



Letras

Revista de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Pontificia Universidad Católica Argentina
Santa María de los Buenos Aires

Número monográfico

Una red de poesía argentina

Edición a cargo de:
María Amelia Arancet Ruda

82

Julio – Diciembre 2020

AUTORIDADES DE LA FACULTAD

Decana

Dra. OLGA LUCÍA LARRE

Directora del Departamento de Letras

Dra. MARÍA LUCÍA PUPPO

AUTORIDADES DE LA REVISTA

Director

Dr. JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Secretarios de Redacción

Dr. ALEJANDRO CASAIS

Mgtr. PABLO CARRASCO

Consejo editorial

Dra. CARMEN FOXLEY RIOSECO (Universidad de Chile); Dr. MIGUEL A. GARRIDO GALLARDO (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. ALFREDO HERMENEGILDO (Université Montreal); Dr. STEVEN KIRBY (Eastern Michigan University); Dr. JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (Universidad Complutense de Madrid); Dr. FÉLIX MARTÍNEZ BONATI (Columbia University in the City of New York); Dr. CIRIACO MORÓN ARROYO (Cornell University); Dr. LIDIO NIETO JIMÉNEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas de España); Dr. LEONARDO ROMERO TOBAR (Universidad de Zaragoza)

Consejo de Redacción

Dra. MARÍA AMELIA ARANCET RUDA; Dra. MAGDALENA CÁMPORA; Dra. ADRIANA CID;
Dra. DULCE DALBOSCO; Dr. DANIEL CLEMENTE DEL PERCIO; Lic. MARÍA BELÉN NAVARRO;
Dra. MARCELA NÉLIDA PEZZUTO; Dra. MARÍA JOSÉ PUNTE

Revista indizada por catálogo de LATINDEX, MLA Internacional Bibliography y DIALNET

Los autores de los artículos publicados en el presente número ceden sus derechos a la editorial, en forma no exclusiva, para que se incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Acceso abierto:

<http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/index/index>

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC - Buenos Aires
(54-11) 4338-0791 - depto_letras@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/filosofia-letras/nuestra-facultad/departamentos/depto-letras

ISSN electrónico: 2683-7897

Reg. Nac. de Propiedad Intelectual

Nº: 181711

Índice

LETRAS

82 (julio - diciembre 2020)

PRÓLOGO

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, *Problematizaciones, recorridos y miradas. La móvil poesía argentina* 5

ARTÍCULOS

LILIANA MASSARA, *Navegar el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz* 18

LUCIANA A. MELLADO, *Anahí Lazzaroni y el antiguo anhelo de la perfección* 29

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA, *Amanece el canto de Beatriz Vallejos* 43

RAQUEL GUZMÁN, *Las relaciones entre poesía argentina y poesía española como espacio de intercambios y productividad* 64

JAVIER MERCADO, *Transescritura, cuerpo e identidad en La novia de Sandro, de Camila Sosa Villada* 80

JORGE BRACAMONTE, *Poesía y novela en María Teresa Andruetto. La música del diálogo* 96

VICTORIA ALCALA, *Más allá es más acá: el caso Thénon /Scaccheri como reencuentro entre poesía y danza* 114

VÍCTOR G. ZONANA, *La contradicción, estructura del ser / parecer / conocer. Sobre el uso del oxímoron en el universo imaginario de Olga Orozco* 136

RESEÑAS

Albertengo, Clara María, *El humor en tiempos de crisis: estrategias de (de) construcción de la identidad en Argentina y Cuba*, JOSÉ A. BARISONE 158

Alcala, Victoria, *Susana Thénon. Loba esteparia*, AGUSTÍN F. TAMAI 162

Arancet Ruda, María Amelia, *Miguel Ángel Bustos en el filo de todo*, JAVIER MERCADO 165

Alfonsina Kohan, *Alberto Gerchunoff. Periodista, crítico y pensador*, MARÍA AMELIA ARANCET RUDA 168

Problematizaciones, recorridos y miradas. La móvil poesía argentina

¿Poesía? ¿Argentina?

Este número monográfico de la revista *Letras* está abocado a la poesía argentina, lo cual, entre otras cosas, es un saludable gesto de ampliación de los estudios literarios. Es sabido que, en general, la poesía no ocupa el espacio más extenso en los programas de las cátedras de literatura argentina en las universidades de nuestro país. Habría que averiguar qué se enseña de poesía argentina, por ejemplo, en Perú y en Chile, en algunas de cuyas universidades existen incluso varias cátedras dedicadas a la “lirica” -así consta en el nombre de las materias-. Si vamos más lejos y pensamos en lo que se enseña de poesía argentina en los países no hispanoparlantes, el panorama es mucho más reducido. Como botón de muestra autorizada -aunque discutible, desde ya- baste señalar que en la *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas* el único autor de estas tierras es el prolífico y siempre polémico Leopoldo Lugones (Ruiz Casanova, 1998: 646-648).

Es cierto que, en el marco de la crítica, se encuentra extensa dedicación a la llamada poesía de los 90, así como a sus largas proyecciones, que podrían sopesarse en la antología *53/70 Poesía argentina del siglo XXI* (2015). Quizás esta continuidad se deba, en parte, a que dicha poesía se caracteriza, *grosso modo* y en cuanto al núcleo central relacionado con la revista *Diario de poesía*, por un estilo rápidamente identificable, marcado por representaciones de lo popular urbano asociado con el consumismo de todo tipo, por exceso y por defecto; y, por un discurso que da voz a estereotipos y, especialmente, a lúmpenes. Esta poesía, que, con mayor o menor sarcasmo, ha dado cuenta de que habitamos un mundo transido por el espíritu de mercado, es la operación cultural que desde la literatura ha llevado a cabo la más profunda crítica al sistema en que estamos inmersos; así lo indican agudamente Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci en el prólogo a su *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90* (2012).¹

Fuera de esta corriente más caudalosa, el estudio de autores y de obras relacionados con algo que podemos asumir como poesía es poco frecuente. Por ello este número quiere hacer su aporte y, a la par, invitar a continuar transitando este camino, sin prisa pero sin pausa, ya que *piano, piano, si va lontano*.

¹ Señalan acerca de una de las razones de la importancia de la poesía de los 90: “Con una fuerza que quizá no han tenido novelistas, ensayistas y artistas visuales, muchos de los poetas de los 90 supieron franquear las temáticas convencionalmente asociadas al género, produciendo un conjunto de herramientas que se revela útil a la hora de pensar problemas políticos, culturales e históricos”. (Kesselman *et alii*, 2012: 5).

De acuerdo con algunos datos arrojados por conversatorios, exposiciones y estadísticas realizadas en 2009² y en 2018,³ sistematizados principalmente por Andrea Bocco (Universidad Nacional de Córdoba) y por Hebe Molina (Universidad Nacional de Cuyo), al revisar los programas de literatura argentina de las universidades de nuestro país los grandes ausentes en ellos, una vez más, de menor a mayor presencia son el teatro, el ensayo y la poesía. Este dato objetivo y con nueve años de diferencia entre una medición y la otra, podría confirmar que efectivamente “la narración [ha ganado] la partida”,⁴ como reza el título del volumen 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, a cargo de Elsa Drucaroff (2000). Sin embargo, junto con Raúl Dorra (2003), nos atrevemos a otra interpretación de tal enunciado. Por lo pronto, tal afirmación implicaría una rivalidad entre géneros literarios que, en verdad, es solo imaginaria (Dorra, 2003: 68). Naturalmente, sí hay acuerdo en cuanto al auge comercial de la novela, sustentado por la mayor proximidad respecto de la industria del espectáculo, del cual la promoción por parte del dispositivo editorial es una pieza clave. Pero “[...] lo que se da por perdido es por naturaleza imperdible”, puesto que, si valoramos la calidad de una narración por sobre otra, es por cuestiones de estilo -sigue Dorra-; y “¿[...] qué es, en lo profundo, un estilo, si no un tono de voz, y más profundamente aun, un modo de respirar” (Dorra, 2003: 69). Esa voz es sonido, es espacio, es tiempo y es identidad; y, en términos de la última semiótica greimasiana, es la manifestación de la tensividad fórica que emerge en el arte, en este caso literario, para ponernos en contacto con las formas primarias de la vida (Greimas, 1987; Greimas y Fontanille, 1991; Parret, 1995).

Desde estas profundas y variadas observaciones, desarrolladas por Dorra, volvemos a la sólida Elsa Drucaroff; esta vez, a lo que señala en el prólogo a *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (2012). De los criterios de selección enunciados para “captar relatos y descubrir autoras y autores” (Drucaroff, 2012: 7), uno nos interesa muy en especial en esta ocasión. Aclara que toma “el sentido profundo de narratividad” (2012: 8) y, por eso, no se ciñe a un género,⁵ porque “la idea de lo narrativo trasciende sus géneros específicos (cuento y novela)” (2012: 8). Es decir que, si quieren, los poemas

² “Jornada sobre Problemas de la Construcción de la Literatura Argentina”, en el marco del XV Congreso Nacional de Literatura Argentina, 1810-2010: *Literatura y Política, En torno a la Revolución y a las revoluciones en Argentina y América Latina*, organizado por la Escuela de Letras, el Centro de Investigación de la FFyH y por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, en Córdoba el día 30 de junio de 2009.

³ “II Jornadas Histórico-Críticas del Instituto de Literatura Argentina ‘Ricardo Rojas’”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Auditorio “Paco Urondo”, del 26 al 28 de septiembre de 2018.

⁴ A pesar de lo efectista de este título de volumen, es necesario tener en cuenta que la misma Drucaroff señala que tal enunciado, proveniente de una aseveración situada de Rodolfo Walsh, encaja perfectamente con el período que se toma: la segunda mitad de los 60 y la década del 70. No obstante, también admite que puede extenderse este predominio desde el punto de vista comercial: “Hoy, cuando las grandes editoriales prácticamente no publican/ poesía y la novela es el género que exigen los estudios de *marketing*, argumentando que es lo que el público lector quiere, lo que se vende, algo del privilegio de la narrativa continúa, sobre todo como un fenómeno de mercado, que condiciona efectivamente la producción y la circulación de los géneros literarios” (Drucaroff, 2000: 8-9).

⁵ Dice Drucaroff: “[...] éste es un compendio de narraciones, sí, pero en el sentido profundo de narratividad. La antología incluye cuatro géneros: cuento corto, poesía, crítica (en blog) y teatro (pocas veces se recuerda que el teatro también es literatura, aunque no solamente).” (2012: 8).

también narran, lo mismo que el teatro y, por qué no, los ensayos. En efecto, todos estos géneros están incluidos en *Narrativas emergentes...*

Podemos pasar a afirmar ahora que hay procedimientos discursivos prioritarios en los géneros tradicionales: la narración es el procedimiento dominante en cuentos y en novelas -aunque acabamos de ver, claramente, que Drucaroff optó por quitar ese cerco-; el diálogo, en las formas teatrales; la argumentación, en los ensayos; la descripción, en el discurso científico. Para la poesía no hay procedimiento regente; es condenada y beneficiada con la maravillosa y hórrida libertad absoluta; ese es su territorio. Es necesario aceptar con Jitrik el “abismo de su resistencia a una definición” (2008: 62). O, de manera más extrema, con Todorov: “¿no habrá que rendirse a la evidencia: la poesía no existe, pero sí existen, y existirán, concepciones variables de la poesía, no solo de una época, o de un país al otro, sino también de un texto al otro?” (1978: 177).

Más allá de las disquisiciones, las reflexiones y los estudios profesionales, asistimos al hecho vibrante de la proliferación de pequeñas editoriales de libros de poesía, en papel y digitales. La poesía argentina es hoy una manifestación efervescente, que abunda en lecturas, performances, nuevos libros y algunas reediciones -muchas menos de las que querríamos-. En consonancia con esta ebullición, este número de *Letras* quiere otorgarle a eso que da en llamarse poesía un lugar especial en el ámbito de la academia. Este gesto de hacerle espacio implica abrir ventanas a nuevos campos culturales, de producción y de investigación. Por supuesto, como ya hemos vislumbrado respecto de la naturaleza de la poesía, también acarrea una serie de problematizaciones y de “dificultades” (Adúriz, 2010).

En relación con tales problematizaciones, de manera casi inmediata, deberíamos cuestionar -no necesariamente tachar-⁶ la doxa romántica (Schaeffer, 1980: 58),⁷ ese conjunto de suposiciones, opiniones y creencias ampliamente consensuadas según el cual, por ejemplo, la poesía constituye una actividad humana de dignidad particularmente elevada (Cabo Aseguinolaza, 1980: 58). Contra esta sublimidad escuchamos el excelente cuestionamiento que hacen Yanko González y Pedro Araya cuando, en *Zur Dos. Última poesía latinoamericana. Antología* (2004),⁸ ponen en entredicho la “ideología poética”,

⁶ Todorov señala distintas teorías para concebir la poesía; una ornamental, otra afectiva y una tercera que considera de “origen claramente romántico” (2012: 135). Observa que es tal la adhesión a esta última teoría, que ya no parece una teoría más. De acuerdo con ella, el punto está en la manera de significar, “sin significar otra cosa, el poema significa de otro modo [...] las palabras son (solamente) signos en el lenguaje cotidiano, mientras que, en poesía, se convierten en símbolos” (2012: 135).

⁷ Según Jean-Marie Schaeffer los otros cuatro principios de la doxa romántica son: 1/ la poesía mantiene relaciones privilegiadas con la “verdad”, relaciones de las que no disponen las otras formas de praxis humana, ni siquiera la ciencia; 2/ la relación de la poesía con el llamado lenguaje corriente es la de cualquier arte con su materia propia: el lenguaje cotidiano es para el poeta lo que la piedra para el escultor; 3/ la poesía es un lenguaje autónomo respecto del lenguaje cotidiano; 4/ la dignidad específica adscrita a la poesía y su relación privilegiada con la verdad tiene mucho que ver con la especificidad de su lenguaje (Cabo Aseguinolaza, 1980: 58).

⁸ González y Araya cuestionan “la ideología ‘poética’, aquella que está enteramente circunscrita por la metafísica (en su ambición trascendental) y el humanismo (en su rol de perla del pensamiento burgués) es, paradójicamente, pensada

porque el poema ya no sería más “la manifestación *parousiaca* de una esencia trascendente, aquello que la lengua ‘traduce’” (González y Araya, 2004: 11).

A la par de la controversia acerca de la tan extendida doxa romántica, hallamos con Gustavo Guerrero que existe un fenómeno constatable que le pone un tope. Se trata del desfase acontecido entre la escritura de poesía hoy y la manera en que se la sigue leyendo. Precisa Guerrero, con correcto eufemismo, que “el horizonte de recepción no ha logrado renovarse con la misma rapidez [que los espacios de creación]”, puesto que se sigue esperando que un poema nos conmueva, “sentimentalmente hablando”, cuando en realidad desde tiempos inmemoriales

la poesía es capaz de hacer muchas otras cosas: interpelarnos, asombrarnos, dejarnos perplejos, hacernos reír, hacernos pensar, suscitar disgusto, alegría o rechazo. También a la manera moderna, aún se alzan voces para decir / que esto o aquello no es poesía, cuando el problema hoy es justamente el de su indeterminación conceptual (Guerrero, 2010: 31-32).

Si ya es difícil, o irrealizable, decir qué cosa es la poesía, puede serlo mucho más cuando se le adjudica una nacionalidad particular, en este caso la argentina. Al amparo de la impactante pregunta/afirmación de Tzvetan Todorov cuando arroja que “la poesía no existe”, pasaremos por alto el tener que dar señas de identidad -lo cual no es tema de este prólogo-. No obstante, no hemos querido dejar de ingresar, aunque fuera brevemente, en el terreno que siempre es caro a la poesía: el de lo ambivalente y lo contradictorio, donde lo reflexivo emocional habla junto con lo emotivo racional.

Para abordar la poesía en nuestro país regularmente se ha tomado la clasificación según el esquema de décadas⁹, por todos conocido, especialmente para el siglo XX. Así lo muestra, por ejemplo, de manera multívoca, la antología organizada por Jorge Fondebrider *Otro río que pasa* (2010), donde a cada década se le ha adjudicado un antólogo en particular.¹⁰ La poesía de los 40 es impensable para los 60 y esta, para los 80, si hablamos de dominantes, claro está.

Aquí se trata de poesía de los siglos XX y XXI, escrita y analizada en distintos puntos de la República Argentina. Los autores objeto de estudio nacieron entre 1920 y 1984, en un arco de aproximadamente sesenta años. Seis creadores nacieron en la primera mitad

como el género literario más sumiso a la restricción (retórica, prosódica) y más propicio a la expresión soberana de un ‘decir’, gracias al cual el poeta (inspirado, sensible) exprime sus jugos más íntimos. De este hecho, la poesía detenta un doble privilegio: género ‘noble’, debido a la habilidad técnica que ella pareciera requerir; discurso ‘verdadero’ y ‘mila /groso’. Concepción que encierra, acaso, una ‘autenticidad’, la del poetiso, reducido de un solo golpe a una figura propia de tan ramplona metafísica -su ‘interioridad’ síquica-, y lo rentable: su poder *mágico* que ha de tocar las humanas fibras” (González, 2004: 10-11)

⁹ No me atrevería a afirmar que el esquema por décadas haya caducado del todo. Sí es claro que el tema de la periodización, tan debatido en los 80, siempre es terreno fértil para que germinen preguntas. No es este el lugar, claro está.

¹⁰ Así Santiago Sylvester eligió diez poemas para la década de 1910; Javier Adúriz, diez para la década de 1920; Jorge Fondebrider, diez para la de 1930; Jorge Aulicino, diez para la de 1940; Javier Cófreces, diez para la de 1950; Tamara Kamenszain, diez para la de 1960; Diana Bellessi, diez para la de 1970; Fabián Casas, diez para la de 1980; Eduardo Mileo, diez para la de 1990; y Mirta Rosenberg, diez para la de 2000.

del siglo XX (Olga Orozco, Toay -La Pampa-, 1920-1999; Beatriz Vallejos, Santa Fe, 1922-2007; Susana Thénon, Buenos Aires, 1935-1991; Iris Scaccheri, La Plata, 1939-2014; Susana Quiroga, Jujuy, 1942; Inés Aráoz, San Miguel de Tucumán, 1945); y los nueve artistas restantes nacieron en la segunda mitad del siglo pasado (Francisco Romano Pérez, tucumano residente en Jujuy desde la década del 60; María Teresa Andruetto, Arroyo Cabral -Córdoba-, 1954; Anahí Lazzaroni, 1957-2019, platense residente en Ushuaia desde la infancia; Nancy García, Salta, 1959; Eduardo Romano, Orán -Salta-, 1972; Fernanda Escudero, Salta, 1976; Lucila Lastero, Florencio Varela -Buenos Aires-, 1978, desde niña vivió en Salta; Camila Sosa Villada, La Falda -Córdoba-, 1982; Juan Manuel Díaz Pas, Salta, 1984). Como vemos, en *Una red de poesía argentina* se aborda la profundización del conocimiento de poetas contemporáneos.

Un recorrido

Este número mira las literaturas de la Argentina sin regionalismos ya, pero con la región a cuestras, como sello de agua con variantes (Barcia, 2004; Heredia, 2007; Molina y Varela, 2018). El quehacer humano que se asume poético es particularmente situado; no tanto por sus temas, sino por la discursividad que se pone en juego, atravesada por las más diversas coordenadas. Así de localizada es también la discursividad de los críticos, claro está, por eso señalamos que los autores de los artículos pertenecemos a distintos puntos geográficos de la República: Gustavo Zonana a Mendoza; Liliana Massara a Tucumán; Javier Mercado a Córdoba; Victoria Alcalá a La Pampa; Raquel Guzmán a Salta; Jorge Bracamonte a Córdoba; Luciana Mellado a Comodoro Rivadavia; y quien suscribe a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Este número no es homogéneo, porque la libertad de cada crítico ha sido completa; gracias a ella cada cual ha podido hacer su mejor aporte. Tanto el corpus elegido, cuanto las vías de abordaje son heteróclitas. Por ejemplo, la mirada transatlántica, la comparatista, la interdisciplinaria, la trans- y la intergenérica, entre otras, tienen lugar aquí. Así, nos encontramos con una suerte de poliedro que puede proyectar su geometría en el espacio de la argentinidad, y más allá.

Los ocho artículos componen, por lo tanto, un octaedro -las resonancias cortazarianas son ineludibles-. Esta figura, mental, permite ver los asuntos tratados con más de una posibilidad, como mínimo, ya que el octaedro puede considerarse convexo o cóncavo, según se lo mire. Por tal motivo referimos brevemente el objeto de cada artículo y, al mismo tiempo, nos permitimos formularnos preguntas a propósito de ellos. No son la clave de los artículos, son meros interrogantes -podrían ser muchos otros-, que surgen al mover este octaedro que tenemos entre manos, pues según se lo posiciona varían las luces refractadas y las sombras proyectadas.

Desde esta polisemia que el octaedro plantea recorreremos los trabajos, cada uno de los cuales es una de sus caras triangulares -pero no olvidemos que este cuerpo geométrico posee, también, doce aristas y seis vértices-. Desde una mirada sucesiva, el primer artículo

del número 82 de *Letras* es “Navegar en el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz”, de Liliana Massara (Universidad Nacional de Tucumán), que constituye una invitación a ingresar en el universo poético de Aráoz. Universo desbordado y contenido en su “casa–barco”, verde, frondosa, exótica, a resguardo de la Tucumán que crece. Esa casa, que es su obra, pone en evidencia una trabajosa construcción a lo largo del tiempo, “un tallado arduo y minucioso”. Massara viaja diacrónicamente por la producción de esta poeta, desde el primer poemario, *La ecuación y la gracia* (1971), y se detiene, por ejemplo, en *Ciudades* (1981),¹¹ en *Los intersticiales* (1986), en *Mikrokosmos* (1985), en *Viaje de invierno* (1990) y en *Hechazón y otros poemas* (2008). La labor experimentadora con el lenguaje es una constante, y toda una novedad en aquel medio poético tucumano, que en muchas otras poetas aún permanecía atado a la idea de terruño, de larga prosapia. Massara considera que para la autora “la poesía se materializa a través de un lenguaje que acude al desplazamiento de las cosas concretas”. En él la palabra poética de Aráoz continúa oscilando entre la transparencia y la opacidad. Nos preguntamos si tal oscilación no podría tomarse como el bamboleo de la casa-barco que es su obra, y analizarlo consecuentemente. Dicha oscilación, que subsume obra y vida, quizás haya producido un personaje, una figura de autor, como mínimo.

En segundo lugar, Luciana Mellado (Universidad Nacional de la Patagonia “San Juan Bosco”) ofrece su “Anahí Lazzaroni y el antiguo anhelo de la perfección”. Mellado deja sentada la base de que “Lazzaroni es una figura central para el desarrollo de la poesía en Tierra del Fuego, y para el ingreso de Ushuaia en la cartografía simbólica de la literatura argentina.” La poesía y la ciudad, respectivamente en *A la luz del desierto* (2004) y en *El viento sopla* (2011), son temáticas insistentes en su literatura. Obsesiones que buscan las formas que las expresen con la máxima perfección, porque nunca termina de darse la realización acabada, tal como fuera deseada en el inicio del impulso creador. En línea con esta búsqueda mallarmeana, nos preguntamos a qué otros poetas, argentinos o de otras procedencias, podría vérselos como desvelados por la forma perfecta. Y, a la par, surge la interrogación acerca de qué elementos metatextuales serían prioritariamente necesarios para iluminar dicho conocimiento.

Luego sigue “Amanece el canto de Beatriz Vallejos”, trabajo de nuestra autoría en que se aborda el primer poemario de esta poeta santafesina, *Alborada del canto* (1945), hasta ahora casi del todo desatendido. Además, se rastrean los inicios de su creación plástica. Ambas líneas son observadas en un diálogo incipiente, que habrá de expandirse después, para generar una poética que, no obstante, puede empezar a vislumbrarse desde el principio.

A continuación, leemos “Las relaciones entre poesía argentina y poesía española como espacio de intercambios y productividad”, de Raquel Guzmán (Universidad Nacional de Salta), quien revisa la “relación compleja y plena de controversias” entre la poesía

¹¹ En 1981 Inés Aráoz recibe el Premio Bional de Poesía “Ricardo Jaime Freyre”, en cuyo jurado estaba Olga Orozco, tratada en el último artículo de este número.

española y la argentina, más específicamente del NOA (noroeste argentino),¹² a la luz de la perspectiva metodológica fructíferamente utilizada por Rafael Alberto Arrieta en su *La literatura argentina y sus vínculos con España* (1948). Hoy la interdiscursividad es enmarcada por el enfoque transatlántico, que “propicia[n] el estudio de las literaturas conectadas por la lengua española y propone[n] un campo crítico en construcción que se define por su carácter inclusivo, metodología dialógica y voluntad anticanónica”. Guzmán revisa y constata que es recurrente señalar la referencia de la poesía del noroeste argentino a las formas medievales, a la poesía del Siglo de Oro y a las estéticas de la Generación del 98 y del 27; muy especialmente, en las obras de Raúl Galán, Walter Adet, Libertad Demitrópulos, Sara San Martín, Andrés Fidalgo, Carlos H. Aparicio y María Elvira Juárez. Sin embargo, la estudiosa se detiene en autores y obras más nuevos: *Lentitudes* (1984), *Armagedón* (1986), *El errante* (1992) y *El mar en la sombra* (1994), todos de Nancy García; así como en los poemarios *Tres heridas* (2011), de Lucila Lastero; *Diseños del fuego y poemas para volverse mar* (1999), de Francisco Romano Pérez; *Una* (2005), de Susana Quiroga; y *Estrecho mar* (2006), de Eduardo Romano. Por otro lado, destaca la influencia de la obra de Pizarnik en algunos poetas peninsulares, como *Color carne* (2009) de Erika Martínez, *Profundidad de campo* (2009) de Yolanda Castaño y *El cielo de las cosas* (2011) de Pelayo Fueyo. Agradecemos que Raquel Guzmán amplíe con tanta solidez nuestra enciclopedia de la poesía argentina. Finalmente, y solo por detenernos en un aspecto, nos preguntamos si acaso los “espacios nomádicos y resituados” de que habla esta crítica no constituyen hoy una categoría de incorporación indispensable, para aportar realidad y consistencia a cualquier mapa literario.

El quinto artículo pertenece a Javier Mercado (Universidad Nacional de Córdoba): “Transescritura, cuerpo e identidad en *La novia de Sandro* de Camila Sosa Villada”. A partir de este poemario Mercado propone la categoría de “transescritura” para dar cuenta de “la aparición de nuevas voces y discursos que hasta el momento no habían sido tenidos en cuenta. “La emergencia de los textos narrativos y poéticos de Camila Sosa Villada es la parte visible de una discursividad que hace años pugna por tener un espacio en el concierto social.” Puesto que -destaca el estudioso- no es “una poesía marginal, sino marginalizada”. Sosa Villada es novedosa, sobre todo, por la estrecha relación que entabla entre escritura, identidad y cuerpo. Debido a algunos de los descriptores que Mercado puntualiza para esta nueva disposición –“las experiencias vinculadas con los medios digitales, la periferia urbana como espacio privilegiado, el cuerpo como nuevo centro de reflexión, la escritura como práctica a ser indagada y la irrupción de voces sociales que no habían tenido un sitio privilegiado ni hegemónico anteriormente”– nos preguntamos cuánto podría extenderse la categoría de “transescritura”, que parece apta y promisoría para ser aplicada también en otras direcciones y en otros casos, como por ejemplo todos aquellos donde la oralidad y lo “performático” son constitutivos.

¹² Entre los poetas mencionados por Guzmán está Inés Aráoz, presentada antes por Massara.

Sigue el trabajo “Poesía y novela en María Teresa Andruetto. La música del diálogo”, de Jorge Bracamonte (Universidad Nacional de Córdoba, Conicet), quien muestra la íntima relación entre la narrativa y la poesía de esta autora. Bracamonte propone la hipótesis, que a lo largo del trabajo no abandona el fértil estado de pregunta, acerca de lo poético como matriz de cuentos y de novelas en Andruetto. De sus novelas se detiene especialmente en *La mujer en cuestión* (2003) y en *Lengua madre* (2010). Y de su poesía, en *Réquiem* (1993), en *Palabras al rescoldo* (1993), en *Pavese y otros poemas* (1998), en *Kodak* (2001), en *Beatriz* (2005), en *Sueño americano* (2009) y en *Cleofé* (2017).

El tono inquisitivo permanece, ya propio de estudioso y de estudiada, porque -dice- “si hay un propósito trazado diacrónica y sincrónicamente por la poética autoral de Andruetto, ha sido el de indagar en lo real -desde lo real cotidiano a lo real político e ideológico-, cuestionando al mismo tiempo cómo se va conformando eso que los diversos narradores comprenden como lo real.” Jorge Bracamonte propone ver en esta autora la búsqueda como un proceso de retorno dialógico a lo real, que en su hacer discursivo avanza incorporando técnicas y procedimientos de vanguardia. En este punto las nociones de “bivocalidad” y de “contaminación”, que parecen oponerse en cuanto actitudes, son herramientas útiles para inquirir cómo Andruetto intenta recuperar las enunciaciones de voces pretéritas¹³ y alternativas, en la familia, en la sociedad, en la historia. Nos preguntamos si, en definitiva, tal búsqueda, regida por el concepto de “lengua madre”, no aspira a reunir lo preverbal con los formatos que se van ofreciendo como adecuados a cada momento.

En “Más allá es más acá: el caso Thénon/Scaccheri como reencuentro entre poesía y danza”, Victoria Alcalá (Universidad Católica Argentina, Conicet) realiza un estudio basado en el análisis del vínculo entre las artistas mencionadas. Ellas no crearon conjuntamente como autoras, pero se dio el diálogo por el intercambio y por los préstamos disciplinares.¹⁴ Victoria Alcalá postula la dupla cuerpo/ palabra como eje primordial para formular la subjetividad, que va surgiendo en la creación misma de estas dos mujeres, más allá de lo específico de cada arte. Así, se erigen el sujeto danzante y el sujeto lírico. En el caso de Iris se repasan las obras mixtas *Iris con los poetas* (1990), *La gaucha* (1992), *Idilios* (2005), *Idilios I* (2013) e *Idilios II* (2014); y el ensayo autobiográfico *Brindis a la danza* (2010). De Susana se toman los poemarios *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959), *De lugares extraños* (1967), *distancias* (1984), *Ova completa* (1987) y el portfolio fotográfico *Acerca de Iris Scaccheri* (1988). En este cruce para crear, Alcalá piensa palabra poética y movimiento metafórico como idénticos a la poesía y la danza, respectivamente; los cuales pueden conjugarse y generar sistemas artísticos complejos, donde sea posible detectar la presencia de la poesía en la danza y viceversa, de ambas como conjunto y, finalmente, los rasgos comunes entre las artes. Nos preguntamos,

¹³ El libro *Beatriz*, de María Teresa Andruetto, aparece brevemente en Arancet Ruda, ya que se trata de Beatriz Vallejos. Vallejos sería una de esas voces que Andruetto recupera, especialmente en el diálogo.

¹⁴ Destacamos que Alcalá roza el tema de la intersección entre lírica y narrativa, lo cual liga su trabajo con el de Bracamonte, debido al replanteo del lugar de la poesía en la producción textual de María Teresa Andruetto.

tomando el par paradigmático cuerpo/palabra del que Alcala parte, si no sería necesario repensar la literatura desde esta asociación, a fin de entender mejor nuestras coordenadas, como lectores actuales, respecto de estos dos aspectos constitutivos.

A esta altura de nuestro recorrido, podemos ver que la complementación de un código con otro para generar poesía es una cantera rica en algunos creadores aquí estudiados. Así se aprecia en Beatriz Vallejos, respecto de la creación plástica y verbal; asimismo, en cuanto a la fotografía y la poesía en Thénon; a la verbal y la danza en Iris Scaccheri; y, de manera similar, poesía y performance en Camila Sosa Villada, escritora y actriz.

Finalmente, “La contradicción, estructura del ser/ parecer. Sobre el uso del oxímoron en el universo imaginario de Olga Orozco”, de Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo, Conicet) se dedica a la pampeana laureada. Zonana acude a la poética cognitiva y al instrumental retórico, poco y mal ponderado en los últimos treinta años, a pesar de que ofrece notable precisión de análisis, ya que no una faz hermenéutica. En este artículo se examinan los usos del oxímoron en la obra lírica y en los relatos de la autora, dada su estrecha relación. El corpus de análisis está constituido por el conjunto de sus obras líricas hasta *Últimos poemas* (2009), y por sus dos libros de relatos *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995). Zonana revisa las formas gramaticales más usuales del oxímoron en Orozco, su “estructura semántica implicada en sus secuencias, la articulación con otros recursos retóricos (amplificación, paralelismo, metáfora) y con la tipología bíblica, su impacto en el plano local y global de la organización discursiva.” El crítico se pregunta si “ese deseo de encontrar la síntesis de los contrarios como una forma de conocimiento más agudo y profundo, en fin, esa estética del pliegue ¿no estarán en ese fondo común que aúna la cosmovisión barroca con una concepción trascendente y religiosa del mundo?”. Las resonancias de la cuestión quedan, naturalmente, abiertas. En ese campo sumamos nuestra pregunta sobre si los autores que frecuentan el oxímoron no vendrían a construir una interminable puesta en abismo, ya que el lugar de la respuesta es inaccesible.

Por último, nos detenemos en las reseñas, que no se ciñen a la poesía. Se abordan las obras de Alberto Gerchunoff en un libro de la entrerriana Alfonsina Kohan; la de Luisa Valenzuela y la de Zoe Valdés, en obra de la norteamericana/ argentina Clara Albertengo; la de Susana Thénon en la de la pampeana Victoria Alcala; y, finalmente, la de Miguel Ángel Bustos, en publicación de la porteña que suscribe. Son todos títulos publicados recientemente: *Alberto Gerchunoff. Periodista, crítico y pensador* (2020), *El humor en tiempo de crisis: estrategias de (de)construcción de la identidad en Argentina y Cuba* (2020), *Susana Thénon. Loba esteparia* (2020) y *Miguel Ángel Bustos en el filo de todo* (2018). Hubiéramos deseado incluir algunas otras reseñas, pero 2020 fue un año en que acceder a los libros, salvo que estuvieran digitalizados, fue muy difícil.

Tejer una red, cada vez

Este número de *Letras* fue generado durante 2020, “el año en que vivimos en peligro”, debido a la lamentablemente aún vigente pandemia de COVID-19. En medio de aislamientos, cuarentenas y otros obstáculos, una vez más la poesía nos salvó. 2020, con sus aledaños 2019 y 2021, tienen algo que decir en relación con la mayor parte de los y las autoras considerados aquí, puesto que se han realizado acciones de diversa índole a propósito o en torno de ellos.

En diciembre de 2019 se llevó a cabo un importante y literal acto de justicia poética al editarse la obra reunida de la tucumana Inés Aráoz, cuyo lanzamiento a la venta abierta fue en 2020, aunque la quietud de mercado a causa del coronavirus no ayudó a su difusión. En 2020 se cumplió el centenario del nacimiento de la pampeana Olga Orozco, que empezó a conmemorarse ya en 2019, por ejemplo, con la XX^o edición del Congreso Nacional de Literaturas de la Argentina, realizado precisamente en Santa Rosa, La Pampa -con la consabida jornada en Toay, lugar natal de Olga-. En 2020, además de haber reeditado *La novia de Sandro*, Camila Sosa Villada ganó el Premio Internacional “Sor Juana Inés de la Cruz” por su novela *Las malas* (Tusquets, 2019), premio instituido en 1993 para reconocer el trabajo literario de las mujeres en el mundo hispano. En 2020 se presentó el ensayo biográfico *Susana Thénon, loba esteparia*, así como el cortometraje *Una bailarina de papel*, con tres videopoemas en torno de Iris Scaccheri, ambas obras de la misma autora que aquí escribe sobre ellas, Victoria Alcalá. 2020 es, asimismo, el año siguiente a la muerte de Anahí Lazzaroni, el día 03 de abril de 2019. Comenzó en 2020 un ciclo de homenajes a Anahí, entre los cuales está la creación de la Biblioteca Popular “Anahí Lazzaroni”, en el barrio Bahía Golondrina de la ciudad de Ushuaia. María Teresa Andruetto en 2020 fue elegida para integrar el equipo nacional que seleccionará los textos específicos para el Plan Nacional de Lectura, impulsado por el Ministerio de Educación de la Nación. Ya en 2021, Beatriz Vallejos fue objeto de un homenaje en el nuevo ciclo de poesía “Poesía ya!”, del Centro Cultural Kirchner, reactivado también con la institución del Premio Storni de Poesía, en febrero de 2021. Por último, adelantamos que la editorial Iván Rosado, de Rosario, aproximadamente en mayo del corriente año sacará un libro con reproducciones de varias lacas de Vallejos.

