

2000

Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores. (Diana Bellessi, Delfina Muschietti, Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)

Anahí Mallol

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Mallol, Anahí (Otoño-Primavera 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*: No. 52, Article 4.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/4>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**ESCRITURA Y SUBJETIVIDAD.
POETAS ARGENTINAS EN LOS 80:
ENTRE LA LÍRICA Y LOS GÉNEROS MENORES.**

(Diana Bellessi, Delfina Muschiatti,
Tamara Kamenszain, Mirta Rosenberg)

Anahí Mallo
Universidad Nacional de la Plata

La cuestión de la lírica es, se sabe, al menos desde Petrarca, la cuestión del sujeto, aunque Safo, claro, también lo sabía. Y sabía que la cuestión del sujeto es la cuestión de su disolución. Temas clásicos de la lírica, desde Safo, desde Petrarca: el amor, el paisaje, la muerte, instancias todas de disolución del sujeto, de riesgo de perderse del sí mismo en lo otro, en el otro¹. Tradiciones que, después de pasar por el misticismo, por el romanticismo, perduran: hasta la vanguardia, aunque se modernicen o urbanicen, hasta la posvanguardia que se embarra o barroquiza. Tradiciones que se complican, que se re-barroquizan, en lo que configuró, propuestas teóricas o prácticas mediante, la poesía escrita por mujeres².

Porque la cuestión del sujeto es también la causa perdida de las mujeres ante el lenguaje³. Por eso si, como ha afirmado Walter Mignolo⁴, en la lírica de vanguardia el poeta se volatiliza en tanto hombre y queda convertido en una pura voz que sostiene las palabras en el aire, en la escritura poética de algunas mujeres incluso la voz pierde su unidad y se vuelve protagonista de un doblez, dislocación o disolución que se inscribe en el acto de enunciación.

Ya lo dijo Roland Barthes: quien habla no es quien escribe y quien escribe no es quien vive. Pero ¿quién vive en la escritura, qué alienta en un poema, anterior a cualquier poética y más allá de ella? Si a partir de la vanguardia histórica el yo-sujeto desaparece como registro del alma-razón unificadora de la experiencia, si entonces el yo estalla y se disuelve, lo que habla en el poema, dice Delfina Muschiatti⁵, es un cuerpo, una materialidad, una serie de fuerzas que se chocan en el espacio-tiempo. Un cuerpo que ha perdido la experiencia de sí (ha sido secuestrado, anulado) y que en la escritura se recupera, intenta palpase y re-conocerse.

El cuerpo y la escritura se complican cuando los fragmentos recuperan algún segmento de sexo-género mujer. La búsqueda de una identidad, que no puede ya jugarse en la trascendencia sino a lo sumo en la peculiaridad de la operación de montaje llevada a cabo en el cuerpo del poema, afectará no sólo a la construcción de una lengua poética, sino también, y sobre todo, a una deconstrucción de la escritura de sí misma por parte de los otros.

Si Olga Orozco, Alejandra Pizarnik y Susana Thénon trabajan por el abandono definitivo de los subgéneros destinados a las mujeres escritoras (el diario íntimo, la novela sentimental en narrativa y el estilo tardorromántico en lírica) y del consiguiente tono confesional, para operar desde dentro de la gran tradición de la lírica encauzando lo que se podría definir como una lucha desde dentro del canon literario pero en contra de una tradición que se percibe como ajena⁶, la oscilación entre esta postura y el rescate político y puesta en evidencia de un uso y deslizamiento de los géneros menores, permite delinear un viraje en la constitución de una tradición literaria propia de las mujeres dentro del campo cultural argentino, viraje situado en la década de 1980 y plenamente realizado en 1990⁷, en que las escritoras articularán una doble operación de búsqueda y construcción de sí que apela constantemente a una recategorización de la experiencia, en tanto constitutiva de una identidad de género, ubicada en primer plano no sólo en el campo de los discursos líricos sino en otro tipo de texto, marginal en cuanto a su carácter estético, literario o ficcional, que se transforma también, y en relación con el poema, en laboratorio de experimentación de una subjetividad diferenciada.

Diana Bellessi⁸: la gloria disuelta del yo

El golpe de estado contra el reflejo deberá ser entonces, según Diana Bellessi, doble. Y transcurrirá por dobles caminos. Lo que define desde el espacio teórico como cruce geográfico-pulsional: ser pardo en la constitución de la mirada, auna el entramado de su poética (heróica, erótica, exótica) de un modo renovado en cada poemario. Bizquera de la aprehensión femenina del mundo y de su decir, en permanente lucha con el imaginario hipotecado, que prescribe mimetismo y ruptura simultáneamente, digresión y corte, erudición y gravedad, el gesto abre el espejo y el poema como heridas de quien, con la voz pequeña, decide ir cerca.

Ya en *El jardín* había demostrado que el poema, en tanto recupera algo de materia viviente, no ya cuerpo orgánico pero tierra-madre fermentada en ebullición, lecho de desperdicios que se transforman hacia el futuro mundo renacido vegetal, animal, mujer, hombre, pero no Narciso, no se arredra ante nada: resuenan sintagmas de ternura coloquial (“arbustito meado”⁹), letanías de amor cortés (“amor/ rinde feudalía a su señor”¹⁰), reescrituras de tópicos

renacentistas (la caducidad de la belleza de la mujer) y sobre todo un tono (¿neobarroco, a pesar de que el profeta Sarduy haya vaticinado en un ejercicio de anacronismo deliberado que Quevedo no fue ni es barroco?) que reconduce a los mejores momentos del conceptismo.

Por eso el camino hacia el jardín, microutopía fundante y devastadora al mismo tiempo de la escritura, en tanto jardín que mata y que pide ser muerto para ser jardín, se tapiza de devenires (devenir-planta, devenir-animal, devenir-poema) pulidos por una retórica salvaje en mí menor¹¹. Y *Sur* se abre bajo la advocación a las voces anónimas de los dichos y cantos de los pueblos americanos¹², desplegándose especulativa y espectacularmente como poética de pasajes, de desplazamiento. Lo que se desplaza es ante todo una topografía desde el cuerpo (que había primado en *Eroica*) hacia el paisaje, el pasaje de la lengua española por los intersticios de los restos indígenas, de los sentidos del poema, de los vacíos de sentido de los versos, bi o plurilingües. Se desplaza también un modo de hacer sentido, de configurar sentido (pasión hermenéutica como ontología del *dasein*), en el poema, en el cuerpo a cuerpo de las relaciones, entre linaje, historia, memoria y vida, presentados formal y conceptualmente como instancias englobadas y englobantes.

El texto se construye como una tensión propiamente dialéctica entre lo perdido y lo ganado, entre lo propio y lo ajeno, en la tensión de lo temporal como categoría ontológica en el origen de la experiencia de lo humano, y propone una obra, además de lírica, épica, pero desde una épica no de la conquista sino del cuidado, “Cuidado de lo otro y poder/ no de poseer, de dejarse/ ir”¹³. “Lo que no es propio ni es ajeno” se revela como música y hace eco en el corazón (del sujeto expandido dejándose decir, del poema construido sobre las voces otras y no la voz).

Por eso, como en *El jardín*, el itinerario hacia el poema y el poema mismo se despliegan en el espacio abierto por las preguntas, en el desbroce de la interrogación que ronda conceptos otrora opuestos, y los hace vibrar en una tensión que no resolverá jamás. Desandamos entonces las relaciones entre vida y muerte¹⁴, entre corazón y conciencia¹⁵, sueño y memoria¹⁶, naturaleza y cultura¹⁷, misterio y certeza¹⁸, sujeto y paisaje¹⁹ y, sobre todo, herencia europea y herencia americana²⁰, espacio imposible, junto con el género, donde “Reclama herencia/ la hija para/ vivir y encuentra/ pedazos escandidos/ en la nada”, espacio ambiguo, como ya había sido el jardín, que al mismo tiempo “Es mi trampa y es/ mi casa”, espacio donde “lo que es propio es/ ajeno (...)”²¹.

