leerse en sentido literal (desde Buenos Aires a Nueva York) pero también en sentido figurado, como un viaje hacia/en sí misma, entendiendo así un desdoblamiento del sujeto poético que se refugia en la tercera persona para objetivarse en la escritura. Si, según Daniel Lipara, los poemas de esta serie se presentan como “un teatro lírico, el soliloquio de una viajera, versos de tránsito [...] una crónica, una argonáutica; un rumiar, un diario, una narración, una odisea, un cantar” (2020), esa multiplicidad de formas tiene su correlato en las múltiples (auto)figuraciones del sujeto

poético que se pueden leer como “poses” o “máscaras”: “la sosías”, “la náufraga”, “la fugitiva per se”, “la clandestina de sí”, “la travesti”, “la muy ausente de aquí”, “la alter ego”, entre otras. El sujeto poético/mujer referida se (des)figura en el estilo barroco de una sintaxis dislocada, una voluptuosidad en la expresión –palpable en los juegos con la materia sonora y los guiños irónicos- y una proliferación de expresiones arcaicas y, en menor medida, en otras lenguas,¹⁹⁸ como sintetiza Reisz: “el ‘cambalache’ lingüístico se hace tan radical que a la ya acostumbrada mezcla de coloquialismos y expresiones sublimes, se le añaden los arcaísmos típicos de la antigua épica y palabras o frases en varios idiomas” (1996, p. 175).

Sus crónicas contara la alter ego,
 su cicatriz que après la lettre no sana,
 pero infelice historia que narrara
 no aclara razón de sus fatigas
 ni afán de ciudadina lumbre
 ni el canvas de su isla donde vive.
 [...] (Negroni, 1994a, p. 81)

Los poemas de esta segunda serie, inscriptos en un tiempo contemporáneo, aunque articulados desde un lenguaje enrarecido (crispado) y lúdico, se tornan un espacio de reflexión metapoético en el que se alude a la escritura de la primera serie: “Su cuerpo no, su corpus la devela. / En episodios, en miniaturas épicas, / sus épocas convoca no para narrar: / para medir su endémica de héroe” (1994a, p. 31). Estos versos revelan el ejercicio de escritura que supone la primera serie: una incursión mediante la reescritura en la épica, aunque el interés no resida en el relato sino, como señaló Anahí Mallol, en esa “tensión entre *gender* y *genre*” (2002-2003, p. 4), es decir, el aventurarse de la escritora en un género tradicionalmente androcéntrico. En este sentido, el trabajo formal del poemario subraya esa tensión remitiendo cada serie a dos esferas

¹⁹⁸ En este sentido, la movilidad y la mezcla de registros y lenguas recuerdan al sujeto poético de *per/canta*.

diferenciadas desde el punto de vista de la división genérica: la serie vinculada a la épica remite a lo masculino en tanto que la otra se vuelve sobre lo femenino. Esa división se refuerza por la adopción de una forma y un lenguaje: en la serie de “los hombres” el lenguaje discurre a un ritmo sostenido, sin notables variaciones de registro ni rupturas sintácticas, de margen a margen, como si la cursiva emulara un fluir acuático. La serie de “la sosías”, en cambio, se delimita en el corte del verso, su materia se escarpa por la sintaxis dislocada, la mezcla de lenguas y registros, las disonancias de palabras extravagantes o en desuso. No obstante, persiste como elemento común a ambas series una exploración de la desorientación, de la incertidumbre, de la travesía, en relación con el exilio en la serie de los hombres, en relación con el viaje y la escritura en la serie de “la sosías”.¹⁹⁹

Esa desorientación producto del tránsito en *Islandia* también se produce en la intemperie de los sueños en el poemario *El viaje de la noche* que Negroni publicó en el mismo año (1994).²⁰⁰ Esta obra reúne composiciones narrativas en prosa poética de variadas temáticas, regidas por una lógica dislocada y con predominio de la primera persona. Si bien no presenta secciones, se pueden distinguir ciertas recurrencias, que a menudo se intersectan o superponen: la infancia y la familia; el tránsito (con frecuencia en ciudades) o la navegación; las anacronías; los diálogos con “Gabriel”, que remiten a la tradición del sueño de anábasis, entre otras. Cabe destacar, frente a esa multiplicidad, una persistencia del movimiento como motor de escritura, casi siempre vinculado al

¹⁹⁹ Para profundizar en el interés de Negroni por la épica y las motivaciones de sus ejercicios de reescritura tanto en *Islandia* como en *El sueño de Úrsula* remitimos a la entrevista anexada al final.

²⁰⁰ Una parte de este análisis se desarrolló para la ponencia “Poesía, género y la intemperie de los sueños: una lectura de *El viaje de la noche* de María Negroni” presentada en el *I Congreso Nacional “El huso de la palabra”*. *Teoría y crítica de poesía latinoamericana*, Universidad Nacional de Mar del Plata, mayo de 2017.

tránsito del sujeto poético. Por ejemplo, en “La ciudad nómada” no es solo el sujeto poético quien está en movimiento:

[...] el patio hierve: unos jóvenes corren, un auto frena en seco, rugen ametralladoras, la noche clandestina, hay un algo de nupcias con fantasmas, de cita cantada. De pronto, dice una voz a mi lado: -Corréte para atrás que ahí viene la ciudad. Veo que la ciudad se acerca y pasa por delante como si fuera un río. Una novia clara. Transcurre, de izquierda a derecha, lentamente, con su perfil de almenas y de lumbre. Alborozada, me pregunto por dónde he de cruzarla (1994b, p. 23)

En este texto, que concentra alusiones a la última dictadura cívico-militar, las escenas se transfiguran vertiginosamente, condensando y multiplicando significados especialmente hacia el final aquí citado: la atmósfera opresiva y siniestra se interrumpe por esa voz que anuncia la aparición de lo inesperado diluyendo la pesadilla en una calma de ultratumba, así como también difuminando toda referencia externa precisa.²⁰¹ Además, ese sugerente transcurrir “de izquierda a derecha” remite al sentido de la lectura y la escritura, ofreciendo en ese pliegue del texto una clave metapoética: el poema se torna una ciudad en tránsito, una “ciudad cursiva” como alude en el poema que cierra la obra, “Carta a mí misma”:

[...] Escribir es un riesgo. Se parte, sin entender por qué. O más bien, en su vagar inmóvil, de cautiverio en cautiverio, extraviado en el rostro oscilante de la noche, el viajero busca signos, como quien busca su figura en la figura de la ausencia, sin reconocer su propio hogar, esa oscura y enorme y quieta cueva erigida al fondo de sí mismo, que nunca se ha movido. Ah, cuánto orgullo todavía en lo que escribo. Cuánto apuro, sin buscar lo inmutable, sin saber que sólo aprende aquello que se extingue. Yo, la mendiga de toda travesía. La pasajera constante de la jaula del tiempo. La cazadora de mi alma más vieja, del sentimiento más frágil, el más fértil. Yo que destejo la agotada memoria,

²⁰¹ María Luisa Fischer interpretó esa ciudad como representación del retorno del exilio y por tanto el alborozo, en sus palabras, “proviene de la posibilidad de cambiar después de revivir y visitar una experiencia dolorosa” (2013, p. 9). Pero también, en su condición fantasmal y su corte medieval, se puede leer como una ciudad que ya no es o una ciudad que sólo existe en sueños. Consideramos que en la última parte del poema se desdibujan las referencias unívocas al pasado contexto dictatorial y que, por lo tanto, sin invalidar la lectura de Fischer, habilita otros sentidos del texto.

acuciada por el don de la pregunta incesante, la incesante nostalgia de la trama invisible. ¿Qué se puede esperar de la ciudad cursiva? [...] (1994b, pp. 82-83)

Formalizado como una epístola, este poema -junto a “Carta a Sèvres” incluido hacia la mitad del poemario- configura un *ars poética*. El desdoblamiento instaurado a partir de su título le permite al sujeto poético interrogarse y arriesgarse en esa deriva desorientada, riesgosa, incesantemente extraña y extranjerizante que supone su *hacer* poesía. En este sentido, léidos con atención, todos los poemas metaforizan una idea de poesía, como explicó Carlos Battilana: “en el revés de la trama, este viaje espectral también es un viaje a través de la escritura que es capaz de reconocer un universo de sentido nuevo, y hasta es capaz de fundarlo” (2002, p. 224).

La escritura, por lo tanto, se articula sobre lo efímero, a modo de travesía hacia un enigma irresoluble, de nostalgia por lo que nunca se tuvo, de insistencia en la derrota hasta alcanzar “una ceguera más profunda” (1994b, p. 70), como le advierte Gabriel al sujeto poético en la serie²⁰² que recupera la tradición del sueño de anábasis. Este género, cuyo origen se remonta a la antigüedad clásica,²⁰³ modula el relato de un “viaje del alma durante el sueño en el espacio celeste hacia una revelación, y con el auxilio de un guía”

²⁰² La serie vinculada al sueño de anábasis, construida *ad hoc* para este estudio, se compone de cinco poemas que, a pesar de estar dispersos a lo largo del poemario, se leen en continuidad, subrayada por la anomalía de la repetición del título: “Gabriel”, “Diálogo con Gabriel I”, “Diálogo con Gabriel II”, “Diálogo con Gabriel III (inframundo)” y “Diálogo con Gabriel IV”. El tercer diálogo es el que incorpora el movimiento de descenso, es decir, una catábasis.

²⁰³ El primer antecedente del sueño de anábasis es el relato del sueño de Escipión que Cicerón incorpora en el libro VI de su *República*, del que sólo se han recuperado algunos fragmentos gracias al *Comentario al “Sueño de Escipión” de Cicerón* que escribió Macrobio a principios del siglo V d.C. Otros antecedentes importantes para esta tradición son, por un lado, la visión de Hermes, incluida en el primer tratado del *Corpus hermeticum*, obra atribuida a Hermes Trismegisto, que cobró especial relevancia a partir del Renacimiento por sus vínculos con la alquimia y el neoplatonismo; por otro, el capítulo dos, “Del camino a la luna”, del libro *Iter exstaticum* del jesuita Athanasius Kircher, cuya primera edición data del año 1656. En ese capítulo relata el sueño extático –efecto de una intensa experiencia musical– de Teodidacto, en el que es guiado por Cosmiel, un Ministro de Dios, hacia el conocimiento del cosmos. Este libro, según la crítica, ha sido el modelo sobre el que se inspiró Sor Juana Inés de la Cruz para la escritura de su *Primero sueño*. Siguiendo a Octavio Paz, el poema de Sor Juana continúa al mismo tiempo que transgrede esa tradición: entre las diferencias más notables señala el cambio de la prosa por el verso, la ausencia de un guía y la falta de una revelación por cuanto la visión se resuelve en no-visión (Paz, 2008, p. 482). Negroni, por su parte, antes que continuar la vía transgresiva de Sor Juana, recupera –aunque con sus propias subversiones– el antecedente de Kircher (que será, además, personaje en su posterior novela *La Anunciación* [2007]).

(Zanetti, 1998, p. 36): se trata de un vuelo intelectual, de una ascensión hacia el cosmos para alcanzar una revelación que, en *El viaje de la noche*, se torna un tránsito propicio (aunque en escenas discontinuas) para las reflexiones metapoéticas (como enigmas antes que revelaciones), a modo de aprendizaje bajo la guía de Gabriel:

[...] De victoria en victoria, perderás todas tus batallas, todas, hasta que no quede más que un interminable invierno de esperas. Ah, sólo entonces la perfección no valdrá, ni siquiera como anhelo. No contará sino la densidad de las cosas, la hermosura pavorosa de lo real. En ese forcejeo, en ese laberinto de vientos imposibles, puede que te acerques al anverso que conoce toda vida, que logres que sea tuyo, incluso, aquello que no has hecho, que se te devuelva lo que escribiste de más, sólo por codicia, que algo te sea dado, como un presentimiento imperfecto. Pero todavía estás muy lejos. Se necesita una ceguera más profunda... (1994b, pp. 69-70).

De allí que su hacer poético implique avanzar hacia la intemperie del sujeto: es necesario perder, zarpar hacia lo desconocido, hacia lo innominado, hacia un no-saber que, siguiendo a Gaston Bachelard, “no es una ignorancia sino un difícil acto de superación del conocimiento. Sólo a este precio una obra es, a cada instante, esa especie de comienzo puro que hace de su creación un ejercicio de libertad” (2012, p. 25). De este modo, el espacio onírico resulta propicio para ese ejercicio de libertad puesto que favorece los cambios inesperados, la corrosión de las certezas, la apertura hacia lo inverosímil, las transmutaciones que pueden operar, incluso, sobre el sujeto poético. Por ejemplo, en “La pérdida” el sujeto poético se transfigura de niña a soldado ante la amenaza de unos barcos acercándose (1994b, p. 16) o en una mosca tras pronunciar una frase, como en “Napoleón II” (1994b, p. 31). En otros poemas, si bien las transformaciones pueden afectar a otros personajes, el sujeto poético se desdobra como en “El viaje” (“Una imagen que se desprende de mí y es yo, sólo que inmaterial” [1994b, p. 54]) o se objetiva en tercera persona, como en “El mapa del Tiempo” (“La enamorada del río se pasea en la cubierta de una ciudad que fluye. [...] Siempre quise

ver y ser vista en la zozobra” [1994b, p. 30]). En este sentido, Anahí Mallol precisó: “La matriz onírica permite al sujeto ponerse a prueba, excéntrico de sí, desdoblarse viéndose actuar pero sin reconocerse, y analizándose luego, contándose en esa travesía” (2002-2003, p. 4). Incluso, una parte de estos poemas remiten a la infancia –aunque no autobiográfica-²⁰⁴ como, por ejemplo, “Cuento de hadas”, en el que reescribe este género tradicional proponiendo una inversión de los roles de sus personajes característicos (la madrastra “sonríe como un ángel” en tanto que la niña incita “a todos a la insumisión”) y la no resolución del conflicto:

[...] Se van todas, entre risas y abrazos y la sombra plateada de los eucaliptos.
Yo me quedo de este lado del foso, sola en el desván de la torre, resentida,
orgullosa, rumiando el ilusorio embrión de un final. Soy una niña audaz, helada
o terca como pena, una víctima en busca de su asesino. Pero no logro morir.
Papá no toma partido (1994b, p. 65).

La tensión irresuelta del final del poema y la indocilidad y soledad de la niña subvierten no sólo las formas tradicionales del género sino también, como señalamos a propósito de *per/canta*, las representaciones sociales de la infancia.²⁰⁵ El espacio onírico, entonces, opera como un prisma descomponiendo la trama narrativa, los géneros literarios (cuento maravilloso, sueño de anábasis, epístola) y la configuración del sujeto poético, resistiendo las fijaciones, de identidad y también de sentidos.

²⁰⁴ Nos referimos a una serie que podríamos llamar “saga familiar” –rótulo que tomamos del poema “La visita” (Negróni, 1994b, p. 27)- que agruparía poemas como “El padre”, “La visita”, “Encrucijada”, “Cuento de hadas”, entre otros.

²⁰⁵ En este sentido, para Susana Reisz, la niña en este poema se propone como “heredera de las tristezas de Blancanieves y Cenicienta, [que] se queda en la atroz soledad de quienes no son tomados en cuenta ni para el castigo” (1996, p. 85).

1.3. *La Ciudad de la Poesía*

En el año 2001, María Negroni publicó un nuevo poemario cuyos poemas, según afirma en la “Advertencia” la autora, fueron escritos entre 1993 y 1994, tiempo en que publicó *Islandia, El viaje de la noche* y *Ciudad gótica*.²⁰⁶ Aunque del segundo persiste el hálito nocturno y urbano, los nuevos poemas son sustancialmente diferentes de los publicados entonces. *La fleur de Coleridge / La flor de Coleridge*, breve poemario bilingüe (francés-español), contiene veinticuatro poemas en verso, sin título, con escasa puntuación y sin secciones que los organicen. La mayoría de los versos son de arte menor y se distribuyen en versos sueltos o agrupados en estrofas de dos o tres versos (excepcionalmente de cuatro o cinco versos) y cada dos o tres poemas, alterna uno de un solo verso (a menudo muy extenso, aunque varía entre una y tres líneas) centrado en la página, instaurando cortes, a modo de puntos de detenimiento, en la fluidez del poemario.

Estos poemas se leen como una “serie de postales imposibles” (2001, p. 48), como destaca en la “Advertencia”, en tanto no remiten a *una* ciudad, sino que se aproximan a una ciudad imaginada o recordada o soñada, de contornos imprecisos, pero cuya imagen se impone:

La ciudad que emerge en ellos [los poemas] se parece a Manhattan pero es también, sin duda, lo que mi deseo imaginó o creyó robar a lo vivido, como una memoria inspirada que se anticipa a aquello que perderá: algo que podría

²⁰⁶ Alrededor de estos años, aunque más en contemporaneidad con la escritura de los ensayos de *Museo negro* (1999), Negroni también escribió otros poemas que publicará muy posteriormente bajo el título *Teatro de sombras* (2012), reeditado recientemente con algunas modificaciones bajo el título *Wunderkammer* (2019). La estructura de *Teatro de sombras/Wunderkammer* se aproxima a la que presenta *La flor de Coleridge*: se trata de brevísimos poemas en prosa intercalados a intervalos irregulares (de entre uno y cuatro poemas) con una línea/verso suelto en cursivas. Por otra parte, la condensación de esos breves poemas en prosa prefigura los que componen *La Boca del Infierno* (2009).

confundirse con un gabinete fantástico o una segunda infancia o una gran noche sin orillas (2001, p. 48)

Siguiendo la idea sugerida en el epígrafe del poemario (un verso de Blanca Varela), “El deseo es algo que se abandona” (2001, p. 47), la poesía avanza impulsada por un deseo que se erige como una búsqueda de atesorar aquello que se sabe perdido. Esta clave de lectura se anticipa ya en el título del poemario en tanto remite al ensayo homónimo de Borges, quien esboza la historia de una idea a partir de un pensamiento del poeta Samuel L. Coleridge: “Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que ha estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?” (Coleridge citado por Borges, 2005, p. 17-18). En *Ciudad gótica* Negroni postulaba a los ensayos como amuletos que probarían su vivencia en Nueva York;²⁰⁷ en este poemario, la escritura también opera como la flor de Coleridge, es decir, como prueba de una pérdida irreparable y como transgresión de un orden establecido:

desaparecen las cosas
o aparecen
donde no deben

como la flor de Coleridge

aquí te amé

(la desolación

puede consolar
de tantas cosas) (2001, p. 62)

²⁰⁷ Se lee en la “Advertencia” de *Ciudad gótica*: “Los textos que reúne este libro son amuletos. Señales o huellas que dejo en el camino para recordar –cuando haga falta- que yo viví aquí alguna vez. Que no soñé esta ciudad o, al menos, no la soñé sola. El sueño fue tan intenso que pude reconstruirlo cada noche, deslumbrada por el pavor y la belleza sórdida de todos sus rostros. Ciudad Gótica, quiero decir, no existe en un sentido estricto. O existe de esa manera extraña, incurable y magnífica, en que existen las cosas que se saben perdidas de antemano” (2007b, p. 11).

Hay un orden que se quebranta, una frontera que se desdibuja y que al mismo tiempo señala, como única prueba del pasado, un deíctico difuso en el que pervive, como un resto, la desolación. Por eso la ciudad que se habita, inabarcable e imprecisa, se figura de distintos modos: como “ciudad visible”, “ciudad sin nombre”, “ciudad irreal” (2001, p. 52), “ciudad desnuda” (2001, p. 61), “ciudad encendida” (2001, p. 80), como ciudad que mata (“esta ciudad, querido / acabará matándonos” [2001, p. 65]) o que muere (“dicen que esta ciudad se muere / de muerte natural” [2001, p. 68]) o como un cuerpo por donde “pasa el mundo” (2001, p. 49) o, también, como una “ciudad lírica”:

la nuestra es una ciudad
lírica

un ghetto saturado de insomnio

abandonado al silencio

habrá que lastimar el cuerpo
a ver si algo nos salva de la ausencia (2001, p. 59)

El sujeto poético, incorporado en un plural, se articula a partir de esa pugna entre una ciudad fantasmal, que desaparece en la noche (“cuando llega la noche / la ciudad no existe” [2001, p. 50]), y su propia ausencia, combatida desde el cuerpo como espacio de resistencia, como refugio de intimidad: “a solas con el cuerpo / los brazos extendidos / los seres se aman // contra un paisaje de chatarra” (2001, p. 68). La ciudad se construye así sobre escombros, sobre restos, sobre lo efímero y lo mortal mientras los habitantes, siempre en tránsito, persiguen algo inasible:

vivimos
 como si estuviéramos a punto
 de entender

de recordar un sueño
 que aclararía el por qué
 de algo

pero lo real se queda
 en promesa (2001, p. 78)

Si lo onírico se transforma en una clave de acceso a lo real, aquí aparece retaceado, como una flor de Coleridge que no remitiera a nada, pero cuyo enigma sostiene activa la máquina poética. Por ello, al inicio del poemario, el sujeto poético declara: “Desnudez de la máquina de poetizar: menuda ausencia para atravesar el oro severo del misterio” (2001, p. 51). Ausencia de bordes precisos para la ciudad incomensurable y ausencia del sujeto en su propia máquina de escritura, como condición para recuperar restos de lo vivido a partir de una lengua que poco puede referir: “palabras / para nada decir // o decir / sólo lo aproximado” (2001, p. 56). La palabra se vacía y se afirma sobre lo perdido mientras el sujeto transita por esa ciudad evanescente, múltiple y multitudinaria, percibida a través de tensiones entre el movimiento y el detenimiento, las luces y las sombras, lo visible y lo que se desvanece o se oculta, los sonidos y el silencio, el abarrotamiento y el vacío, la muchedumbre y el anonimato. Dicho de otro modo, la ciudad, en su perfil inconcluso, no es otra que la ciudad lírica, aquella que se habita en/desde la escritura, aquella que, finalmente, no existe:

han recibido la noche
 (lo incomprensible
 es un regalo)

y el crimen

el miedo también

la migración y el laberinto

la ciudad no existe
- dicen

después se alumbran despacio
cuando les llega el tiempo de morir

como una palabra (2001, pp. 81-82)

Una poética de lo que se extingue, una máquina que opera a partir de la ausencia, una escritura que delimita, como a una isla trazada sólo por el borde, una ciudad sobre los restos del lenguaje. El sujeto poético que transita por estas postales imposibles emprenderá otras años más tarde, aunque a partir de un claro referente: Buenos Aires.

Buenos Aires Tour (2006) se compone de textos que habían sido publicados junto a fotografías de Jorge Macchi en un libro-objeto realizado en conjunto con el artista y con el músico Edgardo Rudnitzky en 2004.²⁰⁸ Originalmente *Buenos Aires Tour* se componía de ocho itinerarios trazados siguiendo las líneas de un vidrio roto sobre el mapa de Buenos Aires. En la obra que aquí analizamos se desdibujan los itinerarios, pero persisten los puntos señalados de manera que el sujeto poético recorre una cartografía cuyas coordenadas, antes que la orientación, favorecen el extravío a fin de “unirnos a aquello de nosotros mismos que pertenece al Absoluto, en el que todo participa” (2006a, p. 15), como nos anticipa la autora en el “Prólogo”. Sin perderse ni encontrarse del todo (cualquiera de los extremos supondría la disolución del deseo que

²⁰⁸ El libro-objeto estaba compuesto por una Guía de los puntos señalados en los itinerarios con textos de Negroni y fotografías de Macchi; un mapa con los itinerarios, un CD-ROM con los materiales con los que se construyó la Guía y material sonoro, una serie de postales, una plancha de estampitas y dos facsimilares, uno de un cuaderno y otro de un misal, ambos encontrados durante el recorrido (ver <http://www.jorgemacchi.com/es/obras/30/buenos-aires-tour>). Para un relato de la experiencia artística de la instalación, ver Dieguez (2015).

alimenta la escritura), el sujeto poético transita imaginariamente cuarenta ubicaciones diferentes del mapa de Buenos Aires. No obstante, un mapa es más que una representación plana y métrica de la superficie terrestre: desde el “Prólogo” lo define como “un conjunto de líneas diversas que funcionan al mismo tiempo como armadura, premonición, código lingüístico y colección arbitraria de la memoria” (2006a, p. 15). En otras palabras, se trata de un trazado singular en el que el sujeto involucra su subjetividad y que coloca en entredicho, desde las primeras líneas, los modos y posibilidades de dar cuenta de lo real.

Un mapa entonces puede ser un refugio ante lo desconocido o bien un punto de anclaje a partir del cual disolver las coordenadas de tiempo y espacio, abriendo un cauce para lo imaginario. Por ejemplo, en “6. Prohibido fijar carteles –*Maza y Chiclana*–” el sujeto poético se pregunta “¿Y si el tiempo fuera un espacio que se mueve? ¿Y nosotros figuras que llegamos tarde a eso que somos?” (2006a, p. 22). Ante la imposibilidad de una respuesta propone no moverse, abandonar todo para sentarse en un banquito y observar hasta que “Con un poco de esfuerzo, la esquina comenzará a girar y aparecerá una torre donde Melisenda peina sus cabellos o bien, abre su tul de insólitas palomas para que la blancura, por un solo instante inconcebible, sea perdonada” (2006a, p. 22).²⁰⁹ En otro texto, “20. Distance is the Soul of Beauty –*Luppi y Centenera*–”, el sujeto poético invita a girar cada vez más velozmente hasta que “las cosas, las calles, los seres, pierdan su consistencia, como si se hubieran separado de su nombre, y no quede sino una luz como una flecha de agua, suspendida para siempre, en la sabiduría de lo efímero” (2006a, p. 36). En “25. Nuestra Señora de la Esperanza Church –*Peñaloza y*

²⁰⁹ Esta pasajera alusión a Melisenda resulta un claro ejemplo del desdibujamiento de las fronteras entre lo real y lo ficticio: la ubicación en una esquina de la ciudad de Buenos Aires (que supone un alto nivel de referencialidad), en este caso se diluye para dar lugar a la aparición de otro cronotopos. A nuestro criterio, esta alusión a Melisenda remite, por una parte, al “Romance de la linda Melisenda”, perteneciente a la tradición del romancero español y, por otro, siguiendo la referencia a la torre y la escena del peinado, a la ópera *Pelléas et Melisande* de Maurice Maeterlinck y Claude Debussy.

Castro” ese impulso de disolución descubre el “peso” de la historia, como una advertencia del peligro del olvido colectivo de un pasado traumático que persiste, en cambio, en la memoria del cuerpo. En este texto, el sujeto poético convoca una gran tormenta “que arrasara todo” para verificar que después nada trasciende: “La vida sigue su curso y el tiempo lo borra todo. ¿Todo? Poesía, música vidente: cuando el cuerpo deseado desaparece, el cuerpo que desea se queda con una herida sin cuerpo. Ni más. Ni menos” (2006a, p. 41). La ciudad y la historia se disuelven en esa especie de tabula rasa, pero la poesía, como estrategia de resistencia, se cuele por esa paradoja de una herida sin cuerpo.

Esa ausencia, la *desaparición*, tiene un evidente espesor en la memoria colectiva a la que el sujeto poético apela estableciendo un diálogo con una comunidad (lectora) que no necesariamente transita esos espacios pero que sí reconoce su densidad histórica, en algunos casos asociada a figuras destacadas como Rodolfo Walsh o, más aún, Evita. Esos pasajes vinculados a la memoria colectiva no están exentos de una visión desde la pérdida y el fracaso. Por ejemplo, en “9. La muerte en Samara –Chile y Perú-” alude a la desolada Plazoleta Rodolfo Walsh: esos “3 metros cuadrados de adoquín y vergüenza” en los que el sujeto poético se enfrenta a la desacralización de la muerte (y de la Historia), pues junto a una placa del Honorable Concejo Deliberante hay cinco “pequeños féretros de plástico azul” con propaganda de Cliba, empresa dedicada a la recolección de basura. La ironía del pasaje descubre esa visión del fracaso del proyecto de los militantes de los años ’60-’70. En “17. Evita vive entre nosotros –Posadas y Callao-”, insiste en esa recuperación de la memoria desde el fracaso: “No, el tiempo no cura las heridas. No tiembla la puta oligarquía” (2006a, p. 33). Se aprecia en estos pasajes una continuidad con el tono que prima en *La Anunciación*, novela que Negroni

publicará al año siguiente en la que la narradora rememora el clima de los años previos al golpe de Estado de 1976.

Ese fracaso histórico se visibiliza en otros puntos del recorrido, en la persistencia de las desigualdades sociales.²¹⁰ Los ejemplos más evidentes son aquellos textos cuyo referente espacial se ubica en las villas, como en “4. Pavarotti en Aulide –*Zepita y Luna: Villa 21-*”, en el que el sujeto poético enumera todo aquello que *no* hay (que podríamos resumir como ‘signos de civilidad y de estatus social’: iglesias, jugadores de tenis, hombres con traje, *bed & breakfast*, alpinistas, estrellas de televisión, etc.) para contrastarlo con lo que *sí* hay:

[...] Pero hay sol. Hay nubes, ruiditos, una pintada en un muro. Hay un vértigo de vacío, una nostalgia impalpable por algo que no fue. Son 60 hectáreas cubiertas por 29 manzanas donde viven 30000 personas. Una nena con trenzas y gorrito camina con su mamá sin tocar el suelo. Inercia de un sueño eterno o ejercicio del más simple derecho a existir. La bandera argentina, ondeando orgullosa sobre la villa. (2006a, p. 20)

El sujeto poético se construye a partir de su mirada atenta que da lugar a esas enumeraciones de lógica dislocada (recurso que emplea asiduamente en estos textos) seguida de una descripción objetiva que contrasta con la imagen risueña de una niña que “camina” sobre ese territorio orgulloso y esperanzado. En otro texto, “7. Mis ladrillos y Paul Celan –*Alvarado y Agustín Magaldi. Villa 2-*” es también el juego de un niño el que se contrapone a una cruda realidad que penetra hasta alcanzar una igualadora pregunta metafísica: “¿En qué momento el niño regresa al juego y su cuarto es el mundo donde se desmoronan la iniquidad, la desgracia, ese eterno viaje que somos, entre el ser

²¹⁰ En otro pasaje de este recorrido imaginario (“9. Nieblas del Riachuelo –*Bonorino y el Riachuelo-*”) las alusiones históricas se remontan más atrás en el tiempo, recuperando la figura de los inmigrantes: “Dicen que los genoveses llegaban desde su campamento, remontando el miedo y el cocoliche de sus casuchas de lata, para pescar [...] Después, vinieron las fábricas, Leopoldo Lugones, los pobres del otro lado, siempre del otro lado [...] Después, esos mismos pobres cruzaron las aguas como si fuera el Rubicón para poner las patas en la fuente o el alma al filo de la realidad. Después, ya nada se movió” (2006a, p. 35).

verdadero y el falso, en el vacío inconcluso?” (2006a, p. 23).²¹¹ El vértigo de un interrogante sobre el ser frente al vacío aparece apaciguado por una figura infantil. A diferencia de poemarios anteriores de la autora, en *Buenos Aires Tour* los niños aparecen como protagonistas en buena parte de los textos, predilección que se justifica desde el primero: “También los poetas, como los niños, se quedan mudos frente al lenguaje, desconfían de la inteligencia (que no es sabia), de las paradojas y la falsa astucia de los oxímorons” (2006a, p. 17). Esta comparación inicial de los poetas con los niños (tópico frecuente en las obras de Negroni) opera como clave para el trazado de un arte poética al promediar el libro. En “22. La lentitud o Cómo leer poemas –*Autopista Arturo Illia*–”, se lee:

[...] Después de todo, cada niño encontraría, a su debido tiempo, su propia flecha imantada: la flecha circular del sufrimiento, la flecha suspendida del exilio, la absorta del amor, la que va de la infancia a la muerte y nos precede y nos sigue como un destino, es decir, la flecha que somos, sin arco y, acaso también, sin arquero. Todo lo demás es una pérdida de tiempo, pensó el poema, y debe pagar peaje, como los pensamientos y otros visitantes molestos que no hacen más que cruzar el campo infatigable del corazón. (2006a, p. 38).

Encontrar “su propia flecha imantada” será un modo de ingresar a una “segunda infancia” (como un espacio imaginario en el que es posible refundar la relación sujeto-lenguaje)²¹² y descubrir que se es aquello que entre nada y nada traza una trayectoria hacia ninguna parte, hacia esa intemperie donde tiene su centro el poema. Por ello, en el texto final, “40. Treasure Island: Cuaderno-diccionario –*Riachuelo*–”, que se organiza

²¹¹ Las alusiones más evidentes a las desigualdades sociales no siempre implican figuras infantiles, por ejemplo, en “24. Esperando a Godot –*Independencia y Paseo Colón*” es un grupo de hombres, irónicamente situados frente al Monumento al Trabajo, el que aparece reunido bajo una situación común de pobreza, junto a objetos encontrados: “De vez en cuando, los hombres comparten el pucho, el gesto de restregarse las manos, se miran las medias rotas, los cordones desatados, dirigen la mirada hacia Defensa. Hay que verlos no partir, obcecarse en eso que son sin ser, entre el tiempo y el Tiempo, completamente distraídos de nosotros” (2006a, p. 40).

²¹² En cuanto a la infancia como espacio imaginario, hemos explorado este aspecto en la ponencia escrita en coautoría con María Alejandra Minelli, “Infancia, imaginario e imaginación poética en textos de María Negroni”, presentada en el *III Congreso Internacional “Cuestiones críticas”*, Universidad Nacional de Rosario, abril de 2013.

como una lista de palabras o frases con definiciones elaboradas por el sujeto poético, incluye esta correspondencia: “*I have nothing to say and I’m saying it*: juego de compás con mapa, poesía” (2006a, p. 56).²¹³

1.4. Entre la Mística y la Música

El deseo que impulsa una búsqueda, alimentada por la añoranza de lo perdido, opera (como en poemarios anteriores) como motor de escritura de *La ineptitud* (2002). Este poemario reúne cuarenta y dos poemas de estructura similar a los de *La flor de Coleridge*, aunque más breves, y también sin títulos, sin puntuación y sin secciones que los organicen. *La ineptitud* comienza con una breve reflexión sobre la obra *Shajarat al-Kawn*, que la autora traduce como *El Árbol del Mundo*, del filósofo y místico musulmán Ibn-Arabi. La poeta recupera de ese libro la historia de la creación del mundo (como vía de autoconocimiento de Dios), metaforizada en la escritura del “Árbol del Devenir y la Divergencia” [sic] (2002, p. 7) y la relación entre Dios y el hombre, a partir de la chispa que el primero insufla en el segundo, “capaz de instigar en ellos [los hombres] la reminiscencia de ese Sitio Impensable, donde habitan en perfecto equilibrio, exentos de forma, lí-mite [sic] o atributo alguno, lo Deseado, el Deseo y Quien Desea” (2002, p. 7). La irremediable separación entre Dios y su creación (que queda exiliado de ella) se replica en los hombres pues “como Dios, los seres se exilian de sí, buscan en reiteradas desapariciones el secreto adentro del Secreto, añorando algo que llevan oculto adentro” (2002, p. 7). Por otra parte, esa presunción de una unidad originaria y sin límites (es

²¹³ Este último texto de *Buenos Aires Tour*, un “cuaderno-diccionario”, prefigura su posterior *Pequeño mundo ilustrado* (2011), obra en cuyo prólogo establece ese parentesco, ya que en esta, siguiendo en un meticuloso orden alfabético, la escritora compone un catálogo de sus obsesiones más persistentes: “Pensé, en algún momento, que podía ampliar la lista superponiendo, al mapa original, otros mapas o pedacitos de mapas con los que suelo perderme y así encaminarme, una vez más, a las preguntas que me interesan, no a sus respuestas. Colaboraría, tal vez, a armar un pequeño laberinto dentro de otro laberinto y allí escondería, con suerte, un carozo de infancia” (2011a, p. 7).

decir, sin nombre) conduce al sujeto poético a buscarla en el interior de sí y en su unión con otro.

Por ello en los primeros poemas el sujeto poético inicia una suerte de regresión por un camino interior hacia esa unidad originaria e irrecuperable: “el universo / en infinita regresión / es un deseo personal // trae el desvelo al centro de mí” (2002, p. 19). Luego, la búsqueda de esa unidad primigenia se transita a través del (cuerpo del) otro que, a menudo, se dibuja en estos poemas como una segunda persona a la que interpela:

cada vez más cerca
tu cuerpo destinado
a todas las distancias
emprende en mí
su eterno viaje hacia sí mismo (2002, p. 27).

Esas distancias impiden arribar al uno por la unión de dos, lo que acrecienta el ansia al tiempo que subraya la imposibilidad. Se produce entonces una suerte de movimiento pendular del sujeto poético hacia el otro (a veces interpelado, a veces referido) y hacia sí, traducido a menudo en un desdoblamiento que transforma a algunos poemas en una suerte de “guía”: “recibirás la riqueza del mundo / cuando hayas dejado / de desearla” (2002, p. 59). Como en otros poemarios analizados, la derrota, la pérdida, el despojamiento se configuran como la clave de acceso al centro del enigma (del poema), a la intemperie –fundadora- del sujeto. En este poemario, puesto que se busca incansablemente aquello que acaso ya se tiene, se traza una suerte de circularidad que no alcanza ningún centro. Este movimiento, que alimenta esa búsqueda hacia el otro y hacia sí, involucra también al lenguaje en tanto sólo puede señalar la ausencia:

si pronunciara tu nombre
te perdería

en lugar de eso
penetro en el bosque
sagrado de la ausencia (2002, p. 41).

Giorgio Agamben en *El lenguaje y la muerte* recupera de la tradición metafísica (a partir del pensamiento de Friedrich Hegel y Martin Heidegger) la concepción del hombre como *mortal* y como *hablante*, es decir que el ser se fundaría en la negatividad: *es* en tanto tiene conciencia de muerte, mientras que la palabra se funda a partir de la ausencia de lo que representa (2008). Por eso, en el poema, pronunciar el nombre no implicaría otra cosa que señalar la ausencia, otro exilio del sujeto.²¹⁴ Incluso esa ausencia constitutiva del lenguaje afectaría a los deícticos, desdibujando toda referencia: “ahí / si ahí puede decirse / para aludir a un lugar / que no es ningún lugar” (2002, p. 45). En este sentido, los recursos poéticos privilegiados (metáfora, sinestesia, paradoja, oxímoron, entre otros) se colocan al servicio del equilibrio expresivo de un sujeto poético que, siguiendo a Silvio Mattoni, trabaja con la “ineptitud del lenguaje mismo, [como] una prueba poética de su incapacidad para nombrar lo absoluto” (2002). No obstante, según Mattoni, esa pérdida supone otra ganancia:

Los místicos siempre supieron que con palabras no se podía nombrar a Dios, pero que en el fracaso de las palabras se abría la posibilidad de tener una experiencia de eso. María Negroni, sabiendo además que lo absoluto puede ser algo menor [...], un ser, un instante, todo lo que se escapará siempre del lenguaje, confirma esa imposibilidad de nombrar pero salvando en el intento la apertura misma de lo posible (Mattoni, 25 de junio de 2002).

²¹⁴ Se descubre un vínculo ineludible entre lenguaje, infancia y exilio (término que en la poética de Negroni adquiere amplia significación). Jorge Monteleone, a propósito del poemario *Exilium* (2016, Vaso Roto) de la autora, afirma en su contratapa: “el infante es el que *todavía* no ha hablado y en consecuencia vive en su paraíso mudo y sin tiempo. Pero basta que la palabra sea aprendida para que el exilio comience su derrotero. Entonces vive su gran paradoja: para recuperar el paraíso solo cuenta con la palabra que fue, justamente, aquello que lo distanció para siempre del seno originario” (2016).

Por lo tanto, en el fracaso de la significación relumbra la potencia poética de la palabra, esa apertura de lo posible, como señala Mattoni, ese lenguaje que vacila porque “no sabe cómo urdir / lo que no existe” (Negroni, 2002, p. 85), que bordea, incesante, lo no dicho, aquello inexpresable del canto originario del Árbol del Mundo:

el árbol incesante
canta siempre

ofrece la desdicha
y canta

crea lo que abandonará
y canta más (2002, p. 87)

Un canto que solo el sujeto poético, en su “sordera” (2002, p. 87), escuchará y del que solo podrá dar cuenta ineficazmente a través del lenguaje. Se traza de este modo una tensión entre lengua, silencio y canto que la poeta explorará con mayor profundidad en su siguiente poemario.²¹⁵

Arte y fuga (2004) es un poemario que reúne veintiún poemas en verso y que convoca desde su título la forma de la composición musical “fuga”.²¹⁶ Jorge Monteleone (2006) fundamenta esa filiación por su polifonía organizada en contrapunto y por los subtítulos de los poemas que entre paréntesis remiten en su mayoría a técnicas asociadas con esa composición musical (en particular, con *El arte de la fuga* de Johann Sebastian Bach). En este sentido, dos procedimientos preponderantes estructuran el

²¹⁵ *La ineptitud* y *Arte y fuga* pueden leerse también en línea de continuidad con un poemario posterior, *Cantar la nada* (2011), unidad se percibe en la insistente recurrencia de imágenes y versos, como una máquina escrituraria que, agotando sus elementos primordiales (el amor y la muerte, el lenguaje y la pérdida, la nada y lo absoluto) a fuerza de repetición y alteración, procurara ir más allá del territorio trazado por esos conceptos.

²¹⁶ Parte del análisis aquí desarrollado fue presentado como ponencia bajo el título “Lenguaje, música y silencio en *Arte y fuga* de María Negroni” en el VI Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española / Latinoamericana / Argentina, Universidad Nacional de Mar del Plata, noviembre de 2017.

poemario: el contrapunto y la repetición. La alternancia de voces se complementa con la repetición que se percibe en la insistencia de ciertas imágenes poéticas convocadas con pequeñas variaciones. Esas repeticiones no sólo refuerzan la unidad del poemario, sino que multiplican sus significados posibles, como, por ejemplo, el sintagma “la palabra nunca”, que aparece seis veces a lo largo de todo el poemario: “está abierto / el jardín cerrado / de la palabra nunca” (2004, p. 7); “en el desierto / de la palabra nunca / hay un silencio líquido” (2004, p. 70). Atendiendo a sus variaciones, más que una temporalidad lo que el sintagma señala es la vacuidad del término que designa precisamente la negación infinita del tiempo:

el arte es una fuga –dijo el rabino de Praga
 hay que inventar lo que somos
 cuando el otoño imanta
 la palabra nunca
 y entonces *eso* habla
 como un agua virgen habla
 como una música abierta
 y nos enseña a morir (2004, p. 9; cursiva en original)

Estos versos, que cierran el poema inaugural de *Arte y fuga*, demarcan una temporalidad extendida entre lo que se agosta (estación otoñal, la presencia de la muerte) y lo que no tiene lugar en el tiempo: “nunca” insiste en lo que no tiene ni tendrá posibilidad de ser, aquello que se exilia eternamente de lo que existe, pero “la palabra nunca” remite más al significante que al significado. En contrapartida, el deíctico destacado con cursiva se carga de un valor que excede la mera referencia externa para aludir aquello que el lenguaje niega o no alcanza a referir. Retomando las reflexiones de Agamben sobre el lenguaje, la deixis no sólo remite a un referente externo sino, también, a la misma instancia de discurso:

la *deîxis*, la indicación [...] no muestra simplemente un objeto innombrado, sino ante todo la instancia misma del discurso, su tener-lugar. El lugar, que está indicado por la *demonstratio* y sólo a partir del cual es posible toda otra indicación, es un lugar de lenguaje y la indicación es la categoría a través de la cual el lenguaje hace referencia a su propio tener-lugar (2008, p. 50)

En otras palabras, el pronombre señala, ante todo, el mismo tener-lugar del lenguaje, esa instancia en la que emerge el discurso cuando aún es pura intención de significar y no todavía acontecimiento de significado. En el poemario, se trata de un deíctico (“*eso*”) que remite a nada, a esa enorme zona intraducible que siempre queda excluida de la significación: es lo que existe sin nominación en el silencio y sin traducción en la música.²¹⁷

ciertas músicas
hablan
de lo que siempre no habla

como un poema sobre nada
vuelan en la noche
de aquello que no existe
o existe en la serenidad de las preguntas
de un pájaro agraciado (2004, p. 27)

Las músicas aluden a aquello que el lenguaje –en su ineptitud- no puede referir, es decir que no se afirma sobre la referencialidad del lenguaje (“todo tiene su cesto / de significantes rojos” [2004, p. 23]) sino, antes bien, convoca lo inexistente, insiste en los

²¹⁷ Para Monteleone, “Eso es lo que aparece en el hiato entre el ser y el no ser, eso, que canta. Eso que canta en el poema es aquello que no puede ser nombrado sino como enigma, y consiste en la resolución latente, por vía de lo imaginario, de la invención –componentes del amor, de la poesía, de todos los apetitos desatados en la experiencia de los límites- de lo que redime el término mortal. [...] Entre la voz y la contravoz, entre la luz y la sombra, eso habla, definitivo en el poema, eso que sólo el poema puede nombrar sin decir qué es y se despliega en su propia inmanencia, en su formulado enigma, como una fuga” (2006).

interrogantes (sembrando incertidumbres, no certezas), se articula como una búsqueda imposible: “la poesía / tiene que ver con eso // cómo encontrar / *un caracol imperfecto*” (2004, p. 14; cursivas en original). En este sentido, la polifonía se coloca al servicio de esa búsqueda, dando lugar a voces que se apropian del deíctico “yo”, algunas no identificables (por lo que pueden leerse como desdoblamientos del sujeto poético) y otras identificables aunque como voces imposibles que remiten a un personaje de ficción, como “el rabino de Praga”²¹⁸, o a nociones abstractas, como “el miedo” o “la muerte” (quizás, también, voces interiores del sujeto poético):

perdón –interrumpió el miedo
¿con quién hablo?

no sé
no estoy segura
está oscuro como siempre
en el poema

bah –dijo la muerte
qué más da
más tarde o más tarde
el espacio crea el olvido
o el olvido
el espacio

¿eso es todo?

no no es todo
es apenas el arte
de la repetición infinita (2004, pp. 39-40)

²¹⁸ El rabino de Praga (Rabbi Judah Loew, rabino del siglo XVI), siguiendo a Monteleone, “es la voz que da vida a un monstruo, al Golem, en la combinación de las letras del nombre de dios” (2006). El Golem, proveniente del folclore medieval y la mitología judía, era un ser animado (a partir de una chispa divina) fabricado a partir de materia inanimada, por lo que es una figura cercana a Adán. Según la leyenda, el Golem se caracteriza por la incapacidad de hablar (y de razonar puesto que lleva adelante instrucciones al pie de la letra) y para hacerlo funcionar había que inscribir uno de los Nombres de Dios o la palabra *Emet*, que en hebreo significa verdad. Luego había que borrar la primera *E* para que la palabra *met* (muerte en hebreo) desactivara al Golem. En esta leyenda, es la palabra (oculta, secreta, prohibida) la que otorga el poder de la vida y de la muerte.