Por esta escueta data que hace a la vida cultural nacional en relación con la poesía argentina, 2020 se constituye en un nodo, o en un nudo en el tejido, además de ser un año de quiebre entre un *antes* cada vez más lejano y un *después* al que nos asomamos temerosamente. Por suerte, la literatura nos ampara.

Así, entre poetas estudiados y académicos estudiosos¹⁵ se ha formado una red de poesía argentina, como una urdimbre de caminos. Tal como suele mentarse últimamente, podemos pensar también en una constelación de poesía argentina (Straccali y Crisorio,

¹⁵ La mayoría de los estudiosos integramos la RELA, Red Interuniversitaria de Estudios de las Literaturas de la Argentina.

2017). Con esta figura, que necesariamente varía según el observador, nos apartamos deliberadamente del antiguo planteo Buenos Aires/Interior y de la mirada metropolitana. No negamos su vigencia en algunos aspectos de la vida, pero lo encontramos excesivamente parcial y del todo insuficiente para realizar una lectura de la producción literaria acorde con nuestra época. Estos tiempos, signados por la virtualidad y por la tecnología comunicativa, no se ciñen a jerarquías rígidas; y, aparte de obstáculos, ofrecen una faz benévola al permitirnos pensar el espacio literario como historia y como geografía que se encarna en los escritores mismos (Casanova, 1999); quizá no hay cartografía más concreta.

Así, este número ofrece una opción a la estructura porteñocéntrica de nuestro sistema literario (creadores, editores, distribuidores, investigadores, docentes, alumnos, lectores). Esta opción es, además, una instantánea del momento de la convocatoria para integrar este número: quienes respondieron y sus objetos de estudio -autores, recortes, temas, miradas, obras- son fruto del azar, o del destino. Lo cierto es que todo conduce a la red.

A la par, en la linealidad de este volumen se generó una lectura que se inicia por lo no tan conocido allende lo local, como Lazzaroni y Aráoz, mayormente a causa de deficiencias de comunicación entre provincias, entre ciudades y entre universidades; y que termina por lo ya canónico, como Orozco y Thénon, para respaldar y para mostrar (volviendo a lo sistémico y a la móvil estructura en constelación) que no son más, ni menos, que una parte del todo que son las literaturas de la Argentina.

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

Buenos Aires, diciembre de 2020

Referencias bibliográficas

- ADÚRIZ, Javier, 2010, *Dificultades de la poesía*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- BARCIA, Pedro Luis, 2004, *Hacia un concepto de literatura regional, Literatura de las regiones argentinas II*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2007, 25-45.
- CASANOVA, Pascale, 1999, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- DORRA, Raúl, 2003, "Para el elogio de la poesía" [versión mimeo, posteriormente publicada como "¿Para qué poemas?", en su *Con el afán de la página*, Córdoba, Alción, 67-77].
- DRUCAROFF, Elsa, 2000, *La narración gana la partida*, vol. 11 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé.
- _____, 2012, *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*, Buenos Aires, Interzona.

- ENRÍQUEZ, Julia; Daiana HENDERSON y Bernardo ORGE, 2015, 53/70. *Poesía argentina del siglo XXI*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, Espacio Santafesino, Centro Cultural Parque de España (CCPE) AECID.
- FONDEBRIDER, Jorge (comp. y pról.), 2010, *Otro río que pasa. Un siglo de poesía argentina contemporánea*, Buenos Aires, Bajo la luna.
- GONZÁLEZ, Yanko y Pedro ARAYA, 2004, *Zur dos. Última poesía latinoamericana*. Antología, Buenos Aires, Paradiso.
- GREIMAS, Algirdas Julien, 1987, *De la imperfección*, FCE/Universidad Autónoma de Puebla, 1990.
- GREIMAS, Algirdas Julien y Jacques FONTANILLE, 1991, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, Siglo XXI/Universidad Autónoma de Puebla, 1º ed. en español: 1994.
- GUERRERO, Gustavo, 2010, *Cuerpo plural. Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea*, Valencia, Pre-textos.
- HEREDIA, Pablo, 2007, “Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI”, *Literatura de las regiones argentinas II*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2007, 82-155.
- JITRIK, Noé, 2008, “Poesía, poemas, poética. ¿Es un discurso el discurso poético?”, *Conocimiento, retórica, procesos*, Buenos Aires, Eudeba, 49-66.
- KESSELMAN, Violeta; Ana MAZZONI y Damián SELCI (comps.), 2012, *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, Buenos Aires, Paradiso.
- MOLINA, Hebe y Fabiana Inés VARELA (dirs.), 2018, *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- PARRET, Herman, 1995, *De la semiótica a la estética. Enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco, 1998, *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra. 8ª ed. corregida y aumentada: 2011.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, 1980, “Romanticismo y lenguaje poético”, Fernando CABO ASEGUINOLAZA (comp.), *Teorías de la lírica*, Madrid, Arco/Libros, [Biblioteca Philologica. Serie Lecturas. Dir.: José Antonio MAYORAL].
- STRACCALI, Eugenia y Bruno CRISORIO, 2017, *Atlas de la poesía argentina*, La Plata, Edulp (Editorial de la Universidad Nacional de La Plata).
- TODOROV, Tzvetan, 1978, “En torno de la poesía”, *Los géneros del discurso*, Buenos Aires, Waldhuter, 2012, 133-177.

Artículos

Navegar el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz

LILIANA MASSARA

Universidad Nacional de Tucumán
elemme13@gmail.com

Recibido: 28 de diciembre de 2020– Aceptado: 30 de diciembre de 2020

Resumen: Inés Aráoz (Tucumán, 1945) es una poeta de una producción valiosísima que en 1984 recibió el Premio Nacional de Poesía. De una personalidad sugestiva, su obra ingresa con mayor posicionamiento al circuito académico alrededor de los años '90. En esta oportunidad analizaremos algunas líneas de sentido en varios de sus poemarios en los que la voz del 'yo' lírico surca la escritura en su sucederse como un legado divino, un espacio donde los opuestos se atraen y el lenguaje se libera produciendo extrañamiento; la voz atraviesa la memoria individual y colectiva recorriendo tiempos remotos y otros no tanto. Una obra singular, difícil de clasificar, desafiante en sus formas, collage de versos, prosa, diario íntimo, crónica, contaminadas por la fulguración de la palabra envuelta en una mirada a veces tierna y otras, irónica. Una voz que navega entre lo simple y lo complejo, entre el amor y la muerte. Todas las cosas de su universo en la Casa-Barco donde todo parece y todo es.

Palabras clave: Tucumán – lenguaje – singularidad – deseo – memoria

Sailing the sea of a strange language. The poetry of Inés Aráoz

Abstract: Inés Aráoz (Tucumán, 1945) is a poet of an invaluable production that in 1984 obtained the National Prize of Poetry. Her work, of a suggestive personality, finally obtained a greater position among the academic circuit in the 90's. In this opportunity, some lines of her poetry books will be analyzed in the voice of the lyrical "I" that stays as a divine legacy, a space where the attraction is located between opposites and language is released, individual and collective memories by a moving voice that travels through remote and not so remote times. A singular work, difficult to classify as its challenging forms produce a collage of verses, prose, intimate diary, all chronicles contaminated by a word sometimes wrapped in a tender and sometimes ironic look. A voice that navigates between the simple and the complex, between love and death. All the things of her universe in the Casa – Barco where everything seems, and everything is.

Keywords: Tucumán – Language – Singularity – Desire – Memory

Hojas de inicio

“Yo sola soy el dique del universo”

Inés Araoz

Inés Araoz¹ (San Miguel de Tucumán, 09 de enero de 1945) es una poeta tucumana² que posee una producción escrituraria admirable en una veintena de títulos. Su vida, sus experiencias, todo su respirar surcan los versos de su “Casa-Barco”, nombre de su vivienda que puede considerarse un universo en sí mismo. Reconocida tardíamente en su lugar de origen y en todos los ámbitos de las letras argentinas, obtuvo el Premio Bional de Poesía “Ricardo Jaime Freyre” en 1981, otorgado por el siguiente jurado: Olga Orozco, Raúl G. Aguirre y Roberto Juárez; y ganó el Premio Nacional de Poesía, 1984, entre otros.

Para ingresar en el universo poético de Inés Aráoz es incuestionable hacerlo a través de una imagen que ella ha construido para definir de qué modo sus experiencias de vida y el tiempo andado están contenidos dentro de su “casa-barco”, que es, además, una lumínica metáfora de su escritura. Su casa, esa casa que está detrás de unas rejas altas entre las que se puede ver un frondoso y tupido verde, invita a los ojos del visitante a intuir qué puede haber después de la arboleda, o tal vez no; a preguntarse qué contiene ese edificio chato donde Aráoz está protegida del Tucumán que crece en rascacielos, en ruidosas calles, allí “nomás”, en la avenida Sarmiento. Suena el timbre y unos galgos imponentes corren hacia el portón y por detrás la imagen de la poeta con su blanca y brillante cabellera, y su sonrisa cordial, asoma casi cándida³. Su casa ya es un exótico y

¹ Inés Aráoz estudió Lengua y Literatura Inglesa, música y luthería en la Universidad de Tucumán. Publicó *La ecuación y la gracia* (De la Hoja, Bs. As., 1971), *Ciudades* (De la Hoja, Tucumán, 1981), *Mikrokosmos* (El Imaginero, Bs. As., 1985), *Los intersticiales* (El Imaginero, Bs. As., 1986); *Inés Aráoz-Poemas*, Plaqueta 28 (el lagrimal trifurca, Rosario, 1987), *Ría* (El Imaginero, Bs. As., 1988), *Viaje de invierno* (El Imaginero, Bs. As., 1990), *Las historias de Ría* (El Imaginero, Miramar, 1993), *Balada para Román Schechaj* (Ediciones del Copista, Córdoba, 1997; luego, en 2006, en edición bilingüe español-ruso, traducido por Natalia Schechaj, también en Ediciones del Copista), *La comunidad. Cuadernos de navegación* (Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 2006), *Echazón y otros poemas* (Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 2008), *Pero la piedra es piedra* (Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 2009), *Agüita* (Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 2010), *Notas, bocetos y fotogramas* (Grupo Editor Latinoamericano, Bs. As., 2011), *Barcos y catedrales* (2012), *Rojo torrente de fresas. Tsvjetáieva & Ajmátova* (Editorial Leviatán, Bs. As., 2012). En el año 2019 EDUNT, la editorial de la Universidad Nacional de Tucumán, publica su obra reunida: *Inés Aráoz. En la Casa-Barco. Obra reunida*. En este volumen se suman sus últimos poemarios: *Haré del silencio mi corona*, (2013), *Al final del muelle* (2016), *Todo estaba diseñado para que el caballo rozase apenas la montaña con su cola* (2018) y *Otras lenguas* (2019). Por *Al final del muelle* en 2019 obtuvo el Premio Literario de la Academia Argentina de Letras, junto con el chubutense que reside en Salta Juan Carlos Moisés, por su libro *Antología*.

² A modo de rápido contexto de referencia, mencionamos que en la famosa y polémica antología *200 años de poesía argentina*, de Jorge Monteleone, figura Inés Aráoz, así como otros varios poetas tucumanos, a saber: David Lagmanovich (aunque nacido en Córdoba, se lo suele considerar tucumano), Juan José Hernández (1931), Arturo Álvarez Sosa (1935), Juan E. González (1936), Mario Romero (1943), Rogelio Ramos Signes (1950; aunque nacido en San Juan se lo asume tucumano) y Leonor García Hernando (1955).

³ Con motivo de este trabajo le preguntamos a Inés vía *Messenger* algunos datos sobre la casa-barco. Ella respondió: “Comencé a construirla en 1975 como un lugar privadísimo de navegación (escritura), y en 1978 me vine a vivir con Nicolás, mi hijo. Nació como casa-barco y se la dediqué a mis favoritos, como Paul Klee, Saint John-Perse, Bartok, Michaux, Sarduy. En el '83 se plegó H.F. como copiloto de estas navegaciones”.

Navegar el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz

mítico lugar que dice muchas cosas y otras, calla. En los objetos diseminados se puede visualizar a la mujer coleccionista de figuras impactantes, aunque la vida cotidiana también está allí, simplemente, acompañándola. Todo lo otro pertenece o llega desde el “barco”, ese navío que surca mares, que anda por rincones insospechados y que recoge las vivencias de cada navegación, cada vez que inicia y termina el viaje. Así, la parte -casa- y el todo -barco-, se fusionan y resurgen en los versos de “Poema”:

En esta mi casa
Estática
Que construí con la pasión
De quien va a montar su primera obra
El techo de los pobres
El techo de los ricos
El de quien al fin agacha la cabeza
Y entra al mundo.
(Aráoz, 2019: 408)

Su trabajo poético evidencia un tallado arduo y minucioso, que da como resultado una obra exquisita que la Universidad Nacional de Tucumán por medio de la dirección de su editorial tuvo la acertada idea de reunir y de ofrecer a los ojos de sus lectores: *En la casa-Barco. Obra reunida*, que forma parte de la colección Metáforas de EDUNT –Editorial de la Universidad Nacional de Tucumán-, con prólogo de Sofía de la Vega y Ezequiel Nacusse, además de un epílogo a cargo de Osvaldo Aguirre.⁴

Inés Aráoz es una figura descollante en el campo literario de la provincia y de la región; el rigor de su formación y su sabio trabajo silencioso hicieron de su obra una apertura poética diferente, desafiante por transformadora; empeñada en hacer del lenguaje en sí mismo el centro vital del “verbo creador”; la palabra y el poeta como centros del universo. En su primer poemario, *La ecuación y la gracia* (1971), la búsqueda de un cambio se evidencia en la composición de las formas y en la experimentación con las palabras, cuando todavía muchas poetas mujeres permanecían aferradas al terruño, uniendo la poesía a la territorialidad. Sin embargo, Aráoz tiene antecesoras locales. A partir de los años ‘50 se inicia en el área capitalina de San Miguel de Tucumán la rebelión de los versos en poetas como la legendariamente bella⁵ Ariadna Chaves (San Miguel de Tucumán, 24 de septiembre de 1924 – 02 de abril de 2016); María Elvira Juárez, ganadora del Premio Nacional de Literatura en 1948 (San Miguel de Tucumán, 06 de mayo de 2015 – Buenos Aires, 13 de agosto de 2009) y Dora Alicia Fornaciari (Tafí Viejo, 29 de diciembre de 1930 o 33 – 15 de junio 2007), las que admiten otras posibilidades donde se agitan palabra, imaginación y experimentación. Veamos algunas transformaciones en estas

⁴ Esta publicación se inscribe en un ambicioso y mayor proyecto editorial que busca difundir y visualizar en el resto del país la obra de escritores que se han canonizado en San Miguel de Tucumán. Sobre esta edición, María Jesús Benítez aclara que está basada “en las primeras ediciones con modificaciones que atienden al diseño estético y a la diagramación”. La presentación de esta obra se realizó de manera virtual en noviembre de 2019 vía Zoom; y está subida a YouTube, de modo que puede localizarse a través del siguiente link: <https://youtu.be/QnzUJTdobf4>, para escuchar y ver a la misma Inés Aráoz, junto con Rossana Nofal (directora de EDUNT) y con Eugenia Straccali.

⁵ Retratada nada menos que por Lino Enea Spilimbergo y por Antonio Berni.

poetas. En *El río circular* Ariadna Chaves ya se adentra en los cambios cuando sorprende con el epígrafe de este poemario, que dice: “*No sé si estoy cerca/ o lejos de las cosas*”, en donde hay planteos metafísicos y una óptica perceptiva tan intensa, que parece alejarse de lo inmediato. La vivencia del tiempo devastador y la angustia de la existencia en *El canto de los días* (1963) de la poeta taficeña Dora Fornaciari se apartan claramente de todo regionalismo para meditar sobre la finitud de la vida; en otros versos muestra los rostros posibles del interior del ser con un trabajo muy profuso con el lenguaje. Por su parte, en su *Poemas* (1950) María Elvira Juárez testimonia la experiencia misma de la creación y la necesidad de recuperar el pasado.

Estas poetas publican sus primeros textos posteriormente a la aparición del movimiento de La Carpa que, hacia 1944 en su Muestra Colectiva de Poemas, anticipa su alejamiento de una escritura estrictamente referencial y pintoresquista. Al menos, con el jujeño Raúl Galán⁶ y con el grupo de La Carpa⁷ -de cuyo Manifiesto fue autor, en 1942- se muestran los primeros anuncios de un cambio que viene asomando lentamente.

Así, en los años '60 ya muchas poetas han publicado poemarios reveladores de un nuevo lenguaje, que confronta con la tradición localista y romántica. En los '70 Inés Aráoz concede un protagonismo innegable al lenguaje y al trabajo con la palabra en sí misma. Su labor metódica se manifiesta en los desplazamientos que realiza el signo hacia otros lugares en busca de cómo nombrar “la cosa”; la labor metatextual se da a pleno y se puede advertir a una poeta profundamente reflexiva. Su visión poética crea otro universo, capaz de proyectarse en una cadena de significantes que reposicionan la poesía tucumana dentro del NOA y del país. Se invoca al lenguaje en su magnitud; en cada poemario se materializa un discurso poético por el que Inés Aráoz postula de valor incalculable a la palabra y apela a nombrar con otros registros para realizar la captación del objeto, antecedida en los años '20 por las vanguardias, que urbanas y cosmopolitas, apuntaban a ver y decir el mundo con otros ojos. En este sentido, Aráoz es una vanguardista de primera línea en el Tucumán de la década de 1970.

Entre las mujeres poetas, Inés Aráoz es quien funda una nueva fulguración del lenguaje; resplandece de otro modo, lo que permite pensar que por ello guarda puntos de unión, por ejemplo, con Alejandra Pizarnik, pues pasa por la supervaloración de la palabra en un estado de obsesión, como una especie de “reto a la vida y al lenguaje” para dimensionar el signo, porque “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” (Genovese, 2001: 23).

⁶ Raúl Galán residió en Tucumán hasta 1955, donde, además de reconocérselo por su poesía, fue profesor en Letras. Enseñó literatura en la Escuela y en el Liceo Vocacional Sarmiento de la Universidad Nacional de Tucumán.

⁷ Con las publicaciones de La Carpa la situación de los escritores comienza a cambiar. Importantes nombres la integran como Julio Ardiles Gray (Tucumán), Raúl Aráoz Anzoátegui (Salta), María Adela Agudo (Santiago del Estero), Sara San Martín (Salta), entre otros. Realizaron una importante labor editorial; por ejemplo, se dedicaban a mejorar la gráfica de los libros, que eran cosidos; además, se preocupaban por la cuestión de su circulación.

Navegar el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz

La producción lírica de Aráoz dista de formar parte de la cultura posmoderna. Ésta según Lyotard (1998) tiende a ir hacia la transparencia de la comunicación. Hoy, una línea muy marcada dentro de la escritura poética tiene como prioridad la captación ligera de la información, tal vez por los tiempos “líquidos” que atravesamos. Sin embargo, otra línea se adhiere a una concepción de la poesía en la que el lenguaje no trasplanta la cotidianeidad, sino que se concentra en la búsqueda de una singularidad que pueda aportar otros conocimientos, no atrapados en una realidad familiar del día a día; sino que busca un “reflorecer”, una extensión de los sentidos por la metáfora, “descongelarla” de aquella vertiente poética que dijo “basta de metáforas” para continuar transitando el complejo mundo de lo real, apelando a un decir diferente, a una manera de desfamiliarizar la palabra; un proceso que al “transpolar lo observado”, indudablemente, guía el camino hacia una poesía en movimiento, que no se aquieta al lado de las cosas.

Inés Aráoz busca salirse del orden habitual de las palabras y entrar en otro, que produzca un tipo de desorden que genere la imprevisibilidad de lo posible, entendiendo que la poesía se materializa a través de un lenguaje que acude al desplazamiento de las cosas concretas. Su poesía se hace de silencios, de elipsis que dejan vacíos, pero que van completando mensajes a través de sus “intersticios”, por los que se filtra, descollante, la subjetividad. Son hendiduras por donde trepa la introspección hasta que su mudez se hace voz en ese lenguaje tan proclive a la condensación frente a la observación de la cosa. Nunca indolente, con un ritmo entusiasta ante los frentes dificultosos para prosperar en los logros de la expansión de la palabra; va hacia otras aperturas de sentidos, se propone bifurcaciones, porque “el poema no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa” (Genovese, 2011: 19).

Inés Aráoz rompe con los convencionalismos y con los paradigmas de la poesía escrita hasta los años '60 en Tucumán y en la región del NOA. Elabora sus creaciones posicionándose en otro lugar, lejos de la tradición paisajista y ruralista; orada la palabra como la piedra y rechaza fórmulas de transparencia comunicativa. Su lugar en el campo literario de la poesía argentina está al lado de los poetas vanguardistas, los que no solo irrumpen desde las primeras décadas del siglo XX, por ser rupturistas, sino que hay un nuevo posicionamiento del lenguaje que revela otros modos de la subjetividad, se mira y se concibe el mundo a través de otra percepción, con los ojos de un siglo XX avanzado, contemplando la transformación de los tiempos, no solo desde la movilización del deseo, sino mediante la desviación del lenguaje para asistir diferentemente sobre el objeto observado.

En los intersticios del cuerpo: el poema entre el amor y la muerte

Un núcleo de sentido vertebrador de su obra es la desmesura del lenguaje en cuanto a su capacidad de nombrar el mundo y las cosas. Es un comportarse a veces excesivo, que erotiza la presencia del objeto mirado, ello no significa bordear lo fantástico, sino que, en esa impronta de rechazar lo convencional en el lenguaje y de pulir a conciencia, deviene un mundo con tono sensual, dado que “cada vez que hay escritura, es el cuerpo el que

escribe” (Almeida, 2019: 30). El deseo es el que libera lo concreto hacia lo posible de las cosas, entre las prácticas del amor y el arribo de la muerte.

Mediante una selección de poemas y de poemarios de su obra reunida, mostramos algunos trazos de su escritura poética para interpretar su decir y su hacer, a partir de lo que ve y vive el ‘yo’ lírico. El universo representado produce suspenso, extrañamiento, desconcierto, porque es su modo de percibir lo real que no es comprobable; si bien es lo creado con lo vivido, conlleva un alto grado de subjetividad que arrolla la cosa en sí para completarla desde lo deseado. A la manera de una sinapsis, Aráoz crea su universo y toma distancia aparente de la realidad misma.

Su preocupación formal rige los espacios líricos. Hay una variedad de formas que restituyen el lugar del verso y, a la vez, lo contaminan con fragmentos de prosa lírica diseminados a lo largo de cada uno de sus poemarios. La tendencia a la fragmentación es notable a la vista, pero hay que destacar que en esa fragmentariedad Inés nos entrega una totalidad, porque allí están sonando los ritmos de todo el universo humano. Además, la hibridación que delata un desafío los modos tradicionales de la poesía en una puesta plurilingüe donde tienen presencia formatos cercanos a la crónica, a la epístola, al diario, al microrrelato, incluso a veces al aforismo. Sus “bocetos”, “fotogramas” y los modos de aproximarse al relato, rozan la estructura de una *nouvelle*. Siempre con una voz no trémula, que apela a la memoria colectiva como en un *flashback*, o a la individual, en relación con el amor mediante la presencia de lo autobiográfico. En *Ciudades* (1981) escribe: “Las luces!– gritaron. Fue como un espasmo. Y empezaron a tragarse unos a otros. / La ciudad estaba a oscuras.” (Aráoz, 2019: 81). En el mismo texto, otro apartado:

Este viejo barco, la ciudad,
festivo,
celebrando con el hombre,
en la tempestad,
sus bodas.
(Aráoz, 2019: 83)

En el apartado VI algo como un microrrelato introduce la memoria de la subversión en Tucumán durante la última dictadura, desde el fuerte posicionamiento de un ‘yo’ mutilado por la violencia, que con su anunciada presencia potencia el verosímil. Su título, “Ciudad tomada”, suena con ruido cortazariano:

Sentí el impacto sobre un hombro y luego otro en la mejilla. Al buscar con la mirada la misteriosa cerbatana, divisé a lo lejos lo que parecían olvidados cascos verdes. De pronto una lluvia encendida cubrió de maíz las calles desiertas y los cascos tintinearón (...) luego voltearon otros cascos, y entre todos (¡oh multitudes!) me desgarraron y destruyeron, y como última celebración me dejaron, extranjera, abandonada entre maíces que de mí germinarían. (Aráoz, 2019: 84)

En relación con el amor, en *Los intersticiales* (1986) dice:

Mucho más tarde, desde la sala de máquinas mirará hacia la amada y dará señales de haberla conocido, pero entonces, impertérrito, el anticuarista responderá a su gesto alcanzándole el marfil pulido de la muerte.

Navegar el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz

No puede decirse que sea un sueño. Mi memoria es fiel en el delirio. Se trata, simplemente, de un intersticial. (Aráoz, 2019: 151)

En *Los intersticiales* (1986) la poeta se atreve a la búsqueda de nuevos significados, de innovadoras resonancias de las palabras; al juego de roces de dos mundos que confrontan; por las hendiduras ingresa el dolor y el desamparo de los tiempos violentos - “entre maíces que de mí germinarían”-. Así bifurca la palabra como efecto de lo real, y la nutre con cierto extrañamiento.

A veces, una ambigüedad buscada atraviesa los poemas, parece disolver lo palpable para ahondar en lo incierto e inquietante, signados por el lenguaje que refracta sus interrogantes sobre la palabra, ¿Qué proyección alcanza dentro del poema? ¿Cuál es su espesor, hasta dónde es capaz de resonar para decir ese otro orden, el de lo real?, un procedimiento que solo se entiende mediante la práctica agobiante y pasional de la escritura, como reflexiona Saer en *La narración objeto* (1999).

En *La ecuación y la gracia* (1971), su primera publicación, está presente el desafío y el quiebre. Hay clara concientización de rupturas con la tradición poética de Tucumán y de la región, cuando todavía la naturaleza y el paisaje son parte central de la construcción en muchos poetas, sobre todo del interior de la provincia, más que en la metrópolis, donde el alejamiento de una tradición localista ya tiene más de una década. Nada será como entonces. En este poemario hay una búsqueda permanente de definir la figura y la función del poeta y de la poesía. La poeta se ve como un ser elegido que puede ingresar en otra dimensión, en la de la “gracia” divina; ser poeta es ser el “agraciado”, en el sentido de recibir un don, de tener un privilegio, de tener una virtud que se materializa en esa escritura como legada. Lo llamativo es la unión entre “ecuación” y “gracia”; la primera palabra proviene del lenguaje de las matemáticas, tiene que ver con la variable de los elementos, con la precisión de una maquinaria. Y luego la “gracia”. Así la creación del poeta se compone de lo racional y de lo divino, como una fórmula única capaz de trascender lo terreno sin dejar de ser, desde el antropocentrismo, medio y centro de todas las cosas. La poeta se posiciona en su libertad de ser sin límites, no constriñe su identidad al pasado cultural y se desprende de ciertos paradigmas establecidos. En consecuencia, en ese suceder de la escritura, la poeta apela a todas las variables que le ofrece la memoria de generaciones antecesoras:

(...y digo que no he venido a cantar)

Aquí

[...]

Las más antiguas generaciones han dotado mi memoria; y ese gesto que me cubre es el gesto acumulado.

Mis manos están florecidas. He de ser parca y altiva; huiré de toda forma, de cuanto color quiera tentarme: he recibido el don más alto.

(Aráoz, 2019: 43)

En *Mikrokosmos* (1985), dedicado a H.F., Hugo Foguet,⁸ también dividido en apartados, el poema es el punto de encuentro del universo mediante poemas condensados. Se advierte el logro de la síntesis, la negación del ‘yo’ lírico a someterse a estructuras binarias y la instauración de contradicciones que se asientan en lo desconocido. Así, por ejemplo, en el “Poema I”: “Punto / Flamígero punto / el poema.”; y el “Poema II”: “Alcázame Poema / y CREA!”; o en el “Poema VI”:

Soberbia impertinencia, buceadores oceánicos de la muerte,
repetidores de círculos concéntricos cada vez más vastos o bien
certeros picos en el ojo mismo, el punto ignoto,
irradiación alada del poema.
(Aráoz, 2019: 125-126)

Se advierte una continuidad de la línea de sentido que se inicia en *La ecuación y la gracia* (1971), pues refuerza y reitera la obsesionada búsqueda de la perfección. Lo perfecto aquí proviene de la “gracia”, que entronca con el don sublime de la poesía, que une lo terrenal con lo celestial, en esa conjunción de misión y de legado que transmite la voz del poeta como creador de mundo: “Ascendiendo, quede mi voz incluida en la levedad del canto del nacimiento” (Aráoz, 2019: 43).

En algunos pasajes de los poemarios la presencia de H.F., su Monvieux, -Hugo Foguet / ache efe-, el “escritor navegante”, es muy clara. Esa asiduidad con que aparece el amado, ya como figura eterna luego de su muerte, o el amor “prohibido”, o ese amor secreto, viene como figuraciones del fantasma en su escritura, lo que genera una línea borrosa entre lo real y lo posible. Más allá de que se desvíe hacia lo extraño o fantasmagórico, se instala la fantasía de la poeta como un puente generado en la palabra, por el que el ‘yo’ imaginario tiene siempre la posibilidad de reencontrarse junto al amado, como ocurre en algunos apartados del poemario *Viaje de invierno* (1990). Así se puede apreciar mediante el mensaje que vierten los epígrafes tomados de la obra de Foguet; veamos el que proviene de *Pretérito Perfecto* (1983): “Que la vida ya no esté más aquí, había dicho Clelia, y tan solo permanezcan las palabras como una estructura aérea, un andamiaje de finos tubos para aguantar esa vida simulada de la memoria. (Aráoz, 2019: 179)”.

En este mismo poemario, en el apartado “Blanco sobre blanco I”, se concibe una prosa fragmentada, con trazos superpuestos, donde la poeta experimenta con formas de la novela, una experimentación que alude al proceso creativo; mientras se sucede la creación, que se continúa en “Blanco sobre blanco II”, se desliza con un tono más intimista, autobiográfico, en el borde con el diario íntimo, se concretiza la fusión de esos cuerpos que se aman y que siguen amándose por el milagro de la palabra poética. Aquí cuerpo, pasión, amor y muerte están implicados, y, a pesar de que se abre a la prosa, en

⁸ Hugo Foguet fue la experiencia de un gran amor. Además, Foguet, marino y navegante del mundo, es uno de los escritores más destacados del campo literario tucumano entre los '70 y los '80, con producciones en los tres géneros convencionales: poesía, cuento y novela. Su gran reconocimiento en el medio, en Buenos Aires y en el exterior, fue debido a su novela *Pretérito Perfecto* (1983), por fortuna recientemente reeditada por la editorial Eduvim, Villa María, Córdoba.

Navegar el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz

una novela posible, es una ebullición de escritura, un *puzzle* de relatos, al modo de un rompecabezas:

Monvieux lo dijo: me gusta hacerte el amor y anonadarme, sentir que todo desaparece. ¿Era ese el sostén de nuestra pira, los últimos infartos progresivos, el empujón temerario?

[...] Todo fue, le diré a mi hijo, la franca apología del coraje. Así fue el vuelo de esa mañana (deberé reconocer que en base al miedo perdí el miedo), reflejados y aureolados en las nubes. Aprender a vivir es más que nada aprender a asumir los finales. (Aráoz, 2019: 197)

Todo en un instante y nada en otro. Amor como refugio de los cuerpos; luego, la indestructible aparición de la muerte que des/protege. Pero está el lenguaje verbal y está la luz de la naturaleza, del paisaje, cuando Aráoz apela a la palabra situada para proclamar el lugar del amar y del vivir: “Naranjas esparcidas sobre la vereda al pie de los naranjos; en la avenida los lapachos han empezado a florecer. / Estamos a mediados de julio.” (Aráoz, 2019: 197).

En *Echazón y otros Poemas* (2008) se continúa y expande lo autobiográfico refractado sobre la pareja de amantes que necesita aliviar los pesos del amor, destituir los miedos para hacerlo menos incierto ante el temor a su caducidad, aunque la poeta sabe que solo puede ser perenne en la trama de sus palabras. Amor revivido por el lenguaje; encuentros dados por la posibilidad del imaginario. Están cerca, se unen, pero se alejan, porque el amante es el “extranjero” en mucho de sus poemas, pues es el navegante que cruza mundos; sin embargo, esa extranjería los une. Hay una sobredosis de pasión enclavada en el poder que porta la palabra, porque nadie ni nada pueden desbastar este sentir entre dos, ni la distancia ni la muerte, porque estarán siempre uno en el otro al transformarse en lenguaje. Son versos, algunos de delicado sensualismo y, por momentos, otros traen la presencia de lo erótico:

Y en las tormentas, juntos
Anillados
Echábamos por la borda
El peso muerto
De las medias tintas, de las medias frases
¿Por qué cantábamos
Buscador de soles
Y de diosas?
¿Por qué bailábamos, hechizador
En lo peor de las tormentas?
La fe es algo – me contestas
Y mi corazón asciende...
(Aráoz, 2019: 442-443).

Tanto la poesía como la prosa poética se metamorfosean entre sí para delatar la intimidad, para confesar y dar a luz al misterio del amor, a la entrega de los cuerpos. En ciertos pasajes poéticos es el “grito” ilimitado, inconmensurable de la pasión el que trasciende lo tangible. La poeta apela para ello a un lenguaje universal del amor, a la vez que humano y terrenal, pero desde un ojo que ve profundamente, que contempla hasta el

fondo de las cosas y de la vida mediante un lenguaje elocuente y sintomático de su sentir: “¡Basta ya! – me digo / ¡Te amo y basta!” (Aráoz, 2019: 444).

Los últimos poemarios mencionados representan momentos muy autorreferenciales en su obra, en otros se aleja; de todos modos, se destaca una poesía de la experiencia vital y, a la vez, de la memoria: un pasado que se conmemora, que se elogia, contrapuesto a un pasado que se censura, se denigra, que duele. Todo entra en su casa–barco, como la denomina Inés; su casa es el espacio sagrado, todo lo querible, todo lo que suma y contiene las cosas que están y que se van de la vida. Su casa, donde son imprecisos los límites entre cada uno de los espacios que definen un hogar, es la vida misma como “un espacio que se extiende hacia el horizonte al mismo tiempo que se eleva”, como lo expresa Osvaldo Aguirre en su epílogo (Aráoz, 2019).

En busca del equilibrio perfecto. Conclusión

“Todas esas aguas.
Inundaciones
Así es la escritura”
Eugenia Almeida

La obra reunida de la poeta tucumana Inés Aráoz es el resultado de una labor concienzuda con el lenguaje. Cada poemario emite ondas, unas de luz y otras de oscuridad. Se vislumbra, a veces, mayor transparencia en la conexión entre las palabras, porque establecen relaciones más claras entre las cosas y los hechos que representan. En otras ocasiones las palabras parecen entrar en un trance de ocultamiento, porque la poeta apela a estrategias más complejas que “desfamiliarizan” el lenguaje, fragmenta, ensambla, recurre a una mayor ambigüedad en el tratamiento del signo. Su obra es, así, una constante movilidad de la palabra, que va y viene dentro y fuera de un yo. A veces se escucha una voz más audaz, más impúdica; otras, es más serena. Siempre hay un yo hacedor del mundo mediante una profunda concentración y una síntesis que conlleva un decir metafórico y simbólico.

Estos movimientos fluctuantes, como los de un trapequista en busca del equilibrio perfecto, remiten algunas veces al sortilegio y al deleite; otras, ese embeleso se transforma en inquietud y misterio. Se ralentiza la comunicación porque algunas de las formas con que convida a la hibridación -prosas líricas, versos, crónicas, diario- resisten a la claridad referencial/ autorreferencial. Sin embargo, hay aquellos versos en los que el yo es más nítido, no se escurre, es palpable, se nombra nombrando al otro, a H.F. Se pronuncia más dúctil al ojo lector.

Un movimiento oscilante define a la poeta, con sus sutiles elecciones, y constituye un punto justo derivado de las múltiples hibridaciones. Este movimiento otorga una singular forma de representar el mundo sin atenerse a los componentes de la tradición, haciendo caso omiso de lo que sucede en los campos literarios tucumano, argentino y occidental.

Navegar el mar de un lenguaje extraño. La poesía de Inés Aráoz

Enmascarado o visible, el yo lírico que construye Inés Aráoz habla de una época precisa, de un tiempo del amor y otro, de la muerte, con un lenguaje no localista, universal, que navega por el mar por donde anduvo el navegante H.F.

Inés Aráoz dice la vida y también dice la muerte. La vida entra por el lenguaje y brinda la posibilidad de conseguir la eternidad y alcanzar el infinito. La poeta por la palabra habita un mundo posible dentro de su casa-barco, como surcando los mares de extremo a extremo a babor de un navío, desde la popa hacia la proa, lugar desde donde se ve muy lejos todo el mar, atravesado por su propia escritura.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, 2016, *El final del poema. Estudios de poética y literatura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

ALMEIDA, Eugenia, 2019, *Inundación. El lenguaje secreto del que estamos hechos*, Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénicas.