Forastera que busca pertenencia, inscribe su incertidumbre, su malestar que no cede, porque desde allí escribe y desde allí se piensa, se es, poeta. Desde allí se dice, y allí se encuentra “cambio/ en movilidad/ perpetua”²². El movimiento irregular (de los versos, del deseo en el poema, que por momentos parece abstraerse en su propia plenitud, como si hubiera alcanzado

su objeto, como si eso fuera posible, y otras veces se eleva desde la duda, como si eso, alcanzar su objeto, no fuera posible) y la multiplicidad, se vuelven los lugares de la instauración de la marginalidad en el texto (desde la marginalidad tematizada por la que comparecen en los poemas, trenzadas con la voz lírica, las voces, las imágenes, los nombres, las tradiciones, de muchos grupos minoritarios americanos²³, de las especies en extinción, hasta los metros de arte menor o las formas de las composiciones populares tradicionales), y construyen, en lo insólito y lo súbito de las metáforas y las formas itinerantes, identidades precarias y móviles. Allí donde lo que hay es la “metáfora extendida en el/ vacío para alcanzar/ lo que de otro modo ya/ / jamás podrá alcanzarse”²⁴, el poema y el sujeto dicen su poder y el verso vuelve a la dulce certeza que aparta de la nada; allí donde cabe “sólo aceptar que todo/ parte y es el instante/ quien da la dicha de/ plenitud. Brecha donde/ la lengua nace, tristeza//”²⁵, el poema (el sujeto) es una trabajosa evocación- invocación de lo que la tierra ofrenda, vuelto a su vez ofrenda hacia la tierra, un artificio que intenta recubrir el vacío pleno de los objetos que no pueden tocarse con la lengua, una celebración herida.

Cuando la escena es una ofrenda, una rendición a la contemplación, a la mirada perceptiva, a la afección (vuelta música del corazón), a la intelección (como tarea de la conciencia), en la triple aprehensión, que es una sola en su simultaneidad, y que para ser tal, necesita del sujeto su devenir-escena (que el sujeto pierda su propiedad en el objeto, que la escena pierda su ajenidad en el sujeto), el lugar de una nominación descentrada en ese instante se vuelve espacio de la dicha, de la gracia de ganar el tiempo. Privilegio del poema, y sobre todo de la lírica, operar como milagro el instante de la indiferenciación, de la comunión plenaria de la voz en la epifanía del objeto (del paisaje, del otro, de la cultura, siempre un/a amado/ a el/la otro/a del poema), construcción trabajosa (fruto de la tarea) de un pequeño Edén: el jardín. Entonces la voz es la voz de ella (¿la de Kiepjá? ¿la de la escena? ¿la de la poesía?) y es la voz de los repliegues de toda la cordillera²⁶, un fluir por los versos desde la solemnidad del arte mayor a la ligereza de la copla, un dejarse fluir en la plena intimidad de lo que no es propio ni es ajeno, para despertar una memoria antigua, para revivenciar, por medio del sueño viviente del poema (donde se reúnen la memoria antigua y la memoria futura) lo perdido, la lengua natal, la lengua de la tierra (utopía de origen) ahogada por la nominación del conquistador.

Jardín que abarca ahora todo el continente (el sur del Sur y el sur del Norte) y que construye el pago, que hace de él una comunidad (reenviando a una función primitiva de la poesía oral en los pueblos sin escritura, la mayoría de los pueblos americanos: relatar el origen mítico de esa comunidad para, a través de la música y el canto, del relato-construcción de la memoria, de su poder incantatorio sensual y mágico, operar como factor de cohesión grupal, sonando como una voz anónima e inmemorial), poema que otorga el

poder de celebrar y de sobrevivir la muerte individual, material, fundiéndose en el silencio viviente de las formas que se suceden en los ciclos vitales, fundiéndose en el coro de las voces que construyen la música del poema, la cultura.

Juntos el amor y el espanto es el paisaje mismo (que no es naturaleza pura sino lo que la cultura ha hecho de esa naturaleza, y también o sobre todo, lo que de él habían hecho las culturas americanas: un *continuum* vivo, entre los detalles de lo orgánico, cada pájaro, cada especie vegetal, y lo inorgánico, las piedras, los elementos) el que habla en el poema, y habla, como en el “Cántico de las criaturas” franciscano o como en el sublime romántico, para hacer del poema un lugar sagrado, espacio privilegiado de la religión, de la ligazón de los humanos con el mundo, con las otras criaturas. Por eso esta poesía es profundamente religiosa, por eso es profundamente amorosa: el sujeto es cuando se deja ser, se deja ir, en los que ama, y se enlaza a la cadena de las formas vivas, cuando amansa su mirada “para tener los ojos// de una niña en brazos de una anciana/ sus ojos reflejados en el agua”²⁷, cuando se ofrece a la disolución para encontrar en ese fin su principio, un temblor en el lugar del corazón. El canto entonces, ese festón sonoro que se aproxima a la cosa, esa voz que roza lo que ve, sin nombre, lo ido y lo visible retomados al hilo del ritmo, cura, “toca, abre un camino/ de vuelta a casa”²⁸.

Entonces, esta “gringuita del campo”, toda amor sin temor ni dueño, “detalle en el detalle que elige/ un detalle, precioso para dar/ cuenta, signo para dar/ gracias, belleza”²⁹, puede afirmar, con la sabiduría del junco seco, atravesada de pasión madura, de compasión (lo que se trae de un largo viaje), “Rezo. La piel del/ mundo beso y es/ su caer espíritu/ vivo resuelto”³⁰. Es ésa una “voz de arte, menor”³¹.

Delfina Muschietti³²: allí, fugada en la contemplación

En la escritura de Delfina Muschietti la voz misma está quebrada, desdoblada, desleída. Como Delfina no abandona en este, su segundo libro³³ de poemas, la estela de los desplazamientos de Gradiva que la habían guiado en el texto anterior³⁴, los pasos de Zoe marcan, leves e indelebles al mismo tiempo, los itinerarios del sueño, desde la pesadilla sonámbula contada por la voz de la madre hasta “el perfecto cielo de la infancia”³⁵.

Tal vez porque se trata de la voz del sueño es que se erige a partir de su propia dislocación, una casi ubicuidad exasperada que se desarrolla con la precisión irritada de unos ojos dañados por la luz excesiva del mediodía y la oscuridad del poema que circula por los misteriosos caminos de lo imaginario.

El sujeto que escribe concentrado en el hilo vacilante de la voz, que es también el hilo vacilante de la mirada, que es el ritmo alternante del poema

(con versos de longitudes tan variadas que llegan a fundirse con la prosa), a partir de su no pertenencia se expande hacia lo otro, texto, cuerpo ajeno, paisaje, o menos, fragancia, color, luces mutantes (“En un pliegue del aire el puro silencio. Permanecer despegada en este eco transparente: mi espalda atenta al murmullo invisible del agua y al movimiento de las motas en el polvo celeste”³⁶), y se contrae hacia el detalle, lo mínimo (“Allí persistimos también: en el delicado pétalo blanco que se abre a una sostenida fragancia”³⁷) y aún lo cotidiano, que restituye la escena de la lectura al escenario del poema, “tu voz en el suspenso de las tardes, leyéndome”³⁸.

El poema se configura entonces como cuerpo vivo, porque late, pero sobre todo porque respira. Es el aire exalado lo que constituye el ritmo, de la respiración, de la lectura, pero es más que nada lo que intercede, lo que media la relación del cuerpo con el mundo en un espacio indecible en su pertenencia, porque el aire ¿pertenece al cuerpo o al mundo?, ¿es el paisaje que penetra o es el soplo del cuerpo que modifica la inmovilidad brillante de las hojas?. Con el “cuerpo suspendido en eso que flota sin fin en el aire de noviembre”³⁹ el aire se convierte en el espacio mismo del poema (“Volver a escribir. Volver a respirar”⁴⁰), en el que el sujeto se experimenta, en el que el alma vuelve a ser lo que fue una vez: el hálito, el aliento, lo que se intercambia amorosamente entre los cuerpos.

Si de algo no cabe duda es de que el sujeto que se explora en los poemas es un sujeto amoroso (que “ejercita/ amorosamente/ su propio vacío”), enamorado diría Barthes, perdido en la práctica afanosa de una escucha perfecta que hace resonar lo que se aprende con el cuerpo, la pura percepción que deja al sujeto, predisuesto desde su vacío, profundamente afectado. La pureza de esta escucha-contemplación se excede a sí misma por el revés de lo insignificante que desata sus múltiples sentidos y tensa el arco desde el placer hacia el dolor. Así la luz, que da nacimiento al color (al rojo del Uccello) y permite la expansión de la mirada, así el poema, que permite la expansión de la voz como un volar de pájaro asido a su fuga, y por tanto son celebrados en sus crepúsculos variados, en sus mutaciones más ligeras, pueden llegar a ser insoportables: “mi abituo poco a poco a sopportare la luce”⁴¹ “ porque “Todo animal el fino instinto de la luz,/ esa precisa elección de la penumbra”⁴².

En la genealogía de los poetas que asumen el riesgo de someterse a lo desconocido, (de sí mismos, del lenguaje, de una imagen que los rapta, de la arborescencia de los objetos que mudan en el vapor de la tarde), de los que se lanzan a vivir en el desorden que instaura la diferencia en el lenguaje, que como la herida de amor es una abertura por la que el sujeto fluye constituyéndose como sujeto en este fluir mismo, la poeta inscribe su escritura en la línea de la búsqueda del tiempo perdido, se encierra en la apertura infinita del horizonte, del paisaje, del poema, para escribir, como quería Benjamin, el tiempo sustraído, la suspensión del sujeto en la espera

del deseo en que ya no es casi ni sujeto, en un ejercicio de invención y de memoria.