El sujeto poético se (des)configura desde la incertidumbre y avanza a tientas (a oscuras) por el poema mediante interrogantes, paradojas y repeticiones, girando en torno a un centro vacío. De este modo, el sujeto, desarticulado y extrañado, sostiene el advenimiento de la palabra poética mientras el poema se vuelve sobre sí mismo hasta convertirse, incluso, en una voz: “la muerte es una especie de amor –pensó el poema” (2004, p. 41). Sin embargo, la muerte también participa del lenguaje: “yo soy los besos –dijo la muerte / o tal vez un canasto / de palabras rojas” (2004, p. 57). Por ello, recuperando las reflexiones de Agamben, si desde la metafísica se concibe al hombre como mortal y como hablante, en *Arte y fuga* palabra y muerte se revelan al ser como el anverso y reverso de su conciencia: “tú puedes chica-dijo la muerte / persevera y escribirás” (2004, p. 48). El sujeto poético, desarticulado en su búsqueda a través de múltiples voces, insiste en señalar ese centro vacío que se resiste a la significación, “*eso*” que remite a aquello que está fuera del lenguaje, pero también a la misma instancia de su tener-lugar, desde cuyo presente incesante puede erigirse –por el instante que dura el poema- contra la muerte.

1.5. Nuevos Desafíos

En 2009, Negroni publicó *Andanza*, obra que llama la atención por su novedad formal en el marco de su proyecto estético: los cuarenta y un poemas que la componen presentan una estructura uniforme -octavas endecasílabas de versos blancos y ocasionales rimas-, organizada, en general, en dos unidades sintáctico-semánticas de cuatro versos cada una. Dentro de los límites de esa estructura definida, un sujeto poético femenino y en primera persona traza una danza cuerpo a cuerpo con una segunda persona masculina, en principio, bajo la clave del tango: “Así yo me lancé con

mis zapatos / a tu coreografía por si daba / a ver si conseguía inocularme / en la viruta de tu pensamiento” (2009a, p. 15).

En el arrebatado de la pasión, el sujeto poético procura perderse en el otro a través de ese baile que, en su juego de seducción, coloca en primer plano el lenguaje de los cuerpos. De allí que predomine en este poemario el erotismo, a veces conjugado con un tono lúdico: “honda caricia aviso que te tardas / mojada imagen de algo sin imagen / mi canal estrechísimo dijiste / perdonen si no he sido más oscura” (2009a, p. 47). Este poema (del que citamos sus últimos versos), ubicado hacia el final del poemario, es el único en el que el sujeto poético interpela a un público lector; en la mayoría de los poemas, en cambio, el interlocutor es una segunda persona a la que convoca en uno de ellos como “Mi querido mi noche mi fulano” (2009a, p. 31). En estas formas de denominar a su interlocutor (aquel a quien se dirige en el poema pero que no tiene voz, aunque a veces aparece referida) da cuenta de un afecto, pero también, siguiendo las primeras dos acepciones del término “fulano” según la Real Academia Española, de “alguien cuyo nombre se ignora o no se quiere expresar” o bien de “una persona indeterminada o imaginaria”.²¹⁹ De esta manera, se caracteriza el vínculo pero se desdibuja esa segunda persona a la que, en general, el sujeto poético se dirige. Por eso, cuando lo llama “mi noche” remite a ese tiempo que favorece la ensoñación, la creación, tornando a su interlocutor en el punto de partida para la escritura de estos poemas.

Si ese compañero presenta contornos imprecisos, el sujeto poético también se cuestiona en torno a su propia constitución identitaria. De allí que el poemario comience con el interrogante “¿Esa mujer soy yo?” (2009a, p. 11), instaurando un desdoblamiento mediante el cual el sujeto se extraña de sí, se extravía: “y me perdía en vos de rato en

²¹⁹ *Diccionario de la Real Academia Española*, 2018, versión electrónica 23.2. Consultado en: <https://dle.rae.es>

rato / allí donde existir era sin nombre” (2009a, p. 28). Como en otros poemarios, se problematiza la capacidad referencial del lenguaje señalando aquello que permanece innominado, pero también el “desajuste entre palabra y mundo” (2009a, p. 42). Por ello ese extravío conduce al sujeto poético fuera del lenguaje: “a tal punto llegué en el extravío / a ese lugar sin órbita y sin centro / donde el enigma permanece enigma / y el habla ciega ya no busca nada” (2009a, p. 46). Nuevamente, girando en torno a un centro vacío (esta vez alentado por la pasión) el sujeto poético avanza a tientas hacia ese enigma que roza la disolución de sí: “me estoy cayendo sí me hacés caer / comienza el mundo apuesto a deshacerme / lo demás fue dejarse alucinar / por lo pleno en lo pleno de la ausencia” (2009a, p. 31). De este modo, es a través (del cuerpo) del otro que el sujeto alcanza el extravío, donde lo real pierde asidero para dar con ese completo despojamiento de sí que representa “lo pleno de la ausencia”, aquel centro inhallable en el que, no obstante, cada sujeto preserva su propio misterio irresoluble: “a cada cual su reino indescifrable / su propia ausencia escrita para nadie / cuerpo que fue composición tardía / no hay fin para las cosas de esta fiebre” (2009a, p. 21).

El juego de seducción que pone a dialogar los cuerpos se enlaza a la escritura, es decir, a ese otro juego de seducción, el del lenguaje: “del escote a la curva del poema / aprendí a conjugar ciertos asuntos” (2009a, p. 18). Por eso, como refiere Battilana, “[d]etrás de los movimientos sutiles y gozosos que exhiben una coreografía tanguera, los poemas no dejan de hablar del lenguaje”, en tanto problematizan la “lengua heredada” en la operación de recuperar el “lunfardo y [...] expresiones del habla coloquial, en ocasiones contemporáneas y en otras un tanto anacrónicas, para fingir (o “chamuyar”) un posible acto de enunciación poético” (Battilana, 17 de octubre de 2009).²²⁰ La apertura en el trabajo de la lengua a partir del tango, sin embargo, encuentra en la forma

²²⁰ A partir de esa recuperación del tango y del lenguaje coloquial, Battilana (17 de octubre de 2009) señala el parentesco de este poemario con *per/canta* (1989).

elegida una frontera que obliga a improvisar nuevas piruetas: “En este plagio extraño de lo escrito / el todo del estilo no consuela / la frontera del verso te bardea / y no adaptarse a nada cuesta mucho” (2009a, p. 49). No adaptarse implica para el sujeto poético sostenerse en ese estado de alerta que empuja al lenguaje fuera del lugar común, abriendo la brecha entre “palabra y mundo” como forma de aproximarse a lo no dicho: “no te confundas esto no es un tango / y mucho menos un andar de arriba / vas a llevarme bien o no llevarme / al confín que sostiene lo indecible” (2009a, p. 17).

En el tango es la pareja masculina la que siempre guía los pasos de su compañera y aquí, en el poema, el sujeto poético también propone a su compañero ese acuerdo, aunque bajo sus propias condiciones puesto que en el espacio imaginario los movimientos estarán al servicio de traspasar los límites del lenguaje. Los pasos de ese camino se presentan sugeridos desde el epígrafe de la obra (extraído del tango “Naranja en flor” de Homero Expósito): “*Primero hay que saber sufrir / después amar, después partir / y al fin andar sin pensamiento...*” (citado por Negroni 2009a, p. 9; cursiva en original). El recorrido por los infinitivos no se produce de manera sucesiva, sino que se transforma en una *Andanza*, un ir y venir incansable entre el sí y el otro hasta llegar, finalmente, a la partida en los versos finales del poemario: “yo me voy te vas vos nos hemos ido / qué importa la impresión de haber fallado / la despedida es parte del encuentro / el poema lo sabe antes que nadie” (2009a, p. 51).

En ese mismo año, Negroni publicó también *La Boca del Infierno* (2009), poemario que representa un desafío muy distinto del anterior. Reúne cuarenta y tres poemas breves en prosa en los que la voz que asume el sujeto poético remite a Pier Francesco Orsini (conocido como Duque de Bomarzo), personaje histórico del

Renacimiento italiano y protagonista de la novela *Bomarzo* (1962)²²¹ de Manuel Mujica Láinez. Esta identificación se produce por dos guiños incluidos en la obra, su título y su epígrafe –una cita de Mujica Láinez que abre el espacio imaginario asociado a lo nocturno (“*De noche estamos más cerca de Dios*” [2009b, p. 11; cursivas en original])– y por la operación de lectura de Jorge Monteleone, quien prologa este poemario y evidencia el vínculo intertextual (2009, p. 8). En este sentido, *La Boca del Infierno* se lee como una reescritura en clave lírica de *Bomarzo*,²²² aunque el interés de la poeta no reside en volver a narrar la historia sino en sumergirse en la particular subjetividad de su personaje principal.

Pier Francesco Orsini, siguiendo la trama elaborada por Mujica Láinez, presentó dos aspectos singulares tras su nacimiento en Roma en 1512: un horóscopo que le predecía inmortalidad –augurio que no se concretó finalmente de manera literal– y una malformación física, por la que fue despreciado por su padre y sus dos hermanos. Nacido en el seno de una familia noble de condotieros, sólo encontró refugio –huérfano de madre– en el regazo de su abuela Diana Orsini, cuyos relatos sobre los emblemáticos hombres de su extendido linaje alimentaron su imaginación y sus ansias de renombre. La muerte, que campea inexorable en su entorno, pronto encontró a su padre y a su hermano mayor abriéndole camino como cabeza de familia –con el título de Duque de Bomarzo– y permitiéndole desatar su temperamento que oscilaba entre el desenfreno y los celos, la fragilidad y el autoritarismo, la humillación y el orgullo. De esta manera, entre pasiones y crímenes, alentado por su propia vanidad y amparado por la promesa de vida ilimitada, el Duque llegará a la vejez con una inquietante revelación interior:

²²¹ La inscripción genérica de esta novela reviste un carácter problemático puesto que enlaza diversos géneros (novela histórica, relato fantástico, autobiografía y biografía) a partir de la compleja figura del narrador. Aunque no nos detendremos aquí en esa problematización, sostendremos en parte la ambivalencia de su inscripción genérica al referirnos a *Bomarzo* como (auto)biografía.

²²² Hemos examinado en mayor profundidad el diálogo intertextual entre *La boca del infierno* y *Bomarzo* en el artículo “Coleccionista, artista, monstruo: El Duque de *Bomarzo* en *La Boca del Infierno* de María Negroni” publicado en el Dossier “Errores”, organizado por Ana Cecilia Olmos y María Alejandra Minelli, *Revista Caracol*, N° 17.

Inventor de monstruos simbólicos, en el parque de Bomarzo, no me percaté de que yo mismo me había convertido en un monstruo [...] Cuando me prometieron que mi vida sería eterna, vibré de loca arrogancia, como si le ofrecieran un incomparable instrumento a mi pasión de triunfar, de imponer mi extravagancia mediocre, tiránica, absurda, que no retrocedía ante la sangre de los otros, porque mi pobre físico se alimentaba de sangre para olvidar su pobre hechura y porque mi alma era mezquina como mi cuerpo, se había contagiado de mi cuerpo, se había retorcido como él (1967, p.632)

En la obra de Mujica Láinez se traza una correspondencia entre la deformidad física y la moral; Negroni, en cambio, eludiendo juicios y dicotomías, se interesa por la singularidad de este personaje que se (auto)percibe como monstruo. En el segundo poema de *La boca del infierno* y el primero en el que el sujeto poético emplea la primera persona (pues en otros se desdibuja en la impersonalidad), se define ya no desde la arrogancia sino desde su precariedad: “Allí donde los miedos se empluman como faisanes yo, el hombre quebradizo, el tenebroso, el viudo sin consuelo, me sumerjo en lo incierto” (2009b, p. 14). Apropiándose de un verso de Nerval,²²³ el sujeto poético admite su vulnerabilidad y su carencia, pues la incertidumbre se encuentra instalada en su interior: “¿Sabemos algo, nada, de nadie? Voy y vengo, de mí a los objetos, apenas despierto, clavado a inventarios de rigor y aspereza. Nada veo en esos páramos de intimidad y destierro” (2009b, p. 38). La distancia incalculable entre el ser y

²²³ Se trata del primer verso del poema “El desdichado” de Gérard de Nerval, “Yo soy el tenebroso —el viudo- el sin consuelo” (Nerval traducido por Paz, 2000, 21), que también recupera el narrador de *Bomarzo*, para quien la identificación con ese verso es una expresión de deseo: “Me encanta, todavía hoy, buscar similitud de ese tipo, posibles afinidades mías con héroes misteriosos y desventurados, con individuos ‘interesantes’, pues [...] me percaté desde que empecé a andar por la vida, de que debía compensar con una atracción imponderable las desventajas de mi giba y de mi pierna” (1967, p. 24).

los otros que resulta en vínculos fallidos (“He aquí mi falta: quisiera que me amen, mucho más que amar. Un desajuste tal no tiene cura” [2009b, p. 40]) magnifica la orfandad del sujeto quien se ve desterrado incluso de aquellos objetos en los que reconoce algo de sí. En este sentido, la creación del Sacro Bosque es paradigmática: el Duque ordena esculpir figuras alegóricas de hitos de su vida en las enormes piedras del bosque de Bomarzo a fin de que su parque fuera una inigualable creación. Sin embargo, esas colosales esculturas, esos “monstruos simbólicos”, se revelan finalmente como un siniestro espejo que replica la monstruosidad del sujeto y subraya su intemperie.

La última escultura del Sacro Bosque reproducía la terrorífica imagen del rostro del demonio que el Duque había entrevisto en su espejo. En su gran boca abierta, ordenó construir una ascética habitación para emprender una eterna penitencia por sus crímenes, asegurada por el elixir de la inmortalidad que, para su sorpresa, bebió mezclado con veneno. En esa Boca del Infierno, por lo tanto, el Duque en *Bomarzo* encontró la muerte; en este poemario de Negroni esa gruta representa, precisamente, el lugar de enunciación del sujeto poético, señalamiento anticipado por su título.²²⁴ No obstante, ese espacio enunciativo, esa gruta devenida en cripta, se multiplica metafóricamente en el poemario: “El infierno tiene muchas bocas: una de ellas es la letra confusa de mi vida que contiene el signo de mi propia muerte” (2009b, p. 17); “Otra de las bocas es ella, vituperada y temida, cuyas formas duplican el vacío pleno de lo femenino” (2009b, p. 21). La muerte y el amor representan dos descensos al infierno en tanto suponen dos misterios irresolubles para el sujeto poético: “En esta orgía paupérrima cambian los actores pero no el suplicio, no el museo indescifrable del amor

²²⁴ En *Bomarzo* la memoria del Duque es recuperada por un escritor que, siglos más tarde, visitó el Sacro Bosque. El Duque, finalmente, alcanzó inmortalidad por la pervivencia de su memoria en otro que escribe su (auto)biografía. En este sentido, la narración se produce en otro tiempo y espacio, tras la rememoración cuidada de su vida pasada; en cambio en *La Boca del Infierno* la situación enunciativa parece remitirse al instante del deslumbramiento al recibir el tropel de imágenes y emociones exhaladas de aquella Boca del Infierno, gruta que, precisamente, favorece las “ensoñaciones de la resonancia” (Bachelard, 2014, p. 218).

y la muerte. Lo puede todo la nada que me habita” (2009b, p. 15). Tanto el amor como la muerte forman parte de la vida y conducen al sujeto al despojamiento hasta la disolución de sí; sin embargo, el sujeto poético se aferraba a su carencia, aniquilando aquello que deseaba:

[...] Me he movido entre espectros o, lo que es peor, avancé como un necio por el descontento, exterminando aquello que deseaba y que probablemente no exista. Torpeza de quien medra mientras lo humano se atrofia y después se protege en un parque de piedras. [...] (2009b, p. 55).

Allí donde lo humano retrocede emerge la figura del monstruo como aquel que, siguiendo a Josefina Ludmer, “marca la frontera y al mismo tiempo representa el otro lado” (1999, p. 488). Más allá del límite de lo humano (y más allá también de la frontera de la muerte, si consideramos la situación enunciativa de ambas obras), el Duque logra mirarse a sí mismo²²⁵ a través de su creación: primero, el parque de Bomarzo, luego, la escritura de su (auto)biografía. Si el monstruo, siguiendo la etimología ofrecida por Monteleone, “es aquello que se muestra, aquello que se señala con el dedo” (2009, p. 8), entonces el acto creativo se torna para el Duque un acto de mostración de su monstruosidad: “Orsini es un monstruo porque habla como un poeta, mejor dicho, como si todo poeta comprendiese la naturaleza de la poesía en tanto acto monstruoso; es decir, un acto soberano de mostración. La poesía como señalamiento, como *deixis* del mundo” (Monteleone, 2009, p. 9; cursiva en original). No obstante, como hemos examinado en poemarios anteriores, si la *deixis* supone un movimiento que parte del poema pero que, finalmente, remite a nada, lo que resta es un acto de mostración de la subjetividad de la propia poeta. En este sentido, *La Boca del Infierno*

²²⁵ “*Dentro de tanto tiempo que no lo mide lo humano, el duque se mirará a sí mismo*” (1967, p. 344; cursiva en original) le escribe a Pier Francesco una monja visionaria y ese mirarse a sí mismo –que implicará reconocer su monstruosidad– se realizará mediante la escritura de la prodigiosa (auto)biografía *Bomarzo*.

incluye cuatro fotografías de Lucía Warck Meister que, simulando negativos, muestran el torso, brazo y mano desnudos de un sujeto cuyos rasgos parecen femeninos, pero cuya identidad queda fuera de cuadro. Si no hay, en principio, una correspondencia entre el sujeto fotografiado y el sujeto poético, lo que se muestra es su desnudez literal y metafórica, es decir, subrayan el acto de mostración de la monstruosidad (en el que se desvirtúan las correspondencias) que implica para el sujeto (fotografiado, poético, autor) un despojamiento, un develarse en su “intimidad y destierro”. La creación (escultórica, literaria o fotográfica), por lo tanto, se revela en esa doble cara, anticipada ya en el prefacio de *La ineptitud*: la exteriorización de la intimidad de quien crea que, a su vez, no queda sino exiliado/a de su propia creación.

2. Dos Apuestas a la Ficción

El sueño de Úrsula (1998) y *La Anunciación* (2007) son dos novelas que supusieron para la autora desafíos de escritura bien diferenciados, pero que presentan como puntos en común la polifonía (más allá del predominio de la voz de la narradora) y el desarrollo de una historia que a menudo cede centralidad a causa de diversas estrategias dilatorias de la narración que desdibujan las fronteras del género en que se inscriben. Andrea Castro, en este sentido, señaló que estas dos obras narrativas de Negroni “pueden pensarse como variaciones sobre un mismo tema, a saber, ambas discuten aspectos de la conformación de una subjetividad femenina alternativa en estrecha relación con el desplazamiento, la extranjería y el exilio” (2015b, p. 169), aspectos que no están ausentes, como ya hemos estudiado, también en sus obras poéticas.

2.1. *Un Ejercicio de Reescritura*

El sueño de Úrsula (1998) constituye un relato sinuoso y aletargado e incluye heterogéneos materiales de composición como cartas, sueños, visiones. De esta manera, se desajusta y enriquece el trabajo de reescritura de la historia de Santa Úrsula, una leyenda medieval que ha perdido su fuerza en el siglo XX cuando la Iglesia católica la desestimó por falta de fundamentos históricos comprobables. Esta leyenda se originó por el hallazgo de una inscripción, que data del siglo V, en una basílica (erigida por Clematio, un senador de Colonia) en homenaje al martirio de las vírgenes, y circuló en forma oral popularizándose hacia el siglo IX. Es entonces cuando comienza a escribirse sobre Santa Úrsula -nombre que no aparece en la inscripción original sino posteriormente-, cuya historia fue alimentada principalmente por las visiones de Isabel de Schönau (1126-1165) y la hagiografía escrita por Jacobus de Voragine (1230-1298).²²⁶

La leyenda cuenta que Úrsula es pretendida por un rey pagano, cuya proposición matrimonial es aceptada a condición de establecer un plazo de tres años durante el cual el pretendiente debe bautizarse. En tanto, Úrsula emprende, junto a otras vírgenes, una peregrinación a Roma para formalizar su voto de castidad ante el papa Ciriaco. Durante su regreso, en Colonia, son interceptadas por los hunos: Atila, el jefe, se enamora de ella y le propone casamiento, pero Úrsula se niega y, como consecuencia, ella y sus acompañantes son martirizadas. Las variantes de esta leyenda son muy numerosas,²²⁷ no obstante, Negroni trabajó en su reescritura a partir de esas múltiples fuentes. La escritora establece el origen de Úrsula en Cornwallis (sur de Inglaterra), siendo la única

²²⁶ También se destaca la serie de pinturas de Vittore Carpaccio (1465-1526), una de ellas titulada “El sueño de la santa”, de la que se extrae un detalle que oficia como portada del libro de Negroni.

²²⁷ Para una revisión de la construcción colectiva e histórica de la leyenda de Úrsula, ver Monteleone, 1999, y Sartori, 2003.

hija del rey Maurus, y su pretendiente, el rey bárbaro y pagano Aetherius, proviene del inhóspito norte. Maurus, ante la amenaza de invasión, cede a la demanda de Aetherius, rompiendo su promesa de libertad a Úrsula. Un Ángel la visita en un sueño y le dicta las condiciones que impondrá a Aetherius, quien acepta y entonces Úrsula parte en peregrinación a Roma acompañada por once mujeres, cuyos nombres provienen de las distintas versiones de la leyenda: Briciola, Cordula, Pinnosa, Sambatia, Isegault, Marthen, Saulae, Senia, Otilia, Saturnia y Marion, además de su nodriza, Palladia, y una mujer vieja, vidente y bruja, Ervinia. También incorpora tres figuras femeninas: su madre ausente, Daria; su abuela, Tarsisia, proveedora de relatos y del talismán que acompañará a Úrsula hasta el fin de su vida y, anacrónicamente, Isabel de Schönau, quien se suma a la peregrinación en Basel y la abandona poco después de su llegada a Roma. La suma de estas mujeres permite a la escritora construir un amplio universo femenino puesto que cada una adquiere una voz propia y en su diálogo con Úrsula, la voz que sostiene la narración, aportan distintos puntos de vista configurando diversas subjetividades (Secreto, 2008, p. 110).

Esa polifonía contribuye a que la trama ceda su centralidad para detener la atención en el viaje, en las diversas conversaciones entre las mujeres que alimentan la exploración de sentidos a partir de un lenguaje poético, es decir, “nos internamos en el *desborde* de un territorio poético sin fronteras” (Sartori, 2003, p. 69; cursiva en original). Como contrapunto de esas conversaciones, en particular de los discursos de Ervinia, aparecen los sermones de los eclesiásticos (Clemens, en Colonia; Alberticus, en Bingen; Pantulus, en Basel; y Ciriacus, en Roma) enfrentando dos visiones contrapuestas de que lo debiera o podría ser la vida de las mujeres.²²⁸ En este sentido,

²²⁸ Ervinia argumenta a favor de las pasiones, libres de las sujeciones doctrinarias del cristianismo, y denuncia a los eclesiásticos en su hipocresía de predicar la abstención y el recogimiento: “Como todos los curas por lo demás, que se atiborran en banquetes y acumulan mucha sedería, malditos lobos. Y después se hacen enterrar con un libro sagrado entre las manos y nos hacen creer que, una vez en el cielo, cantarán

uno de los aspectos más interesantes del relato es que frente a un orden social, político y religioso profundamente patriarcal, Úrsula y las mujeres que la acompañan encuentran un punto de fuga para evadirse –aunque parcialmente- de las opresiones de ese orden. El ángel que aparece en un sueño le señala a Úrsula el punto de fuga pero, una vez iniciado el viaje, le revela en otro sueño el final de su travesía: la palma del martirio. Úrsula entonces sólo puede sostener su libertad en el tránsito, en esa larga peregrinación a Roma,²²⁹ en la que arrastra como estandarte una seda bordada –regalo de Aetherius- en la que “una cierva blanca atada a una cadena miraba todo muerta de tristeza” (1998, p. 19).²³⁰

El viaje se torna en espacio de libertad (aunque transitoria) y también en tópico de la narración. Pinnosa le revela al respecto: “*Se viaja, Úrsula, no para aprender, ni siquiera para conmoverse. Se viaja para instalar la incertidumbre, esa forma simultánea del sufrimiento y la felicidad*” (1998, p. 87; cursivas en original). De esta manera, en ese viaje no hay certezas sino ambigüedades, paradojas, especulaciones y multiplicidad de voces y puntos de vista. Nada es definitivo, ni siquiera el final de la travesía que es adelantado como un sueño en el segundo capítulo y luego explicado, en el último capítulo, por Isabel de Schönau como *uno* de los finales posibles. El relato es el viaje y el viaje es metáfora de la escritura. En este sentido, el personaje Sambatia, precisa:

ante el dios” (1998, p. 155). La rigidez del discurso eclesiástico tensiona la narración, pero sus preceptos apenas limitan o modifican las conductas de las mujeres peregrinas.

²²⁹ La configuración de Roma (medieval) con un carácter casi inmaterial a través de la matriz onírica anticipa la “Roma” contemporánea desde la que escribe la narradora de *La Anunciación*, cuyos rasgos simbólicos prevalecen sobre una configuración territorial. En carta dirigida a Aetherius, refiere Úrsula: “Si pudieras ver Roma. Mi primera noche aquí fue de insomnio. O la ciudad era irreal o lo era el sitio del que yo venía o lo era yo simplemente como un sueño. Esta ciudad es un acto de fe” (1998, p. 232).

²³⁰ La cierva, siguiendo a Jean Chevalier, es un símbolo femenino: “Su belleza procede del brillo extraordinario de sus ojos, y por esta razón su mirada se compara a menudo con el de una joven” (1986, pp. 285-286).

Escribir, es estar entre dos aguas: el deseo de agradar y el de atacar. Yo ansío desoír las dos orillas. No responder a nada. Esa devoción. Ir hacia el abismo de lo real, a la presencia plena de la ausencia, sin importarme más que lo que no puedo encontrar, ajena a ese afecto que buscamos siempre, despótico y viejo y enfermizo. Mirar cada cosa –las flores, el amanecer, los peces movedizos, el movimiento azaroso de los astros- como si fuera la única que existe, con ojos que no fueran míos y que esa lejanía se notara en las palabras. Yo querría tan sólo, brillar. Ser una duración, como el río, sin retrospectiva y sin miedo. Ah si pudiera fundirme en lo que escribo, navegando como un barco, feliz, sin saber dónde empieza o termina el agua, dónde empiezo o termino yo (1998, p. 171; cursivas en original)

Se desea (como utopía) una disolución del sujeto fundido en su escritura como conquista de un espacio de infinita libertad, más allá de los condicionamientos y expectativas y más acá de las limitaciones del lenguaje: como apunta Andrea Castro, “el viaje tiene el potencial de llevar a algo anterior al orden simbólico de la lengua (2015b, p. 174)”. No obstante, esa utopía sólo es realizable en tránsito, en un continuo devenir que resista las fijaciones y monologismos, que desdibuje también las fronteras entre los géneros. Para Edda Sartori, “el yo narrativo invade el territorio del yo lírico o el yo lírico logra dar alcance al narrativo, lo destituye, superponiéndose con su mundo suspendido. Suspenso de lo narrativo y suspensión de lo lírico” (2003, p. 72), en tanto que, en la lectura de Cecilia Secreto (2008), se revisitan en esta obra el cuento de hadas, las andanzas de caballería, la epopeya y los relatos de viajes.²³¹ Anahí Mallol destacó su atmósfera como “genuinamente épica, en la profusión de epítetos, en la descripción de

²³¹ Secreto también destacó en esta obra la incorporación de algunos elementos del universo borgeano como el borramiento de los límites entre el soñador y el soñado y como las alteraciones temporales.

personajes, en la presentación de la acción, de la que no está ausente siquiera un catálogo de las naves, pero también como profundamente lírica” (2002-2003, p. 4), en tanto que para Jorge Monteleone se configura como una “épica del deseo femenino” (1999, p. 177). Es decir, géneros que Negroni ya había explorado en poemarios anteriores (*Islandia, El viaje de la noche*) y que aquí recupera para dar cuenta de la “travesía de una subjetividad de mujer, tensada entre la inclinación al amor, más como deseo de ser amada que de ser amante, y un profundo deseo de libertad” (Mallol, 2002-2003, p. 4), en un contexto históricamente opresivo para las mujeres. Por ello, alejándose de la rigidez de los mandatos (en torno a una forma de la feminidad dictaminada desde los discursos eclesiásticos) y de las pautas tradicionales de los géneros literarios (en especial, la épica, el relato de viajes y la novela) que ordenarían la narración, Negroni recurre una vez más a lo onírico para soltar amarras de las lógicas estructuradoras y coercitivas.²³² En este sentido, Secreto señaló que “La historia es leyenda y, más allá todavía, *la historia es sueño: es incertidumbre*. Pero, al mismo tiempo, la incertidumbre es el ámbito de lo único posible: la rebeldía contra lo impuesto, contra la tradición” (2008, p. 114; cursiva en original). El ejercicio de reescritura, desde su clave onírica, se organiza en torno a esa incertidumbre constitutiva que posibilita, a modo de punto de fuga, la exploración de subjetividades femeninas en continuo tránsito.

2.2. *Un Ejercicio de la Memoria*

La Anunciación (2007) consta de siete capítulos a través de los que la narradora —en primera persona, pero innominada— rememora los acontecimientos vividos en los

²³² Incluso, como señala la autora en la entrevista adjunta al final, la travesía constituye una suerte de catábasis (género que examinamos también en *El viaje de la noche*) con la aparición de un ángel que guía a Úrsula hacia un enigma, como advierte Monteleone (1999), que es el centro irresoluble de la narración.

años previos a la última dictadura cívico-militar.²³³ Desde su presente en Roma, ciudad que remite a un espacio imaginario más que a una localización geográfica,²³⁴ la narradora recupera sus años de juventud, de militancia, y el recuerdo de los/as compañeros/as de aquella época (Humboldt, Emma, el Abogado de Presos Políticos y Gremiales, el Bose), entre quienes ha sido la única sobreviviente.

Humboldt, quien había sido para la narradora más que un compañero de militancia, se constituye en su interlocutor imaginario, señalando con esa insistente presencia en la narración su ausencia definitiva. De él apenas se sabe su edad y alias, así como de los otros personajes se sabe poco más que el nombre, sobrenombre u ocupación.²³⁵ A la imprecisión de estos personajes se suma la del recuerdo de los acontecimientos vividos, tornando la rememoración un proceso incierto: “Me paso el día, las horas, tratando de recordar y nada. Pongo fechas sobre la mesa, acontecimientos, nombres y no logro determinar cuándo ni dónde ocurrió cada cosa [...]. // Imposible la reconstrucción del hecho. // Pero ¿qué hecho?” (2007, pp. 62-63). La narradora acepta lúcidamente este fracaso y por ello apela a la invención con el fin de dilatar la narración y de procurar “llenar” ese vacío (la ausencia/presencia de Humboldt) y las lagunas en la memoria:²³⁶ imagina infinitas versiones de lo que no fue

²³³ Parte del análisis que aquí se propone ha sido desarrollado en la ponencia “Las formas del pasado: recuerdo e invención en *La anunciación* de María Negroni” presentada en las *II Jornadas Nacionales de Filosofía y Epistemología de la Historia “Tiempo de la historia y tiempo de la memoria: los usos políticos del pasado”*, Universidad Nacional del Comahue, junio 2011.

²³⁴ Roma representa un lugar de enunciación en el que se superponen el presente en esa ciudad y el pasado en Buenos Aires, así como de exilio (interior) desde el cual la narradora rememora y escribe. Por ese motivo, “Roma” excede la mera referencia territorial para convertirse también en un espacio imaginario en el que todo es posible: “Por alguna oscura razón, cuando vivís ahí, se te olvida quién fuiste. Es genial. A cada paso te vas dejando atrás, como si tu *yo* ya no existiera. // A esto se le llama *resucitar*. // *Recibir el regalo de una segunda infancia*” (2007, p. 17; cursivas en original).

²³⁵ El personaje Abogado de Presos Políticos y Gremiales es uno de los pocos que remite a un sujeto histórico, quien revela su nombre (Roberto Sinigaglia) hacia el final de la novela cuando decide gritarlo en el momento en que es interceptado y secuestrado por un comando de fuerzas especiales.

²³⁶ Adriana Bocchino diferenció “recuerdo” y “memoria” para examinar cómo pugnan en el intento de la narradora de reconstruir lo ocurrido desde el exilio: “La memoria arma [...] el acontecimiento. En tanto los recuerdos, ligados a imágenes, momentos, perfumes, sensaciones, sonidos, dan cuenta de una experiencia y se resuelven, siempre, en el ámbito de lo fragmentario. Por lo tanto, lo que se denomina memoria de los sobrevivientes estaría más cerca de una serie de instantáneas mal montadas que de una

posible (“Una de mis versiones favoritas es ésta: Humboldt y yo tuvimos una familia” [2007, p. 73]), sostiene conversaciones imaginadas o soñadas con Humboldt, Emma, el Bose o consigo misma (una versión de sí a la que llama “mi Vida Privada”),²³⁷ inventa historias con otros personajes; todo ello intercalado con recuerdos, que emergen dispersos y desconectados, de manera que suelen confundirse los límites entre lo recordado y lo imaginado.

Sin embargo, el conflicto no sólo se presenta en torno al proceso de recordación, sino que también implica un cuestionamiento al lenguaje con el que se construyen los recuerdos: “Las palabras hacen ruido como si fueran manzanas. Un mordisco y otro mordisco y, a último momento, nos dejarán con hambre” (2007, p. 15). Esta búsqueda permanente, en la que la palabra nunca alcanzará el referente, atraviesa toda la obra. Se plantea así un abismo entre la palabra y la realidad que refiere:

Cuantas menos palabras, mejor. Después de todo, con ellas, nada se gana, ni siquiera se recupera. Ahora, por ejemplo, yo escribo pero ¿dónde está la taza en que te servías el té por las mañanas?, ¿y el ruido de la cucharita?, ¿el peso de la cucharita cuando la levantabas? (2007, pp. 44-45).

Las palabras entonces no hacen sino subrayar la ausencia, por eso la narradora prefiere “profanar palabras” (2007, p. 63), dilatar el relato con diversas digresiones y contarse historias, dando lugar a una ficción protagonizada por personajes que son una

narración lineal y unívoca. La memoria haría historia, en tanto el recuerdo, literatura” (Bocchino, 2009, p. 2).

²³⁷ Se incorporan también en la narración conversaciones entre dos voces sin identificar o, por ejemplo, entre Humboldt y el Bose de las que la narradora no participa o monólogos interiores de los personajes, etc., es decir, pasajes en los que desaparece la narradora en primera persona para subrayar la polifonía.

suerte de alegorías:²³⁸ “Había una vez, me digo, un ansia de perplejidad. // El ansia inventó la palabra casa” (2007, p. 31). Estos personajes (el ansia, la palabra casa, lo desconocido, Nadie, el alma, el Emperador Muy Noir, la Voluntad, el Avispa), por una parte, concentran en sus conversaciones los discursos más reconocibles de la época rememorada y alusiones precisas a hechos históricos, contribuyendo a una reconstrucción del contexto político-social de los años ‘70; por otra parte, permanecen atentos a la narración: “‘Silencio, chicas’, dijo lo desconocido, ‘¿por qué mejor no se concentran en la historia? Recuerden que nada ha sido dicho todavía, nada que *verdaderamente* pueda considerarse real, y no mera imaginación” (2007, p. 75; cursivas en original). De este modo, si bien estos personajes en principio atienden y comentan lo que la narradora relata, “el ansia” se perfila cada vez más como su alter ego, hasta convertirse en quien narra:

“¡Qué confusión *mon Dieu!*” dijo la palabra casa, “¿vos entendés qué está pasando?”

“Claro”, se entrometió el alma con su vocecita. “Sin darnos cuenta, hemos llegado a una esquina peligrosa de la Historia...”

[...]

“¿Por qué mejor no me ayudan a pensar en la trama?” se le ocurrió al ansia.

“Qué trama ni trama, pompón. A mí no me gustan los argumentos y, muchísimo menos, los desenlaces. Me dan pánico las soluciones finales. (2007, p. 174; cursivas en original)

²³⁸ En una entrevista, Negroni se refiere a estos personajes como “especie de alegorías” (Artal y Mazzocchi, 2010), en tanto que los/as críticos/as que han estudiado esta obra los interpretan de diversas maneras, por ejemplo, Jorge Monteleone los llama “figuraciones discursivas” (15 de abril de 2007), Andrea Castro, “voces con nombres como máscaras” (2015a, p. 176), Adriana Bocchino, “palabras-emblemas” (2011, p. 103), entre otras. Si bien no profundizaremos en este aspecto, cabe apuntar que el “ansia” se lee como *alter ego* de la narradora y que “el Emperador muy Noir”, cuya voz se incorpora al relato a través de cartas dirigidas al ansia, a veces se refiere a sí mismo como el Autor y reflexiona en torno al proceso de escritura, entrecruzando así los diversos niveles dentro de la ficción.

A medida que se acerca esa “esquina peligrosa de la Historia”, la fecha clave “11 de marzo de 1976”, día en que desaparecen Humboldt, Emma y el Abogado de Presos Políticos y Gremiales, la narración se torna cada vez más polifónica. A las voces de los personajes-alegorías, se suman las de los otros personajes cuyos pensamientos se insertan en el relato sin mediación de la narradora e incluso, en las últimas líneas del capítulo V, se incorpora inverosímilmente al poeta Huidobro como personaje (como autor “infiltrado” [2007, p. 175]), quien luego sostiene una conversación con Athanasius mientras “esperan” –a modo de invisibles espectadores en el palier de Emma- el desenlace.

Athanasius, por su parte, constituye un personaje clave en *La Anunciación*: remite al histórico Athanasius Kircher (un sacerdote jesuita de principios del siglo XVII que fue erudito, científico, inventor, coleccionista) quien, en la novela, es el creador del primer Museo del Mundo (que “contiene o replica el Mundo” [2007, p. 18]) y que oficia de guía en el proceso de rememoración de la narradora. Su inmortalidad y ubicuidad le permite reunir las cosas más extrañas o imposibles en su Museo,²³⁹ incluso los cuadros que pintaba Emma: “Ya verá, he registrado todo con vivo interés. La sala donde figuran Emma, usted y sus amigos se llama La Anunciación” (2007, p. 20). De este modo, el título de la novela coincide con la sala en la que Athanasius ha resguardado su registro de la historia y con los cuadros que pintaba Emma reproduciendo obstinadamente distintas versiones de “La Anunciación” (motivo cristiano), en busca de *ese* azul: “Para mí, lo único que cuenta es lo que no puedo ver, atenerme al peso de ese afán por hacer

²³⁹ Entre las cosas que figuran en su Museo hay “Acorazados, obeliscos, masacres, conciertos de animales, jeroglíficos, concepciones de Dios, trompos, juegos de té, circos, listas de pecados, plagas, sombras chinas, ambiciones, zootropos, viajes alrededor del mundo, dictadores, bicicletas sin manubrio...” (2007, p. 19). En el segundo capítulo, se incluye a modo de lista, parte del catálogo del Museo (2007, pp. 48-50).

del azul un espejo, una visión muy pura” (2007, p. 54).²⁴⁰ El Abogado de Presos Políticos y Gremiales, resignifica esta tentativa en su carta destinada a Emma:

yo busco el azul de la palabra patria que se parece al azul que usted busca en sus Anunciaciones, porque el azul no es más que esa humana porción de absoluto que a todos, todos, inverosímilmente, nos es dado, alguna vez, desear (Negroni, 2007, p. 165).

No obstante, para alcanzar esa “porción de absoluto” resulta necesario el despojamiento, que conduce a Emma a copiar cuadros de Anunciaciones hasta la deformación y decantación en cuadros cada vez más vacíos para “encontrar esa imagen que no exprese nada, cuyas formas vacías, multiplicándose sin fin, obliguen a ver” (2007, p. 96). La narradora emprende una búsqueda similar desde el espacio de la escritura, buscando en el arte *una verdad* que no puede ser precisa (“el arte es su propia realidad y [...] la medida de la verdad es la profundidad, no la exactitud” [2007, p. 92]) pues el instrumento para su realización se revela como una cáscara vacía: “Escribir, Humboldt, se parece tanto a la plenitud. Vas para un lado, y nada. Vas para el otro, y nada también. Tanto esfuerzo para quedarte, al final, con las miguitas de nada” (2007, p. 130). De allí que los heterogéneos materiales de composición no hacen sino desbaratar una lectura en clave testimonial, como subraya la narradora hacia el final de la obra: “Todo lo inventé sin inventar demasiado y por eso, podría decirse, no habré alcanzado esa excepción, esa verdadera disonancia donde la pura emoción –que no he conocido– puede transformarse en arte, en órbita del alma” (2007, pp. 223-224). De este modo,

²⁴⁰ Andrea Castro advierte que ese “espejo” no procura reflejar lo visible, sino que “Ella busca un espejo que refleje la verdad, destacando así el valor crítico del arte como contrapuesto a un posible valor mimético. Se trata de una verdad que está más allá de los datos y los hechos históricos, más allá de lo que podríamos llamar «verdad histórica». El azul como espejo permite entonces buscar las ausencias, los silencios, las huellas de lo olvidado, de lo enterrado” (2015a, p. 173).

aunque por la temática esta obra se inserte en una tradición fuertemente mimética,²⁴¹ Negroni apuesta por un ejercicio de escritura que procura recuperar ese pasado reciente desde una subjetividad en continua búsqueda de sí a través de un lenguaje cuya capacidad referencial está problematizada, a fin de acercarse a aquello indecible (ese nudo irreductible que representan los desaparecidos) desde la autonomía del arte.

3. Pensar la Poesía desde el Ejercicio de la Crítica

María Negroni ha escrito numerosos textos críticos, algunos de ellos publicados en revistas especializadas o culturales y luego reunidos en volúmenes, entre los que estudiaremos los cuatro primeros: *Ciudad gótica* (1993), *Museo Negro* (1999), *El testigo lúcido* (2003) y *Galería fantástica* (2009). En líneas generales, se destaca la continuidad que puede establecerse entre sus publicaciones críticas, ya sea por las reediciones de ensayos que, resituados, migran de un libro a otro, ya sea por ese modo de lectura que, al margen de su objeto, no deja de hablar sobre poesía.

3.1. Deslumbramiento en Nueva York

Ciudad gótica. Ensayos sobre arte y poesía. Nueva York 1985-1994 (1993),²⁴² ofrece desde su título una localización, una temporalidad y un recorte del objeto de

²⁴¹ Victoria Daona propone leer esta novela bajo la clave de un “realismo traumático” puesto que, desde su perspectiva, “no leemos una historia del trauma sino que es la escritura la que cobra un cuerpo traumático. Pensar la posibilidad de un ‘realismo traumático’, en tanto género literario, sugiere pensar que la escritura exploratoria y desorientada de Negroni no quiebra la mímesis de lo real, sino que pone en palabras la realidad caótica del trauma” (2011, p. 94). Esta lectura crítica contribuye en buena medida a explicar la escritura fragmentaria de esta novela enlazándola a la revisión histórica del accionar de los grupos militantes de los años ’70 y su problematización desde la literatura.

²⁴² Esta obra se reeditó en 2007 por la misma editorial. En este estudio, las citas corresponden a la última edición.

estudio. Los dieciocho ensayos -distribuidos equitativamente en dos secciones-²⁴³ que lo componen son concebidos por la autora como “amuletos”, como prueba de su tránsito por la ciudad de Nueva York, según explicita en la “Advertencia”. En la primera sección, titulada significativamente “Melpómene en Manhattan” (transfigurando la musa griega de la tragedia en una *flâneuse* moderna), los ensayos toman como objeto de reflexión distintas manifestaciones culturales norteamericanas: la música de John Cage, las performances de Laurie Anderson, una obra teatral que recrea el mito de Orfeo, el cruce entre poesía y mass-media, las formas de la cultura latinoamericana en Nueva York y las obras de algunos poetas norteamericanos como Robert Duncan, Galway Kinnell, Charles Simic o del artista Joseph Cornell. Adrián Ferrero observa que en estos ensayos la autora desmantela “las ideologías y las prácticas latinoamericanas, devenidas estereotipos o clichés e íconos del mercado de instituciones culturales” (2012, p. 3), es decir, persiste un ánimo inconformista que advierte sobre esa “alianza peligrosa entre arte y capitalismo” (Ferrero, 2012, p. 3).

Esa mirada crítica se extiende también hacia el canon literario norteamericano para desenmascarar su sesgo androcéntrico; de manera que, en la segunda sección, titulada “La pasión del exilio”,²⁴⁴ estudia en cada capítulo, a excepción del primero, a una escritora norteamericana, trazando de este modo una genealogía alternativa: Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, Adrienne Rich, Louise Glück, Lorine Niedecker, Susan Howe, Rosmarie Waldrop, Hilda Doolittle y Sylvia Plath.²⁴⁵

²⁴³ Las dos secciones están separadas por un conjunto de fotografías que remiten a los/as autores/as y artistas estudiados/as.

²⁴⁴ Esta segunda sección prefigura el posterior libro *La pasión del exilio: diez poetas norteamericanas del siglo XX* (2007), una antología organizada y traducida por Negroni de las autoras sobre las que escribió estos ensayos.

²⁴⁵ Negroni estudia la obra de una escritora en cada capítulo menos en uno en el que agrupa a tres: Niedecker, Howe y Waldrop. Esta última poeta en realidad es de origen alemán, aunque gran parte de su producción la realizó en Estados Unidos -donde vivió desde los 23 años- y por ello suele considerársela como una poeta norteamericana.

En “Una fábula inconclusa”,²⁴⁶ el ensayo que abre la segunda sección, recupera la “fábula” inventada por Virginia Woolf en *Un cuarto propio* sobre Judith, una hipotética hermana de Shakespeare. Al revisar ese relato de Woolf, remarca que la mayor verosimilitud se manifiesta en las dificultades de Judith al momento de escribir: “La *realidad*, la tragedia de Judith se plasma en una paradoja: la de poder escribir y al mismo tiempo, no poder escapar del sufrimiento, la tensión y la rebelión a que la obliga implícitamente dicho acto” (2007, pp. 83-84; cursivas en original). Negroni argumenta que esa necesidad y ese padecimiento por la transgresión continúan vigentes en las mujeres que escriben, aunque de otros modos. No obstante, se interroga sobre las posibilidades de las escritoras de apropiarse del discurso dominante o de apostar por un lenguaje propio. En esa paradoja irresoluble instala su propia escritura.