ARÁOZ, Inés, 2019, *Inés Aráoz. En la Casa-Barco*, San Miguel de Tucumán, EDUNT, [Col. Metáfora].

BELLESSI, Diana, 2011, *La pequeña voz del mundo*, Buenos Aires, Taurus.

GENOVESE, Alicia, 2011, *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

KAMENSZAIN, Tamara, 2007, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.

_____, 2016, *Una intimidad inofensiva - Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

LYOTARD, Jean-François, 1998, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra.

MATURO, Graciela, 2014, *La poesía. Un pensamiento auroral*, Córdoba, Alción.

MONTELEONE, Jorge, 2010, *200 años de poesía argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.

SAER, Juan José, 1999, *La narración objeto*, Buenos Aires, Seix Barral.

SILES, Guillermo (comp.), 2011, *Representaciones de la poesía argentina contemporánea*, San Miguel de Tucumán, Ermit-LIRA, -Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques-.

Anahí Lazzaroni y el antiguo anhelo de la perfección

LUCIANA A. MELLADO

Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco
lucianamellado@gmail.com

Recibido: 10 de diciembre de 2020– Aceptado: 12 de diciembre de 2020

Resumen: Este escrito aborda la obra de la poeta argentina Anahí Lazzaroni, a partir de atender a su obsesión por la poesía y la ciudad, como dos imágenes de fuerte pregnancia en la producción literaria de la autora fueguina. La importancia de estos dos tópicos es especialmente visible en los libros *A la luz del desierto*, publicado en 2004, y *El viento sopla*, editado en 2011, producciones que se analizan en este trabajo, con el propósito de dar cuenta de de qué modos la pasión por el lenguaje y por los espacios se reúnen en una obra central para la poesía argentina contemporánea.

Palabras clave: poesía argentina – Anahí Lazzaroni - poética del espacio – Patagonia

Anahí Lazzaroni and the ancient desire of perfection

Abstract: This writing considers the work of the Argentine poet Anahí Lazzaroni, starting from attending to her obsession with poetry and the city, as two images very important in the literary production of the Fuegian author. The importance of these two topics is especially visible in the books *A la luz del desierto*, published in 2004, and *El viento sopla*, published in 2011. This work analyzes these productions, with the purpose of explaining how passion for language and for spaces come together in a central work for contemporary Argentine poetry.

Keywords: Argentine Poetry - Anahí Lazzaroni - Poetics of Space – Patagonia

La poesía y la ciudad como pasiones talladas

Anahí Lazzaroni es una figura central para el desarrollo de la poesía en Tierra del Fuego, y para el ingreso de Ushuaia en la cartografía simbólica de la literatura argentina. Hacia adentro y hacia afuera de la región, su escritura marca un hito ineludible en la historia literaria que se escribe desde el sur del país. Su obra es fundacional. La publicación de *Viernes de acrílico*, en el año 1977, cuando la autora todavía no cumplía los veinte años de edad, produce, tal como explica Roberto Santana, “un cambio decisivo en el panorama de la lírica en la isla y no es arriesgado afirmar que dicho poemario funda la moderna poesía fueguina” (1998: 154).

Lazzaroni nació en La Plata, en 1957. Llegó a la ciudad de Ushuaia en 1966, donde viviría hasta su muerte, acaecida en 2019. Integra las llamadas “primeras generaciones” de escritores patagónicos del siglo XX (Mellado, 2019: 9-29), y ocupa tempranamente un

lugar central en la literatura del sur, tanto por su escritura como por su participación en el campo editorial y cultural locales, como muestra su trabajo en *Aldea*, publicación que entre 1986 y 1994 se edita en Ushuaia, con dirección de su hermana Alicia.

Luego de *Viernes de acrílico* publica *Liberen a la libélula* (1980), *Dibujos* (1988), *El poema se va sin saludarnos* (1994), *Bonus Track* (1999), *A la luz del desierto* (2004), *El viento sopla* (2011) y *Alguien lo dijo* (2017). En narrativa editó *En esta ciudad se escribirá una novela* (1989). Su poesía ha sido incluida en diversas antologías, como las tituladas *Antología del empedrado* (1996), *Poesía argentina año 2000* (1999), *Cantando en la casa del viento – Poetas de Tierra del Fuego* (2010), *Antología federal de poesía – Región Patagonia* (2015), *La frontera móvil* (2015), *Hierba sobre el mundo* (2017) y *Patagonia literaria VI. Antología de poesía del sur argentino* (2019), entre otras.

La poesía y la ciudad son las dos caras del Jano bifronte que retrata con insistencia Lazzaroni en su literatura. Por ello es oportuno, para presentar su obra, rescatar los libros *A la luz del desierto* (2004) y *El viento sopla* (2011), en los que sobresalen, respectivamente, estas dos temáticas. Ambas producciones muestran una marcada pasión por el lenguaje y por cartografiar poéticamente el lugar propio. Encarnan la idea de Cesare Pavese respecto de los libros como el resultado del cruce entre obsesiones y formas que las expresan. El primero reúne dos producciones, una de nombre homónimo, con un prólogo de José Emilio Burucúa; y otra llamada “Acechar el haiku” que, con prólogo de Jorge Garzarelli, agrupa formas poéticas de la brevedad, caras para la autora. Por su parte, el segundo libro esparce como epígrafes distintos pasajes de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, cuya fascinación por las ciudades comparte la escritora argentina.

La obsesión formal atañe tanto a los poemas como a los libros que los reúnen. Al respecto, en una entrevista de 2003, Lazzaroni dice que para organizar cada uno de ellos fue necesario “ir encontrando las pistas para ir armando un rompecabezas” (*Teína*, s.p.). La imagen del *puzzle* plantea los poemas como unidades de autonomía relativa, sujetas a una unidad mayor que las resignifica en su interdependencia y diálogo. Es evidente la conciencia del montaje literario, así como el cuidado por el pulido de los textos que se destacan por su aparente claridad, esa utopía sensual que se toca con la punta de los dedos sobre las páginas de sus libros.

La poesía siempre fue el tema que se imponía en los intercambios epistolares que mantuvimos (Mellado, 2019 b). Anahí prefería la poesía japonesa, italiana y argentina, pero solo si hallaba “espontaneidad sin pereza”.¹ El oficio del tallado verbal era central en su escritura, asumida como un trabajo artesanal, paciente y minucioso con el lenguaje. Advertía la marginalidad de la poesía en los circuitos editoriales y educativos, especialmente de aquella que se escribe desde el llamado interior del país. Su propia obra está fuera del canon metropolitano, con una reducida difusión y una circulación

¹ En comunicación personal con Anahí Lazzaroni, el 19 de febrero de 2014.

restringida, que no impide, sin embargo, un creciente reconocimiento de su originalidad y valor.

En el prólogo de *A la luz del desierto* Burucúa señala que en la escritura de Lazzaroni persiste “un antiguo anhelo de perfección que equipara el trabajo del fabricante de versos al del tallador de cristales o pulidor de espejos” (2004: 9), e identifica este afán con lo que él llama “la vía del ascetismo y de la concentración sonora significativa del poema” (2004: 9). Sus textos ejemplifican cabalmente esta concentración y también el esculpido del significativo en relación con el sentido. A modo de arte poética, en dos de los últimos versos del poema “Lo dicen por ahí” se condensa la percepción de la escritura como actividad: “Mirar el aleteo de una mosca / sin que el tiempo importe demasiado” (2004: 45). En medio del tránsito urbano, el espacio de la poesía es el de la pausa y el de la focalización en lo mínimo.

La mirada oblicua y el oído total

En *A la luz del desierto* la escritura enhebra imágenes de la naturaleza y de la vida doméstica, desde un potente registro evocativo, que ejemplifica el poema “Mirando por la ventana”:

Aleteos de pájaros
y el cielo tan oscuro,
los árboles
se agitan en danza.

Por la calle corre
aire frío.

El cartero y su bolsa
pasan de largo.
(2004: 15)

El texto identifica la voz poética con la mirada, y ejemplifica lo que Campazzo llama “la fundación de la interioridad” (2014: 78) en la literatura de Lazzaroni. Dicha interioridad, central en su poética, se conecta con aspectos biográficos, a los que alude en algunas entrevistas. En una de ellas, al recordar su infancia en Ushuaia, dice: “La vida, a causa de mi acondroplasia, el tipo más común de enanismo, se me hacía ardua” (Revagliatti, 2016: s.p.). En otra ocasión, refiriéndose a su presente, señala: “Al cine y al teatro ya no voy porque puedo caminar muy, muy poco. [...] A otros eventos culturales asistía sobre todo en Buenos Aires; ahora, con la dificultad para desplazarme cuando viajo, me limito a reuniones privadas” (*Teína*, 2003: s.p.). Como se ve, la referencia a la intimidad del hogar tiene una dimensión biográfica significativa.

Más allá de lo antedicho, el poema “Mirando por la ventana” plantea la casa como una especie de punto cero de la observación. Todo lo que se describe en el texto está afuera, salvo la ventana como límite o frontera, como trinchera incluso, donde la poeta se parapeta como observadora que puede ver sin ser vista. La morfología verbal y el léxico

borran las marcas de la subjetividad y la retraen al gerundio del título, esa forma adverbial que, impersonal, se centra en la duración de la acción. El poema responde tanto sobre el objeto de contemplación, la ciudad, como sobre el sujeto que lo contempla y describe, la poeta. En el texto, la mirada se desplaza desde las imágenes de la naturaleza incluidas en la primera estrofa hasta las de la ciudad, que encarnan sinecdóquicamente, en la segunda y tercera estrofas, la calle y el cartero, respectivamente. La escena cotidiana es capturada en distintos niveles espaciales que la mirada organiza en un eje vertical y en otro horizontal. Arriba, en el cielo, se mueven los pájaros y los árboles. Abajo, en la estabilidad de la calle, se mueve el aire y el cartero que pasa. Lo natural, lo humano y lo social se reúnen por efecto de una mirada integradora que confirma la idea de Hiernaux sobre la ciudad fragmentada, que alcanza coherencia a partir de “la urdimbre imaginal que conecta entre sí las imágenes que han sido captadas a la manera de una toma fotográfica en ráfaga” (2007: 22).

El mirar por la ventana es representativo de un tipo de observación que la obra de Lazzaroni privilegia. Se trata de un modo distanciado u oblicuo de contemplar el mundo que presenta variantes. Por ejemplo, puede volcarse hacia afuera, como sucede en los textos donde describe la ciudad, o en los que representa el paisaje, a partir de estampas que resaltan las imágenes visuales para la composición sensorial y emocional. Y también puede volcarse hacia adentro, como sucede en el siguiente poema “Actividad”: “Guardo sueños en una caja / es de noche / no amanece.” (2004).

El enunciado tiene un marcado movimiento ligado a los tres verbos que rigen cada uno de sus versos, e incluso al título que sustantiva una acción. La tensión entre lo pequeño y lo inmenso, lo cerrado y lo abierto, se complejiza por significados figurativos a los que puede asociarse la escena. El poema revela una acción, la de resguardar metafóricamente los sueños. Y también descubre una expectativa, la del amanecer y su luz. El elemento onírico, la dilación del tiempo en una vigilia suspendida y la oscuridad nocturna de la escena que espera el despuntar de la mañana, transfiguran la espera en actividad. El texto, como tantos otros de Lazzaroni, permite vislumbrar un trazado introspectivo. Ejemplifica la composición a partir de la intimidad de una voz poética, que “se recluye en sí misma y crea poemas donde el universo privado es el centro y protagonista” (Romero Carsí, 2019: 323).

Una dirección significativa de la escritura poética de Lazzaroni es aquella que, sin renunciar a la introspección, se abre hacia el mundo social, sus discursos y voces. Por ejemplo, el siguiente poema, “En todos lados se cuecen habas”, condensa magistralmente una serie de dicciones y contradicciones sobre Ushuaia como geografía imaginaria y lugar de enunciación:

Algunos poetas me escriben cartas
donde me cuentan que deliran por el lejano sur.
No son pocos los que me imaginan en una casa
construida con maderas claveteadas,
escribiendo sin cesar mientras la nieve cae y cae
Hasta piensan que suelo estar sentada junto al fuego,

como si fuese un personaje de ciertas novelas decimonónicas,
y me piden que les describa el silencio porque ellos ya no lo recuerdan.
Este mediodía varias calles de la ciudad están cortadas.
Escucho bombos,
voces,
sirenas de patrulleros,
personas que gritan cada vez más alto en medio de la aglomeración.
Por ahí no se puede pasar.
“Primavera de 1999” (2004: 18)

El poema es un texto contrapuntístico regulado por el testimonio personal. Contrasta versiones del espacio a partir de subjetividades y localizaciones disímiles que habilitan imaginarios también diferentes del sur. La imagen de la Patagonia que reproducen algunos poetas del norte desarrolla una versión ficcional y equívoca del lugar, tal como muestran los ocho primeros versos secuenciados en tres escenarios: la región, la casa, el interior del hogar. Junto con las descripciones de cada uno de estos espacios, es significativa la acción mediante la cual se construyen las imágenes representativas. La región se compone, desde la perspectiva foránea, a partir de una acción comunicativa, la de contar, y a la vez escritural, organizada en las epístolas. Lo que sería el sur es escrito a partir de imágenes mentales que, tal como connota la selección lexical del verbo delirar, son irracionales. Así, desde el inicio, la noción del “lejano sur” (2004: 18) se relativiza y tiñe de desconfianza epistémica. Pero la alucinación sobre el sur no inhabilita su escritura, sino que parece incluso motivarla. El predominante carácter mental de las actividades para diseñar el sur se corrobora en la elección de verbos con que los forasteros describen la casa de la poeta y su interior. En el primer caso, “imaginan” (2004: 18) su casa, y en el segundo “piensan” (2004: 18) cómo la habita.

Lo que conjeturan romantiza el lugar y a la poeta, que es ficcionalizada como personaje novelístico, y desplazada a un pasado anacrónico; pero, también niega, vía la idealización, la historicidad de ambas figuras, e invisibiliza así, a una y a otra, en su inclusión en la cartografía social y literaria nacional. Sin embargo, esta historicidad emerge claramente en los seis versos finales, esclarecidos mediante el dato paratextual que remite a 1999, año en que tuvieron lugar las elecciones presidenciales de la Argentina para cumplir el mandato 1999-2003, que sucedería a Carlos Menem, y en las que resultara electo Fernando de la Rúa. En este contexto, todo el país sufría la profundización del modelo neoliberal, y eran frecuentes las manifestaciones populares en las calles. Tal como advierte Burucúa, Lazzaroni “nos muestra las revoluciones argentinas recientes a la luz del desfallecimiento de la palabra poética y hace que la voz misma de quien canta el poema se sitúe en las tierras desérticas, lluviosas e invernales de una lucidez infortunada” (2004: 10).

A partir de una “ironía alambicada” (Burucúa, 2004: 10), la voz poética contradice una versión popular y estereotipada de Tierra del Fuego como fin del mundo, e invalida esta interpretación a partir del testimonio de la realidad. A la versión escrita de la ciudad, construida por los “poetas” (2004: 18), ciudadanos de la patria letrada, la refuta la versión oral de simples “personas que gritan” y vociferan “en medio de la aglomeración” (2004:

18), voces de una muchedumbre innominada y popular que se manifiesta en el espacio abierto y público de las calles. Lo que las primeras relatan es impugnado por lo que las otras viven. La distancia entre las palabras y las cosas se hace evidente. El poema muestra que, tal como señala Romero Carsí, “la vida en Ushuaia no es tan diferente de la de otras ciudades: existe el tránsito, los ruidos de la calle, las voces de los habitantes [...] Existe, por tanto, la aglomeración” (2019: 329). Esa urbanidad testimoniada se desarrolla en un lugar que el imaginario dominante de la Patagonia le niega: las calles, que pueden entenderse como un fragmento emblemático y específico de lo urbano donde se pueden anclar los imaginarios de diversas formas (Lindón, 2007: 11). Una de esas formas lo liga a una memoria de resistencias y luchas sociales comunitarias que refuta la idea de una ciudadanía recluida en el interior del hogar, en una intimidad emparejada al individualismo y a la quietud.²

El elemento paradójico en relación con esto es que la hablante poética, como en otros poemas, testimonia desde un detrás de escena. Lo que esta vez le permite penetrar el espacio exterior no es la vista, como en los poemas donde ella mira por la ventana, sino el oído. Lo que se enumera en los versos finales es aquello que la poeta escucha: “bombos, / voces, / sirenas de patrulleros, / personas que gritan” (2004: 18). Se trata de una audición ampliada por la coyuntura de un paisaje sonoro intensificado. Por una parte, esto se relaciona con la obra en general de Lazzaroni; y, por otra parte, se vincula de forma particular con las isotopías contrastantes que estructuran el poema respecto también de las imágenes auditivas. Mientras se le exige como poeta del sur que “describa el silencio” (2004: 18) que ya no recuerdan los poetas de las metrópolis, ella solo puede testimoniar el ruido social, su caos y su demanda. Transgrede nuevamente, en esta dimensión, la expectativa de una versión dominante de la Patagonia.

En la misma línea de una referencialidad oblicua se puede ubicar el poema “Argentina (20 de diciembre de 2001)”, que adelanta, desde el propio nombre, su carácter político y social. El texto ilustra el registro testimonial de la escritura que también reclama, en parte, Lazzaroni. La fecha alude tanto a un acontecimiento como a un contexto nacional atravesado por una aguda crisis económica e institucional. Sin embargo, la referencialidad se diluye en el contenido del enunciado:

Palabra extraviada
en las dunas claras del poema.

Palabra embestida por los malos vientos.

Palabra en dificultades.

Palabra quebrada
en horas de saqueos.
(2004: 31)

² Lindón explica que si “uno de los fragmentos emblemáticos de la ciudad para estudiar los imaginarios urbanos son las calles, posiblemente el reverso, no menos complejo, lo sean las casas (2007: 11).

Desde la brevedad de sus versos y estrofas, el texto desplaza el foco de la información coyuntural, que su nombre anuncia, hacia los efectos discursivos de un escenario social. Se produce un juego focal que coloca en el fondo de la escena poética lo que el título colocó en el primer plano. En el centro está la palabra, vocablo que se repite cuatro veces, siempre en posición inicial como núcleo de cada proposición versal. La ausencia total de verbos, junto con la repetición de participios, instala la escena del poema en una temporalidad en suspensión. No se trata de la ausencia de acciones, sino de una agentividad pretérita que se torna atribución en el texto. Así, la palabra, centro del enunciado poético, adjetivada como “extraviada”, “embestida”, “quebrada” remite y presupone las nociones de extraviar, embestir y quebrar, cargadas de una dimensión semántica negativa que puede asociarse, además, con las experiencias que atraviesa la república, extraviada, embestida, y quebrada en la crisis de 2001, con un profundo nivel de daño en su cuerpo social. El vocablo “dificultades” y los sintagmas “malos vientos” y “horas de saqueos” resaltan el registro de lo desfavorable en que se percibe una discursividad divergente de la poética, emplazada en “las dunas claras” (2004: 31). Esta localización de lo poético es muy significativa en el co-texto en que se formula. Ubicar el “poema” en la “duna” implica asumir un terreno de arena movediza y cambiante, cuya forma está sujeta al viento, justamente el que aparece en la estrofa-verso siguiente, arremetiendo contra la palabra. El planteo metonímico es construido. La hostilidad del escenario poético se deriva de la hostilidad del escenario social, advertido en el topónimo inicial del título. La palabra está en riesgo, pero alcanza para comunicar atisbos de una experiencia histórica.

A la luz del desierto incluye, como la mayoría de los libros de la autora, alusiones a las dificultades de escritura que afronta la poeta. La hoja en blanco y las palabras que no llegan son preocupaciones que la poeta formuló en varias entrevistas. En una de ellas, Lazzaroni reconoce que la imposibilidad de escribir la atemoriza, y esa desesperación “se agiganta en las épocas de sequía literaria” (*Teína*, 2003: s.p). En otra entrevista, posterior, reitera las tribulaciones que le genera el tema, y dice:

Me da mucho placer escribir poesía. Lo que lamento es escribir tan poco. No soy prolífica. Hay años buenos en que puedo escribir siete, ocho o diez poemas; otros años he escrito tres. No sé cuándo es el último poema, no sé si voy a volver a escribir (González Prandi, 2019: s.p.).

En Lazzaroni, la escritura a veces puede leerse en clave de abandono. En esos casos, la voz poética clama por el retorno. “Ojalá regresen las palabras / a pastar en la hoja” (2004: 35), dice en “Imposibilidades”. Otras veces el bloqueo se proyecta en la página que no logra escribirse, cuando la “hoja se vuelve reacia, / un animal salvaje en arenas movedizas” (2004: 36), como plantea en “Imposibilidades (dos)”. La hablante poética asume la dificultad de manejar un lenguaje que no se percibe como herramienta, sino como presencia animada e incluso animalizada, según ejemplifican los versos recién citados. El miedo al silencio se proyecta como temor al fracaso en la escritura, cuya pasión se dirige especialmente hacia las palabras. A Lazzaroni las palabras le “resultan placenteras, luminosas e interesantes hasta la obsesión” (*Teína*, 2003: s.p.). Le producen

una fascinación que ella comparte con “cualquiera que haya decidido que escribir es su vocación” (2003: s.p.).

En la poesía de la escritora fueguina sobresalen diversos fenómenos de luminosidad que permiten advertir una perspectiva pictórica centrada en el campo visual y en los efectos impresionistas de los trazos que reúnen, con frecuencia, estados de escritura con estados del tiempo. La comparación de la trama del poema con la del lienzo de las pinturas se sugiere en “La textura del poema”, que describe este último como un “paisaje hecho / sin los delgados pinceles / de la felicidad” (2004: 37). La voz poética se equipara a una pintora, desafortunada por los bloqueos en su escritura, lapsos donde las palabras no llegan y entonces “se nubla / el / día” (2004: 38). La extrema escansión de los versos hasta hacerlos equivaler a una única y mínima palabra que realiza este poema se reitera en “Tribulaciones de alguien que escribe”, que diseña una iconografía versal que semeja en estos minúsculos versos al punto como medida de composición visual.

La proyección de la subjetividad sobre el paisaje cruza toda la obra de Lazzaroni, y se puede advertir especialmente en la serie de poemas agrupados bajo el título “Tribulaciones de alguien que escribe”. En uno de ellos, las palabras huyen de la poeta, que queda, en silencio, abandonada “a / la / luz / del desierto” (2004: 39). Estos versos, puntos del dibujo del poema, son relevantes básicamente por dos motivos: re-toman el título del libro, y con ello amplían el alcance de su significación textual al sentido global del poemario; y resemantizan la idea de desierto, frecuentemente asociada a la Patagonia en general. El desierto de Lazzaroni no remite a un territorio geográfico, sino a un terreno escriturario. Se trata de un lugar donde lo que escasea es la palabra, pero no su deseo; donde la interrupción de un tipo de vínculo con el lenguaje verbal precipita la percepción del fracaso y el estado de angustia de la poeta presentada en *A la luz del desierto* como “alguien que escribe”, en repetidos títulos. La espacialización de la superficie textual se reitera en “Tribulaciones de alguien que escribe (dos)”, donde la hablante poética explica su modo de escribir, del siguiente modo:

Dejo que la mano trace ese mapa luminoso
cuando ya no hay salida,
aunque eso signifique caer en la morosidad
y no tener nunca
una provisión de textos nuevos
para arrojar al mundo despiadado
(2004: 40).

Los versos permiten advertir una figuración autoral de cartógrafa, y la resignificación de imágenes ligadas al espacio. Asimismo, el “mapa” y el “mundo” son adjetivados y contrapuestos. Mientras el primero, del orden simbólico, es “luminoso” y se encuentra bajo la lógica de la creación personal; el segundo, del orden de lo real, es “despiadado” y se inscribe en la lógica de lo incontrolable. La subjetividad y la objetividad, la invención y la constatación a la que aluden uno y otro término están inter-mediadas por la voz poética que resalta una particular relación con la escritura que la llena de consternación.

“Tribulaciones de alguien que escribe (tres)” reflexiona, a través de preguntas cargadas de ironía, sobre el rol del poeta. ¿Adónde “irán a parar tus veleidades de poeta / en estos tiempos tristes / en los que la poesía es considerada / una tarea de tontos, vagos y engreídos?” (2004: 41). El interrogante incorpora y presupone una valoración social tanto de los escritores como del contexto histórico. A pesar de la devaluación de ambos, puntualizada en los adjetivos, no se renuncia a la tarea de escribir, cuya modalidad procedimental se describe del siguiente modo:

¿Escribes? Escribes como si tomaras fotografías
o atraparas insectos débiles
para estudiarlos en el laboratorio
a la luz de una lámpara moderna
(2004: 41)

A la pintora, y a la cartógrafa, estos versos les suman la figuración científica, en que la poeta examina, con recursos de una ostensible modernidad, formas de una vida mínima y frágil. La mención de las “fotografías”, de la “lámpara moderna” y del “laboratorio” además resalta la posibilidad de extrañamiento de la mirada ordinaria. La visión microscópica que los elementos antedichos permiten no se relaciona con ninguna particularidad territorial, sino con una visión detallada gracias a los artificios técnicos, situados en el eje temporal e histórico más que en el eje espacial y geográfico.

Sin prescindir de la riqueza del universo visual, que traza la mejor arquitectura poética fueguina, la obra de Anahí tiene un oído total. Los párpados auditivos se abren para leerla, porque sus versos, generalmente breves, reclaman una escucha atenta en su interpelación. Abajo del agua límpida de las grafías otros signos se oyen, se expanden y contraen para que irrumpen, se extravíen y encuentren los sentidos. La poesía de Lazzaroni se escucha mejor cuando se baja el volumen, como adelanta desde el título el poema “Bajando decibeles”, de *Alguien lo dijo*, último libro de la autora, publicado en 2017:

Señoras y señores poetas:

El insecto que se desliza a ras de tierra
nos ignora.

Los latifundistas también.

Por eso nuestra idea de la poesía
nunca debe de ser tan grandiosa.

Alcanza
con que quepa

en una caja de zapatos

mediana.

Mapas de una ciudad que mueve el viento

Anahí Lazzaroni y el antiguo anhelo de la perfección

El viento sopla (2011) multiplica las imágenes del espacio fueguino, a la vez que ratifica su relevancia como tópico central del proyecto poético de Lazzaroni. Sobresale en el libro la desilusión social respecto de la vida urbana, lo que puede vincularse con el desencanto de las ciudades que crece en distintos escritores del país, especialmente desde fines del siglo XX. Esta visión desencantada y antiutópica en la literatura da cuenta de la desintegración social y subvierte la visión optimista de la modernidad urbana que predominó en los años 80 (Mallo, 2010: 73).

La mirada poética registra un entorno hostil que está en consonancia con la opinión sobre Ushuaia que la autora da a conocer en distintas entrevistas. En una de ellas, Lazzaroni señala que “los antropólogos dicen que es una ciudad pionera, como el *far west* [...]. Muchos vienen huyendo por cuestiones familiares, económicas. Y el empuje que tienen a veces para hacerse un lugar no es muy lícito” (González Prandi, 2019: s.p.). La expresión *west*, evocada por la antropología y por el cine, alude a un espacio desvalorado y conflictivo que además está lejos, *far*. Su población se asocia a sujetos en tránsito, con desplazamientos relacionados con la fuga y la transgresión. Este tipo de imagen se retoma en el libro *El viento sopla*, por ejemplo, en el poema titulado “Far South” que reformula, bajo una matriz semejante de significados disfóricos, la descripción de una Ushuaia desdoblada entre la ciudad pretérita y la presente, y también entre el deseo y el miedo, como muestra el poema “Graffiti”:

Alguien debería dibujar de un modo impecable
el mapa de una ciudad loca
a la que abofetea el viento.
Bordeada por un mar gris y murallas de piedra,
con gentes de poco hablar
navegando sus propios océanos.
Nombro una ciudad que no está muerta ni viva.
15 de octubre, 2003
(2011: 9)

La demanda de una cartografía más cabal de la ciudad trae aparejado el imperativo de convocar a otros testigos para trazarla y testimoniar sus rasgos demenciales. Esta locura urbana trasunta varios textos del poemario, y se hace explícita en este poema inicial de *El viento sopla*. El “mapa” (2011: 9) solicitado es construido por el propio texto, cuyo título es harto significativo en relación con la construcción literaria del espacio. Un “graffiti” actualiza dos elementos que retoma el enunciado poético y la hermenéutica del lugar que insinúa: la dimensión gráfica y significativa de lo simbólico; y la noción de un espacio común. El poema es, en cierto sentido, un *graffiti*, porque inscribe un mensaje sobre una superficie textual pública, en el sentido de lo publicado, y también porque al igual que esta forma de expresión se entreteje con una memoria y un discurso social que irrumpe y rompe la habitualidad normativa del espacio, a la vez que se ofrece como indicio de la intersubjetividad urbana.

Ushuaia se representa, al decir de Emilce Graf, “como una ciudad en permanente cambio; por un lado, la ciudad se ve modificada materialmente, pero, por otro, persiste un modelo fantasmático de un paraje de ensueño” (2019: 120). Esa dualidad que actualiza

la que se da entre el mundo urbano y el natural emerge en el poema en relación con los sujetos del lugar y sus escenarios. Los primeros son “gentes de poco hablar” (2011: 9), cuyo silencio también los encierra en sí mismos como “las murallas de piedra” (2011: 9) cercan la ciudad. Al aislamiento como valencia que se reitera en el entorno geográfico y social, se le suma la magnificencia del paisaje que rodea con mar y roca la ciudad, que a la vez castiga con su viento. Lo que en la poesía tradicional fueguina, predominante antes de la producción de Lazzaroni, era un territorio de magnificencia hiperbólica, aparece en este poema en particular y en su producción en general, demarcado como una pequeña superficie, en relación y contraste con la inmensidad del océano circundante; y perturbado por las inclemencias del clima que castiga la ciudad, vulnerable a su fuerza y acción. Sucede que, tal como observa Santana, Lazzaroni “incorpora un nuevo espacio en la poesía fueguina a partir de un hecho ciertamente paradójico: acotando el espacio, amplía los límites de su imaginario poético” (Santana, 1998: 155). La insularidad de Ushuaia, enfatizada por las imágenes visuales del poema, se articula con la liminaridad e indeterminación espaciales expresadas en el verso final. Ni viva ni muerta, la ciudad que la voz poética evoca es la ciudad que nombra, acción referida con el único verbo en primera persona del singular que incorpora el poema, en una posición final que enfatiza su relevancia. El nombrar, como acción discursiva que se transmuta en escritura, hace que la ciudad sea un producto de la letra y su iconografía. El artículo indeterminado elegido para preceder al sustantivo ciudad, por otra parte, permite advertir el carácter relativo del escenario urbano representado. Se trata de “una ciudad” (2011: 9), de las muchas posibles, una versión que no logra o no necesita resolver el dilema entre estar muerta o viva justamente porque está dicha, y esa es la marca de su ontología.

Ushuaia es reconocida como un espacio de paso, que se proyecta como utopía económica o de huida personal, pero a la vez queda relegado a constituirse como un “no lugar”, es decir, como aquel espacio que, según Marc Augé, “no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico” (2000: 83). Esta noción, que no existe nunca bajo una forma pura, debería entenderse como un palimpsesto, “donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (Augé, 2000: 84). Lazzaroni retoma esta significación en una entrevista en la que señala que “La Patagonia es casi como un no lugar. Es excesivo llamarlo un no lugar, pero es medio raro. No tenés parámetros o faros. Cuando la gente se renueva tanto tampoco tenés tantas ganas de vincularte” (González Prandi, 2019: s.p.). Los intensos desplazamientos migratorios vuelven inestables los referentes identitarios, las continuidades afectivas y el cuidado de la propia ciudad.

El interés por registrar la realidad del lugar es constante y se muestra de distintos modos. Por ejemplo, *El viento sopla* incorpora al final de cada texto, como elemento paratextual, fechas precisas que funcionan como datación cronológica, en un arco que va desde el año 2003 al 2008. Esta inscripción temporal marca un registro testimonial que le añade al libro un carácter de diario o bitácora donde se registran, entre otros fenómenos, la ruina y el desarraigo urbano. Un tono elegíaco tiñe ambos tópicos ligados a la biografía de la autora. La ciudad perdida coincide con la de su niñez y primera juventud, mientras

que la ciudad en ruinas concuerda con el presente de enunciación. La autora recuerda, en una entrevista, que en las últimas décadas Ushuaia pasó “de ser un pueblo de alrededor de cinco mil habitantes a una ciudad de setenta mil [...]. Es una población de tránsito: mucha gente se radica durante un lapso y luego se va” (Revagliatti, 2016: s.p.). El desarraigo se asocia a los viajeros como parte de un grupo diverso entre los que sobresale la figura del turista. En *El viento sopla*, el poema “La ciudad en verano” radiografía a los turistas que llegan a Ushuaia, y “esperan estar en el fin del mundo / para poder contarlo en otros países” (2011: 15). Es decir, convertir el lugar en un relato que se exporta como el cliché del extremo radical. Estos viajeros retornan a la isla en la estación estival. Regresan “en busca de: / la juventud perdida, / amores imposibles, / recuerdos escurridizos” (2011: 15). Transforman la ciudad en una utopía donde lo importante no es encontrar un proyecto, sino recobrar un bien perdido, enlazado con la nostalgia.

El turismo traza sus cartografías de lo deseado e indeseable y somete a la ciudad a constantes cambios, desde una lógica consumista. Esto se describe en varios poemas, por ejemplo, en el siguiente:

“Un día como otros”

Dice que están por demoler la casa de enfrente,
la de chapas de color verde agua
con el jardín tan descuidado que parece abandonado.
Que ayer escuchó en la calle que ahí construirán un hotel.
En la ciudad los hoteles brotan como hongos.
¿Y el viento?
El viento sopla.
25 de diciembre, 2005
(2011: 23)

A través de un discurso indirecto libre, la enunciación proyecta una permanencia y una transformación. Lo que perdura es el viento. Lo que muta es la ciudad. El pasaje del hogar al hotel implica la destrucción de un orden para implementar otro orden. La casa resguarda una interioridad doméstica y familiar, ligada a un sentido singular y subjetivo que se manifiesta en los materiales de su construcción y en los colores de su exterior. Asimismo, los participios que califican el jardín, “descuidado” y “abandonado”, sugieren la renuncia a un tipo de intervención espacial para crear y mantener un área verde y natural propia dentro de la ciudad.

Con las características antedichas, la vivienda a demoler puede leerse como un signo complejo y personal que está en las antípodas de los hoteles, como espacios de despersonalización, anonimato y a la vez masificación de una cartografía y arquitectura urbana turística, en que estos espacios “brotan como hongos” (2011: 23), a partir de una habitualidad que se anuncia en el título del poema. Los hoteles marcan efectivamente un paisaje moderno y urbano que se liga a la idea ya aludida de “no lugar”, como espacio ligado a tránsitos provisionales que no integra a los lugares antiguos (Augé, 2000: 83-4). Por eso, la casa solo puede dismantelarse y desaparecer para dar paso al turismo, fuerza preponderante en la configuración social de la ciudad, que es clave para leer la cuestión

identitaria de su ciudadanía. Los libros de Lazzaroni retoman estos asuntos para plantear “un estado de confusión permanente en relación con las propias raíces” (Romero Carsí, 2019: 320). Diseñan una versión personal y crítica del espacio propio. Ponen a rodar imágenes de topofobias y de topofilias que dan cuenta de las afecciones y de la afectividad que le otorgan sentido a Ushuaia como microcosmos y hogar.

Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc, 2000 [1992], *Los ‘no lugares’. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, Barcelona, Gedisa, Traducción: M. Mizraji.
- BURUCÚA, José Emilio, 2004, “Prólogo”, Lazzaroni, Anahí, *A la luz del desierto*, Buenos Aires, Último Reino, 9-10.
- CAMPAZZO, Liliana, 2014, “El poema se va sin saludarnos”, Robles, M.; Arancibia, C. y Wajdzik, L. (comps.), *Seis momentáneos lapsos. Conversaciones hacia el adentro de la literatura y la sociedad en Patagonia*, Trelew, La Galera, 71-82.
- Teína* Revista, 2003, entrevista a Anahí Lazzaroni., marzo https://web.archive.org/web/20080828074018/http://www.revistateina.com/teina/web/Teina_2/literatura/literatura_html/entrevista_Anahi.htm
- GONZÁLEZ PRANDI, Alejo, 2019, recopilación de textos y entrevistas como homenaje a Anahí Lazzaroni, *El vendedor de tierra*, <https://elvendedorde tierra.com/2019/05/02/poesia-es-anahi/>
- GRAF, María Emilce, 2019, “Anahí Lazzaroni y la geografía de una ciudad”, Mellado, L. (comp.), *La Patagonia habitada: experiencias, identidades y memorias en los imaginarios artísticos del sur argentino*, Viedma, Editorial UNRN, 119-126.
- HIERNAUX, Daniel, 2007, “Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos”, *EURE*, XXXIII (99), 17-30, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=19609903>
- LAZZARONI, Anahí, 2004, *A la luz del desierto*, Buenos Aires, Último Reino.
- _____, 2011, *El viento sopla*, Buenos Aires, El Suri porfiado.
- _____, 2017, *Alguien lo dijo*, Buenos Aires, El Suri porfiado.
- LINDÓN, Alicia, 2007, *La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos*. Santiago de Chile, *EURE*, vol. 33, 99, 7-16, <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v33n99/art02.pdf>
- MALLOL, Anahí Diana, 2010, “Lo bello, lo plebeyo, lo kitsch en los 90”, *Katatay*, vol. 6, 8, 71-77, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10191/pr.10191.pdf

Anahí Lazzaroni y el antiguo anhelo de la perfección

- MELLADO, Luciana A., 2019 a, “Prólogo”, Hammerschmidt, C. y Mellado, Luciana A., (eds.), *Patagonia literaria VI. Antología de poesía del sur argentino*, Potsdam, INOLAS, 9-29.
- _____, 2019 b, “Anahí Lazzaroni. Bajar los decibeles para escuchar”, El coloquio de los perros, abril, <https://elcoloiuodelosperros.weebly.com/artiacuteculos/homenaje-a-anahi-lazzaroni>
- REVAGLIATTI, Rolando, 2016, “Anahí Lazzaroni: sus respuestas y poemas” (entrevista), https://www.lexia.com.ar/Reportaje_Anahi_Lazzaroni.html
- ROMERO CARSÍ, María, 2019, “Entre intimidad y testimonio social. Una Ushuaia transformada en A la luz del desierto (2004) y El viento sopla (2011) de Anahí Lazzaroni”, *Ciudades imaginadas. El espacio urbano en la poesía argentina de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 314 – 347, <https://eprints.ucm.es/56456/1/T41248.pdf>
- SANTANA, Roberto, 1998, *Literatura fueguina 1975 – 1995*. Panorama. Buenos Aires, Editorial Medrano.

Amanece el canto de Beatriz Vallejos

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Centro de Investigaciones en Literatura Argentina
Pontificia Universidad Católica Argentina
marancetruda@conicet.gov.ar*

Recibido: 08 de diciembre de 2020– Aceptado: 15 de diciembre de 2020

Resumen: La intención de este artículo es abordar el primer poemario de Beatriz Vallejos, *Alborada del canto* (1945), usualmente dejado de lado, incluso por ella misma. Hasta que Iván Rosado Editora, de Rosario, afortunadamente lo reeditara en 2014. En la misma línea de recuperación de la obra de “Beba” está la reedición de su *Obra reunida*, en 2013, por la Municipalidad de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral. Indirectamente desdeñado, *Alborada...* sin embargo permite descubrir concretamente algunas inserciones de Vallejos en el sistema literario de la época. Abordamos este texto para encontrar en él los rasgos característicos, algunos de los cuales quedan atrás, y muchos otros ya prefiguran lo que será su posterior universo de síntesis, tanto verbal cuanto visual -de allí, en parte, su parentesco con el *haiku*-. Puesto que, incipientemente, abordamos también su quehacer como lacuista, sobre todo en cuanto ambos códigos -por lo cual la interdisciplinariedad es indispensable- se vertebran sobre la exaltación de la luz, primero, y del agua después, para construir una poética de la levedad y de lo inasible.

Palabras clave: poesía argentina - luz - agua - lacuismo - síntesis - interdisciplinariedad - levedad

Beatriz Vallejos' song dawns

Abstract: This paper addresses the first collection of poems by Beatriz Vallejos, *Alborada del canto* (1945), usually left aside, even by herself. This changed when Iván Rosado Editora, from Rosario, fortunately reissued it in 2014. In the same line as "Beba's" work retrieval one can find the reissue of her *Obra reunida*, in 2013, by the Municipality of Rosario and the National University of the Litoral. Indirectly scorned, *Alborada ...* nevertheless allows us to discover concretely some of Vallejos's insertions in the literary system of her time. We approach this text to find in it the characteristic features, some of which are left behind, and many others already foreshadow what will be her later universe of synthesis, both verbal and visual - hence, partly, her kinship with haiku- Since, incipiently, we also approached her work as a lacquer, especially as both codes -for which interdisciplinarity is essential- are structured on the exaltation of light, first, and of water later, to build the poetics of lightness and the ungraspable.

Keywords: Light - Water - Lacquerware - Synthesis - Interdisciplinarity - Lightness

¿Quién es Beatriz Vallejos?

Beatriz Eulogia Vallejos (Santa Fe, 1922-Rosario, 2007), “Beba” para sus amigos, es una poeta y artista plástica argentina. Publicó por lo menos veinte poemarios,¹ entre 1945 y 2002. Ha sido validada como poeta por sus coetáneos y por la posteridad, según lo acreditan, por ejemplo, las antologías personales *El collar de arena* (por Ediciones Colmegna, 1980) y *El cántaro* (por Ediciones en Danza, 2001); así como su presencia en algunas antologías panorámicas, como *Antología universal de la poesía* (Brascó, 1957), *Las 40²* (Bertone, 2008), *200 años de poesía argentina* (Monteleone, 2010) y *Los ojos nuevos y el corazón. Antología de la poesía moderna de Santa Fe* (Prieto, 2018).

El reconocimiento fue patente cuando en 2001, junto con Olga Orozco, Vallejos fue invitada de honor en el IX Festival Internacional de Poesía de Rosario.³ En 2012, en su XX^o edición, el Festival estuvo dedicado al homenaje de su figura, ocasión en que se presentó el volumen de su poesía reunida, *El collar de arena* (2013), por parte de la Municipalidad de Rosario y la Universidad Nacional del Litoral.

En cuanto al estudio de su obra, hay mucho campo por delante. La crítica no es profusa, pero sí, autorizada y de peso. Artículos de Beatriz Vignoli, de Celia Fontán, de Roberto Retamoso y de Irina Garbatzky, entre algunos otros, coinciden en que la de BV⁴ es “una de las obras más singulares de la poesía argentina” (Garbatzky: 2004).

En relación ya no solo con su obra, sino con la figura de autora de Vallejos, el libro *Beatriz* de María Teresa Andruetto (2006) presenta a una poeta por otra poeta. O, mejor, en él las palabras de ambas se ofrecen en diálogo, urdidas, citadas y retomadas con ínfimas variaciones. Detrás yace la larga lectura de Vallejos por parte de Andruetto; y,

¹ Los libros por nosotros hallados son los siguientes: 1/ *Alborada del canto* (1945); 2/ *Cerca pasa el río* (1952); 3/ *La rama del seibo* (1963); 4/ *María un corderito tenía* ([1967] 1980); 5/ *Otros poemas* ([1969] 1980); 6/ *El collar de arena* ([1978-1979] 1980); 7/ *La poesía es una llama perenne* ([1979] 1980); 8/ *Espiritual del límite* (1980); 9/ *Pequeñas azucenas en el patio de marzo* (1985); 10/ *Horario corrido* (1985); 11/ *Ánfora de Kiwi* (1985); 12/ *Lectura en el bambú* [1987]; 13/ *Está de seibo la sombra del timbó* (1987); 14/ *Al ángel* (1989); 15/ *Sin evasión* (1992); 16/ *Donde termina el bosque* (1993); 17/ *Del río de Heráclito* (1999); 18/ *Del cielo humano* (2000); 19/ *Detrás del cerco de flores* (2002); 20/ *La hamaca* (2003). Este listado difiere del que aparece en la edición de la obra reunida en 2013 por la Editorial Municipal de Rosario y Ediciones UNL. En ella los poemarios consignados son menos -catorce- y no los mismos, a saber: 1/ *La rama del seibo*; 2/ *Otros poemas*; 3/ *El collar de arena*; 4/ *La poesía es una llama perenne*; 5/ *Espiritual del límite*; 6/ *Pequeñas azucenas en el patio de marzo*; 7/ *Ánfora de Kiwi*; 8/ *Horario corrido*; 9/ *Lectura en el bambú*; 10/ *Está de seibo la sombra del timbó*; 11/ *Sin evasión*; 12/ *Donde termina el bosque*; 13/ *Del cielo humano*; 14/ *Detrás del cerco de flores*. Hay que destacar, además, que en este volumen aparecen prosas, algunas de las cuales pertenecen a los poemarios recién mencionados.

² *Las 40. Poetas santafesinas 1922-1981*, lo mismo que *Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino* (2009), agrega secciones faltantes a una línea de antologías de poesía escrita por mujeres. Estas dos antologías, que se centran en Santa Fe y en el NOA respectivamente, subrayan una vez más que el canon se teje en Buenos Aires. Dicha línea central de antologías se compondría -desde ya, siempre puede haber alguna antología por nosotros desconocida- de: *Antología de la poesía femenina argentina* (1930), *Poetas argentinas 1940-1960* (2006), *Poetas argentinas 1961-1980* (2007) y *Primeras poetas argentinas* (2009).

³ En el siguiente enlace de YouTube se la puede escuchar a “Beba” leyendo: <https://www.youtube.com/watch?v=wis3x6y62c4>

⁴ En adelante para aludir a nuestra autora usaremos frecuentemente las iniciales BV.

luego, dos visitas de la cordobesa a la santafesina: una, a Rincón; la otra, a Rosario. La escritura de *Beatriz* quiere dar la medida del acontecimiento del verdadero encuentro, aquel del que inexorablemente se sale modificado; por eso, el libro mismo es un suceso no menor.

De manera similar, en cuanto a la figura de BV, hay trabajos fílmicos que le rinden homenaje. En 2002 el documental *El cerco del cielo. Una mirada sobre Beatriz Vallejos*⁵ (15'30), del Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral, dirigido y guionado por Rosa Gronda⁶. Y, en 2012, el documental póstumo *Apaisado profundo* (43'),⁷ por el grupo *cienvolando*⁸ sobre idea, investigación y guión de Alicia Acosta; este último documental fue realizado justo antes de que se vendiera la mítica casa de San José del Rincón.

En lo tocante a su producción plástica, Beatriz Vallejos es, además de tal vez ceramista (Castelli, 1993), discípula del imaginero y laquista chileno Carlos Valdés Mujica (1904-1961),⁹ radicado en Buenos Aires. En 1957 Beatriz “visita en la planta alta de la recién inaugurada Galería Rosario” (Vignoli, 2013: 334)¹⁰ una exposición de Valdés, quien le enseñó la técnica del laquismo, “un arte poco conocido en nuestro país” (Carranza, 1966).¹¹

⁵ Aquí ella misma conecta el estanque y el bosque de bambú de su casa de infancia, en Rincón, con la naturaleza que después leyera en Basho y en Li Po; por eso dice considerar el conocimiento de la poesía china más bien como un “reencuentro”. Allí también evoca el detallismo que aprendió, expresamente, de su padre farmacéutico; de él dice que le viene el gusto por las maderas y los árboles; y que nunca después tuvo un maestro tan riguroso.

⁶ Más data sobre el documental: Asistentes: Priscila Sandoval. Fotografía: Diego Pratto. Cámaras: Diego Pratto. Sonido: Mario Cuello y María Claudia Raimondi. Montaje: Diego Pratto. URL: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/3923>

⁷ En este documental, hacia el último cuarto, está registrado el homenaje que se le hiciera en su casa el día 17 de mayo de 2008, casi al año de su muerte.

⁸ Documental hecho con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

⁹ En el documental *Detrás del cerco de flores* cuenta que fue a ver una muestra de Valdés y que quedó maravillada ante la “opulencia creativa” y la “rara presencia del ícono, del bizantino, del lujo”, bastante sobrecargado para su gusto. Ella le regaló uno de sus libros de poesía y él le enseñó la laca como “artesanía”, que ella dice haber entendido como un “compromiso”, porque él siempre le aconsejó “-Beatriz, pasa tus poemas a la tabla”. Ella lo reconoce como “un maestro”. (Las citas entrecomilladas provienen de nuestra desgrabación del documental). Cuenta que la primera laca que hizo fue un retrato inspirado en una foto de su madre en el borde del estanque. Y, de hecho, su último libro -si así podemos llamarlo- es *La hamaca*, conservado por su hija Elena Rigatuso, “una serie de “trípticos”, pequeños, donde combina plástica y poesía.” (Rigatuso, chat del 16.02.21). El libro que le regaló fue el segundo, *Cerca pasa el río*, que todavía no encontramos (Gronda, 2004: 305).

¹⁰ La biografía de BV que figura en *El collar de arena* (2013) estuvo a cargo de Beatriz Vignoli. Pero sabemos fehacientemente que pudo realizarse gracias a la generosidad y a la activa colaboración de Elena y de Rubén Rigatuso, tal como se declara en “Esta edición” (Vallejos, 2013: 17), aunque ese prólogo no está firmado; estimamos que corresponde al editor, Daniel García Helder.

¹¹ Otro discípulo de Valdés fue César Patrone, con sesión de Facebook en https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1028802360481726&id=131371136891524 En este punto cabe mencionar que, a su vez, Beatriz Vallejos tuvo alumnos de esta técnica: dio talleres en la provincia de Corrientes; y en San José del Rincón creó la Escuela de Antón, para transmitir personalmente a otros lo que ella había aprendido más de treinta años antes de Valdés Mujica.

Habiendo ocupado un lugar destacado en la década del 60, lamentablemente hoy aquel reconocimiento está diluido por el extendido desconocimiento de su obra visual. El lugar señalado queda en evidencia mediante el listado de muestras en que participó y de actividades relacionadas que llevó adelante¹² (Invitación, 1969), listado impreso en la invitación a su primera muestra individual en Buenos Aires, en la galería de arte Witcomb, entre el 28 de abril y el 10 de mayo de 1969. Hacia el año 2000 todavía se insiste en la relevancia del laquismo de Vallejos junto a su poesía. En la primera solapa de su *Del cielo humano*, tal vez en palabras de Rosa Gronda o de José Luis Volpogni - quienes estuvieron a cargo de la edición- se lee: “Esta singular expresión funciona a veces como correlato de su escritura y se apoya en materiales ligados al paisaje del litoral, incluyendo maderas de la isla, pigmentos naturales, nácar de caracoles y espinas de peces regionales” (Vallejos, 2000). Sin embargo, en la actualidad se ha hecho hartó difícil hallar su obra.¹³

BV es una entre varios de nuestros escritores que hacen uso de más de un código, en este caso el verbal y el visual. Su poética se despliega entre ambos y, para poder conocerla mejor, es necesario recorrer las dos áreas de su obra.¹⁴ La interdisciplinariedad se impone, entonces, puesto que Vallejos incursiona en dos lenguajes. En la invitación/ catálogo de mano para la muestra “Lacas” de Beatriz Vallejos en la galería de arte Quartier, en Planeta Hall, de Rosario, del 14 al 28 de julio de 1966¹⁵, Luján Carranza¹⁶ afirma que el cruce de disciplinas es intrínseco en Beba, al referir la “inspiración plástico-poética” de sus

¹² La invitación a la Exposición *Lacas de Beatriz Vallejos*, en la Galería Witcomb, presenta el historial de las siguientes muestras: “1962 Exposición de sus primeras lacas en Rosario; 1964 Concurre al X Salón de Arte Moderno de Amigos del Arte, Museo Castagnino, Rosario; 1965 Exposición individual en Renom, Rosario; 1965 Por invitación, en galería Libretex de Santa Fe; 1965 XI Salón de Arte Moderno Amigos del Arte Museo Castagnino, Rosario; 1966 Por invitación al IV Simposio Nacional del Folklore Cosquín, con las lacas “del viento y del agua”; 1966 Por invitación Galería Planeta Hall, Rosario; 1967 Invitada a la inauguración colectiva de la Galería del Litoral en Buenos Aires; 1967 Por invitación Exposición individual en el Museo de Bellas Artes, Corrientes; 1967 Por invitación del Salón de Cultura, Goya, Corrientes; 1968 Por invitación, muestra colectiva en Planet Hall; 1968 Invitada a la galería de arte San Cristóbal, Santa Fe; 1968 En adhesión a la Semana de Rosario invitada por el Club Español y Asociación Literaria Nosotras, Rosario; 1968 Muestra colectiva, galería de arte San Cristóbal, Santa Fe; 1968 XIV Salón de Arte Moderno Amigos del Arte, Museo Castagnino, Rosario”. A la par, en la misma invitación, se mencionan dos actividades de Vallejos relacionadas con su quehacer plástico: “Por invitación dio un cursillo sobre la técnica laquista en la Escuela Profesional N°1 Servando Bayo, Rosario. Asimismo en la Academia de Artes Josefina Contte de Corrientes, y en el Salón de Cultura de la Municipalidad de Goya, Corrientes, en 1967.// En el Museo de Bellas Artes de Corrientes, una conferencia sobre “Transparencia y misterio de las lacas”, 1967” (Invitación, 1969).

¹³ En el “Museo de la Costa” de San José del Rincón en 2019 encontramos una laca expuesta. Una parte importante de su producción quedó en manos de su familia. Pudimos contactar a su hija, Elena Rigatuso, a quien íbamos a visitar en Rosario en abril de 2020, lo cual se vio impedido, natural y lamentablemente, por la pandemia y la cuarentena. Queda pendiente ese viaje de documentación.

¹⁴ Para aludir a la poética general de BV el prólogo de Celia Fontán a la antología personal *El cántaro* (2001) es obligado, debido a la excelente capacidad de observación certera, y su notable expresión, del arte de BV.

¹⁵ La invitación, entre otros datos, ofrece una fotografía en blanco y negro de una laca, “Tristeza y el arco iris”, y el listado de obras, ya que tienen título, a saber: “Símbolo cósmico”, “Símbolo lírico”, “Vitril del atardecer”, “Caminos de la noche”, “Tristeza y el arco iris”, “Es el mar, no es el mar”, “Nacimiento de la primavera”, “La brisa”, “La isla (sauces)”, “La isla (chilcas)”, “La isla (seibos)”, “Otoño -1-“, “Otoño -2-“, “Llegar a la playa” y “La casita de la orilla del agua”. Todos son títulos en perfecta consonancia con el mundo verbal y visual de la poesía de BV.

¹⁶ Por la misma época Luján Carranza publicaba poemas y relatos en *El Litoral* de Santa Fe.

creaciones. Imagina que Leónidas Gambartes¹⁷ al ilustrar *Alborada del canto* “tal vez haya intuido que las dos disciplinas, poesía y plástica, lejos de dispersar una vocación, se complementarían”.

¿Dónde se ubica dentro del sistema de la literatura argentina?

En tanto artista y mujer santafesina Vallejos se inserta en el linaje de Emilia Bertolé¹⁸ (1896-1946), también poeta y pintora.

En 1945 “Beba” publica su primer poemario, *Alborada del canto*, que en 1944 había sido merecedor del Primer Premio “Poeta Joven Inédito” de la Biblioteca “Mariano Moreno” de Santa Fe (Vignoli, 2013: 332), consistente en medalla de oro y publicación de la obra, ilustrada nada menos que por el recién mentado Leónidas Gambartes (1909-1963). Entre los miembros del jurado está Luis Gudiño Kramer, quien en su *Escritores y plásticos del Litoral* sitúa a Beatriz Vallejos en la estela del fallecido Hernán Gómez (1905-1948),¹⁹ junto con Fausto Hernández (1897-1959), Irma Peirano (1917-1965) “y en semi silencio Horacio Correas [1909-1979]” (Gudiño Kramer, 1955: 38).

Por amistad, por contacto y por influencias, en tanto artista de su provincia, Vallejos estuvo en relación con creadores multifacéticos, como el poeta vanguardista Felipe Aldana (1922-1970),²⁰ el poeta y alfarero Kiwi²¹ (1940-2011), el ambientalista y fotógrafo Jorge Cappato²² y el poeta Roberto Malatesta (1961). Otros nombres de su contexto poético inmediato, en este caso de mujeres poetas, son: Paulina Simoniello (1903-1979), Carlota Garrido de la Peña (1870-1958), Rosaura Schweizer de Juliá Tolrá (1903-1993),

¹⁷ Leónidas Gambartes (1909-1963) es el fundador del llamado Grupo Litoral de artistas plásticos de Rosario, comprometido con el arte testimonial, pero desde una concepción que asimiló los aportes de las vanguardias. Son foco de renovación del arte en el país. Lo integraron: Juan Grela, Francisco García Carrera, Julio Ottman, Alberto Pedrotti, Gutiérrez Almada, Oscar Herrero Miranda, Carlos Uriarte, Domingo Garrone, Santiago Minturn Zerva y Ricardo Warecki. En 1952 se suman Froilán Ludueña y Pedro Giacaglia. Referimos las palabras del crítico de arte y novelista Roger Pla a propósito de una muestra en la Galería Van Riel en 1958, precisamente la última del Grupo como tal: “Gambartes hace blanco en una temática de raíz vernácula, lo indígena [así en la exposición en Van Riel] rescatado en una hazaña casi arqueológica [...] Como debe ser, semejante mundo donde perdura el pasado indígena de América no es aquí pretexto para literatura de ilustración, sino que ese mundo vibra como al sonido luego del golpe del diapason por el impacto visual de los elementos formales, cromáticos, rítmicos y de materia. La pintura es la entrada al tema, y éste es la resultante de la pintura. Como debe ser.” (Pla, 1958: s/p.).

¹⁸ Emilia Bertolé tuvo una participación destacada en el campo artístico de su época. Por ejemplo, integró el Grupo Anaconda, liderado por Horacio Quiroga. Y aun hoy se conservan obras de ella -especialmente retratista- en el Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires) y en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” (Rosario).

¹⁹ Hernán Gómez, considerado por Eduardo D’Anna (2018) como un poeta del 40, deja dos muy curiosos textos inconclusos: *Versiones del gaucho* y *En el campo, con Fierro*, publicados recién en 2010. El segundo resulta particularmente interesante, puesto que el autor Guillermo Enrique Hudson es convertido en protagonista. Gómez lo hace aparecer recitando el *Martín Fierro* a los peones de la estancia paterna, quienes lo creen un ser de la vida real; así “realidad y cultura en la obra de Gómez son intercambiables, espejos una de la otra” (D’Anna, 2018: 121). Como era de esperarse, D’Anna presenta este libro de Gudiño Kramer en su bibliografía.

²⁰ A Felipe Aldana está dedicado el poemario *La poesía es una llama perenne*, de 1979 (1980).

²¹ Su nombre completo es Héctor Rolando Rodríguez.

²² Director de la Fundación Proteger.

Haydée Gerlero (s/d.), Marta Samatán (1901-1981), Adriana Ruiz (s/d.),²³ Estela Galfráscoli de De Carolis (s/d.-2010)²⁴ (Gudiño Kramer, 1955: 50) y Amelia Biagioni (1916-2000) (Gudiño Kramer, 1955: 51).

Por la época en que empieza a escribir Beatriz guarda cierta relación con la llamada poesía del 40, afín a lo localista y al terruño de la infancia; aunque Eduardo D’Anna la ubica más bien en una corriente derivada del sencillismo (2018: 88). No el de Fernández Moreno -aclara-, al que considera un “modernista ortodoxo que logra prestigiar las cosas que el emisor lírico nombra (como las vísceras humanas) *aunque sean cotidianas*,²⁵ tornándolas extrañas, anómalamente singulares, y conservando la excelsitud de su papel de *poeta*” (D’Anna, 2018: 89). El sencillismo al que alude D’Anna implica una “retirada a cuarteles de invierno” por parte del yo poético, y da frutos dispares (2018: 89). En esta línea podemos leer el poema “A la voz de García Lorca” (Vallejos, 1945/2013: 55-56), ya que es una de las figuras tutelares de los llamados poetas del 40.

Asimismo, hay en el primer poemario de Vallejos una evidente conexión con el autoproclamado neohumanismo del medio siglo (Furlan, 2010). Así, debido a gran parte de su contenido el poemario pertenece, también, a la poesía del 50, que busca en la humanidad de posguerra alentar un recomienzo desde valores, sobre todo, fraternales. Son varias las composiciones explícitamente inscritas en esta línea, como, por ejemplo, “Canto IV” (Vallejos, 1945/2013: 33-34), “Canto V” (Vallejos, 1945/2013: 35-37), “Destino” (Vallejos, 1945/2013: 49-50), “Están los días que vendrán” (Vallejos, 1945/2013: 60) y “Anuncio del año nuevo” (Vallejos, 1945/2013: 63-64). En esta área destacamos especialmente “Guerrilleros”, raro en el marco de la obra posterior, por su evidente tinte político:

Quando la noche avanza sobre la geografía,
y crecen las ciudades desgarradas
[...]
Una sola palabra es la que alumbra
el túnel desbordado de las lágrimas.
[...]
Su heroísmo es la estrella salvadora del pueblo.

Una sola palabra:
Se llama guerrillero.
(Vallejos, 1945/2013: 61-62)

Por último, como poeta del Litoral centrada en la naturaleza, Beatriz Vallejos es muy cercana a la poesía de Juan L. Ortiz (1896-1978), con quien la une una estética próxima de lo chino y de lo japonés.

²³ Esposa de Luis Gudiño Kramer.

²⁴ Esposa de Victorino de Carolis (1914-1974), poeta y artista plástico.

²⁵ Bastardillas en el original.

Inicio de un camino creador

“El capullo no sabía ser rosa
-la presentía”
(Vallejos, 1945/2013: 29)

Alborada del canto está dividido en tres secciones numeradas, las dos primeras con título: “I. Primeras imágenes” y “II. Canción de adolescencia”. Cada sección está precedida por un dibujo de Leónidas Gambartes -al que se suma el del árbol tronchado de la tapa- y por un breve epígrafe de la autora; estos son:

Era **blanco**²⁶ el pecho de la paloma
sobre los campanarios del día
(Vallejos, 1945/2013: 9)

Era **gris** la paloma herida
sobre la curva de los días
(Vallejos, 1945/2013: 27)

Y sin embargo era **rojo**
su pequeño corazón amante
(Vallejos, 1945/2013: 51)

Vemos en los tres epígrafes una palabra que cruza el libro entero y que va cambiando de color dominante, del blanco al gris y del gris al rojo. Esta es la única paloma hasta llegar al último poema, dedicado a Romain Rolland (1866-1944) por su reciente muerte, “ya entregado al laurel y a la paloma” (Vallejos, 1945/2013: 68). En esta composición Beatriz menciona el personaje de Colas Breugnon, que da título al libro de Rolland de 1919, donde el autor francés hace una suerte de declaración personal de principios. Entre ellos, la paz es el más importante; la misma paz que instala la paloma de los epígrafes; también, la paz recién firmada -Tratados de París, en febrero de 1947-después de la Segunda Guerra Mundial, a la que se alude indirectamente en “Anuncio del año nuevo”:

Mañana será el canto de los pájaros
sobre el olivo azul de la victoria
[...]
El viento arrastra tibias cenizas.
Todas las lágrimas no se habrán secado;
pero el día hallará al borde de las horas,
las manos extendidas y el corazón en calma.
[...]
(Vallejos, 1945/2013: 63)

Las tres partes del libro marcan un tránsito, acompañado por el surcar los cielos de la paloma. Comienza en la niñez, en la parte “I”, aludida por elementos como los diminutivos “espejito”, “lagunita”, “llamita”, “campanita”, etc., las rondas en las páginas

²⁶ La negrita es nuestra.

11, 18, 19 y 24, el cuco y el juego, vg en “Ronda de otoño” (Vallejos, 1945/2013: 24), o en “El fuego”:

Rojo, azul, amarillo
jugando a la ronda
en torno de un leño muerto
que se tiznó de cuco.
Quema que quema.
Pedacito de arcoíris
que chisporrotea
en torno de un cuco negro
que se pintó de diablo
[...]
(Vallejos, 1945/2013: 18)

En esta primera parte hay varios poemas con un tono infantil muy marcado y cargados de afectividad. A la par hallamos composiciones que incluyen un elemento descriptivo fuerte. Aquí la observación del paisaje ya está firme, que se irá haciendo cada vez más entrañado en la obra de Vallejos; por ejemplo, en “Calabalumba” (Vallejos, 1945/2013: 20), en “Camino” (Vallejos, 1945/2013: 13) y en “Fondo de serranía (Vallejos, 1945/2013: 21). Los poemas delinean recortes espaciales en que predomina lo externo, pero tamizado muy marcadamente por la subjetividad:

El viento en el viento
y el mimbre en movimiento.
Amapola, danzadera roja
en el jardín.
(Vallejos, 1945/2013: 22)

“Bocacalle” presenta una desnudez más afín a la Beatriz Vallejos de los libros posteriores:

Cruz de los caminos.

Línea recta
desde el farol al suelo:
plataforma neutra
del gallito veleta
amador de horizontes.
(Vallejos, 1945/2013: 16)

El tránsito sigue por la adolescencia en la parte “II”: “Y amanecían los días / de nuestra adolescencia / como trenes sin máquina”, en “Canto V” (Vallejos, 1945/2013: 35). A veces, hay paisajes que no refieren una exterioridad ambiente reconocible, como en “Canto II”:

De las turbias cenizas
surgen cauces recién abiertos.

El pájaro de fuego se abandona
en la noche quebrantada del sueño.
[...]
(Vallejos, 1945/2013: 30).

No es esta una correspondencia al estilo romántico; más bien deja vislumbrar el ejercicio de una facultad perceptiva porosa, lábil, que tiende puentes entre el afuera y el adentro:

[...]
Por las tristísimas grietas del sueño
resbalan mansamente,
pálidos rostros desvanecidos,
voces con perfume a tierra húmeda, y a leche,
y manos con tibieza de bruma disuelta
en el recuerdo.
[...]
("Canto III"; Vallejos, 1945/2013: 31)

Finalmente, en la parte "III", el vuelo accede a la vida adulta, donde es dicho reiteradamente el abatimiento de la guerra, el "cielo crucificado" (Vallejos, 1945/2013: 30 y 33); así como en varios puntos se expresa la esperanza, especialmente en la figura de Romain Rolland y en el autobiográfico "Arrullo para el niño que llega" (Vallejos, 1945/2013: 54-67), puesto que BV estaba embarazada de su segundo hijo.

A esta altura del poemario, ya lo interior y lo exterior están mucho menos diferenciados, como en el poema "En gris": "La tristeza / es la lombriz que se escurre / debajo de la tierra" -1945/2013: 47-). Estos nexos entre interior y exterior no solo explicitan la continuidad, sino que la amplifican. A lo largo de la obra verbal de BV la propiocepción se abre, cada vez más, tanto a la intero-, cuanto a la exterocepción.

Este poemario "es un libro de juventud" (Gudiño Kramer, 1955: 51), no solamente porque la autora cuenta con veintitrés años, sino porque todavía se adivina un mundo poético recién estrenado. Diez años después de haber sido publicado, Luis Gudiño Kramer, en su panorama de la literatura y de la plástica santafesinas,²⁷ afirma que "aquellos poemas"

constituyen un ilustrativo proceso de creación artística, de acuerdo con su título [,] y el lector puede advertir cómo han ido adquiriendo formas en el mundo poético de una muchacha, ahora madurando en la vida múltiple del canto, la creación y la lucha, esas sensaciones, impresiones, ideas y figuraciones [...] (1955: 51)

Tal como ocurre en muchos casos, más tarde el primer libro será deliberadamente excluido por la autora misma. Esta especie de abjuración se ve en el duplicado hecho de que no lo incorporará en sus antologías personales *El collar de arena* (1980) ni en *El cántaro* (2001). Quizá la exclusión haya respondido a que todavía hay en *Alborada...* maneras que resultan ajenas a la síntesis que más adelante le será propia, al menos a partir del tercer libro,²⁸ *La rama del seibo* (1963). En efecto, Luis Gudiño Kramer -quien más

²⁷ Recordemos que esta, entre 1950 y 1957 aproximadamente, es la época en que varias provincias hacen sus primeras antologías (cfr. Arancet Ruda, 2016: 63-105). El libro de Gudiño Kramer no reviste tal carácter, pero sí ofrece un panorama de nombres y de características. Algo similar y en el mismo año hace para la flamante provincia de La Pampa -territorio nacional hasta 1951- Rosa Blanca Gigena de Morán, en su *Plumas y pinceles de La Pampa*.

²⁸ Lamentablemente, hasta el momento no hemos podido dar con el segundo poemario, *Cerca pasa el río* (1952).

extensamente se ha referido al poemario inicial de Vallejos- ya señala que en él “reina aún cierto apego a las formas exteriores del verso; o un afán verbal demasiado visible, que encubre o vela el pensamiento poético” (1955: 52).

El poema inicial, “La hora encantada”, es muy ilustrativo respecto de la abundancia verbal que será luego desterrada. En una desprevenida primera lectura podría parecer en consonancia con la poesía de los 40 -presunta familiaridad reforzada por la palabra “canto” en el título del poemario-, por el aire evocativo de la infancia y por el anhelo de un paisaje idílico perdido; así como podría arrimarse al cuarentismo debido a la posibilidad de leerlo como un nocturno,²⁹ aunque sabemos que es un subgénero lírico que viene de mucho más lejos (Arancet Ruda, 2008).

En los dos primeros versos ya se encuentra esta “Noche de raso negro. / Fauce de lobo hambriento.”, donde relumbran el astro nocturno, “Redondo disco de plata / en sombras de terciopelo” -que se desplaza “cadencioso”-, y otras varias luces, menores y que le hacen eco en medio de la oscuridad: “argentado centelleo”, “luciérnagas”, “blancos tulipanes” e “inflados camalotes”. La luna personificada “pasa besando la nuca / de gigantes de madera / con melenudas cabezas / [...] / en la noche silenciosa” (Vallejos, 1945/2013: 11). En la construcción imaginística de lo que resta del poema sobresale un carácter cuasi infantil, donde se orchestra un relato de fantasía:

[...]
Doce luciérnagas bailan
en ronda que envuelve el bosque.
Una docena de luces
que se prenden
que se apagan.
Doce blancos tulipanes
hacen doblar sus campanas.
Doce inflados camalotes
-improvisadas tribunas-
de doce croar sonoros.
Doce cric-crac ritmados
dan el compás pausado
de doce serruchos negros.

Es el reloj del bosque
que marca la media noche.
(Vallejos, 1945/2013: 11-12)

Visto desde la obra posterior este paisaje tiene asidero más allá del idilio elegíaco como artificio. Así lo descubrimos gracias a la conversación con Rosa Gronda, en enero de 2002, en que Beba cuenta: “Cerca del bambú había una fuente que medía más de dos metros y yo me quedaba en el borde a contemplar el agua, las ranitas. No sabía de Basho todavía, pero sentía una emoción que después me hizo comprenderlo inmediatamente.

²⁹ Asimismo, hallamos un nocturno en estos versos del “Canto III”: “Abandonada está mi soledad / en el corazón de la amapola, / mientras la noche esponja / su negro plumaje / sobre el asfalto de la luna.” (Vallejos, 1945/2013: 31).

Ese era mi retiro, mi lugar sagrado.” (Gronda, 2006: 305). Queda explícito el vínculo entre quien escribe y su lugar propio, el que le da pertenencia, arraigo.

En la construcción descriptiva de una mágica escena del bosque a medianoche prevalece una ingenuidad de niño,³⁰ que primero podría verse en desmedro del logro poético; no obstante, comprendemos más tarde que, contrariamente, allí está, aun casi sin desplegar, una virtud crucial para el creador: la de mantener viva la capacidad de asombro:

-Todo eso se fue incorporando naturalmente, sin que me diera cuenta. No lo consideraba un “incorporarse”, era algo natural, como respirar. Era mi entorno natural, no sabría separarlo. [...] La vida de esa fuente: los sapitos, la brisa, el movimiento de las ramitas... Por eso pienso que fue mi comprender tan naturalmente a Juanele... ¿Entendés lo que quiero decir? También cuando descubrí a los escritores de haikus me parecía que los conocía de mucho antes.

El anochecer, los bichitos, las lucecitas entre los árboles, el cielo, las estrellas... todo era mágico, sin acordarle conscientemente esa significación de mágico.

Yo entonces era sin nombre. Era alguien asombrado de verdad. Alguien naturalmente asombrado y dichoso. Todo tenía fragancia a tiempo pasado pero que estaba ahí... “Encantamiento” diría, exactamente esa palabra. (Gronda, 2006: 306).

En la misma conversación con Rosa Gronda, casi sesenta años después, Beatriz confirma que el renovado descubrimiento de lo inmediato destaca su lugar de pertenencia, y es para ella constitutivo.