Esta escritura fotofóbica se asombra ante la persistencia de lo muy pequeño y tal vez por eso se propone minorizando lo que ya es menor: no es casi ni poema, sólo la leve y como al pasar inscripción de un diario íntimo la que organiza los títulos y la disposición de las veintiséis inscripciones. La brevedad oculta, tras su aparente inocencia, el trabajo sutil de lo que roza con un gesto como de ala. La que se esconde para no ser vista tras un lenguaje oscuro a fuerza de transparencia exige la relectura, la mirada al trasluz, para que sea posible el juego de su insoportable levedad.

Apenas un murmullo en el costado, la escritura se impone en el susurro, un “hablarse en voz baja como atenuar el mundo y conocerlo, filtrar la luz sobre el cuerpo en breve caricia⁴³”, y luego de la disolución en la multiplicidad de las voces propias-ajenas, concluye tímidamente en bastardillas “*Hello, it’s me*”⁴⁴.

Como cuando era niña, munida de diminutas alas, desde su nido la voz se expande y escribe al mismo tiempo que el llamado la soledad absoluta de la escritura y del sujeto amoroso, el perfil de la ausencia en “la diferencia que restituye y abruma el poema”, dejando su pequeño dibujo brumoso en el aire tatuado por un ausente. Realiza de este modo, pone en acto, lo que había definido desde un lugar puramente teórico en el ensayo “La voz del sueño” (introducción a un libro en preparación, publicado fragmentariamente en “La hoja del Rojas”, año VIII, n°67, Dic. 1995), mientras repiensa, pone en movimiento, la lectura sutil de Juan Ele (en: “Poesía y paisaje, exceso e infinito” Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 538, abril de 1995), o el análisis de género sobre Alejandra Pizarnik (“La niña asesinada” En: *Filología*, XXIV, 1. y otros), al mismo tiempo que reescribe en sus propios poemas la obsesión fotográfica de Pier Paolo Pasolini por la luz y el *pomeriggio* italianos que ya había destacado en el prólogo a su traducción (Pasolini, *La mejor juventud*. Traducción, selección y prólogo de Delfina Muschietti, editorial La Marca). Allí radica su exceso. Allí mismo la definió un Balzac visionario: “Ella era entendida y sabía que el carácter amoroso se cifra de algún modo en las cosas sin importancia”.

Tamara Kamenszain⁴⁵: caracol adentro de la espera

Artesanado de la palabra, fino trabajo de orfebrería y engarce exacto del significante en la cadena de un sintagma ya antes repujado, son las marcas que del barroco ostenta la escritura de Tamara Kamenszain, que se vuelve casi escenario, en versión del siglo XX, de la faena de estas tierras que dio lugar a un barroco criollo: la orfebrería (platera). Esa complicación que hace del máximo del brillo en sus facetas, del choque de las luces, del estallido

de la sintaxis, su arte, como ya lo definió Sarduy⁴⁶, encontrará en Kamenszain unas modulaciones específicas.

Con la reflexión sobre el trabajo del poema, sobre el trabajo del significativo y del sentido, tramará una reflexión sobre las tareas tradicionalmente adjudicadas a las mujeres. Aparecerán así engarzados para que brillen con los brillos de la casa⁴⁷ los vestidos, el hilván, el ropaje⁴⁸, las hebras⁴⁹, el patrón, el metro, las costuras⁵⁰, lugares por donde “lo artesanal, obsesivo y vacío”⁵¹, es decir, lo barroco (pero ahora, barroco cotidiano de la labor de las mujeres) se vuelve el seno, entre origen y alimento, del texto silencioso⁵².

Para descubrir en el entramado los puntos del revés del tejido, lo que los otros no ven, la intimidad del dobladillo, para volverse, de sujeta⁵³ a la escritura en sujeto de la escritura, Tamara Kamenszain trabajará paralelamente la lectura/escritura ensayística y la lectura/escritura poética. Entre ambos tipos de texto, recorrerá, entre orillos y orillas de índole diversa, una tradición poética en lengua hispánica que reescribe y reinscribe en un estilo propio, que es también un itinerario que le permite transitar el espacio intermedio entre el territorio del encierro doméstico y el mundo del afuera representado por el bar de la esquina, para habitar precisamente en ese intermedio. Ese no-lugar, no tanto espacio de alienación como lo definía Marc Augé⁵⁴, sino espacio desmarcado o indeciso entre el adentro y el afuera, señalado paradigmáticamente por el vidrio que separa a la que mira desde adentro al mundo que transcurre más allá de la ventana, espacio también entre el sujeto y el objeto, espacio de transmutación, trueque anamórfico en el instante de la percepción que se vuelve avitrallada⁵⁵, permite al yo lírico operar el salto hacia el afuera del sentimentalismo⁵⁶ (atravesando con la direccionalidad oblicua de la ironía incluso el sentimentalismo cristalizado de la nostalgia tanguera), el salto hacia el adentro del objetivismo, y crear un espacio otro desde el cual es posible dar cuenta del exilio, de la separación, de la pérdida y desaparición de los otros, como si se tratara, no de una sujeta ni de un sujeto anclados quien los enunciara, sino de la lengua misma.

Desde *La casa grande*, pasando por *Vida de Living*, hasta *Tango bar*, los textos aparecen fuertemente estructurados. Cada uno consta de tres partes: las dos primeras funcionan entre sí como equivalentes estructurales, mientras que la tercera, que lleva el mismo título que el poemario, retoma la tradición literaria del *ars poetica* en verso a la que suma, en el último tramo del poema, la del envío⁵⁷. Es decir que la instancia de subjetivación, en tanto ubicación de la posición autoral (ficticia o real, no importa), a veces en relación con un origen, siempre con una estética, y también con respecto a los otros, los destinatarios, es dejada para el final, y funciona como una clave que, retardada, opera un punto de clivaje que invita a releer el texto, a dejarse deslumbrar nuevamente, pero ahora por otros destellos (detalles). El texto

poético se vuelve así casi una carta, pero carta en cierto modo fracasada, más una botella al mar que otro tipo de mensaje, en tanto los destinatarios del envío ya no pueden leerla⁵⁸. Este es el lujo supremo y final que se permite, no sin ironía pero tampoco sin desgarro, la escritura de Tamara Kamenszain: declara como su cualidad fundante la inutilidad del gesto escriturario. El puro gasto de la escritura, su puro lujo, la reenvía también a su origen genuino: el deseo.

Como un ropaje extendido sobre el vacío de la ausencia de respuesta, como un subterfugio de la seducción para (in)satisfacción de un deseo siempre en fuga, como una costura manual pero invisible del lado del revés de lo que es mostrado, la escritura se despliega. Escribe entonces una historia, más una historia de preguntas que de certezas. Cada poema se propone como una indagación que fuerza el procedimiento de las aproximaciones fónicas y/o semánticas entre las palabras para mostrar impudicamente su reverso: donde el tango, el taco, el vestido seductor, delatan su impotencia, su soledad última, que es también la primera. Soledad del que escribe ante la máquina de un lenguaje, que si aparece siempre dominado (como manejo preciso de una construcción que no teme aproximarse a la fijeza de los metros consagrados aunque siempre de una manera elástica) no deja por ello de decir su propiedad, es decir, su ajenidad.

Cuando las marcas que el deseo deja en los orillos (el doblez de la costura como el doble de sí, de la historia, del significado, del poema) son las letras pálidas que reverberan en el cuerpo mínimo del poema⁵⁹, no puede sino volver a contarse la historia desde esa posición, a la vez incómoda y poderosa, de la voz: avitrallada, su íntimo color la cruza al otro tono de la calle, donde al trasluz sepiado de las fotos del álbum de familia resplandecen, junto a los momentos fragmentados y fragmentarios como nuevas fotos, los mitos familiares. El ghetto (origen del mandato de enhebrar al revés), la inmigración, la memoria de la infancia y de un sujeto que se gesta, en el gasto, en el gusto; un sujeto que a su vez deberá disfrazar (travestir) su voz en voz de madre, para parir al hijo del poema, estos mitos aparecen tramados o amasados, más exactamente ligados (en su acepción culinaria), por la memoria por excelencia: la memoria de la lengua materna, las voces, los tonos, los estilos de las mujeres de una familia de judíos inmigrantes en la Argentina que conversan en la cocina. El estilo se vuelve entonces desde allí, desde la voz de la “madre, musa acelerada”⁶⁰, manera de decirlo, no sólo en la palabra, el sintagma o el sentido, sino sobre todo en el tono de lo casi íntimo vuelto hacia afuera hasta revertirse a sí mismo, susurrado en la pequeña comunión de las mujeres. Es este el hábitat antiguo, el lenguaje antiguo, que Kamenszain traduce (en la medida en que toda escritura es siempre reescritura y es por lo tanto un doblaje, una traducción) atándolo al cordón del habla, como un eslabón más en la cadena “que al estilo engancha/ en esa herencia de tramas forzadas”⁶¹.