Ahora bien, desde la perspectiva de Woolf, para alcanzar la figura del “genio” se requiere disponer de una “mente sin trabas”, por lo tanto, no sólo las mujeres se han visto impedidas u obstaculizadas de seguir ese camino sino también las clases sociales de precaria economía y escasa instrucción. Negroni suma a la lista el factor de la procedencia cultural (es decir, las “culturas marginales”) para trazar así las coordenadas de su lugar de enunciación y los dilemas que le suponen. Situarse como latinoamericana es enfrentarse a la disyuntiva de escribir desde una torre de marfil o desde el reclamo y la denuncia, asumiendo los riesgos de los extremos de cada postura: imposibilidad de sostenerse en la primera, probabilidad de perder la autonomía artística en la segunda. A ello suma consideraciones de género, aunque desde una postura interrogativa, particularmente en relación con la teoría de Julia Kristeva que asocia lo femenino a la *chora semiótica* y lo masculino a la *chora simbólica*. Interrogándose en torno a los alcances de esta teoría, en su abordaje de las obras de las poetisas norteamericanas se

²⁴⁶ Si la fábula implica volver concreto algo abstracto, en ese ensayo de Negroni se presenta inconclusa puesto que la escritora no puede ni pretende resolver los conflictos y paradojas que suscita el tema.

interesa más por el trabajo de escritura que por los factores socio-históricos de exclusión, desafiando de esta manera las lecturas realizadas desde teorías de género y centrándose en problemáticas vinculadas a sus propias preocupaciones estéticas:

Mis disquisiciones son autorretratos. En cada una de las poetas elegidas, creí ver dilemas compartidos, insubordinaciones y miedos conocidos y, a partir de ese postulado, insuficiente y seguramente erróneo, no vacilé en proponer teorías y explicaciones que, acaso, yo sola necesite. Rescato, sin embargo, estos textos por lo que tienen de celebración: en ellos elijo una genealogía (2007, p. 12)

El debate más o menos abierto que establece con las lecturas feministas de esas obras, anticipado ya en la “Advertencia”, devela la construcción de un lugar de enunciación que aboga por eludir reduccionismos y por recuperar aquellas preocupaciones *en común* con las escritoras, pues le permiten dialogar e insertarse en una tradición (aún en vías de constitución): por ejemplo, la revisitación del género épico de H.D. en *Helen in Egypt* (género en el que incursionaría Negroni en *Islandia* y *El sueño de Úrsula*) o el exilio como clave de lectura de la obra de Bishop. En otras palabras, la figura de la escritora se impone a la de la crítica. Quizás por eso sus ensayos rehúyen las estructuras académicas para derivar –libremente- en una suerte de (auto)retratos de escritoras, en lecturas que integran vida y obra, a los que se suman esos raros escritores (como Galway Kinnell, cuya obra *The Book of Nightmares* pudo, en buena medida, inspirar *El viaje de la noche*) y artistas (como John Cage o Joseph Cornell) estudiados en la primera sección. De esta manera se lee un gesto subversivo en relación con el canon literario y cultural norteamericano de parte de una escritora que proviene de los márgenes.

Por último, cabe señalar en contraste con sus producciones posteriores que en *Ciudad gótica* gran parte del corpus se compone de obras poéticas, que persiste un “ánimo de pelear” (2007, p. 11), abordando obras contemporáneas o debatiendo teorías vigentes, y que los ensayos a menudo problematizan o evidencian su lugar de escritura, es decir, su ubicación como escritora argentina en Nueva York.

3.2. *Fascinación por el Gótico I*

Museo Negro (1999) es el libro ensayístico más extenso de Negroni pues reúne un total de veintitrés ensayos organizados en cinco secciones. En cada ensayo se interesa por los elementos propios de la estética gótica que se encuentran en diversas obras literarias (algunas pertenecientes a ese periodo, otras posteriores que, no obstante, recuperan ese imaginario)²⁴⁷ y también en algunos films. Por esa razón, en la primera sección la autora traza una suerte de arte poética del gótico. Si en el “Prólogo” estableció una correspondencia fundamental al asociar los personajes de las obras que estudia (“seres errantes, *aliens*, desamparados, es decir eternos niños-viudos aferrados a un mundo de catálogos, de objetos perdidos” [1999, p. 11]) con la figura del poeta, en los primeros ensayos el castillo gótico se transforma en “el castillo lírico” de la escritura y el poema en “el teatro ejemplar de la tristeza”:²⁴⁸

²⁴⁷ Entre las obras que pertenecen a la estética gótica, Negroni examina *El castillo de Otranto* de Horace Walpole, *Vathek* de William Beckford, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Drácula* de Bram Stoker, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu y *Los misterios de Udolpho* de Ann Radcliffe, por mencionar las más relevantes. Otras obras que estudia con lente gótico son *20000 leguas de viaje submarino* de Jules Verne, *Otra vuelta de tuerca* de Henry James, *El extraño caso de Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Louis Stevenson, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde y *La condesa sangrienta* (tanto la novela de Valentine Penrose como la reescritura de Alejandra Pizarnik), entre otros. En cuanto a los films, se interesa especialmente por *Metrópolis* de Fritz Lang, *Blade Runner* y *Alien*, de Ridley Scott.

²⁴⁸ “El castillo lírico” y “El teatro ejemplar de la tristeza” son los títulos de los dos primeros ensayos del libro que constituyen la primera sección, sugerentemente denominada “La escena del crimen”.

el castillo gótico cierra al mundo un centro de gravedad negro para abrirlo sólo a la noche interior y, en este sentido, se identifica con la poesía o mejor, es su devenir lírico transformado en interrogación. Su insumisión espectacular ante lo literal lo lleva a dismantelar el orden de los principios (es decir del sujeto y la voluntad), y a tramar un territorio de preguntas, encallado en la experiencia, los objetos y la sensibilidad, conquistando el vacío que funda y niega, al mismo tiempo, lo impensable. Contra lo noble o ejemplar del ser humano, la poesía, igual que el castillo gótico, opone la violencia de un movimiento que, una y otra vez, es fiel a sus tristezas (1999, p. 22).

La poesía se alimenta de la interrogación abriéndose paso hacia lo desconocido, hacia lo impensable, hacia el vacío, hacia una fisura en la significación. La fuerza que atraviesa al castillo (lírico) es centrífuga, traza un territorio móvil, contradictorio y frágil que impide todo acabado y que se funda sobre los restos del lenguaje. En este territorio no rige la razón sino la pasión, un *pathos* que da lugar a un verbo afectivo en el que “hablan la melancolía y los poemas. A la manera de una enfermedad fatal, corrompen la lengua para amplificar lo eterno de lo efímero, lo ilusorio de lo verdadero” (Kristeva citada por Negroni 1999, p. 29). Para Kristeva, la melancolía²⁴⁹ supone una pérdida originaria que no puede superarse a través de un proceso de duelo, sino al contrario, el sujeto se aferra a esa pérdida, es “fiel a sus tristezas” (Negroni 1999, p. 22). Sin embargo, no se trata de la pérdida de un objeto amado sino de lo que denomina la “Cosa”: aquello real “rebelde a la significación, polo de atracción y de repulsión,

²⁴⁹ Kristeva distinguió las nociones de “melancolía” y “depresión” (aunque, como señaló, sus fronteras pueden ser muy difusas) adoptando una perspectiva freudiana. No obstante, no se interesó por precisar o subrayar esas diferencias sino que atendió a la estructura común de las dos afecciones, esto es, “en una *intolerancia a la pérdida del objeto* y en la *quiebra del significante* para garantizar una salida compensatoria a los estados de retraimiento en los cuales se refugia el sujeto hasta la inacción, hasta hacerse el muerto o hasta la muerte misma” (2015, p. 15; cursivas en original). En este estudio optamos por el término “melancolía” para subrayar el nexo con la estética gótica que traza María Negroni.

morada de la sexualidad de la que se desprenderá el objeto del deseo” (Kristeva, 2015, p. 18). El sujeto se siente desheredado de un bien supremo innombrable e irrepresentable, tan arcaico que se ubica en los procesos iniciales de constitución del sujeto, en la delimitación de sus fronteras (del “yo”) y de la nominación.²⁵⁰ Esa pérdida irreparable e indecible supone un exceso de significación para el que no hay significativo posible, por ello la creación literaria podría ser un modo de acercarse a ese territorio de la Cosa arcaica. Al mismo tiempo, ese abismo que se traza entre el lenguaje y la experiencia afectiva impide el dominio completo del sentido (no hay traducción posible), por eso para Kristeva el melancólico “es un extranjero en su lengua materna” (2015, p. 58).

El aporte teórico de Kristeva resulta clave para desentrañar algunas líneas de lectura en *Museo Negro*. Ese duelo imposible por la Cosa que empuja al sujeto a aferrarse a lo que ya está perdido (y que quizás nunca se tuvo), ilumina lo que tienen en común los personajes de las obras que estudia Negroni: vampiros, coleccionistas, huérfanos. Estos personajes son incomprendidos: atrapados en una espiral donde el deseo no puede ser satisfecho (porque como sugiere Kristeva, la Cosa, ese paraíso perdido, tal vez no sea más que el vientre materno al que es imposible regresar) giran en torno a sí mismos aferrados a la melancolía como única patria posible (porque el primer exilio sería el exilio del cuerpo materno). Se trata de personajes que remiten al territorio de la infancia que, por un lado, habilita un vínculo precario con el lenguaje y, por otro, enfatiza el desamparo del sujeto, traducido –por su despojamiento- en una mayor libertad de creación artística. La comparación de estos seres errantes con los poetas que

²⁵⁰ Siguiendo a Kristeva, el duelo de la Cosa ocurre a partir de la identificación primaria con el “padre de la prehistoria personal” (2015, p. 19). En el melancólico esa identificación es frágil e insuficiente para asegurar las siguientes identificaciones por las cuales la Cosa erótica se convierte en un Objeto de deseo, por lo que se interrumpe la metonimia deseante así como se resiste al duelo. El melancólico puede entonces seguir el camino de la sublimación: “melodías, ritmos, polivalencias semánticas, la forma llamada poética que descompone y rehace los signos es el único ‘continente’ que parece garantizar un dominio incierto pero adecuado sobre la Cosa” (2015, p. 20).

Negróni explicita en el “Prólogo” habilita una doble lectura de los ensayos de *Museo Negro*: como reflexiones sobre obras literarias y filmicas desde la estética del gótico y como un tratado sobre poesía, que remite a su propia escritura.

Si en la primera sección de *Museo Negro* la autora ofrece el mapa de lectura del libro, en las siguientes despliega las claves del universo gótico, organizando los ensayos en función del elemento en el que se enfoca la reflexión: en la segunda sección atiende a los espacios propios del gótico (castillos y ciudades); en la tercera, se detiene en los personajes (masculinos);²⁵¹ en la cuarta sección, articula la infancia y la música; en la quinta, examina el *opus nigrum*, es decir, la obra negra, aquella creación que enlaza noche, deseo y crimen; y, finalmente, en la sexta sección subraya el elemento femenino en la estética gótica desde una evidente perspectiva de género. En esta última sección de *Museo Negro*, “El monstruo femenino”, la ensayista postula que los pilares sobre los que se construye el gótico visto desde una perspectiva androcéntrica son la omnipresencia de la figura de la madre (simbólicamente asociada a la noche, las profundidades del castillo, el agua que a veces lo rodea) que subraya la orfandad de los personajes propios del gótico; y el cuerpo femenino, que transgrede los límites de lo permitido y se constituye a la vez en víctima necesaria. No obstante, ese imaginario se rearticula cuando la figura central es femenina.²⁵² Para Negróni, si en el gótico tradicional lo femenino está asociado a la naturaleza, al Mal, a la muerte, a la otredad (al monstruo), en su reorientación hacia el centro de la escena produce, al menos, dos fisuras incisivas en el orden patriarcal: evidencia el artificio de las representaciones (especialmente la dicotomía que resume la subjetividad femenina a dos estereotipos: la

²⁵¹ La autora incorpora al final de esta sección el ensayo “Joseph Cornell y Charles Simic: un arte ladrón” que había sido incluido en *Ciudad gótica*.

²⁵² Por ejemplo, personajes como la vampira Carmilla, Elizabeth Báthory -conocida como “la condesa sangrienta”-, la teniente Ripley del film *Alien*, o bien escritoras como Ann Radcliffe, Valentine Penrose y Alejandra Pizarnik.

virgen y la prostituta) y favorece la exploración del deseo homoerótico (tensionado, incluso, hacia lo obscuro, lo perverso). En este sentido, subraya Monteleone que

Negróni no sólo sitúa lo femenino en su materialidad sino también como principio negativo del orden simbólico social, al punto tal que todos los monstruos de la gótica pueden ser percibidos, en ese último sentido, como *monstruos femeninos*, como una fuerza reactiva y, ciertamente, previa y arcaica como el agua amniótica, que desbarata la ley y la razón patriarcal, pero que se halla a la vez en el peligroso límite de su disolución toda vez que obra con elementos que le son ajenos, extraños y letales (2000, p. 57)

Esta síntesis detenida en el elemento femenino devela un territorio de disputa entre las fuerzas del orden y de la subversión que, enlazado a la perspectiva de género, hace de la teratología una poética, puesto que (como examinamos en *La Boca del Infierno*) “la escritura poética es, para María Negróni, un acto monstruoso afín con una sensibilidad gótica” (Monteleone, 2000, p. 54). Desde estas coordenadas, Negróni lee en el último ensayo de *Museo Negro* a *La condesa sangrienta* de Pizarnik, obra a la que volverá extensamente en su siguiente libro ensayístico.

3.3. Revisitar la Obra de Pizarnik

En las primeras páginas de *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003), Negróni explicita el vínculo del libro con su tesis doctoral y con *Museo*

Negro, del que extrajo y republicó algunos ensayos, con variaciones y agregados.²⁵³ En este nuevo libro, aunque no es manifiesta, también es evidente la lectura atenta a cuestiones de género, especialmente en el examen que realiza de las distintas figuraciones del sujeto textual en la obra de Pizarnik.

A través de los trece ensayos que componen *El testigo lúcido*, Negroni desarrolla su hipótesis de que la obra “de sombra” de Pizarnik (sus textos *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*) se yergue como un “testigo lúcido”²⁵⁴ frente al resto de su producción, señalando -más que una oposición- un diálogo y una suerte de contaminación: “el objetivo de la transgresión no era simplemente profanar, parodiar, agobiar la intertextualidad, sino, con todo eso, escenificar el proyecto siempre irrealizable de la significación” (2003, p. 12). Por eso Negroni descubre un vínculo entre las dos zonas de la obra de Pizarnik, como dos caras de una misma moneda o como la reformulación incesante de las mismas preguntas. De este modo, Pizarnik transita “del lenguaje, concebido como opción simbólica (capaz de hacer resucitar lo perdido) a un aquelarre semiótico, vale decir del lirismo al barroco, del sufrimiento al crimen” (2003, p. 13), trazando una “poética de la ruina” (2003, p. 14). Indaga, entonces, en dos estrategias de escritura de Pizarnik que permiten dilucidar su polifonía y la profunda unidad de su obra: la intertextualidad y la intratextualidad.

Por una parte, como ejemplos más notorios, examina *Los poseídos entre lilas* como una

²⁵³ De su libro *Museo Negro* reeditó el ensayo “Valentine Penrose: la hermosa alucinada” como “Música nocturna I: Homenaje a Valentine Penrose”, “Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura” como “El castillo de la escritura” y “Filosofía del mobiliario” como “Música nocturna III: Escribir en la habitación poética”. También compuso “Música nocturna II: La imaginación gótica feminizada” a partir de algunos fragmentos de los ensayos “El castillo lírico” y “Los ‘días degenerados’ de Ann Radcliffe” de *Museo Negro*.

²⁵⁴ Negroni recupera esa expresión del estudio que realiza Aldo Pellegrini sobre la obra del Conde de Lautreamont. Pellegrini la empleó para referirse a los momentos líricos como esclarecedores de esa gran obra profanatoria. Negroni, en cambio, la utiliza en sentido inverso: “A mi juicio, en el caso de Pizarnik no son los poemas (donde prevalecen la sugerencia, la brevedad y la perfección de la forma) los que cumplen esa función sino los textos bastardos, donde el discurso estalla en un aquelarre obscuro y una fiebre paródica sin precedentes. Porque un descontrol ha tenido lugar allí, una violencia capaz de exponer con crudeza una fisura inaceptable: la constatación de que el deseo, librado a sus ensueños más arcaicos, acaba siempre en el crimen, en el sentido que Bataille da a la expresión, es decir en una orgía de significantes errantes” (17).

reescritura de *Final de partida* de Samuel Beckett y *La condesa sangrienta*, antes que como reescritura, como un trabajo de refocalización a partir de la obra homónima de Valentine Penrose. Recupera a partir de esta última lectura elementos del imaginario gótico (lo nocturno, la morada negra, el crimen, la miniatura, la melancolía) para visitar *La condesa sangrienta* (tanto la obra de Penrose como la de Pizarnik) y transpolarlos, incluso, hacia la poesía pizarnikiana.

Por otra parte, Negroni examina la intratextualidad, esa migración de pasajes de un libro a otro, que refuerza la figuración de la “bucanera”: “Una obra apoyada como ésta en la libre circulación textual y en el robo multidireccional, perpetrado sobre otros y sobre ella misma, delata en forma simultánea la libertad más revulsiva y la imposibilidad de sostener la carga agresiva del propio discurso” (2003, pp. 17-18). La acentuación de ese “robo multidireccional” como refugio (o instrumento) de su desborde discursivo, conduce a ubicar *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* bajo la pulsión del neobarroco: esta obra se puede leer como “una traslación en torno a un significante elidido” en tanto su lenguaje “se complace en el quiste, la excrecencia, el suplemento, la sinonimia y hasta la tautología. Desconoce la funcionalidad, transgrede lo útil, insiste en designarse a sí mismo, mostrando su propia gramática, su propio código” (2003, p. 107).

Estas lecturas, que colocan en diálogo incesante la zona de sombra con el resto de la obra de Pizarnik, aportan puntos de vista inéditos que le permiten a Negroni entablar una discusión con la crítica literaria (especialmente argentina) que no leyó ese corpus (los textos de sombra) o que, si lo hizo, en general pasó por alto su pulsión neobarroca, los elementos de la imagería gótica y el trabajo de inter e intratextualidad. Descubre, además, los vínculos de esta extraña zona de la obra de Pizarnik con la tradición literaria, permitiendo una mayor *legibilidad*: por un lado, a través de la

deconstrucción del trabajo de intertextualidad y, por otro, mediante su inserción en una constelación de textos organizando una familia textual –entre quienes incluye a Lewis Carroll, el Conde de Lautréamont, James Joyce, Antonin Artaud, Tristan Corbière y, dentro el campo literario argentino, Susana Thénon, Néstor Perlongher y Osvaldo Lamborghini- que desdibuja la insularidad de textos como *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la polígrafa*, el más complejo y corrosivo de la obra de Pizarnik.²⁵⁵

En síntesis, en los ensayos de *El testigo lúcido* Negroni debate con la crítica especializada, procura una lectura integradora de la obra de Pizarnik y, además, más allá del objeto de estudio, ofrece claves para delinear su propia concepción poética:

Poema: estatua onírica y de piedra expuesta a la admiración de todos como un recordatorio de lo perdido. La poesía es una lucha feroz contra las palabras y una queja interminable por el eterno destierro del cuerpo que ocurre a manos del lenguaje (2003, p. 55).

De este modo, sus ensayos críticos se vuelven, nuevamente, hacia su propia poesía como un ejercicio de lectura/escritura que la compromete igualmente como ensayista y como poeta y que subraya la unidad de su producción.

²⁵⁵ Atendiendo a este aspecto, para Miguel Dalmaroni (2004b) *El testigo lúcido* de Negroni modificó el modo en que se lee la obra pizarnikiana, pues ubica a esta última en un momento clave de un proceso cultural todavía en vigencia, que anuncia el agotamiento de un modo de hacer poesía: “Lo que Negroni descubrió aquí, entonces, es que la apuesta de Pizarnik, ese autoirónico “ir nada más que hasta el fondo”, consistió en tomarse del todo en serio el desafío de la poesía moderna, la que va —digamos— de los románticos a las vanguardias, hasta desmentir cualquier ilusión de efecto utópico, constructivo o bienpensante que pudiese atribuirse al impulso corrosivo de esas políticas de la literatura. He ahí el crimen: ésta, la que yace muerta aquí por el crimen de la escritura de Pizarnik, es la ilusión modernista de la poesía del porvenir” (Dalmaroni, 2004b, p. 2). En este sentido, es notable la resonancia que tuvo el estudio de Negroni en el campo de la crítica literaria y su vigencia se prueba por su reciente reedición (2017) a través de la editorial Entropía.

3.4. Fascinación por el Gótico II

En *Galería fantástica* (2009) Negroni se interesa –como advierte en el “Prólogo”- por la literatura fantástica de América Latina en tanto la lee como una deriva de la literatura gótica trabajada en *Museo Negro*, insistiendo en la filiación de estos textos con la poesía y en la capacidad que comparten de “hacer trastabillar la realidad, ampliando de ese modo el abanico de lo concebible” (2009c, p. 11). Por lo tanto, antes que sus afirmaciones o conclusiones, lo valioso de estos nuevos ensayos de Negroni es la incisión de sus preguntas, que se formulan desde las páginas iniciales del libro: “¿En qué consiste la creación? ¿Qué pretende? ¿Qué peajes exige? ¿Qué relación tiene con la crueldad? ¿Con nuestro miedo o rechazo a la mortalidad?” (2009c, p. 12).

Los quince ensayos²⁵⁶ de *Galería fantástica* giran en torno a esos interrogantes eludiendo la clausura de las respuestas tranquilizadoras (es decir, que no impliquen otros interrogantes) y se organizan en tres secciones que abordan desde distintos aspectos los mismos enigmas. En la primera, “I. Juguetes filosóficos: réplicas, autómatas, muñecas”, Negroni se interesa especialmente por las figuras femeninas, duplicadas por autómatas, muñecas u otras mujeres -plausibles de ser sustituidas o intercambiables-, y estrechamente vinculadas a la infancia. El crimen, la sexualidad, el deseo, la orfandad, los juegos son los temas que atraviesan estos ensayos que leen textos de Carlos Fuentes, Rosario Ferré, Felisberto Hernández y Alejandra Pizarnik, bordeando una concepción poética que se articula en el cuarto ensayo:

²⁵⁶ Dos de estos ensayos son reediciones de otros incorporados en libros anteriores. “Muñecas muertas y otros poemas. Alejandra Pizarnik: *La condesa sangrienta*” es una reedición de “Primer plano de un infierno musical: La reina y su colección” de *El testigo lúcido*, en la que elimina las citas correspondientes a los poemarios de Pizarnik en tanto que mantiene aquellas que remiten a sus textos de sombra pizarnikianos. En cambio, “El jardín de los suplicios. De Nathaniel Hawthorne a Octavio Paz: *La hija de Rappaccini*”, es una reedición con mínimas modificaciones del ensayo “El jardín de los suplicios: *La hija de Rappaccini*” de *Museo Negro*.

¿Qué cosas horrendas se esconden detrás de lo que se reputa bello? La pregunta vale para los poemas, los cuadros, las sinfonías. Porque en todo aquello que se expone a la contemplación y se presta a ser admirado, late siempre como contracara una doble herida: la grieta de la precariedad y la gangrena obscena del deseo. Las muñecas, los dobles, los espejos son, en este sentido, señuelos: en su obsesión monotemática, no hacen más que apuntar a la compleja relación entre arte y vida, realidad y representación. Algo se desgaja del creador cuando éste concibe su obra y la realiza. Lo que se desgaja es una experiencia, en toda su maravilla y su dolor. La obra protege a este fragmento de vida en un mausoleo. Bienvenidos a las ruinas bellas, escalofriantes, tristes, a veces incluso un poco patéticas, del arte (2009c, p. 40).

Esta conceptualización del arte como un mausoleo viene delineándose desde sus libros anteriores, particularmente desde *Museo negro*.²⁵⁷ La cita transcrita adelanta además el núcleo de la segunda sección, “II. El artista imperfecto: realidad y representación”, es decir, la atención al vínculo entre creador/a y creación problematizando los instrumentos con que construye la representación (la literatura, la fotografía, el film). Las obras estudiadas en estos ensayos –de Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, Ítalo Calvino, además de los films *El afinador de terremotos* (de Stephen y Timothy Quay), *El año pasado en Marienband* (de Robbe-Grillet y Alain Resnais), *Blow up* (de Michelangelo Antonioni)-²⁵⁸ son leídas metafóricamente para arribar a reflexiones en torno al proceso de creación a fin de señalar su paradoja constitutiva:

²⁵⁷ Esta conceptualización artística también puede verse replicada en el Duque de Bomarzo y su Sacro Bosque, que la autora recupera en *La Boca del Infierno*, publicado también en 2009.

²⁵⁸ Los nombres que implican un corrimiento del recorte geográfico (Latinoamérica) que organiza el corpus de estudio de *Galería fantástica* se incorporan para enriquecer la lectura de obras de autores latinoamericanos. Por ejemplo, un cuento de *Gli amori difficili* de Ítalo Calvino dialoga con “Las babas

en todo poema u obra de arte, se pone en marcha un doble impulso paradójico: por un lado, el de buscar en los mundos cerrados –llámense *rosebud*, laboratorios o Nautilus- algo más lírico que narrativo (más muerto que vivo) como defensa contra la inestabilidad y el caos y, por el otro, el de apostar, con el orgullo empedernido de un niño, a una suerte de representación absoluta (sin referente y en contravención a toda regla) que fije la pérdida y la escriba como eterna micrografía del deseo (2009c, p. 60).

En esta paradoja ambos impulsos aspiran a alcanzar una totalidad con un instrumento defectuoso, que no deja de mostrar las fisuras –aquello falseado- en la representación, como en *La invención de Morel* o en la inquietante fotografía de Roberto Michel en “Las babas del diablo”. Y, sin embargo, es el deseo el que moviliza y alimenta –bajo el sello de lo nocturno- la ambición de la creación, como se coloca en relieve en los ensayos de la tercera sección, “III. Elogio y crisis de la naturaleza fantástica”: “¿Cómo atravesar el deseo, los nombres del cuerpo, la cantidad de sed, la infancia infinita? ¿Por qué el afán de ‘animar’ lo inanimado? ¿Cómo dar vida a una obra? ¿Cuánta muerte hace falta? ¿De quién?” (2009c, p. 96). Los interrogantes se multiplican del deseo al crimen, del cuerpo a la obra, de la fiebre a la imposibilidad de la representación. De allí que en los ensayos de esta última sección, la autora se interese por las sujeciones y rebeldías de las autómatas (la “sumisa y huérfana” [2009c, p. 82] hija de Rappaccini [Nathaniel Hawthorne, Octavio Paz], la insumisa Lorenza de Cagliostro [Huidobro]), por la disolución de las fronteras entre realidad y ficción (“El

del diablo” de Cortázar y ambos textos con el film *Blow up*; los films *El afinador de terremotos* y *El año pasado en Marienband* se colocan en diálogo con la obra de Adolfo Bioy Casares.

espectro” de Horacio Quiroga, “El impostor” Silvina Ocampo) o la inimputabilidad de la infancia como espacio imaginario (Marosa di Giorgio).

El/la artista procura en vano esa totalidad en la que desea fundirse, “*ser en el reflejo de su creación*” (2009c, p. 11; cursivas en original), puesto que la obra expulsa, irremediabilmente, a su creador/a.²⁵⁹ Por ello, en el último ensayo del libro, la escritora recupera y vuelve a insistir en los interrogantes, subrayando su irresolución:

¿Por qué ese afán desmesurado de crear? ¿Qué grieta o falta se pretende colmar?
 ¿Qué cosa, no vista y locamente ansiada? Y también: ¿En qué espacio se mueve lo creado? ¿Qué relación establece con la materia del mundo, con Dios, con el origen? ¿Qué obediencias debe y a qué, o a quién? ¿Qué riesgos comporta? A esta pregunta múltiple, cuyos alcances apenas he rozado, hay que lanzarse, no para contestarla (las preguntas que importan no buscan respuestas) sino más bien —como quería Barthes— para lograr que permanezca abierta (2009c, p. 107)

La interrogación es, entonces, la base del impulso de escritura en la obra de Negroni. A partir de la exploración de esos interrogantes organiza su lectura de un corpus que, en *Galería fantástica*, incluye a los escritores más reconocidos de la literatura fantástica latinoamericana (Carlos Fuentes, Adolfo Bioy Casares, Felisberto Hernández, Julio Cortázar, Horacio Quiroga) y a escritoras que no siempre han sido leídas por la crítica literaria desde esta perspectiva, como Rosario Ferré, Alejandra Pizarnik, Marosa di Giorgio y Silvina Ocampo. No obstante, la selección no se restringe por esta delimitación geográfica, sino que permanece abierta al diálogo con obras de otras latitudes, así como con otras no pertenecientes al campo de la literatura, como los

²⁵⁹ Este aspecto ya había sido explorado por la autora en poemarios como *La ineptitud* (2002) o *Arte y fuga* (2004), incluso en *La Anunciación* (2007).

films. Este gesto de apertura, ya explorado en *Museo Negro*, se profundizará en *Film noir*, obra que completa la trilogía negra de *La noche tiene mil ojos* (2015).²⁶⁰

4. Notas sobre el Sujeto Imaginario, el Sujeto Simbólico y la Figura Autoral

Cada obra de Negroni se articula a partir de un desafío de escritura diferenciado, aunque se integra a un mismo proyecto estético a partir de importantes líneas de continuidad. Considerando el corpus poético y ficcional, el sujeto se materializa a través de diversas formas (transitando todas las inscripciones de persona) y esta variabilidad remite a un sujeto imaginario que se caracteriza por tres rasgos interrelacionados: su indagación ontológica a través de una problematización del lenguaje, su figuración feminizada y su movilidad.

En cuanto al primer rasgo, esa búsqueda deriva en un proceso de introspección, en desdoblamiento del sujeto y en el insistente señalamiento de esa brecha que separa palabra y mundo, tentando los límites de lo decible a través de recursos como paradojas, oxímorons, metáforas, ambigüedad de los deícticos, dislocación de la lógica racional, referencias a otras obras (subrayando, por un lado, la autonomía artística y, por otro, la autorreferencialidad en tanto imposibilidad de dar cuenta de lo real), que prevalecen en mayor o menor medida según la obra. En cuanto al segundo rasgo, consideramos que en tanto sujeto imaginario se presenta feminizado (Richard, 1994), es decir, que reviste un carácter transgresivo en relación con las pautas genéricas (*genre*) establecidas y con los

²⁶⁰ En esta última obra se incluye la reedición de *Museo Negro* y de *Galería fantástica* junto con el inédito *Film Noir*, compuesto por dieciséis ensayos que se interesan por films del cine norteamericano de los años '50. Desde la Advertencia inicial, Negroni descubre los puntos de contacto entre esas producciones fílmicas, a menudo inscriptas en la matriz del expresionismo alemán, y el imaginario gótico: "Nada me seducía más que su fotografía en blanco y negro, sus planos torcidos, sus personajes seductores y ruines, sus crímenes y antros del mal. Y sin embargo, me tomó un tiempo –no mucho– reconocer en esos paisajes una afinidad casi escandalosa con los castillos negros, llenos de seres depredadores y pasiones arcaicas" (2015, pp. 8-9). Aunque no profundizaremos aquí una lectura de esta obra, cabe destacar la potencialidad de ese imaginario que se traduce, para la autora, en productividad lectora y escrituraria.

estereotipos de género (*gender*), ofreciendo otras coordenadas de subjetivación en tanto desestabiliza las formas de la feminidad y la masculinidad hegemónicas (de allí la importancia de la adopción de una figuración o punto de vista masculino, como en *La Boca del Infierno*, en una de las series de *Islandia* o en algunos poemas de *El viaje de la noche*).

En este sentido, cabe destacar la movilidad constitutiva del sujeto imaginario que es metafórica (por esa búsqueda ontológica) y literal, en cuanto transita especialmente espacios urbanos, a menudo a través de una cartografía organizada en un aquí y un allá.²⁶¹ La figuración del exilio, en este sentido, resulta clave por cuanto involucra al sujeto en una continua e irresoluble búsqueda interior, aunque en ocasiones su referencia alcance coordenadas históricas precisas resguardadas en la memoria colectiva (por ejemplo, en algunos poemas de *El viaje de la noche* y de *Islandia*, en *Buenos Aires Tour* y, especialmente, en *La Anunciación*).²⁶² El exilio, entonces, en sentido figurado impulsa la búsqueda ontológica y, a la vez, instaaura dos territorialidades en tensión (como en *per/canta*, *Islandia*, *El viaje de la noche*, *La flor de Coleridge*, *Buenos Aires Tour*, *El sueño de Úrsula*, *La Anunciación*) que propician una movilidad del sujeto que se proyecta, asimismo, hacia el trabajo formal en estas obras. De esta manera, la escritura traza una deriva que transgrede las fronteras que separan

²⁶¹ María Negroni partió hacia Estados Unidos en 1985, emprendiendo un viaje que implicó un cambio radical tras años de exilio interior: “Cuando llegué por primera vez a Nueva York en 1985, traía conmigo a cuestas, en una valija mal cerrada, ocho años de dictadura y exilio interno, una familia de clase media contra la que me había rebelado, varios amigos desaparecidos y una desesperación creciente frente a lo que me parecían trabas infranqueables” (2006b, p. 25). De allí que su primer poemario (que publicó antes de partir) difiera bastante de su producción posterior. La llegada a esa nueva ciudad significó una apertura a nuevas posibilidades de realización: “[en Nueva York] Podría dejar atrás los roles asignados, el peso de la tradición, la política de los clanes y sus vocabularios. Nada más interesante que el anonimato para vivir y crecer. O, más bien, para sacudirse las convenciones y códigos sociales y fundarse de nuevo” (2006b, p. 26). Este espíritu es el que prevalece en *per/canta*, *Islandia*, *Ciudad gótica* y, en menor medida, en *La flor de Coleridge* y *El viaje de la noche*, en los que, precisamente, predomina la construcción de un sujeto poético itinerante. Asimismo, “Roma”, ese espacio enunciativo de *La Anunciación*, también recupera estos rasgos que permiten una “refundación” del sujeto.

²⁶² Este último aspecto permite proyectar al sujeto imaginario hacia el espacio social (en tanto sujeto simbólico) como quien ha vivido y sobrevivido a aquellos años de horror, bajo el signo de la derrota histórica que se visibiliza con mayor claridad en su novela *La Anunciación*.

tradicionalmente los géneros literarios, tornando a la poesía en un agente corrosivo de las pautas que formalizan géneros como el dramático (*La jaula bajo el trapo*), el épico (*Islandia* y *El sueño de Úrsula*) y en menor medida otros como el epistolar, el sueño de anábasis, el cuento de hadas (*per/canta, El viaje de la noche*).²⁶³

En resumen, a través de sus obras Negroni construye un sujeto imaginario que, móvil, desafía las cristalizaciones, las certidumbres (entre ellas, las prefiguraciones genéricas), las trampas del lenguaje. De allí que, en general, se proyecte hacia el espacio social (sujeto simbólico) como un sujeto feminizado que avanza hacia nuevas formas de subjetivación, desplazando al lenguaje -constitutivo del ser- de los lugares comunes, de los convencionalismos. En este sentido, la figura autoral se constituye en forma subsidiaria a esa búsqueda del sujeto imaginario. El viaje de Negroni en 1985 a Nueva York le permitió cortar amarras con la tradición y desde ese nuevo espacio (“desmarcado”) seguir con vivo interés sus propias obsesiones:

Me adueñé, digamos, de una libertad que nunca antes había sentido. Todo lo que fuera descentrado me atraía: los cruces de géneros, la poesía en prosa, los ensayos líricos, la calidad golpeada de cierta narrativa, lo que rebasaba las fronteras geográficas, políticas y de género. Empecé a pensar y a escribir en contrapunto y usando varias voces. Mis libros son en parte, creo, el intento de transformar las sensaciones de inquietud y malestar, por medio de la magia muchas veces penosa de la escritura, en una suerte de defensa del fracaso y una apuesta al extravío como posibilidad existencial (2006b, p. 28)

²⁶³ En obras posteriores la autora profundiza ese juego con géneros como el epistolar en *Cartas extraordinarias* (2013), la crónica de viajes en *Cuaderno alemán* (2015), incluso esa suerte de diccionario arbitrario y ensayístico que propone en *Pequeño mundo ilustrado* (2011). En publicaciones más recientes como *Elegía Joseph Cornell* (2013) y *Objeto Satie* (2018) esa mezcla de géneros se acentúa a punto tal que ya no es posible acercarlas a ninguna clasificación si no es problematizando los rasgos que permitirían asociarlas a diversos géneros.

Esa libertad e interés hacia lo descentrado signó su producción literaria y ensayística: en *Ciudad gótica* exploró obras de artistas norteamericanos/as, desde el deslumbramiento y la crítica, asumiendo su lugar de enunciación como escritora latinoamericana; y en los tres libros de ensayos siguientes, profundizó su interés por obras que de un modo u otro remitían al imaginario gótico, organizando una constelación (negra) de textos en la cual insertar su propia producción. Esas “lecturas estratégicas”, por lo tanto, trazaron un recorrido por las tradiciones literarias más allá de las fronteras nacionales, siguiendo la deriva de esas obsesiones, es decir, de esos interrogantes que acuciaban la escritura poética. En este sentido, a propósito de obras más recientes de Negroni, Ana Porrúa delineaba un archivo de la imaginación poética a partir del que la poeta enhebraba sus producciones y que descubre, también, la figura de autora:

Negroni asedia ciertos archivos de la modernidad y desde allí arma sus colecciones, relee los elementos, los conecta y en estas conexiones [...] cifra una figura de artista, un mundo poético o la idea del poema como lugar de encuentro que teje relaciones secretas y misteriosas. Podría decirse, sin lugar a dudas, que lo que se pone en relación singular en el poema son fragmentos de la imaginación poética (Porrúa, 2013).

Esas relaciones secretas hilvanan una escritura que entre la erudición y la subversión transforman a la poesía en “un arte de la impertinencia”.²⁶⁴ Por lo tanto, la figura de autora se perfila en ese interés por la pulsión del gótico que aúna el deseo, el

²⁶⁴ Esta idea ha sido extraída del curso “Poesía: un arte de la impertinencia” dictado por María Negroni en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), cuya generosa invitación ha resultado muy estimulante en el contexto de las correcciones finales de esta presentación.

crimen y la noche para explorar en esos “castillos líricos” la napa oscura que corroe el edificio de la razón. Desbaratando la lógica racional, la pulsión gótica alcanza al sujeto imaginario que construye en sus poemarios, en tanto esboza con los restos de un lenguaje configuraciones posibles para una subjetividad en continuo tránsito, en incesante aventura hacia lo incierto, hacia lo desconocido, hacia la intemperie.

5. Hacia una Poética de la Incertidumbre

Desde el primer poemario, *de tanto desolar*, el sujeto imaginario que construye la poeta centra su atención en la carencia, en aquello de sí que conduce a la intemperie (“¿miedosa yo? / famélica de mí por intemperies / retumbo” [1989, p. 23]), a la desorientación (“[...] A mí, que la espío, / su desorientación me maravilla” [1994a, p. 19]), al extravío (“a tal punto llegué en el extravío / a ese lugar sin órbita y sin centro / donde el enigma permanece enigma / y el habla ciega ya no busca nada” [2009a, p. 46]). La escritura, en ese sentido, constituye una tarea riesgosa (“Escribir es un riesgo. Se parte, sin entender por qué” [1994b, p. 82]) mediante la que el sujeto poético se (des)configura (“Yo, la mendiga de toda travesía [...] Yo que destejo la agotada memoria, acuciada por el don de la pregunta incesante, la incesante nostalgia de la trama invisible” [1994b, p. 82]) siguiendo el hilo inacabable de las preguntas para rozar lo no dicho (“Lo no dicho aún es silencio. / ¿Perderá esa libertad?” [2014, p. 39]), lo indecible (“palabras / para nada decir // o decir / sólo lo aproximado” [2001, p. 56]), aquello que nace cuando se abandonan las certidumbres, las frases hechas, las formas establecidas. Por ese motivo, perderse es un modo de acercarse a ese no-saber, a esa intemperie que se descubre como espacio poético privilegiado, como una segunda infancia. En este sentido, en el “Prólogo” a *Buenos Aires Tour* Negroni advirtió:

[las líneas del mapa] También son las coordenadas que nos ayudan a perdernos, a agotar aquello que sabemos, y así llegar más rápido al cansancio y a la entrega. No sería otra cosa la escritura, el sueño de unos paseos interminables por paisajes olvidados, una grafía incierta donde cada lugar es un mundo (un espacio interior) que indica sólo lo impronunciable: esa quietud inspirada donde buscamos reconocernos, unirnos a aquello de nosotros mismos que pertenece al Absoluto, en el que todo participa (2006a, p. 15)

De este modo, la figura autoral traza ese sinuoso camino de despojamiento que sigue el sujeto imaginario y que tiene su correlato en las obras ensayísticas, en las que se interesa por personajes asociados al imaginario gótico (“seres errantes, *aliens*, desamparados, es decir eternos niños-viudos aferrados a un mundo de catálogos, de objetos perdidos” [1998, p. 11]), a los que compara con los poetas. Asimismo, esas obras de aliento gótico son leídas por la autora como próximas al territorio de la poesía por su carácter insubordinado:

¿No son acaso los poemas pequeñas piedras lanzadas contra el sentido unívoco?
 ¿No es también la poesía un antídoto contra el dogmatismo y el pensamiento autoritario? ¿No consigue, en su lucha sin cuartel con las palabras, alzar su casa en lo inestable? (2009c, p. 10).

Tendiendo lazos entre las dos zonas de su producción (la literaria y la ensayística), Negroni coloca en relieve la errancia y la pérdida, la inestabilidad y multiplicidad del sentido, la insubordinación contra lo instituido, contra lo que se sabe.

Por ello, proponemos que su obra –especialmente la literaria- se rige por un principio de *incertidumbre* que implica despojarse de lo conocido a fin de avanzar hacia lo incierto, hacia la intemperie como vía para alcanzar esa palabra poética que roza lo indecible. En una entrevista, Negroni afirmó al respecto:

En el poema, la palabra busca la sombra de sí, el espejo en el cual no verse, a fin de permitir la caza de lo imponderable, ese vacío (lleno de nada) que se alcanza, a veces, por el esfuerzo del fracaso.

La palabra poética sería, así, un puente entre ningún lado y ningún lado. Una consternación. Un atajo para ir de lo que todavía no ha sido a lo que, tal vez, nunca será. De este modo, y no de otro, el poema habla del dolor y re-conoce, en ese mismo gesto, una suerte de alegría, para la cual aún no existe un nombre.

La poesía es una epistemología del no saber. (Broughman, 2011, p. 142)

La búsqueda poética se orienta hacia la consternación, hacia la intemperie de la creación. Esta concepción de la poesía como “una epistemología del no saber” implica, siguiendo a Bachelard, una ardua superación del conocimiento como condición para hacer de la creación “un ejercicio de libertad” (2012, p. 25). Ser poeta implica, por tanto, una pérdida -de la confortabilidad del lenguaje común y la seguridad del sentido unívoco- para aventurarse a una escritura que exige, como peaje, el despojamiento del ser, su exilio indefinido. Sólo de este modo se alcanza una intemperie desde la cual articular una poesía cuya condición es, precisamente, su carácter inestable, efímero, insubordinado; solo soltando amarras a lo conocido es posible adentrarse en una poética de la incertidumbre que inaugura para el sujeto la posibilidad de una segunda infancia.

Capítulo V. Alicia Genovese. Revelaciones de la Cotidianidad

La poesía de Alicia Genovese (Buenos Aires, 8 de noviembre 1953) presenta en líneas generales cierta homogeneidad, perceptible en la construcción de la mirada poética que desfamiliariza aquello que remite al orden de lo cotidiano, y del sujeto imaginario poético, que desde el uso predominante de la primera persona del singular se acerca al registro autobiográfico o se enmascara simulando otras voces. Proponemos en este capítulo un recorrido por sus poemarios, desde su inicial *El cielo posible*, de 1977 (que, aunque fuera del recorte temporal propuesto, aporta claves para trazar su poética), hasta *La hybris*, de 2007; y luego, abordaremos sus dos obras críticas para recuperar no sólo sus reflexiones sobre el género poético, sino también dilucidar sus filiaciones y posicionamientos en el campo literario.

1. El Sujeto Imaginario en la Poesía de Alicia Genovese

Alicia Genovese publicó siete poemarios (en el periodo aquí delimitado) en los que a partir una expresión breve y concentrada (especialmente en los dos primeros, *El cielo posible* [1977] y *El mundo encima* [1982]), fue alcanzando paulatinamente una dicción más fluida y extensa, incorporando además a partir de su cuarto poemario (*El borde es un río* [1997]) signos de puntuación y reduciendo el uso de la espacialidad en la organización estrófica. A lo largo de esas variaciones, persisten algunos rasgos que, más allá de la construcción del sujeto imaginario, cohesionan la obra literaria de esta poeta como, por ejemplo, la presencia del elemento acuático, cuya polivalencia habilita múltiples significaciones, y del lumínico que, en general, cuando está presente altera y

amplifica la percepción y cuando está ausente (es decir, cuando remite a lo oscuro) abre cauce a la corriente de la memoria.

1.1. Entre la Búsqueda Estética y la Pugna por Decir

El cielo posible (1977) se compone de poemas relativamente breves organizados en estrofas de pocos versos irregulares y que incluyen al final una fecha (mes y año), comprendiendo un arco temporal que se extiende desde abril de 1974 hasta octubre de 1976. Esta inscripción temporal ancla al poema en un aquí y ahora,²⁶⁵ reforzado en ocasiones por anotaciones vinculadas a lo cotidiano, como el registro de impresiones y de escenas. Aunque estos poemas no desafían la sintaxis, se componen a partir de frases (a veces suspendidas) que remiten a imágenes fragmentarias, yuxtapuestas, siguiendo un débil hilo conductor:

Gota de lluvia
que retarda su caída
 en mi rostro
La ausencia después de tu partida
enfermó
como las aguas turbias
 inmóviles
[...] (1977, p. 10)

En estos versos iniciales del poema “El visitante” (que cierra la primera sección) se visualiza cómo a partir de un detalle se deshilvana una historia de la que no se refiere más que una escena, la partida de esa segunda persona referida en tercera en el título. Es el agua, como materia poética, la que demarca los detenimientos profundizando el sentido. La espera y el silencio, como una oscilación mecedora, cobija al sujeto (“No

²⁶⁵ Genovese recuperará esta operación de inscribir temporalmente al poema mediante la incorporación de una fecha al final, en la última sección (“Diario del Delta II”) de *Química diurna* (2004).

desfallecer / Comprobé que los barcos / también aprenden a respirar en los puertos” [1977, p. 10]) mientras que se devela la futilidad de avanzar con palabras: “No quise empezar frases / sabía sus quebradizas maneras / de escaparle al desnudo / de avanzar nulas” (1977, p. 9). Esta problematización del lenguaje abre para el sujeto poético el deseo de una lengua nueva, cifrada en los sonidos del agua: “Tal vez las gotas / entretejesen con las hebras / la tibia melodía / la esperada” (1977, p. 9). En este sentido, para Gaston Bachelard, “el agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo, continuado, del lenguaje que aligera el ritmo, que da una materia uniforme a ritmos diferentes” (2005, p. 235); de allí que esa “tibia melodía” represente la utopía de un decir que comunica, reconforta y fluye propiciando todos los encuentros, especialmente los amorosos.