En el poema recién citado llama la atención el reiterado empleo del número doce. Siete veces. Tal como se lee en el cierre del poema, el doce indica el momento del día: “Es el reloj del bosque / que marca la media noche” (Vallejos, 1945/2013: 12). Esta insistente presencia numérica se resignifica al ser considerada en relación con la producción final, *La hamaca* (2003),³¹ que no es un libro editado, sino un poemario en íconos, como retablos, y que está en posesión de su hija, Elena Rigatuso (2021 a).³² Para Isabel Molinas este último poemario da la clave “para leer sus textos literarios y para comprender sus poemas pasados ‘a cedro y laca’” (Gronda, 2006: 313). La misma crítica señala que consta de doce poemas (Gronda, 2006: 315), lo cual pudimos confirmar al menos en relación

³⁰ “Beatriz Vallejos, posiblemente por su carácter retraído, ha podido salvar casi intactos los tesoros que el niño trae desde regiones oscuras e inexploradas y que constituyen ese mundo poético que está en el creador, y sin el cual la poesía no alcanza a remontarse más allá de la retórica o del estilo culto o bello. El mundo de Beatriz Vallejos madura incansablemente; se redondea y alcanza plenitud y su milagro de nos ofrece en muchos de estos leves poemas de ‘Alborada del canto’.” (Gudiño Kramer, 1955: 51)

³¹ Isabel Molina lo consigna como de 2003 (Gronda, 2006: 313). Sin embargo, en las fotos de parte de esta obra, así como de algunos de sus manuscritos correspondientes, que nos hiciera llegar más que generosamente Elena Rigatuso, *La hamaca* figura con fecha 2002.

³² Sabemos que Elena Rigatuso tiene esta obra gracias a varios *chats* personales mantenidos con ella vía *Messenger* de *Facebook*, desde 2019. Agradecemos su amabilidad y su excelente disposición.

con algunos dactiloscritos³³ -debido a que Elena ya no tiene en su posesión todos los retablos-. Mera casualidad, o no, en el contexto de la obra de Vallejos es factible destacar el sentido de orden que introducen los números, y sumarle el de organizar el tiempo en la jornada: doce horas del día y doce horas de la noche, al menos en estas latitudes. El detalle con que posteriormente Vallejos data no solo sus libros, sino muchos de sus poemas, reviste sus indicaciones de lugar y de hora con una importancia que primero podría no distinguirse. Un ejemplo extremo es el de *Está de seibo la sombra del timbó* (1987), donde para uno de los poemas consigna “rosario, 29 de mayo, 7 hs 20”. Salvo alguna excepción, BV siempre precisa fecha y lugar de escritura y composición, lo cual resulta un signo llamativo. Primero, es un indicador de la relevancia de su ubicación espacio temporal en la instancia de creación; segundo, revela que el proceso creativo situado es para ella importantísimo, casi más que la obra terminada.

Nace una poética...

En *Alborada del canto*, como es de esperar, asistimos al nacimiento de una poética en tanto el “repertorio de recursos para poner en forma la experiencia” (Gianera, 2003: 36); y, a la par, poética en cuanto a la imaginaria y a las nociones en ella implícitas, que serán la materia prima de esa experiencia.

Un recurso propio de BV es la mención, en un mismo sintagma, de lo material pequeño y/o frágil -cualquiera sea el campo sensorial apelado- junto con lo que no tiene bordes fijos; de manera que lo acotado y lo ilimitado quedan en contacto y se contagian sus propiedades. Estas áreas superpuestas pueden estar en solo dos palabras, o en la totalidad del poema -que en este libro son bastante más extensos de lo que serán en los poemarios posteriores-. He aquí algunos ejemplos: “Están los días que vendrán, / surgiendo de la bruma” (1945/2013: 60), “Mañana será el canto de los pájaros / sobre el olivo azul de la victoria” (1945/2013: 63), “Tibio niño de trigo / se acuna en mi esperanza” (1945/2013: 65). Por medio de este recurso, aquí incipiente, Beatriz crea una atmósfera comunicativa: se establece una conexión de doble vía, posteriormente exhibida más al desnudo - Beatriz afirma en conversación con Domingo Sahda: “mi aprender es el despojamiento” (Gronda, 2006: 303)-. De esta manera, produce un vértigo característico, debido a la condensación extrema, que crea “zonas de significación indómita” (Caisso, 2001: 432). En este primer poemario el poema que, en su totalidad, presenta esta relación entre lo delimitado y lo que no puede medirse es “Madre”:

³³ Uno de los dactiloscritos consigna el siguiente índice de poemas: “Poema-ícono I La Hamaca/ Poema-ícono II Cruzando/ Poema-ícono III Patio entre árboles/ Poema-ícono IV La Mirada/ Poema-ícono V Goznes/ Poema-ícono VI Resplandor del invierno/ Poema-ícono VII Pequeño cofre/ Poema-ícono VIII Las amigas/ Poema-ícono IX Quedamente/ Poema-ícono X Las ciencias duras/ Poema-ícono XI Por Ulises/ Poema-ícono XII Donde termina el bosque”. Pero es necesario señalar que, en lo que Elena Rigatuso nos hizo llegar de *La hamaca*, figuran cuatro índices dactiloscritos distintos, en algunos hay once y en otros doce poemas; y el orden en cada caso tiene variantes. Es decir que, a pesar de que Beba decía no corregir, sí componía el todo, lo cual se deduce, asimismo, del hecho de que a menudo decidiera poner algunos poemas en más de un libro.

Yo era una estrella blanca
con cinco picos.
[...]
Tú
eras el cielo grande
que me acunaba
(Vallejos, 1945/2013: 14)

BV pone mayor énfasis siempre en lo nimio. Así se construye una categoría clave en nuestra poeta: la levedad. Este carácter ya fue identificado por Gudiño Kramer, quien habló de los textos de *Alborada del canto* como “leves poemas”: “Para apreciarlos se requiere de alguna sensibilidad; no atraen por su apariencia; no son pedantescos y deslumbrantes. Su tono es menor, como de elegía[,] y muy sentido. Las imágenes son finas, originales y congruentes”; y cita como ejemplo: “Los hilvanes del aire / tejen trapecios / para las mariposas...”³⁴ (1955: 51). Más adelante otros críticos insistirán en idéntica sutileza, como Raúl Gustavo Aguirre en una nota en *La Gaceta* de Tucumán (1985); y como Celia Fontán en su excelente prólogo a *El cántaro*, donde señala que “La lectura de estas pequeñas piezas de inusitado rigor poético, a pesar de su levedad, nos exige un demorado acercamiento” (2001: 7).³⁵ Aquí elegimos ejemplificar lo leve como categoría propia de BV con el poema “Canción en tiempo de primavera para mi juventud”: “Oh pasionaria / de la corona estremecida / al contacto del viento puro / [...] / Sobre tu pétalo de luz / donde resbala el rocío”. (Vallejos, 1945/2013; 45-46). Esta categoría enhebra toda su obra, hasta *La hamaca* inclusive; por ejemplo, en el poema-ícono “Goznes”:

Cofres de la
penumbra
místicos goznes
del azul
cardenillos del óxido
¿Dónde

en qué
rincón
calla
el grillo?
(Vallejos, 2002)

Este carácter sutil, condensado y breve guarda parentesco espontáneo con el haiku, que algunos de los críticos mencionados también señalaran. Por ejemplo, lo hallamos en el mínimo cuadrado “-Un bote se desliza en el río. / Y un pájaro de grandes alas / planea en el aire” (Vallejos, 1945/2013: 47).

³⁴ “Canto X”, 1945/2013: 44.

³⁵ La poesía de Beatriz Vallejos es uno de los mejores ejemplos para pensar lo que Susana Rodríguez propone como el *timing* propio de la competencia lectora de poesía. Ella señala que frente a “el vértigo, el volumen y la estridencia” que marcan la percepción contemporánea, el poema en cambio pide una desaceleración. El detenimiento requerido se intensifica y se multiplica hasta volverse contemplativo (Rodríguez, s/f.).

El puente tendido entre lo mensurable y lo que escapa a las mediciones ordinarias propone ya en *Alborada...* una poesía íntima, pero no intimista; así lo capta Gudiño Kramer cuando sostiene que la poesía de Beatriz Vallejos “es de carácter social, en cuanto no se particulariza con sus solas pasiones o deseos. No es la suya una poesía intimista, de acuerdo con ese individualismo que convierte al poeta en el centro del mundo, sino de intimidad en el acento y de proyección humana en la intención y amplitud de las ideas... (1955: 51).

...de la luz

El de Beatriz Vallejos es, al decir de Fontán, “un territorio de transmutaciones donde el agua, la arena y la luz son motivos recurrentes” (2001: 7). En este territorio, en efecto, entre los elementos elegidos están los relativos a la luz, al aire, a la tierra con sus frutos y al agua. Cada uno merecería ser rastreado por separado; sin embargo, desde este primer poemario hallamos que la luz despliega su protagonismo, con sus múltiples posibilidades: reflejos, iridiscencias, medios tonos, umbras, penumbras, colores, matices, grados de saturación, incluso una oscuridad también con variantes. La luz asume -lo mismo que la levedad- estatus de categoría, pues se convierte en criterio rector para comprender la obra total, en la que lo visual y lo plástico ocupan un lugar por igual.

¿Qué luces hay en este primer poemario? Su título ya la introduce en la palabra ‘alborada’, que viene de ‘albor’ > ‘luz del alba’. Este sintagma alude al inicio del día al referir un tipo de luminosidad, la misma del último verso del libro, “El nuevo día alumbrá” (Vallejos, 1945/2013: 69).

De entre los colores en tanto impresión que produce la refracción lumínica sobre una superficie determinada, en el poemario predominan el verde y el rojo, a menudo conjugados, como por ejemplo en las cuatro veces de “Canto IX” (1945/2013: 42-43). Además de connotar la más pura vitalidad, verde y rojo son opuestos complementarios, es decir que uno junto al otro se exaltan, mutuamente; así como, si se mezclan, se forma un tipo de gris -tal como ocurre con todos los complementarios-, otro de los “colores” que abunda en *Alborada...*

Sobre la base de paisajes, de colores y de luces, se va erigiendo lo inasible, a lo que paradójicamente tienden las realizaciones poéticas de Vallejos, sean verbales o plásticas. El poema “Vacío” lo apunta muy acertadamente; adelanta el afán de decir lo indecible, de que la escritura poética sea experiencia de decir lo que aún no se sabe, ya no presentación ni representación, sino existencia en forma de letras y de espacios en blanco:

El viento de la nada
pega sus alas
en los vidrios sin forma
del silencio.
[...]
(Vallejos, 1945/2013: 15)

Ese “vacío” es también el espacio de reverberación, interior y sobre la página concreta, gracias a la cual es posible asomarse al mundo de “lo que se está viendo” -al decir de Joaquín Giannuzzi en su “Poética”, de *Señales de una causa personal* de 1977 (2000: 194) -.

De alguna manera, Claudia Caisso habla de lo inasible en BV, pero con otra denominación: lo inexistente. Ella lo define como aquello que “insiste en señalar en la coexistencia oximorónica de lo próximo y lo lejano nuestra condición de mortales” (2001: 433). Otra manera de destacar esta misma sensación abisal es la de Pablo Gianera cuando observa: “Están los elementos -brisas, lloviznas, plantas resplandores- y están también los hechos. Pero los poemas no describen elementos, sino la intersección del elemento y el instante” (2003: 36). Una y otra vez, queda en claro que en la poesía verbal o visual de Vallejos se experimenta en simultáneo y en breve espacio la paradoja de la existencia. Consecuentemente, Isabel Molinas eleva a BV como poeta del tiempo y del ser (Gronda, 2006: 314).

... del agua

Cuando Luis Gudiño Kramer observa que los jóvenes poetas santafesinos de ese momento “no son revolucionarios en la forma, pero [que] su mensaje, en realidad, provoca una verdadera revolución en la conciencia y en el gusto de las nuevas generaciones” (1955: 17), alude de algún modo a la nueva actitud de los intelectuales en la posguerra, como antes indicamos. Desde la perspectiva del S XXI, este comentario acerca de la “revolución en la conciencia” adquiere otro sentido más, y puede inscribirse en la senda de una mirada afín a lo eco-, que lee los productos culturales siempre en relación con su ambiente natural propio, sea por presencia o por ausencia.

En *Alborada...* lo que nos lleva a esta consideración es otro elemento que, junto con la luz, es central en BV: el agua, las aguas en charcos, lluvias, lagunas, estanques, ríos. En este poemario hay específicamente dos ríos cuyos nombres dan título al poema que los trata: “Calabalumba” (1945/2013: 20) y “Al Paraná” (1945/2013: 53). Aparte de su carga simbólica, para nuestra autora el río es fundante, una y otra vez, como atestiguan los títulos de dos de sus poemarios: *Cerca pasa el río* (1952) y *Del río de Heráclito* (1999). Además, como poeta santafesina y de la costa, ella atraviesa y es atravesada por este ámbito fluvial.

En los poemas recién mencionados el elemento natural y rector es asumido como un par; tanto el río serrano Calabalumba, visto como un “niño”, como el “Hermano Paraná”, con su cuenca tan variada, nuestro río por antonomasia. Río y sujeto humano perceptor y escribiente son pares.

En este punto es importante destacar que el laquismo -con raíz muy remota en el Lejano Oriente- es más que adecuado para Vallejos. En parte de su historia esta técnica de pintura a la laca se asocia con el taoísmo, cuya concepción de la naturaleza dicta que el ser humano no debe forzarla ni dominarla, sino acompañarla (Herberts, 1958: 165);

aunque se supone que surgió mucho antes, en el Neolítico (Collins), como modo de proteger los objetos de los efectos devastadores del agua. Y en este caso quien usa esta técnica es nada menos que una santafesina: alguien que heredó de su padre el amor “oriental” por los árboles³⁶ -la laca se realiza sobre tablas de madera-, y que experimentó el efecto de las inundaciones desde su prehistoria³⁷ - a causa de una ingente inundación en 1905 la familia se mudó de Colastiné a la ciudad de Santa Fe, donde nació Beatriz-.

Este respetuoso posicionamiento del sujeto de la enunciación que se identifica fraternalmente con todo lo creado solo irá *in crescendo*, desplegándose progresivamente en la producción posterior de BV. Volvemos al laquismo, que en verdad ofrece muchas variantes técnicas, pero en todas ellas mantiene un punto clave: la pintura, el diseño, el dibujo se hace adaptándose al soporte, en este caso, a las propiedades de la tabla de base, a menudo deliberadamente curva; es decir que no solo debe respetar, sino subordinarse a la superficie natural para realzarla (Herberts, 1958: 170).

Por esta definición subjetiva desde la fraternidad/ sororidad, instalada ya en el primer poemario, podemos leer a BV desde el marco hermenéutico de la ecocrítica.

El agua aparece en otro poema de *Alborada...*, “Laguna limpia” (1945/2013: 17). Agua que, vista en relación con los dos ríos antes mencionados, lleva la paridad a otra dimensión, porque conecta cielo y tierra. Queda inaugurada en su obra la igualdad armoniosa de todo ser natural, el humano incluido como uno más. Familiaridad de lo macro y de lo micro, de lo alto y de lo bajo, el universo entero muy humildemente dicho:

Espejito del cielo,
cuando se mire la luna,
muéstrale que tiene
la cara sucia.
Préstale de tu agüita.
Laguna. Lagunita.
(Vallejos, 1945/2013: 17)

Vuelve aquí a reunir lo ínfimo y lo infinito (“espejito del cielo”) en un marco verbal marcado por los diminutivos que aminoran el tono (Gudiño Kramer, 1955: 51) y tornan lo dicho más cercano.

³⁶ “El amaba, mi padre, la madera” (Gronda, 2002); la desgrabación es nuestra.

³⁷ “[...] en la creciente de alrededor de 1902 [...] en Colastiné, papá hizo un mueblecito, un pequeño mueble tallado de cedro [...] y ese bien familiar con toda su historia quedó ahí; hasta que vino la inundación del 05 que arrasó con todo y se llevó, además, las iniciales grabadas en plata de mi madre, Georgette Molinari, que mi padre había puesto en ese mueblecito. Se lo llevó el agua. Y se llevó también mi destino, que me llevó a nacer en la ciudad de Santa Fe” (Gronda, 2002); la desgrabación es nuestra.

Alborada... como inauguración y anticipo

*y de nuevo la rosa.
de nuevo?
No era su fin
ser la rosa?*
(Vallejos, 1999: s/p.)

La rosa del epígrafe inicial, que no sabía serlo, y la del final, que se repite hasta el cansancio, es el amable traje que le damos aquí a la poética de Vallejos. En su primer libro, *Alborada del canto*, se inaugura su poética de la levedad y de lo inasible, realizada paradójicamente en los elementos más concretos e inanes, y especialmente centrados en la luz y en el agua.

El árbol cuasi trunco dibujado en la tapa de este primer poemario de BV es una cifra y una profecía acerca de cómo sería el arte de esta creadora. Profundamente ligada a su lugar, Vallejos es poseedora de un robusto “sentido del arraigo” (Goodbody, 2016). Los árboles, la madera y los productos de su entorno le darían la materia para crear: materia en cuanto a imágenes y a conceptos para articular su percibir, su sentir y su pensar. Y, también, materia en cuanto los soportes de sus obras visuales serían tablas de madera; usaría goma laca -que originariamente provenía de distintos árboles; incluso de insectos-; pigmentos naturales para colorear; arcilla para moldear; elementos como espinas, piedritas, mica, etc., para adherir a sus lacas. Toda esa materia, cuya fuerza sensitiva “queda envuelta en el halo de la poesía” (Carranza, 1966), está cifrada en el tronco trazado por Leónidas Gambartes, que en su verticalidad va desde las raíces hundidas en el suelo hasta sus extremos tendidos al cielo, equivalente de lo espiritual y de lo imaginario, de los polos distantes que Vallejos reúne.

La obra de BV, su visión y su realización, pueden considerarse eco en tanto el discurso muestra a un sujeto que en el acto de percibir su entorno se hace consciente de sí mismo, gracias a que es parte de él, todo en uno. La naturaleza para BV tiene un carácter más bien edénico, como revelan algunas de sus cartas; no solo por la armonía cuasi perfecta, sino por el sentido de unidad y de completitud.

El agua y la luz, en sus funciones y en sus simbolismos, atraviesan la experiencia creadora de Vallejos. Y la percepción puesta en juego, tanto como la obra que se da a percibir, están marcadas por la levedad y lo inasible. Así, lo ínfimo ocupa el centro y se destaca, por contraste, con alguna forma de vastedad. A través de lo sutil, el infinito:

¡Estoy aquí!,
dijo el agua
pero era
un hilo
de sol
donde
flotaba el camalote
(Vallejos, 1980: 127)

Vallejos reconoce la igualdad de todos los seres, lo mismo que la ecología profunda. Esta comprensión personal de mundo queda confirmada en la entrevista que le realizara Irina Garbatzky (2004), donde se destaca una ética de la creación: para BV el artista debe ser humilde y estar conectado con la alegría de existir, sin más. Dice Beatriz: “en sus orígenes el mensaje religioso es un mensaje de luz, y yo no voy a repetir el Evangelio, pero quiero que transmita la alegría de vivir por sobre todas las cosas.” (Garbatzky, 2004). En consecuencia, Vallejos no solo resuena con una posición ecocrítica, sino que le da una vuelta más, hacia lo espiritual. Para Vallejos los tres “principios guadores” de la poesía son “misterio”, “transparencia” y “precisión” (Gronda, 2006: 306). Es la suya “El agua llena de luz y canción escondida”, al decir de Fijman (“Poema IX”; 1983: 118); ya no solo simbólicamente, sino desde una percepción que deja vacante la definición del significado, y que se abre al vacío.

Desde su alborear en 1945 el canto de Beatriz Vallejos quedó tendido, en tensión creativa, en una fórmula indefinidamente reversible: la luz del agua y el agua de la luz:

-Vasija encantada, forma
de las formas, contéstame.

-Y el cántaro, extasiado de penumbra,
redondeó la luz.
(Vallejos, 1963: s/n.)

Como la luz sobre el agua, riela en nosotros lectores la poesía de BV. Como el agua llena de luz se nos multiplica el resplandor hasta perder, por un instante, el contorno.

Referencias bibliográficas

- ACOSTA, Alicia, José Cettour, Teresita Cherry (guión), 2012, *Apaisado profundo, Cienvolando*, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, San José del Rincón / Santa Fe. Argentina. 43', <https://vimeo.com/90641376> (consultado por última vez el 20/08/19).
- AGUIRRE, Raúl Gustavo, 1985, “Una sólida fundación. En transparencia y misterio”, epílogo del poemario de Beatriz Vallejos *Horario corrido*, 1985, Rosario, Fundación Ross [originalmente en *La Gaceta*, Tucumán, 13 de octubre de 1980].
- ANDRUETTO, María Teresa, 2006, *Beatriz*, Córdoba, Argos.
- ARANCET RUDA, María Amelia, 2008, “Oliverio nocturno. El nocturno como clave de lectura de *En la masmédula*”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, julio, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/girondo.html>
- ARANCET RUDA, María Amelia, Lucas ADUR, Dulce María DALBOSCO *et alii*, 2016, “Radiestesia de las provincias en las antologías de poesía argentina”, *Antologías Argentinas. Intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario*. Bs.As., Editorial Teseo. 63-105. URL:

<https://www.teseopress.com/antologiasargentinas/>

- BERTONE, Concepción (comp.), 2008, *Las 40. Poetas santafesinas 1922-1981*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 19-29.
- BRASCÓ, Miguel (sel. y notas), 1957, *Antología universal de la poesía*, Santa Fe, Castellví. 2° ed. aumentada y corregida: 1957, 379-380.
- CAISSO, Claudia, 2001, “Del río y del cielo (entre algunos poemas de Beatriz Vallejos), De vértigo, asombro y ensueño: ensayos sobre literatura iberoamericana”, Rosario, Vites, 429-436 [trabajo presentado en las Primeras Jornadas de la literatura de Santa Fe, UNR/UNL, 29 y 30 de setiembre de 2000].
- CARRANZA, Luján, 1966, texto en el catálogo de mano de la muestra “Lacas” de Beatriz Vallejos, del 14 al 28 de julio de 1966 en la Galería Quartier, en Planeta Hall, Mitre 846 PB, Rosario.
- CASTELLI, Eugenio, 1993, contratapa de *Donde termina el bosque*, Rosario, ediciones del taller.
- CÓFRECES, Javier, Gabriela FRANCO y Eduardo MILEO (sel. y pról.), 2009, *Primeras poetas argentinas*, Bs.As., Ediciones en danza.
- COLLINS, Neil, s/f., “Lacado chino: características, historia de lacado”, <https://es.gallerix.ru/pedia/east-asian-art--lacquerware/>
- FIJMAN, Jacobo, 1983, *Obra poética*, Bs.As., La Torre Abolida.
- FURLAN, Luis Ricardo, 2010, *El movimiento neohumanista. La generación de 1950 en la poesía argentina*, Madrid, Altorrey Editorial.
- GARBATZKY, Irina, 2004, “Beatriz Vallejos: ‘Somos una vibración infinita’” (Reportaje), *La Capital*, Rosario, domingo 10 de octubre de 2004, URL: http://archivo.lacapital.com.ar/2004/10/10/seniales/noticia_139292.shtml (Consultado por última vez: 20/08/19).
- GIANERA, Pablo, 2003, “Anonimato y brevísimos roces”, reseña de *El cántaro*, *Diario de poesía*, 64, abril de 2003, 36. URL: <https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-64/>
- GOODBODY, Axel H. y Carmen FLYS JUNQUERA, “Del panteísmo romántico al ecosmopolitismo: sentido del lugar, arraigo y conciencia ecológica”, *Sentido del arraigo: perspectivas transatlánticas*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de UAH, [Biblioteca Benjamin Franklin].
- GRONDA, Rosa, 2002, *El cerco del cielo. Una mirada sobre Beatriz Vallejos* (cortometraje), Taller de cine UNL. URL: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8080/colecciones/handle/123456789/8618>
- GRONDA, Rosa e Isabel Molinas, 2006, *Creadores santafesinos: Beatriz Vallejos*, Santa Fe, Centro de Publicaciones, Secretaría de Extensión, UNL, 301-320.

- GRUSS, Irene (sel. y pról.), 2006, *Poetas argentinas (1940-1960)*, Bs.As., Ediciones del Dock [Pez náufrago].
- GUZMÁN, Raquel y Miriam FUENTES (sel. y pról.), 2009, *Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino*, Bs.As., Ediciones del Dock.
- HERBERTS, Kurt, 1958, “Oriental Lacquer Painting”, *The Complete Book of Artists’ Techniques*, New York/ Washington, Frederick A. Praeger, 164-170.
- Invitación a la Exposición Lacas de Beatriz Vallejos en la Galería Witcomb, 1969, Bs.As.
- MAUBÉ, José Carlos y Adolfo CAPDEVIELLE (h.) (sel.), 1930, *Antología de la poesía femenina argentina*, pról.: Rosa Bazán de Cámara. Bs.As., Impresores Ferrari.
- MONTELEONE, Jorge (sel. y pról.), 2010, *200 años de poesía argentina*, Bs.As., Alfaguara, 395-399.
- NACHÓN, Andi (sel. y pról.), 2007, *Poetas argentinas (1961-1980)*, Bs.As., Ediciones del Dock [Pez náufrago].
- PLA, Roger, 1958, “El Grupo Litoral en Van Riel”, *Lyra*, 2do n° extraordinario de 1958, a. XVI, nos 171-173.
- PRIETO, Martín (comp. y pról.), 2018, “Símbolo, representación, entresueño y materia”, prólogo a *Los ojos nuevos y el corazón. Antología de la poesía moderna de Santa Fe*, Santa Fe, Espacio Santafesino Ediciones, 7-25.
- RIGATUSO, Elena, 2021, *Chat vía Messenger de Facebook*, 16.02.21, <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaudea/article/view/14879>
- RODRÍGUEZ, Susana A. C., s/f.³⁸, “En torno a la literatura. ¿Una cuestión de competencias?”, *Hablar/ escribir: transformaciones culturales*, 281-299.
- S/N, 2013, “Poemas de Beatriz Vallejos”, *Revista Universidad de Antioquia*, 310. Recuperado el Vallejos, Beatriz, 1945, *Alborada del canto*, Santa Fe, Castellví, [Rosario, Iván Rosado, 2014].
- VALLEJOS, Beatriz, 1963, *La rama del seibo*, Rosario, edición de la autora.
- _____, [1979] 1980. *La poesía es una llama perenne*, dentro de *El collar de arena* Santa Fe, Colmegna, 111-127.
- _____, 1987, *Está de seibo la sombra del timbó*, Santa Fe, delanada, plaqueta plegable, Santa Fe, delanada. Ilustra: M.G.].
- _____, 1999, *Del río de Heráclito*, tapa: laca sobre madera de balsa de BV; fotografía de Amancio Alem, Santa Fe, edición de la autora. 2000³⁹.

³⁸ Estimamos que fue publicado entre 2002 y 2004, aproximadamente.

³⁹ Consignado en el libro: “San José del Rincón. Febrero/ Agosto de 1998”.

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

_____, 2001, *El cántaro, poemas desde 1980, inéditos y no reunidos en libro*.

Sel.: Javier Cófreces, Bs.As., Ediciones en Danza.

_____, 2002, “Goznes”, poema ícono de *La hamaca (mimeo)*.

Las relaciones entre poesía argentina y poesía española como espacio de intercambios y productividad

RAQUEL GUZMÁN

Universidad Nacional de Salta
radallac@yahoo.com.ar

Recibido: 27 de noviembre de 2020– Aceptado: 29 de noviembre de 2020

Resumen: En un estudio de 1948 Rafael Alberto Arrieta analiza los vínculos entre la poesía argentina y España considerando los lazos históricos, las operaciones críticas, los viajes e intercambios, y la función que cumplió España como instancia de comunicación, traducción y difusión. Estas consideraciones abren interrogantes acerca de los itinerarios posteriores de este movimiento entre más de dos regiones en un mundo idiomático común. Posteriormente los estudios transatlánticos, al recuperar la noción andina de la complementariedad, sitúan el espacio como un lugar colectivo y aleatorio, inclusivo y complejo, donde los discursos juegan un papel de alta productividad, y abren otras posibilidades a la crítica para dar cuenta de fenómenos en contacto. Se diseña así un marco que permite focalizar la literatura como diálogo y como deslizamiento entre estéticas, temporalidades y textos que entran en contacto, debaten y pueden serializar su combinatoria. El objetivo del presente trabajo es revisar estas perspectivas en un corpus poético de autores del Noroeste argentino. Se conjetura intensa la presencia de la poesía española en esta producción, como eco de una tradición compartida puesta de manifiesto en epígrafes, homenajes, alusiones, réplicas, como así también en viajes y referencias que anudan un territorio compartido.

Palabras clave: poesía argentina – poesía del NOA - poesía española – interdiscursividad – transatlántica

The relations between Argentine poetry and Spanish poetry as a space for exchanges and productivity

Abstract: In a 1948 study, Rafael Alberto Arrieta analyzes the links between Argentine poetry and Spain, considering historical ties, critical operations, travels and exchanges, and the role that Spain played as an instance of communication, translation and dissemination. These considerations raise questions about the later itineraries of this movement between more than two regions in a common idiomatic world. Later, Transatlantic studies, by recovering the Andean notion of complementarity, situate space as a collective and random, inclusive and complex place, where discourses play a highly productive role, and open other possibilities for criticism to account for phenomena in contact. Thus, a framework is designed that allows literature to be focused as dialogue and as a slippage between aesthetics, temporalities and texts that come into contact, debate and can serialize their combinatorics. The objective of this work is to review these perspectives in a poetic corpus of authors from the Argentine Northwest. The presence of

Spanish poetry in this production is strongly conjectured, as an echo of a shared tradition manifested in epigraphs, tributes, allusions, replicas, as well as in trips and references that tie a shared territory.

Keywords: Argentine Poetry - NOA Poetry - Spanish Poetry - Interdiscursivity - Transatlantic

Relaciones complejas, controvertidas y, por tanto, ricas

“he dicho con mi lengua
la plegaria de un náufrago
arrancado de la voracidad
del mar

he sido el náufrago
el mar
y la plegaria”

(Cañas: 2012)¹

En un estudio de 1948, *La literatura argentina y sus vínculos con España*, Rafael Alberto Arrieta considera los lazos históricos, las operaciones críticas que fueron dándose a lo largo del tiempo, los viajes e intercambios de escritores, estudiosos y periodistas, y la función que cumplió España como instancia de comunicación, traducción y difusión de la literatura del resto de Europa. Desde la llegada de la imprenta, la circulación oficial y clandestina de los libros, el impacto de las ideas políticas en las distintas épocas hasta las referencias literarias y la discusión acerca del carácter epigonal de esta literatura, son objeto de análisis por este destacado estudioso de la literatura argentina. La perspectiva histórica utilizada le permite rastrear polémicas, enconos y adhesiones que se suceden a lo largo del tiempo y que visibilizan la presencia / ausencia de la literatura española en las consideraciones de la literatura argentina. Las discusiones políticas, los debates del Centenario y las críticas acerca de una literatura que obstruía las transformaciones de la vanguardia, así como las controversias suscitadas en torno a la letra del “Himno Nacional”, constituyen algunos de los ejes a partir de los cuales Arrieta da cuenta de una relación compleja y plena de controversias, que atañe a todos los géneros, pero que se cifra sobre todo en el ensayo.

Complementa la perspectiva histórica con la referencia al impacto que obras españolas tuvieron en la Argentina –vg en el teatro- y la consideración de obras argentinas en España –vg *Martín Fierro*-; o la desconsideración criticada por Rubén Darío en sus crónicas como enviado del diario *La Nación* en Madrid (1898). Arrieta destaca además el importante papel que cumplió España en la difusión de autores del resto de Europa, que potenciaron la literatura latinoamericana y la difusión de los autores de esos lares en ediciones españolas. Traza así un itinerario minucioso de las convergencias y divergencias en el mutuo conocimiento de dos ámbitos literarios distanciados en el espacio, pero que habitan

¹ Del poema “Identidad”.

el territorio común de la lengua. Tal acercamiento lleva a señalar también obras escritas en la Argentina con temas y referencias hispánicas (*La gloria de don Ramiro* de Rodríguez Larreta), y a la inversa (*Argentina y sus grandezas* de Vicente Blasco Ibáñez).

Si bien la perspectiva ideológica y los entusiasmos hispanistas de Arrieta han sido revisados y criticados de distinto modo, nos interesa aquí la perspectiva metodológica utilizada que le posibilita proponer diversidad de escenarios literarios para explicar las relaciones interdiscursivas entre la producción literaria de las dos orillas; también le posibilita señalar en el final de su estudio un espacio común que excede la lengua y que se sob reimprime a ella: se trata de la obra de Cervantes. Desbarata así los recorridos geográficos e históricos, los conflictos políticos y las tensiones por la imposición de la lengua del imperio para construir un nuevo territorio.

Los estudios transatlánticos, afianzados en el presente siglo, propician el estudio de las literaturas conectadas por la lengua española y proponen un campo crítico en construcción que se define por su carácter inclusivo, metodología dialógica y voluntad anticanónica; es decir por su despliegue horizontal y en continuo proceso (Ortega, 2015: 41). Se trata de un movimiento crítico entre espacios nomádicos y resituados, con nuevas articulaciones, donde caben los viajes, exilios, nomadismos y desplazamientos físicos o virtuales, que generan complejas biografías de lecturas y escrituras. En la Argentina los congresos de literatura transatlántica (La Plata, 2008 y 2011; Buenos Aires, 2019), así como los Congresos de la Asociación Argentina de Hispanistas, fueron ocasión de abordar de este modo complejo las relaciones entre las producciones locales y las peninsulares.² En este caso particular presentamos los diálogos entre la poesía del noroeste argentino y la poesía española, contextualizados en una tradición de estudios de especialistas de una y de otra área.

Un punto de partida es la presencia de dos regímenes que posibilitan la trama interdiscursiva y el consecuente deslizamiento del sentido. Uno es el que trama las transformaciones literarias en un movimiento que rebasa las lenguas, donde las figuraciones, representaciones, formas y géneros, nutren un imaginario anárquico, prolífico y pleno de alusiones tácitas o explícitas, que configuran los saberes literarios. El segundo régimen organiza sus redes hacia los discursos sociales constituidos con referencia a tiempos y a lugares precisos. En este caso la producción literaria refracta épocas, lugares y se instala en los debates discursivos. Ambos regímenes son móviles y funcionan de manera simultánea, abriendo los sentidos del texto en diversas direcciones.

Intertextualidad, reescritura y poéticas

Los estudios de Graciela Balestrino y Marcela Sosa (1997) desplegaron un espacio de indagación del teatro del NOA –en particular de Salta– desde la perspectiva de la

² Al respecto Laura Scarano realiza una pormenorizada revisión del tránsito de estas investigaciones en la ponencia leída en ocasión de celebrar diez ediciones de los Congresos de la Asociación Argentina de Hispanistas (Rosario, 2014).

reescritura entendida como trama de repetición y de diferencia respecto de uno o varios textos anteriores. Por su parte en *Manual para cautivar lectores* Marcela Sosa dedica un apartado al estudio de las relaciones intertextuales entre la poesía de Salta y el canon literario español.³ Valeria Mozzoni (2015) en su estudio acerca del teatro tucumano y la cultura española considera otra variable significativa, que es la inmigración de españoles y su participación activa en la vida cultural local. Se produce así una fricción de alta productividad en distintos campos del quehacer artístico que favorece su institucionalización. En otra perspectiva Carlos Jesús Maita propone en *La experiencia del soneto* (2005) una lectura transversal de esta forma lírica desde la antigüedad hasta la producción poética de fines del siglo XX en Salta, atravesando el canon español y el argentino. También considerando la forma estrófica Herminia Terrón analiza las correlaciones entre el soneto clásico y la obra del poeta jujeño Mario Busignani, posteriormente estudia los villancicos desde las raíces hispánicas hasta su pervivencia en la poesía popular de Jujuy (2012). Si bien los artículos específicos que encontramos son limitados, el tema de la correlación entre la poesía de tradición hispánica y la poesía del noroeste argentino aparece de forma recurrente, sobre todo con referencia a las formas medievales, la poesía del Siglo de Oro y las estéticas de la Generación del 98 y del 27. Se trata de una referencia frecuente cuando se aborda la obra de autores del siglo XX como Raúl Galán⁴, Walter Adet⁵, Libertad Demitropulos⁶, Sara San Martín⁷, Andrés Fidalgo⁸,

³ Los textos referidos son 1/ sonetos: “No guardes la bella flor...” (Roberto Albeza); “Soneto calchaquí” (Raúl Aráoz Anzoátegui); “El gozante” (Manuel J. Castilla); “Salta” (Jorge Díaz Bavio); “Salta” (Marta Schwarcz); y 2/ romances: “Güemes y otros cantares” (Julio César Luzzatto); “Muerte del General Lavalle” (Manuel Castilla); “Romance del agua mansa” (Juan José Coll).