Por eso cuando canta se define en una posición intermedia “de canto a esta moneda ajena”⁶², se enuncia en el lugar y en el momento justos de la borradura que es también el lugar y el momento en que la cara y la cruz de la moneda comparecen juntas en su unidad-dualidad inalienable, doblada en el canto, en el encanto de las voces que se cruzan en el vacío de la borradura de sí y dejan, en el tironeo con los hilos de la trama, que aparezcan las voces ajenas, tensando la propiedad de una voz desde el inicio impropia. Dialéctica extrema entre el adentro y el afuera de sí, desde la historia familiar, la historia nacional que obliga al exilio y hace desaparecer a los amigos, volviendo solitario y doloroso el “living” (la vida misma) y obligatorio el encierro, cuando la casa entra en contubernio con la calle, el sujeto se expande y se deshace (“salgo de mí o me cuelo en el deslinde/ de ese afuerear adentro con ventana”⁶³) y se vuelve una espía de esos procesos o movimientos.

La borradura es entonces el espacio del deseo, pérdida de los límites del cuerpo en la indistinción de los miembros que se enredan en un tango, en la tensión de la percepción forzada por la deformación del vidrio interpuesto pero también fundido, en el sentimiento amoroso que marida para después aislar, pérdida en el álbum familiar que le hace negar su propio nacimiento. (“No estoy con ellos. No vine/ al mundo. Perdida también”⁶⁴), se borra entera para espiar, como un caracol encerrado en la espera que, a punto de enfermar de claustrofobia, dirige sus antenas hacia afuera.

Escape de los límites de la casa o el living hacia el mundo, el espacio se vuelve en *Tango Bar* el del bar de la esquina. El bar del tango o el tango bar será de todos modos un espacio indecible o intermedio, y el lugar privilegiado para ejercer el espionaje. Cuando “Celdas, casas, moradas/ mujeres hay”⁶⁵ hay que escapar hasta el baño del bar y desde el DAMAS espiar caballeros⁶⁶. La tensión entre la casa y el bar se vuelve una tensión entre los géneros, donde el recuerdo y el futuro del otro, del que la deja plantada en el bar, antes objeto del deseo amoroso, ahora responsable de su resto, aterra y aferra, y deja al yo “clavada entre estas cuatro paredes/ añorando los paraísos de tu bar”⁶⁷.

Si *La casa grande* había indagado principalmente las relaciones con la infancia y la maternidad y *Vida de living* la boda o la unión amorosa, en *Tango bar* de lo que se trata es de la separación tensa de la pareja hombre-mujer, analizada como bajo una lupa. Desde este punto de la historia las certezas se dan vuelta como una manga y se vuelven pregunta: el espacio asignado al sujeto amoroso por la retórica tanguera en “Tango que me hiciste mal/ y sin embargo te quiero” se revierte en el “YO, sin embargo/ ¿te quiero?”⁶⁸. En la desestabilización se rescata, del torbellino de los cambios y mudanzas que atraviesan la identidad del sujeto y la escritura en la forma de modas o ropajes diversos, el momento en que escribir era una manera de preguntarle a alguien y de preguntarse a sí mismo en diálogo abierto con la propia historia (el barrio, el país, Latinoamérica: la casa grande).

Pero porque “la nena del pelito judía/ Tamara o Tamar”⁶⁹ ya entonaba mal, ya estaba aislada de algún modo por el ghetto del idioma, el cerco del iddish que la diferenciaba de sus vecinos, ajena también a la jerga ciudadana (masculina) del tango, la historia más importante que tiene por contar es la historia de la lengua. La utopía es la de una aproximación, no coloquial sino barroca, a la memoria corporizada en la plática entre mujeres, memoria de lo íntimo y sus géneros, como el diario o la carta, la canción popular tarareada como acompañamiento de las tareas domésticas, que acumulan un idioma familiar. Si la madre es la musa⁷⁰, dadora de la lengua y su vacío, dadora de la insatisfacción del deseo, es decir, el impulso mismo de la escritura (donde en el límite que es también un origen quien escribe no es sino el deseoso que huye de su madre y deja las huellas de ese itinerario, el deseo, en pálidas letras) del lado del dobladillo lo íntimo de la historia personal, de la vida diaria, de la novela familiar, se vuelve literatura.

Hay que disfrazarse de madre, ocupar su lugar en la diferencia de la reescritura, de la traducción (traición de la nueva dicción acriollada), y al mismo tiempo levantar “una simulación, un empeño/ para que nadie diga mujeres/ que vienen y van/ juntando en el cero/ la explosión de su charla”⁷¹.

Mirta Rosenberg⁷²: apenas una secuela estable

Los textos de Mirta Rosenberg son textos dados a la luz de una porfía, el ejercicio de una escritura que reflexiona (se vuelve) sobre muchos de los mitos románticos, para construir desde allí un espacio teórico-sentimental y levantar como sola verdad, por lo demás inútil, el valor-trabajo. Valor trabajo dado no sólo por una exactitud de posición de la palabra en la unidad del verso, por lo general extenso, más llamativa en *Madam*, pulida hacia cierta aparente sencillez posteriormente, resaltada y desarmada al mismo tiempo por la aparición frecuente de aliteraciones y rimas internas, un ritmo cuidado con precisión y el uso ocasional de la rima de fin de verso, en que se combina, como lo ha señalado Alicia Genovese⁷³, el trabajo minucioso de la construcción (sintáctica o sintáctico-semántica) y el trabajo azaroso de la combinación (fónica) y viceversa, y que decide en algún grado la minucia fónico-sintáctica, desviando, pero cuidadosamente, hacia flancos diversos las reverberaciones del sonido y del sentido. Son chispas de luz las que saltan cuando el poema está esculpido a caballo entre la perduración del mármol (reflexiona sobre el tiempo) y lo efímero del hielo (se refleja en el lenguaje del lado del habla), siempre sobre el vacío, llenando y vaciando ese vacío. Montado sobre la decepción de lo deseado, el poema se vuelve, más que un acto, un “antro de fe”⁷⁴, que profanando lo íntimo, descreyendo de la posibilidad del discurso de lo íntimo y su confesión, construye ese espacio de fe en un ejercicio verbal laborioso.

La desconfianza, no sólo con respecto a las palabras, que aparecen enrarecidas, sino en relación con el acto comunicativo mismo, es radical. Si no hay desborde del yo que se exprese en el poema (entendiendo el significado de “expresar” como derivado de la raíz *ex-pressus*, de *ex-premere*, “apretar hacia afuera”⁷⁵) no es sólo porque ya no es posible proseguir en la estela del romanticismo y es aún necesario discutir a Wordsworth y su célebre frase (“toda buena poesía es el desbordarse espontáneo de poderosas emociones”⁷⁶), sino porque no es posible hallar los elementos básicos de la situación comunicativa: no hay yo (mucho menos un interior del yo), no hay lenguaje expresivo (sino constructivo), no hay tú. Por eso el acto de habla se vuelve mentira, o verdad en fuga por el acto mismo de la enunciación, y lo sentimental, una teoría o un objeto.

En la brevedad dulce de su resplandor el poema, como un fenómeno de luz en su filiación neobarroca que busca en el choque del significante la reverberación como de lentejuelas de los significados, pero no de la significación, busca, observa, lo minúsculo, lo raso, lo diario, y desde allí, reflexivamente, se expande, en una estética “errática, imaginaria, atribulada”⁷⁷. Por eso su sentido es al mismo tiempo que errado, perfecto, un ejercicio de solterona que de “excéntrica, obsesiva, minuciosa” pasará a ser, por el valor-trabajo, “fina, exclusiva, bella”⁷⁸.

Si una definición le cabe al sujeto de esta escritura se trataría en todo caso de, copiando una de las categorías con que Booth⁷⁹ clasifica los tipos de narradores, la de un sujeto “indigno de confianza”, que declara constantemente su imperfección, su incompletud, su distancia respecto de la verdad, su pérdida, y que pide no ser creído⁸⁰, aunque tal vez la indignidad de esta indigna de confianza pueda leerse más bien en su carácter expansivo en la medida en que si los poemas se declaran abiertamente como mentirosos y la voz poética como falsa no es por un puro juego de su sujeto sino porque no hay más verdad que la efímera verdad de las palabras puestas a entrechocar sus gramas, y porque no hay más realidad que la que instaura la insistencia de lo que se repite, más breve aún, más al pasar y por lo mismo más potente, que un estribillo: Te amo.