El elemento acuático, no obstante, adquiere otras significaciones en este poemario, especialmente en vinculación con su contexto de producción.²⁶⁶ Se destaca el poema “Residencia” que, además de ser el más escueto de los publicados por Genovese, se encuentra fechado en marzo de 1976. El único verso que lo compone (“el mar no tiene orillas” [1977, p. 30]) permite vislumbrar una incidencia de esa inscripción temporal en el extravío (en esa residencia sin límites) y reticencia del sujeto poético. De este modo, se condensa la polivalencia del agua que propicia cierta ubicuidad al sujeto poético y una patria para habitar, pero también da cuenta de un borramiento de fronteras y de un silencio devorador (el dominio blanco de la página). En los versos finales de otro poema, “Rastros”, fechado en abril de 1976, el agua metaforiza la virulencia de los tiempos:

²⁶⁶ Si bien la poeta ha afirmado (remitimos a la entrevista que se anexa al final) que poco había incidido el contexto histórico en los poemas publicados en *El cielo posible*, advertimos los inquietantes sentidos que se develan si se realiza una lectura desde esa perspectiva. En este sentido, para Martín Rodríguez este poemario se lee “como texto “de época” que dice lo que ve y siente lo que dice, y la cosa diríamos que empieza ya en el juego del título. *El cielo posible* parece dialogar con las consignas de su estación: “tomar el cielo por asalto”, “seamos realistas, pidamos lo imposible”, aunque es también un “libro de repliegue” (Rodríguez, 26 de agosto de 2018).

la flor violeta
 que se sacude
 sobre un río turbulento

corazón

cabalga en mi miedo
 hasta desbocarlo (1977, p. 32)

La imagen de la frágil flor amenazada por la fuerza del río revuelto –como el sujeto poético por la turbulencia de los tiempos- se refuerza con la necesidad de desbocar el miedo. El campo semántico ecuestre remite a la figura del caballo, que aparece en otros dos poemas más, “Restos” y “Tregua”, fechados en 1975. En “Restos”, el sujeto poético aparece transmutado en un caballo blanco frente a una tormenta: “yo era el caballo blanco que jadeaba / en la playa / frente a un horizonte de relámpagos” (1977, p. 16). En tanto caballo nocturno, agoniza en el alba sedienta (“pero al alba, sin lluvia / la sed se parece tanto a la agonía” [1977, p. 16]). En “Tregua”, asociados a lo nocturno y a la locura (como variante de la impetuosidad del deseo), los caballos aguardan, coronados con flores, para volver a tirar del “carruaje febril” (1977, p. 24) de los sueños, cuyos restos invaden la vigilia como una pesadilla de la que no es posible despertarse: “entre mis párpados / como una secreta pesadilla / yacen sueños derramados / con la desesperada valentía de los sedientos” (1977, p. 24).

En esos tres poemas, por lo tanto, la figura del caballo se asocia a lo nocturno y a lo acuático explorando diversas significaciones que remiten a la polivalencia que aquella figura presenta en la cultura. Según Alain Gheerbrant, el caballo en cuanto símbolo se asocia originariamente a

las tinieblas del mundo ctónico, del que surge, galopando como la sangre en las venas, desde las entrañas de la tierra, o los abismos del mar. Hijo de la noche y el misterio, ese caballo arquetípico es portador a la vez de muerte y de vida, ligado al fuego, destructor y triunfador, y al agua, alimentadora y asfixiante (en Chevalier, 208).

En “Restos” y “Tregua” (fechados en 1975), la figura del caballo se asocia a lo nocturno, a lo onírico, al deseo y también a la sed y a la agonía de lo diurno; en “Rastros” (fechado en 1976), en cambio, se presenta transfigurada en miedo, cuyo sentido se completa a partir de la fecha en que el poema se inscribe. Este campo semántico reaparecerá en *El mundo encima* (1982) como una de las líneas de continuidad entre ambas publicaciones.

Siguiendo otra de las líneas de lectura de *El cielo posible*, leemos poemas en los que el sujeto poético –desdibujado tras la referencia- se vuelve un ojo que centra su atención en aquello que lo circunda: su percepción traza una suerte de postales urbanas, como se lee en versos de “Latidos breves” (“La estación tiene calma de aromas; / dos rieles // Pasan monjas disfrazadas de silencio / y soldados que buscan lumbre” [1977, p. 14) o de “Cansancio de los días” (“al fondo del andén / dos palomas picotean una miga // la niebla destruye / muros y desgastados campanarios” [1977, p. 31]). La mirada selectiva del sujeto poético capta fragmentariamente el paisaje urbano, aunque siempre atento a las variaciones de la luz que atraviesan la densa atmósfera de un tiempo casi detenido.

Por lo tanto, aunque esta obra se compone de poemas bastante heterogéneos, se pueden vislumbrar algunas líneas de continuidad con producciones posteriores, entre las que destacamos especialmente dos: la polisemia del elemento acuático que materializa

ahora es el rebencazo que enerva al caballo
y le quita
toda su nobleza (1982, p. 11)

La fragmentariedad de las imágenes y la violencia referida devela un segundo nivel de connotación implicado en esa voracidad de la primera persona del plural, en la “descabezada flor” (la que en *El cielo posible* apenas se sostenía en la turbulencia del río) y en el caballo que se enfurece ante el golpe (literal y metafórico, pero también sonoro). De este modo, el sujeto poético alude a una pérdida irreparable, al despojamiento, al dolor y a la furia ante la evidencia de que sólo la muerte perdura. En otro poema, “La caída”, es un pájaro el que recibe una bala y “sigue / pero solloza // sigue / pero no respira” (1982, p. 10) y en otros, son peces los que aparecen muertos, como por ejemplo en “Playa”: “los peces mueren / sobre la arena / y hay luz en sus escamas” (1982, p. 31). Esta muerte que se produce a la vista²⁶⁹ inunda todo con su sequedad abrasiva, incluso la garganta, origen del habla: “sal en la garganta / y en todas partes” (1982, p. 31). Por eso la poesía se equipara, como precisa en otro poema, a “ciertos memoriosos gritos del aire” (1982, p. 24), sonidos inarticulados que, ante la imposibilidad de decir, concentran en su irrupción el miedo y el dolor.

Por otra parte, los límites de decibilidad también se delinean en la fragmentariedad de los poemas, las elipsis y el trabajo con las repeticiones. Ello se observa con claridad en el primer poema, “Fragmentos” en el que se repite el sintagma “eslabón perdido”, primero en alusión a la belleza y luego en referencia a una presencia/ausencia:

²⁶⁹ Complementariamente, el sujeto poético alude a los restos que se tornan visibles con la bajada de las aguas, como en el poema “Marea baja”: “esta es hora de pájaros fastidiados / que picotean la resaca // no son buitres” (1982, p. 13), y más adelante, en otro poema: “un olor a sales fétidas / que dejó la bajada de las aguas” (1982, p. 25). De este modo, el sujeto poético parece anticipar veladamente el resultado de las tensiones sociales. Un presentimiento de muerte cobra fuerza en el desvelamiento de esa zona colmada de restos.

el mar es también la presencia
de unos brazos que se acercan
para abrazar
suele ser
el eslabón perdido (1982, p. 9)

La significación del sintagma “eslabón perdido” se desplaza de este modo hasta referir una ausencia que se puede leer como alusión a los desaparecidos, y el mar, como materia poética, recupera su ambivalencia en tanto elemento amenazador, pero también como refugio: si en la primera estrofa del poema se presenta distante e inquieto (“el mar es ajeno y da vueltas” [1982, p. 9])- en la tercera –arriba citada- revela cercanía respecto del sujeto poético y encarna la posibilidad de un (re)encuentro. Esta imagen se reelabora más adelante en el poema “Trasposición y claroscuro” (perteneciente a la última sección, “Movimiento circunfuso”), en el cual el mar se representa como violento y lejano aunque a continuación ese impulso se instala en el sujeto y se expande: “el mar estalla y no me toca // olas circunfusadas en mi pecho” (1982, p. 39).²⁷⁰ Finalmente, la imagen construida al inicio del poemario vuelve a delinearse en el poema que cierra esta obra: “y lo no abrazado / imagen en el agua / pero desaparecida aquí” (1982, p. 48) para insistir en aquello que *desaparece* y en el agua como espacio/refugio de lo posible, de lo deseado.

De allí que en este poemario predomine un sujeto poético inscripto entre la incertidumbre (“la calma es un pantano / la lógica / una torpe certidumbre / y las palabras / cansan” [1982, p. 9]) y el dolor (“inconmensurable el dolor / verdadero el

²⁷⁰ Cabe señalar que a lo largo de todo el poemario el cuerpo siempre es referido mediante el recurso de la sinécdoque para señalar no sólo la fragmentación del sujeto sino también, en el conjunto, un desmembramiento del cuerpo social. Las sienes, los brazos, los pies y especialmente los ojos y el pecho son los semas que la poeta incorpora en estos poemas para intentar referir el horror, el dolor, la pérdida, la impotencia, la búsqueda. Estas alusiones se recrudecen en la última parte del poemario, en las que el cuerpo figura como el reducto sobre el recae con mayor fuerza la violencia ejercida desde el estado dictatorial: “algo habrá de aparecer más que cuerpo / vaciado / sucia masa / herida que no revienta // y no parece lugar / donde lleguen golpes o / cualquier otro gesto” (1982, p. 43).

dolor / lo único” [1982, p. 42]) mientras se proyectan sentimientos de desolación, de pérdida, de derrota, como se lee hacia el final del poema “Otros tiempos”:

[...]
 inútil también morir
 ya se han acabado
 las grandes tragedias
 ahora todo parece
 desolado
 y perdido
 y desolado
 hasta la propia mirada
 que lo intuye (1982, pp. 23-24)

Ese sentimiento de devastación remite en este caso casi directamente al contexto de enunciación, aunque esa alusión se enmascare a través del título que señala otra temporalidad (reforzada por la incorporación de expresiones como “doncellas”, “caballero”, “el país de los elfos”). “Otros tiempos” es el primer poema de la segunda sección, “Andante”, que desde su epígrafe –un lamento de Safo por la muerte prematura de Adonis- recupera otro tiempo histórico que se entrecruza con el presente.²⁷¹ Esta estrategia de cifrado abre una vía expresiva que permite textualizar, por un lado, la violencia que impera en el espacio público (“las tropas desfilando / ya no son un bello espectáculo” [1982, p. 27]) y, por otro, el repliegue del sujeto hacia el espacio privado que puede ser refugio, pero también, como se sugiere en algunos poemas, otro espacio de opresión:

[...]
 ve manos en el detergente de las tazas
 sin flaca carne de martirio
 ni eco prístino de voladitos
 y piensa que son tuyas

²⁷¹ Ese entrecruzamiento de temporalidades puede corroborarse ya desde los títulos de la mayoría de los poemas de esta sección: “Eros otra versión”, “Bucólica segunda época”, “Impresiones de Safo unos 27 siglos después”, “Articulación o variante para el monólogo de Dido”, “Locus amoenus”.

tristezas calmas
 [...] (1982, p. 45).

Se perfilan en esos versos algunas preocupaciones de género -que se profundizarán en poemarios posteriores- entrelazadas con alusiones a violencias que provienen del hostil exterior. Por otra parte, si bien en ciertos poemas el amor es un tema predominante, persiste el desencanto, la soledad, el desencuentro, la nostalgia por un tiempo perdido; es que la omnipresencia de la muerte extiende su manto siniestro sobre toda cotidianeidad: “caricia / ronda / parca cotidiana / ronda” (1982, p. 29).

A partir de estrategias de cifrado del discurso como la fragmentariedad de las imágenes, la repetición (de figuraciones, de sintagmas que varían su sentido), las referencias a otro tiempo histórico, las metáforas y las alusiones a diversas manifestaciones solapadas de la violencia, se construye esa atmósfera siniestra que *pesa* sobre el sujeto poético silenciado, como *un mundo encima*.

1.2. Recuperar la(s) Voz(ces)

Anónima (1992) continúa en su primera sección una línea ya esbozada en *El mundo encima*, referida a las violencias invisibilizadas que tienen lugar en el ámbito privado, y anticipa, a su vez, las voces desbordadas de su posterior poemario *La hybris* (2007).²⁷² La segunda y tercera sección, en cambio, aluden a experiencias que remiten al periodo en que la poeta residió en Estados Unidos (a mediados de los '80), y la última sección, muy breve, ofrece algunas claves para dilucidar su “Arte poética”.

²⁷² Gran parte del análisis de esta primera sección del poemario *Anónima* lo hemos desarrollado para la ponencia “Anónimas y desmedidas: la construcción de voces femeninas en dos poemarios de Alicia Genovese” presentada en el *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Rosario, septiembre de 2015.

La primera sección, “Mujeres”, se organiza en dos partes, la primera compuesta por cuatro poemas numerados y la segunda por ocho cuyos títulos remiten a diversos personajes y tiempos históricos. En los poemas numerados se presentan voces femeninas tensionadas entre una interioridad que pugna por rebelarse y una imagen externa que deben sostener para responder a mandatos sociales. Desde el primer poema se construye una atmósfera opresiva, aunque no hay rebelión sino, al contrario, la imposición de un artificio como precinto de contención: “y en vez de sublevarte / te pone / pestañas postizas / y una cara afable” (1992, p. 13). En el segundo poema es la impecable ropa blanca la que acalla toda disonancia, toda resistencia (“blusa blanca de esa mujer / agobiada de tensiones / pero pulcra” [1992, p. 14]), en el tercero la mujer deviene objeto (“destino el tuyo / de materia / quieta inusada desolada / cosa” [1992, p. 15]) y en el cuarto poema la violencia se insinúa más explícitamente: “la mañana de cara / a la misma pared blanca / y la violencia / de un sonido tapado” (1992, p. 16).

Estos primeros poemas presentan mujeres anónimas atrapadas en una situación de opresión cotidiana y en un silenciamiento tal que es la voz poética quien habla por ellas a través de la segunda o la tercera persona; o bien, se trata del sujeto poético desdoblado que para poder referir su propia opresión se distancia objetivándose. En los poemas de la segunda parte de esta sección, en cambio, el sujeto poético recupera diversas voces históricamente silenciadas, algunas anónimas, otras identificables con personajes históricos, como en el poema “Clodia Pulcher” que convoca -mediante la prosopopeya²⁷³ a quien el poeta Catulo ha referido en su obra como “Lesbia”. En este poema Clodia toma la palabra para articular una queja por su objetivación a través de la palabra del otro: “oh Lesbia me dice / me escribe / me lega a los siglos” (1992, p. 20).

²⁷³ Según Nora Catelli, la prosopopeya consiste en dar voz a los ausentes, muertos, seres sobrenaturales o inanimados. Esta figura retórica, por su etimología, presenta una ambigüedad: “*prosopon* es, a la vez, el rostro y la máscara, el hombre y el personaje, una superficie y lo que esta superficie oculta” (2007, p. 224).

Más adelante en otro poema titulado “Anónima”, una voz de mujer despide a un tal Federico que parte a la cruzada y profiere una queja similar a la de Clodia: “vete tranquilo / los hombres que se quedan / rimarán mi lamento” (1992, p. 24).

La operación de recuperar aquellas voces silenciadas permite desnaturalizar los modos en que las mujeres han sido referidas a lo largo de la historia, ejerciendo ahora – a través de la voz de la poeta- una resistencia frente a ese discurso hegemónico que las decía y constreñía.²⁷⁴ En otros poemas el silenciamiento también se quiebra con la risa puesto que tiene el poder de subvertir los roles (“no se le conteste / al señor / aunque dé risa / el ir y venir de su bigote” [1992, p. 22]) e incluso adquiere un tono festivo acompañando a quienes han burlado las prohibiciones, como la de tomar vino: “pero aquellas risas / desde la cocina / aquellos agujeros escondidos / en los toneles” (1992, p. 25).

En la segunda sección del poemario, “Museos” (muy disímil de la anterior), el sujeto poético refiere sus experiencias de recepción artística en las que, en esos lugares de sacralización de la cultura, entremezcla la percepción de las obras pictóricas con elementos que irrumpen desde el exterior. De este modo, las obras de algunos renombrados pintores de la historia del arte occidental (Picasso, Miró, Tanguy, Renoir, Giotto) no constituyen el objeto del poema sino el punto de partida en las reflexiones del sujeto poético sobre sí o sobre lo que le circunda: “el cuadro termina / y sigue la realidad digamos / ahora una ventana / en la que el viento alza hojas secas” (1992, p. 40). De este modo, se disuelven las fronteras que delimitan esa residencia cerrada de la “alta cultura” propiciando un encuentro revivificador con el presente que rescata a las obras del enclaustramiento, de la museificación:

²⁷⁴ En este sentido, apunta Susana Reisz que *Anónima*, ya desde su título “denuncia con lapidaria capacidad de síntesis el rol de la mujer a través de la historia y sugiere en sordina la problemática de la escritora” (1996, p. 175).

por el tragaluz
 el sol de las tres de la tarde
 deforma los ópalos de las pantallas
 las paredes se agrandan
 los cuadros giran su gama cromática
 el volado de mi blusa es la puntilla
 de aquella mujer que da vueltas (1992, p. 42)

En este poema que cierra la sección, “Museo VII (Renoir)”, se desdibujan las fronteras entre quien percibe, el objeto percibido y lo que rodea esa interacción sujeto-objeto,²⁷⁵ desarticulando de esta manera “la neutralidad del museo” (1992, p. 43). La luz, que aparece destacada por la estética impresionista en la que se inscribió el pintor, se configura como un elemento que favorece las transformaciones en una alquimia que abre la imagen poética, que enraíza el poema en el instante vivo del presente.

Por otra parte, en estos poemas también se percibe en el sujeto poético un extrañamiento de sí, producto de su extranjería: “alguien habla del poema / en un inglés sudamericano / y soy yo” (1992, p. 35). Esa incómoda pero productiva ubicación representa el núcleo de sentido de los poemas de la tercera sección, “La extranjera”, en la que predomina el desplazamiento espacial y el distanciamiento del sujeto poético que a menudo se desdibuja tras la referencia o se refiere a sí en tercera persona. Ese extrañamiento problematiza la relación del sujeto poético con el lenguaje a través del cual (se) escribe, desdoblado ahora en dos lenguas: “se mueve en un lenguaje ajeno / y escribe cartas en el suyo” (1992, p. 57). Traducir la experiencia de quien habita en un espacio otro (“vuelta a una rutina / en la que no termina de acomodarse / a un lenguaje que no es suyo” [1992, p. 59]) produce un desacomodamiento que obstaculiza el esfuerzo del sujeto poético por dar cuenta de lo real: “quiere escribir su realidad / reescribe ficciones” (1992, p. 57). No obstante, no renuncia a ese esfuerzo por referir

²⁷⁵ Este juego (auto)constitutivo entre quien percibe y lo percibido se encuentra anticipado por el epígrafe que encabeza la sección, perteneciente a Julio Cortázar: “Ver las cosas como quien es visto por ellas” (1992, p. 33).

una realidad extraña, aun cuando la escritura resulte interferida: “desgramatizada realidad / falta de relaciones / confundida con el ruido ambiente / la escritura” (1992, p. 61). Por ese motivo, como el título de uno de los poemas sintetiza, el sujeto desdoblado solicita “Hábleme yo poética”:

hábleme del caos
de lo que fue
y sigue siendo
convérseme con voz
con texturas (1992, p. 61).

La continuidad en la dispersión, en el tránsito, aquello que sostiene al dislocado sujeto, es precisamente la *voz*, la que puede decir “yo”, la que puede hablar entrelazando elementos, instaurando un principio de orden sin alisados ni recomposiciones (“en el tejido inconexo / el sitio de desgarró // [...] // la escritura no vuelve transparente / un agujero negro” [1992, p. 67]) puesto que lo problematizado es la posibilidad de traducir:

una gramática busca
que intente traducirla
sin que la explicación la silencie
o la obvie
la extrañeza (1992, p. 63)

El sujeto poético insiste en volver inteligible esa extranjería que, impidiéndole arraigarse en una lengua/territorio, lo ubica en un espacio en tránsito, en “fuga”, en un borde que es también un punto de vista singular, ambivalente: “(la que habita / está en el punto de fuga / dentro / y fuera de la escena)” (1992, p. 53).

Por otra parte, a partir del viaje emprendido, el sujeto poético se reconecta con su historia familiar a través de su viaje por el sur de Italia (“no son más que casas viejas / en un pueblo perdido / pero soñadas por los que emigraron / hasta mi infancia” [1992,

p. 55]);²⁷⁶ aunque su condición extranjera persiste incluso después de su regreso, como se lee en los versos que cierran la tercera sección:

sus poemas estragados
 sus recortes
 extranjera en su propia lengua
 se demora en el jardín
 ha vuelto también al desorden primigenio
 de las hojas

ha perdido
 camouflage (1992, pp. 70-71)

Un decir fragmentado que acentúa la distancia entre el sujeto y el lenguaje, recupera la continuidad y la temporalidad de/en el jardín. Para el sujeto poético supone un volver despojada (sin ocultamientos) al sitio de la escritura, a ese “desorden primigenio” del jardín como espacio familiar en el que conviven la naturaleza y el artificio. “En el jardín cohabitan lo salvaje y lo cultivado, lo indomeñado y aquello que puede modificarse y modelarse” (1998, p. 103) explicó Genovese a propósito de la poesía de Diana Bellessi con la que, en este aspecto, revela un punto de contacto. El jardín, como una zona fronteriza entre naturaleza y cultura, coloca en relieve el trabajo de corte y selección que implica la escritura, las tensiones entre lo indomeñado y aquello posible de modelarse. Por lo tanto, a partir del jardín como espacio creativo y metafórico privilegiado el sujeto poético trazará su “Arte poética”, como se titula la última sección.

En el primer poema de su “Arte poética” se escenifica una pugna por recuperar un decir a pesar de los tránsitos (“escritura vulnerada / en los cambios de persona / de

²⁷⁶ En el poema “Scilla” el sujeto poético imagina la infancia de la madre en ese pueblito del sur italiano a la vez que el transitar por ese lugar significativo en el marco de la memoria familiar le permite integrar esa genealogía dibujada en el mar: “y un reflejo sinuoso / me incluye” (1992, p. 56).

escenario” [1992, p. 77]) y que procura articularse en un delicado equilibrio para que permanezca abierto y sea posible un recomienzo:

escribe
 y no quiere
 que el deseo se rompa
 o se confunda
 el deseo
 es un lugar abierto donde
 el vacío se mueve
 el universo empieza (1992, p. 78)

El deseo opera como motor de la escritura, pero también precisa ser preservado en tanto favorece esa apertura a partir de la cual el sujeto poético puede reinscribirse, reterritorializarse. En ese volver a situarse, el sujeto poético recurre al jardín en tanto “lugar abierto como una frontera que se corre sobre el mundo ancho, ajeno y lugar propio que se crea para mirarlo, para escribirlo” (Genovese, 1998, p. 105), instaurando una tensión poética enriquecida por las connotaciones que el jardín contiene en cuanto símbolo: como imagen y resumen del mundo en el que predomina el reino vegetal (destacado por su temporalidad cíclica) y como espacio que propicia la percepción interior (Chevalier, 1986, p. 603). El deseo se engarza entonces con ese lugar delimitado en el que se combina lo sacro (puesto que culturalmente recuerda al paraíso perdido), lo íntimo, lo natural (salvaje, indomeñado), lo fecundo y la voluntad del sujeto de instaurar un orden (Chevalier 1986, pp. 603-604), un principio de sentido. De esta manera, escritura y jardín se entrelazan metafóricamente en la estrofa final del poema que cierra

Anónima:

sobre el silencio de lo borrado
 se reanuda
 hojas retoñan
 en el tallo del rosal

la poda dejó cortes al sesgo

la luz del jardín amplifica

no selecciona

no descarta (1992, p. 79)

La poda es ese corte preciso de ramas/palabras superfluas, innecesarias, que permite a la planta/expresión cobrar mayor vigor. En el microcosmos del jardín todo adquiere un valor y reluce bajo la luz, ese elemento que, una vez más, amplifica la percepción. Esta mirada casi microscópica del sujeto poético constituirá una línea de continuidad con su siguiente poemario, *El borde es un río* (1997).

1.3. Explorar los Bordes

Los dos primeros poemas de *El borde es un río* (1997), “El borde” y “Composición”, recuperan el espacio imaginario del jardín y continúan, entonces, el trazado de su arte poética. En estos poemas iniciales la atención está centrada en los detalles que demarcan las fronteras (del jardín, del sujeto) para desdibujarlas:

Borde, límite doméstico
medianera al fondo de la casa
que separa
 el jardín del baldío
como una compuerta
que cede
espacios, respiración
[...] (1997, p. 9)

Ese “borde” que dibuja un límite entre lo público y lo privado, entre naturaleza y artificio se abre imaginariamente a medida que avanza la escritura, cediendo sus fronteras hacia otro límite, no domesticado, como espacio de deseo:

Borde irregularizado
 en el arrastre orgánico,
 plancton
 si topografía deseante
 el borde es un río (1997, p. 10)

Esa topografía se conforma a partir de la irregularidad del borde de un río en el que se acumula material orgánico arrastrado por la corriente, ahora vuelto objeto de la mirada del sujeto poético y transformado en un espacio imaginario que desdibuja fronteras: “[...] Interior / que sobreexpone al paisaje / a una riesgosa filtración” (1997, p. 10). El sujeto poético se constituye a partir de esa mirada que imprime una subjetividad sobre el objeto enfocado, sobre el que se permea su interioridad:

Materia inesperada
 que compone
 en el campo visual
 un espacio
 interior
 [...] (1997, p. 11)

De esta manera, en la poesía de Genovese, esa intimidad proyectada en el afuera, esa extimidad,²⁷⁷ se traduce en un sujeto poético que se mira en esa fluida naturaleza que lo rodea y que se *realiza* a partir de su mirada. En este sentido, Alicia Salomone señala la configuración de un “locus que, a la manera de un campo de experimentación poética, permite capturar sensaciones y traducirlas en imágenes mediante el signo lingüístico; una praxis que, al tiempo que produce una resignificación del entorno, va transformando a la propia hablante” (2014, p. 108).

En un texto publicado pocos años después, Genovese reflexionó sobre el yo poético para configurarlo en términos de una “[b]úsqueda de un yo en la escritura como

²⁷⁷ Recordamos la noción de extimidad, entendida como lo más próximo (íntimo) del sujeto que se representa en el exterior, que Kamenszain (2016) recuperó de Lacan para leer las producciones literarias contemporáneas.

búsqueda de un referente que no está más que en el apego a ciertos objetos, en la materia del afuera que parece, nos busca” (Genovese, 2001, p. 74). De allí que se acorte la distancia entre sujeto y objeto para dar cauce a una interioridad que se proyecta sobre la naturaleza al modo de un injerto, a partir de un contacto íntimo:

[...]
 No hay distancia correlativa o contraste
 sino injerto:
 la veladura íntima
 resplandeciendo
 en estas hojas. [...] (1997, p. 12)²⁷⁸

A partir de estos dos poemas iniciales que se ubican bajo la estela del “Arte poética” trazada en la última sección de *Anónima*, se instaura una clave de lectura/escritura. En el tercer poema, en cambio, el sujeto poético ya no se circunscribe a la introspección en el espacio del jardín, sino que centra su atención en una irrupción, en un cambio en la cotidianeidad: “Alguien se ausenta / y la casa / emana una desazón [...]” (1997, p. 13). El sujeto poético procura dar cuenta de una separación y una espera que traduce a “La ausencia” –título del poema y de la sección que cierra- como “*borde acuciado de deseo*” (1997, p. 14; cursiva en original), como “*ternura infinita que choca / contra las paredes del cuerpo*” (1997, p. 15; cursiva en original). Esa ausencia atraviesa el cuerpo y la casa,²⁷⁹ enredando semánticamente esos términos como materialidades que se habitan y revelan ese estado afectivo del sujeto poético, eludiendo la sentimentalidad. La misma operación sostiene en la tercera sección (“La rompiente”),

²⁷⁸ Además de espacio de proyección de su interioridad, la naturaleza observada se transforma en un lugar de aprendizaje a través del ojo que en su percepción abstrae, conceptualiza “del muro el límite, del follaje / la irrupción; del color infinito / definiciones de cambio y persistencia” (1997, p. 11).

²⁷⁹ El espacio doméstico acusa esa desestructuración de la rutina a causa de una ausencia: “Se aquieta en el desuso / la cocina / Rezuman cálidos sudores / los enseres / no tocados” (1997, p. 13).

en la que alude a una separación, puesto que, como la ausencia, coloca en relieve los bordes, esos límites ahora acentuados por la partida del otro:

Distancia que ensancha
 el borde neutro entre dos cuerpos
 marca la privación, la promesa
 del costado amoroso;
 una mañana poderosa
 malograda en ayuno (1997, p. 48)

Esa “Materia oscura”, como se titula el poema al que pertenece la estrofa citada, recorta el borde que separa dos cuerpos antes unidos (“Desanudar un lazo / dificultad de desanudar un lazo / demasiado ajustado para seda de bodas” [1997, p. 41]) e introduce en esa distancia una fuerza entrópica que desbarata el proyecto futuro arrojando al sujeto poético a un estado de incertidumbre y de soledad (“No habrá futuro blanco / como las arenas del Sahara / ni objetos sin memoria” [1997, p. 47]). Por ese motivo, el poema que cierra la sección, “El frío”, alude a la estación invernal en el sur del país, en la intimidad de la casa (“Años durmiendo / al lado de la misma persona / [...] / y un día una aspereza / la ventana / invadida por el hielo” [1997, p. 53]) y en el interior mismo del sujeto puesto que “El frío es parte de lo humano” (1997, p. 56). Nuevamente, como en los poemas iniciales, el jardín se presenta como un espacio sobre el que el sujeto proyecta su interioridad y que le comporta un aprendizaje, por ejemplo, en su observación de la camelia blanca: “Planta de estación. Sabio / recogerse para abrir / después de las heladas” (1997, p. 55). El sujeto procura resguardarse del frío/dolor en la espera de otro tiempo, de primavera, de renacimiento del deseo a partir de otro vínculo afectivo: “Si la alegría filial / tapa una hondura desolada / ¿verdeará en su raíz / algún deseo?” (1997, p. 41).

En cambio, en la segunda sección, “La opulencia”,²⁸⁰ no predomina la espera, la ausencia o la soledad, sino el encuentro amoroso que favorece la amplificación de los sentidos, como se lee en los versos finales del poema que titula la sección:

Quién consentirá
la obscenidad del temblor
cuando el paisaje desaparece
y una persona ocupa el foco virtual
apenas reconocible
donde los sentidos festejan
su opulencia (1997, p. 30)

En esa fiesta de sentidos proliferan los aromas (“Perfume de jazmín / asomado / de las tapias altas” [1997, p. 30]), los colores (“los bosques de arce en Quebec / rojo llameante de las hojas / última pasión en el aire” [1997, p. 33]) y los sonidos producto del intercambio con el otro (“Hablar / como si el murmullo fuese / el aire que azora / las cortinas” [1997, p. 25]; “Breve toque, cercanía / que cierra los ojos / descontrola el silencio” [1997, p. 31]). A partir de una apertura sensible a lo que le circunda, el sujeto poético se inscribe en el instante presente, aligerándose.

En la última sección, “La vuelta”, el sujeto poético se reconecta con los afectos, reverdece ya no en el amor conyugal sino filial y parental. “Templar lazos”, afirma en un verso el sujeto poético, es decir, ensayar movimientos de lejanía y cercanía, estableciendo “vínculos para no devorar ni ser devorada”, como sintetiza María del Carmen Colombo en la contratapa del poemario, siguiendo la clave de lectura instaurada en el epígrafe de Clarice Lispector que abre esta sección. El amor filial²⁸¹ se

²⁸⁰ Esta sección presenta algunas continuidades con “La extranjera” de *Anónima* en los poemas en los que, sin insistir en el sentimiento de extranjería, el sujeto poético transita otros espacios como Quebec o Montreal. En estos poemas podríamos leer esa operación de “hacer de lo cotidiano la rutina de lo nuevo” que leía Gabriela de Cicco en este poemario (1997, p. 36).

²⁸¹ En los tres primeros poemas de esta sección el sujeto poético se centra en pequeños acontecimientos cotidianos vinculados a su maternidad: el tiempo de la siesta como tregua silenciosa para dedicarse a la escritura (“[...] puedo filtrarme / entre mis papeles / como en una playa de arenas extendidas” [1997, p. 59]); el distanciamiento de la hija que oculta el proceso de creación de su dibujo a la madre (“hiere / y

sostiene en esa tensión que se extiende desde la ansiedad de “la abotonadura / que se abría / para dar de mamar” (1997, p. 18) hasta ese borde que subraya una separación - pero no un corte- que favorece “La soledad creadora” (como se titula el poema) de la hija que dibuja en un rincón del cuarto:

En el rincón del cuarto
 su cuerpito inclina
 sobre el ramaje de gruesas rayas
 colores fantásticos
 donde el reclamo maternal
 no entra [...] (1997, p. 61)

Los dos poemas finales aluden a las figuras parentales del sujeto poético y en ambos enlaza distintos tiempos, combinando desde el presente su memoria y la de otros. En “La casa en la colina” su madre desanda el camino de la inmigración, volviendo después de décadas a la tierra natal, de la que conservó como seña los restos de un dialecto (“las voces el dialecto / que se seguirá mezclando / en la ortografía de sus cartas” [1997, p. 66]), ese que fluye ahora como un oleaje que impulsa la escritura para el sujeto poético:

[...]
 oleaje que agujerea las palabras
 como una turbulencia
 [...]
 que desparrama mis frases cuidadas
 sobre el papel
 que nombra a mi hija
 por una boca negada a la corrección
 que no para el placer
 para templarse (1997, p. 67)

enamora / la desconfianza del vínculo” [1997, p. 62]); y, por último, la atención al lazo afectivo que su hija tenderá con su mascota (un pez), comprendido como “un esplendor / que se instala / que no habrá / de devorarse” (1997, p. 64).

El cruce de tiempos en la escritura se extiende desde la infancia de la madre hasta la infancia de la hija, tres generaciones hiladas por los restos de un dialecto y el recuerdo de esa casa en la colina con el mar en los balcones. Esa vuelta al origen de la madre (sitio que el sujeto poético había transitado en dos poemas de *Anónima*), que supone una reinscripción del sujeto en su genealogía, se articula en un tono festivo y permeable al derroche.

En el último poema, en cambio, la memoria adquiere otra densidad al recuperar la figura del padre visto desde los ojos de la infancia: “Papá subido al techo del auto / arrancaba flores de palo borracho / para mi clase de Botánica” (1997, p. 70).²⁸² En esa rememoración se solapan el tiempo subjetivo del recuerdo escolar y el tiempo histórico de Buenos Aires cuando “Camino negro” –como se titula el poema- era esa calle oscura de la periferia.²⁸³ Esa oscuridad que demarca un borde atrae al sujeto poético hacia la densidad de la memoria, asociada a las sombras recortadas sobre la luz, como los brazos estirados del padre alcanzando las flores: “No son las zonas luminosas / las que arman mi constelación / sino el dibujo quemado / por esos vértices” (1997, p. 71). En la poética de Genovese que se va delineando, si los juegos lumínicos restallan en la superficie y amplifican la percepción, la oscuridad densifica el espacio de la memoria, arrastra como una fuerza grave, subterránea, hacia el pasado:

No es la luz la memoria
 es un objeto oscuro
 un orden simbólico silencioso
 maternalmente atravesado
 negro magma; bordearlo
 hacia atrás
 según la lógica del cangrejo

²⁸² En la primera sección, “El espacio vacío”, de *La contingencia* (2015) el sujeto retorna a la memoria del padre y del hermano a modo de duelo.

²⁸³ Conocido popularmente como Camino Negro debido a que por muchos años no tuvo iluminación, hoy una parte recibe el nombre de Presidente Perón y otra San Juan XXIII. Se ubica en el partido de Lomas de Zamora, en el sur del Gran Buenos Aires.

que avanza, en realidad
desbordarlo: (1997, p. 72)

Ese magma negro, como fluido incandescente que mana desde el interior, desborda sobre la superficie del presente: “desborda el presente // tiempo adensado / como raíces en busca / de napas húmedas” (1997, p. 73). Desbord(e)ar ese tiempo implica el movimiento que avanza hacia atrás, que arrastra hacia lo subterráneo en busca de aquello que alimente la escritura: “Materia negra, extraña / orografía de la emoción / que la escritura recorre / como una calle apagada” (1997, p. 74).

Si en “La ausencia” el *borde* alimentaba el deseo, en “La opulencia” se desdibujaba en la sensibilidad amplificadas por el encuentro con otro y en “La rompiente” remarcaba la pérdida, la separación, en “La vuelta” el borde constituye ese límite que posibilita “templar lazos”, como una zona de contacto entre pasado y presente, entre el sujeto y los otros. Por ello, el borde en este poemario es un río que fluye y, a la vez, traza un puente deseante que permite cruzarlo.

1.4. La Corriente de la Memoria

Puentes (2000) se compone de un único y extenso poema -seiscientos ochenta versos organizados en sesenta y cinco estrofas- que, a pesar de su apariencia de fragmentariedad, sostiene una continuidad a través de la imagen de diversos puentes²⁸⁴ que funcionan como puntos de anclaje para la voz poética, como sintetiza Jorge Monteleone:

²⁸⁴ Para Alicia Salomone el puente es “un espacio al que se regresa y del que se parte, una y otra vez, en una suerte de movimiento incesante entre espacios, tiempos y sujetos, a través de un tránsito que sólo parece reconocer un punto de relativa fijeza: el del propio puente o zona de pasaje; un topos que también define el locus nómada de la hablante que enuncia el poema” (2009a, p. 143). Para Fernanda Moraga García el puente “se construye como un cronotopo de potente visualidad poética y como una especie de foco nodal de la memoria que configura los sentidos y los afectos que sostienen la nomadía de la enunciación” (2019, p. 60).

Referente, motivo, dicción: los puentes son objeto evocado y a la vez metáfora, nombre y a la vez ocasión del yo lírico. Allí la mirada se "impregna" del objeto material que se vuelve, al mismo tiempo, imán de una memoria personal e histórica (28 de marzo de 2001)

El poema se articula, entonces, a partir de un sujeto en tránsito espacial y temporal: “cercano el ayer, el futuro / se toca / y el espacio-tiempo del puente / es un punto estallante de carga y descarga” (2000, p. 23). Este enlace de tiempos favorecido por el tránsito sobre puentes (que literal y metafóricamente conectan dos puntos eludiendo un obstáculo) conduce al sujeto poético a momentos de rememoración de escenas de la infancia, de la juventud y de la adultez –a veces en diálogo con la memoria colectiva-,²⁸⁵ que María Lucía Puppo lee en términos de apropiación “del espacio urbano mediante una estrategia que consiste en leer lo público en clave familiar o íntima y, a la inversa, en subrayar el carácter político de toda acción individual” (2013, p. 94). Si bien esa estrategia devela la “pulsión autobiográfica” (Salomone, 2014, p. 111) que caracteriza este extenso poema, el pasado no es el único tiempo de inscripción del sujeto poético que en ocasiones se proyecta a futuro o se deja asaltar por la irrupción del presente en la escritura. Estos múltiples cruces temporales dan cuenta de una subjetividad y, en el mismo movimiento, la interrogan.

En el inicio del poema, el tránsito se produce a través de puentes que cruzan en distintos puntos el Riachuelo; en esa cartografía, el Puente Alsina es el que habilita el tránsito hacia la infancia. El sujeto poético se vuelve sobre sí en tercera persona para restablecer su mirada infantil hacia la madre (“Cinco años, seis, / la madre hacía

²⁸⁵ Algunos aspectos del análisis que aquí proponemos, que vinculan la memoria individual con la memoria colectiva, fueron parcialmente desarrollados en la ponencia “Poesía y memoria en Alicia Genovese”, mencionada en nota anterior.

malabares / con los paquetes de costura” [2000, pp. 11-12]) para luego, en primera persona, acentuar el distanciamiento: “me negué a coser / a ser mi madre” (2000, p. 13). No obstante, un mandato de género persiste (“criar mujeres fuertes / y que todo pase / por ellas [...]” [2000, p. 13]) para modular una continuidad que regula ese “entregar, y decir / en diferido” (2000, p. 13) como contraseña de una escritura que se elabora – como sugería Tamara Kamenszain- al modo de una costura:

Quebrado, cosido
 el verso elide en su secuencia;
 su ajuste, su descontrol,
 en un trazo de palabras,
 agarres
 para boyar sobre napas
 escurridizas: las del poema
 donde el tiempo se engarza
 como una sola aleación
 sin resistencia en los encajes,
 amalgama cautiva del agua
 del deseo, que es cristal
 y sedimento;
 [...] (2000, p. 26)

De esta manera, en ese trabajo de disimulo de las costuras que arman verso a verso el poema, se instaura una tensión de proximidad y lejanía en relación con el oficio heredado y el elegido, como un puente tendido entre madre e hija que dibuja la genealogía y que se extiende a la hija/nieta: “otro camino y otra escuela, / convertida en la mamá / con la hija de la mano, / un puente, el breve relato” (2000, p. 43). No obstante, las palabras entendidas como puentes no sólo se tienden entre sujetos (“un cuerpo es un puente / en otro cuerpo / y las palabras / impensadas aparecidas, puentes” [2000, p. 30]) sino también se despliegan al interior del sujeto, al modo de “agarres” para atravesar esas napas escurridizas que constituyen la materia del poema, tensionada entre dos fuerzas intrincadas en “una sola aleación”.

Una de esas fuerzas, ascendente, asociada a lo leve, amplía los campos de visión, siguiendo a menudo las reverberaciones de la luz, y genera una sensación de ligereza; en general, se desenvuelve cuando el tiempo se direcciona hacia el futuro (“el goce a futuro / de la expectativa, / ese rocío ensoñado que fue / siempre a escondidas, una forma / instantánea de felicidad” [2000, pp. 10-11]) o se inscribe en el presente en el que irrumpe lo “accidental”.²⁸⁶ A esta fuerza se opone un movimiento que se percibe como descendente, grave, que detiene el tiempo y profundiza en los detalles y que, en general, arrastra, como un río interior, subterráneamente al pasado (“Napas geológicas de la memoria / en la napa oscura de río, [...]” [2000, p. 10]).²⁸⁷ Esa retrospectiva, impulsada por aquello que en el paisaje urbano aparece como indisoluble, dialoga desde ese espacio público con la memoria colectiva:

[...]
 escenas inconexas tocan
 nudos en el cuerpo,
 reactivos balbucean
 desde una calma sucia,
 como agua crecida
 desde arroyos entubados
 que escapada vuelve a contar
 a alterar el concreto

Desaparecido, chupado
 un nudo se abre
 con un legajo oculto, pruebas
 de ADN, indisoluble filiación
 en el ácido de los cuerpos

²⁸⁶ Posteriormente en uno de los ensayos de *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011) Genovese estudió lo accidental como la irrupción en el texto de “sucesos que se producen en la situación de enunciación del poema y que van empujando su sentido” (2011, p. 128). En *Puentes* se percibe, por ejemplo, en estos versos: “y este colibrí / desorientado en el vívido brillo matinal, / entra al campo de atención / por un momento, desde el segundo / plano del jardín. [...]” [2000, p. 20].

²⁸⁷ Las categorías de lo leve y lo grave -propuestas por Genovese (a partir de formulaciones de Ítalo Calvino) en su libro *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011)- contribuyen a visibilizar estas dos fuerzas que tensionan y dinamizan el poema. Para Genovese, “Lo leve puede identificarse como un movimiento ascendente, hacia una suspensión, como si los significados se llenasen de aire y se volviesen más livianos. Lo grave se manifiesta más comúnmente en un movimiento de descenso, de desplome, de cavado de los contenidos hacia su fondo oscuro, de corrosión de los referentes que son colocados bajo una luz subterránea, de interiores” (2011, p. 57).

y la historia fragmentada
que dura en el aire reaparece
sin conectores,
sin cohesión. [...] (2000, p. 19)

En sus dos primeros poemarios la poeta ya se había referido a ese difícil momento histórico, aunque en forma cifrada por la contemporaneidad de los acontecimientos con el tiempo de la escritura. En *Puentes*, casi dos décadas después, vuelve a articular la traumática experiencia, aunque esta vez de manera más directa debido al nuevo contexto de enunciación. Andrés Avellaneda señaló que la literatura producida en los años noventa se enfrentaba a las políticas “pacificadoras” (de reconciliación y olvido) impulsadas por sectores hegemónicos y, por lo tanto, ejerció una resistencia frente a la cristalización de los discursos sobre la memoria (2003, p. 131).²⁸⁸ Específicamente, ubicando a este poemario como parte de esa resistencia, Avellaneda destacó el empleo del recurso de la hipálage “para fijar corrimientos de sentido ejercidos como nuevo estilo ‘ideológico’, como nuevas articulaciones de literatura y política” (2003, p. 128). La hipálage se constituye en uno de los recursos que permite decir en diferido para señalar un silencio que es carencia, ausencia, desaparición.²⁸⁹ De este modo, en los versos arriba citados, la desaparición queda asimilada a un quiebre, a una pérdida de sentidos que se imprime sobre el cuerpo y compone un nudo en la memoria (“lo inasimilable” [2000, p. 9]), un resto insoluble, que sólo puede referirse fragmentariamente: “en tanto evocación o rememoración de un

²⁸⁸ Esta misma inscripción del poemario en su contexto de producción histórica (específicamente en relación con los discursos oficiales conciliatorios sobre el traumático pasado reciente) ha sido señalada también por Salomone (2009c, 2014), Puppo (2013) y Moraga García (2019).

²⁸⁹ Moraga García propone sugerentemente una lectura de este poemario a partir de la noción de desvío, puesto que “le confiere al discurso poético de la autora su materialidad afectiva y política de transgresión respecto de una organización establecida de la realidad y en cuya materialidad confluyen y se tensionan los sentidos del lenguaje y de la imagen poética” (2019, p. 55). Nuestro abordaje se desarrolla en línea paralela, atendiendo al recurso de la hipálage y al decir “diferido” que el propio sujeto poético en un movimiento metarreflexivo sostiene sobre su discurso.

tiempo que se sabe de derrota, no puede articularse más que de modo fragmentario, elíptico, quebrado” (Salomone, 2009c, p. 36).

La evocación de ese pasado que persiste e interpela al sujeto poético (y a los/as lectores/as) también supone la rememoración de la experiencia individual en diálogo con aquella memoria colectiva:

A la pensión de San Cristóbal fueron
de civil, de casualidad
no estaba y ese mismo día
me mudé, dormí
en casas de amigos
que después fui perdiendo
Alrededor se deshacía
el espacio urbano
en centros y campos inhallables
de detención
Lo poco que nacía
parecía deshecho
en cada esquina, un patrullero (2000, p. 18)

En este poemario resulta distintiva la cercanía al registro autobiográfico del sujeto poético, que rearticula experiencias vinculadas a distintos episodios de su ciclo vital. La poesía, como un puente entre el sujeto y su campo vivencial, supone un modo de volver a contar que permite “alterar la inscripción / de la catástrofe” (2000, p. 21), ensayando un intento de comprensión de una experiencia histórica dolorosa que ha incidido en el sujeto poético: “un puente se hace / en las historias vueltas a contar” (2000, p. 42). Por ese motivo, para el sujeto poético el poema es un puente “de agua: la misma sustancia / del obstáculo es / la que lo cruza” (2000, p. 27), esbozando la batalla por el decir (diferido) que, a pesar de su resistencia, materializa la experiencia surfando la corriente de la memoria (y recuperando de esta manera la polivalencia del elemento acuático). No obstante, esa resistencia de la palabra bordea algo que permanece inasimilable al lenguaje, “[...] un sombreado / que escapa / de lo escrito” (2000, p. 44) y

que tampoco logra captarse a través de la fotografía más que como señalamiento de lo irreductible en un cono de sombras: “solo a veces / el foco / consigue dar con el sombreado / de la memoria” (2000, p. 36-37).