⁴ Poeta, crítico y docente. Miembro fundador del movimiento *La Carpa*, nació en Jujuy en 1913 y murió en un accidente en 1963. Entre sus obras se cuentan *Huerto* (1942), *Se me ha perdido una niña* (1950), *Carne de tierra* (1952), *Ahora o nunca* (1960), *Canto a Jujuy* (1960).

⁵ Poeta y crítico literario (Salta, 1931-1992). Publicó *En el sendero gris* (1962), *El aire que anochece* (1971), *Memorial de Jonás* (1981), *La casa donde soy* (1984), *Los oficios* (1987) y *El hueco* (antología, edición póstuma, Madrid 1992 y Salta, 1992). Realizó una importante labor como antologista; su obra *Cuatro siglos de literatura salteña* (1981) es fundamental para el estudio de la literatura del NOA.

⁶ Autora nacida en Jujuy en 1922, falleció en Buenos Aires en 1998. En su poemario *Muerte, animal y perfume* (1951) hay una notable presencia de las formas hispánicas, luego dedicó gran parte de su producción a la novela: *Los comensales* (1967), *La flor de hierro* (1978), *Río de las congojas* (1981), *Sabotaje en el álbum familiar* (1984), *Un piano en Bahía Desolación* (1999) y *La mamacoca* (2013).

⁷ Poeta, crítica y académica en filosofía. Nació en Bella Vista, Tucumán, en 1921 y murió en Salta en 2001. Publicó *Yo soy América* (1962), *Shusky y otras soledades* (1988), *En una eternidad descomedida* (1992), *De amor deshabitada* (1995) y *Festín del águila* (1995). Todavía hay poemas y ensayos inéditos.

⁸ Poeta, crítico literario y abogado (Jujuy, 1919-2008). Es autor de: *Serenata* (1943), *Toda la voz* (1971), *Aproximaciones a la poesía* (1986), *Coplas y variaciones* (1989). Publicó los ensayos: *La copla* (1958), *Elementos de poética* (1961), *Breves toponimia y vocabulario jujeños* (1965), *Panorama de la literatura jujeña* (1975), *Bibliografía de la literatura jujeña* -en colaboración con Herminia Bellomo- (1990), *El teatro en Jujuy* (1995) y *Jujuy, 1966-1983* (2001).

Carlos H. Aparicio⁹, María Elvira Juárez¹⁰, en quienes se registran huellas de ese diálogo.

Esta interlocución se establece -como decíamos antes- tanto bajo estrategias de reescritura, como de referencias intertextuales, alusiones, homenajes y epígrafes, que sitúan los textos en una red de significaciones a la vez que instalan la diferencia. La lengua que la constituye -el español- trae consigo múltiples tradiciones literarias, tanto hispánicas como amerindias y las resultantes de las traducciones europeas tamizadas por lecturas de los distintos países de la misma lengua.¹¹

Primera inflexión: *Armagedón* de Nancy García

En 1984 Nancy García (Salta, 1959) gana el Primer Premio de Poesía para autores inéditos en la Provincia de Salta con el poemario *Lentitudes*, un conjunto de dieciséis poemas donde se advierte la convergencia de: la poesía existencialista, que tuvo entre sus cultores en Salta a Walter Adet¹² y a Jacobo Regen¹³; la poesía mística tamizada por los escritores del 27; y la poesía popular en imágenes y ritmos resituados. Estas tres líneas reaparecen en los poemarios posteriores de García, *Armagedón* (1986), *El errante* (1992) y *El mar en la sombra* (1994), que van construyendo una suerte de vía dolorosa de búsquedas humanas y experiencias formales. En “Orbe” (1986: 11) leemos:

Mundo	Hombre
	Lenguaje
aquí enmudezco en la instancia,	
de los signos,	
donde se tiende el aire errante	
disperso, contraído,	
conjurado en ecos multiformes;	
aquí la recta	
lo inconmensurable y	
la astuta tentación original	
de no llamarte:	
verbo,	

⁹ Poeta y narrador, nació en Jujuy en 1935, pasó gran parte de su vida en Salta, donde falleció en 2014. Publicó *Pedro Orillas* (1965), *El grillo ciudadano* (1968), *Los Bultos* (1974), *Sombra del fondo* (1982), *Andamios* (1980), *Trenes del sur* (1988).

¹⁰ Poeta tucumana (1915-2009), vivió un largo período en Córdoba. Integró el grupo *La Carpa*; es autora de *El hombre y su noche* (1958), *Alto soliloquio* (1960), *Bajo la piel del astro* (1966), *Oda al Siglo XX* (1968), *Para que cale hondo* (1970), *Selva impalpable* (1972), *Matías Espiritu* (1976), *El hierofante* (1980), *Detrás de la memoria* (1984).

¹¹ “Entendemos que con la expresión ‘espacio transatlántico’ apuntamos a un nodo de convergencias y tránsitos de poéticas que dialogan y confluyen, reflejando sociedades multiculturales donde lo nativo/ extranjero se disuelve encarnado en autores nómadas, cosmopolitas, migrantes, interesados en un lector ubicuo y no necesariamente vecino y connacional. Con vocación panhispánica, el idioma común no resulta ya una formalidad impuesta que encubre diversidades radicales, sino una plataforma de lanzamiento para afianzar un intercambio dialógico, que respete las variaciones regionales e históricas, pero funcione como conector (Scarano, 2015).

¹² *Armagedón* entronca con la perspectiva existencialista de *Memorial de Jonás* (1981) de Walter Adet, publicado también en Salta, donde la batalla entre el hombre y Dios se sitúa en el diálogo entre Jonás y el Creador.

¹³ Jacobo Regen nació en Salta en 1935. Sus obras publicadas son *Seis poemas* (1962), *Canción del ángel* (1964), *Umbroso mundo* (1971), *El vendedor de tierra* (1981), *Poemas reunidos* (1992), *Antología Poética* (1996). Falleció en 2019.

labio del agua que modula
el silbo errante.
se silencian los párpados...

Todo resplandece en la quietud
invisible de los nombres.

Una imagen del Génesis se figura entre el mundo de “ecos multiformes”, el cuerpo humano diseñado en labios y párpados, y el lenguaje que es verbo, silbo y nombre. Este primer poema de *Armagedón* anuncia un tópico axial del libro, que es la búsqueda del sentido de la existencia humana. Nancy García construye la batalla final de Dios a través de sucesivas alusiones y referencias a *Los hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso, retoma el Armagedón (Har-Magedón) del *Apocalipsis* -lugar de la gran guerra del hombre- (16: 14,16) y las referencias a quienes están en contra de Dios, porque se niegan a someterse a su autoridad (Salmo 2: 2) en una guerra que acabará con el gobierno del hombre (Daniel 2: 44). El lamento humano del poemario de Dámaso se transforma en furia de un hablante que increpa e impreca, sucesivamente, a través de imágenes que dan cuenta de la lucha humana entre la vida y la muerte.

El poemario va de tonos meditativos a inquisidores, que se suceden creando un ritmo de desesperación y angustia. Dos epígrafes de Dámaso Alonso se incluyen en el interior del poemario, el primero en “El siervo sufriente” (García, 1986: 31) dice: “Pero el Padre me ha dicho / ‘Vas a caerte, / abre las alas’” correspondiente a la “Dedicatoria final (Las alas)” que cierra *Hijos de la ira*. El poema de García transforma el diálogo del hipotexto en un soliloquio que exige a Dios que hable:

[...]
Pero no.
Te quedas boca arriba en el profundo leño,
por tantos siglos silencioso,
arrullado al vaivén de este siglo XXI
electrónico, veloz, excrementado.
Solemnemente solo.
Fantasmalmente altivo.
¡Oh Dios
te arrancaron de cuajo las costillas! [...]
(García, 1986: 31)

El segundo epígrafe precede a una segunda parte del libro y corresponde a la estrofa del poema de Alonso “La injusticia” -que no se incluye en la primera edición de *Los hijos de la ira*, sino en las posteriores- y dice:

Y van los hombres, desgajados pinos,
del oquedal en llamas, por la barranca abajo,
rebotando en las quiebras,
como teas de sombra, ya lívidas, ya ocres,
como blasfemias que al infierno caen.
(García, 1986: 43)

Se introduce así un conjunto de catorce poemas dominados por la imagen de cuerpos fugitivos, transparentes, vaporosos, con ojos de cera, rostros ausentes, voces desleídas

y a robarse la vergüenza.
oigo como si a ratos
escarbaran las estrellas.
(García, 1984: 51)

En la poesía del “desarraigo” de Dámaso Alonso hay una réplica a la España de posguerra, cuya metáfora se puede leer en “Mujer con alcuza”; Nancy García actualiza esa réplica y la profundiza en la Argentina de la posdictadura, generando un espacio común de reconocimiento en los lugares de la violencia.

Segunda inflexión: *Tres heridas* de Lucila Lastero

En 2011 el Premio Provincial de Poesía en Salta fue otorgado al poemario *Tres heridas* (2011) de Lucila Lastero, autora que en 2007 había ganado ese mismo Premio en el Género Cuento con *No habrá nunca una puerta*. El texto de Miguel Hernández sirve de epígrafe al libro de poemas, insertándolo en una triple tradición: la de la canción como forma literaria, la de la metáfora de la herida y la de la poesía vanguardista de cuño español. Lastero nació en Florencio Varela en 1978, desde la infancia reside en Salta donde se graduó en Letras.

“Tres heridas” es un poema de Miguel Hernández que aparece en su *Cancionero y romance de ausencias*, que recoge las producciones del español de 1938 a 1941, es decir que corresponde a la etapa final de su producción y está impregnado por el dolor de una trayectoria vital intensa:

Llegó con tres heridas:
la del amor,
la de la muerte,
la de la vida.

Con tres heridas viene:
la de la vida,
la del amor,
la de la muerte.

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.
(Lastero, 2011: 9)

En la poesía de Hernández la imagen de la vida se asocia al compromiso y la solidaridad, el amor es una pasión atormentada y a la vez una herida luminosa, la muerte, después de una vida de entrega, es el acto de suprema donación. En el caso de este poema las heridas son una afección que se conjuga en el “yo” de la tercera estrofa, y este es el momento en el que se sitúa Lastero para organizar su poemario en tres partes: “La vida”, “La muerte”, “El amor”.

“La vida” es un conjunto de diecisiete poemas donde la subjetividad impregna el mundo cotidiano hecho de pequeñas derrotas, dobleces, olvidos en la trayectoria de un

Las relaciones entre poesía argentina y poesía española...

hablante que busca en la escritura, en los recuerdos y en la rutina las partes de un mundo fracturado. Mirar la vida y mirarse a través de los actos cotidianos, ese es el desdoblamiento sobre el cual las huellas de la monotonía, las dudas, las inconsistencias se inscriben en el poema. La tradición es atravesada por el instante afectivo de una voz que no tiene la potencia revolucionaria del siglo XX, sino que reivindica la experiencia cotidiana de vivir con todas sus posibilidades y limitaciones. Es una vida con sus valores y emociones, pero también con las heridas de las pequeñas y múltiples incisiones. No se trata de rehuir los conflictos sociales, sino de percibirlos en el cuerpo y el dolor particular de cada persona; la violencia contra las mujeres, las desigualdades sociales, los agobios laborales van configurando una poesía que podríamos situar como postutópica, en el poema “Lo que me pasa a diario”:

Me pasan las astillas de la rutina
los blanco y negro de la economía
la gente y sus máscaras con guiños
la cosmópolis de lo siempre ajeno.

Me pasan los amores sepultados
los que nunca gritaron que estaban
el jabón de lavar quebrándose sobre la ropa de cama
otra vez. [...]
(Lastero, 2011: 20)

La segunda serie, de once poemas, despliega imágenes de la muerte que van de la guerra al desgaste del tiempo, y dicen los afectos ausentes en una interesante oscilación enunciativa desde una primera persona reflexiva a una segunda apelativa. De ese modo la presencia de la muerte se desliza en diversos planos en “Vuélvase azul”:

[...]
Cuando la amargura llegue ataviada
con los encantos multicolores de la TV.

Cuando los vivos
elijan hablar con los muertos
canonizados en las páginas web.

Cuando el cartucho negro de la inspiración
ya no admita ser reciclado.

Vuélvase azul
pero del azul de los poetas
que veneraban a los dos gigantes.
[...]
(Lastero, 2011: 39)

Color oceánico y del firmamento, el azul remite a la sombra y a la disolución, pero también a la belleza tal como la consideraban los modernistas y al misterio en la poética simbolista. Volverse azul es ser otro en esta vida previsible y marchita, morir a una vida para instalarse en un más allá de experiencias imprevisibles. Los paradigmas estéticos son resituados en el marco de una cultura tecnológica de lo efímero y lo fugaz.

La primera persona insiste en un yo inestable, dubitativo, que tiene preguntas incesantes. En algunos casos hay una ambigüedad de género y, en otros, se instala la imagen de una mujer sonámbula recorriendo una ciudad extraña, indescifrable, los poemas son como pasos, intranquilos a veces; breves y rígidos en otras ocasiones. En el poema “Como si” dice: “Me llegó tu dolor / como si me tocaran / las manos de la muerte.” (Lastero, 2011: 41).

La tercera parte es la más extensa, con veinte poemas, y presenta el amor como herida perpetua, afilando sus uñas aun detrás de una caricia. Sentimiento inestable, indócil, que se destruye a sí mismo, se asocia al duelo, al infortunio, a la mentira, al agravio y, por lo tanto, se tiñe de negatividad. La herida del amor es su ausencia, la soledad es una sombra que se desliza en esta parte del poemario, es una recurrencia en la trayectoria del yo, a veces como estado de abatimiento y, en ocasiones, como el lugar desde el cual se recuerda el amor perdido. La alternancia de poemas largos y breves fortalece el efecto de incertidumbre amorosa y, en algunos de ellos, se recupera la forma estrófica de la canción, como en “Hoy te vi”:

Estabas casi igual,
igual al que abandonaste
hace tiempo
frente a la puerta
de mis recuerdos. [...]
(Lastero, 2011: 69)

Los tres movimientos rítmicos que articulan el poemario, signados por las metáforas del poema de Hernández, construyen una esfera de encuentro entre distintas voces y distintos tiempos articulados por una misma lengua. Ese ensamblaje permite los cruces de estéticas e imágenes de dos situaciones históricas figuradas a través de los dolores humanos, como dice Scarano (2015) respecto de la poesía de esta época; en *Tres heridas* se abandonan las antiguas utopías mesiánicas de liberación, las consignas lexicalizadas y las filiaciones partidarias, pero se rubrica la vigencia de una postura estética de intervención en el campo social.

Fluir entre dos orillas

En un estudio acerca de la presencia de Alejandra Pizarnik en la poesía española, Luis Bagués Quilez (2012) observa que la recurrencia de ciertas codificaciones simbólicas asociadas con la representación de la identidad, la disolución del yo, la disociación psíquica y la escritura esquizofrénica de Pizarnik encuentran un sugerente correlato en las fórmulas discursivas con las que la poesía española reciente acoge una subjetividad difusa y una identidad en construcción. Imágenes como el hilo y el espejo, la retórica del silencio y la ausencia le permiten al crítico español trazar convergencias entre Pizarnik y obras de autores peninsulares como *Color carne* (2009) de Erika Martínez, *Profundidad de campo* (2009) de Yolanda Castaño y *El cielo de las cosas* (2011) de Pelayo Fueyo, entre otras.

Las relaciones entre poesía argentina y poesía española...

Estamos ante otro gesto que tiene su correlato con la presencia de Borges¹⁴ en la literatura peninsular o las reescrituras que Gelman, Lamborghini y Perlongher realizan del canon del clasicismo español. En ese movimiento interdiscursivo la escritura abre paso a la historia, las lenguas, las tradiciones artísticas y los debates políticos que atañen a ambas orillas, la enunciación se vuelve un camino privilegiado que pone atención en los cruces y recodos.

En la poesía del Noroeste argentino los pliegues y nudos de estas voces se reconocen en múltiples textos publicados en los últimos años, tanto en libros de autor como en antologías o páginas web. Aparecen como incrustaciones o ecos de una literatura plural, activa y dinámica en su construcción.

El poemario *Diseños del fuego y poemas para volverse mar* (1999) de Francisco Romano Pérez -autor tucumano que reside en Jujuy desde la década del '60- tiene un epígrafe de Dámaso Alonso, "...y era un dolor inmenso el mar", y presenta la contracara del autor español, breves poemas, como anotaciones al margen de un soliloquio provocado por aquel. Sin embargo, permanece el efecto de caída y de ausencia, de pérdida y de silencio en un sujeto que balbucea tratando de construir sentido en los recodos del mundo.

En 2004 aparece en la Revista digital *Letralia* el poema "Hombre afeitándose" de Juan Manuel Díaz Pas (Salta, 1984) con epígrafe de un soneto de Quevedo:

"con pasos que otros huyen te he buscado"

F. de Q.

Y yo tampoco, tampoco, no hallo cosa en que poner los ojos. Tantas veces he deseado la suerte de Edipo a esta ceguera imperdonable de Tiresias, que no me deja poner los ojos en nada sin que tan luego me recuerde que seré pasado. Un es cansado, Francisco, un es cansado. Es así como recorro mi casa oscurecida y la gana la imaginación pues la sueña claustro, biblioteca, enredadera, agua de mar, otra vez casa y tropiezo y pudo ser el universo. O me tropiezan, me cercan, cada vez más cerca, las cosas en que ojos que no fuese recuerdo. Yo que tanto llevo hacia el olvido. Y lo que iré olvidando todavía. Me acaban, como una suma pronta a resolverse, horas inéditas cada hora. Me asoman otras veces desde la eternidad acostumbrada de los espejos. Hubo además noches en que recorrí pasajes para cortar camino, cuando los ojos se me hicieron llovizna y filo insoportable. Bajo esa luz del poema, es decir bajo una sombra parecida, he comenzado a verla también en la navaja.

En este caso el dialogismo es responsividad. La voz poética enlaza enunciados de distintos tiempos y lugares, sonetos de Quevedo, poemas de Borges, la obra de teatro *Decir sí* de Griselda Gambaro, se entrecruzan en la reflexión del hombre multiplicado en los espejos como ojos y voces de sus antepasados literarios. La ausencia de pausas acentúa el fluir del enunciado en la red de respuestas, el hablante da cabida en su voz a otras voces

¹⁴ Un caso paradigmático es *El hacedor (de Borges) Remake* de Agustín Fernández Malló (2011) que tuvo que ser sacado de circulación por una demanda de María Kodama y que muestra un significado temporal de los objetos, ideas e individuos en una estética residual de reciclaje en formas y figuras que, al ser trasladadas a una narrativa, permiten deformaciones textuales innovadoras.

antiguas y/o lejanas expresando que encuentran sitio en el nuevo texto como espacio hospitalario.

En 2005 la poeta jujeña Susana Quiroga (Jujuy, 1942) publicó *Una*, poemario que es una suerte de caleidoscopio donde se arma y se desarma la figura de una mujer en sus diversos roles, etapas, deseos, logros y fracasos a través de poemas breves, agrupados en torno a la errante, la desvelada, la vulnerable, la escribiente, entre otras figuras. En “La esperanzada” el conjunto poético está precedido por un epígrafe que cita el primer cuarteto del soneto de Lope de Vega, “¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?”, mientras que “La madre” se abre con los primeros versos de la tercera estrofa de “Nanas de la cebolla” de Miguel Hernández: “Una mujer morena / resuelta en luna / se derrama hilo a hilo / sobre la cuna”. En el primer caso el soneto sitúa la pregunta retórica a Dios que funciona como anáfora en el conjunto de poemas, ese Tú al que se busca pero que no responde; en el segundo se produce una antítesis, porque ahora la enunciación se hace desde el otro extremo de la vida, cuando los hijos han crecido y están lejanos.

En 2008, uno de los años con mayor cantidad de guerras en el mundo, Fernanda Escudero (Salta, 1976) escribe “Guernica 2008”, breve poema publicado en edición artesanal:

El polvo brillante de muertes mudas
en transmisiones con sangre en las manos
y la infamia de unos cuantos insanos
ogros que se esconden como un tal Judas.
(Escudero, 2008: 6)

La guerra civil española, la pintura de Picasso, el relato bíblico se torsionan con las imágenes de la televisión, sus negocios y la acusación a los líderes mundiales bajo la forma de un cuarteto clásico.

En *Echazón y otros poemas* de Inés Aráoz (Tucumán, 1945) leemos:

García Lorca
La cara del dios
La cara de Dios

El recorrido de la bala que roza el alba
y se aloja en la plumilla blanca
del ave cazadora [...]

(2008: 43)

Con un marcado carácter elegíaco la figura de García Lorca se superpone a la de su poesía en uno de los ejes del poemario, el mundo de la lectura, que junto a la naturaleza y a la meditación con sesgo oriental organizan el universo de la significación.¹⁵

¹⁵ De este poemario Javier Adúriz dijo: “*Echazón y otros poemas* se presenta como un libro canónico, de madurez. Carece del afán de originalidad. En todo caso, en su hondura, descubre lo que le es propio, como si fuera una meditación macerada de la experiencia, con algo de aquella perspectiva que Pavese sostenía para su trabajo: ‘el verdadero estupor está hecho de memorias, no de novedad’. Y esa es la distancia imponderable. El distanciamiento que le permite ver, haciendo un canto de lo comprendido, metáfora, imágenes” (2009: s/p).

Las relaciones entre poesía argentina y poesía española...

De otra experiencia parte *Estrecho mar* (2006) de Eduardo Romano (Orán, Salta, 1972) donde el diálogo se instala entre sujetos distantes, sin rostro, pero cercanos en la búsqueda de puerto. Son los inmigrantes atravesando el Atlántico -desde América-, el Mediterráneo -desde África-; son hombres, mujeres y niños que se lanzan buscando la orilla salvadora. Los inmigrantes despojados de su tierra se ven obligados a probar suerte en otros lugares ajenos y extraños. Paralelamente la edición no registra número de páginas, lo que genera el efecto de que cada poema es un barco al garete:

La maleta

La luna acompaña
 en la travesía
llevo en mis manos
 el hambre de mis pájaros
para cruzar
 a la otra orilla.
(Romano, 2006: s.p.)

El enunciado no solo es *para* otro, sino *por* otro, ese que se arriesga, que busca, que lucha lanzándose al mar en las peores condiciones. Pero a la vez el enunciador se multiplica en voces desesperadas, que construyen la utopía de la orilla, mientras recuerdan el mundo que dejan. Ilustrado por Santos Vergara –narrador y plástico salteño- *Estrecho mar* prolonga la imagen de la muerte en los cuerpos caídos, golpeados, sacudidos por las olas. Romano publica en 2009 *Qosqo*, donde continúa con la poética del exilio, no solo como tema, sino como retórica de la falta y de la ausencia. El derrotero del poeta entre Salta y Barcelona se tiende como puente, pero también como distancia suturada por una lengua donde se entrecruzan el catalán y el español en su variedad argentina para invertir prácticas y rituales entre Nuevo Mundo / Viejo Mundo a través de la historia. *Qosqo* es la escritura de una búsqueda que avanza y se detiene en las palabras y silencios del poema, el intento de comprender la historia americana y su relación con España tanteando huellas de una orilla en otra.

El libro se inicia con prólogo de Robert Gurney, fechado en Londres en enero de 2009, donde reconstruye el viaje poético como travesía identitaria, poética y ontológica entre la cultura ancestral americana y el presente de España. En el final incluye un artículo titulado “Mirando al sur” de José A. Arcediano, fechado en Barcelona en marzo de 2009, que se refiere a la obra como sitio donde se labra una identidad que condensa origen, tránsito y destino. Este cruce paratextual -en una edición argentina, además- pone en escena el carácter dinámico, plural e incierto de los espacios.

El mundo se mueve (en todas partes)

El diálogo que se establece entre la poesía argentina y la poesía española, lejos de agotarse parece apostar a nuevas productividades. Las lecturas mutuas, mayores en el caso de la Argentina por la importancia que la tradición hispánica tuvo en las currículas escolares y por la difusión mayor de sus textos y autores, vuelven a acentuarse en las

últimas décadas por las migraciones, la comunicación y las difusiones a través de premios y actividades literarias compartidas. Movimiento continuo, irreverencias, deslizamientos en un universo discursivo que crece en sus polémicas e incitaciones.

El presente abordaje forma parte de un recorrido por la poesía argentina del noroeste, donde se procura identificar matrices de producción y líneas estéticas que abren otros espacios de significación. La observación del carácter dialógico –en este caso en la poesía- permite situar una reciprocidad que la mera noción de “influencia” no era capaz de registrar, y, a la vez, permite atender a ese mundo de entidades que fueron creadas por la literatura, pero se alimentan de “nuestras inversiones pasionales” y nos ofrecen versiones del mundo, hábitos culturales y disposiciones sociales con las que tenemos que lidiar (Eco, 2002: 19).

Atravesada por múltiples variables discursivas, estéticas, ideológicas y políticas, la poesía del noroeste ha sido objeto de lecturas parciales o interesadas, que poco tuvieron en cuenta su inscripción en el fluir de la lengua y la productividad de un intercambio con figuraciones literarias diversas. La perspectiva de los estudios transatlánticos, a la manera de Ortega o Scarano, puede abrir canales que pongan en evidencia la potencia crítica de autores y de obras donde se rasgan las representaciones anquilosadas. Como afirma el mismo Ortega (2015), no hay una sola manera de entender estos deslizamientos complejos entre lenguas, escrituras y tiempos, como tampoco existe un modelo metodológico cerrado que lo constriña, sino que se trata de procesos de construcción de sentido demandados por las condiciones de producción y circulación de los discursos.

Cabe aclarar que tampoco se pretende aquí agotar el relevamiento de estos cruces, sino focalizar un corpus para dar cuenta de ciertas dinámicas constructivas. En estos tiempos donde la virtualidad ha ganado espacio y tiempo transformando las operaciones socioculturales, la lectura literaria ofrece un amplio campo de reflexión sobre territorios, temporalidades, formaciones discursivas que nos interpelan a cada paso. La producción considerada perturba los lugares, los desplaza y reclama otras formas de leer, ya que aun cuando los autores pertenecen a distintas generaciones, comparten una misma escena literaria donde el peso de lo real se impone y se deslía con la misma intensidad.

Las dos dimensiones señaladas en el inicio entraman palabras propias y ajenas amalgamadas en un recorrido que va y vuelve entre dos orillas. Citas, referencias, paráfrasis y discurso indirecto son los procedimientos que acercan esos enunciados. Lejos de las evaluaciones mutuas señaladas por Arrieta, los nuevos poetas recuperan ritmos, imágenes, desesperanzas como ecos de destinos afines.

Referencias bibliográficas

ADÚRIZ, Javier, 2011, “La literatura, la naturaleza, la vida, Reseña de Echazón y otros poemas, de Inés Aráoz”, *Hablar de Poesía*, 20.

ARÁOZ, Inés, 2008, *Echazón*. Buenos Aires, Grupo Editorial Latinoamericano.

Las relaciones entre poesía argentina y poesía española...

- ARRIETA, Rafael Alberto, 1948, *La literatura argentina y sus vínculos con España*, Buenos Aires, ICE.
- BALER, Pablo, 2008, *Los sentidos de la distorsión*, Buenos Aires, Corregidor.
- BAGUÉS QUILEZ, Luis, 2012, “Alejandra Pizarnik, una identidad entre dos orillas”, *Revista Letral*,
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/viewFile/3679/3661>
- BALESTRINO, Graciela y Marcela SOSA, 1997, *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*, Salta, CIUNSa.
- CAÑAS, Nélica, 2012, *Mariposas de Pekín*, San Salvador de Jujuy, Apóstrofe Ediciones.
- CASTAÑO, Yolanda, 2009, *Profundidad de campo*, Madrid, Visor Libros.
- DÍAZ PAS, Manuel, 2004, “Hombre afeitándose”, *Revista Letralia, Tierra de las letras*, IX, 118, Venezuela. <https://letralia.com/118/letras09.htm>.
- ECO, Umberto, 2002, *Sobre Literatura*, Barcelona, RqueR.
- ESCUADERO, María Fernanda, 2008, *decir*, San Salvador de Jujuy, El caldero del diablo.
- FERNÁNDEZ MALLÓ, Agustín, 2011, *El hacedor (de Borges) Remake*, Madrid, Alfaguara.
- FUEYO, Pelayo, 2011, *El cielo de las cosas*, Madrid, KRK Ediciones.
- GARCÍA, Nancy, 1984, *Lentitudes*, Salta, Dirección General de Cultura de la Provincia.
- _____, 1986, *Armagedón*, Salta, COBAS.
- _____, 1992, *El errante*, Salta, Cuadernos de la Gaviota Blanca [Biblioteca de Textos Universitarios], Ucasal.
- _____, 1994, *El mar en la sombra*, Salta, COBAS.
- HENSELER, Christine, 2011, “Oda a la basura. La poética spam de Fernández Malló”, *Boletín Hispánico Helvético*,
https://www.academia.edu/38523803/Oda_a_la_basura
- LASTERO, Lucila, 2011, *Tres heridas*, Salta, Secretaría de Cultura de la Provincia.
- MAITA, Carlos Jesús, 2005, *La experiencia del soneto*, Salta, Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- MARTÍNEZ, Erika, 2009, *Color carne*, Madrid, Pre-textos.
- MOYANO, Elisa, 2018, *Mujeres amordazadas*, Buenos Aires, Corregidor.
- ORTEGA, Julio, 2015, “Trayecto transatlántico”, *Revista Anclajes*, Santa Rosa, UNLaP,
<https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1006/1018>
- QUIROGA, Susana, 2005, *Una*, Córdoba, Alción.
- ROMANO, E. A., 2006, *Estrecho mar*, Málaga, Cuadernos literarios “La aventura de escribir”.

- _____, 2009, *Qosqo*, Buenos Aires, El suri porfiado.
- SCARANO, Laura, 2014, "Nuevos hispanismos transatlánticos en el Siglo XXI", *Actas del X Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas UNR*, http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/329/Laura_Scarano_Actas_de_Panel_AAH2014.pdf?sequence=1
- _____, 2015, "Poéticas de lo menor en el hispanismo transatlántico" (dossier), *El taco en la brea*, 1 (2), 164-195. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i2.4677>
- SOSA, Marcela et alii, 2006, *Manual para cautivar lectores*, Salta, CIUNSa.
- TERRÓN, Herminia, 2012, "Los villancicos: raíces hispánicas y creación americana", BALESTRINO, Graciela y Marcela SOSA, *Letras del Siglo de Oro Español*, Salta: EUNSa.

Transescritura, cuerpo e identidad en *La novia de Sandro* de Camila Sosa Villada

JAVIER MERCADO

Universidad Nacional de Córdoba
Universidad Católica de Córdoba
parajaviermercado@gmail.com

Recibido: 04 de diciembre de 2020– Aceptado: 06 de diciembre de 2020

Resumen: En el siguiente texto trabajaremos la aparición, acontecida durante las últimas décadas, de una literatura trans-travesti argentina; específicamente, nos interesa la poesía y el caso de la escritora cordobesa Camila Sosa Villada. Primero, nos abocaremos a la reconstrucción de la categoría transescritura, propuesta por ella misma en una entrevista, y trataremos de relevar los elementos centrales que la componen. Luego, abordaremos la tematización y reflexión que se lleva a cabo en torno al cuerpo travesti, su percepción y autopercepción, su configuración social, y su relación con el cuerpo masculino. En ambos casos, tomaremos como objeto primario de análisis su poemario *La novia de Sandro*, aparecido por primera vez en 2015. Dialogaremos con su libro ensayístico/autobiográfico *El viaje inútil*, aparecido en 2018, y también con otros textos teóricos claves para pensar la emergencia de esta voz trans-travesti en la poesía contemporánea.

Palabras clave: poesía contemporánea – transescritura – cuerpos disidentes – género

Transwriting, body and identity in *La novia de Sandro* by Camila Sosa Villada

Abstract: In this paper we will work on the beginning of an Argentine trans-transvestite literature, occurred during the last decades. We are specially interested in poetry and in the case of Camila Sosa Villada. First, we will focus on the reconstruction of the transwriting category, proposed by herself in an interview, and we will try to reveal the elements that compose it. Then, we will analyze the theming she makes on the transvestite body, its perception and self-perception, its social configuration, and its relationship with the male body. In both cases, we will take as primary object of analysis her book *La novia de Sandro*, appeared in 2015. We will dialogue with his autobiographical book *El viaje inútil*, published in 2018; and also with other important theoretical texts that think about the appearance of a trans-transvestite voice in contemporary poetry.

Keywords: Contemporary Poetry – Transwriting – Dissenting Bodies – Gender

Introducción

En su trabajo *Los prisioneros de la torre* Elsa Drucaroff advierte lo siguiente: “El cuerpo tiende a aparecer en la NNA como espacio de la verdad” (2011: 449). Frente a una

época de desesperanza, hastío y desconfianza generalizada como fueron los 90, el estallido de 2001 y los años posteriores marcaron un cambio significativo en las formas de concebir y producir la literatura. Y uno de los aspectos centrales del cambio tiene que ver con la aparición de nuevas voces y discursos que hasta el momento no habían sido tenidos en cuenta, al tiempo que se produce un marcado regreso al cuerpo como zona de certeza. Frente a la perspectiva posestructuralista, que entiende la existencia como una trama de puros signos, Drucaroff señala que “lo único que queda es el propio cuerpo, esa es la certeza con la que se puede contar y lo único que puede refutar, resistir la desazón ¿Cómo saber si hay algo más allá del signo? Porque el cuerpo goza o duele, porque algo no semiótico reacciona en nosotros” (2011: 446).

Esta afirmación se aplica también al campo de la poesía. Con el comienzo del nuevo siglo se inicia un camino que no solamente está marcado por un nuevo lirismo, sino que también recepta los cambios que se dan en el plano narrativo y los inserta en su lógica de producción, como lo demuestra Anahí Mallol en su trabajo *Poesía argentina entre dos siglos* (2017). Por ello, no pensamos la narrativa ni la poesía discurriendo por caminos diferentes en sus derroteros post 2001; por el contrario, ambas interactúan con acontecimientos sociales y culturales que atraviesan las prácticas de escritura y las transforman de modo radical. En síntesis: encontramos una nueva disposición del campo literario que afecta, de igual modo, a la poesía. Algunos descriptores para tematizar esta nueva disposición podrían ser, sin dudas, las experiencias vinculadas con los medios digitales, la periferia urbana como espacio privilegiado, el cuerpo como nuevo centro de reflexión, la escritura como práctica a ser indagada y la irrupción de voces sociales que no habían tenido un sitio privilegiado ni hegemónico anteriormente.

Acordamos también con Drucaroff en que:

Las mujeres están en una particular posición sociocultural que les permite (o las condena a) observar desde cierto margen, y lo que se ve desde ahí no se ve desde el centro. Esta capacidad no es automática, porque no son los genitales los que la garantizan, es algo que ellas hacen con la situación social en la que la sociedad las ha colocado (2011: 455).

Si bien el fragmento se refiere a las mujeres, es perfectamente aplicable a la situación de las escritoras trans-travestis argentinas -objeto específico de este trabajo-, ya que su mirada es igualmente periférica y subalterna. Las travestis, como lo señala Camila Sosa Villada, están en el último de los escalones, han sido (y son) subalternas entre las subalternas.

Así, al tiempo que Drucaroff propone que, en las últimas décadas, en particular luego de 2001, se afirma con decisión una mirada femenina como posicionamiento político y estético en el campo de la literatura, nos interesa completar esta afirmación poniendo en claro que la mirada femenina es concomitante con una mirada trans-travesti que se afirma de igual modo dentro del mismo período. Por supuesto que Drucaroff advierte esta presencia y, como en nuestro caso, considera que se trata de la emergencia de algo que no había sido puesto en palabras anteriormente, ya que “con la visibilización de las travestis aparecieron voces rebeldes que se insertaron en el Orden de los Géneros para

volver evidente y brutal lo que siempre se supo con hipocresía: que el patriarcado prostituye el cuerpo femenino” (2011: 463). En lo particular, aquí nos detendremos en ver cómo se va construyendo este lugar de enunciación y punto de vista en la poesía de Camila Sosa Villada. Entendemos, por supuesto, que es un caso paradigmático -tal vez por la resonancia mediática nacional e internacional de su producción- que se constituye como emergente significativo de un movimiento poético, estético y político mucho más amplio y extenso: la literatura trans-travesti argentina.