La declaración lisa y llana, como principio y fin del acto amoroso elocutivo, desde su núcleo se expande y explora figuras de la ausencia, del desencanto, del despecho, etc., un poco al modo de los *Fragmentos de un discurso amoroso* de Roland Barthes, pero desde otro lugar⁸¹. La repetición marca el punto de partida y su reverso: el vacío, el hueco sobre el que se despliega la escritura y el sentimiento amoroso mismo. Si en el vicio de la voz sólo se urde lo perdido, perdido de antemano como cuando se pierde lo que nunca se ha tenido, matriz de la melancolía constitutiva del acto escriturario mismo, según Julia Kristeva⁸², lo que sobrevuela al cero es el sesgo de la superficie, lo que se dice, un proceso, y el poema, un fracaso. En la distancia que separa al deseante de lo deseado, cuando el grado máximo

del arte es tocarlo⁸³, la lengua no habla sino de sí, de su impotencia para alcanzar su objeto, y mente, en un ejercicio de imaginación laboriosa. Si “Falta el aire, se desea lo que no hay;/ la imaginación/ complicada en el proceso, se caldea ...”⁸⁴, y si su tarea es crear otra dificultad y embeleso, el lento recurso de la lógica, la otra tensión de la lengua (la tensión sintagmática siempre en puja con la fónica), se infiltra en el deseo, y ése es el espacio del poema: la inteligencia que trabaja por detrás de la emoción, puesta ahora en primer plano⁸⁵.

Entonces se escribe para entender, para preguntar, para preguntarse si el poema es el espacio de la pregunta, para intentar creer, para mentir, para dejar que el poder de la imaginación, controlada por la inteligencia, se ejerza. Porque es la imaginación misma (otro mito romántico) la que hace que el amor, que el poema, se muevan (aparezcan). Por eso dice “si supiera qué decir no/ escribiría”⁸⁶, y por eso se sostiene y sostiene sus textos no sobre el mito romántico del poeta que se expresa a sí mismo sino sobre su opuesto: la ubicuidad de la ficción que hace aparecer la plenitud (mentida) sobre el vacío. “Aunque/ hay que decirlo, el desborde no resulta suficiente/ y lo notable, como siempre, es el dolor/ de saberlo...”⁸⁷.

Si “The private wound is the deepest one”, como dice el epígrafe de la parte III de *Teoría sentimental*, y el arte de amar es el arte de ocultar, el único modo de asegurar la profundidad de la herida radica en la permanencia de su privacidad (por eso mismo es indecible); y si todo poema de amor se funda en su propio artificio retórico, y se funda sobre el conocimiento de la inexistencia del corresponsal amoroso⁸⁸ Mirta Rosenberg extrema ambos términos: retórico y corresponsal, constantemente apelado este último en la segunda persona del singular, para construir este reflejo (reflujo, reflexión) sobre el agua, reflejo que no devuelve la imagen de Narciso porque, siempre en movimiento, muestra del sujeto la indecisión, la pérdida, el *moirée* de los efectos, las variaciones y salidas de sí de la distorsión, sin dejar de contener lo que contiene: un arte sonoro (“si sueño, soy”⁸⁹) y un arte del dolor (el error, la falla) en la relación entre el sujeto y el objeto (“un arte del dolor, como sacar basura hasta la calle o enfrentarse/ con el trasero de las cosas, la parte posterior de lo que ha sido”⁹⁰).

Por eso, entre el énfasis vital y el élan, cuando “cualquier tabla de salvación incluye su amenaza”⁹¹, cuando “sola, necia, la voz que habla/ no es sedante pero arrecia”⁹², cuando dolor, falla y deseo son lo que subyace al ejercicio de la voz, del poema, el trabajo del poema se basa sobre la “decepción/ de lo deseado que al caer, fugaz, oscuro, lento,/ se hará resplandeciente”⁹³, el registro de la intimidad recoge el desconsuelo diario y sus chisporroteos (el cuerpo que envejece, la pérdida de los sentidos), de los que no hay nada que entender.

En *El arte de perder* el sujeto se vuelve el lugar de la salvación efímera de los retazos de recuerdo (de sentimiento), de percepción (que se despliega

a lo largo de los cinco sentidos), de palabras. Cuando la que habla “está marcada”, es una lupa residual que examina en detalle los detalles: la sensación, la escena (siempre otra, siempre mutable porque siempre sujeta al discurrir de las interpretaciones por la pulsión hermenéutica del *dasein*), y, sobre todo, el retrato de la madre. El paso del tiempo deja como marca de la ocupación del territorio la estampa (el retrato) de la madre, trazado con lápiz indeleble, que asume e instaura, la falta, la falla. La imposibilidad del sujeto de ocupar ese espacio pleno dejado por el cuerpo real (lo único real) de la madre, talla su menoscabo (“Soy un diapasón que no da/ la nota LA”⁹⁴), su fracaso que es también el itinerario de una identidad siempre en retirada (“Soy una ruta secreta/ y querfa ser un atajo”⁹⁵), y también siempre una traición a la madre. Cuando la inspiración dictada por la musa se revierte sobre el cuerpo (sólo inspiramos para espirar, para expirar), o sobre el ritmo del poema (la pausa final como un respiro), pierde su dimensión mítica romántica y se concreta en elemento, otra vez, laborioso, del poema, sólo se escribe como traición a la lengua madre que “en todos los idiomas/ es, Lengua,/ la desilusión de los sentidos”⁹⁶. Por eso la sabiduría adquirida, por el cuerpo, por el sujeto, es la sabiduría en el arte de la pérdida, un acrecentamiento del valor trabajo en el poema y su materia: “Ultimamente/ tomo/ la vida como es, como el carozo/ que se sabe, entorpece la aceituna/ y le da un alma/ laboriosamente amarga.”⁹⁷

Si en *Madam (Recortes de un diario íntimo)* había construido su discurso por el vacío abierto (la herida íntima) entre lo deceptivo del deseo y la certeza de que “Al no desear, me muerdo”⁹⁸, en *El arte de perder*, paradójicamente, muerta la musa, la madre, origen del deseo y la escritura (de la respiración del sujeto, del poema), el discurso se levanta más leve y más profundo en su certeza: apuesta, desde la soledad del yo que escribe, a crear un símil de la realidad, una sombra en la caverna, apelando a lo íntimo desde lo genérico (*gender-genre*): una carta a una amiga (“menos una carta que una cosa”⁹⁹), los apuntes de un diario íntimo que si explota en el detalle carece de su *minimum* narrativo, una elegía a la muerte de la madre como un viaje de aprendizaje. Secuela apenas estable del exceso de realidad de las mujeres de antes (cuando los roles genéricos estaban bien definidos), secuela de un Romanticismo que aún no ha dejado de actuar al trasluz de ciertas concepciones sobre la lírica, apenas natural, más bien enquistada en el artificio de la construcción de sí, declara: “Tu muerte/ me convierte en yo: como una ciencia aplicada/ soy la causa y el efecto,/ el ensayo y el error, este vacío/ de la nada que golpea el corazón/ como cáscara vacía”¹⁰⁰. Allí, el sujeto elige su género menor, pegado al silencio.

Porque el silencio del poema, su ausencia de luz, delinea, junto al descanso, la perfección del dolor: para saber perder lo que se pierde hay que quedarse sin palabras, pero también para conservar lo que se ha perdido sin traicionarlo, aunque, una vez más, como supremo objeto del deseo, la

madre-la musa, deberá volver a ocupar su posición de víctima para propiciar el acto, siempre inaugural, de la respiración inspirada del poema: víctima amada que sigue viviendo para decir (ocultar) su dolor en el ritmo, el sonido, del poema, y desde allí, jugar la aventura del sujeto.

Conclusiones

Entre *gender* y *genre*, puesto el acento sobre los márgenes, los lugares de confusión o indecibilidad de las definiciones genéricas, estas poetas construyen un espacio, espacio intermedio entre la experiencia vivida y la experiencia textual, ejerciendo su trabajo (su arte) de lectura-escritura-reescritura, entre los elementos del orden de la vivencia o la autobiografía y la intemperie de la escritura, espacio a bautizar, en que se inscribe el modo de decir y de decirse de estas escritoras, en que los textos funcionan casi como amuletos, señales o huellas dejadas en el camino, no para asegurar un regreso sino para recordar -cuando haga falta- que algunas mujeres vivieron aquí alguna vez¹⁰¹, que aquí ejercieron su derecho a la diferencia, su porfía.

Gesto épico en los confines de la micropolítica que deja al mismo tiempo que la clave de escritura la clave de lectura de un pacto que diseña un espacio que a pesar de su proximidad se coloca en las antípodas del espacio autobiográfico deslindado por Lejeune: no se trata de que las mujeres en general, o estas mujeres, deban leerse remitiendo siempre los textos a la biografía¹⁰² (lo que Lejeune denomina pacto fantasmático¹⁰³) sino de lo contrario. Se trata de poner en escena, con toda la fuerza del artificio y su remisión a un momento de verdad, las tensiones genéricas, se trata de dar cuenta de una experiencia: ser hombre, ser mujer, en esta sociedad, experiencia que parte de una vivencia (auto)biográfica, pero que es, ya, un *ersatz*, lo genérico, desde su definición, con el individuo pero más allá de él/ella.