Puentes se cierra con un recommienzo (“de la ira y el sueño se vuelve / del suelo minado / y el ansia, empieza / un puente” [2000, p. 45]), otro puente que cruza la inscripción temporal y espacial final, al borde del milenio (“*Buenos Aires-Delta de Tigre / 1997-2000*” [2000, p. 45; cursiva en original]). La subjetividad puesta en juego en el cruce de temporalidades que los puentes como lugares de la memoria habilitan se reorganiza a partir de la mirada que capta a través del lente fotográfico un instante de fijeza como reafirmación de lo real y su potencia:

Fotos, arqueología
de la mirada y el espacio,
como toda captación
inmóvil
implosiva (2000, p. 38).

Este anclaje fotográfico se revela al final del poemario con la inclusión de dieciséis fotografías tomadas por la propia poeta de los puentes referidos en el poemario. Esta incorporación apuntaría no sólo, como sugiere Foffani, al “valor de la palabra subyacente a la fotografía”, sino también al de “la fotografía de la palabra, la dimensión óptica de la poesía, su capacidad de multiplicar ojos sobre la superficie que se dispone a contemplar” (Foffani, 28 de enero de 2001). Esa mirada panorámica del sujeto poético que atraviesa espacios y tiempos se inscribe, siguiendo a Monteleone, frente a “esa inmediata presencia del referente en la foto en blanco y negro”, develando paradójicamente “el enigma profundo de lo real” (Monteleone, 28 de marzo de 2001).²⁹⁰

²⁹⁰ Para un examen detenido de las fotografías y sus vinculaciones con el poemario, remitimos al artículo “Recordar en dos lenguajes. Poesía y fotografía en *Puentes* de Alicia Genovese” de América Salinas (2015).

Por lo tanto, en ese continuo vaivén entre el ver y el decir (en diferido) en el que se hilvana este poemario, que pone en tensión el espesor de lo real frente a la fragmentariedad de la memoria, se constituye precariamente el yo poético cuya ubicación se anuncia desde la portada del libro: una de las fotografías que incluye la sombra de la fotógrafa/poeta en el momento que captura la fotografía, como una presencia/ausencia en un instante detenido (capturado) en el incesante tránsito espacio-temporal.

1.5. La Mirada desde la Poesía

Química diurna (2004) presenta importantes continuidades con sus poemarios anteriores, en especial con *El borde es un río* (1997). En su primera sección, “El repliegue”, el sujeto poético se detiene ante pequeños acontecimientos que apenas interrumpen la cotidianidad.²⁹¹ Su atención minuciosa a lo que le circunda amplifica las transformaciones, en particular aquellas operadas por la luz en distintos momentos del día: “luz de las primeras horas / que cambia los objetos / deseclipsa la mirada” (2004, p. 13). Como en otros poemarios, la luz es el elemento que altera superficies, que encandila y deslumbra al sujeto poético y que, por lo tanto, abre y guía su percepción. Ese produce un efecto de “disolución de lo grave / en la química diurna” (2004, p. 14) que, en la escritura, se traduce en un aligeramiento de la expresión poética, sencilla y fluida, en la que predomina la fuerza de lo leve hasta alcanzar, en la última sección del poemario, la casa en el aire.

²⁹¹ Por ejemplo, en el poema que abre *Química diurna* el sujeto poético centra su atención en un benteveo que, como anticipación de la primavera, se posa sobre los árboles desnudos “golpeando las ramas / con su pico y con su canto / como si ya oliese en la madera / la savia estallante” (2004, p. 9); en otro poema su interés es un gran árbol podado (“Silencio / de su rumoroso modo / de su abundancia / vuelta aridez” [2004, p. 17]) y en otro un topacio azul cuyo interior revela insospechadas facetas (“sensible gema pulida / donde la luz más austera / abre celdas del repliegue” [2004, pp. 19-20]).

La aparición del benteveo en el poema inicial (como un elemento aéreo que imprime dinamismo al poema) se ubica bajo las coordenadas de “azar y necesidad” (consignadas en el título del poema) develando los dos hilos que ordenan la percepción del sujeto poético a lo largo del poemario: por una parte, su interés por aquello que escapa a la causalidad sostenida por la lógica racional pero que se rige, no obstante, por un orden natural secreto que propicia el asombro, el desconcierto, la reflexividad (“la naturaleza resolvía / su quehacer / necesario y fortuito / previsible y alterado” [2004, p. 10]); por otra parte, la necesidad que nace del deseo de dejarse atravesar por lo que le rodea, sintonizando con esa naturaleza y aligerándose, para que a través de ella el sujeto se reconecte con su interioridad. Ese estrecho lazo que se tiende entre sujeto y objeto (de la mirada) supone un flujo que parte del sujeto y que vuelve a él en forma de interrogación:

[...]
 Figuras
 dentro de un cristal;
 cada tenue movimiento,
 como cada palabra nueva
 en un poema, transforma
 el breve espacio, altera
 lo vivido y su equilibrio
 Cámara lúcida dentro
 de un sutil topacio azul;
 en su llama blanca, esa piedra
 te interroga (2004, p. 20)

Las reverberaciones de la luz a través del cristal proyectan diversas facetas que modifican la percepción del objeto e interpelan, desde ese centro, al sujeto que (se) percibe en ese gesto. Descubierta a partir de la comparación, la arquitectura del poema se articula ejecutando calculados movimientos que, en cada palabra que incorpora, alteran y sostienen un equilibrio expresivo. El trazado de ese sutil equilibrio entre

percepción y escritura implica un proceso de subjetivación y desubjetivación en cuya precaria oscilación el sujeto poético se constituye.

En la segunda sección, “El camino”, el sujeto poético ensaya una apertura a esa observación introspectiva, a través de un intercambio con otros/as, alimentado por el desplazamiento por diversos lugares (de México, de Estados Unidos y de la Patagonia y del Litoral argentinos). El vínculo generalmente circunstancial con otros/as (acompañantes de una excursión o de una peregrinación, pasajeros/as de un tren, recepcionista de hotel, amigos/as que visita durante el viaje, entre otros/as) se tiende a partir de encuentros breves y fuera de rutina que abonan esa apertura que busca el sujeto poético, puesto que la mirada del otro es sustancial para la constitución de sí:

[...]
 Desconocida geometría
 de una conversación,
 [...]
 relato que te construye
 cuando otro lo recibe;
 una palabra fuera de tu noción
 de lugar y de equilibrio,
 un cambio de perspectiva
 [...] (2004, pp. 56-57)

Un cambio de perspectiva, como la luz que altera los objetos, permite descubrir facetas insospechadas; una palabra, entonces, como en el poema, puede alterar lo vivido, el delicado equilibrio de su expresión, y abrir mediante ese extrañamiento un nuevo camino a través de otro en la búsqueda de sí.²⁹² El movimiento se alimenta, por lo tanto, de una búsqueda que procura materializarse en una voz, significativamente

²⁹² Sin embargo, para el sujeto poético el extrañamiento no sólo se produce cuando viaja sino también en la ciudad en que habita, en la que el fin del “Milenio” se puebla de elementos foráneos provenientes de otras culturas, como los ritmos afroamericanos (“candombe y murga, / ritmos negros / sobre el blanqueado / Río de la Plata” [2004, p. 63]) o la festividad de la Virgen de Copacabana (“fue un festejo, cerdo frito / con maíz blanco / y la chicha, para mí extraña / que en un cuenco de calabaza / amables, me convidaron” [2004, p. 64]). Ese desacomodamiento opera productivamente en la poesía de Genovese y equilibra los poemas de corte introspectivo, volcados sobre la naturaleza, con otros en los que el tránsito transforma los vínculos interpersonales como otra forma de favorecer la reflexividad.

enlazada, una vez más, al elemento acuático,²⁹³ el que permite al sujeto bucear en las profundidades de sí: “y dondequiera que vas, / estás / buscando un río” (2004, p. 41). Si en la primera sección se pregunta “Quién habla, de quién es esta voz / que me escucho decir tajante, / vuelta la cara al río / afluente oscuro de mí” (2004, p. 21); en la segunda sección, inmersa en un recital de Patty Smith, añora una voz que, suspendida, se *materialice en su potencia*

Yo quería el yo con esa tensión
y quebrar el pacto autobiográfico
con la superficie
y poner como un grito
roto la nota justa
y cuando todos pensasen
que estaba desafinando,
poner allí unplugged
como una correntada
como un submarino nuclear
como una catarata en el precámbrico,

la voz (2004, pp. 60-61)

La añoranza de esa voz potente, desbocada y desbordada, sin embargo, cede terreno a una que se afirma a medida que se articula y el yo no logra entonces quebrar el pacto autobiográfico como anhelaba sino, al contrario, acentuarlo mediante la aproximación al género del diario en las últimas dos secciones.²⁹⁴ Esta clave de lectura se traza desde el epígrafe que antecede “Diario del Delta I”, de Matsuo Bashō

²⁹³ En algunos poemas, el agua actúa haciendo ceder las fronteras espacio-temporales a través de la subjetividad del sujeto poético, como por ejemplo zambullirse en un muelle del Delta y recordar un río de La Florida (“[...] aquel curso distante / sumergida al mismo tiempo / en dos ríos distintos” [2004, pp. 34-35]) o la visión de un ave en Ichetuknee que recuerda al Delta (“en una rama sin brotes / un martín pescador / como una tarde en el Paraná / hacia las islas” [2004, p. 40]). El agua se convierte en un elemento catalizador de la palabra poética, como una fuerza que conduce al sujeto hacia la profundidad de sí y que permite esos pasajes espacio-temporales que densifican la experiencia.

²⁹⁴ “Diario del Delta I” y “Diario del Delta II” se leen como una unidad que se corrobora años después con su reedición como poemario autónomo bajo el título *Diarios del Delta* (2017). Algunos aspectos del análisis que aquí se propone fueron desarrollados en la ponencia “Diario y poesía en *Diarios del Delta* de Alicia Genovese”, escrita en co-autoría con María Alejandra Minelli y presentada en el Simposio “(Des)Figuraciones del yo, ficciones literarias y espacio biográfico: dilemas teóricos y perspectivas críticas” de las *II Jornadas de Teoría Literaria y Práctica Crítica. “Tradiciones, tensiones y nuevos itinerarios”*, Universidad Nacional de Mar del Plata, septiembre de 2018.

(reconocido como el máximo maestro del haiku), quien señala que los diarios deben registrar aquello que se mira “con ojos inmediatos” (2004, p. 81). Esta forma de la mirada implica que su inscripción en la escritura solo pueda producirse desde un presente como tiempo que se habita y que se reactualiza en cada entrada del diario:

No es sólo melancolía
 detener
 cada detalle, como en un diario,
 impedir que se pierda
 en la distracción de lo abierto,
 es rehacer
 volver a recibir
 la seducción del mundo
 y dónde y cómo
 nunca el porqué (2004, p. 112)

En esta estrofa que cierra “Diario del Delta I”, escritura y vivencia confluyen para delinear la percepción de aquello que en lo real permanece elusivo, sosteniendo esa apertura que permite reactualizar la experiencia. No se trata de explicar ni referir con exactitud, sino de procurar dar cauce a lo que se alcanza a percibir y conservarlo, como un resto que persiste enraizado a la subjetividad del sujeto poético: “Cada momento que escapa / ha sido libado / tibio, miel de naranjas, / se queda” (2004, p. 88). De allí que el sujeto poético insista con su atención minuciosa en el objeto de su mirada, (des)familiarizando la realidad que observa, en “una sensitiva y hasta eufórica percepción de lo dado” (Monteleone, 6 de marzo de 2005). Si en el primer poema de *Química diurna* el sujeto poético registraba los movimientos anticipatorios de un benteveo, en el primer poema de la tercera sección, un pájaro oscuro burla su percepción (“[...] en la química del día / escapa de lo exacto” [2004, p. 84]) y resiste cualquier clasificación: “abre vuelo entre las cañas / y se va, poderoso / inclasificable”

(2004, p. 84).²⁹⁵ En otro poema, un pájaro innominado golpea insistente la ventana (quizás, especula el sujeto poético, atraído por su propio reflejo) y, aunque no se alcanza ni se pretende una historia que lo explique (“No escribí la historia / me distraje en notas / sobre las hojas de álamo” [2004, p. 96]), sí se produce un inesperado extrañamiento:

[...]
 a la puesta del sol miré
 desde el camino la casa;
 lo familiar rehaciéndose
 hasta una primera vez:
 entre las cañas de bambú
 y la enramada, altísima
 la casa era aérea;
 [...] (2004, p. 95)

La luz, con su potencia transformadora, torna la casa –casi suspendida en el aire– en un nido, condensando resonancias semánticas que anudan intimidad y refugio con precariedad: “el nido es precario y, sin embargo pone en libertad dentro de nosotros mismos un *ensueño de seguridad*” (Bachelard, 1991, p. 136; cursiva en original). Se visualiza de este modo ese imaginario nido/casa materializado en el espacio aéreo, semioculto por los árboles, en analogía con la casa etérea del lenguaje, allí “se vive con poco / con nada / se hace un reino” (2004, p. 101). La casa/nido, de esta manera, se constituye como lugar pleno de los valores de la intimidad y de relación con sí misma y por ello su construcción se detalla a lo largo de la cuarta sección.²⁹⁶ “Diario del Delta II”, cuyos poemas están antecidos por una fecha (y en pocos casos, un título), comienza entonces con un gesto fundacional: “supe de los lugares que te eligen / [...] /

²⁹⁵ En su estudio sobre la obra de Irene Gruss, Genovese afirma: “Nombrar es una actividad riesgosa, implica una violencia asociada con la violencia primigenia de dar nombres, separar del caos originario, diferenciar” (1998, p. 72). En estos poemas de Genovese, el sujeto poético parece resistirse a ejercer esa violencia sobre aquello que procura percibir, sosteniendo en esa resistencia una apertura que da lugar al discurso poético.

²⁹⁶ Esta sección se abre con un epígrafe de Emily Dickinson “Habitó en la posibilidad / una casa más bella que la prosa” (Genovese, 2004, p. 113).

me entregué, sin votos, / a esa soleada austeridad / me confié, sin liturgias” (2004, pp. 115-116). A partir de ese primer poema/pórtico, el sujeto poético registra las etapas de la construcción, prefigurando cada espacio puesto que “cada rincón necesita ser soñado / flotante como la casa / para que en su vacío / pueda sostenerlo” (2004, p. 132). La casa-nido se transforma en un espacio de posibilidad que albergará, también, el lugar de su oficio de escritora, su ‘cuarto propio’:

[...]
 y el cuarto propio
 se acomoda al entorno
 como una carpa
 a un claro en la arboleda
 o una canoa a un nuevo
 curso de aguas; (2004, pp. 133-134)

La luz y el agua, materias poéticas privilegiadas, trazan las coordenadas de ese espacio de escritura que conjuga la poesía y el diario para explorar nuevas articulaciones entre vida y literatura. La casa aérea, emplazada en el Delta, configura entonces ese lugar de posibilidad que, al modo de una orilla, resitúa al sujeto poético y refunda su vínculo con la naturaleza: “la riqueza desde aquí / cambia de nombre, / se hace contacto y percepción” (2004, p. 120). Además, la figura de la orilla condensa tradicionalmente la idea de margen y diferencia, pero también la imagen del fin del recorrido tras un cruce, hito de una nueva etapa en la peripecia en que la casa y la isla sostienen, no obstante, una apertura al mundo y a los/as otros/as. Esta imagen de una vida posible se vincula con un sujeto que proyecta y da forma al lugar que construye, concediéndole un sentido performativo: “Ni un espacio invasivo / ni un estar fuera del mundo / una tercera orilla” (2004, p. 143).²⁹⁷ De este modo, esta tercera orilla esbozada

²⁹⁷ Sin embargo, en este poema que finaliza el diario, paradójicamente, desaparece la primera persona: el lugar del deseo, esa tercera orilla que ampara y se abre al mundo, exige el retiro del yo hacia la tercera

en el poema final de *Química diurna* –la casa/nido soñada que ofrece refugio al mismo tiempo que sostiene esa apertura al mundo- se presenta como el destino de aquel sujeto poético que partiendo de un repliegue y atravesando geografías en búsqueda de un camino, llega al Delta para habitar un presente poético.

1.6. Desborde de Voces, Clamor de la Memoria

La Hybris (2007)²⁹⁸ convoca desde sus títulos (de la obra y sus tres secciones: “El mundo inferior”, “La discordia” y “La tierra del desorden”) una fuerza que identificamos como grave, cuyo origen Genovese ubicó en la antigua tragedia griega, asociada a las Erinias.²⁹⁹ Estas antiguas divinidades monstruosas, vinculadas al inframundo, tenían como misión impartir justicia a los culpables de cometer crímenes de consanguinidad. Si las Erinias son recuperadas en el último poema, ya el título de esta obra nos remite a la antigüedad griega: la *hybris* implica una desmesura, un acto de soberbia mediante el que los hombres se arrogaban los mismos derechos que los dioses y que acarrearba un castigo que restituía las cosas a su orden natural. En este sentido, Alicia Salomone agregó que “mientras la templanza se valoró como una virtud

persona porque pareciera que ese espacio ambivalente sólo puede habitarse como balancéandose en un bote, sosteniendo un precario equilibrio en esa casa aérea en la que se es o se está siendo o se quiere ser.

²⁹⁸ Buena parte del análisis de este poemario ha sido desarrollado en dos ponencias ya mencionadas, “Poesía y memoria en Alicia Genovese” y “Anónimas y desmedidas: construcción de voces femeninas en dos poemarios de Alicia Genovese”.

²⁹⁹ En su libro *Leer poesía*, luego de definir lo leve y lo grave (ver nota 287), Genovese ubica su origen en la literatura clásica: “Por un lado, el coro lírico, simbolizado por las Musas, y, por otro, el coro trágico, simbolizado por las Erinias. Las Musas, diosas de la inspiración, hijas de Mnemosine, diosa de la memoria, están ligadas a Apolo, el dios del sol y de las bellas artes, quien con su lira dirige sus danzas y sus cantos. El sonido de esos cantos es el del universo celeste. Se las puede ver así, como apolíneas, luminosas y armónicas. Leves. Las Erinias, en cambio, son las hijas de la noche, diosas monstruosas y violentas, divinidades subterráneas vinculadas al mundo ctónico, al inframundo. Se las representa con serpientes en su cabellera, llevando en las manos antorchas o látigos. Son persecutorias y acosadoras cuando intentan impartir justicia” (2011, p. 58). En este sentido, siguiendo la tragedia *Las Euménides* de Esquilo, son las que se oponen a Apolo, dios del nuevo orden de la polis, quien finalmente les impone el orden de la Razón. Sin duda, esta genealogía es la que la poeta recupera en las voces de *La hybris*.

masculina, la *hybris*, por su cercanía con los excesos y el desmadre pasional, tendió a ser identificada en el polo semántico de lo femenino” (2009b, p. 119).

Genovese se apropió de este concepto para escenificar un coro furioso de voces femeninas. En este sentido, el poemario presenta una continuidad con la sección “Mujeres” de *Anónima* en la que en cada poema articulaba una voz femenina diferenciada; en las dos primeras secciones de *La hybris*, siguiendo una operación análoga, se distingue cada voz a partir del título del poema: “La inactiva”, “La golpeada”, “La estratega”, “La sentimental”, por mencionar algunas. La división entre las dos primeras secciones resulta muy sutil -derivada de sus epígrafes- lo que favorece una lectura unificada –es decir, coral- de estos poemas.

En “El mundo inferior”, la voz de Antígona (extraída de la tragedia homónima de Sófocles) advierte desde el epígrafe “*Deja que yo y éste mi desatino / corramos ese riesgo*” (2007, p. 7; cursiva en original), ubicando a las voces femeninas en situación de consciente rebelión frente a un orden (patriarcal) establecido. El desatino –entendido como desacierto, como error y también como locura- en tanto acción proyectada desde el epígrafe, responde a la hostilidad, la violencia y el resentimiento que atraviesan estos poemas producto de una opresión invisibilizada en el ámbito privado. Se escenifica una relación íntima asimétrica en la que la voz poética se ubica en clara desventaja, situación que se acentúa en la segunda sección, en la que “La discordia” cobra relevancia: “Pero he sido herida / por su sed experta / y sus perros” (2007, p. 26); “dirá lo tuyo es mío y lo mío, mío / pedirá lo que no podrás ceder // te escarbará las heridas / te encontrará la llaga” (2007, pp. 27-28); “bilis negra echas / sobre mis actos, / trastorno, en mis razones, / desaciertos, en mi placer” (2007, pp. 29-30). Estos ejemplos extraídos de distintos poemas dan cuenta tanto de las violencias ejercidas por el otro, que incluso dejan marcas en el cuerpo (“En plena cara / un hematoma / rompe el espejo”

[2007, p. 16]), como de las resistencias que también operan desde el cuerpo a través de los fluidos espesos como la sangre, la saliva, la bilis: “Sin compensación / sin resolución, esta cólera; / agua convertida en bilis” (2007, p. 11).

En el marco de la imaginación material acuática, siguiendo a Bachelard, cabe interpretar esos fluidos como una sustancia impura cuya nocividad contamina todo el poema: “el agua impura es un receptáculo del mal, un receptáculo abierto a todos los males; es una sustancia del mal” (Bachelard, 2005, p. 180). Esta visión maniqueísta es constitutiva, según Bachelard, del valor psíquico (inconsciente) que adquiere la imaginación material; de modo que, en este caso, una gota de agua pura basta para purificar un océano y, a la inversa, una pequeña muestra de agua impura es suficiente para contaminarlo todo (Bachelard, 2005, pp. 184-185). Si bien este teórico sólo alude a la sangre (y no a otros fluidos corporales) en términos de “una poética del drama y del dolor” (2005, pp. 83), en los poemas de *La hybris* operan esos sentidos puesto que, por una parte, se evidencian dolorosas situaciones de violencia y, por otra, esos fluidos se presentan como elementos corrosivos que convocan una fuerza poética grave. En este sentido, hay una búsqueda de purificación, aunque la sed nunca se satisface: “vasos y vasos / rebosantes de agua / que diluyan lo vivido / en su cascada” (2007, p. 47). El agua, en menor medida que en otros poemarios trabajados, continúa operando como una materia potenciadora de algunas de las imágenes poéticas más significativas.

Por otra parte, el sujeto poético de *La hybris* se compone de numerosas voces que se leen bajo la clave de la máscara, como se anuncia desde el título del poema que cierra la segunda sección, “En la máscara, un yo” (2007, p. 52). La noción de máscara, en su acepción teatral, se aproxima desde la Antigüedad clásica a la de persona,³⁰⁰ implicando -en palabras de Antonio Carreño- “la exhibición de un nuevo rostro, a través

³⁰⁰ El *Diccionario de latín VOX* ofrece como primera acepción de *persōna* “máscara de actor” (1982, p. 382).

de cuya boca (*persōna*) resuena, ahuecada, la voz” (1982, p. 15). En la lírica contemporánea la noción opera distanciando al poeta de la persona: “la voz de poeta, por muy subjetiva que ésta sea, pasa a ser persona (el texto sería imagen de ese orificio resonante), ésta difiere de quien escribe el poema” (Carreño, 1982, p. 16). La máscara, por lo tanto, se revela como espacio de la otredad: “Ser yo es situarse en el campo del otro; y este otro (máscara) pasa a ser, paradójicamente, metáfora de lo que ya no se es: del yo ausente” (Carreño, 1982, p. 14). En *La hybris* la máscara ofrece al sujeto poético libertad para asumir otras voces enmascarándose³⁰¹ y articulando aquello que –por disonante, por inconforme- implica una ruptura contra un orden social establecido:

[...]

Una máscara
para entrar y salir
de mí,
sorber
desilusión y furia

máscara, ese otro mío. (2007, p. 53)

El sujeto poético, enmascarado, pugna por rebelarse contra el acallamiento (“espeso líquido amargo / echado en la cara / de los buenos modales” [2007, p. 11]), contra la resignación (“¿Recibir amor, esa migaja / sólo para compensar / la brusquedad?” [2007, p. 16]), contra la derrota (“La venganza se cumple / inflexible en futuro” [2007, p. 9]) desde el cuerpo como espacio de resistencia, que es también el cuerpo de la escritura: “La palabra / limpia el miedo; // catarsis, / oh ese drenaje” (2007, p. 15). El drenaje se produce a través de la escritura, pero mediante una lengua poética cuidada que bordea la desmesura (la *hybris*) sin sucumbir a ella y sin caer tampoco en la

³⁰¹ Para Jorge Monteleone, “Genovese concibe el poema como el enunciado de una voz femenina proyectada en presencia, singularidad personal, identidad. Pero ese sujeto de mujer no es trascendente, ni esencial. Obra al modo de una máscara” (22 de octubre de 2008) aunque se singulariza bajo las nominaciones de los títulos de los poemas.

victimización (Salomone 2009b). El concepto de *hybris*, por lo tanto, opera como un mecanismo de empoderamiento: esas voces se alzan contra un sistema sexo-genérico que somete sus cuerpos y coacciona la modulación de sus subjetividades. De allí que en estos poemas se bordee la *hybris* como un preludio que no logra concretarse en acción, es decir, se aplaza el enfrentamiento que posibilitaría el drenaje (y que por lo tanto se clausuraría en una lógica de la repetición), canalizándolo hacia la escritura:

Escribir, la hechura
de palabras
cauteriza la herida,
sin la simpleza
del olvido (2007, p. 13).

La batalla contra el olvido se extiende desde el ámbito privado hacia la esfera pública en la última sección, “La tierra del desorden”, compuesta por un único extenso poema. Situado en la calle, el sujeto poético enarbola un reclamo histórico articulado sobre la maternidad: “Madres, / emplazados pañuelos / para los hijos ausentes” (2007, p. 57). En este sentido, Germán Cossio Arredondo argumentó que las Madres de Plaza de Mayo

se desplazan del ámbito doméstico al público (y qué más público que la plaza) para interpelar al poder militar por sus hijos detenidos y desaparecidos. Y esto lo realizan usufructuando tácticamente lo que era uno de los roles que tanto el gobierno militar como el imaginario tradicional patriarcal asignaban a las mujeres: su función de madres como garantes de un orden que debía ser reestablecido, en este caso, desde lo privado del núcleo familiar. Así estas Madres resignifican los roles impuestos y asumidos, y por lo tanto lo politizan, aún a riesgo de ser consideradas por lo anterior como “dementes” (las locas), ya

que ponen en juego, desequilibrando, la misma construcción simbólica e ideológica que significa ser madre, ahora como un espacio de demanda y desafío, de oposición (2009, pp. 81-82).

Estas mujeres, resignificando el rol de la maternidad, se configuran como un elemento desestabilizador en el poema final de *La hybris* a partir de su asociación a las Erinias, esas antiguas diosas vengadoras que se ven acalladas por el orden patriarcal defendido por el dios Apolo desde el argumento de la Razón. Jorge Moneteleone enlazó estas figuras con la de Antígona, del primer epígrafe, que “prefería ser tomada por loca, prefería el escarnio, la tortura y la muerte a manos del tirano, antes que dejar insepulto a un ser querido y levantar su dignidad y su memoria contra un Estado opresivo” (Monteleone, 22 de octubre de 2008). De esta manera se revela la profunda unidad del poemario y, al mismo tiempo, se refuerza la sed de justicia que impulsa a estas mujeres desde otros tiempos históricos, actualizando un dolor, una herida no cicatrizada e incitando a la “hybris”, al acto de desmesura: “Una furia / que desate / la ferocidad del mundo, / su memoria” (2007, p. 60). No obstante, estas mujeres no recurren a la palabra sino al silencio como estrategia de resistencia:

[...]
 No hay mujer
 que no conozca
 el gesto altivo de callar,
 ponerse un pañuelo blanco
 y dar vueltas
 y quebrar con silencio
 la grandilocuencia.
 [...] (2007, p. 57)

Desde ese silencio o desde “un canto, un furor” (2007, p. 61) articulado por un colectivo (“Furia que acompaña / un crescendo urbano / de mujeres sin domar” [2007,

p. 57]) como otra estrategia de quebrar la grandilocuencia del discurso autoritario, el sujeto poético se opone a cualquier intento de cristalización de la memoria. En este sentido, la poesía emerge como un espacio desde el que se desestabilizan los discursos sociales y que resiste toda clausura, como se puede leer en los versos finales de este poema:

Hybris.

Que la furia
no dé nombre a las cosas
que las envuelva con su pulso
que las agujonee el contraviento
que la conmoción
no te exilie
que la violencia genere un ritmo
que la ironía no lo clausure

construir una palabra
para llamar, llamar (2007, p. 61)

Las Erinias, primitivas diosas vengadoras, estas “viejas locas” en el poemario, escenifican la desmesura de esa furia que restituye una memoria e interpela el dominio de la razón. Sintetizan, también, en la arena de lo público, todas las otras violencias ejercidas contra las voces/máscaras del sujeto poético que, desde el dolor, la ira, la derrota, la pérdida, articularon su disconformidad y su rebelión contra el orden establecido.

2. Pensar la Poesía desde el Ejercicio de la Crítica

Alicia Genovese publicó dos libros críticos, separados por más de diez años: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998) y *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011). El primero, al que ya nos hemos referido, publicado por primera vez en

1998 y reeditado en 2015, estudia la producción de cinco poetas contemporáneas en el marco de la emergencia de escritoras en la década del '80. En su siguiente libro, Genovese continuó indagando en el género poético, aunque ya no desde una perspectiva de género sino ofreciendo herramientas a los/as potenciales lectores/as para favorecer su acercamiento a la poesía.

2.1. Hacer Comunidad

En *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998), obra producto de su tesis doctoral,³⁰² Genovese se ocupó de delimitar esa zona del campo literario que comenzó a visualizarse con mayor claridad a partir del retorno a la democracia en el país, que reúne una abundante producción literaria a cargo de un número creciente de poetas mujeres. Corroborar esa emergencia mediante un relevamiento de escritoras y obras que incorporó al final de su estudio y, en el marco del recorte temporal que estableció (entre 1983 y 1993), centró su atención en cinco poetas. Para abordar ese corpus por primera vez constituido como tal y dar cuenta del “desacomodamiento” (1998, p. 15) que caracteriza a esas producciones, la autora adoptó la categoría de doble voz que, como su nombre lo indica, implica un desdoblamiento: por una parte, una primera voz que remite al discurso social hegemónico y que responde a las exigencias de la crítica y a las pautas del canon literario (de carácter androcéntrico); y, por otra parte, una segunda voz que se presenta como una disonancia que dialoga, burla, confronta a la primera: “Se trata de leer la doble voz articulándola en su movimiento de respuesta, de torsión, de desvío, de desafinación” (1998, pp. 17-18).

³⁰² El análisis que aquí proponemos tiene como base la reseña “*La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*”, publicada en *La Aljaba, Segunda época. Revista de Estudios de la Mujer*, volumen XX, 2016; 275-277, a propósito de la reedición del libro en 2015 por editorial Eduvim.

Para delimitar esta categoría, la autora se remitió a teóricas de la tradición de estudios feministas norteamericanos (Sandra Gilbert y Susan Gubar, Elaine Showalter, y también Alice Ostriker, Nancy Miller), sumando a su perspectiva un elemento dialógico, pensado desde la teoría de Mijail Bajtin, parcialmente reformulada por Julia Kristeva.³⁰³ A partir de esas lecturas, la autora precisó su posicionamiento teórico, como ya hemos señalado: se distanció de la crítica alentada por los teóricos estructuralistas que decretaban la “muerte del autor” (Roland Barthes, Michel Foucault) para insistir en la importancia del lugar de enunciación. Por ese motivo, propuso considerar la posición del sujeto (social) en su inserción en una cultura androcéntrica y, desde este punto de partida (sin que implique volver a un enfoque biografista), planteó que las escrituras de esas poetisas contienen un “plus”, algo que excede las estéticas a las que se las asocia (neobarroso, neorromanticismo, objetivismo) y que también escapa a las categorías tradicionales de análisis literario.

Interpretando ese “plus” como resonancia diferenciadora vinculada al lugar de enunciación y adoptando la categoría de doble voz como punto de partida, Genovese examinó obras de Irene Gruss, Tamara Kamenszain, María del Carmen Colombo, Diana Bellessi y Mirta Rosenberg. De las dos primeras, destacó el modo en que resignifican el espacio doméstico: si bien sus producciones poéticas se inscriben en la división tradicional de roles sexuales (el espacio privado y las tareas domésticas para las mujeres) resultan, no obstante, cuestionados a partir de desplazamientos de sentidos (1998, p. 72). En las obras de Gruss (*La luz en la ventana* [1982], *Mundo incompleto* [1987]), las tareas domésticas quedan asociadas a la escritura y el ámbito privado se

³⁰³ Genovese se manifestó en desacuerdo con la propuesta teórica de Kristeva que delimitaba en el sujeto un campo semiótico (femenino) y un campo simbólico (masculino), puesto que consideró que la lectura que Kristeva realizaba de los textos de vanguardia desde esa perspectiva no la conducían a contemplar dentro del corpus obras de escritoras (1998, p. 31). No obstante, recuperó de esta teórica su lectura de la teoría bajtiniana en tanto en su trabajo con la noción de intertextualidad incorporaba el discurso poético, género que Bajtin había relegado al monologismo, privilegiando en su estudio a la novela (1998, pp. 33-34).

torna un espacio de resistencia frente a las violencias del estado dictatorial; no obstante, para articular(se) un “discurso de mujer” necesita negar o descodificar el discurso hegemónico (masculino) que pauta y restringe el lenguaje literario. En cuanto a la obra de Kamenzain –como ya hemos estudiado- Genovese señaló su ubicación diferenciada en relación con la estética neobarroca, así como la resignificación del espacio doméstico que propone en sus poemarios *La casa grande* (1986) y *Vida de living* (1991) y las tensiones entre el adentro y el afuera de la casa, entre el presente y la memoria individual, familiar y colectiva.

En cuanto a la obra de Bellessi, Genovese examinó el tránsito y la contemplación en *Crucero ecuatorial* (1980); la mirada atenta al detalle y la articulación de una voz secreta y silenciada (la de la poeta china) que se resignifica en el contexto de la dictadura cívico-militar en *Tributo del mudo* (1982); el erotismo y el deseo lésbico en *Eroica* (1988); y el espacio de *El jardín* (1993) como lugar de afirmación enunciativa de un sujeto mujer. Cada poemario de Bellessi representa –para Genovese- un desafío y una apertura de sentidos para sostener una segunda voz “como voz de una diferencia, como voz de mujer” (1998, p. 106). En cambio, en *Blues del amasijo* (1985) y *La muda encarnación* (1993) de María del Carmen Colombo, Genovese leyó la articulación de una doble voz a partir del trabajo de revisión de discursos que sostienen una imagen cristalizada de la mujer como el tango y la gauchesca. Por último, en *Pasajes* (1984) y *Madam* (1988) de Mirta Rosenberg, Genovese señaló la cercanía estética al neobarroco (hasta entonces no contemplada por la crítica) antes que a la “poesía de Rosario”³⁰⁴ o, posteriormente, a *Diario de Poesía* a la que se la asociaba, así como su afinidad estética con un poeta ex-céntrico, Hugo Padeletti. A partir de esta reubicación estética de la poeta, examinó en su producción el discurso de doble voz en el distanciamiento entre el

³⁰⁴ Genovese se refirió al conjunto de poetas (Eduardo D’Anna, Elvio Gandolfo, Hugo Diz, Jorge Isaías, Sergio Kern) agrupados en los años ’70 en torno a la revista *El Lagrimal Trifurca* cuyas producciones poéticas se asociaban con la antipoesía y el prosaísmo (Genovese, 1998, p. 139).

sujeto de enunciación y su enunciado (mediante el chiste, el trabajo con la materialidad del texto, la ambigüedad) que abona la construcción de una subjetividad femenina desde la inteligencia antes que desde la sentimentalidad.

A partir de estos análisis, Genovese habilitó un modo de lectura de estas producciones (y las de otras poetisas) desde la noción de doble voz para demarcar un lugar enunciativo específico que desafía las formas establecidas, los cánones vigentes y las representaciones sociales de lo femenino. Por eso en su estudio se interesó por las nuevas figuraciones de la mujer (escritora) y las renovaciones que proponen a través de resemantizaciones y de la exploración de nuevas significaciones posibles que contribuyen a delinear subjetividades alternativas.

2.2. *El Affectus de la Poesía*

En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011)³⁰⁵ Alicia Genovese reafirmó su compromiso con el género poético, proponiéndose acercarlo a potenciales lectores/as. Por esta razón, en la primera parte del libro, “Poesía y modernidad”, realiza una reivindicación del género poético, subrayando su actualidad y, en la segunda parte, aborda diferentes nociones a modo de puertas de entrada al género, a propósito del estudio de la obra de distintos/as poetas.

Desde las primeras páginas, Genovese argumenta que el género poético invierte el lenguaje al servicio de la comunicación para generar una reactualización de la experiencia de la percepción de lo real: “[e]scribir poesía es negar el lenguaje como maquinaria que se coloca en piloto automático e impide acercarse a la compleja singularidad que plantea la experiencia con lo real” (2011, p. 16). El lenguaje de la

³⁰⁵ El análisis que proponemos de este libro de ensayos está basado en la reseña “*Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* de Alicia Genovese” publicada en *Revista de Lengua y literatura*, N° 36, Universidad Nacional del Comahue, 2013; 113-114.

poesía, al perder transparencia, exige detenimiento por parte del/de la lector/a y le ofrece una visión diferente, singularizadora, de lo real. Allí reside para la autora la actualidad del género, al que concibe constituido por dos elementos, el tono y el ritmo:

[e]l ritmo del poema es un pulso, un sistema nervioso armado con el lenguaje. Es movimiento y, como tal, una dinámica; el tono, en cambio, es una química, una densidad que permea las palabras, un aire, una atmósfera: un vapor o un fluido (2011, p. 41).

A partir de esos dos elementos centrales, a los que sumó algunas consideraciones sobre la subjetividad de quien escribe, en la segunda sección del libro, “Leer poesía”, examina algunas nociones teóricas que favorecen el acercamiento al género poético. Las primeras nociones que considera son las que se corresponden con el subtítulo del libro: lo leve, lo grave, lo opaco. Esta última es referida como una zona que, en su irresolución, abre las posibilidades del sentido y la explica comparando al poema con una red en la que “algo del sentido se escapa, está constantemente en fuga y da lugar a las varias lecturas, aunque persista el sostén de la hebra unida a todo el tejido” (2011, p. 55). De este modo, para Genovese, la alternancia entre zonas de transparencia y opacidad es constitutiva de la poesía. Lo leve y lo grave, en cambio, operan como dos fuerzas contrarias en el poema -con predominio de una de ellas-, cuya pugna la autora estudia en obras de Amelia Biagioni, Susana Thénon, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik.

En capítulos siguientes, Genovese se interesa por el sujeto poético abordando dos aspectos: las variantes de la posición del yo y el problema de la subjetividad en el

poema, sintetizando esa difusa pero irrefutable presencia del sujeto con una precisa comparación:

Hay alguien allí, en el poema, pero su visibilidad es opaca, está mediatizada por el lenguaje que se descorre activo como esos paneles corredizos de papel llamados *shōji* en las antiguas casas japonesas, ahora reemplazados por el cristal. Lo que se ve del inasible yo a través del poema, la figura que queda detrás del *shōji*, es una sombra moviéndose en la casa del lenguaje, tan opaca como la que se impregna en ese papel de Oriente (2011, p. 78).

A partir de esa conclusión, la autora examina, luego, el yo que, alejado de Buenos Aires (el gran centro cultural), logra fundirse con su objeto abriendo cauce al poema-río en la obra de Juan L. Ortiz; el yo que, descentrado, cuestiona la unicidad de la voz autoral a partir de los heterónimos en la obra de Juan Gelman; el yo que, a partir de múltiples desdoblamientos, se autoafirma como una subjetividad femenina en la poesía de Olga Orozco.

En otro capítulo, Genovese profundiza esa reflexión considerando el debate posmoderno en torno a la subjetividad de un sujeto descentrado. Para la autora, la escritura se desenvuelve entre lo sabido y lo irracional o azaroso (según la reflexión de Wallace Stevens), entre lo que se desea (decir) y lo que el propio acto de escritura socava, implicando una subjetividad (entendida como un entramado complejo de entrecruzamientos entre lo individual, lo impersonal y lo colectivo) articulada a partir de algunos puntos de anclaje durante el proceso de escritura. Destaca, de este modo, que “[l]a poesía es en su hacer un proceso de subjetivación que sostiene la ceguera de un yo” (2011, p. 100; cursivas en original). A partir de estas consideraciones sobre la

subjetividad, examina la obra de Enrique Molina y Leónidas Lamborghini (atendiendo a una poética del viaje y la deriva en el primero, a la figura del poeta transgresor pero que coloca en escena una subjetividad colectiva –la del pueblo peronista- en el segundo) y concluye con un interrogante: “hasta qué punto la mediación, la acción consciente del poeta, decide su imaginario y sus elecciones, y hasta qué punto puede su poesía ser un construido, un fuera de sí absoluto” (2011, p. 111). La irresolución de este interrogante le permite indagar, por un lado, el imaginario poético,³⁰⁶ noción que precisa leyendo la obra de Marosa di Giorgio; y, por otro, la irrupción de lo accidental en el poema, esos “sucesos que se producen en la situación de enunciación del poema y que van empujando su sentido” [2011, p. 128]), como examina a propósito de la obra de Hugo Padeletti. La incorporación de lo accidental en la obra de este poeta produce como efecto “el ensanchamiento de la consciencia del yo poético a través de la absorción del afuera” (2011, p. 128) y conduce a la ensayista a asociar esa poética con la técnica del *sumi-e*, que exige del artista precisión en el pulso y en el delineado de un dibujo que combina lo proyectado y lo que irrumpe en el brevísimo proceso de creación.³⁰⁷

En síntesis, en la segunda sección del libro, a excepción del último ensayo (en el que traza un mapa de las producciones poéticas de los '90, interesándose por poetas como Osvaldo Bossi, Viola Fisher, Anahí Mallol, Roberta Iannamico, Hernán La Greca, entre otros/as),³⁰⁸ Genovese estudió obras de diversos/as poetas desde categorías

³⁰⁶ En relación a esta noción, Genovese explica que “[l]o imaginario de un texto puede rastrearse a través de todos esos significados que, a modo de isotopías, de reiteraciones, le van dando contorno al deseo y a las búsquedas significativas de un autor, que por otra parte nunca es un sujeto tan aislado” (2011, p. 119), es decir que, en cierta medida, esa construcción individual dialoga con el imaginario colectivo.

³⁰⁷ El *sumi-e* es una técnica de pintura a mano alzada que trabaja con tinta negra sobre papel de arroz. Se trata de una técnica que “pone a prueba la capacidad de aliento de quien compone, tanto en un sentido físico, ya que es determinante el pulso del pintor sobre el pincel, como en un sentido intelectual o espiritual. La exigencia del momento de realización pone a prueba cuánto es capaz de elaborar el pintor en ese presente activo, cuánto es capaz de absorber, de su elaboración previa, en ese hacer exigente de la tinta que comienza extenderse sobre la superficie porosa del papel” (2011, p. 129).

³⁰⁸ En este último ensayo, Genovese se interesa por autores/as que, por entonces, habían recibido poca atención por parte de la crítica literaria. Indaga en las particularidades de nuevos modos de producción y recepción de las obras literarias, surgidos al margen de la industria de las editoriales de distribución

diferentes subrayando la singularidad estética de cada escritor/a. Construye de ese modo un corpus que, como explicita en “Preliminares”, no sólo le permitía explicar con claridad las nociones abordadas, sino que también descubría un *affectus*, es decir “una relación comprometida con lo leído” (2011, p. 10), una afectividad que, como destaca Carlos Battilana, como categoría crítica habilita otro modo de abordar el discurso poético sin por ello perder rigurosidad (2012). Se trata, antes bien, de un sentimiento nacido de esa conexión entre el sujeto y el poema, del deslumbramiento que ello produce y que procura extender hacia el/la lector/a, como una invitación a leer poesía.

3. Notas sobre el Sujeto Imaginario, el Sujeto Simbólico y la Figura Autoral

El sujeto imaginario que Alicia Genovese construye en sus obras es relativamente homogéneo y se caracteriza por definirse como femenino y oscilar en su articulación entre la pulsión autobiográfica y el enmascaramiento que simula/convoca otras voces. Ese enmascaramiento puede leerse, en particular, en la sección “Mujeres” de *Anónima* y en *La hybris*, obra en la que la poeta además incorporó un poema en que se refiere, precisamente, a la máscara del yo. Estas voces anónimas y desmedidas actualizan una política de escritura que pugna por desestabilizar los discursos sociales que regulan las identidades de género, puesto que evidencian silenciamientos, violencias y opresiones a las que resisten desde la memoria, el desborde, la risa, el dolor e incluso la ira. En ese sentido, ese sujeto imaginario enmascarado se proyecta con fuerza hacia el espacio social, configurando un sujeto simbólico que representa a aquellas mujeres víctimas de la violencia patriarcal, que en estos poemarios se alzan para resistir,

masiva, y en las nuevas propuestas estéticas, señalando sus diferencias y continuidades con las poéticas de los años ‘80.

buscando nuevas posibilidades de subjetivación como puntos de fuga frente a la opresión.

Por otra parte, la cercanía al registro autobiográfico se visualiza con mayor claridad en aquellos poemarios en los que elabora la memoria, tanto individual como familiar y colectiva. En los dos poemas finales de *El borde es un río*, el sujeto poético enlaza su memoria con la familiar a partir del lazo parental; en *Puentes*, realiza una operación análoga, aunque allí también dialoga con la memoria colectiva en torno a la última dictadura, acercándose a un registro testimonial, mientras que en *La hybris* el diálogo se establece a partir de una enunciación coral. De modo que en estas obras la poesía se transforma en un medio para ensayar articulaciones de la memoria individual y familiar, a partir de las que se decantan rasgos identitarios, y de la memoria individual y colectiva, a fin de elaborar una experiencia histórica compleja y traumática. Este trazado del sujeto imaginario tiene un correlato en el sujeto simbólico que se proyecta en el espacio social bajo esas coordenadas identitarias e históricas.