Brevemente planteado un estado del campo literario a partir del siglo XXI, en este trabajo nos proponemos abordar esta mirada trans-travesti tomando como eje conductor la obra de Camila Sosa Villada *La novia de Sandro*, aparecida por primera vez en formato libro en el año 2015 y reeditada con cambios significativos en 2020.¹ En un primer momento nos detendremos en la construcción de la categoría transescritura, enunciada por la propia autora en una entrevista que le hiciera en el año 2018 Gonzalo León para el blog de Eterna Cadencia. Luego, y a partir del deslinde conceptual que propone esta categoría, estudiaremos la tematización que se hace en la poesía de esta autora del cuerpo como ese “espacio de certeza” que mencionaba Drucaroff.

La irrupción de la transescritura

En la obra poética de Sosa Villada se semiotizan una serie de experiencias, fundamentalmente vinculadas al cuerpo travesti, que habían ocupado un espacio reducido y marginal en el canon literario argentino. Vivencias y experiencias que fueron dejadas de lado por la lógica falogocéntrica dominante a la hora de construir legitimidad. Es clara la escasez de voces que abordan experiencias y vivencias trans-travestis a lo largo de la historia de la poesía argentina. Sus saberes, sus discursos y sus prácticas han sido históricamente relegadas al ámbito del silencio.

Si nos remontamos a la década del 80 advertimos que comienza un camino marcado por escritores como Osvaldo Lamborghini, Néstor Perlongher o Copi. Igualmente, en el plano teatral -tan caro a Sosa Villada- las performances de Batato Barea y Alejandro Urdapilleta marcan un antecedente. Como resulta evidente, ninguno de ellos se definió como travesti o transexual, al tiempo que -aunque sea mínimamente- siguieron gozando de algunos privilegios otorgados por la estructura predominantemente masculina de

¹ Entendemos pertinente realizar una breve genealogía del poemario *La novia de Sandro*. Mucho antes de ser publicado por Tusquets en 2020, e incluso antes de que la editorial cordobesa Caballo Negro publicase la primera versión en 2015, los poemas fueron publicados en el blog personal de la escritora. Ese blog fue borrado por ella misma como forma de proteger su identidad y ocultar su pasado -como sabemos, el mundo de los blogs en los 2000 estuvo mucho menos regulado que las actuales redes sociales-. Fue el cuidado de un lector desconocido lo que le permitió recuperar gran parte de los textos que conformaron la primera edición del poemario (Sosa Villada, 2018: 94-95). Aunque no se trata de un tema que abordaremos, esta situación nos hace reflexionar sobre las nuevas formas de circulación y legitimación de los textos literarios. La dinámica de internet es desequilibrante para entender la producción y circulación de la poesía contemporánea, por no decir de la literatura en general. Sin plataformas como twitter, watsapp o booktube sería diferente el panorama actual de la literatura, en ellas se han iniciado gran cantidad de autores -Sosa Villada entre ellos-, cuya voz se potencia luego con su presencia en redes sociales.

organización del canon literario. A partir de los 2000 encontramos los antecedentes más propios -y la posibilidad de pensar una constelación literaria- en textos como *Batido de troló* (2005) de Naty Menstrual o el *Poemario Trans Pirado* (2011) de Susy Shock. De igual modo, con el advenimiento del nuevo siglo se intensificaron en nuestro país las luchas por la reivindicación de las identidades disidentes y trans-travestis impulsadas por Lohana Berkins, Marlene Wayar o Diana Sacayán, por mencionar los nombres más relevantes.

La emergencia de los textos narrativos y poéticos de Camila Sosa Villada es la parte visible de una discursividad que hace años pugna por tener un espacio en el concierto social. No hablamos de una poesía marginal, sino marginalizada. Lentamente, a partir de las últimas dos décadas, las luces teóricas y críticas se han enfocado sobre estas producciones y las han puesto en valor. Pero es preciso tener presente que, mucho antes de la llegada de la academia, una poética trans-travesti latinoamericana se estaba gestando en condiciones de precariedad. E incluso su inscripción en el orden legitimado de lo literario ha sido objeto de acalorados debates y oprobiosas omisiones. En el mismo sentido, las narrativas y poéticas masculinas han demostrado vergüenza y temor a la hora de abordar los cuerpos travestis y las sexualidades no hegemónicas. De allí que el calificativo “contemporáneas” sea tremendamente adecuado -sobre todo en el sentido acuñado por Agamben (2006) para este concepto- a la hora de pensar estas escritoras y sus textos. Son esa luz que, desde la completa oscuridad, viaja hacia nosotros para señalar la presencia de algo que está, aunque no lo veamos.

La situación descrita no es privativa de las letras argentinas. La escritora y activista chilena Claudia Rodríguez señala algo semejante: “¿Cómo es posible que hoy en día, por ejemplo, en Chile, las personas trans en las organizaciones no nos consideramos parte de la historia de nuestro país? (...) yo siento que estamos en eso, tratando de elaborar esa parte de la historia que no fue contada” (Wayar, 2019: 30). Realizar una historización de la literatura trans-travesti en la Argentina -y Latinoamérica- no es solamente un ejercicio específico del campo, sino también una reivindicación urgente. Quizás en el futuro ya no sea necesario generar una categoría específica que englobe una literatura trans-travesti; pero, dadas las condiciones, este rótulo es mucho más que una mera etiqueta: es una posibilidad de visibilizar una producción literaria que, hasta hace poquísimos años, no se avizoraba en ningún horizonte de lectura.

La progresiva visibilización que advertimos conlleva la necesidad de pensar un nuevo vínculo con la escritura y con el ordenamiento genérico de los textos. Camila Sosa Villada, refiriéndose a la escritura de *El viaje inútil* (2018), señala lo siguiente:

Pienso que es un libro difícil de ubicar en un determinado tipo de escritura, porque es un ensayo, pero también no lo es y a la vez es ficción (...) yo tomé conciencia de que era una escritora trans con este libro, que había algo de la literatura de lo que yo podía decir en tanto escritora trans. (...) y por eso tal vez digo: estas son/somos las transescritoras. Estamos escribiendo de una manera nueva, de una manera que no se esperaban, usando por primera vez la voz, formando un movimiento si se quiere, que no tiene por qué

Transescritura, cuerpo e identidad en *La novia de Sandro...*

llamarse transescritoras ni mucho menos. Soy parte de ello sea como sea que se llame (León, 2018).

A continuación, queremos abordar este neologismo que se puede transformar, a la vez, en una categoría. La relativa indefinición de la transescritura resulta interesante porque, al no dejar sentada una precisión estricta a la cual atenerse, genera la posibilidad de reconstruirla a partir de los textos, de modo tal que entre poesía y teoría se borren, relativamente, las fronteras. Por ello, analizaremos tres características que conforman, a nuestro criterio, una -incompleta y dispersa- definición de la transescritura, al menos en su estadio actual a partir de los textos de Camila Sosa Villada.

Una primera característica, sin dudas, sería la escritura como herramienta de lucha política del colectivo trans-travesti. La transescritura pone en primer plano un lugar de enunciación que defiende una posición política crítica frente a los procesos de exclusión y marginalización que genera la clausura identitaria hegemónica. Siguiendo las palabras de Paul Preciado, se trata de una escritura “que resiste frente a las normas que impone la sociedad heterosexual dominante, atenta también a los procesos de normalización y de exclusión internos” (2012).

Esta característica resalta en la poesía de Susy Shock, quien en su poemario *Hojarascas* señala:

¡que a nosotras nos matan sin ninguna nueva sutileza!
Mientras ustedes se casan,
mientras una nueva palabra que les define,
mientras el Banco Mundial sortea becas y programas
para que todas seamos afines,
¡pero resulta que a nosotras nos matan por travas! (2020: 12).

De igual modo, Camila Sosa Villada señala en su ensayo sobre la escritura: “Estoy en esa parte de la historia en que las travestis recuperamos la voz y es necesario usarla. Volver a usarla. Decir el precio que se puso a mi libertad y mi deseo y que yo pagué con lo que tuve a mano: mi cuerpo” (2018: 47).

A diferencia de Susy Shock, cuya escritura como herramienta de lucha política es palpable en una primera lectura, en Sosa Villada ese aspecto es concomitante con una denodada preocupación estética. Leer *La novia de Sandro* es advertir un profundo interés por la sonoridad, por el goce estético con la palabra, por la construcción de una poesía que se piensa como un acto lírico. Y en función de esta búsqueda se inserta lo político. Pero, más allá del orden de los factores, en Sosa Villada, como en Wayar o en Susy Shock, la lucha política por el reconocimiento de las diversidades identitarias siempre da lugar a una escritura cargada de urgencia y actualidad, preocupada un presente conflictivo que las interpela y las lleva a preguntarse por el uso político del lenguaje.

En este marco, la visibilización de los crímenes de odio hacia mujeres trans es una presencia constante en muchos poemas. Como veíamos en el caso de Susy Shock, su libro se encuentra rodeado por una sobrecubierta que repite incansablemente la frase “Esto es urgente / esto está hecho en vigilia / esto no puede esperar” (2020). Camila Sosa Villada

trabaja, en uno de sus poemas más extensos solo publicado en internet, el asesinato de Laura Moyano, sucedido en la ciudad de Córdoba en 2015:

Me dan ganas de salir a la calle con un megáfono
Que les haga sangrar los oídos
Para pedirles que detengan el mundo,
Que ha muerto una travesti.
Pero qué van a saber, Laura... qué van a saber.
Si nos han metido en una cueva como si fuéramos de mal agüero.
Todo el tiempo este sentimiento de que nadie nos quiere.
(2019 a)

El poema 15 de *La novia de Sandro* -que no se encuentra en la versión original- aborda también con dureza el travesticidio. Este poema es una declaración de guerra que le planta cara a los asesinatos y a la violencia sufrida por los cuerpos travestis en la sociedad:

Hemos dejado a muchos amigos en el camino.
Muchos de nuestros héroes han muerto en manos indignas.
Han asesinado a los más queridos referentes.
Los han fusilado en paredones
metiéndoles una bala en el culo... (2020: 37).

Mas, no obstante su dureza, el poema se proyecta hacia el futuro: “sabemos que es la única manera, / escribir y hacer justicia” (2020: 38). La transcritura es un modo de la justicia. Ingresar en el canon de la literatura argentina o de la poesía, más allá de los méritos poéticos, es una forma de hacer ingresar una voz que ha estado históricamente acallada. Y aun más, es el modo de hacer justicia frente a los asesinatos que se pierden en el silencio y el olvido, la escritura es un modo de mantener permanentemente encendida la llama de la memoria y la búsqueda de justicia. Por ello, el poema concluye

Sigamos perdonando y amando,
y no nos apartemos del lento y efectivo trabajo del amor...
aunque suene cursi.
Lo cierto es que hay cosas que han dejado de ser obvias (2020: 38).

Una segunda característica se vincula con la autoficción y la construcción de la identidad. En el caso de Camila Sosa Villada, tanto en su poesía como en su narrativa, se produce una mezcla -por no decir una con-fusión- entre el trabajo poético con el lenguaje y la ficcionalización autobiográfica. “Mi primer acto de travestismo fue a través de la escritura” (2018: 45), señala la autora; así, la escritura es la posibilidad de devenir otra; pero también un modo de establecer una nueva relación con la subjetividad donde, a partir de pensarse en la alteridad, se va construyendo la propia identidad. De este modo, la transcritura es un desocultamiento, una *alétheia*, la aparición de lo que se es a través de la palabra.

Al respecto, vale remarcar que esta forma de pensar la identidad a través de la escritura no remite a un fondo puramente personal. En la edición actualizada de *La novia de Sandro* (2020) tanto los poemas como las prosas poéticas, e incluso los textos de incierta clasificación, remiten a un fondo común de experiencias, sufrimientos y dolores que ha atravesado un colectivo en su totalidad, no solamente una persona. Y es aquí donde lo

autobiográfico -aspecto tan discutido en los estudios literarios- deja de tener relevancia como mera historia personal para devenir, en cierto sentido, arquetípico. No es en la curiosidad anecdótica donde reside el valor de este aspecto, sino porque se construye toda una identidad trans-travesti desde allí. Como señalaba la autora en la entrevista citada anteriormente, en la escritura se produce la convergencia de aspectos biográficos, ensayísticos y ficcionales. Por tanto, resulta un poco vana la intención de desentrañar, línea a línea, cuáles de los hechos referidos tienen un fondo biográfico exacto y cuáles no. El punto más bien radica en que, a través de la poesía y la narrativa, se está construyendo la autobiografía imaginaria y a la par desgarradoramente real de un colectivo que ha sido víctima de constantes ataques.

Marguerite Duras, en su texto *Escribir*, señala: “Nunca he mentido en un libro” (2009: 35). Esta frase -de un texto profundamente relacionado con *El viaje inútil*- nos lleva a pensar en la escritura poética de Sosa Villada, puesto que no es una poética externa al sujeto, pero tampoco es autobiográfica en el sentido lato del término. Lo que sucede en Sosa Villada es que la literatura y la vida se vuelven parte de un todo indiferenciado, donde los límites no están claros. Quien se aproxima con el talante de un lector por completo indiferente a la vida de la autora, no podrá dejar de sentir que algo muy vital e íntimo -muy salido de las vísceras de quien está detrás del texto- se juega como necesario, fundamental y presente a la hora de interpretar el texto, es decir, insustituible. Por ello, remarca en el prólogo que escribe al libro *Fatal, una crónica trans* de Carolina Unrein:

Sabemos que las escritoras enlazan algo al cuerpo de sus lectores, en ese movimiento de intimidad que ponen a circular como el polen en primavera. Podemos ver algo que la literatura, como la entendimos hasta ahora, nos escamotea por mala costumbre: saber quién está detrás escribiendo lo que tanto nos gusta. Los diarios han servido para comprobar que no es posible que solo importe lo escrito y no quien lo haya escrito. Que no se puede tratar a la escritura como esto que queda impreso en papel o visible en una página web y no como una vida que se escribe incluso sin escribir. Las escritoras no son de ninguna manera únicamente sus libros, son también sus vidas (Unrein, 2020: 9-10).

Y a partir de esta observación es que podemos formular la tercera característica de una transescritura: la relación con lo corporal. El cuerpo se trata de un lugar de enunciación que, dado el contexto en que nos encontramos, pasa a ser parte irrenunciable de la escritura. Como lo señala Marlene Wayar (2019: 3), es necesario pasar por el cuerpo tanto la experiencia de escritura como la de lectura. Al respecto, la teórica trans-travesti latinoamericana resalta la importancia de pasar la teoría por el cuerpo para que no sea un mero saber intelectual, sino que se perciba como una práctica vital. Tal vez la escritura nunca pueda ser puramente teórica, pero en este caso es el centro mismo de la práctica; es un saber-cuerpo que se dice en la escritura. Esta propuesta resuena en toda la poesía de Sosa Villada porque escritura, cuerpo e identidad van construyéndose en un solo acto poético/performativo, donde la escritura ya no es el reflejo o la constatación de nada, sino que se transforma en la arena de lucha por la construcción de un yo íntimo que disputa sentidos y hegemonías corporales. El cuerpo trans sale, a través de la escritura, del ostracismo histórico al cual ha sido confinado y se legitima como un cuerpo que importa.

Por ello, en Camila Sosa Villada encontramos una poesía de la implicancia, del involucramiento. Su escritura no refleja cómo es ser travesti, sino que invita a pensarse en una corporeidad otra, donde el lector se ve en la obligación de des-identificarse de sus marcas privilegiadas -sobre todo en el cuerpo- para experimentar en sí el ser travesti. El dolor y desamparo de ser travesti, pero también la alegría y el disfrute.

Esta relación con lo corporal que se enuncia en la transescritura tiende a destotalizar las definiciones y mandatos que pesan sobre el cuerpo. Wayar sostiene que la mejor forma de enunciarse sería: “No soy hombre, no soy mujer, hoy voy siendo travesti” (2019: 25). Esta suspensión de los mandatos y estereotipos es propia de la transescritura, en tanto no aspira a una generalización de todo -ni de los cuerpos, ni de las experiencias, ni de las concepciones-. Las generalizaciones, de tan abarcativas e inespecíficas, terminan por no definir nada. Lo mismo sucede con las des-identificaciones que pretenden subsumir todo en un mismo conjunto “humano” (Wayar 2019: 22). Por ello, se habla desde el lugar que se ocupa. Y en este sentido, la escritura en Camila Sosa Villada es el lugar de construcción de un mundo que no aspira a ser totalizante ni ejemplificador, pero que desde su particularidad es profundamente humano, conmovedor y artístico.

Política, autobiográfica y corporal. Tal vez con estas tres palabras podríamos definir la transescritura dentro de la poesía de Camila Sosa Villada. Y a partir de la definición de estos tres puntos de referencia -provisorios, por supuesto- es que queremos, a continuación, indagar en el trabajo con el cuerpo que se advierte en *La novia de Sandro*. Entendemos que cada uno de los aspectos señalados bien merece un trabajo independiente. Nos centramos en el tercer aspecto puesto que, dadas las características de su poesía, es el más propicio para ser abordado. Por supuesto, entendemos que los aspectos no son separables y la escritura es un todo, pero pensamos que un trabajo que incorpore también su narrativa podrá desarrollar más exhaustivamente los dos aspectos que nosotros dejaremos de lado.

Como señalamos anteriormente, *La novia de Sandro* cuenta con dos ediciones, de 2015 y de 2020. En cierto sentido, nos encontramos con dos textos diferentes, ya que los cambios entre ediciones son mucho más que una mera corrección de estilo. Dada la mayor extensión de la última edición, tomaremos como base para lo que sigue del trabajo la versión publicada por Tusquets. Algunos poemas, la minoría, llevan un título; pero, en general, no están diferenciados más que por el número de página. Para hacer más amena la lectura, hemos numerado los poemas del 1 al 31; la referencia bibliográfica la haremos indicando la paginación del libro.

Nuestro cuerpo es nuestra patria

En uno de los ensayos recogidos en *Prosa plebeya*, Néstor Perlongher refiere “la imagética terrorista de los cuerpos maculados” (2008: 43). La metáfora citada, atravesada por el terror, es interesante para pensar el modo en que se configura el cuerpo travesti en *La novia de Sandro*. Una de las formas más comunes de la maculación siempre tuvo que

ver con la negación de la palabra. Durante muchos años, al no tener palabra -o al estar silenciada- el cuerpo travesti no pudo decirse ni presentarse como una posibilidad. Era el cuerpo manchado, silenciado, el cuerpo que surcaba la noche solo para vender placer o enfermarse. Como le señalaba su padre a la joven Camila, narradora de *Las malas*: “Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, y gonorrea (...). Piénselo bien, use la cabeza: a usted, siendo así, nadie lo va a querer” (Sosa Villada, 2019 b: 65). El cuerpo que no puede nombrarse ni narrarse tampoco tiene más que una existencia fugaz y fantasmagórica. Incluso, como señalamos en una nota al inicio, advertimos esto en el modo en que la autora trató sus textos cuando no eran más que un puñado de líneas en un blog: los destruyó. Ni siquiera ella misma consideraba que su palabra pudiese difundirse.

Pero, como propusimos, en los últimos quince años la situación discursiva cambia por completo. Al apropiarse del lenguaje, el cuerpo trans-travesti comienza a decirse en diferentes textos. La frase que titula esta sección, extraída también de *Las malas*, se vincula con otra lúcida reflexión de Marlene Wayar: “lo que más tenemos para enseñar es la construcción de la propia identidad, cómo priorizamos el ser antes que una profesión, un oficio o cualquier otra tontería que te imponga esta sociedad” (2019: 38). Retomamos estas referencias porque sintetizan el trabajo que encontramos disperso a lo largo de todo el poemario.

Wayar llama a desapropiarse de las marcas que constituyen la identidad de los sujetos: su profesión, sus títulos, sus propiedades. Frente a esa constitución del ser basada en lo que se hace o tiene, la apuesta en *La novia de Sandro* es por lo más propio y cercano: el cuerpo. El poema que comienza el libro, casi igual en las dos ediciones, se inicia con el verbo ser. Y ese verbo conjugado en primera persona va junto con el adjetivo negra. “Soy una negra” (2020: 9) es la letanía con la que se abre el libro, repetido tres veces como si fuese un mantra, una declaración de principios y una afirmación identitaria. La afirmación se construye a partir del color marcado y metaforizado como sinónimo de lo indeseable, lo prohibido, lo tabuado. Desde esta condición de subalternidad se construye toda la poética. El yo lírico se sitúa siempre en los bordes -o, mejor, por debajo- de cualquier jerarquía establecida, de cualquier aceptación, de cualquier lugar cómodo y confortable.

Como también se destaca en el poema 26, todos “creen ser superiores a las travestis” (2020: 65). El cuerpo travesti se construye desde la exclusión, desde el dolor y el abandono. La familia y la sociedad se declaran en guerra con una corporalidad otra que no encuadra -ni busca hacerlo- dentro de las normas sociales. Reivindicarse travesti aparece como un acto de rebeldía y afirmación. Por eso, casi al cierre, el primer poema cambia decididamente de tono y agrega: “como buena negra que soy me arrimo al fuego y relumbro, con fulgor inusitado” (2020: 9), afirmación idéntica a la que realiza en el poema 21, donde completa “¡y cómo brilla lo negro!” (2020: 49). Tanto en el poema 1 como en el 21 aparece esta reivindicación de lo negro y, por extensión, la recuperación de un lugar del decir y una corporalidad que no busca ser incluida, ni tolerada. Busca ser respetada como tal desde el lugar diferencial que ha elegido para construirse.

JAVIER MERCADO

Esta inversión de lo considerado positivo/negativo se presenta también en el tercer poema, que inicia “Este es el elogio a mi fealdad” (2020: 13). Allí se elogia al cuerpo travesti: la mano callosa, la sombra de barba, las uñas rotas, las axilas oscuras, los labios secos. Se poetiza sobre un cuerpo marcado y se vuelve a exaltar el término en detrimento. Dentro de este mismo poema aparece una imagen muy interesante “mis pómulos de india mansa” (2020: 13). Es necesario detenerse en esta india mansa que se menta. Como bien lo ha señalado en multitud de ocasiones Rodolfo Kusch, la corporalidad aborigen es marcada y despreciada en su propio territorio. El indio es considerado vago cuando realiza los trabajos más pesados, inculto porque no habla la lengua del dominador, supersticioso porque no es católico, vicioso porque trata de olvidar las relaciones de opresión que lo someten. Pero, al mismo tiempo, anida en él una grandísima potencia activa que permanece callada. Algo semejante se advierte en la tematización que se realiza del cuerpo travesti. Parecería estar enclaustrado en una mansedumbre quieta, pero, en el momento menos pensado, se desemboza e irrumpe con toda su potencia transformadora; por ello, cuando volvemos al primer poema del libro, encontramos que el yo lírico agrega: “soy un hueco sin fondo donde desaparece la esperanza y la poesía, soy un paso al borde del precipicio” (2020: 9). La imagen de la india mansa remite a lo que se encuentra en potencia. Una potencia disruptiva que, cuando emerge, es imposible de ser contenida.

Este carácter disruptivo del cuerpo travesti se retoma en el poema 25, donde agrega:

Con mi hermana
no decimos del todo qué nos duele dentro,
pero estamos orgullosas de ser
las más feas de un mundo que fabrica dioses
con tan pésima materia prima
(2020: 64).

Esa imagen, la de unos dioses contruidos con materia prima deficiente, señala la pobreza de lo normal. Estar exiliada de un mundo así se convierte, como en el caso anterior, en una forma de protección. Esta idea se perfecciona en el poema 26, que se inicia con un apotegma contundente: “La selección natural perdió el rumbo” (2020: 65). Resulta claro que esta impresión de lo natural como desviado se refiere al mundo humano, donde las relaciones se organizaron “naturalmente” en torno a una jerarquía que establece superiores e inferiores. En esa cadena de subalternidades, las travestis y transexuales siempre ocupan el último lugar, no dominan a nadie y son denostadas por todos: “Hombres, mujeres, niños, adolescentes y ancianos / creen ser superiores a las travestis”, continúa unos versos más abajo. Dos palabras se reiteran en el poema: superiores y mejores; estos dos términos, muy inteligentemente seleccionados, señalan un fondo suprematista, racista y biologicista que pervive en nuestra sociedad. Un orden social que busca legitimarse mediante la comparación con un orden natural intrínseco del que sería copia, un orden donde no hay sitio para las travestis. Frente a esto, la voz lírica señala: “Por mi parte, signo el mundo a partir de algunas jerarquías” (2020: 66); pero estas jerarquías se sitúan completamente al margen de las mencionadas anteriormente: “las plantas son superiores a todo”, “los perros son las mejores mascotas”, “la historia de amor

más hermosa la tengo con un amigo gay”. Presenta unas jerarquías heterodoxas y disruptivas que en nada acuerdan con ese orden natural que se ha desviado e implican la posibilidad de la quietud frente al orden violento del mundo.

Evidentemente, a la hora de poetizar sobre el cuerpo travesti, la referencia a la intervención quirúrgica o química es un tema insoslayable. Aborda este aspecto especialmente en el poema 23, dedicado a sus pechos, donde establece una relación de desilusión-gozo con respecto a su cuerpo. La desilusión se plantea a partir de ciertas posibilidades vinculadas a la fe o al engaño -como rezar o ponerse gomaespuma- que resultan en un colapso de la identidad. Ni la voz lírica, ni las otras personas, se sienten conformes con el mero disfraz. Al referirse a unos corpiños rellenos queda claro que “Un día vi a mis pechos sobre la mesa y no les creí y nada fue lo mismo desde entonces entre ellos y yo” (2020: 57). Se presenta, en el inicio de este poema, cierta fe en que, de un modo u otro, los pechos crecerán. Pasado este momento, donde nada sucede, advienen las tecnologías del cuerpo: “Un día, una travesti me dijo que me hormonara” (2020: 58). Desde este momento, el poema cambia de tono y adquiere un marcado tinte celebratorio, donde ese desengaño se troca en fiesta y alegría, al extremo de que cualquier situación cotidiana se convierte en un jolgorio, si involucra, de algún modo, la presencia de los pechos. Su cuerpo, ahora, es objeto de deseo para los clientes y de goce para ella misma que lo contempla admirada.

Finalmente, el texto remata: “La teta izquierda es más grande que la derecha, y esto no es una analogía política por mucho que quisiera. Porque claro. No todo podía ser perfecto” (2020: 59). En esta última frase sobre la imperfección de su cuerpo se juega un aspecto crucial del poemario. Las cosas pueden ser más bellas, pero no más perfectas. El cuerpo, el amor, las relaciones personales, la literatura, el mundo... todo puede ser más bello, todo puede ser embellecido, mas no es posible la perfección completa. La imperfección es parte congénita de la belleza terrena y corporal. Incluso, como ya se advertía en el poema sobre la fealdad, la perfección es tan abstracta e irreal que está fuera del mundo de lo humano y provoca miedo. Así, gozar la belleza comporta también entenderla como algo que está a la intemperie y se encuentra sujeta a los avatares de la existencia.

Por otra parte, el libro no solamente trabaja las relaciones de la voz lírica con su cuerpo o lo que implica habitar el espacio social con un cuerpo disidente. Se detiene también en el deseo masculino por el cuerpo trans-travesti. En el poema 21, escrito en prosa, el deseo de los hombres por el cuerpo de las travestis se presenta como signo de una cultura que se reprime:

Me había untado con perfumes y potingues en los que él resbalaba y fue todo muy natural, como ver crecer un árbol o discurrir un río, desplazarse un continente, siempre se dio así con él. Es natural, actúa el olfato, por mucho que le haya costado, por muy abanderado eximio campeón presidente del centro de estudiantes del high macho college, se dirige a mi cuerpo con la naturalidad de quien ha sido instruido en una destreza. (...) Pajarito, pajarito, me decía yo y él un poco se quejaba de lo mucho que le gustaba y se me cruzó por la cabeza qué pensaría su padre si supiera que su hijo se apareaba con una travesti de pellejo podrido, qué dirían sus amigos si supieran la ternura, la caricia, el respeto, la curiosidad y el dolor con que me ama (2020: 50-51).

JAVIER MERCADO

El deseo masculino del cuerpo travestido se presenta como irrefrenable, pero condenado al ostracismo, a ser ocultado. Entonces, el varón heterosexual debe esconder su deseo y continuar con una vida normal, en tanto la travesti es siempre lo que es, no necesita salir de ningún clóset. Esto hace que la relación entre el ser y el parecer se configure de modo muy diferente en cada caso. El cuerpo travesti, aunque sojuzgado por la sociedad, muestra lo que es sin ambages. En el travestirse se da el desocultamiento; a la inversa, el varón se esconde para desocultar. No puede confesar su deseo, sino en el ámbito de lo recluso, cuando nadie lo ve. El cuerpo que escapa a las normas de disciplinamiento social es un cuerpo más libre, en tanto el cuerpo normalizado debe enmascararse para poder sobrevivir.

En varios poemas se tematiza la relación con los varones -sean amantes, clientes o simplemente hombres que han aparecido en el camino-. Sobre todo, en el segundo poema del libro se evidencia un tratamiento animal del cuerpo masculino. Se canta a “la pelambre que recubría su piel”, a “su despreocupada belleza de animal de monte” y remata considerándolos “centauros de frágil testosterona” (2020: 12). A la vez, en el mismo poema, se los critica por su imaginación pobre y opaca, por sus espíritus mendigos y sus mentes literales. Hay aquí una ambivalencia entre el temor y el deseo que despierta lo bestial. Se advierte que la fuerza y la robustez de los cuerpos, el tacto áspero, la piel dura, es fuente de deseo. Pero al mismo tiempo, como sucede en la mayoría de los centauros, a poco de andar también aparece que la delgada línea entre esa robustez y la violencia se puede quebrar sin remedio y se desata la guerra. La “frágil testosterona” queda así como símbolo de esta potencia/impotencia que caracteriza a los hombres, incapaces de salirse de un círculo vicioso de desamor y silencio. Los hombres, para Camila Sosa Villada, aún no han encontrado a su Quirón.

A lo largo de todo el poemario se sostiene esta relación ambivalente con los hombres. Son objeto de deseo y rechazo al mismo tiempo. Y no es una cuestión privativa de sus cuerpos, sino que atraviesa todos los aspectos posibles: el amor, las relaciones de amistad, la convivencia. El deseo que despiertan en la voz lírica se focaliza en su infantil aspereza, su tosquedad, en cierta ternura que despierta el ingenuo primitivismo masculino. El rechazo se concentra en su insensibilidad, su mente calculadora y fría, su falta de coraje, su violencia. Aquí aparece nuevamente la necesidad de lo imperfecto; la vida con los hombres podría ser hermosa, pero no lo es. Hay un dejo de lástima por lo que podría haber sido, pero irrevocablemente no será. La imposibilidad de que las cosas salgan bien es parte insoslayable de su vínculo con los hombres. Esto queda sintetizado en el poema 31, el último del libro, que se titula “Sandro”:

Hizo algo que ningún otro había hecho: me habló mientras cogíamos. Era fascinante descubrir, noche tras noche, que podíamos hablar mientras él me montaba con esa hermosura filosa [...] Nunca más un amante conversó y rió conmigo mientras teníamos sexo. Y él fue asimilado por la gran absoluta nada que es el mundo de los hombres, que se casan para olvidarse dónde y con quién la vida les ardió un poco.

(2020: 79)

Sandro -el amante que resalta por sobre todo el conjunto, referencia que aparece en varios poemas y arquetipo de este “hombre/centauro”- se caracteriza justamente por la palabra, por la capacidad de insertar la palabra en un acto mudo, como el sexo, pero de hacerlo con calidad. Es el mejor amante en tanto se apropia del lenguaje como herramienta de seducción. Pero el miedo también se apodera de él y solo encuentra refugio en el matrimonio, que lo aleja de la vida y le quita ardor, deseo, pasión. Finalmente, Sandro prefiere quedarse con la vida que no arde, la vida de su matrimonio y la voz lírica queda sola. Por ello, y a pesar de la belleza posible, la relación de amor se frustra. Se advierte una gran tristeza por el naufragio de la relación amorosa entre una travesti y un varón, “las travestis no pueden meter mano en el corazón de un hombre, y solo tienen permiso de meterla en la bragueta” (2020: 47), concluye.

Si bien sería un error generalizar esto y presentarlo como algo taxativo, el lamento por el carácter bestial de los hombres prevalece por sobre su costado amoroso a lo largo de todo el libro. En el poema 24 la voz lírica exhorta: “Amigas mías: hay hombres que no se merecen nuestro lenguaje robado a todo lo vivo de la naturaleza (...) ni eso que torpemente llamamos corazón porque en este lenguaje de hombres, no hemos podido decir dónde se aloja la semilla de nuestro fuego (...) Créanme amigas, merecemos mejores soledades” (2020: 61).

Si bien el texto dice “hay hombres” y no “los hombres”, resulta evidente que los poemas de amor son también poemas de abandono y soledad. Por ello Sandro aparece como el arquetipo del varón que se acerca a una mujer trans-travesti: se apropia de su cuerpo, la utiliza para obtener placer y, finalmente, la condena al ostracismo.

Hacia una poética trans-travesti

En el poema 10 del libro encontramos este pasaje: “Soy madre del niño que fui” (2020: 27). Tal vez sea una de las imágenes más potentes del texto. La maternidad de sí misma involucra, según vimos, tres aristas: desde la palabra, desde el pasado doloroso y desde la corporalidad disruptiva. Identidad, escritura y cuerpo están firmemente entrelazados. Como resulta claro, en cualquier ser humano estos tres elementos se encuentran estrechamente ligados; pero se dan casos donde encajan perfectamente con los mandatos, imaginarios y hegemonías sociales. Cuando no existe conflicto ellos se borran tras una pátina de normalidad donde todo resulta en un marco de relativa armonía. Pero desde una identidad travesti la relación cambia completamente.

Como advierte Paul Preciado, el surgimiento de la palabra *queer* en los estudios culturales en la segunda mitad del siglo XX marca desde el inicio un fallo en la representación, “aquello que llamo queer supone un problema para mi sistema de representación, resulta una perturbación, una vibración extraña en mi campo de visibilidad que debe ser marcada con la injuria” (Preciado, 2012). Justamente, la poética de Camila Sosa Villada se constituye como ese problema en el sistema de representación de los cuerpos y las identidades que es marcada como injuria.

Y nos gustaría poder enunciar el último sintagma en pasado, “fue marcada como injuria”. Pero no responde rigurosamente a la situación en que nos encontramos, ya que, como remarca Susy Shock, “los pisos de ciudadanía y dignidad conseguidos para nuestra comunidad trans travesti son la dádiva, la buena intención de la hegemonía de repartir y dar inclusión, y no la férrea disputa cultural de una idea traba trans latinoamericana” (Wayar, 2019: 13). Si bien todo lugar de enunciación comporta luchas, diferencias y disputas, en este caso la situación se ve profundizada desde el mismo momento en que Camila Sosa Villada escribe, reflexiona y poetiza desde la exclusión y el maltrato, desde el desamor y la subalternidad que las mujeres trans-travestis padecieron y padecen a cada momento.

No obstante esta dolorosa realidad, no resulta menos importante señalar que, al mismo tiempo, la poesía de Sosa Villada comporta la irrupción en el campo literario argentino de un movimiento mucho más extenso y complejo, que la excede como autora. Las palabras trans o travesti están experimentando en la Argentina el mismo proceso de resemantización que experimentó el término *queer*² en el inglés. Históricamente se utilizó el término travesti como una forma de denominación oprobiosa, como un insulto o una forma degradante y, sin excepción, en masculino. Actualmente, la situación es diferente y el colectivo trans-travesti ha ganado un importante lugar en el campo literario, al tiempo que día a día se constituye como un actor legítimo en diferentes esferas de lo social. El surgimiento de una categoría como transescritura señala, con justicia, la fuerza de esta irrupción.

Como vimos, en la poesía de Camila Sosa Villada la transescritura es mucho más que un medio de expresión; es un lugar de catarsis, de destrucción, y al mismo tiempo, de construcción. Desde esta perspectiva, sostenemos que la transescritura es, para la autora de *El viaje inútil*, un dispositivo a partir del cual modelar una identidad abierta, cambiante, no esencial y siempre en tren de devenir otra.

De igual modo, en *La novia de Sandro* hay espacio para poner en valor algo que muchas veces queda olvidado: la alegría y la fiesta. Como lo señala Juan Forn en su prólogo a *Las malas*, “en su ADN convergen las dos facetas del mundo trans que más repelen y aterran a la buena sociedad: la furia travesti y la fiesta de ser travesti” (Sosa Villada, 2019 b: 10). Este costado festivo y celebratorio, que no en todas las escritoras trans-travestis ocupa un lugar significativo, conlleva la posibilidad de festejar ser otra, sin los remilgos y tapujos que la sociedad impone, sin tener que recurrir al subterfugio del teatro. Incluso cuando se refiere a la sombra nigromante de su barba, advertimos eso: la celebración perpetua de lo que se es. Por ello, desde este punto de vista, estamos ante una poesía de la desnudez, de la transparencia y de la verdad.