Valentía la de todas estas mujeres que escriben desconfiando doblemente de las palabras (por poetas, por mujeres) y dando testimonio de la violencia que circula, por la sociedad, por el lenguaje (disciplinamiento del cuerpo de la mujer, disciplinamiento de su decir), puesta en acto de la diferencia en las opciones que realizan que se dirigen siempre desde el lugar de lo menor en que han sido colocadas desde siempre hacia una minorización¹⁰⁴ (conciencia, política) que da cuenta de las grietas sobre las que se asientan los espacios de dominación simbólica, al mismo tiempo que diseñan nuevos espacios, microutopías de un poder atomizado e intercambiable.

Formas nuevas, más sutiles, mediadas y eruditas, del manifiesto poético o de la creencia vital, estas escritoras alzan también en su voz un derecho por lo menor que las asiste desde siempre, que las distingue y las ubica como sujetos de la historia: contra los mesianismos, contra los nihilismos, las pequeñas utopías que crecen, mueren y vuelven a nacer, es decir, se transforman, en jardines (textos) que no se quedan quietos.

NOTAS

- 1 Stierle, Kerlhein. "Identité du discours et transgression lyrique". En: *Poétique* n°33, 1977. "Le sujet lyrique est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quête. C'est pourquoi les thèmes classiques de la poésie lyrique sont précisément ceux dans lesquels l'identité se met en jeu, comme l'amour, la mort, l'introspection, l'expérience de l'autre socialement immédiat, et surtout du paysage. (...) Le sujet devient pour lui-même son propre thème généralement dans la mesure où ses relations habituelles avec les instances collectives à partir desquelles le sujet peut se concevoir avant tout comme sujet, sont devenues problématiques, incertaines, douteuses." p. 436.
- 2 Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Bs. As., Biblos, 1998.
- 3 Existe mucha literatura teórica a propósito de este tema. Para una primera aproximación desde el punto de vista lingüístico se puede consultar: Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Madrid, Cátedra, 1991.
- 4 Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia".
- 5 Muschietti, Delfina. "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada". En: *Filología*, XXIV, 1.
- 6 Mallo, Anahí Diana. "Una canción que sea menos que una canción. La constitución de una tradición literaria de mujeres en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi". En: *Tramas. Para leer la literatura argentina*. Vol. V, n° 9, 1998. C.I.L.S. (Centro de Investigaciones Literarias y Sociales). Córdoba. pp. 152-161.
- 7 Muchos estudiosos han destacado ya lo llamativa que resulta en este período la producción poética de las mujeres argentinas, quienes publican en esos años textos importantes y novedosos. A este respecto se ha recortado un corpus por razones de extensión, pero hay muchos otros textos y poetas que sería interesante tomar en consideración, por ejemplo María del Carmen Colombo, Irene Gruss, Amelia Biaggioni, Susana Villalba, etc. Para las dos primeras autoras ver Genovese, Alicia. *Op. Cit.*
- 8 Diana Bellessi nació en Zavalla, provincia de Santa Fe, en 1946. Ha publicado los siguientes libros: *Destino y propagaciones*. Ecuador, Casa de la Cultura de Guayaquil, 1970. *Crucero Ecuatorial*. Bs. As., Ediciones Sirirí, 1980. *Tributo del mudo*. Bs. As., Ediciones Sirirí, 1982. *Danzante de Doble Máscara*. Bs. As. Ultimo Reino, 1985. *Eroica*. Bs. As., co-edición Tierra Firme/Ultimo Reino, 1988. *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*. Bs. As, Nusud, 1991. *El jardín*. Rosario, bajo la luna nueva, 1992. Bs. As., Feminaria, 1996. *Sur*. Bs. As., Tierra Firme, 1998. *Contéstame, baila mi danza* (selección, versión y notas de una antología de poetas norteamericanas contemporáneas). Bs. As., Ultimo Reino, 1984. Reeditado en versión ampliada en: *Diez poetas norteamericanas*. Caracas, Ediciones Angria, 1995. *Lo propio y lo ajeno* (recopilación de ensayos, reflexiones y misceláneas).
- 9 "Cuando la nimiedad adquiere", p. 41. *El jardín*.
- 10 "Amor"., p. 19. *El jardín*.
- 11 Mallo, Anahí Diana. "El jardín de Diana Bellessi: una retórica salvaje en mí menor". En *Orbis Tertius*, número 1. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la U.N.L.P. Con referato. pp 191 a 193. 1996.

12 “A Lola Kiepja, Agustina Kilchamal, Ailton Krenax, y a las voces anónimas que en los dichos y en los cantos de los Pueblos Americanos, aun forzados en la escritura, violentados en la traducción, han sido el manantial del que abrevan los poemas de este libro. Doy gracias a sus almas que se dejan oír, que sueñan y siembran en la oreja impropia de la hija perdida”. Como señala Jorge Monteleone: “Estos nombres obran ya como una primera articulación de la dialéctica de lo propio y de lo ajeno, que recorre todos los poemas de *Sur* y también articulan el pensamiento poético más reciente de Diana Bellessi. Lola Kiepja es la última sobreviviente de la etnia selknam, mujer chamán y cantora, que evoca a una antropóloga en su canto toda la memoria de su raza. Agustina Quilchamal es una mujer tehuelche que afirma: “hay que dejar recuerdos y después morir”. Aílton Krenax, de Brasil, vocero de las Naciones Indias, ha dicho: “En la mirada de un niño de mi aldea, hay más memoria que cualquier monumento”. Es decir, los tres nombres obran en el orden de la memoria de culturas condenadas o sumergidas del territorio americano. Suponen un primer llamamiento, un primer eco de la articulación entre lo propio y lo ajeno”. En: “Mundo nuestro: *Sur*, de Diana Bellessi”. *Orbis Tertius*. 8. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias. Facultad de Humanidades. Univ. Nac. de La Plata. En prensa.

13 “Oh Kiepja no me dejes...” p. 8. *Sur*.

14 “Oculto en mí, música”, p. 67. *Sur*.

15 “Dueñas de rostro y corazón”, p. 109. *Sur*.

16 “¿Has medido el tiempo de tu corazón?”, p. 9. *Sur*.

17 “Naturaleza encantada...”, p. 13. *Sur*.

18 “Hay lugares que nos...”, p. 11. *Sur*.

19 Esta es la más recurrente. Se la puede ver, por ejemplo, en “Aquí te llama ahora”, p. 14, o “San Miguel del Monte”, p. 30. *Sur*.

20 “Tan alto has alzado”, p. 45. *Sur*.

21 Las tres últimas citas corresponden a “Lo propio y lo ajeno”, pp. 21 a 25. *Sur*.

22 Id. ant.

23 Aparecen así los selknam, los návajos, los wupatki, etc.

24 “Llegar para irnos...” p. 50. *Sur*.

25 “El espíritu conoce...” p. 51. *Sur*.

26 “...Soy viajera/ de las montañas y todo/ el Sur tras de mí habla”. “Estas islas por ejemplo...” p. 90. *Sur*.

27 “Levísimo caer de una flor...” p. 73. *Sur*.

28 “Hay algo que sabe el corazón...” p. 41. *Sur*.

29 “El lucero brillante” p. 64. *Sur*.

30 “Oculto en mí, música...” p. 68. *Sur*.

31 “Lo que se lleva el viento en su rumor...” p. 121. *Sur*.

32 Delfina Muschietti nació en Villaguay, Entre Ríos, en 1953. Es crítica literaria. Ha publicado ensayos sobre Alejandra Pizarnik, Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Cesar Vallejo y sobre la poesía argentina actual. Ha publicado *Los pasos de Zoe*, Pequeña Venecia, Caracas, 1993 y *El rojo Uccello*, bajo la luna nueva, Rosario, 1996. Ha traducido y compilado una antología de la obra poética de Pasolini (*La mejor juventud*. La marca, Bs. As., 1997).

33 Delfina Muschietti. *El rojo Uccello*. Rosario, bajo la luna nueva, 1996.

34 Delfina Muschietti. *Los pasos de Zoe*. Caracas, Pequeña Venecia, 1993.

35 “Junio (2)”. p. 56. *El rojo Uccello*.

36 “Octubre (1)”. p. 21. *El rojo Uccello*.

37 “Marzo”. p. 47. *El rojo Uccello*.

38 “Enero”. p. 39. *El rojo Uccello*.

39 “Noviembre (2)”. p. 35. *El rojo Uccello*.

40 “Julio (2)”. p. 61. *El rojo Uccello*.

41 “Febrero (1)”. p. 43. *El rojo Uccello*.