Entre esa cercanía al registro autobiográfico y el enmascaramiento, lo que predomina en la poesía de Genovese es la primera persona del singular, fuertemente delineada a partir de su mirada que la enlaza a lo cotidiano. En la construcción de esa mirada atenta a aquello que le circunda, el sujeto poético sigue a menudo las reverberaciones de la luz, que favorece las transformaciones, o el cauce del agua, que agudiza la percepción. Por otra parte, si bien predomina la introspección del sujeto poético, los vínculos afectivos (en particular, los familiares) también resultan constitutivos de su subjetividad y acentúan la cercanía al registro autobiográfico, que aproxima (en términos de correspondencia) el sujeto imaginario a la figura autoral.

Esta figura se delinea a partir del diálogo constante entre el ejercicio de la crítica literaria —alentado por motivaciones afectivas, pero sin resignar la exigencia intelectual—

y la creación poética, dando cuenta a menudo de una subjetividad atravesada tanto por vivencias personales, familiares y colectivas como por el recorrido de lecturas literarias y teóricas. Por ejemplo, las alusiones a la maternidad, a la estadía en Estados Unidos y al regreso de aquel viaje incorporadas en el prólogo de *La doble voz* para situar el proceso de producción de su obra crítica (su tesis doctoral),³⁰⁹ tiene su correlato en referencias a la hija y a los lugares visitados en los poemarios *Anónima* y *El borde es un río* y, en menor medida, en otros posteriores. También el trabajo con múltiples voces femeninas en sus poemarios *Anónima* y *La hybris* derivó en parte de su interés crítico por la producción de poetisas contemporáneas leídas desde una perspectiva de género.³¹⁰ Asimismo, algunos de los elementos que examina en sus ensayos de *Leer poesía* resultan de utilidad para leer su propia obra: por ejemplo, lo leve, lo grave, lo accidental permiten —como analizamos— explicar aspectos de *Puentes*, *Química diurna* y *La hybris*. Estas asociaciones revelan importantes vías de comunicación entre su producción crítica y poética.

Por otra parte, sus obras ensayísticas también ofrecen claves para situar a la escritora en el campo literario. En *La doble voz* propuso una perspectiva de lectura diferente que le facilitó recuperar escritoras marginadas y leer a sus contemporáneas, trazando una genealogía en la cual insertar la propia obra. En este sentido, estas “lecturas estratégicas” que Piglia asimila a un “campo de batalla, una lucha entre poéticas” (2016, p. 25), en este caso se imbrican en el proceso de producción y recepción de sus obras, es decir, en el desafío que supone escribir, ser leída y reconocida como escritora en un ámbito todavía hostil para las mujeres.³¹¹ En *Leer poesía*, diez años después, si bien no abandona la perspectiva de género (presente fundamentalmente

³⁰⁹ “Estaba inmersa, además, en ese proceso de contraste cultural y decantación que implica el regreso. Ese lugar incierto que habita quien regresa, ni de este lado ni de aquél, me ubicó, creo, a una distancia suficiente como para poder sentirme abiertamente sorprendida” (1998, p. 11).

³¹⁰ Genovese se detiene en este aspecto en la entrevista que adjuntamos al final.

³¹¹ Al respecto, ver la entrevista anexada donde Genovese detalla esta problemática de la época.

en su lectura de la obra de Biagioni, Thénon, Pizarnik, Orozco), sus ensayos críticos descubren una biblioteca más amplia. Centrando su atención en diversos aspectos del género poético con el objetivo de ofrecer puertas de acceso a interesados/as lectores/as, elabora reflexiones teóricas recuperando, por ejemplo, la tradición clásica para explicar lo leve y lo grave a través de la figura de las Musas y las Erinias o la cultura japonesa para metaforizar mediante el *shōji* y el *sumi-e*, la posición del sujeto y el pulso de escritura que incorpora lo accidental del presente, respectivamente. Esas delimitaciones teóricas se colocan en diálogo con obras de Juan L. Ortiz, Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Enrique Molina, Hugo Padeletti, entre otros/as, es decir que Genovese procura en sus ensayos eludir una disociación entre teoría y praxis, revisitando la tradición literaria, pero atenta al futuro (los/as potenciales lectores/as), enhebrando un corpus que integra a poetas alejados/as de los cánones establecidos y que proponen otras pautas de escritura/lectura.

4. Hacia una Poética de la Cotidianeidad

El sujeto imaginario en las obras de Genovese ensaya diversos modos de inscribirse en el poema actualizando una experiencia, (re)transitada en el marco difuso pero próximo de la cotidianeidad. De allí que en la constitución de este sujeto cobren relevancia los afectos, como coordenadas para su configuración identitaria, por ejemplo, la maternidad (“Otra ansia cede / la abotonadura / que se abría / para dar de mamar” [1997, p. 18]; “otro camino y otra escuela, / convertida en la mamá / con la hija de la mano” [2000, p. 30]) y la ascendencia italiana de las figuras parentales (“no son más que casas viejas / en un pueblo perdido / pero soñadas por los que emigraron / hasta mi infancia” [1992, p. 55]), aunque se distancie luego de parte del legado (“me negué a

coser / a ser mi madre” [2000, p. 13]). También el (des)amor se constituye en un tópico frecuente en sus poemarios (“hago el amor / como si me fuese dado nombrarte” [1977, p. 33]; “Desanudar un lazo / dificultad de desanudar un lazo / demasiado ajustado para seda de bodas” [1997, p. 41]; “¿Recibir amor, esa migaja / sólo para compensar / la brusquedad?” [2007, p. 16]), si bien los vínculos intersubjetivos no agotan la materia de sus poemas. En este sentido, los objetos que captan la atención del sujeto poético también favorecen su reflexividad, en la que incide con frecuencia el elemento lumínico que abre la percepción (“los peces mueren / sobre la arena / y hay luz en sus escamas” [1982, p. 31]; “luz de las primeras horas / que cambia los objetos / deseclipsa la mirada” [2004, p. 13]) o su ausencia, que sumerge al sujeto en la memoria (“No es la luz la memoria / es un objeto oscuro / un orden simbólico silencioso” [1997, p. 72]); o el elemento acuático que, por su polivalencia, encauza diversas imágenes poéticas, las más persistentes (“el mar es también la presencia / de unos brazos que se acercan / para abrazar” [1982, p. 9]; “Napas geológicas de la memoria / en la napa oscura de río” [1997, p. 10]; “Quién habla, de quién es esta voz / que me escucho decir tajante / vuelta la cara al río / afluyente oscuro de mí” [2004, p. 21]; “vasos y vasos / rebosantes de agua / que diluyen lo vivido / en su cascada” [2007, p. 47]).

Las imágenes nacidas de una imaginación material, entonces, cobran gran relevancia en la poética de Genovese. Las teorizaciones de Gaston Bachelard, en este aspecto, si bien no explican completamente la fuerza y el devenir de las imágenes en la poesía de esta autora, ofrecen claves para distinguirlas y precisar su principio constructivo. De allí que, por ejemplo, se pueda vincular el elemento lumínico, tan frecuente en los poemas de Genovese, con la imaginación aérea (propuesta por Bachelard), en tanto a menudo cataliza imágenes que se definen, ante todo, por su dinamismo. Esto se traduce en una especie de volatilización de la materia que se

transforma a través de la luz, trastocando lo percibido, desmaterializándolo, aligerándolo. También es posible encontrar manifestaciones de esa imaginación aérea en el sostenido interés del sujeto poético por las aves y, en menor medida, por los árboles, articulando imágenes que ascienden, siguiendo una fuerza vertical. Esta zona del imaginario poético de Genovese alcanza un importante desarrollo en *Química diurna* (2007) y se profundiza en poemarios posteriores, especialmente en *La línea del desierto* (2018);³¹² mientras que el predominio de la imaginación acuática que señalamos en un poemario como *El borde es un río* (1997), alcanza su punto máximo de expresión en su posterior *Aguas* (2013).³¹³

En el marco de la preponderancia de esos elementos, cabe señalar entrecruzamientos y variadas figuraciones que, aunque menos frecuentes, incorporan otras materias que dan cuerpo a la escritura (por ejemplo, la bruma, el cristal, la roca, el hierro, la madera), incluso en contacto con una imaginación material terrestre, dando lugar al limo (agua y tierra) y a la apreciación de todo lo que nace de la tierra, al propio jardín. Todos estos elementos se conjugan en esta poética que se ancla en la percepción de lo circundante, aunque, como sintetizan los versos finales de *La contingencia* (2015), “La naturaleza no es sólo / una armonía retórica” (2015, p. 76), constituye un verdadero conducto para el sujeto en su reconexión consigo y con el mundo.

³¹² En este poemario, en el que predomina el tránsito del sujeto, aparecen algunas imágenes que remiten al viento, al polvo del desierto (“No es una ráfaga, / es un corredor sin límites, / un silbido perpetuo que arrastra / el polvo con furia” [2018, p. 40]) y otras que incorporan el fuego (otro elemento de la imaginación material), devorador y purificador, como elemento que conecta al sujeto con lo primitivo (“Cuando éramos niños hacíamos / fuego de noche, a un lado / de la calle de tierra / [...] / Los fuegos anidaban el candor / y el hambre que crece / en la dicha con los otros. / Esos fuegos vuelven ilesos / cada vez que el afuera / se hace desierto” [2018, p. 49]) y con lo futuro (“El fuego crecía y se alzaba, / no mentía su noche / ni su resistencia. La llama / envolvió los leños / y en la exhalación de brasas, / fognazos del porvenir / el inexperto porvenir” [2018, p. 65]).

³¹³ Como desde su título se anticipa, este poemario incorpora el tratamiento de todas las aguas imaginadas, desde la sed hasta las lluvias, desde el río hasta la ducha, desde la laguna hasta el líquido anmiótico, desde la sed hasta la persistencia de los nadadores de aguas abiertas. Toda esa imagería se arremolina en torno a una poética que se mide verso a verso como brazadas de un/a nadador/a: “Un poema, otra vez, / de largo aliento / me mide las fuerzas, / me pierde entre desvíos / y rupturas, / hace emerger / la rosa diurna / el coral impensado” (2013, p. 34). Para un examen de la imaginación material acuática en *Aguas* remitimos a los estudios de Jörg Dünne (2019) y Nadia Prado Campos (2020).

Ese incansable interés que se orienta hacia los afectos o la naturaleza, por lo tanto, delinea, como observa Alicia Salomone, “[u]n lugar de enunciación que no puede ser ni tan distante como para cortar los lazos que la unen al mundo y a los otros, ni tan próximo como para ser arrasada por ellos” (2014, p. 103). En otras palabras, confluye en una búsqueda incesante del yo en la escritura:

Búsqueda de un yo en la escritura como búsqueda de un referente que no está más que en el apego a ciertos objetos, en la materia del afuera que parece, nos busca. Búsqueda de un yo como un mapa que se traza caminando; un yo devaluado, un yo eclipsado, una onda de emoción, un imán que empuja hacia algún sitio, un círculo abierto que, sin embargo, va aglutinando alfileritas de sentimiento, tironeos magmáticos del pensar. Búsqueda del yo en la escritura; un desplazamiento del ruido del lenguaje hacia una palabra, dos, una imagen *afrásica* que se repite persecutoria en el transcurso del día [...] Desplazamiento desde la caminata en la calle de la ciudad que termina por apabullar y absorber en la indiferenciación hasta la piecita del fondo, hasta la orilla del río, hasta el bar secreto donde anotar dos o tres frases, dos o tres notas que improvisen una melodía para volver a ser, para golpear de nuevo en la casa del ser (Genovese 2001, p. 74)

Esa búsqueda del yo, por lo tanto, presenta como punto de partida la cotidianidad, en la que ciertos momentos de extrañeza permiten al sujeto poético interrogar(se) en procura de “una melodía para volver a ser”. Lo cotidiano, en tanto concepto, no constituye algo en sí, sino que se trata de un relato cotidianizante que integra lo insignificante a una homogeneidad repetitiva y prevista (Santos Herceg,

2014). No obstante, lo cotidiano sólo se revela como tal frente a la transgresión, frente a un suceso inesperado que quiebra la rutina, frente al orden del acontecimiento cuya irrupción, además, forma parte de la misma cotidianeidad.³¹⁴ De este modo, “en tanto que abierta, la cotidianidad es pura posibilidad” (Santos Herceg, 2014, p. 187), por ejemplo, de detención, de desvío (accidental o intencional), que en la poética de Genovese permite actualizar y reinscribir la experiencia. En este sentido, Anahí Mallol señalaba –a propósito de la poesía reunida de Genovese- que “es el instante en que, por un motivo u otro, que no se dice porque es, justamente, imprevisto, la mirada se detiene, el flujo hace un corte, la palabra adviene, y ocurre lo que se llama poema” (2018).

Por lo tanto, lo cotidiano en la poesía de Genovese no aparece para reafirmar una rutina sino para revelar sus fisuras que devuelven al sujeto la singularidad de la experiencia, al modo en que la poeta lo planteó en un ensayo de *Leer poesía*: “la poesía resiste el achatamiento de la percepción, la rutina de ver lo mismo, y propone nuevos enfoques, nuevas versiones de lo real activadas por la carga o la descarga subjetiva de quien escribe” (2011, p. 23). Esa reactualización de lo real se produce por una ausencia/presencia (des)configuradora (*El cielo posible, El borde es un río, Puentes*), por la irrupción de la memoria (*Puentes, La hybris*), por el develamiento de una violencia silenciada/invisibilizada (*El mundo encima, Anónima, La hybris*) o, simplemente, por un repentino cambio de perspectiva en relación a aquello que parece insignificante en la rutina (*El cielo posible, El borde es un río, Química diurna*). De allí que el espacio del jardín sea privilegiado para el trazado de su arte poética: un lugar en el que lo cotidiano se arremolina entre lo público y lo privado, a la vez que demanda un

³¹⁴ José Santos Herceg sintetizó los aportes de diferentes filósofos en torno al concepto de la cotidianeidad y lo delimita precisando su carácter narrativo, las motivaciones que impulsan a los sujetos a articular ese relato cotidianizante, los quiebres y transgresiones de ese orden normado (que es heterogéneo, pues cada sujeto elabora su propia cotidianeidad, pero al mismo tiempo presenta rasgos comunes que permiten una convivencia social) como parte también de lo cotidiano y finalmente lo distingue de la rutina. En este sentido, si bien la rutina forma parte de la cotidianeidad (en tanto implica el retorno de lo mismo, la repetición de lo insignificante), no la agota pues esta última noción abarca también el acontecimiento significativo, la transgresión de la rutina (Santos Herceg, 2014, pp. 187-188).

tiempo de detención, de atención a los detalles, a los ciclos de una naturaleza que se recompone y encuentra su cauce (previsto y, a la vez, azaroso). A través de esa filtración del interior en el exterior percibido, el sujeto se vuelve hacia sí, reorienta la búsqueda del yo en la escritura. De este modo, a partir de una poética de la cotidianeidad, se propician momentos de extrañeza catalizados por el agua o la luz que la poesía transforma en la obra de Genovese en preguntas acerca de algo que atañe al ser.

Conclusiones

El objetivo de nuestro trabajo ha sido indagar en las articulaciones entre género y poesía atendiendo a las poéticas construidas por tres escritoras contemporáneas cuyas primeras obras formaron parte de la emergencia de nuevas escrituras en el contexto de la transición democrática. Con el fin de ubicar nuestro corpus de estudio en relación con el contexto histórico en que se inscribe y con la tradición literaria, en los primeros capítulos hemos repasado las luchas emprendidas por las mujeres en pos de la conquista y ampliación de sus derechos, en particular desde principios de siglo XX. Advertimos en esa revisión que una de las principales preocupaciones de las escritoras ha sido el tránsito para convertirse en sujetos de la enunciación literaria, a partir de un complejo vínculo con el lenguaje que ha portado largamente su exclusión. No obstante, especialmente a lo largo del siglo XX, las escritoras han ido ganando terreno en nuestro campo literario en número que ha ido creciendo a medida que avanzaron las conquistas de las luchas feministas. Al posicionarse como sujetos de la enunciación, se enfrentaron a la encrucijada de plegarse a las pautas dominantes para que sus producciones se ajustaran al lugar que se les asignaba (respondiendo de este modo a los estereotipos de la feminidad) y que era motivo de su devaluación, o bien a desafiarlas, procurando apropiarse de ese lenguaje que las había referido.

En este sentido, desde principios del siglo XX las escritoras ensayaron diversas estrategias para desestabilizar los modelos imperantes en busca de formas nuevas para erigirse como sujetos de enunciación, siendo el lenguaje el principal campo de batalla: si había sido vehículo y sustento del sistema androcéntrico, resultaba necesario desarticular sus mecanismos de reproducción que invariablemente devaluaba lo femenino. En esa pugna no resuelta con los modelos y con la lengua (es decir, abierta

siempre a nuevos giros y resignificaciones), se articula la escritura de las autoras estudiadas que, favorecidas por la polivalencia y la apertura a la que tiende el género poético, exploraron nuevos modos de decir(se).

Tamara Kamenszain, adoptando las pautas estéticas del neobarroco/so (esa “poética de la desterritorialización” –como la sintetizó Perlongher [2008, p. 94]- que choca y corre límites preconcebidos), contribuyó a la resignificación del ámbito doméstico, estableciendo a través de los juegos con el lenguaje corrimientos en algunas dicotomías que alimentan en la organización social la división de esferas según la identidad de género (como público/privado, adentro/afuera de la casa). No obstante, en el despliegue de su poética de lo familiar, instaaura territorialidades que exceden (aunque incluyen) la perspectiva de género: adentro/afuera del ghetto, adentro/afuera de la tradición, adentro/afuera de la lengua. El sujeto imaginario de su poesía se ubica en el umbral, en esa zona de pasaje entre dos territorialidades, que sin abandonar del todo el núcleo identitario que lo configura como sujeto, cruza sus límites para abrirlo a nuevas significaciones. En ese entrar y salir (de la casa, del ghetto, de la tradición, de la lengua, de lo familiar en última instancia) se cifra la movilidad de un sujeto imaginario femenino que resiste y procura reconfigurar las pautas culturales (especialmente, las heredadas de la tradición judía) que moldean su subjetividad. De allí que su pugna sea en pos de la renovación de la lengua materna –la que hereda de la tradición literaria- trabajándola artesanalmente a partir de diversos recursos neobarrocos (privilegiando aquellos que abonan las asociaciones fónicas, trastruecan el orden sintáctico, alimentan la ambigüedad) para encontrar nuevos brillos en otras significaciones posibles.

María Negroni, en cambio, impulsa su máquina poética hacia la desarticulación del lenguaje a partir del que el propio sujeto se constituye. A través de su poética de la incertidumbre, que avanza a fuerza de abandonar las formas establecidas, los sentidos

unívocos, las convenciones, se aventura hacia lo que no (se) sabe, lo desconocido, para alcanzar lo que no ha sido dicho o no puede decirse. De allí que la factura de sus obras se resista, en general, a las clasificaciones genéricas (*genre*) y que el sujeto imaginario que construye se caracterice por su búsqueda ontológica, su feminización y su movilidad, tanto literal como metafórica. Las ciudades, la isla, la noche, constituyen los espacios imaginarios privilegiados por los que el sujeto transita, como en una segunda infancia, problematizando la capacidad referencial del lenguaje para abrir una fisura que separe a la palabra de aquello que refiere. A través de ese intersticio abre para el poema la posibilidad de rozar lo no dicho, lo indecible, de referir lo que quizás aún no tenga nombre, desestabilizando las convenciones del lenguaje sobre las que se cimientan las subjetividades y se construyen las representaciones del mundo. De allí la productividad de su poética que sostiene la incertidumbre del sujeto como una vía para alcanzar cierta paradójica libertad –puesto que implica un arduo desamparo- frente a las sujeciones sociales entramadas en las convenciones del lenguaje.

Alicia Genovese, por su parte, a partir de su poética de la cotidianeidad, avanza en otra dirección: sin retorcer ni desarticular el lenguaje, contribuye a redescubrir significaciones a partir de una actualización de la experiencia. El sujeto imaginario que construye se delinea a partir de su inscripción en la cotidianeidad y de su atención minuciosa que se vuelca con gran preferencia sobre la naturaleza, imantada en general por un elemento acuático o lumínico. A través de su mirada el sujeto imaginario registra lo cotidiano proponiendo renovadas maneras de percibir lo real que no sólo implica objetos referenciables (el mar, un puente, un cuadro, un ave, el jardín) sino también los lazos afectivos que son constitutivos de su subjetividad y que acercan su poética al registro autobiográfico. En ambos casos, no obstante, lo que se propicia es la reflexividad del sujeto imaginario, puesto que el objeto/lazo referido interroga o

descubre o prefigura algo del sujeto que pone en juego su subjetividad en ese proceso de percepción y de transformación en escritura.

Estos aspectos destacados de la poética de Kamenszain, Negroni y Genovese nos remiten a la problemática articulación entre lenguaje, experiencia y subjetividad que referimos desde algunos debates teóricos en el primer capítulo. En la diferenciación trazada entre identidad y subjetividad, entendimos a la primera como un conjunto de rasgos que persisten y constituyen al sujeto, aunque esa conformación identitaria es retrospectiva, flexible y abierta (es decir, no es una construcción fija e invariable), y a la segunda como una instancia reflexiva del sujeto, articulada en su devenir, en sus tensiones entre el deseo, la experiencia y los sujetamientos sociales. Esta distinción resultó enriquecedora para examinar la construcción del sujeto imaginario: si bien, por tratarse de un sujeto *textual* sólo es posible señalar algunos rasgos identitarios en el sujeto imaginario, la noción de subjetividad, en cambio, nos permitió visualizar los diálogos y tensiones con las pautas culturales hegemónicas, que podemos sintetizar considerando la intersección con los discursos sociales (portadores y reproductores de estereotipos de género) y las articulaciones entre experiencia y lengua (poética).

Por una parte, el sujeto poético procura desestabilizar o subvertir esas representaciones cristalizadas que identifican reductivamente al género femenino. En líneas generales, el sujeto imaginario femenino que construyen Kamenszain y Genovese explora otros modos de inscribirse en el ámbito doméstico (por ejemplo, tentando los límites de la casa familiar en *La casa grande* o erigiendo el propio hogar en *Química diurna*) o de dar cuenta de lo afectivo sin caer en la sentimentalidad (por ejemplo, a través de los distanciamientos operados mediante el juego paródico con el tango en *Tango bar* –también visible en *Andanza* de Negroni- o a través de la centralidad de la referencialidad en *El borde es un río*). María Negroni, en cambio, construye un sujeto

imaginario feminizado, que no sólo busca subvertir los estereotipos desde sujetos poéticos femeninos, sino que también propone sujetos poéticos masculinos, esbozando otras formas de masculinidad no hegemónicas (por ejemplo, en algunos poemas de *El viaje de la noche* o en *La Boca del Infierno*) o, en menor medida, sujetos no marcados genéricamente, poniendo en juego un campo vivencial más allá de los condicionamientos del género.

Por otra parte, la (re)articulación de la experiencia desde un lugar de enunciación que entendimos como subalterno favorece la deconstrucción de sentidos cristalizados y la exploración de otros nuevos, abriendo a través de la lengua poética puntos de fuga que habilitan otras configuraciones subjetivas posibles. En este sentido, las escritoras estudiadas incorporan en el campo literario experiencias poco referidas a lo largo de la tradición, entre las que destacamos las que comportan una resignificación de lo doméstico, una exploración del vínculo entre madre e hija (fundamentalmente en *La jaula bajo del trapo* de Negroni y *El eco de mi madre* en Kamenszain) y, en escasa medida en nuestro corpus, de la maternidad (a la que nuestras poetisas dedican sólo algunos poemas dispersos) y de las violencias sufridas por el sistema patriarcal, a menudo invisibilizadas en el ámbito de lo privado (en particular, en *Anónima* y en *La hybris* de Genovese).

Además, esa pugna con el lenguaje para dar cuenta de otras experiencias (o resignificarlas), se extiende en relación con las matrices genéricas (*genre*) dominantes en la tradición literaria. Jean Franco (1988) había hipotetizado que ciertos géneros literarios habían impedido a la mujer hablar, por ejemplo, la épica; entre las escritoras de nuestro corpus se destaca el trabajo de Negroni en la reescritura y en el desplazamiento de esas matrices (de la épica, de la novela, del teatro, entre otras) a través de un lenguaje poético articulado primordialmente sobre metáforas, oxímorons y

paradojas y de la polifonía que disloca una perspectiva totalizadora del sujeto enunciativo (por ejemplo, *Islandia, La jauba bajo el trapo, El sueño de Úrsula, La Anunciación*). Kamenszain y Genovese, más circunscriptas al género poético (ocasionalmente cercano a otros géneros como el testimonio o el diario: *El eco de mi madre, Puentes, Química diurna*), dialogaron de otros modos con la tradición, como hemos señalado, a través de sus filiaciones estéticas, de alusiones a otros/as escritores/as mediante epígrafes y apropiación de versos y de ensayos críticos sobre diversas obras literarias, operaciones estratégicas que también realiza Negroni.

En relación con este aspecto, ubicamos a estas poetisas como parte de la emergencia de un conjunto amplio y diverso de escritoras en los albores de los '80, en el marco de una apertura del campo cultural en el contexto de la transición democrática. La recuperación de la palabra pública (antes restringida por los mecanismos de [auto]censura y de persecución a opositores al régimen), ampliando su circulación en el campo social, permitió comenzar a elaborar las difíciles experiencias recientes, dando cuenta de las atrocidades y el horror vividos. Ese arduo proceso fue encauzado, por una parte, desde el restablecido aparato institucional democrático (por ejemplo, a través de la CONADEP y su informe *Nunca más*) y la labor de organizaciones políticas y sociales y, por otra parte, desde diversas producciones culturales.

En este aspecto, las poetisas de nuestro corpus han colaborado en mayor o menor medida en la elaboración de esa memoria colectiva a través de algunas de sus producciones. Alicia Genovese comenzó a referir la violencia del estado represivo contemporáneamente a los acontecimientos, en sus dos primeros poemarios *El cielo posible* y *El mundo encima*; no obstante, vuelve a referirla casi dos décadas después, en forma más explícita en *Puentes* y enlazándola a cuestiones de género en *La hybris*. Tamara Kamenszain también incorpora alusiones veladas en su segundo poemario, *Los*

no, publicado en el contexto dictatorial, aunque por su exilio en México sus posteriores referencias se vuelven sobre esta experiencia (principalmente en *Vida de living*). En la obra de María Negroni también encontramos alusiones a la atmósfera represiva del periodo dictatorial en su primer poemario, *de tanto desolar*; luego, incorpora referencias más directas en *El viaje de la noche* y, especialmente, en *La Anunciación*.

El trabajo con los múltiples modos en que se manifestaba la violencia ejercida por el gobierno dictatorial favoreció la visibilización de otras formas de violencia, en particular las vinculadas a cuestiones de género. Ese pasaje se ve con mayor claridad en *El mundo encima* de Genovese, aunque no está ausente en obras de Kamenszain como *La casa grande* o de Negroni como *El viaje de la noche*. En este sentido, resulta llamativo que en el caso de las escritoras de nuestro corpus se haya producido un giro significativo en su producción luego de realizar un viaje prolongado fuera del país: a México durante los años de la dictadura, en el caso de Kamenszain; a Estados Unidos, ya después del restablecimiento de la democracia, en el caso de Negroni y de Genovese. Las tres escritoras, siguiendo muy diversos caminos, tomaron contacto allí con los florecientes estudios de género, que les ofrecieron la posibilidad de indagar en una perspectiva que cuestionaba el statu quo y que les permitía liberarse de ciertas estructuras androcéntricas ancladas en la tradición literaria, para aventurarse a otros modos de escritura. Poco después de iniciado ese viaje las escritoras publicaron obras claves que marcaron definitivamente el rumbo de sus futuras producciones: *El texto silencioso* y *La casa grande*, en el caso de Kamenszain, *per/canta* y *Ciudad gótica*, en el caso de Negroni y *Anónima* y *La doble voz*, en el de Genovese.³¹⁵ En otras palabras, las tres escritoras de nuestro corpus transitaron un proceso similar que modificó significativamente su proyecto estético, sintonizando en mayor o menor medida con el

³¹⁵ Estas experiencias también llevaron a las escritoras a tematizar el viaje en sus producciones, en particular en el caso de Negroni quien lo incorpora como un elemento de relevancia en su poética.

resurgimiento de los estudios feministas a partir de la transición democrática en nuestro país.

Ese cambio de perspectiva favoreció nuevas posibilidades de escritura y modificó los modos de leer la tradición literaria heredada, revisando el canon y sus mecanismos de legitimación y revalorizando obras olvidadas y/o marginadas, en particular las producciones de predecesoras y contemporáneas. En los dos primeros capítulos hemos examinado las implicancias de esas relecturas, las luchas libradas por el poder interpretativo de los textos y los desafíos planteados en el campo literario. En ese marco, la primera obra ensayística publicada por cada una de las escritoras de nuestro corpus supuso un importante posicionamiento estético-político: en *El texto silencioso*, Kamenszain leyó con amplia libertad la obra de poetas latinoamericanos desde una perspectiva feminizada, atenta a lo silencioso, lo marginal, lo oculto; en *Ciudad gótica*, Negroni despliega su deslumbramiento por Nueva York y por la cultura norteamericana, trazando una suerte de genealogía de escritoras estadounidenses, a las que lee en tenso diálogo con los estudios de género; en *La doble voz*, Genovese se sumerge en las producciones de sus contemporáneas argentinas, centrándose en cinco poetas como mojones de un cambio importante en el campo literario en los '80 (que contribuye a visibilizar), a través del lente de teorías feministas norteamericanas. Es decir que con esas publicaciones críticas iniciales las autoras configuraban lecturas estratégicas para dar cuenta de esa biblioteca que armaban a contrapelo del canon y las academias, construyendo una genealogía en la que sintonizar sus búsquedas estéticas.

Esa constelación trazada (junto a otras expresiones de las autoras contenidas en prólogos, entrevistas, ensayos) permite dilucidar su ubicación en relación con el campo literario argentino de los '80: Kamenszain permaneció explícitamente cerca del neobarroco/so aunque recorre un camino estético propio a partir del trabajo con la

elipsis y la concisión (en especial desde *Los No* hasta *Solos y solas*); Negroni, por su parte, no se vinculó con ninguna de las estéticas imperantes (marcando una distancia que fue tanto estética como material por su prolongada estadía en Nueva York), aunque sí colaboró en publicaciones como *Diario de Poesía y Feminaria* y, también, se reapropió de parte de la herencia borgeana, visible por ejemplo en *Islandia*. Genovese, por último, si bien se ubica en el margen con respecto a las estéticas más importantes de los '80, descubre filiaciones con poéticas de otras escritoras (como por ejemplo la preferencia por el espacio del jardín en su articulación de un arte poética, que comparte con Diana Bellessi) y con otras tradiciones, como la poesía japonesa a través de un escritor como Matsuo Bashō, palpable en *Química diurna*.

En este sentido, cabe destacar el lugar que estas poetisas se diseñaron desde sus obras literarias y que la crítica ha resaltado en sus operaciones de lectura. Kamenzain, decidida y diferenciadamente inscripta en el neobarroco latinoamericano, tejió con su poética de lo familiar una problematización/reelaboración de la tradición judía asociando desde los comienzos su figura de autora con las de Bruria y Ruth y afirmando que “toda escritura es femenina y judía” (1986b), es decir, que proviene de la madre (también de la lengua-madre) y de Las Escrituras. De este modo, así como la autora leía la obra de José Kozler como “un círculo de tiza” en torno al Libro (“De la A a la Z, entonces, se hace lugar el libro que Kozler expande de forma incesante adentro de otro Libro, el sagrado, el del grupo de pertenencia” [2000, p. 74]), su propia escritura sigue esa línea que poemario a poemario circunscribe y se reinscribe en la tradición judía. Sin lugar a dudas, este es el aspecto que la crítica ha leído con mayor insistencia y que ha profundizado en la última década.

María Negroni, en cambio, sosteniendo un distanciamiento y una apertura en relación con el campo literario argentino, incorporó en su escritura materiales

provenientes de diversas tradiciones y tiempos históricos, siguiendo libremente sus propias obsesiones (interrogantes siempre irresolubles en torno a la creación poética), aunque arremoline con frecuencia en el imaginario gótico o en aquello que desafíe el orden establecido (en particular la figura de ciertos artistas/coleccionistas que han permanecido en los márgenes de la cultura). Alimentándose a la manera borgeana de una vasta tradición y tornando así la erudición un rasgo distintivo de su escritura, desde su poética de la incertidumbre problematiza las formas instituidas e institucionalizadas, motivo por el que su ubicación en el campo literario sería siempre en disidencia con las estéticas predominantes. Los estudios críticos siguen esta línea de lectura en su abordaje de *La Anunciación* en relación con la memoria de la militancia de los años '70 y de la última dictadura cívico-militar, tema que Negroni aborda ampliamente en esta obra pero que no es representativo de sus intereses estéticos. La segunda obra en orden de atención de la crítica es *El sueño de Úrsula*, abordada desde una perspectiva de género; es decir que, aunque podemos encontrar trabajos sobre sus obras poéticas y, más aún, de las más recientes (que resisten cualquier clasificación), son sus novelas las más estudiadas, a propósito de las que sí se subrayan dos aspectos centrales de su propuesta estética: su carácter poligenérico y polifónico.

Por último, la poesía de Genovese fue descubriendo, a medida que se sucedían los poemarios, aspectos inusitados que su poética de la cotidianeidad restituía al orden de la experiencia de lo singular. Anudando así lo vital en la palabra y la vitalidad de la lengua, urde su poesía tejiendo lazos afectivos con su entorno y con sectores relegados de la tradición literaria (en parte recuperados en sus dos obras críticas). Esta ubicación lateral de su producción se evidencia también en la menor atención que su obra ha recibido por parte de la crítica, a excepción de *Puentes* (su poemario de mayor impulso narrativo dentro de nuestro corpus) que ha suscitado varias lecturas, en particular por su

vinculación con la memoria colectiva en torno a la última dictadura cívico-militar, aunque también (y especialmente después de la publicación de *Aguas* [2013]) se ha destacado el elemento acuático como articulador de su poética.

En síntesis, si bien las autoras de nuestro corpus no ocuparon el centro de la escena en los años '80, tiempo en el que se produce esa emergencia de escritoras, sus producciones han explorado y abierto nuevos rumbos para la poesía argentina. Ya en el siglo XXI, alcanzaron un importante lugar de reconocimiento en el campo literario, tanto a través de prestigiosos premios y de becas otorgadas por importantes instituciones (por ejemplo, Premio Konex, Beca Guggenheim) como por la publicación de su obra reunida o reedición de algunas obras, por la atención de un sector de la crítica y por su presencia en encuentros de poesía, en espacios de educación formal, en entrevistas en medios periodísticos de amplia circulación, entre otros. Las tres escritoras se han consagrado como poetisas, sostenidas por una larga trayectoria de más de cuarenta años de producción literaria y crítica que se extiende hasta nuestros días. En esta investigación hemos examinado buena parte de esa trayectoria, atendiendo a la construcción del sujeto imaginario en sus obras y a la delimitación de su poética; queda pendiente para futuros trabajos el examen de sus producciones más recientes en las que se aventuran a cambios interesantes con los cuales confrontar las conclusiones aquí trazadas: Kamenszain se inclina hacia la narrativa y la lectura crítica interpelada desde lo autobiográfico en *El libro de Tamar* (2018), *Libros chiquitos* (2020) y *Chicas en tiempos suspendidos* (2021); Negroni profundiza el juego con los géneros literarios en obras de difícil clasificación como *Elegía Joseph Cornell* (2013), *Cartas extraordinarias* (2013), *Objeto Satie* (2018), *El corazón del daño* (2021); Genovese desvía su universo poético hacia el desierto, en *La línea del desierto* (2018), luego hacia

la prosa de rasgos autobiográficos, en *ahí lejos todavía* (2019), para retornar a la poesía en *Oro en la lejanía* (2021).

La investigación aquí presentada, por su amplitud, ha abierto diversas vías para su continuación a partir de interrogantes que persisten en torno a esas búsquedas estéticas de las poetisas en sus luchas por la modulación de una voz propia, por el diálogo con una tradición que las incluya y/o las interpele y por abogar por la mejora de las condiciones de producción y recepción de sus obras, en un contexto de ampliación de los derechos de las mujeres. La posibilidad de articular sus propias experiencias, de desafiar las representaciones sociales -que constriñen la construcción de las subjetividades- y las pautas literarias dominantes supone para las escritoras inscribirse en el incesante campo de batalla de la literatura y pugnar por un lenguaje que, en sus puntos de fuga a través de la poesía, habilite nuevas formas expresivas que permitan modular otros y diversos procesos de subjetivación.

Bibliografía

Corpus Primario

- Genovese, A. (1977). *El cielo posible*. El Escarabajo de Oro.
- Genovese, A. (1982). *El mundo encima*. Editorial Rayuela.
- Genovese, A. (1992). *Anónima*. Ediciones Último Reino.
- Genovese, A. (1997). *El borde es un río*. Libros de Tierra Firme.
- Genovese, A. (1998). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Biblos.
- Genovese, A. (2000). *Puentes*. Libros de Tierra Firme.
- Genovese, A. (2004). *Química diurna*. Alción Editora.
- Genovese, A. (2007). *La hybris*. Bajo la luna.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Fondo de Cultura Económica.
- Kamenszain, T. (1973). *De este lado del Mediterráneo*. Ediciones Noé.
- Kamenszain, T. (1977). *Los no*. Editorial Sudamericana.
- Kamenszain, T. (1983). *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kamenszain, T. (1986a). *La casa grande*. Sudamericana.
- Kamenszain, T. (1996). *La edad de la poesía*. Beatriz Viterbo Editora.
- Kamenszain, T. (1998). *Tango bar*. Editorial Sudamericana.
- Kamenszain, T. (2000). *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Paidós.
- Kamenszain, T. (2003). *El ghetto*. Editorial Sudamericana.
- Kamenszain, T. (2005). *Solos y solas*. Lumen.
- Kamenszain, T. (2007). *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Norma.

- Kamenszain, T. (2010). *El eco de mi madre*. Bajo la Luna.
- Kamenszain, T. (2012). *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Adriana Hidalgo Ediciones.
- Negroni, M. (1985). *de tanto desolar*. Libros de Tierra Firme.
- Negroni, M. (1989). *per/canta*. Libros de Tierra Firme.
- Negroni, M. (1994a). *Islandia*. Monte Ávila Editores.
- Negroni, M. (1994b). *El viaje de la noche*. Lumen.
- Negroni, M. (1998). *El sueño de Úrsula*. Seix Barral.
- Negroni, M. (1999). *Museo negro*. Norma.
- Negroni, M. (2001). *La flor de Coleridge*. Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire.
- Negroni, M. (2002). *La ineptitud*. Alción Editora.
- Negroni, M. (2003). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Beatriz Viterbo Editora.
- Negroni, M. (2004). *Arte y fuga*. Pre-Textos.
- Negroni, M. (2006a). *Buenos Aires Tour*. Editorial Aldus.
- Negroni, M. (2007a). *La Anunciación*. Seix Barral.
- Negroni, M. (2007b). *Ciudad gótica*. Bajo La Luna.
- Negroni, M. (2009a). *Andanza*. Bajo La Luna.
- Negroni, M. (2009b). *La boca del infierno*. Mantis Editores.
- Negroni, M. (2009c). *Galería fantástica*. Siglo XXI Editores.
- Negroni, M. (2014). *La jaula bajo el trapo*. Ediciones La Palma.

Corpus Secundario

- Genovese, A. (1992). Brillos en la casa. *Diario de Poesía* (22), pp. 36-37.
- Genovese, A. (1997). La doble voz: poetas argentinas en los ochenta. *Feminaria*, (20), 54-58.
- Genovese, A. (2001). La búsqueda del yo. En M.C. Vázquez y S. Pastormerlo (comps.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo* (pp. 73-76). Eudeba.
- Genovese, A. (2006). La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez. En J. Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006* (pp. 91-99). Libros del Rojas.
- Genovese, A. (28 de abril de 2010). Cómo escribí *Puentes*. *Revista El Desaguadero*.
<http://eldesaguaderorevista.blogspot.com.ar/2010/04/historia-del-poema-puentes-de-alicia.html>
- Genovese, A. (2013). *Aguas*. Ediciones del Dock.
- Genovese, A. (2014). *El río anterior*. Ruinas Circulares Ediciones.
- Genovese, A. (2015). *La contingencia*. Gog & Magog.
- Genovese, A. (2018). *La línea del desierto*. Gog & Magog.
- Genovese, A. (2019). *ahí lejos todavía*. Zindo & Gafuri Ediciones.
- Genovese, A. (2021). *Oro en la lejanía*. Gog & Magog.
- Kamenszain, T. (1986b). Toda escritura es femenina y judía. En J. Barilko et al. *Pluralismo e identidad. Lo judío en la literatura latinoamericana* (pp. 129-132). Editorial Milá.
- Kamenszain, T. (1996). La lógica neobarrosa. *Diario de Poesía* (39), p. 28.

- Kamenszain, T. (2006). El ghetto de mi lengua. En S. Molloy y M.Siskind (eds.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (pp. 159-169). Norma.
- Kamenszain, T. (2014). *El libro de los divanes*. Adriana Hidalgo Ediciones.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia.
- Kamenszain, T. (2018). *El libro de Tamar*. Eterna Cadencia.
- Kamenszain, T. (2020). *Libros chiquitos*. Ampersand.
- Kamenszain, T. (2021). *Chicas en tiempos suspendidos*. Eterna Cadencia.
- Negroni, M. (2000). Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual. *Inti: Revista de literatura hispánica*, (52-53), 169-178.
- Negroni, M. (2006b). Ir volver / de un adónde a un adónde. En S. Molloy y M. Siskind (eds.), *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (pp. 23-33). Norma.
- Negroni, M. (2007c). *La pasión del exilio: diez poetas norteamericanas de siglo XX*. Bajo la Luna.
- Negroni, M. (2011a). *Cantar la nada*. Bajo la Luna.
- Negroni, M. (2011b). *Pequeño mundo ilustrado*. Caja Negra.
- Negroni, M. (2012). *Teatro de sombras*. Bonobos.
- Negroni, M. (2013a). *Cartas extraordinarias*. Alfaguara.
- Negroni, M. (2013b). *Elegía Joseph Cornell*. Caja Negra.
- Negroni, M. (2014). *Interludio en Berlín*. Pre-textos.
- Negroni, M. (2015a). *La noche tiene mil ojos*, Caja Negra.
- Negroni, M. (2015b). *Cuaderno alemán*. Alquimia Ediciones.
- Negroni, M. (2016). *Exilium*. Vaso Roto.

- Negroni, M. (2018a). *Objeto Satie*. Caja Negra.
- Negroni, M. (2018b). *Archivo Dickinson*. La Bestia Equilátera.
- Negroni, M. (2019). *Wunderkammer*. Borde Perdido Editora.
- Negroni, M. (2021). *El corazón del daño*. Random House.
- Negroni, M. y Correas, N. (2018). *Pequeños reinos*. EDUNTREF.

Bibliografía Crítica sobre las Autoras

- Aerts, L. (2017). *Casa adentro salto afuera. El lugar de la lengua en la obra poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain*. [Tesis de Maestría, Universidad de Buenos Aires]. FILO: Digital.
- Artal, R. y Mazzocchi, L. (2010). Una isla en movimiento: Entrevista a María Negroni. *Evaristo Cultural. Revista Virtual de Arte y Literatura*.
<http://evaristocultural.com.ar/2010/01/22/una-isla-en-movimiento-entrevista-a-maria-negroni/>
- Battilana, C. (2002). El camino de lo indecible. *Hablar de poesía*, (8), 223-225.
- Battilana, C. (17 de octubre 2009). La voz de una intimidad distante. *La Nación*.
- Battilana, C. (2012). La crítica afectiva. *Bazar americano*.
<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=145&tabla=resenas&que=battilana>
- Bocchino, A. (2009). Deshacerse, rehacerse, recomponerse. *La Anunciación* de María Negroni. En J. Amícola (dir.), *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.
<http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/vii-congreso/actas-2009/Bocchino.pdf>

- Bocchino, A. (2011). Escritura como lugar de arraigo en el exilio Tununa Mercado y María Negroni. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, (4), 92-109.
- Bossi, O. (2004). Diálogo con Alicia Genovese. *Hablar de poesía*, (11).
<http://www.artnovela.com.ar/agenovese/artel.shtml>
- Broughan, R. M. (2011). “La realidad, el arte y la poesía”: una conversación con María Negroni. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 26(2), 136-142.
- Castro, A. (2015a). El arte como horizonte utópico del sentir en *La Anunciación*. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, (12), 167-178. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/11498/32087>
- Castro, A. (2015b). Habitando la lengua: subjetividades nómadas en la narrativa de María Negroni. En A. Castro y A. Forné (eds.), *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* (pp. 169-190). Beatriz Viterbo Editora.
- Castro, A. (2017). María Negroni y la puesta en escena de lo no dicho. *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, V(1), 37-52.
http://www.pasavento.com/pdf/09_2CASTRO.pdf
- Chitarroni, L. (30 de octubre de 2005). El motivo es el poema. *Página 12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1803-2005-10-30.html>
- de Cicco, G. (1997). Como estar en el mundo. *Diario de Poesía*, (42), 36.
- Colman Serra, R. (2017-2018). Fantásticos latinoamericanos. Apuntes sobre *Galería fantástica* de María Negroni [Reseña]. *Orbis Tertius*, (11), 29-33.
- Dalmaroni, M. (2004b). [Reseña de] María Negroni. *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, colección

- El Escribiente, 120 páginas. *Orbis Tertius*, 9(10), 183-187.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3238/pr.3238.pdf
- Daona, V. (2011a). Acerca de *La Anunciación* de María Negroni y la escritura fragmentaria de la violencia política en la Argentina de los años '70. En A. Forné y M. Badaró (eds. Vol.), *Stockholm Review of Latin American Studies*, (7), *Memorias de la represión en Argentina y Uruguay: narrativas, actores e instituciones* (pp. 89-97). Stockholms universitet.
- Daona, V. (2011b). Escritura de mujeres, militancia armada e intimidad en la Argentina de 1970. Algunas consideraciones. [Ponencia]. En *Cuarto Congreso Internacional Celehis De Literatura. Literatura española, latinoamericana y argentina*. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011.
<http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2011/actas/ponencias/daonaV.htm>
- Dieguez, C. (2015). Viaje alrededor de un punto: Sobre la instalación y el libro de artista, "Buenos Aires Tour". En Cartografías de la nada. *El Anartista. Cultura contra el bien general*. <https://www.elanartista.com.ar/2015/04/16/cartografias-de-la-nada/>
- Dünne, J. (2019-2020). Burbujas y redes. Dos modelos de constitución de espacios en la estética literaria de lo fluvial. *AREA*, (26), 1-13.
https://www.area.fadu.uba.ar/wp-content/uploads/AREA2601/2601_dunne.pdf
- Fabry, G. (2018). Presencia de lo judío en la poesía argentina contemporánea. *Cuaderos LÍRICO*, (19), 1-12. <https://doi.org/10.4000/lirico.6529>
- Fernández, N. (2011). Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain. *Amerika*, (4). <https://doi.org/10.4000/amerika.2148>

- Ferrero, A. M. (2010). [Reseña de] María Negroni, *Galería fantástica*, México, Siglo XXI, 2009. *Hispanamérica*, (117), 121-123.
- Ferrero, A. M. (2012). "Señales en el cielo": Los ensayos de *Ciudad gótica* de María Negroni. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/29831>
- Filc, J. (1987). [Reseña de] María Negroni, *De tanto desolar*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, Colección Todos Bailan, 1985. *Hispanamérica*, (48), 149-151.
- Fischer, M. L. (2013). Sueños y visiones de la violencia política: Negroni, Bolaño, Gelman, Zurita. *Estudios Filológicos*, (51), 7-15.
- Foffani, E. (28 de enero de 2001). "Poemas de Alicia Genovese. La magia de los puentes del instante". *Clarín*. <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/28/u-00901.htm>
- Foffani, E. (2004). Más allá del *ghetto*: el campo sin límites de la mirada (Una lectura de *El ghetto* de Tamara Kamenszain). En Amado A. y Domínguez, N. (comp.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 319-343). Paidós.
- Foffani, E. (24 de octubre de 2010). La extraña familia. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4034-2010-10-24.html>
- Foffani, E. (2012). Tamara Kamenszain: La poesía como novela luminosa. En T. Kamenszain. *La novela de la poesía* (pp. 5-47). Adriana Hidalgo Editora.
- Foffani, E. (2013). La lengua suelta. "El eco de mi madre" de Tamara Kamenszain. Mateo del Pino, A. (coord.) *Ángeles maraqueros: trazos neobarroc-ch-os en las poéticas latinoamericanas* (pp. 195-226). Katatay.