42 “Septiembre”. p. 17. *El rojo Uccello*.

43 “Julio (2)”. p. 61. *El rojo Uccello*.

44 “Julio (2)”. p. 61. *El rojo Uccello*.

45 Tamara Kamenszain nació en Buenos Aires el 9 de febrero de 1947. Publicó los siguientes libros de poemas: *De este lado del Mediterráneo* (Buenos Aires, Noé, 1973); *Los No* (Buenos Aires, Sudamericana, 1977); *La casa grande* (Buenos Aires, Sudamericana, 1986); *Vida de living* (Buenos Aires, Sudamericana, 1991) y *Tango Bar* (Buenos Aires, Sudamericana, 1998) También publicó dos libros de ensayos: *El texto silencioso* (México, UNAM, 1983) y *La edad de la poesía* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1996).

46 Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”.

47 Tal como interpreta Alicia Genovese la particularidad del neobarroco de Tamara Kamenszain: “Un barroco con brillos de la casa”. *Op. Cit.* Capítulo V.

48 “(Al estampado de la infancia...)”. p. 11. *La casa grande*.

49 “De las hermanas en hilo doble...”. p. 33. *La casa grande*.

50 “A la siesta del juego en el ropero...”. p. 37. *La casa grande*.

51 Kamenszain, Tamara. *El texto silencioso*. p. 77.

52 Texto que está, por su constitución misma, más cerca de la mujer, tal como lo enuncia la misma poeta en el ensayo “Bordado y costura del texto”: “Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura” p. 75, y que desarrolla más adelante en relación con la figura de la madre como dadora de la lengua, tomando como ejemplo privilegiado a José Lezama Lima. En: *El texto silencioso*. pp. 75 a 82.

53 “Se interna sigilosa la sujeta/ en su revés, y una ficción fabrica/ cuando se sueña. Diurna, de memoria,/ si narra esa película la dobla/ al viejo idioma original (...)” : “Se interna sigilosa la sujeta...” p. 23. *La casa grande*.

54 Augé, Marc. *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona, Gedisa, 1993.

55 “Vitril es el ojo dibujado, un/ cuadro de interiores con ventana/ que por la vista filtra lo que pasa/ en el dibujo, afuera, de la casa./ Pintura joven de familia impresa en/ el espesor del vidrio endeble aguarda/ al ojo que la enmarque, al marco que de/ el íntimo color la cruce al otro/ tono de la calle. Viaja en su pulsión/ púber esta escena avitralada. De/ la ensimismada reclusión más allá,/ el otro croquis, el mundo, quiere ver.” p. 13. *La casa grande*.

Tal vez no resulte ocioso señalar que es también a partir de la escena mínima de una púber que mira por la ventana que Diana Bellessi delimita el lugar de la escritura y el comienzo del periplo épico en su texto en prosa *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*. “Uli miraba por la ventana dibujando un dibujito donde había una ventana Dos colores va viendo Uli Morderlos a todos puede, moverse en el rayo refractado del universo puede, pero verlo fuera de sí y lanzarlo, único el de tristeza le sale a Uli En su crecimiento apresó el naranja, del rojo al amarillo darle duro y comérselos al vuelo hasta que su corazón reventara en alegría. Pero hay una ventana de vidrio grueso en cuya distancia paisaje exterior y paisaje del dibujito crecía Uli”.

56 Estilo de escritura poética tradicionalmente adjudicado a las mujeres y desde y contra el cual comenzó a luchar ostensiblemente Alfonsina Storni. Muschietti, Delfina. “Las estrategias de un discurso travesti”. En: *Dispositio*, 1991.

57 *La casa grande* está enviado a los abuelos, ya muertos (“no me leen, los muertos, mis/abuelos”, p.49), mientras que *Vida de living* se remite a los amigos “desaparecidos” durante la dictadura militar, “... los amigos/ muertos viviendo aquí/ en el living de esta charla./ Ya no están para evocarlos/ (¿te acordás lo que decía?)”, aunque en este segundo caso la tarea de la escritura parece poder colmar de algún modo (efímero pero vuelto presente) ese vacío: “contagioso es escribir para ellos/ en un trance/ de alegría espiritista.”

58 Según Jacques Derrida “Toda escritura debe, para ser lo que es, poder funcionar en la ausencia radical de todo destinatario empíricamente determinado en general. Y esta ausencia no es una modificación continua de la presencia, es una ruptura de presencia, la “muerte” o la posibilidad de la “muerte” del destinatario inscrita en la estructura de la marca”. Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento, contexto”. En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1994. p. 357. Lo que hace Tamara Kamenszain es exponer esa ruptura de la presencia refiriéndose a muertes realmente acaecidas, resaltado por el reverso de la inutilidad el efecto de trascendentalidad buscado por la palabra escrita, con lo cual dobla la apuesta de la orfandad del poema, que siempre es un envío, arrojado al azar de sus lecturas, como un erizo, en el medio de la ruta, abierto-cerrado (Derrida, J. “Che cos’è la poesia?”. En *Xul*, nº 11, septiembre de 1995.

59 “Quien desgasta su vestido/ por la vida pasa, empieza/ en los orillos a marcar/ deseos, pálidas letras”. p. 11. *La casa grande*.

60 p. 41. *La casa grande*.

- 61 “Diálogo peregrino con los padres”, p. 29. *La casa grande*.
- 62 “Fuera de padres, desmarida”, p. 11. *Vida de living*.
- 63 “Por el bar la esquina se desdobra”, p. 15. *Vida de living*.
- 64 “Perdidos en familia”, p. 37. *Vida de living*.
- 65 “Decime quién sos vos.”, p. 11. *Tango Bar*.
- 66 “Desde el DAMAS espío caballeros/ me devuelvo a casa a cada rato/ pero sigo aquí/ en el bar de al lado”. “Olor a medialuna dulzaino”, p. 13. *Tango Bar*.
- 67 *Id. ant.* p. 14.
- 68 “Tango que me hiciste mal”, p. 17. *Tango Bar*.
- 69 “El pelito para *IomKippur* atado de fiesta”, p. 31. *Tango Bar*.
- 70 “Y si la oralidad es lo maternal por excelencia -el seno habla, la boca del hijo apre(h)ende- puede decirse que el elemento femenino de la escritura es la madre. De la madre se aprende a escribir. Maestra de escritores, es ella la que imprime al hogar el sinsentido placentero de la plática. (...) el poeta huidizo (Lezama Lima) descubre que el deseo espejeante de la madre no es otro que el mandato de la escritura”. En: *El texto silencioso*. (*Op. Cit.*) p. 76 y 78.
- 71 “No me esperen”, p. 46. *Tango Bar*.
- 72 Mirta Rosenberg nació en Rosario, Santa Fe, el 7 de octubre de 1951. Publicó *Pasajes* (Buenos Aires, Trocadero, 1984), *Madam* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988), *Teoría sentimental* (Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994), *El arte de perder* (Rosario, bajo la luna nueva, 1998). Es traductora de inglés e integra el consejo de redacción de la revista *Diario de Poesía*. Dirige el sello editorial, bajo la luna nueva. (*Madam* se encuentra actualmente disponible en la Web: www.poesia.com)
- 73 Genovese, Alicia. *Op. Cit.* “Entre esas señas identificatorias (de su textura o estilo personal) se hallan el uso del ritmo y la rima como generadores y, a la vez, refractadores de significación; algo que podría verse como un fluir azaroso de la frase sobre su superficie, aunque lo es sólo en apariencia. El azar originado a veces en la búsqueda del ritmo o de la rima desvía o refracta hacia otras zonas significativas los enunciados primeros. Ese azar revela una zona de improvisación, de arbitrio de la escritura que la poeta ajusta constantemente; nada queda suelto o injustificado, finalmente resonará exacto”. p. 140.
- 74 “Para evitar la furia, concentrar la mente”. *Madam*.
- 75 Abrams, M. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Bs. As., Nova, 1962.
- 76 Wordsworth, W. Prefacio a la segunda edición (1800) de Wordsworth, W. y Coleridge, S.T. *Baladas líricas*. Por la traducción: Gustavo Diaz Solis. (Caracas, Monte Avila, 1995).
- 77 “Un universo, no. No un universo”. *Madam*.
- 78 El primer poema de *Madam*, “Exclusivamente calla, verdadera dama”, da cuenta de este pasaje.

- 79 Booth, Wayne. "Distance et point de vue. Essai de classification". *Poétique*, 4, 1970. Aparecido originalmente en *Essays in Criticism*, XI, 1961.
- 80 Por ejemplo en "Pienso en la semilla...". p. 41. *Teoría sentimental*, donde dice "no me creas", "estoy equivocada", "llegué tarde, arrepentida".
- 81 Si, al igual que Barthes, Mirta Rosenberg sustituye la descripción del discurso amoroso por su simulación, la restitución que hace de los lugares del yo enamorado analizan al mismo tiempo que enuncian, mejor dicho, analizan por el solo hecho de enunciar, en virtud de un juego de distanciamiento-aproximación, al filo a veces de la ironía, que vuelve al discurso y al sujeto auto-reflexivos. Se aleja así del drama que opera como base estructurante del texto del escritor francés. Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1982.
- 82 Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987. "Cependant, le traitement des personnalités narcissiques a fait comprendre aux analystes modernes une autre modalité de la dépression. Loin d'être une attaque cachée contre un autre imaginé hostile parce que frustrant, la tristesse serait le signal d'un moi primitif blessé, incomplet, vide. (...) Pour ce type de déprimé narcissique, la tristesse est en réalité le seul objet: elle est plus exactement un ersatz d'objet auquel il s'attache, qu'il apprivoise et chéri, faute d'un autre. (...) Le dépressif narcissique est en deuil non pas d'un Objet mais de la Chose. (...) Comment approcher ce lieu? La sublimation fait une tentative dans ce sens: par mélodies, rythmes, polyvalences sémantiques, la forme dite poétique qui décompose et refait les signes est le seul "contenant" qui paraisse assurer une emprise incertaine mais adéquate sur la Chose". pp 21-24.
- 83 "El arte sería tocarte, un invento". p. 11. *Teoría sentimental*.
- 84 "La imaginación, decía..." p. 15. *Teoría sentimental*.
- 85 En la lectura de Alicia Genovese Mirta Rosenberg, al deshacerse, mediante el distanciamiento, la ironía y el chiste, del lamento y del patetismo, reclama para la mujer un espacio intelectual a través del ejercicio inteligente del discurso poético, y marca así una nota discordante con respecto al modelo femenino tradicional. *Op. Cit.*
- 86 "Babeando en la parilla..." p. 25. *Teoría sentimental*.
- 87 "El alma enamorada huele a encierro". p. 28. *Teoría sentimental*.
- 88 Tal como lo señala María Moreno en el "Introito" a *Teoría sentimental*, o, como destaca Julia Kristeva al comienzo de *Historias de amor* (México, Siglo XXI, 1987): "Imposible, inadecuado, en seguida alusivo cuando querríamos que fuese muy directo, el lenguaje amoroso es un vuelo de metáforas: es literatura".
- 89 "Yo no sé: si sueño, soy. Eso es todo". p. 35. *Teoría sentimental*.
- 90 "Pienso en la semilla". p. 44. *Teoría sentimental*.
- 91 Id. ant.
- 92 "Cuando es muy joven...". *Madam*.
- 93 "La medida de los átomos...". *Madam*.
- 94 "Miércoles 25". p. 33. *El arte de perder*.
- 95 "Domingo 28". p. 34. *El arte de perder*.

- 96 “Lunes 22”. p. 41. *El arte de perder*.
- 97 “Una carta convertida en cosa”. p. 45. *El arte de perder*.
- 98 “En el momento de nacer...”. *Madam*.
- 99 “Una carta convertida en cosa”. p. 45. *El arte de perder*.
- 100 “Una elegía”. p. 51. *El arte de perder*.
- 101 Tal como define María Negroni a sus crónicas de Manhattan. Negroni, María. *Ciudad Gótica*. Rosario, bajo la luna nueva, 1994.
- 102 Justamente este tipo de lectura ha sido utilizado corrientemente como estrategia de domesticación de los textos escritos por mujeres, en los que la impronta de la tragedia vivida “justificaba” los “excesos poéticos”. Son ejemplo de ello algunas lecturas que se han hecho de Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik. (Genovese, Alicia, *Op. Cit.*).
- 103 “(...) el lector es invitado a leer las novelas no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la ‘naturaleza humana’ sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo. Denominaría a esta forma indirecta del pacto autobiográfico *el pacto fantasmático*. (...) El efecto de relieve conseguido de esta manera es la creación, por el lector, de un ‘espacio autobiográfico’”. Lejeune, Phillippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994. p. 83. (las bastardillas son del autor).
- 104 No en el sentido teórico en que Deleuze propone el término sino en el uso concientizado, político, que le da Diana Bellessi en sus ensayos, por ejemplo cuando, hablando de “esa pequeña voz que escribe los poemas”, le asigna como tarea “permanecer atenta a lo inútil, a lo que se deshecha”, “deshacer las cristalizaciones discursivas de lo útil”, “desatarse de lo aprendido”, “disminuir los ecos de las voces altas”, propone celebrar “gloria y fragilidad de su sentido puesto en duda, afirmado, puesto en duda..., en medio del gran coro, por la idiota de la familia”. Bellessi, Diana. “Vigía del fondo”. En: *Lo propio y lo ajeno*. (*Op. Cit.*).

OBRAS CITADAS

- Abrams, M. *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición clásica*. Bs. As., Nova, 1962.
- Anderson, Linda. *Women and Autobiography in the Twentieth Century*. Great Britain, Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, 1997.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México, Siglo XXI, 1982.
- Booth, Wayne. “Distance et point de vue. Essai de classification”. *Poétique*, 4, 1970. Aparecido originalmente en *Essays in Criticism*, XI, 1961.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *Kafka. Por una literatura menor*. México, Ediciones Era, 1990.
- Derrida, J.: *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Antropos, 1992.

- _____. "La loi du genre", en *Glyph*, 7. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- _____. "¿Qué es la poesía?". En: *Xul*, nº11, septiembre de 1995.
- _____. *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1994.
- Didier, Béatrice. *L'écriture-femme*. Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- _____. *Le journal intime*. Paris, PUF, 1976.
- Ecker, Gisella. (comp). *Estética feminista*. Barcelona, Icaria, 1986.
- Fletcher, Lea. "Escritura y feminismo: palabra tomada". En: *Feminaria*, Año II, nº3, abril de 1989.
- _____. "La mujer y el lenguaje: no a la violencia, sí al poder". En *Feminaria*, Año V, nº8, abril de 1992.
- García, Irma. *Promenade féminine*. Recherches sur l'écriture féminine. Paris, des femmes, 1991.
- Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Bs. As., Biblos, 1998.
- Gilbert, S. y Gubar, S. "The Mirror and the Vamp: Reflections on Feminist Criticism" (1989).
- _____. "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship" en: *The madwoman in the attic*. New Haven, Yale University Press, 1979.
- Herrmann, Claudine. *Les voleuses de langue*. Paris, des femmes, 1976
- Helder, D.G. "El neobarroco en la Argentina". En *Diario de Poesía*, nº4, 1987.
- Kamenzain: "La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher". En: *Literatura y Crítica*. Primer encuentro U.N.L. 1986.
- Irigaray, L. *Parler n'est jamais neutre*. Paris, Minuit, 1985.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.
- _____. *La révolution du langage poétique*. Paris, du Seuil, 1974.
- _____. "La femme, ce n'est jamais ça", *Tel Quel*, 59.
- _____. *Historias de amor*, México, Siglo XXI, 1983.
- _____. "El tema en cuestión: el lenguaje poético". En: Lévi-Strauss, Cl. *La identidad*. Madrid, Ediciones Petrel, 1981.
- Jacobus, Mary (ed), *Women writing and Writing about women*, Croom Helm, 1979.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- _____. *Le moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille*. Paris, Seuil, 1993.

Mallol, Anahí Diana. "Una canción que sea menos que una canción. La constitución de una tradición literaria de mujeres en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi". En: *Tramas. Para leer la literatura argentina*. Vol. V, n°9, 1998. C.I.L.S. (Centro de Investigaciones Literarias y Sociales). Córdoba. pp. 152-161.

Monteleone, Jorge. "Mundo nuestro: Sur, de Diana Bellessi". *Orbis Tertius*. 8. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias. Facultad de Humanidades. Univ. Nac. de La Plata. En prensa.

Muschietti, Delfina. "Alejandra Pizarnik: la niña asesinada". En: *Filología*, XXII, 1.

Muschietti, Delfina. "Las estrategias de un discurso travesti". En: *Dispositio*, 1991.

Perednik, J. S. "Algunas proposiciones sobre el 'neobarroco', la crítica y el síntoma". En *Xul*, n°11, septiembre de 1995.

Perlongher, Néstor. "Caribe trasplatino: introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense", *La Caja*, n°1, septiembre-octubre de 1992.

Tompkins, Jane. "¿Pero es bueno?": la institucionalización del valor literario". En: *Feminaria*, Año VII, n° 12, mayo de 1994.

Stierle, K. "Identité du discours et transgression lyrique" en *Poétique*, 32, 1977.

Sarduy, Severo. *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, F.C.E., 1987.

_____. *Barroco y neobarroco. América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 1973.

Violi, Patrizia. *El infinito singular*. Madrid, Cátedra, 1991.

Wittig, M. *Writing and Sexual Difference*. Elizabeth Abel (ed.), Chicago, U. of Chicago, 1982.