- Garbatzky, I. (2009). El descubrimiento sonoro del mundo. Sobre *De este lado del mediterráneo* de Tamara Kamenszain. *Revista de Letras. Volumen Estudios Literarios*, (12), 117 – 131.
- Garbatzky, I. (2017). Casas de muñecas [Reseña de] *El testigo lúcido*, de María Negroni, Buenos Aires, Entropía, 2017. *Bazar americano*.
<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=704&pdf=si>
- Gigena, D. (29 de agosto de 2014). Agua que enciende y quema. *Página 12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9096-2014-08-29.html>
- González Capria, E. y Lipara, D. (2020). Dos aproximaciones a *Islandia*. *Periódico de Poesía*. <https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/dos-aproximaciones-a-islandia/>
- González Roux, M. 2019. Escribir el silencio de la memoria, narrar el duelo. "El eco de mi madre" de Tamara Kamenszain. *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, (2), 223-237.
- Huberman, A. (2005). Desde las roturas: memoria, judeidad y extranjería en Tamara Kamenszain. *Hispanamérica*, (102), 107-113.
- Kanzelposky, A. (2010) “Aquí llegamos, aquí no veníamos”, acerca de *El ghetto* de Tamara Kamenszain. *Hispanamérica*, (115), 103-112.
- Kanzepolsky, A. (2012). La que oyó su nacimiento: *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain. *Hispanamérica*, (122), 37-44.
- Kanzepolsky, A. (2018). ¿Por la boca del padre? Tamara Kamenszain y las lenguas del judaísmo. *Cuadernos LÍRICO*, (19), 1-14. <https://doi.org/10.4000/lirico.6700>
- León, D. (2004). La historia de Bruria. Ghetto, living, café turco y poesía. *Anclajes*, (8), 181-196.

- León, D. (2007a). *La historia de Bruria. Memoria, autofiguración y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shúa*. Simurg.
- León, D. (2007b). Ghetto y poesía. La pérdida del hogar lingüístico. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (35).
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/ghettop.html>
- León, D. (2007c). Tamara Kamenszain o las paradojas del linaje de los talmudistas. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, 4 (5), 101-114.
- León, D. (2009). La mirada de Ruth: fabulaciones del linaje en la poesía de Tamara Kamenszain. *Anales de literatura hispanoamericana*, (38), 341-352.
- Litvan, V. (2019). Alejandra Pizarnik y Tamara Kamenszain. El imposible relato de la judeidad. *Hispanamérica: revista de literatura*, (144), 45-52.
- Mallol, A. D. (2000). Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg). *INTI: Revista de literatura hispánica*, (52/53), 33-56.
- Mallol, A. D. (2002-2003). Poesía: género y subjetividad en cuestión en la escritura de María Negroni. *Orbis Tertius*, VIII(9), 1-6.
http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/10334/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Simurg.
- Mallol, A. (2018). Disolver la línea de lo previsible [Reseña de] *La línea del desierto*, de Alicia Genovese, Buenos Aires, Editorial Gog & Magog, 2018. *Bazar americano*. Actualización septiembre-octubre 2018.

<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=796&tabla=resenas&que=enovese>

Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Beatriz Viterbo.

Mattoni, S. (25 de junio de 2002). Un deseo absoluto. *La voz del interior*.

http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0625/suplementos/cultura/nota103397_1.htm

Monteleone, J. (1999). Una épica del deseo. Sobre *El sueño de Úrsula* de María

Negróni. *Filología*, 32(1-2), 167-172.

Monteleone, J. (2000). La pira de Carathis. *Boletín de reseñas bibliográficas*,

(7-8), 53-57.

<http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Boletín%20ILH%207-8.pdf>

Monteleone, J. (28 de marzo de 2001). Enigmas de lo real. *La Nación*.

Monteleone, J. (2006). Voz, contravoz y enigma. *Bazar americano*.

<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=150&pdf=si>

Monteleone, J. (15 de abril de 2007). Bibliografía. Voces fantasmales. *La Nación*.

<http://www.lanacion.com.ar/899974-voces-fantasmales>

Monteleone, J. (22 de octubre de 2008). Poesía. Entre la máscara y la ira. *La Nación*.

<http://www.lanacion.com.ar/996738-entre-la-mascara-y-la-ira>

Monteleone, J. (2009). La gruta del poeta. En M. Negróni. *La Boca del Infierno* (pp. 7-

10). Mantis.

Monteleone, J. (20 de marzo de 2010). Ensayo. Miniaturas góticas y fantásticas. *La*

Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/miniaturas-goticas-y-fantasticas-nid1244052/>

- Moraga García, F. (2019). Posibilidades dialógicas de la visualidad poética en *Calamina* de Gladys González y *Puentes* de Alicia Genovese. *Literatura y lingüística*, (40), 41-68.
- Moreno, M. (14 de octubre de 2005). Soñar, soñar. *Página 12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/21-2267-2005-10-14.html>
- Muschietti, D. (1990). Desde un lugar que no existe. *Diario de Poesía*, (14), 37.
- Muschietti, D. (8 de junio de 2003). La lengua del padre. *Página 12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-608-2003-06-08.html>
- Panesi, J. (1998). Piedra libre: La crítica terminal de Tamara Kamenszain. *Mora*, (4), 125-131.
- Panesi, J. (2000). *Críticas*. Norma.
- Panesi, J. (2001). Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, (9), 104-115.
<https://www.cetycli.org/cboletines/panesi.pdf>
- Porrúa, A. (2012). De colecciones y artistas [Reseña de *Pequeño mundo ilustrado* de María Negróni]. *Bazar americano*.
<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=144&tabla=resenas&que=porrua>
- Porrúa, A. (2013). La imaginación poética: Entre el archivo y la colección. En J. Ennis, G. Goldchluk, L. Hafter (eds.) *Actas VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=eventos&d=Jev3875>

- Prado Campos, N. (2020). Leer-nadar: rocío de la introspección y placer amniótico en la poesía de Alicia Genovese. *Revista chilena de literatura*, (101), 41-69. <https://revistaderechoambiental.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/57310/60801>
- Puppo, M. L. (2013). Paisaje interior: algunas reflexiones acerca de los vínculos entre poesía y espacio. *Taller de Letras*, (52), 85-96.
- Rodríguez, M. (26 de agosto de 2018). Canción de Alicia en el país. *Tiempo argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/nota/cancion-de-alicia-en-el-pais>
- Salinas, A. (2015). Recordar en dos lenguajes. Poesía y fotografía en *Puentes* de Alicia Genovese. En A. Salomone (ed.), *Memoria e imaginación poética en el cono sur (1960-2010)* (pp. 145-161). Corregidor.
- Salomone, A. (2009a). Escritura, imagen y política en dos poetas argentinas: Alfonsina Storni y Alicia Genovese. *Atenea*, (499), 135-148.
- Salomone, A. (2009b). Configuración del yo y políticas de género en *La hybris* de Alicia Genovese. *Revista chilena de literatura*, (75), 115-128.
- Salomone, A. (2009c). *Puentes* de Alicia Genovese: poesía y memoria en la Argentina de la postdictadura. *Boca de sapo*, (4), 32-37.
- Salomone, A. (2014). Poesía, subjetividad y memoria en la escritura de Alicia Genovese. *Letras*, (69-70), 101-120.
- Salomone, A. (2018). Nomadismo, subjetividad y temporalidad en la escritura de Alicia Genovese. En A. Genovese *La línea del desierto* (pp. 5-10). Gog y Magog.
- Sartori, Edda. (2003). El desacato en la obra de María Negroni. "El sueño de Úrsula" desborde y ensimismamiento. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, (19), 68-75.

- Secreto, C. (2008). La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura. En C. Piña (ed.), *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas* (pp. 87-119). Biblos.
- Siganevich, P. (2006). Tamara Kamenszain, poeta y testigo. En A. Huberman y A. Meter (eds.), *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano* (pp. 163-174). Beatriz Viterbo.
- Siganevich, P. (2013). Cambios, derivas y transformaciones del neobarroco rioplatense. Mateo del Pino, A. (coord.) *Ángeles maraqueros: trazos neobarroc-ch-os en las poéticas latinoamericanas* (pp. 183-194). Katatay.
- Yuszczuk, M. (2008). Improntas críticas sobre el testimonio: lo real y la metáfora [Reseña de] *La boca del testimonio*, Tamara Kamenszain, Buenos Aires, Norma, 2007. *Bazar americano*.
<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=122&tabla=resenas&que=kamenszain>

Bibliografía General

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones* (Trad. de F. Costa y E. Castro). Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, G. (2008). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad* (Trad. de T. Segovia). Pre-Textos.
- Amado, A. y Domínguez, N. (2004). Figuras y políticas de lo familiar. Una introducción. En Amado A. y Domínguez, N. (comp.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 13-39). Paidós.

- Amossy, R. y Herschberg Pierrot, A. (2001). *Estereotipos y clichés* (Trad. de L. Gándara). Eudeba.
- Arcas Espejo, A. (2009). Génesis, temática y arquitectura teatral en el teatro Noh. *ActivArte. Revista independiente de Arte, Teoría de las Artes, Pedagogía y Nuevas Tecnologías* (2), 27-40.
- Aulicino, J. (2006). A la espera de estudios serios. En J. Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006* (pp. 57-64). Libros del Rojas.
- Avellaneda, A. (1983). Decir, desdecir: poesía argentina del setenta. *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 9(1), 1-13.
- Avellaneda, A. (2003). Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo. *Revista Iberoamericana*, LXIX(202), 119-135.
- Bach, A. M. (2009). Experiencia. En S. Gamba (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos* (pp. 130-133). Biblos.
- Bachelard, G. (1994). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento* (Trad. de E. de Champourcin). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2005). *El agua y los sueños* (Trad. de I. Vitale). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio* (Trad. de E. de Champourcin). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2014). *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad* (Trad. de R. Segovia). Fondo de Cultura Económica.
- Barrancos, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Editorial Sudamericana.

- Barret, M. (1990). El concepto de diferencia (Trad. de M. Lamas). *Debate feminista*, (2), 311-325. (Publicación original en 1987).
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1990.2.1931>
- Battilana, C. (2008). *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)* [Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires]. FILO: Digital.
- Battilana, C. (2018). Revistas de poesía: proyectos estéticos y controversias críticas. De la dictadura a la democracia. En N. Jitrik (dir.) y J. Monteleone (dir. vol.), *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 12. Una literatura en aflicción*. (pp. 477-520). Planeta.
- de Beauvoir, S. (1999). *El segundo sexo* (Trad. de J. García Puente). Editorial Sudamericana.
- Benveniste, E. (1997). *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI Editores.
- Bermúdez, N. (2015). La construcción *kirchnerista* de la memoria. *Linguagem em (Dis)curso*, 15 (2), 229-247. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-4017-150202-0315>
- Biagioni, A. (2009). *Poesía completa*. Adriana Hidalgo Editora.
- Blanchot, M. (1959). *El libro que vendrá*. Monte Ávila.
- Borges, J. L. (2005). *Otras inquisiciones*. Emecé.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Bourdieu, P. (1999). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (Trad. de T. Kauf). Anagrama.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (Trad. de A. Bixio). Paidós.
- Braidotti, R. (2015). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade* (Trad. de G. Ventureira). Gedisa.

- Calabrese, E. (2003). ¿Algo más sobre género? *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, (11), 120-127.
https://www.cetycli.org/cboletines/calabrese_algo_mas_sobre_genero.pdf
- Capdevila, A. y Giordano, A. (1996). Al pie de la letra. *Literal*, una revista de vanguardia. *América: Cahiers du CRICCAL*, (15-16), 401-411.
- Carbone, R. y Ojeda, A. (2010). Estallidos: de la democracia a la depresión. En D. Viñas (dir.), *Literatura argentina siglo XX: Vol. 7. De Alfonsín al Menemato (1983-2001)* (pp. 11-56). Paradiso Ediciones.
- Carreño, A. (1982). *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea. La persona, la máscara*. Gredos.
- Castellanos, R. (1992). Sobre cultura femenina. *Debate feminista*, (6), 261-286.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1992.6.1622>
- Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Seguido de: *El espacio autobiográfico*. Beatriz Viterbo Editora.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos* (Trad. de M. Silvar y A. Rodríguez). Herder.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura* (Trad. de A. M. Moix y M. Díaz-Diocaretz). Anthropos Editorial.
- Cohen, E. (1998). Genealogía del concepto de subjetividad. En M. Percia (comp.), *Ensayo y subjetividad* (pp. 101-112). Eudeba.
- Combe, D. (1999). La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía. En F. Cabo Aseguinolaza (comp.), *Teorías de la lírica* (pp. 127-153). Arco Libros.
- Corominas, J. (1954). *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (Vol. II). Gredos.

- Cossio Arredondo, G. (2009). *Sólo cuento con mi lengua. Poesía de mujeres en dictadura*. Corregidor.
- D'Ors, E. (1993). *Lo barroco*. Tecnos.
- Dalmaroni, M. (2004a). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Ril Editores.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1990). *Kafka. Por una literatura menor* [Trad. de J. Aguilar Mora]. Ediciones Era.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* [Trad. de José Vázquez Pérez]. Pre-textos.
- Díaz, V. (2011). "Apostillas a "El barroco y el neobarroco". En S. Sarduy, *El barroco y el neobarroco* (pp. 37-73). Cuenco de Plata.
- Diz, T. (2011). Tensiones, genealogías y feminismos en los 80. Un acercamiento a *alfonsina, primer periódico para mujeres*. *Mora*, 17(2).
- Dobry, E. (1999). Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo. *Cuadernos hispanoamericanos*, (588), 45-57.
- Dobry, E. (2007). Dicción en la poesía argentina. *Cahiers de LI.RI.CO*, (3), 59-69.
- Dodds, E. R. (1997). *Los griegos y lo irracional* (Trad. de M. Araujo). Alianza.
- Eagleton, T. (1989). *Una introducción a la teoría literaria* (Trad. de J. E. Calderón). Fondo de Cultura Económica.
- Fondebrider, J. (2006). Treinta años de poesía argentina. En J. Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006* (pp. 7-43). Libros del Rojas.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* (Trad. de S. Mattoni). Ediciones Literales/El cuenco de plata.
- Franco, J. (1988). Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo. *Revista Casa de las Américas*, XXIX(171), 88-94.

- Freidemberg, D. (1993). Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba. *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519; 139-160.
- Freschi, R. (2013). Geografías imaginarias -Poesía, Nación y Desigualdad de género- Análisis de la ubicación otorgada a las poetas mujeres en la Antología *200 años de poesía argentina*. *Temas de mujer*, 9(9), 3-15.
- Gamba, S. (2009). Estudios de género/Perspectivas de género. En S. Gamba (coord.) *Diccionario de estudios de género y feminismos* (pp. 121-124). Biblos.
- Garbatsky, I. (2013). *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Beatriz Viterbo Editora.
- García Berrio, A. y Hernández Fernández, T. (1990). *La poética: tradición y modernidad*. Editorial Síntesis.
- García Canal, M. I. (2000). La casa: lugar de la escena familiar. *Debate feminista*, (22), 215-229. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2000.22.583>
- Gobello, J. (1985). *Diccionario lunfardo*. A. Peña Lillo Editor.
- Gruss, I. (sel. y pról.) (2006). *Poetas argentinas. 1940-1960*. Ediciones del Dock.
- Guerra, L. (1994). La problemática de la representación en la escritura de la mujer. *Debate feminista*, (9), 183-192. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1758>
- Guerra, L. (2008). *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Editorial Cuarto Propio.
- Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura* (Trad. de J. L. Arántegui). Visor.
- Iriarte, I. (2013). La biblioteca de Néstor Perlongher. *La Habana Elegante*, (53). http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Dossier_Perlongher_Iriarte.html

- Irigaray, L. (1985). *Cuerpo a cuerpo con la madre* (Trad. de M. Bofill y A. Carvallo). LaSal. Edicions de les dones.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (Trad. de H. Pons). Manantial.
- Jitrik, N. (1998). Canónica, regulatoria y transgresiva. En S. Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon* (pp. 19-41). Editorial Losada.
- Kanzepolsky, A. (2010). “Aquí llegamos, aquí no veníamos”, acerca de *El ghetto* de Tamara Kamenszain. *Hispanamérica: Revista de Literatura*, (115), 103-112
- Klein, L. y Bonzini, S. (1984). Un no de claridad. *Punto de vista*, (21), 32-38.
- Kristeva, J. (2015). *Sol negro. Depresión y melancolía* (Trad. de V. Goldstein). Waldhuter.
- Lamas, M. (1994). Cuerpo: diferencia sexual y género. *Debate feminista*, (10), 3-31.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.10.1792>
- de Lauretis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Horas y HORAS.
- di Leone, L. (2011). “Una poética del nombre: los “comienzos” de María Moreno hacia mediados de los años 80 en el contexto cultural argentino. *Cadernos pagu*, (36), 223-256.
- Lezama Lima, J. 2014. *Ensayos barrocos. Imagen y figuras en América Latina*. Colihue.
- Lorenzano, S. (2009). Posmodernidad. En M. Szurmuk y R. MK. Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 228-234). Siglo XXI Editores.
- Lucifora, M. C. (2012). Las autopoéticas como espacio de la construcción de la figura autorial. En *Letras jóvenes. Actas de las Jornadas Internas de Investigadores en*

- Formación del Departamento de Letras* (pp. 289-295).
<https://fh.mdp.edu.ar/encuentros/index.php/jiefdl/JIF2012/paper/viewFile/53/43>
- Lucifora, M. C. (2015). Las autopoéticas como máscaras. *RECIAL. Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, 6(7), 115-137.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. E. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones Huracán.
- Ludmer, J. (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*. Perfil Libros.
- Maffía, D. (2009). Dicotomía sexual. En S. Gamba (coord.), *Diccionario de estudios de género y feminismos* (pp. 89-90). Biblos.
- Mallol, A. D. (2004). Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas. *Cuadernos del Sur. Letras*, (34), 139-164.
- Mallol, A. D. (2012). Poesía y traducción en revistas argentinas de los ochenta: *XUL y Diario de Poesía*. En T. Basile y E. Foffani (dir.), *Actas VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2365/ev.2365.pdf
- Maradei, G. (2012). Disparar contra el canon: la literatura escrita por mujeres en las nuevas historias de la literatura argentina. *Cuadernos del Sur. Letras*, (42), 155-178.
- Marchese, Á. y Forradellas, J. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel.
- Martínez Cabrera, E. (2008). *Carnaval negro: veinte poetas argentinas de los años 80* [Tesis doctoral, Universidad de Granada].
<http://hera.ugr.es/tesisugr/17569849.pdf>
- Masiello, F. (1997). *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna* (Trad. de M. Eguía). Beatriz Viterbo Editora.

- Mendoza, J. (2011). El proyecto *Literal*. En *Literal. Edición facsimilar* (pp. 7-19). Ediciones Biblioteca Nacional.
- Meter, A. y Huberman, A. (eds.) (2006). *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Beatriz Viterbo Editora.
- Mignolo, W. (1982). La figura del poeta en la lírica de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, XLVIII(118-119), 131-148.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1982.3688>
- Mignolo, W. (2008). Introducción: ¿Cuáles son los temas de género y (des)colonialidad? En Walter Mignolo (comp.), *Género y descolonialidad* (pp. 7-12). Ediciones del Signo.
- Minelli, M. A. (2006). *Con el aura del margen (Cultura argentina en los '80/'90)*. Alción Editora.
- Molloy, S. (1984). Dos lecturas del cisne, Rubén Darío y Delmira Agustini. En P. E. González y E. Ortega (eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 14-18). Ediciones Huracán.
- Molloy, S. (1985). Sentido de ausencias. *Revista Iberoamericana*, LI(132-133), 483-488. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4061>
- Molloy, S. (1999). De Safo a Baffo. La diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, (13), 133-140.
- Molloy, S. (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (Trad. de J. E. Calderón). Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, G. (2006). Borges: una vanguardia criolla. En D. Viñas (dir.), *Literatura argentina siglo XX: Vol. 2. Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (pp. 176-190). Paradiso.

- Monteleone, J. (1994). *Rumor del gineceo. Sobre poesía femenina argentina*. En S. Iparraquirre y E. Noya (Eds.), *Actas de Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas. IX Jornadas de investigación*. Instituto de Literatura Hispanoamericana-UBA
- Monteleone, J. (1995). Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta. En R. Spiller (ed.), *Cultura del Río de la Plata (1973-1995): Transgresión e intercambio* (pp. 203-215). Vervuert Verlag.
- Monteleone, J. (2010a). *La utopía del habla*. Simposio Internacional de Literatura Argentina en su Bicentenario. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.
<http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/jorge/jorge3.pdf>
- Monteleone, J. (2010b). *200 años de poesía argentina*. Alfaguara.
- Monteleone, J. (2018). Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social. En N. Jitrik (dir.), J. Monteleone (dir. vol.). *Historia crítica de la literatura argentina: Vol. 12. Una literatura en filiación* (pp. 419-475). Planeta.
- Moreno, H. (2006). Sobre cultura femenina. *Debate feminista*, (34), 355-362.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2006.34.1313>
- Mujica Láinez, M. (1967). *Bomarzo*. Editorial Sudamericana.
- Muschiatti, D. (1989). Las poéticas de los '60. *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, (4), 129-141.
<http://dx.doi.org/10.30972/clt.043307>
- Nari, M. M. A. (1997). En busca de un pasado: revistas, feminismo y memoria. Una historia de las revistas feministas, 1982-1997. *Feminaria* (20), 32-40.
- de Nerval, G. (2000). El desdichado. En O. Paz, *Versiones y diversiones* (p. 21). Galaxia Gutenberg.

- Novaro, M. (2011). *Historia de la Argentina. 1955-2010. Siglo XXI*.
- Ocampo, V. (2001). La mujer y su expresión. *Debate Feminista*, (21), 61-69.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2000.21.258>
- Paz, O. (2008). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Fondo de Cultura Económica.
- Perednik, J. (1992). *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*. Calle Abajo.
- Perlongher, N. (3 de agosto de 1986). Neobarroso y el realismo alucinante / Entrevistado por P. Dreizik. *Tiempo argentino*.
http://www.oocities.org/poetika_1/nestorpordreizik.htm
- Perlongher, N. (2008). *Prosa plebeya*. Ediciones Colihue.
- Piglia, R. (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*. Eterna Cadencia.
- Piña, C. (1990). La palabra obscena. *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios* (Vol. 5, pp. 17-38).
- Piña, C. (1993). La narrativa argentina de los años setenta y ochenta. En *Cuadernos hispanoamericanos* (Vol. 517-519, pp. 121-138).
- Pizarnik, A. (2003). *Prosa completa*. Lumen.
- Pizarnik, A. (2008). *Poesía completa*. Lumen.
- Porrúa, A. (2003). Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* (11).
https://www.cetycli.org/cboletines/porrua_una_polemica_a_media_voz.pdf
- Porrúa, A. (2005). La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular. *Orbis Tertius*, 10(11), 57-72.
https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv10n11a03/pdf_158

- Porrúa, A. (2007). Las formas del presente y el pasado: *poesía.com* y *Vox virtual*. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (18), 196-216.
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/542/547>
- Prieto, M. (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus.
- Prieto, M. (2007). Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina. *Cahiers de LI.RI.CO*, (3), 23-44.
<https://doi.org/10.4000/lirico.768>
- de Quevedo, F. (1635). *Epicteto, y Phocilides en español con consonantes*.
https://archive.org/details/bub_gb_j_Y2Ure0n1MC
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20.
- Raggio, M. (2013). La traducción como diálogo poético: Diana Bellesi y seis poetas norteamericanas. *Revista Internacional de Humanidades*, 2(2), 24-34.
- Raiter, A., Zullo, J. y Sánchez, K. (2001). *Representaciones sociales*. Eudeba.
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española* (23ª ed.). dle.rae.es
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamericana*. Edicions de la Universitat de Lleida.
- Reisz, S. (2000). ¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer? *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, (2).
- Restrepo, E. (2009). Raza/etnicidad. En M. Szurmuk y R. MK. Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 245-249). Siglo XXI Editores.
- Rich, A. (1999). Apuntes para una política de la ubicación. En M. Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (Trad. de C. Broad) (pp. 31-51). Fondo de Cultura Económica.

- Richard, N. (1990). De la literatura de mujeres a la textualidad femenina. En C. Berenguer y otras (comps.), *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana. 1987* (pp. 25-32). Cuarto Propio.
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista*, 9, 127-139.
<https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1755>
- Richard, N. (1996a). Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana*, LXII(176-177), 733-744. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1996.6256>
- Richard, N. (1996b). Latinoamérica y la posmodernidad. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (13-14), 271-280.
http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/escritos/resources/LocalContent/37/1/271-280.pdf
- Richard, N. (2008a). Género. En C. Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 95-101). Paidós.
- Richard, N. (2008b). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Palinodia.
- Rodríguez, I. (2009). Subalternismo. En M. Szurmuk y R. MK. Irwin (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 255-260). Siglo XXI Editores.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo. *Nueva antropología*, VIII(30), 95-145.
- Samoilovich, D. (1990). El barroco y el neo-barroco. *Diario de Poesía*, (14), 19.
- Santos Herceg, J. (2014). Cotidianeidad. Trazos para una concepción filosófica. *Alpha*, (38), 173-196. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012014000100012>
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. El cuenco de plata.

- Schweickart, P. (2001). Leyéndo(nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura. En M. Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 112-151). Fondo de Cultura Económica.
- Senkman, L. (2000). La nación imaginaria de los escritores judíos latinoamericanos. *Revista Iberoamericana*, LXVI(191), 279-298.
<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2000.5769>
- Showalter, E. (2001). La crítica feminista en el desierto. En M. Fe (coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 75-111). Fondo de Cultura Económica.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? (Trad. de A. Díaz). *Revista colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Stolcke, V. (2000). ¿Es el sexo para el género lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? *Política y cultura*, (4), 25-60.
- Storni, A. (1996). *Poesías completas*. Editorial SELA.
- Storni, A. (2002). *Obras. Prosa. Narraciones, periodismo, ensayo, teatro* (Tomo II). Editorial Losada.
- Todorov, T. y Ducrot, O. (1974). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (Trad. de E. Pezzoni). Siglo XXI Editores.
- Varela, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. De Bolsillo.
- Waiman, J. (2015). El debate sobre la hegemonía cultural kirchnerista. *Revista Conflicto Social*, (14), 118-148.
- Wentzlaff- Eggebert, C. (2000). Canon y poder. Finalidades del canon literario de Quintiliano a Harold Bloom. En C. Wentzlaff-Eggebert y M. Trainé (eds.), *Canon y poder en América Latina* (pp. 8-32). Colonia: Universidad de Colonia - Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina.
- Woolf, V. (1981). *Las mujeres y la literatura* (Trad. de A. Bosch). Lumen.

- Woolf, V. (2013). *Un cuarto propio* (Trad. de T. Arijón). El cuenco de plata.
- Zamorano, M. (2016). La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista: Entre la hegemonía y la diversidad. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (70), 53-83.
- Zanetti, S. (1998). Estudio preliminar. En Sor J. I. de la Cruz, *Primero sueño y otros textos* (pp. 7-54). Editorial Losada.

Apéndice

Entrevista a Tamara Kamenszain

Entrevista realizada en septiembre de 2016 y revisada en marzo de 2018 por la autora.

R.P.: *En relación a sus primeros poemarios, De este lado del Mediterráneo y Los no, ¿cómo surgieron, a partir de qué inquietudes?*

T.K.: Son dos poemarios muy distintos uno de otro, además hay un libro en el medio que quedó inédito, pero del que hay algunos poemitas en la obra reunida. A ese libro intermedio no lo quise publicar; después cuando se armó la poesía reunida me insistieron en que lo publicara, pero al releerlo decidí elegir algunos poemas. Yo lo llamo libro intermedio porque todavía no encontraba la... Creo que en *De este lado del Mediterráneo* tampoco había encontrado la cosa de la poesía por eso es una prosa, porque no podía hacer otra cosa. En *De este lado del Mediterráneo* me permití un montón de cosas –tal vez por ingenua, por inconsciente, por lo que fuera- que después no me permití más y ahora me quiero volver a permitir. Pero bueno es un libro que es una prosa, pero yo creo que todavía no estaba pensando el género literario ni el otro género tampoco, que recién aparece, me parece, en *La casa grande*. De hecho, me parece que *Los no* sería como un libro más masculino en el sentido de que ahí hice un esfuerzo por hacer algo más objetivo, en tercera persona.

Es un libro raro considerado en el conjunto de tu obra...

Sí, es libro rarísimo. Hay críticos que trabajan solo ese libro porque lo encuentran más neobarroco que los otros o no sé qué están buscando y encuentran ahí, pero es un libro raro.

Vos me preguntabas cómo surgieron los poemarios: *De este lado del Mediterráneo*, lo que me acuerdo es que fue como una cosa espontánea y también la publicación se me dio medio espontánea. Yo no tenía muchos contactos en el mundo literario porque recién empezaba, no conocía a nadie, pero iba a la librería –porque me gustaba mucho– de Aldo Pellegrini, quien fue el que trajo acá el surrealismo y el que sacó la antología del surrealismo que todos leíamos. Yo iba a la librería de él y un día me animé y le dejé el original para que lo lea, ¡pobre hombre! Pero bueno, él me dijo cosas muy importantes que ahora no me las acuerdo pero que a mí me impulsaron. Y me dijo que me podía presentar al Fondo Nacional de las Artes, yo ni sabía lo que era. Me presenté, gané el subsidio y después lo publiqué en esa editorial muy chiquitita y que era nueva, pero donde salieron *Sebregondi retrocede* y *El frasquito*, o sea que era una editorial que ya tenía un catálogo interesante. Después, estuvo ese libro intermedio en el que ya empecé a escandir, a trabajar con el verso, pero no le encontraba tampoco. Creo que lo que yo quería verdaderamente es lo que aparece después, poder escribir en primera persona sin ningún problema, sin tanta veladura de todo orden porque fijate que *De este lado del Mediterráneo* parece espontáneo, pero hay veladuras, si querés llamarlas modernistas o como de ciertas concepciones de lo lírico. Después, en *Los no*, la veladura total es la tercera persona; es muy rara, a mí misma me sorprende cuando lo reviso. En el libro intermedio ese que no publiqué –en el que están esos poemitas ahora publicados en la obra reunida– había poemas muy reflexivos, medio influenciados por la filosofía, porque yo estudié Filosofía. También ese era un asunto mío, que no podía

encontrar un intermedio entre la abstracción... por suerte empecé a escribir ensayos porque era un asunto la reflexión, el poema sobre el poema, y eso aparece mucho en ese libro intermedio. Un no saber dónde situarse. Para mí verdaderamente mi primer libro – que yo reconozco como mío- es *La casa grande*. Ya después es toda una tirada. Ahí sí aparece francamente toda la cosa de género, pero tampoco como algo programático, es más un haberse dado cuenta de algo que sí tiene que ver obviamente con un movimiento de la época, con las teorías, con mi viaje a México. Fundamentalmente con México tiene que ver porque allí entré en relación con los estudios de género, con algo que acá ni sabía ni se pensaba

De alguna manera tenías una preocupación en relación al feminismo que en México encontró su cauce

Se ve que sí porque cuando llegué a México y empecé a escuchar que eso existía enseguida me enganchó. Eso quiere decir que sí que, evidentemente estaba esa preocupación, aunque medio inconscientemente. Yo quería diferir, pero no sabía cómo, me daba cuenta cuando escribí *Los no* de que ahí había una influencia de mi grupo y de mis amigos hombres, que insistían en que se escribiera algo más objetivo, no tan con cosas propias. Y había una incomodidad mía al respecto. Creo que, en México, cuando empecé a leer, a enterarme del feminismo y de que pensaban la literatura, medio como que me liberó. Ahí escribí ese ensayo, “Bordado y costura del texto”, que lo escribí para un congreso que fue el primer congreso de estudios de género que hubo en México. Fue muy fundador ese congreso, fue como una relevación para mí. Ahí me pidieron que escribiera algo y me salió eso. Para mí fue también muy liberador ese texto. De hecho,

todavía me lo siguen pidiendo, incluso de Brasil me lo pidieron hace poco para traducirlo para una antología.

Tu experiencia en México fue una experiencia de exilio...

Sí, sí. Si considerás exilio como salir huyendo y todo eso que sí tuvieron que pasar quienes estaban militando y en la lucha armada, no. Sí que me fui porque me quería ir de acá: había cosas obviamente que me hicieron irme y volví cuando volvió la democracia. Pero no fue un exilio en el primer sentido, siempre insisto con eso porque no quiero usufructuar de una cosa que no fue. De hecho, por eso no me fui en el '76, me fui casi en el fin del '78, '79, si no me hubiera ido al otro día. Pero sí fue un tipo de exilio, de autoexilio.

Y eso tuvo también un impacto en la escritura

¡Seguro! No sé bien cómo. En los ensayos posiblemente me sintiera más libre porque bueno, no estaban los superyoes de acá. De hecho, escribí el primer libro de ensayos, *El texto silencioso*, que no sé si lo hubiera escrito... seguramente sí, pero me hubiera sido muy difícil escribirlo acá. Yo siempre comento algo que le hacía mucha gracia a Nicolás Rosa, que me decía “pero vos cómo... ¡mirá las cosas que ponés!” Creo que en “Bordado y costura del texto” digo algo de Melanie Klein, y él me decía “qué osada”, y yo le respondía “es porque estaba en México, acá no me hubiera animado” y le hizo mucha gracia. Creo que, en México, no tenía un interlocutor muy claro, cuando estás afuera por más que tengas amigos y todo es distinto, sos de otro lado, entonces hacés lo que querés total a nadie le importa y eso creo que me dio una

libertad enorme para escribir ese libro. Sobre todo, ese libro que lo escribí ahí todo y también para *La casa grande* me dio mucha libertad porque yo hacía lo que quería, nadie me tiraba líneas. Acá siempre fue muy distinto, uno está pensando en sus interlocutores.

Además, en esos años '80, en el campo literario había también una pugna entre distintos grupos, entre distintas estéticas... ¿cómo te interpeló esa disputa?

Sí, el grupo llamado neobarroco. Veníamos como a tratar de ponernos en una batalla contra el realismo, el realismo socialista y toda esa cosa que consideraban muy ingenua. En México no estaba esa pelea, eran otras que a mí no me competían mucho. También estaba medio por fuera entonces me liberé un poco porque había llegado a México con eso en la cabeza, con la pelea te diría casi formalismo-contenidismo, hay muchas maneras llamarla ¿no? Florida-Boedo... Yo estaba muy alineada en una cosa como anticontenidista. Creo que después de a poco fui también liberándome de esa cosa tan extrema, tan dualista. En realidad, todos... cada uno a su manera fue elaborando su camino. Pero sí estaba eso y ya te digo mi grupo eran varones porque eran Perlongher, Arturo Carrera, Lamborghini, Libertella... no... También un cambio grande fue cuando conocí a Josefina Ludmer por esos años y después ella escribió el texto "Las tretas del débil" en *La sartén por el mango* que es otro libro que salió de un congreso de México. México fue un centro de pensamiento feminista. Ya cuando volví acá en el '83 los que vinimos de México abrimos un centro que se llamaba "Lugar de mujer", ahí conocí a María Moreno y ahí ya como que empezó otra cosa. Porque ahora pienso, esa cosa tanto formalismo-contenidismo te impedía de algún modo cualquier tipo de... por ejemplo, la literatura femenina era... "¿qué es eso?", "no importa", "la temática qué importa". En

un punto la tengo todavía y tiene un valor enorme porque si no... pero tampoco la abstracción total

Pero tampoco tu escritura es tan neobarroca, hay algunos poemarios que se pueden leer más cerca de esa estética, pero los últimos no...

Claro, no. Creo que a partir de *El ghetto* ya no está tan presente, eso lo dicen los lectores...

Lo veo clarísimo en El eco de mi madre

Ah bueno ahí sí. Ese libro creo que es un punto de inflexión en mi obra, en general me doy cuenta porque además es por lejos el libro que mejor anduvo. Casi todos lo que me conocen fue a partir de ese libro, que fue el más traducido, está traducido como a cinco idiomas o seis. Es una locura lo que me pasó con ese libro, lo sigo sin entender

Pensando en El eco de mi madre y en El ghetto fui visualizando una tensión entre el castellano y el idisch, que es también una tensión con la tradición judía, que aparece en todos los libros, pero en esos dos me parece que se vuelve mucho más evidente

Sí, en *El ghetto* me doy cuenta porque es verdaderamente un libro sobre lo judío. En *El eco* no me doy tanto cuenta, pero vos sentís que está como por adentro...

En mi lectura, me parece que en El ghetto esa otra lengua se vuelve totalmente extraña, difícil de descifrar y en El eco de mi madre, en cambio, parece que esa otra lengua es el punto de conexión, de regreso...

Con la madre...

Me dio esa impresión, a través del canto...

Con el canto, ahí sí me acuerdo del repertorio... que se lleva el repertorio

Claro, pero esa otra lengua que en El ghetto era la distancia con la tradición, en El eco de mi madre parece que abre el retorno

Qué lindo, gracias por esa lectura. Sí, yo en general de nada me doy cuenta, todo me lo dicen los críticos, la gente que lee. No es que yo sé de antemano, te imaginás, para nada... uno por suerte no sabe porque si supiera no escribiría, te detenés un minuto antes, pero sí tengo como una sensación que *El eco de mi madre* tiene... ese es el eco ¿no? el eco de la otra lengua, el eco no de lo judío, por ahí sí del idioma, de la familia. Ese tratar de descifrar el idioma, pero desde lo afectivo. Yo creo que es mi libro más afectivo, porque la gente llora, cuando leo en un lugar ya sé que es para que lloren, por eso a veces leo y a veces nunca se me ocurriría como hoy el día de la primavera leer de ese libro para que no lloren. Pero es un libro que en ese sentido toca alguna cosa muy primaria. Obviamente es lo de la lengua materna, algo de lo que ya hablo en "Bordado y costura del texto".

Sí, también en el último poema de La casa grande: “a los niños adentro nos encierra / con el idisch un cerco de palabras. / Ronda de giros que en el patio teje / silencio afuera con voces de entrecasa. / (Sin embargo escapando por la siesta / furtivos en la calle dormitaron / a la sombra acolchada del voseo / probaban las ternuras de un colchón: / el castellano.)”

Bueno, todavía igual hay una cosa muy literaria, en esto de la rima. “encimando el chirrido de la rima / a ese verso medido por las madres / hacia la casa, adentro, hacia la sala” o sea que hacia la casa adentro ya fui en *El eco de mi madre*, me parece todavía no estaba ahí, quería ir, pero todavía no. Fijate que para entrar tuvo que mediar la muerte ¿no?... Ahora me estoy acordando, que vuelvo a “Bordado y costura del texto”, se lo dediqué a mi mamá, Eva Staif. Es lo que siempre inconscientemente parece que busco, como la espiral. No soporto las cosas que quedan por fuera, por eso tengo con *Los no* algo así, aunque es un libro que me gusta, lo releo y me gusta, pero no lo puedo incluir... y eso me molesta.

Fijate, acabo de ver recién mirando *La casa grande* que también hay algo con lo gauchesco que yo ni lo había visto. Las cosas que uno nunca jamás ve hasta que de golpe... “Los días que de ustedes son festejo / ni mandinga deja su trabajo; / los días que por fecha descansamos, / amanece atareado el israelita; / si de escribir empiezan al derecho / enhebran al revés su calendario”. Esto es *Los no*, esa la rima, la gauchesca... Siempre es el ghetto, los de afuera y los de adentro. La fascinación por lo de afuera que me lleva a la literatura, pero a la vez siempre también... bueno siempre cuento lo de Polanski, a mí me fascinó algo que dijo. No sé si conocés la historia de él, que estaba en el ghetto de Varsovia, logró escapar y anduvo escondiéndose solo a los cinco años, seis, siete, después creo que lo adoptó una familia polaca que lo escondió durante la guerra y

después toda esa historia tremenda... Pero le preguntan una vez dónde reconoce él que empieza su vocación de cineasta y él dice que cuando estaba en el ghetto. Adentro del ghetto de Varsovia había una muralla en la que había un agujerito y él, que tenía como cinco años más o menos, miraba para afuera a ver si podía salir porque lo mandaban los padres a traer algo de comida de afuera. Él se escapaba un ratito, traía lo que lograba conseguir, un huevo, dos huevos, lo que fuera y volvía. Entonces miraba por esa mirilla hacia afuera y ahí dice que empieza su vocación de cineasta. Entonces por ahí me parece que mi vocación literaria empieza un poco con un agujerito metafórico digamos, de mirar hacia afuera un poco. Ahí veo eso de los vecinos que le decían a mi abuelo, que es un invento total, pero esa cosa... a lo mejor por el lado de la escucha de los idiomas, del idioma... el idioma no del ghetto. Entonces siempre estar como saliéndose, escuchando y ahí inspirarse, pero también el ghetto es una inspiración entonces...

Claro, aparece la tradición, pero aparece siempre vinculada a la familia, no es la tradición, es la familia

Sí, de hecho, me dicen, mi hermana, o por ahí mi familia, que siempre aparecen... Hay una película de Gastón Solnicki que vi hace unos años que me gustó mucho, se llama *Papirosen*. Él puso una cámara durante dos o tres años en la familia, con los padres, con la abuela, y lo dejaban porque estudiaba cine. Es una familia judía por eso me hace mucha gracia que por momentos la abuela habla en idisch para que no entiendan los otros y yo que entiendo el idisch me reía en el cine escuchando. Él filmó y filmó miles de horas y su genialidad es la edición. Esa película, *Papirosen*, ganó el Bafici hace unos años a la mejor película documental argentina. En esa película lo genial es el montaje, o sea, de las miles de horas que él grabó hizo una película de una

hora y media y ahí está la verdad de la película, está en el montaje de él, pero él metido como un espía, un espía de lo familiar. Es raro, pero es una genialidad lo que logra montando. Yo también siento que cuando escribo estoy montando cosas porque se logra así, no hay otra manera, es como un recorte donde siempre estás atento a todo, a que de algún modo cierre, a no dejar afuera. Lo que le queda afuera a Solnicki evidentemente no sirve, ya está, la película es eso que hizo con el montaje. Yo me siento un poco así, que siempre estuve atenta en mi familia, inconscientemente, porque bueno él puso la cámara yo no ponía nada, ni siquiera estaba consciente de que lo hacía. Se ve que alguna línea que va del ghetto para afuera y de afuera del ghetto para adentro es como una línea que me permite escribir.

Y en cuanto a los maestros (Girondo, Lezama Lima, Vallejo...) ¿qué impacto han tenido en su escritura?

Entran sobre todo en los últimos libros, cada vez más. Algún crítico, creo que Panesi, dijo que eran mi familia, la familia literaria: así como aparece la otra familia, esta también, que es un ghetto también. La literatura es otro ghetto que, como es una familia, por un lado, estaba buenísimo porque es como lo que me contiene para escribir. Por otro, como todo ghetto, me da ganas de salir, de salirme de algún modo de lo literario. Entonces me parece que cuando entran Girondo, Vallejo y los que vos decís, los maestros, quiero que entren de un modo no reverencial o no como un referente sagrado, sino hacerlos entrar de una manera más cotidiana, como si estuvieran acá al lado. Y en los ensayos me parece que también pasa lo mismo, creo, por lo menos es lo que me dicen, todo esto es lo que yo leo que dicen, que han dicho mis críticos o que dicen, porque la verdad que yo no tengo idea en serio. Lo que yo veo, por lo menos lo

que siempre me dicen, que es lo que “gusta” de mis ensayos es que no son académicos. Qué es “no son académicos” me pregunto siempre porque, al revés, yo quisiera que fueran académicos, porque no me interesa el ensayo literario en el sentido más impresionista o el ensayo de poeta. Cuando leo me gusta la teoría dura, porque vengo de la filosofía, entonces quiero que me tiren líneas, que me digan cosas que me sirvan, muy contundentes. Entonces creo que cuando me dicen eso, debe tener que ver con que no tengo un gesto reverencial.

Y en esos ensayos, ¿cómo es la construcción de los objetos? ¿cómo llega a los objetos de estudio?

No tengo idea, no tengo objetos previos. Son mis preocupaciones que probablemente tengan que ver con lo que yo escribo, seguro con mi propia preocupación sobre lo que voy escribiendo en la ficción, la poesía. Porque no tienen una sistematicidad; sí tienen que ver con mis propias preocupaciones por eso están conectados con mi poesía, por ese lado. Me parece que van pensando mis poemas. No te podría decir cómo llego, pero sí son necesidades de ir siguiendo a tal o siguiendo a tal que me van como llevando para entender sobre qué voy a escribir. Son los que de algún modo me permiten después escribir el próximo libro de poemas, esos objetos. O me vienen cuando estoy escribiendo un libro de poemas, me va viniendo alguna cosa en relación a algún objeto de estudio o alguna preocupación.

En este último libro, Una intimidad inofensiva, abordás esa tensión entre la poesía y la narrativa que es más o menos lo que estábamos hablando al principio a propósito de
De este lado del Mediterráneo

Claro, es lo que me está preocupando, es mi tema ahora que estoy empezando a escribir algo narrativo, tengo unas páginas de un librito que no va a ser poesía, no sé qué va a ser, pero no va a ser poesía. Pero se ve que necesité escribir ese otro libro. Siempre es para entenderme a mí misma aparentemente y los otros son como un espejo sean jóvenes, viejos... Cuando empecé a leer un poco de lo que la gente más joven –en ese momento en los '90- escribía, me empezó a asombrar muchísimo el asunto de que escribían eludiendo las metáforas. Era el mismo momento en que yo estaba tratando de despojarme del uso retórico de mi generación, de las figuras retóricas, los tropos. Me quería despojar, me estaban ya como molestando mucho. Pero no los leía para copiarme de ellos, porque lo mío nada que ver, sino para ver qué está pasando porque siempre me interesó mucho lo contemporáneo, pero lo contemporáneo no como la moda, sino algo de lo contemporáneo...

En El libro de los divanes se lee como el cierre de un ciclo, ¿ahora volvés a la narrativa?

Sí, estoy muy asustada, no puedo avanzar de hecho mucho todavía con esa prosa, pero quiero probar eso... Además –es buenísimo cuando te entrevistan porque le obliga a uno a pensar en sí mismo porque si no uno no está pensando en lo propio- me doy cuenta ahora hablando con vos que en *Una intimidad inofensiva* aparecen textos de narrativa que no habían aparecido en mis ensayos anteriores. El de Levrero, el de Zambra, el de Foenkinos... varios aparecen. Entonces se ve que ya como que estoy espiando mucho ahí, de hecho, estoy leyendo narrativa bastante que yo no leía tanto, la

leía, pero para entretenerme. Aunque más que narrativa estoy leyendo ese intermedio, un intermedio, esos libros que son medio híbridos.

Por último, ¿qué escritoras incluirías si tuvieras que trazar una genealogía?

Creo que está un poco en mis ensayos eso, aquellas sobre las que escribí, Pizarnik, Biagioni, Delmira Agustini –que me ayudó mucho a pensar el modernismo. No escribí sobre Juana Bignozzi, escribí, pero no en libros, creo que para mí fue importante, y también algunas escritoras uruguayas de las que no escribí en las que aparece mucho la reflexión, como Circe Maia, Idea Vilariño, Marosa... Pero no escribí sobre ellas... qué raro, no escribí, pero ahí están. Blanca Varela, la peruana, por ejemplo, también y no escribí nunca sobre ella, Clarice Lispector como narradora también creo que me influyó. Hay muchas, pero poco he escrito. Es que lo de las mujeres por no imponerse de un modo como se impone la escritura de los hombres (acá voy a ser bien feminista), te requiere un esfuerzo porque se escabulle, medio se evapora, es medio evanescente, se te impone lo de los hombres... Por eso el cupo es fundamental porque si no te obligás a veces, te las olvidás, son extraordinarias, pero te las olvidás porque ellas mismas quieren que te las olvides, ellas mismas escribieron desde un lugar no impositivo y eso es tremendo. Hay que estar muy atenta.

Entrevista a María Negroni

Entrevista realizada vía correo electrónico en noviembre de 2017. Se ha realizado una segunda entrevista online (a través de Instagram) en octubre de 2020 en el marco del programa LeeCultura organizado por la Secretaría de Cultura de la ciudad de Cipolletti (Río Negro). En este estudio reproducimos la primera entrevista; la segunda, atenta a las publicaciones más recientes de la autora, puede consultarse en el siguiente link:

https://www.instagram.com/tv/CGlXXtxHe0y/?igshid=1bi4hlszjhleb&fbclid=IwAR22EPdym8NxQfy_gogSGd5V_MPVFY5KBY3BedIfks7J-tcXGqO2gxt-TUM

R. P.: *Usted publicó su primer poemario en 1985, es decir, en los primeros años de democracia después de la última dictadura militar ¿ha tenido alguna incidencia ese oscuro periodo en su creación poética? ¿cómo recuerda la experiencia de esa primera publicación?*

M. N.: Sí, por supuesto, empecé a escribir durante la dictadura militar. En esa época lo más importante para todos era sobrevivir. Yo había militado políticamente en la universidad y en esa época me refugié en la provincia de Buenos Aires, en una suerte de exilio interior. Lo que prevalecía entonces era el aislamiento y el miedo. También una gran desconfianza ante la retórica del lenguaje, que era ejercida en forma absoluta y autoritaria por el poder. Eso marcó la escritura de toda mi generación. Es posible observar en casi todos los libros escritos en esos años una suerte de condensación y fragmentación del lenguaje a todo nivel. Versos breves, concisos, despojados, como si

las palabras y sus posibles sentidos se hubieran esquivado. Mi primer libro lleva por título, previsiblemente, *de tanto desolar*.

A partir de per/canta aparecen dos elementos que persisten en sus producciones poéticas: la ciudad y la isla ¿qué ofrecen esas imágenes que las vuelve poéticamente tan productivas?

Inmediatamente después de publicar *de tanto desolar*, me fui a vivir a Nueva York donde me quedé más de 20 años. Nueva York fue para mí una bocanada de aire. Como si al fin me hubieran abierto las puertas de una jaula. Exploré esa ciudad hasta el cansancio, la recorrí, me perdí en sus abismos. Entendí que el centro del imperio es también el sitio donde se ven mejor las contradicciones del siglo, donde la condición humana encuentra sus expresiones más filosas, atrevidas y miserables. La ciudad, hay que decirlo, no era en la década del 80 igual que es hoy. Algunos travellings de los films de Jarmusch reflejan bien cómo que era entonces: una suerte de laberinto de bordes oxidados y contrastes fabulosos. Me enamoré de esa ciudad y creo que eso se ve en *per/canta*.

En un poemario como Islandia establece un diálogo con la obra de Jorge Luis Borges, un escritor que ha sido particularmente resistido a partir de los '80 ¿cómo sería ese diálogo con la obra de este escritor?

Borges ya era resistido antes de los '80. En los '70, sobre todo, se lo vituperaba por reaccionario. Sin embargo, nadie puede dudar a esta altura que su obra ha sido y es una catástrofe luminosa para la literatura argentina. Borges cambió todo. Suprimió los

límites de lo que podemos pensar y escribir como argentinos, echó por tierra los estereotipos del color local y nos abrió las puertas para participar de igual a igual en la discusión estética mundial.

En Islandia, además, construye un universo masculino que remite a las sagas islandesas y que contrasta con el universo femenino de los intercalados poemas en verso. En El viaje de la noche el sujeto de algunos poemas es masculino y en otros poemas persiste un campo semántico que remite a lo bélico. ¿Le ha planteado algún desafío el trabajo de un punto de vista masculino?

Contesto con un texto que se publicó recientemente en Portugal (“La posesión de la orfandad”), donde me explayo sobre ese tema, sobre todo en relación a *Islandia* y a *El sueño de Úrsula*. (Perdón que es un poco largo, pero está casi todo ahí).

“Muy temprano, mucho antes de intentar escribir, cuando todavía el placer de la lectura lo colmaba todo, me llamó la atención que casi todos los libros fundacionales de la literatura occidental y oriental, repetían un mismo esquema narrativo: en ellos, un héroe, indefectiblemente masculino, se embarcaba en un viaje saturado de riesgos, enfrentaba aventuras y pruebas, y al fin desembocaba en un conocimiento difícil. A la Muerte, es decir al Tiempo que había sido su Maestro, le correspondía un papel fundamental en estas epopeyas, pero, en cambio, era todo suyo el mérito de haberse expuesto a la intemperie, sin medir las posibles consecuencias: el atrevimiento, en suma, de arriesgarlo todo, de entregarlo todo, de perderlo todo.

A esto lo llamamos épica. Sin duda, porque el viaje se identifica, tarde o temprano, con el *agon*, ese enfrentamiento con las circunstancias que, sabemos, son

siempre adversas. No necesito agregar que fui lectora voraz de esos textos y que encontré en su carga de duelo y desarraigo, el camino hacia las preguntas que importan.

El tópico del viaje era, sin duda, astuto. Incluía, por añadidura, el exilio y también el silencio que reclamaría más tarde la conocida fórmula de Joyce. No hay, por lo demás, mejor metáfora para la vida o la escritura. Tanto en una como en la otra, lo que importa es el presente continuo del verbo, el estar yendo, no la meta. “Que el camino sea largo”, pidió Kavafis. “Ithaca te habrá dado el viaje.”

Fue recién a fines de los ´80, mientras hacía un doctorado en Nueva York —y tenía a mi disposición la biblioteca entera de la universidad de Columbia (aún no había internet)—que empecé a preguntarme si existían épicas protagonizadas y escritas por mujeres.

La pesquisa no dio resultados memorables.

En realidad, lo único que por entonces encontré fue un libro de la norteamericana Hilda Doolittle que hilvanaba, en un collar de poemas-islas, algunos episodios de la *Ilíada*, desde la perspectiva de la troyana Helena. La existencia de ese libro, titulado *Helena en Egipto* (pero que H.D. llamaba sus *Cantos*, en obvia competencia con Pound, que había sido su primer novio), me entusiasmó de tal modo que lo traduje enseguida para una editorial venezolana.

Años más tarde, tuve yo misma el descaro de incursionar en esos territorios con mi libro *Islandia*.

Se sabe que Islandia, como espacio de insumisión y caldero de sagas y poetas pertenece hoy, de algún modo, a la tradición argentina, gracias a la literatura de Borges. También, que todo empezó cuando un puñado de noruegos prefirió lanzarse al mar, a la intemperie y al cansancio, con tal de no someterse a Harald el de la Cabellera Hermosa, que pretendía unificar el reino.

En ese universo huérfano o Última Thule, instalé una ambigüedad, una suerte de enfrentamiento en sordina entre dos voces bien diferenciadas: una grave, trágica y distante —que reescribe, en prosa, el gesto indócil de esos hombres—, y otra—escrita en verso— plagada de arcaísmos, plagios e insolencias, perpetraban una suerte de glosa irónica y desentonada, por donde se cuele la voz ácida de un sujeto femenino contemporáneo. No necesito aclarar que ese dúo tonal era también un duelo por la tenencia del lenguaje y una pregunta sobre la pertinencia, posibilidad y riesgos que conlleva, para lo femenino, dejar atrás la intimidad para exponerse a las tarimas del poder, la historia y la violencia.

Salí de la escritura de ese libro felizmente confundida. Es cierto, había logrado plasmar en un tapiz de grandes dimensiones una suerte de debate lingüístico y político (al estilo de los debates medievales) pero, en cambio, tengo que decirlo: la pericia insegura de esos hombres, sus constantes incursiones a la muerte, me habían seducido por completo. Es cierto que los gestos del saqueo y la ironía de la voz femenina servían de contrapunto, iluminaban aspectos ocultos, volvían posible la crítica, pero en cambio, no alcanzaban, no todavía, para dar con esa música mayor que llega cuando nos dimos por vencidos y no esperamos nada. Había que empezar por otro lado.

Pasó mucho tiempo antes de que descubriera en Venezia una tela de Vittore Carpaccio, titulada *Sogno di Orsola*, donde una joven dormida recibía la visita de un Ángel que le traía una pluma para escribir en la mano. La escena me pareció una Anunciación de la Escritura y empecé a averiguar quién era la agraciada.

La historia de Úrsula, descubrí muy pronto, forma parte de la *Legenda Aurea*, un verdadero best-seller medieval, lleno de parábolas, milagros y etimologías fantásticas que compiló hacia 1250 el genovés Jacobus da Voragine. Allí Úrsula —hija primogénita y heredera del rey de Cornwallis— recibe de improviso una indeseada propuesta de

matrimonio. El padre vacila (Aetherius, el pretendiente, es poderoso). Ursula protesta, ruega, se enfurece. Un ángel se le aparece en un sueño y le sugiere una estrategia para postergar (y, acaso, evitar) los esponsales: que pida al pretendiente barcos, 11 mil vírgenes y tres años para hacer una peregrinación a Roma. El pretendiente acepta. Úrsula junta naves, provisiones, y una vez que tiene con ella a las mujeres, pone en marcha el cortejo de barcos, remonta el Rhin, hace escala en Colonia, Bingen, Basel, cruza los Alpes con las vírgenes a pie, se hace bautizar en Roma, y emprende el viaje de regreso. Al entrar por segunda vez a Colonia, la interceptan las huestes del bárbaro Atila. Ese día, la masacre se adueña del paisaje: mueren todas.

No lo pensé demasiado. Úrsula no era, en la *Leyenda Dorada*, la única mujer. Pero sí la única viajera. Contaba, a mi favor, con varios ciclos pictóricos (el de Carpaccio y el de Memling, entre otros), con numerosas versiones, todas contradictorias, anacrónicas e inverosímiles (¿a quién se le podía ocurrir un viaje emprendido por mujeres solas en épocas en que la noche era regida por lobos, no solo humanos?), y, sobre todo, con la dicha de que ese viaje, atónito y maravilloso, inspiraría, siglos más tarde, a la gran mística y compositora Hildegard de Bingen.

¿Me tomé demasiadas libertades? Puede ser. En mi relato, las mujeres que acompañan a Úrsula no son vírgenes. Tampoco son once mil, apenas once. Cada una trae su pequeño cargamento de horror y de culpa, de afrenta pasada y temor futuro, de ambición y decepción estética, amorosa y política, y se lo entrega a Úrsula para que ella teja con eso algo parecido a un signo. Quién sabe: si logran persistir en el desorden y tolerar su propia noche, tal vez puedan poseer (no padecer) la orfandad que las consume.

Como si armaran un friso, esas mujeres dicen su parlamento: Cordula, alegre y frívola. Otilia, con su belleza ajada. Isegault, que goza del rechazo. Senia y su secreto.

Saturnia, atada al odio y la derrota. Saulae, envidiosa y competitiva. Sambiatia, que escribe poemas como catedrales. Marion, la traidora. Briccola, tan lúcida que suele. La suave Marthen. Y Pinnosa –cuyo nombre alude a Spinoza—en su nave redonda, en busca de la Cifra.

Entonces dice Úrsula: No hago más que hacer planes para mi demencia. *¿Por qué la ausencia es voluptuosa?* Y después calla o delira, o tal vez baja a las criptas de algún monasterio y reza como quien dice Dios es esta desaparición.

Cosas así.

Úrsula, digamos, realiza su propia catábasis. La navegación es su descenso. No es Aetherius de quien huye, al menos no tan sólo. Aetherius es un signo: ha llegado para enfrentarla a un enigma, el más difícil, el que cifra su propia vida. Durante el viaje, no ha dejado de escribirle cartas. *Confía en mí*, le dice. *No es un suntuoso maritagium lo que yo quiero darte sino aquello que no tengo...* O bien: *Ursula, estás en mí y no estás en mí. Me ausento y el deseo me persigue. Me acerco y no me curo. La noche larga me impaciente tanto como la breve. Estoy cansado de no ser. Por eso, navego al revés. Me guían tus pasos asustados. No temas, juntos aprenderemos a vivir. Ojalá me tuvieras encerrado.*

Son cartas excesivas: amorosas. Y, en ese vaivén que el viaje instala, en esa conversación callada entre distancia y deseo, Úrsula vacila. Empieza a buscar a Aetherius por el río, a buscar *eso*, humano y más que humano, que podría rescatarla.

“El amor,” escribió María Zambrano, “es el agente de destrucción más poderoso que existe, porque al descubrir la inadecuación y a veces la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, una nada aterradora. Y al destruir de ese modo, como fuego que depura, da nacimiento a la conciencia, y exige, en realidad, hacer del propio ser una ofrenda, eso

que es tan difícil de nombrar hoy: un sacrificio, el sacrificio único y verdadero, que anticipa la muerte, pues el que de veras ama, muere ya en vida.”

Privilegio paradójico el amor: todo lo da, todo lo quiere. Por eso Úrsula, también ella hija absoluta y novia imposible como Antígona o Ifigenia, se dirige como una sombra diáfana (tan diáfana que carece de imagen) al centro del ser, donde la espera una suerte de reconocimiento o anagnórisis.

Más cerca del “quedéme y olvidéme” de San Juan de la Cruz, la épica femenina tiene, si se quiere, un atributo único, la desnudez. Con él, abre un tiempo y un espacio de germinación que, a partir de un silencio hermético, encuentra su palabra muda. Y con esa palabra, que gira hacia el adentro, (e incluso más adentro del adentro), inaugura una disposición de escucha donde tal vez sea posible formular la pregunta por el sufrimiento y su sentido, por la inasibilidad de lo real, y en última instancia, por nuestra condición efímera.

Como dice Pinnosa: *Completamente ida, Ursula, completamente ida, completamente abierta... Amada en el Amado, Anima Mundi*. Que luego esa impronta alcance para derribar los muros de la razón, los archivos del poder, las mayúsculas del día y sus violencias, es secundario. Está en juego algo mucho más grande: la posibilidad de abrirse a una mínima promesa de vida verdadera.

Una última observación. También la poesía, demás está decirlo, se para ante el mundo así. También postula el asombro y la perplejidad como caminos y se opone, por definición, a cualquier variante del autoritarismo, empezando por el lenguaje mismo. Escribir, podría decirse, equivale a suprimirse. En el sentido más desesperado. Saber que el poema no sirve para nada pero, aparte de eso, es una casa o un aula o un cofre que, como una *clavis universalis*, incluye la dialéctica, la eterna imagen del Amado, la

posibilidad de perder la propia vida, los *Remedia Amoris* de Ovidio y cualquier otro enigma memorable.

Desde la publicación de *Islandia* (1994) y *El sueño de Úrsula* (1998) hasta hoy pasaron más o menos 20 años. En ese lapso, viví, escribí muchos libros, dejé de lado la pregunta por la épica femenina, o acaso, más bien, comprendí que las sagas “masculinas” me seducían porque los héroes, incluso proyectados contra los grandes telones del prestigio, el coraje y la argucia, eran vulnerables y también fracasaban y ese fracaso era hermoso y traía en las manos un don. A eso le llamaba yo la música mayor. A ese enfrentamiento que no ocurría en las batallas sino en la más ardua soledad, cuando la pregunta por la existencia y el sentido nos acucia y nos sume en el pavor y el desconcierto.

Podría, incluso, complejizar aún más la discusión proponiendo una hipótesis del todo imprudente: que la literatura y el arte, en general, son intrínsecamente femeninos. ¿No nacen, acaso, de intimar con la noche, el cuerpo, la muerte, el deseo, el sueño o la locura, todos elementos que han sido desde siempre identificados con el principio de la femenino? Pero no lo haré. Esa discusión me distraería de defender la soledad, y sus secretos alimentos. O bien, me demoraría para llegar a ese lugar que todavía no conozco, donde se nace del todo y el corazón puede ponerse entero porque ahora morir es su casa.

En La boca del infierno el sujeto poético recupera la voz del duque de Bomarzo de Mujica Láinez. ¿Qué la ha llevado a elegir ese personaje de ficción?

La novela *Bomarzo* de Mujica Láinez es una de las novelas más hermosas que se han escrito en Argentina. En lo personal, además, me sentí deslumbrada por su temperie

gótica (el gótico me interesaba desde *Museo Negro*). Huérfano, solitario, cruel y deforme, ansioso y desamparado, el duque de Bomarzo es además la figura emblemática del artista. Construye en el afuera de su mente un parque de monstruos (il Sacro Bosco dei Mostri), es decir expone los trofeos de su desventura a la mirada de los otros.

En los años '80 hubo en nuestro campo literario tres notorias tendencias en poesía (neorromanticismo, neobarroco, objetivismo) que sostuvieron algunos debates en torno a sus postulados estéticos. ¿Se sintió usted interpelada por algunos de esos debates?

No.

En cuanto a su escritura ensayística, ¿qué modelo o maestro/a ha tomado como referencia?

Lo único que puedo decir sobre esto es que soy una lectora ávida de ensayos, contemporáneos o no. Es casi lo que más leo. Me gusta ver en acción al pensamiento, percibir los momentos en que se emociona. La inteligencia es sexy.

En cuanto a su labor como traductora, ¿de qué modos ha incidido ese trabajo con otras lenguas (y la propia) en su producción literaria?

La traducción es parte intrínseca del quehacer literario para mí. Es una de las actividades que más placer me dan. Nada como traducir para entender hasta qué punto en la buena literatura todo es, en definitiva, una pura cuestión de lenguaje.

Además, junto a Ana María Barrenechea, ha editado los dos tomos que constituyen la obra completa de Susana Thénon ¿cómo recuerda esa experiencia?

Era un compromiso personal. Yo había conocido a Susana Thénon a principios de los 80s, la admiraba muchísimo como poeta y a veces, cuando venía a la Argentina, me encontraba con ella y con Ana María Barrenechea a conversar. Poco tiempo antes de morir (tuvo un tumor en la cabeza), nos pidió a Anita y a mí que nos lleváramos de su casa sus materiales inéditos. No tenía familia y no quería que eso se perdiera. Cuando murió, hicimos lo que teníamos que hacer, publicar ese material. El resultado es la edición en dos volúmenes de *La morada imposible*. Fue una deuda y también, en mi caso, algo que sentí como un gesto de agradecimiento hacia todo lo que me había enseñado su poesía.

Usted ha trazado una suerte de genealogía poética en Ciudad gótica, si hoy tuviera que volver a trazarla, ¿qué escritoras y escritores incluiría?

A esta altura, ya no trazaría ninguna genealogía. La escritura, ahora lo sé, se inscribe en un inmenso tapiz de tradiciones, voces, fábulas y músicas. Y en ese tapiz, cabe lo que elegimos preferir, lo que elegimos no preferirlo y lo que la vida (y el lenguaje) eligen por nosotros. La literatura se hace con (sobre) la literatura.

En varios ensayos usted lee la obra de escritoras en tensión con las lecturas realizadas desde una perspectiva de género, es decir, señalando aciertos y limitaciones de la perspectiva. Por una parte, se entiende que esas lecturas son necesarias y que también, llevadas al extremo, resultan reduccionistas y conllevan el peligro de la guettificación.

Por otra parte, en uno de esos ensayos usted señala “el estado de profunda conmoción que acompaña a la mujer, todavía hoy, cada vez que se sienta a escribir” (Ciudad gótica 87), ¿cómo experimenta la cuestión del género en su proceso de escritura? ¿y en las lecturas qué genera?

Así es. La cuestión de género siempre me ha parecido muy compleja. Creo que lo que usted cita, ya lo dice todo.

Por último, ¿se encuentra actualmente preparando alguna publicación?

Sí, en marzo sale un nuevo libro de poemas titulado *Archivo Dickinson*.

Entrevista a Alicia Genovese

Entrevista realizada en septiembre de 2016 y revisada y actualizada por la escritora en marzo de 2019.

R.P.: *¿Qué la impulsó a escribir poesía?*

A.G.: La poesía me acompaña desde hace muchos años y desde que era chica. Nací en un hogar de escasos recursos; no había muchos libros. Empecé a leer lo que encontraba de poesía... Alfonsina Storni creo que fue la primera que encontré, la poesía que me daban en la escuela junto a los cuentos de Cortázar. Todo lo que circulaba entre algunos amigos y amigas que tenía que ya estaban en la escuela secundaria y entre los que empezaba a haber un tráfico de libros mezclados con las revistas de historietas, con el Corín Tellado. Empecé a leer y a descubrir que lo que quería era escribir. Yo escribía cosas raras, sin forma, que no eran nada, pero tenía la costumbre de anotar en unas libretas, que son las que sigo teniendo hoy, y con ellas se fue creando un lugar para la escritura. Después, cuando empecé la facultad, también comenzaron los conflictos porque la institución no daba respuestas al deseo de escribir. No era eso lo que yo quería. Pero al mismo tiempo era un lugar que a mí me daba mucha información, que era difícil de obtener de otro lado. Decidí ir a un taller literario y se amplió el espectro de lecturas, Alejandra Pizarnik, Vallejo, descubrí a los líricos italianos (soy descendiente de italianos) en los que encontré un paisaje que para mí era natural. En ese taller entendí que lo mío era la poesía, pero no podría decirte que fue ese un momento

de iniciación, porque el impulso se fue gestando desde mucho antes, ese momento es muy difícil de precisar puntualmente.

Usted publicó sus primeros poemarios en un contexto dictatorial ¿cómo fue esa experiencia de publicación?

El primer libro de poemas en realidad lo había empezado a escribir antes del golpe, o sea, ese libro es un poco producto de todos esos años en ese grupo de taller –que fue el taller de De Lellis- y de la manera en que mi escritura decantó a partir de lo mucho que absorbí en ese sitio. De manera que está y no está ligado al golpe porque ya lo había comenzado a armar. Sin embargo, hay quienes me dicen que sí, que hay ciertos referentes, ciertos sentidos que tienen que ver con una época, por ejemplo, el poema “Exilio”. No era consciente de esa filtración contextual en los poemas.

Algunos de esos poemas están fechados y permiten seguir una cronología. Entonces a medida que se acerca el '76 uno está como esperando, o atento ¿no?

Sí, es cierto. Pero, de todos modos, en ese primer año del golpe todavía no se sabía la magnitud que iba a cobrar o que estaba cobrando la dictadura. Yo trabajaba en Prensa Latina –la agencia cubana de noticias- en esa época de manera que los que estábamos ahí estábamos Bastante informados. Recibíamos otro tipo de información que no era la que estaba en los diarios y, sin embargo, bueno... no sé. Creo que la dimensión real de los sucesos no fue inmediata.

Si bien este poemario se publica en el '77 es la decantación de todo lo anterior. Mi segundo libro sí fue escrito durante la dictadura, con un poco más de conciencia de lo

que alrededor estaba ocurriendo y que también me afectaba. Pero desde el punto de vista de la búsqueda poética, en ese segundo libro quise romper con lo que había hecho en el primero porque sentía que, en la búsqueda de una voz, en la búsqueda de la exactitud poética, la escritura tenía una dicción constreñida, digamos, una dicción como de aforismo, donde se dejaba siempre la palabra perfecta, la frase perfecta, con un cuidado mayúsculo de aquello que no sumaba sentido al poema. Veía que, entre medio, en los blancos de esos versos había muchas cosas que no había dicho, cosas que había tachado por la dificultad de poder decirlas de una manera que me conformase. El segundo libro fue un abrir el discurso, no dejar tantas cosas afuera, pelear para incluirlas, aunque no tuviesen ese acabado perfecto. Ese segundo libro fue para mí un libro de transición, en el que fui probando otros recursos, en una época en que se instalaba el experimentalismo, que después derivó en el neobarroco. Nunca me sentí demasiado identificada con esa línea, pero de hecho algo del espíritu de esa época me llevó hacia una búsqueda que está presente en el segundo poemario. Después viene una época muy importante para mí que es cuando me fui a Estados Unidos y viví allí durante cinco años. De regreso, publiqué *Anónima*, libro que creo significó el encuentro de mi voz o al menos una voz más definida, más en consonancia con la escritura que vino después.

Anónima es uno de los poemarios más heterogéneos, sus secciones “Mujeres”, “Museos”, “Extranjera” parecen muy distintas entre sí, en cambio, otros poemarios son más unificados ¿cómo se conformó Anónima?

En *Anónima* está toda la época de Estados Unidos donde yo no podía escribir, entonces lo que hacía era tomar notas. Estaba viviendo tantos cambios en ese momento,

estaba inmersa en tantos estímulos que no encontraba un punto de referencia. Por otro lado, me dediqué a estudiar mucho a trabajar al mismo tiempo, porque tenía que sobrevivir y había decidido aprovechar al máximo la experiencia de vivir en otro país. Estaba fascinada por muchas cosas: por las bibliotecas, por cómo se estudiaba allá y por los viajes que fui haciendo dentro y fuera de Estados Unidos. Cuando volví, armé ese libro en seis meses, sobre la base de todas las notas que tenía escritas. Justamente al tener un punto de referencia –para mí es muy importante vivir en la Argentina, estar entre mi lengua y mi mundo para escribir-, tener este cable a tierra que significa saber que estás en un lugar que es el tuyo, y no de paso, me permitió armar ese libro en muy poco tiempo, reunir las diferentes vivencias y tal vez por eso, lo que se percibe como heterogeneidad. “Mujeres” fue escrito mientras investigaba para la tesis, si bien la presenté mucho después, ya sabía que iba por ahí mi trabajo de tesis. Después, “La extranjera”, surgió de todo el shock que viví sintiéndome extranjera en Estados Unidos y de qué manera el vivir en otra lengua me condicionaba: llegué prácticamente sin hablar inglés, de manera que aprendí a los ponchazos, tomando cursos acelerados, con la presión de la necesidad... Una lengua que además no terminé de aprender bien. La sección “Museos” fue toda la sorpresa que para mí también significó viajar porque prácticamente no había viajado y entonces me encontré en medio de esos museos con las obras originales de pintores que yo conocía a través de libros y revistas. Esa sorpresa, ese deslumbramiento del paseo por los museos, aunque a veces se transforma en anecdótico, los museos son por momentos la excusa para hablar de la situación de extranjería. Me gustó trabajar justamente en esa zona que no es la descripción del cuadro sino lo que le sucede a este sujeto poético que observa el cuadro y que, además, puede incluir elementos contextuales, del momento.

Sí, en uno de esos poemas el sujeto mira el cuadro, pero la mirada se pierde hacia la ventana, tiene ese desliz hacia el afuera

Sí, mirar hacia afuera y ver que hay hojas volando y a lo mejor sentir más identificación con eso, que es lo siempre observado, que con la situación de ir a un museo, que no había sido parte de mi vida cotidiana hasta que ya fui adulta. Y, finalmente, la sección “Arte poética” que contiene unos poemas para mí muy importantes, que lo siguen siendo hoy. Los escribí acá, ya estando en Buenos Aires, un poco planteándome qué era la poesía para mí. Uno se llama “La obturación” y refiere al proceso de escribir, tachar y volver sobre lo tachado que es un poco también la problemática que te estoy planteando respecto de mi pelea con mi primer libro. Escribir a partir del deseo y después, también hay otro poema que se llama “Grabaré en la roca” donde yo me niego a la frase brillante. Es mi eterna pelea con ese estilo aforístico del primer libro. Y esos fueron tres poemas fundamentales, yo sentí después de escribir *Anónima* que se me había abierto un camino.

De algún modo ahí está planteado lo que después se va a ir retomando y desarrollando tal vez más ampliamente, por ejemplo, si leemos una relación de continuidad entre “Mujeres” y La hybris

Sí, claro, son esas mujeres que están mejor trabajadas en *La hybris*, o sea, en “Mujeres” son más bien unos retratos. Después aparece mucho más profundizado en *La hybris* y además entremedio está la tesis, que es importante: toda la lectura de género que hago de las poetas argentinas

En esa primera sección de “Mujeres” y en La hybris hay todo un trabajo con el lenguaje que es preciso en la contención, un lenguaje que refiere violencia pero que es contenida o es precisa o es mordaz pero que no es del todo desbordada... y en el medio aparece un poemario como Química diurna, por ejemplo, que presenta otro tono. ¿Se podría leer desde lo que usted propone como lo leve y lo grave? ¿La hybris como lo grave y Química diurna como el tono de lo leve?

Sí, sí. En realidad, algunos poemas de *Química diurna* fueron escritos paralelamente a los de *La hybris* o sea que son dos vertientes que están presentes en simultáneo, pero después en el trabajo del armado se separaron en dos libros, se fueron independizando.

En realidad, el origen de *La hybris* fue el último poema que se llama “Las Erinias”, estaba suelto y no sabía qué hacer con él. Cuando lo leía en público se producía un efecto muy fuerte, o sea, siempre lo valoré porque veía que pasaba algo importante y no sabía qué hacer con ello. Cuando intentaba retomar el tono de *La hybris*, de “Las Erinias”, me salían cosas espantosas, entonces lo dejé y entre tanto trabajaba los poemas de *Química diurna*. Hay toda una zona que se llama “El camino” que tiene relación con algunos viajes y a eso se le sumó todo lo relacionado con el paisaje de El Delta. Durante algunos años fui al Delta, alquilaba en el verano una casita o una cabañita, me quedaba los veranos, con el tiempo pude comprar un terreno. Todo ocurría por azar, por una cantidad de enlaces fortuitos. Como cuando me gané la beca Guggenheim y pude construir un pequeño refugio. De manera que el final de *Química diurna*, que era libro que presenté como proyecto de la Guggenheim, fue la construcción de la casa.

Después que terminé *Química diurna*, seguía teniendo el poema “Las Erinias”, aislado sin solución de continuidad. Escribía dos o tres poemas muy breves como para

probar mejor el tono y esos poemas fueron creciendo y se transformaron en la primera parte de *La hybris*. Al encontrar el tono pude continuar. Me pareció que “Las Erinias” tenía un tono muy alto y probé bajarlo un poco para seguir, así pude hablar a partir de mí, y salir de mí. De manera que es un poemario con mucha cohesión por esa razón, aunque tardó mucho en aparecer la voz, el tono adecuado de esa voz, cuando apareció, lo demás salió solo. Un día vi más claramente lo que había escrito, lo vi todo organizado. No son distintas mujeres, dije, soy todas yo, con una máscara más distante o más cercana, pero soy todas yo. Fue también uno de los libros que mayor recepción tuvo en la crítica, aunque no en el momento en que salió, sino después. Una crítica chilena, Alicia Salomone, hizo un trabajo fantástico sobre *La hybris* y lo presentó en un congreso en Mar del Plata, no sé si eso produjo un efecto rebote o que comenzó luego a haber un mayor interés por toda la escritura relacionada con problemáticas de género. Siento que *La hybris* se la lee mejor hoy que en el momento en que apareció, ahora que está agotada prácticamente en librerías. Fue después de *Aguas*, que sí tuvo mucha repercusión, que se leyó más *La hybris*. Son dos libros muy cohesionados, con un armado que no deja ningún hilo suelto... no siempre se puede armar un libro de poemas así.

Hablando de Aguas... ¿cómo funciona el elemento acuático en tu poesía? porque está presente desde los primeros poemarios y va tomando cada vez más fuerza...

Esa es otra cosa que una no la sabe hasta que la sabe. Hay varias razones: primero, yo conocí el mar muy grande y fue un gran asombro, tuvo mucho impacto llegar un día a Mar del Plata de la mano de mi madre y de mi hermano. Después mis padres se fueron a vivir a Necochea y yo iba a visitarlos con frecuente. Me quedaba en los veranos. Una

de las vivencias más fuertes que tengo es la del mar, la de ir a la playa sola, ir en las horas en las que no iba tanta gente, al atardecer, quedarme hasta muy tarde... y después el paisaje del río. Ese ir al Delta todos los veranos a ese río que después se transformó es lugar de escritura. El agua es eso, son esos paisajes de fuerte atracción y de acompañamiento desde hace muchos años.

En cuanto a la escritura de *Aguas*, no sabía muy bien hacia dónde iban los primeros poemas. Uno de los poemas que dio mucho impulso al libro fue el de María Inés Matto: a partir de ese poema afloran las figuras de las nadadoras y las figuras de los nadadores de aguas abiertas. La capacidad de pelear contra el agua, en su expresión más salvaje, es el agua que presenta obstáculos imprevisibles, impensables. No el nadador de pileta, el que bate todos los récords, sino los nadadores de aguas abiertas que se enfrentan a una naturaleza llena de contingencias. A partir de esos poemas fui hilando elementos más subjetivos, el paisaje del Tigre, todo lo que pude relacionar. En el armado de este poemario me reconcilié en parte con mi primer libro, porque en *Aguas* están los poemas más desarrollados y los poemas aforísticos de *El cielo posible* que secretamente estaba extrañando; aunque pueda ampliar y seguir un desarrollo siempre tiendo a la exactitud en lo que escribo. Así fue cómo en el transcurso de la escritura se armó el proyecto del libro, ya estaba todo prácticamente escrito cuando empecé a darle esa rítmica de poemas más extensos y más breves que se relaciona también con el nado.

Se percibe un cambio paulatino en la extensión de los poemas, bastante breves en los primeros poemarios y luego cada vez más extensos, hasta Puentes que es un poemario libro

Ese fue el desafío de *Puentes*. Con ese *leit motiv* de abrir el discurso que me acompañó desde el segundo libro, *Puentes* fue lo más que pude lograr en ese sentido, pero nuevamente el proceso se dio de manera azarosa. Era un poema largo, pero de tres carillas, o sea, abarcaba lo que es la primera parte de *Puentes*. Lo veía así, como un poema largo. Hasta que aparecieron otras escenas relacionadas con los puentes o que en ese momento me llevaban a asociar naturalmente la imagen de un puente. Sentí que el poema no estaba agotado se relacionaba con muchísimas vivencias y situaciones personales. Yo cruzaba los puentes desde chica porque vivía en Lomas de Zamora o porque mis padres vivían allí, cruzaba los puentes constantemente y ese cruce se convirtió con el tiempo en un momento de evocación muy importante, de reencuentro con vivencias. En algún momento cuando se obstaculizó la escritura de *Puentes* me compré una cámara, siempre fui aficionada a la fotografía, y comencé a sacar fotos de esos puentes. Experimentaba con películas en blanco y negro y a partir de esas fotos empecé a hacer anotaciones donde las fotos están incorporadas. Descubrí en algún momento que era un solo poema, que no podía seccionarlo en muchos poemas o en una serie. Lo fui resolviendo como poema único con esos pequeños cierres que tiene, esos momentos también epigramáticos. Está todo enlazado, pero tiene esos, que yo llamo o llamé “eslabones”, eran como mis eslabones para generar un poema largo. Para mí fue un desafío escribir ese libro. Cuando lo terminé me pareció demasiado breve para publicarlo como un libro, pero tampoco quería entrar en la reiteración o en un alargamiento innecesario. Entonces incluí las fotos como un modo también de incluir el proceso de escritura.

Cada poemario tiene un desafío particular, en *Puentes* fue el poema largo, quizás después ya no le tuve más miedo al poema largo. Como si hubiese aprendido a

esperarlo. Después aparecieron otros desafíos como el de las series, como el de *La hybris*.

En los últimos poemarios también hay un juego con algunos poemas que son muy extensos, sobre todo en La contingencia, y después otros más breves

Sí, creo que hay otra cosa, también, que es un elemento narrativo que no había trabajado demasiado, un poco quizás en *Puentes*. Me parece que la extensión en *La contingencia* está dada por la incorporación de ese elemento narrativo, sin perder de vista que es un poema, es decir, la pregunta ahí fue cómo incorporar una narración dentro de un poema: tiene que ser breve, muy selectiva, es decir, sólo algunos elementos sirven para narrar dentro de un poema, es fragmentaria necesariamente. ¿Con qué elementos uno se puede quedar para narrar dentro de un poema? Esa es una pregunta de muchos de los poemas de *La contingencia*, sobre todo los de la última parte.

Claro, cada poemario es como un desafío distinto y un tentar los límites de la poesía desde distintos lugares

Sí, creo que necesito eso. Nunca sé qué es lo que va a pasar cuando termino un libro, pero es bastante seguro que me ponga a mirar algo que no tiene nada que ver con el libro anterior; me sobreviene un cansancio, un agotamiento, no quiero seguir escribiendo lo mismo.

¿Estás preparando un libro nuevo?

Sí, siempre hay algo, siempre hay libro nuevo. Hay una serie de poemas que son los que vengo leyendo ahora cuando me invitan a las lecturas que tienen que ver con el desierto. Fijate *Aguas*... porque *La contingencia* es anterior a *Aguas* a pesar de haber sido publicado posteriormente. Digamos que fue un libro que quedó ahí sin editar: iba a editar los dos juntos –*Aguas* y *La contingencia*, que no se llamaba *La contingencia* en ese momento- y tuve un problema con la editorial. Conseguí publicar *Aguas* solo y *La contingencia* lo mandé a un concurso en México donde salió premiado. El premio Sor Juana, que para mí fue muy importante porque nunca antes había tenido un premio así. Obtenía becas para trabajar, pero premios no. Volviendo a tu pregunta, de *Aguas* ahora paso al desierto.

Ya hemos estado hablando de poesía, quisiera preguntarle sobre sus ensayos: ¿Cómo surge la escritura de los ensayos? ¿Cómo van surgiendo esos objetos de estudio y cómo va intercalando la escritura poética y la escritura del ensayo? Son dos registros distintos...

Para mí son dos registros distintos. No escribo tanto ensayo, lo que pasa es que cada uno de estos volúmenes ha sido muy contundente. El primer libro de ensayos fue mi tesis de doctorado. En realidad, fue una tesis que dio mucha vuelta porque mi primer proyecto era sobre escritoras, pero narradoras. Tenía hecha toda la investigación y con eso me volví de Estados Unidos, pero pasó que no escribía. Estando aquí me reconecto con la poesía, escribo *Anónima*... también en el medio me reuní con nuevos y nuevas poetas, volvía a encontrarme con la gente que ya conocía. En Buenos Aires en los '80 la poesía fue un estallido y la poesía escrita por mujeres especialmente. Estaba fascinada con todo esto y estaba muy entusiasmada también con la escritura de poesía que había

retomado después de tanto tiempo. Finalmente, un día vino mi director de tesis, Andrés Avellaneda, y me propuso lo más sabio que me hayan propuesto nunca: cambiar de tema. La investigación sobre la teoría que iba a usar ya la tenía, aunque necesitaba una adaptación, ya había empezado a escribir reseñas de muchos de los libros que después tomo en ese ensayo. Me entusiasmé y en un verano prácticamente le di forma a la tesis y al verano siguiente la terminé, con la ayuda de mi director de tesis que realmente fue impagable. Me aconsejó también que la pensara como libro y de hecho fue lo que me permitió escribirlo. Por eso después el pasaje de tesis a libro me costó muy poco. Cuando lo presenté en Biblos, ya había comenzado la serie de la biblioteca de las mujeres, y me lo publicaron. Cuando salió ese ese libro fue recibido con cierto desdén. Después provocó cosas muy lindas y fue que las estudiantes de Letras lo compraban, lo usaban para sus trabajos porque había muchas chicas muy entusiasmadas por las escrituras de mujeres.

La escritura de ese libro fue también mi lectura feminista; hice algo que quería hacer: leer desde esa perspectiva y hacerlo desde un lugar inobjetable, porque veía cómo caía munición gruesa sobre aquello que tuviese una perspectiva de género. Este libro creo que se sostenía bien teóricamente de manera que era bastante difícil discutirlo. Creo que hubo muestras de desdén por eso, pero no hubo una discusión al nivel de la discusión que el libro planteaba. Con el tiempo ese libro hizo su propio camino. No sabía que había sido tan leído hasta que empecé a ir a las universidades del interior del país, por ejemplo: yo llegaba a esos lugares quizás como poeta y me reconocían por ese libro de ensayo, porque estaba en la biblioteca o circulaba fotocopiado.

Luego escribí algunos artículos, siempre motivada por alguien que me decía por qué no escribís sobre esto, se fueron acumulando varios hasta que decidí armar *Leer poesía*. Me acuerdo también, que había dado un seminario en la Universidad de Florida

sobre poesía y sistematicé para esas clases la temática del sujeto poético que siempre me había atraído. Después que di el seminario, escribí un ensayo y cuando volví de Estados Unidos lo publiqué. También me pidieron por ese entonces un artículo sobre las nuevas camadas poéticas en los años 90 y escribí ese último ensayo “Marcas de graffiti”. Con todos esos materiales se fue haciendo el libro, quería que fuese útil para la gente que quiere acercarse a la poesía. Quería dirigirme a ese público que en realidad soy yo cuando tenía 18 años, cuando no sabía cómo leer poesía, no tenía ningún elemento, y sentía que no me lo daban por ningún lado. Pensando en mí como lectora poco iniciada, empecé a armar este libro. Agregué el artículo sobre Padeletti, escribí el de Marosa, siempre tomando un elemento del discurso poético desarrollado a través de un autor o autora. Surgió el tema de la subjetividad en el poema, porque además era una temática con la que ya había lidiado al hacer un recorte de género. Es decir, cómo incorporar al sujeto dentro del poema y cómo leerlo sin caer en el biografismo y al mismo tiempo cómo discutir con grandes críticos instalados como Roland Barthes, Michel Foucault, que acá eran palabra santa. Suele haber una tendencia a la canonización de los críticos literarios o de los filósofos a veces, que es bastante incómoda, como si no sus ideas fueran intocables. Creo que esa especie de irrespetuosidad con las ideas críticas la incorporé en Estados Unidos donde vi a estudiantes que preguntaban cualquier cosa, discutían cualquier cosa, por lo menos en el mundo académico lo vi así. Yo estuve allí después de pasar acá la dictadura. Así se concretó *Leer poesía* que publicó el Fondo de Cultura Económica, y el libro tuvo muchísima repercusión. Los ensayos no salieron de manera planificada ni exigida, no estoy en una carrera académica en la que necesite producir.

¿Cómo son las relaciones entre las lecturas de otras poetas y la escritura de poesía?

Hay una relación muy estrecha. *La doble voz* no es solo la lectura de otras poetas sino que es a la vez una búsqueda mía de una identidad propia como poeta. En los '80 era como decir cómo me situó frente a un medio un tanto hostil, para las mujeres que escribíamos, era difícil que hubiese una valoración crítica y sin embargo, la mejor poesía de la época, para mí, fue la que produjeron las poetas mujeres. Por ejemplo, Diana Bellessi publicó en esa época unos libros de poemas fantásticos que culminan con *El jardín*, que para mí sigue siendo el mejor libro de Diana. Lo mismo me pasó cuando leí *Madam* de Mirta Rosenberg, me dije este libro es perfecto, es una maquinaria perfecta ¿nadie se da cuenta? Ese cuidado, esa dedicación en la escritura de una mujer cuando escribe frente a un medio hostil, tiene que producir un libro de poemas perfecto para que lo escuchen, para que lo lean, tiene que estar pendiente de todos los detalles. *La doble voz* fue una búsqueda para abrirme paso, yo escritora también, en ese medio. Me pareció que fue escribiendo sobre mis pares, sobre las personas que yo respetaba en ese momento (y sigo respetando por supuesto) que pude seguir escribiendo también: *Anónima* se escribió ahí.

Y, para ir cerrando, si tuviera que bosquejar alguna genealogía de escritoras o una tradición en la que usted sienta que se inscribe...

Siempre es difícil, pero creo que la fui trazando respondiendo tus preguntas, por ejemplo, los líricos italianos, herméticos, incluyendo a Pavese, que siempre me ha acompañado. Por supuesto descubrí escritoras mujeres y así como en la infancia descubrí a Alfonsina Storni, que fue muy importante, después descubrí a Alejandra Pizarnik que también me marcó. Y otras poetas mujeres como Juana Bignozzi, Amelia

Biagioni, Olga Orozco, entre las argentinas, Denise Levertov y Mary Oliver de las estadounidenses. De la poesía contemporánea, me refiero particularmente a la poesía de los '80, todas las poetisas mujeres que yo analizo en *La doble voz*, de algún modo influyeron en mí, con más cercanía quizás porque además las conocí, las conozco, muchas son mis amigas. Después con cada libro ha habido un romance diferente, así como en *La hybris* volví a leer tragedia griega, a Esquilo, a Sófocles, también leí muy intensamente a Christa Wolf, que son los referentes que están en los epígrafes. Esas fueron las voces que me ayudaron a encontrar el tono de ese libro. Para cada poemario los acompañamientos de las lecturas varían, en *Aguas* fue más Viel Temperley. Podría seguir pensando... siempre tengo compañías especiales. Ahora, por ejemplo, que estoy escribiendo mucho sobre el paisaje del desierto y las carreteras, releí muchas letras de canciones del rock, de Bob Dylan, por ejemplo, y autores como Kerouac o Sam Shephard. Al mismo tiempo Edmond Jabés, que habla sobre el desierto bíblico... de manera que en cada época tengo una compañía en particular, y otros y otras que siempre están.