2 En el texto de Preciado (2012) se estudia cómo dicho término surge en la Inglaterra del siglo XVIII como un insulto y se utilizaba para nombrar aquello mal hecho, inútil, raro, falso y -por extensión- todo aquello que por su extrañeza no pudiera ser reconocido de inmediato en lo masculino o femenino.

Transescritura, cuerpo e identidad en *La novia de Sandro...*

Como señala Anahí Mallol (2017), con el advenimiento del nuevo siglo se produce un regreso a cierto lirismo dentro de la poesía argentina. Camila Sosa Villada opta por un lenguaje que se decanta por esta posibilidad. En *La novia de Sandro* va construyendo una voz que se distancia de la fragmentación y la mezcla de los 90, y presenta un lenguaje donde raramente se reproduce el habla cotidiana o popular. Se trata de una voz que apuesta por la construcción de una lírica, pero lo hace en términos modernos. Encontramos un lirismo seco, llano y directo, desprovisto de artificios retóricos. Apela a un lenguaje cargado de ironía y sarcasmo, breve y lacónico, que diferencia la poesía de Sosa Villada de los juegos neobarrosos de Perlongher para acercarla a voces como la de Juana Bignozzi o Joaquín Giannuzzi. El componente narrativo está muy presente en todo el libro, sobre todo en la versión de 2020, donde muchos poemas han sido prosificados y nos encontramos con pequeñas narraciones que no estaban en la edición original.

Por supuesto, más allá de las referencias posibles y provisorias, que siempre algo tienen de injustas, es necesario entender que nos encontramos ante una propuesta literaria novedosa. Quizá no tanto por la factura de su lenguaje, sino, como hemos visto, por la relación que se entabla entre escritura, identidad y cuerpo. Se está gestando una poética trans-travesti en la Argentina. Y la obra de Camila Sosa Villada marca la irrupción de una transescritura que invita a pensar bajo un nuevo paradigma, ya que, como acota Marlene Wayar en la contratapa de *Las malas*, “la Villada grita verdad en una prosa verídicamente trava y desde ahí exige a toda persona ajena a nuestra comunidad una hermenéutica nueva”.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio, 2006, *¿Qué es lo contemporáneo?*, traducción de Verónica Nájera, Venecia. recuperado 25 de noviembre de 2020, <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- DRUCAROFF, Elsa, 2011, *Los prisioneros de la torre: políticas, relatos y jóvenes en la posdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- DURAS, Marguerite, 2009, *Escribir*, Buenos Aires, Tusquets.
- LEÓN, Gonzalo, 2018, “Camila Sosa Villada: ‘Tomé Conciencia de que era una escritora trans con este libro’”, recuperado 24 de noviembre de 2020, <http://edicionesdocumenta.com.ar/2018/10/camila-sosa-villada-tome-conciencia-de-que-era-una-escritora-trans-con-este-libro/>
- MALLOL, Anahí, 2017, *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo al nuevo lirismo*, La Plata, Edulp.
- PERLONGHER, Néstor, 2008, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.
- PRECIADO, Paul Beatriz, 2012, “Basura y género. Mear/cagar. Masculino/femenino”, *Parole de queer*, recuperado 24 de noviembre de 2020, <http://paroledequeer.blogspot.mx/2012/04/queer-historia-de-una-palabra-por.html>

JAVIER MERCADO

SARDUY, Severo, 1987, *Ensayos generales sobre el Barroco*,. México, FCE.

SHOCK, Susy, 2020, *Hojarascas*, Buenos Aires, Muchas nueces.

SOSA VILLADA, Camila, 2018, *El viaje inútil*. Córdoba, Documenta.

_____, 2019 a, “A Laura Moyano”. *Libro Emma Gunst*, recuperado 26 de noviembre de 2020, <https://libroemmagunst.blogspot.com/2019/12/camila-sosa-villada-laura-moya-no.html>

_____, 2019 b, *Las malas*, Buenos Aires, Tusquets.

_____, 2020, *La novia de Sandro*, Buenos Aires, Tusquets.

UNREIN, Carolina, 2020, *Fatal, una crónica trans*, Buenos Aires, Planeta.

WAYAR, Marlene, 2019, *Travesti, una teoría lo suficientemente buena*,. Buenos Aires, Muchas nueces.

Poesía y novela en María Teresa Andruetto. La música del diálogo

JORGE BRACAMONTE

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
jabracam@gmail.com*

Recibido: 26 de diciembre de 2020– Aceptado: 29 de diciembre de 2020

Resumen: La escritura de María Teresa Andruetto pone en escena una potente interacción entre lo prosaico y lo poético. Esta interacción permite apreciar una actitud poética como base de la conformación de su escritura. Jorge Monteleone marca que “la poética de Andruetto es su escritura de mayor concentración, el núcleo de su obra donde busca aquel ideal de su poética.” Y subraya que esa poesía gira en torno de un nombre femenino, de una voz de mujer, de una elección de género. Elementos que aquí interrogamos para comprender ciertas configuraciones provocadas por aquella actitud poética, tanto en la poesía y en la novela como en rasgos de lenguaje comunes a ambos grupos genéricos. En eco con *Lengua madre*, indagamos la poesía de Andruetto para postular que existe en la misma un singular trabajo que desde lo sensorial y perceptivo explora órdenes de la lengua que trazan genealogías desde lo femenino, las voces de mujeres y las elecciones genéricas para interrogar lo real.

Palabras clave: escritura – poesía – novela – lengua – sensorial – Andruetto

Poetry and novel in María Teresa Andruetto. The music of dialogue

Abstract: María Teresa Andruetto’s writing puts on stage a powerfull interaction between the prosaic and the poetic. This interaction allows us to appreciate a poetic attitude as the basis of the conformation of her writing. Jorge Monteleone points out that “Andruetto’s poetics is her most concentrate writing, the core of her work where she seeks that ideal of her poetics.” And he emphasises that this poetry resolves around a female name, a woman’s voice, a gender choice. Elements that we question here to understand certain configurations caused by that poetic attitude, both in poetry and in the novel, as well as in language features common to both generic groups. In consonance with *Mother tongue*, we investigate Andruetto’s poetry in order to posit that there is in it a singular work that, from the sensory and the perceptual, explores orders of the language that traces genealogies from the feminine, the women’s voices and the gender choices to interrogate the real.

Keywords: Writing – Poetry – Novel – Tongue – Sensory – Andruetto

Idea sobre la poesía y la prosa en esta poética

MT: Que el lenguaje no abandone el habla.

C: ¡Eso me gusta, María Teresa! Que el lenguaje no abandone el habla. Naturalmente son todas estrategias.

(Maia, 2013)

Uno de los mayores encantos, y a la vez desafíos, a la hora de tratar de comprender ciertos rasgos relevantes de la escritura de María Teresa Andruetto (Arroyo Cabral, Córdoba, 1954), es su continuo y entramado entrecruzamiento entre lo poético y lo narrativo, algo que aquí por lo pronto denominaremos más abarcadoramente como prosa. Continuo, entramado y denso entrecruzamiento que se da, cabe subrayarlo, sobre todo, entre los géneros poéticos y los géneros narrativos, componentes centrales de una obra que, además, abarca otros registros. Y de manera particular y central aquello ocurre entre su poesía y lo novelístico -también en la cuentística, luego lo puntualizaremos-, no así entre aquellos conjuntos de géneros y la ensayística de la autora, destacada por cierto por las agudas argumentaciones que despliega, pero donde predominan sobre todo los registros periodísticos, de crónica y también la exposición didáctica.

Para comenzar pasando en limpio lo anterior: aquel entrecruzamiento aludido podría resultar como un inicial material para preguntarse cómo es posible pensar ciertos límites y contaminaciones entre la poesía y la novela. Y, más allá: ¿enfocar esto desde un ensayo de comprensión de ciertas posibles lógicas del lenguaje de los géneros poéticos -aquello que por economía agrupamos como poesía-, podría hacer leer de otro modo lo que aquella poética autoral pretende, a nivel de lenguaje, en su escritura novelística?

Los enunciados anteriores no dejan de resultar demasiado amplios y generales. Pero, a su vez, sí o sí pretenden adquirir mayor precisión a la luz de ser interrogados y pensados desde un corpus literario concreto, en este caso el producido por una autora que ha buscado constantemente desde su escritura que lo poético y lo narrativo se entrecrucen y que dialoguen. La idea de diálogo, la bivocalidad, lo dialógico, es una impresión visible que emite cualquiera de los textos narrativos y poéticos de Andruetto. Lo cual, como es sabido, no basta para que sean efectivamente dialógicos. Sin embargo, simultáneamente -esto hace a una de las hipótesis de lectura que sostienen el presente ensayo- ese dialogismo en la escritura de Andruetto es constitutivo, es decisivo a la hora de la conformación de su poética autoral y se puede interrogar la vastedad de sus alcances desde los rasgos mismos de su escritura.

Si nos guiamos por concepciones tradicionales o, inclusive sin ser necesariamente tradicionales, clásicas, se suele pensar que la narrativa está en tensión con -cuando no deliberadamente apartada de- la poesía. Que la narrativa, estrechamente ligada a diversas concepciones de lo mimético, se centra en aquello que se cuenta, en la construcción del relato en sí, y que el lenguaje procura guardar coherencia y correlación con aquello y, de esta manera, evita abrirse a cualquier exceso de lenguaje aparentemente arbitrario; tal suele ser un presupuesto para aquel pensamiento. Esta distinción básica, a veces a duras

penas aplicable a relatos ajustadamente miméticos, ha sido cuestionada por diversas genealogías de la narrativa moderna, ya desde los siglos XVIII y XIX. La postulación de la intensa interacción entre lo narrativo o diegético y la exploración del lenguaje en sí mismo -derivado en gran medida de las diversas búsquedas y revoluciones poéticas-, a lo largo de la narrativa moderna, es uno de los ejes de la tesis que Jacques Rancière desarrolla en *La palabra muda* (2009). Por otro lado, en la reflexión sobre la cuestión por parte de escritores argentinos, dicha interacción ha sido un interrogante recurrente. Basta recordar la postulación cortazariana de *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo* (1947) de que toda escritura, por comenzar lo narrativo propiamente dicho, necesitaría entrelazarse, para lograr una innovación de lo novelesco, con lo poético o lírico, apuntando a fusionarse con ello. Aquello a que Julio Cortázar aspira para toda escritura, de manera transgenérica, que es lograr un poetismo escritural, podría pensarse como un antecedente en la literatura argentina de aquello sobre lo que luego reflexionaremos a propósito de la escritura de Andruetto. Por otra parte, aun cuando a veces hayan escrito ensayos sobre la cuestión, o no, obras diversas como las de Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juan L. Ortiz, Juan José Saer o Rodolfo Fogwill, por mencionar unos pocos y unas pocas, podrían ayudar a ver una perspectiva posible, en tanto antecedentes de lo que luego reflexionaremos, de una abierta, dialógica y dinámica interacción entre lo narrativo y poético en una misma poética.

Podríamos revisar aquí si en la obra de Andruetto se trata de una intensa interacción, o de algo más. Probablemente, sea lo poético lo que realmente genera la escritura -en particular la conformación de lo novelesco, e incluso lo cuentístico- en su obra. Es, tal vez, una postulación radical, pero que posiblemente se pueda sostener. Porque no cabe dudas de que, si hay un propósito trazado diacrónica y sincrónicamente por la poética autoral de Andruetto, ha sido el de indagar en lo real -desde lo real cotidiano a lo real político e ideológico-, cuestionando al mismo tiempo cómo se va conformando eso que los diversos narradores comprenden como lo real. Pero a la vez, teniendo en cuenta el temprano arranque del proyecto autoral de Andruetto con la publicación de poesía en su *Palabras al rescoldo* (1993), hallamos que la interrogación singular por el lenguaje ha sido y es, de manera recurrente, crucial.¹ No en vano tiene una novela como *Lengua madre*

¹ Según la cronología de la *Poesía reunida* de Andruetto, la secuencia de poemarios hasta el presente es la siguiente: *Réquiem* (1993), *Palabras al rescoldo* (1993), *Pavese y otros poemas* (1998), *Kodak* (2001), *Beatriz* (2005), *Sueño americano* (2009), *Cleofé* (2017) y *Últimos poemas* (2018/2019). Sus libros de cuentos son *Todo movimiento es cacería* (2002), *Cacería* (2012) y *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad* (2017). Los títulos de sus novelas son *Tama* (2003, 1993), *La mujer en cuestión* (2009), *Lengua madre* (2010) y *Los manchados* (2015). A su vez, sus novelas breves son *Stefano* (2001) y *Veladuras* (2005), mientras que a su ensayística la conforman los libros *La escritura en el taller* (2008), *Hacia una literatura sin adjetivos* (2008), *Conversaciones con Andrés Rivera* (2012, con Lilia Lardone), *El taller de escritura en la escuela* (2012, con Lilia Lardone), *La lectura, otra revolución* (2014) y el inminente *Extraño oficio* (2021). Para una presentación bastante completa del perfil de la escritora y un detalle de sus ediciones hasta 2015, véase la Introducción “Miradas desobedientes” de Corinne Pubill y Francisco Brignole, en el libro colectivo dedicado a María Teresa Andruetto ante la crítica que editaron en 2016 (13-25). Asimismo, cabe señalar que en 1993, con *El anillo encantado*, nuestra autora comienza la publicación de su vasta y fundamental literatura infantil y juvenil,

(2010) que, más allá del título, remite a ciertas constantes de su escritura, como interrogarse sobre qué significa la “lengua madre” e insinuar, cuando no explicitar en diferentes momentos, que una base posible de su deseo de escritura es una actitud poética. Esta actitud permite a Jorge Monteleone sugerir cuál podría ser el núcleo de esta poética autoral.

Idea sobre el núcleo de aquella poética

Jorge Monteleone remite, en la escritura de Andruetto, a un sistema de narración que a su vez engloba otro sistema y otro, y así sucesivamente. Según Monteleone esta poética escritural, por cómo se conforma, tiene posibilidades indefinidas de sucesivas aperturas, pues una narración está incluida en otra, y esta, en otra. El citado crítico destaca que, en la obra en cuestión, esa conformación tiene una relación estrecha con los problemas de cómo narrar y de la memoria, dos tópicos constantes en la obra andruettiana. Un primer señalamiento de Monteleone, que aquí retomamos, es que la escritura de Andruetto “no se limita a un género literario, sino que conlleva a menudo una actitud poética.” (Andruetto, 2019: 9). Retomamos esta idea de la actitud poética, como un asiento de todo acto escritural en la autora de *La mujer en cuestión* (2003) y *Réquiem* (fechado en 1993 en su *Poesía reunida*). Actitud poética desde la cual parece organizarse casi toda enunciación de su espacio literario, singularmente el de su narrativa. Actitud que, además, constituiría lo enunciativo, la enunciación y la importancia que la misma va adquiriendo en este proyecto artístico. Así, en gran medida es punto de partida del presente ensayo la aseveración de Monteleone: “La poesía de Andruetto es su escritura de mayor concentración, el núcleo de su obra donde busca aquel ideal de su poética: ir hacia ‘*cierto orden secreto, un orden propio, momentáneo y único*’”.² Y esa poesía gira a menudo en torno de un nombre femenino, de una voz de mujer, de una elección de género.” (Andruetto, 2019: 9).

Entonces subrayamos el gesto poético como andamiaje de la enunciación del yo lírico en Andruetto. Un gesto reforzado en el nivel de las publicaciones en forma de libro, ya que es simultánea la aparición de poemarios, novelas y cuentos -lo cual no quiere decir que en la práctica haya seguido esa línea cronológica de generación escritural-.

donde también juega con cruces entre lo narrativo y lo poético. Esta obra, por la cual obtuvo -entre numerosas distinciones- el máximo premio internacional Hans Christian Andersen (2012), incluye títulos como *Misterio en la Patagonia* (1993), *Huellas en la arena* (1997), *Fefa es así* (1999), *La mujer vampiro* (2001), *El país de Juan* (2003), *Benjamino* (2003), *El árbol de lilas* (2005), *Agua/cero* (2007), *El incendio* (2008), *Campeón* (2009), *La niña, el corazón y la casa* (2010), *La durmiente* (2010), *El caballo de Chuag Tzu* (2012), *Había una vez* (2012), *Quién soy* (2013), *Trece modos de mirar a un niño* (2014) y *Los ahogados* (2017), entre otros. Dicho marco es paralelo al material que tratamos en el presente ensayo e, hipotéticamente, interactúa con el mismo. Queda para futuros trabajos indagar la importancia del juego entre lo prosaico y lo poético en Andruetto; así como, por otro lado, se puede interrogar estética y filosóficamente sus textos en diálogo con el psicoanálisis, a partir de la importancia que en su obra adquieren las “novelas familiares”, la escucha y la voz.

² La bastardilla es del autor.

En efecto, se podría rastrear en los libros estrictamente poéticos la principal pulsión de lo que luego también es narrativa. En *Requiem*, uno de los primeros poemarios fechados en la cronología de la escritora según su *Poesía reunida*, ya vemos esa enunciación singular para la cual es central volver poema otros discursos, por ejemplo, la plegaria o la fotografía, para convertirlos en material del verso. Lo lírico, desde un comienzo, abreva en registros cotidianos y, desde allí, adquiere su dimensión simbólica. En *Réquiem* -en una constante que persiste hasta *Kodak* (2001), ya diremos por qué- se observa una voz monológica, inclusive monocorde, del yo de la voz poética. Con *Palabras al rescoldo* (1993) la fuente cotidiana de lo poético se exagera. Que el poemario se construya a partir de una interdiscursividad central, los recetarios de cocina, marca la construcción de una enunciación desde el rescoldo mismo de lo cotidiano y positivamente banal, material privilegiado -a la larga- del universo andruettiano. En *Pavese y otros poemas* (1998), a partir de intertextos de Cesare Pavese -en particular su *Diario*- se trazan enlaces entre la vida cotidiana del yo lírico, la memoria de su padre, y los textos pavesianos recitados. El cambio en la enunciación luego es el paso de lo interdiscursivo y lo intertextual a lo dialógico, como asiento de esa actitud poética. El comienzo de este cambio podemos detectarlo, más bien, a partir de *Kodak*, aunque ya está insinuado en *Pavese y otros poemas*.

Susana Romano Sued ha llamado la atención sobre la relevancia que tiene el registro de la cámara fotográfica y la poética del ojo en *Kodak* (2016: 133-143). Estos son principios que rigen procedimientos decisivos en tal poemario. Pero, complementario a ello y coherente con esa idea de inventario de instantáneas perceptible en *Kodak*, también está el registro de escenas y de diálogos que en el citado libro devienen poemas. Casi podría verse ya en este poemario de 2001 la fluida y plástica convergencia entre lo prosaico y lo poético, que interrogamos en la apertura del presente ensayo, como posible rasgo central del devenir de esta poética autoral. Esto observamos en el poema “Teoría sobre el cielo”:

-¿Quién pasa?
-Un niño.
-¿A dónde va?
-Al cielo.
-¿Y por dónde sube?
-Por una escalera larga / que está allá lejos / al final del pueblo.

El principio dialógico, la bivocalidad, rasgo aparentemente propio de la prosa, aquí permite la estructuración del poema. Aun cuando no hemos transcritto el epígrafe que lo encabeza y que brinda una perspectiva en tercera persona, que evoca el diálogo entre ese yo y aquel tú. Así vemos que lo que hasta los libros anteriores habían sido interdiscursos e intertextos en tanto generadores de lo poético -discursos particularmente impresos, la letra escrita-, desde *Kodak* funcionan como dialogismo. La interacción de voces realmente diferenciadas es generadora de poesía. Los libros poéticos publicados tras 2001, y hasta llegar a *Sueño americano* (2009) y *Cleofé* (2017) -los que preceden y suceden a su crucial novela *Lengua madre*-, en los cuales pondremos el foco al culminar

estas reflexiones, acentúan aquellas dos vertientes que, al principio de la actitud poética andruettiana, no aparecen con la potente interacción que luego concretan.

Junto con la constatación de que la poesía de Andruetto gira a menudo en torno a un nombre femenino, de una voz de mujer, de una elección de género, complejos tópicos que Monteleone subraya, también coincidimos con él en que, tanto en *Sueño americano* como en *Cleofé* -y, en paralelo, tanto en *Lengua madre* como en algunos cuentos de *Cacería*, hablando de la práctica narrativa-, se observa aquella interacción; tan intensa hasta el punto de persuadirnos de que, efectivamente, la poesía es el núcleo de su obra. Una primera evidencia de esto es su poema “Patti S./1975/Photograph by Robert Mapplethorpe”, donde la yo lírica habla desde la identidad de la cantante y compositora Patti Smith, cuando le solicita a Robert Mapplethorpe que le saque la foto para la emblemática portada de su disco debut *Horses* (1973). La voz poética del poemario toma, en primer lugar, la voz de la poeta y cantante norteamericana, emblema, por otra parte, de la contracultura y la lucha feminista en su país. El poema se inspira en la conocida anécdota de la foto final de Smith –“una foto que haga historia, dije, y vos hiciste esa /donde yo no era hombre ni mujer” (Andruetto, 2019: 115)-, para cuyo logro Mapplethorpe termina solicitando a Patti lo siguiente: “Me pediste que me quitara / el saco porque te gustaba mi camisa blanca / y yo me lo puse al hombro como Sinatra” (Andruetto, 2019: 115). Al final del poema se trasunta todavía más la complejidad de voces, el surgimiento de yoes y otros, y de yoes y otras, en el texto. En el mismo, a partir de esa Otredad de la voz poética que es Patti Smith, aparece la voz de Mapplethorpe; la Otra deviene una Yo y así, mediante este poema, revivimos imaginariamente aquella escena. El poema culmina en los últimos cinco versos de esta manera, ágil encabalgamiento mediante:

El álbum
empezaba con esa frase que solía decirte por las noches:
*Jesús murió por los pecados de alguien, no por los míos*³
y la frase que hubiera cabido en boca de mi madre
se mezcló con la canción de una chiquilla suicidándose.
(Andruetto, 2019: 115)

Cinco versos que introducen en la escena a la madre de Smith junto a la madre de la voz que enuncia, madre o madres que están hablando al mismo tiempo desde sus hijas, por las bocas de estas.

Lo tenuemente extraordinario de *Sueño americano* es que los poemas que luego leemos conforman dos series que, por supuesto, dialogan entre sí. Una serie, desprendida de esa otredad, la de Patti Smith y ciertos sueños (“Chica Bond”) y pesadillas (“Sueño americano”) de la historia y la cultura de Estados Unidos de Norteamérica; otra serie, desprendida de la voz poética, que a su vez remite a ese espacio autoficcional que la escritora María Teresa Andruetto en cierto modo nunca deja de reescribir y transformar en el *work in progress* de su obra, si bien con notables matices. Esto se aprecia desde los

³ Bastardilla en el original.

múltiples indicios -la poesía de Andruetto es elocuentemente indicial, y este dato no es menor para nuestra hipótesis de la tensión entre lo prosaico y lo poético en su escritura- que pueblan su poema “Teresa A./1975/Foto de archivo”, tercer poema del libro, que funcionaría como la imagen espejada del poema centrado en Patti Smith: “Yo quería mandarle fotos a mi primo de Italia / y te pedí que me sacaras una con la minifalda nueva / y las sandalias de corcho.” (Andruetto, 2019: 117)

Si desde la voz de Patti Smith ingresan otras voces, desde la voz poética de “Teresa A.” ingresan las voces de sus parejas, las evocaciones de sus primos, los recuerdos de su pueblo, por supuesto las voces de parientes y genealogías -las imágenes y anécdotas de parientes y genealogías ya están, por cierto, intensamente presentes desde *Réquiem y Palabras al rescoldo*, pero en *Sueño americano* también circulan sus voces-, en particular la voz de su madre, la “lengua madre”, esa noción fundamental de la poética de Andruetto.

En *Sueño americano* otro rasgo visceral es cómo el material narrativo deviene poema. Algo similar a lo que ya vimos, de manera ejemplar, con aquel diálogo transformado en versos. En “Películas” la evocación del cine del pueblo de la infancia, adolescencia y temprana juventud, arranca con el “Había una vez” –“En mi pueblo había un cine...”- para luego rememorar una tarde de domingo en ese lugar, la no llegada de las películas –“pasaron un drama en blanco y negro”- y la salida, descrita a partir de detalles expresivos de la escena –“Recuerdo a la salida la cabeza borracha, el veredón donde arrastraban su tedio las parejas...”-. Estos indicios en la poesía de Andruetto resultan precisos y siempre están sembrados con una notable concisión, con una sugestiva economía sintáctica. Material narrativo devenido material poético que en *Sueño americano* tiene tanta relevancia, como otra característica: la importancia que en el libro adquiere la traducción. Traducción de experiencias, traducción de una lengua a otra -o dificultad de traducción-, traducción de lo que uno quiere manifestar a otro, que es como un aspecto un tanto sigiloso, poco evidente en la escritura de Andruetto, pero que tiene su importancia. De hecho, notemos que en el poema que abre el libro, el verso en cursiva de la canción de Patti Smith está en castellano, ya traducido (“*Jesús murió por los pecados de alguien, no por los míos*”)⁴. Luego *Sueño americano* será como un ensayo contrapuntístico y dialógico entre los mundos posibles de “Patti Smith” y “Teresa A.”, donde ingresa lo diverso y lo extrañamente similar de algunas de sus experiencias: la ida desde sus pueblos de provincias a las grandes urbes; las genealogías poéticas de ambas; los afectos; la crítica contracultural, feminista y radicalizada ideológicamente desde lo afectivo enfrentada a los sistemas de dominación.

El conjunto de características recién sugerido manifiesta la intensa interacción entre lo narrativo y poético, lo prosaico y poético, el material narrativo y su poeticidad, articulados sobre todo mediante el diálogo y algunas de sus variantes más complejas -la traducción, por ejemplo-, que pone en un primer plano la cuestión del lenguaje en la obra de

⁴ Bastardilla en el original. De “Gloria”, incluida en *Horses*, donde Smith retoma la melodía de la canción homónima de Van Morrison y la transforma con su propia lírica irónica.

JORGE BRACAMONTE

Andruetto, y aun más allá: pone en primer plano el problema de aquello que la autora denomina “lengua madre”. Es en torno a esta noción que se da eso que Monteleone caracteriza como “su escritura de mayor concentración”, el núcleo de su obra, y en donde nosotros postulamos repensar el fuerte y musical diálogo entre su poesía y su novela, su poesía y su prosa. Noción en la que confluyen las cuestiones de la “lengua” y de la “madre”, y las redes que se abren desde ellas.

Idea sobre lo que abre un nombre

Ya desde el seminal poema “Kodak”, que abre uno de sus primeros libros fechados y que brinda título a un libro posterior, la sucesión de nombres que conforman genealogías muestra hilos claves para el decir poético y el trazado de mundo en la escritura de Andruetto. En el caso de aquel poema, enlaza la alusión al padre con los tránsitos inmigrantes y nómades, también fundamentales en el mundo configurado por dicha poética, y las catástrofes culturales e históricas en las que, recurrentemente, suelen experimentarse aquellos tránsitos y nomadismos. Dice:

Yo
los miraba
tras la lente de la Kodak
con la que padre
registró la guerra.

(Andruetto, 2019: 275)

Y luego completa, desde una enunciación más cercana en su circunstancia:

antes
que la muerte
disolviera sus pupilas
y delegara en mis ojos
el dolor de mirarme
devastada
por la ausencia.

(Andruetto, 2019: 275)

Esa figura paterna, partisano en la guerra, que luego emigra de Italia a la Argentina, en cierta manera es uno de los puntos que articula, ejemplarmente, los tránsitos de cuerpos, voces, ideales y creencias a través de los grandes cambios históricos; cambios que provocan, generalmente de manera abrupta y traumática, como la guerra, aquellos tránsitos. Aquel poema de la figura y el nombre no dicho del padre luego reaparece y adquiere variantes en otros poemas; y, claro está, de manera explícita en su novela *Stéfano* (2001). Esa voz paterna es puesta en escena, en diálogo con otros y otras, en particular con la hija y con la esposa y madre, Cleofé. Esto lo notamos en el poema que cierra *Pavese y otros poemas*, “Del latín recordis”, precisamente dedicado a la madre de la autora, María Cleofé Boglio, pero centrado en la evocación de su padre y, en él, en la genealogía que quedó en Italia. Lo señalado destaca, a partir de estos ejemplos puntuales y significativos en la poética de Andruetto, la amplitud de aspectos que se abren en su obra a partir de una serie de nombres propios.

En efecto, según nuestra lectura, en la escritura de Andruetto es a partir de los nombres que se abren los diálogos y la diversidad de voces que, sobre todo a partir de *Kodak*, progresivamente pueblan y definen su poética.⁵ En un libro tan singular como *Beatriz* (2005), dedicado a la poeta santafesina Beatriz Vallejos (1922-2007), aquello adquiere una notable plasmación en la página impresa. Las voces de la yo lírica y la otra, que en sus diferencias y cercanías de enunciación y representaciones de mundos son puestas en escena, adquieren en *Beatriz* la intensidad del detalle, de lo microscópico cotidiano como base del verso: “Por aquí pasó un corderito / ¿un corderito? / no lo he visto.” (Andruetto, 2019: 165). Brevísimo poema construido con una ínfima conversación, desde un mínimo diálogo, expresa que por momentos basta un registro sobrio para manifestar una escucha de la conversación aparentemente fugaz, que a la vez sugiere una situación de incertidumbre. En *Beatriz* se vuelve también notable un procedimiento posterior de los poemarios de Andruetto: la diferenciación gráfica de la presencia de esas otras voces que dialogan con la enunciación poética, mediante la cursiva. Leemos en el poema I del libro:

En la puerta, ella abrió el Ubajay.
sentémonos aquí,
dijo,
de orilla a orilla,
que está buena la luz para ver.” (Andruetto, 2019: 164).

Hay aquí una alusión simbólica a lo que significa el encontrarse a conversar en amistad, en el sentido que así aparece una “luz para ver”, pero esa alusión queda para ser construida por el lector, por la lectora, que a su vez es invitado, es invitada, a escuchar el texto. Escritura poética la de Andruetto que no recurre a lo metafórico ni a lo simbólico como figuras retóricas que sirven para aludir desde el verso; sino que antes bien se detiene en -o vuelve a- escenas y diálogos tomados de lo cotidiano y banal, y desde allí recupera, mediante selección, recorte y transformación del verso, la intensidad insólita de aquellas escenas y diálogos, los que, de otra manera, podrían haber quedado olvidados en la fugacidad de los tiempos y espacios idos. Indudablemente, en Beatriz Vallejos Andruetto recupera un nombre de una genealogía de voces poéticas que la identifican; con y desde Vallejos es recuperado, asimismo, por ejemplo, Juan L. Ortiz, un escritor que también supo asentarse con maestría en lo conversacional, en el fraseo, en lo dialógico como material generador de su poesía.

Lo señalado puede parecer excesivo respecto de lo que indicaría el presente apartado, “Idea de lo que abre un nombre”. Pero no es así, porque en Andruetto las enunciaciones se anclan en nombres propios -dichos o aludidos-. Desde esos nombres se organizan historias, anécdotas, que generan tanto poesía como narrativa. Para complementar podríamos decir que lo que lo abre un nombre es una palabra, puesto que para nombrar alguien o algo, antes está la palabra. Ambas cuestiones circulan por esta poética. Desde estos aspectos -y lo antes enumerado- se rompe con lo convencional, se niega lo

⁵ Roland Barthes señala que “El Nombre propio funciona como campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)” (1992:56).

JORGE BRACAMONTE

convencional, rasgo que hace a la positiva “inactualidad” de la poesía que Alicia Genovese subraya a propósito de la poesía en la modernidad (2016: 19). En la poética de Andruetto lo antes marcado se ata, se enlaza a otro rasgo. Dicha actitud y escritura poéticas en general abrevan, toman, exploran discursos cotidianos, muchas veces de supuesta simplicidad y transparencia; sin embargo, por los movimientos de recorte, selección y reordenamiento producidos por el verso y el ritmo narrativos, recuperan potencialidad de sentidos, de alusión e, incluso, de simbolización. Paradoja notable de esta escritura, que con lo aparentemente simple y transparente se recuperen potencialidades e incluso lo fantasmal de un lenguaje amasado con aquellos materiales. Sin dudas, es aplicable a la poesía de Andruetto lo que Genovese señala: “El enunciado del poema construye así su diferencia frente a los enunciados del mundo de la instrumentalidad comunicativa unidireccional.” (Genovese, 2016: 19).

Lo indicado respecto a lo gravitacional enunciado por las voces de los nombres propios parece llegar a una culminación en *Cleofé*, libro que gira, en primer lugar, en torno a la presencia y a la voz de la madre; para ir y volver desde allí a una diversidad de otros y otras fundamentales: la hija, la nieta, los amigos y amigas; pero también los pesares sociales y políticos en los olvidados en geriátricos, en la permanente presencia de la memoria dictatorial en el presente argentino. Y lo señalado se manifiesta en -e impregna- las dos secciones del poemario, tanto “Mujer colgada al cuello” como “Conversaciones con mi madre”.

En cierto modo “Teresa”, que abre el libro, sintetiza mucho de lo dicho hasta aquí como rasgos generales de una poética:

Me pusieron Teresa
porque era el nombre
de mi abuela y anduve por la vida
con mi nombre de vieja. Es un nombre
de santas y de reinas pero a mí no me gustaban
las santas ni las reinas. Yo quería un nombre
breve, un nombre leve
y no este nombre de cristiana nueva.
(Andruetto, 2019: 63)

Fijémonos en la importancia de las razones de un nombre propio, que interroga el poema críticamente. Además, a partir del solo nombre propio que habla, emergen las voces que traen los otros:

Mi buena
Teresita, era la frase de mi padre, pero yo
quería ser pequeña, hasta que un hombre
de brazos fuertes, de barba oscura dijo
mi abuela se llamaba Teresa, mi
hermana se llamaba Teresa, mi
primera maestra se llamaba
Teresa. ¿Cómo te podría

*olvidar?*⁶
(Andruetto, 2019: 63).

Complementariamente, es en los poemas donde aparece el diálogo con la voz de su madre, Cleofé, donde se llega a un momento de una singular intensidad en la escritura. Podríamos decir que aquí asistimos a una epifanía de aquello que abre un nombre, desde una serie diversa de recuerdos de la propia madre, quien está en un geriátrico, hasta el olvido de la propia identidad por parte de su mamá, quien no obstante habla con su voz. *Cleofé* ensaya, en lo formal, las más amplias posibilidades de diálogo entre lo poético y lo narrativo, entre lo poético y lo prosaico; de hecho, es uno de los poemarios donde más aparece lo que denominamos prosa poética: “Te bañaba con el agua”, “La señorita Cleofé”, “Ella contaba historias de amor”, “El hombre” son ejemplos de ello. Por eso ocupa un lugar epicéntrico en esta revisión de la actitud poética y los cruces entre lo poético y novelístico en Andruetto. Porque, además, aquí la escritura avanza mediante ese citar y poner en escena la voz de otros y otras, particularmente esa otra decisiva que es la madre y aquello que dice, aun cuando haya perdido gran parte de su memoria -quizá precisamente por eso resultan tan sentidos estos versos-. Dicho desafío amoroso es lo que este poemario pone en escena. A partir del diálogo esa madre “perdida” comienza a recuperar el relato de algunos recuerdos. Veamos partes de los dos últimos poemas, que se convierten en emblemáticos de mucho de lo ya señalado. En “Ya está dicha la última pena” leemos:

¿Quién sos?
La Tere
¿Qué Tere?
La Tere tuya.
Alumbrame que estoy loca.
No estás loca.
Estoy bien loca porque hay que sacarse
la pena. Es mala la pena,
es toda mala.
Sí, es mala.
*Ya está dicha la pena. Es dura.*⁷
Sí, es dura.
(Andruetto, 2019: 108)

Observamos cómo la voz de esa otra, fundante para la propia voz poética, aparece con su voz, trama el poema, deja leer las carencias que la situación que escenifica manifiesta en su gran hondura existencial:

Cuando veo llorar lloro,
pero no me deajo ver.
¿Querés un poco de agua?
No quiero agua, ni plata ni nada,
quiero amor.
(Andruetto, 2019: 108)

⁶ Bastardilla en el original.

⁷ Bastardilla en el original.

JORGE BRACAMONTE

En el poema que cierra el libro, titulado precisamente “Cleofé”, es la voz materna de esa anciana que dialoga con su hija en un geriátrico, quien enuncia estos dos versos, cuerpo total del poema: “no sé quién soy / no tengo nombre” (Andruetto, 2019:109).

Una identidad otra, quien tiene nombre a pesar de no poder recordarlo, remite a varios de los elementos capitales de esta poética ya marcados: los nombres propios, las genealogías, los múltiples relatos e historias que se ramifican desde y hacia ellos. Pero, sobre todo, aquí remite al centro de la poética de Andruetto, englobante de diversidad de aspectos y problemas que pueblan su escritura en los diferentes registros. De cierta manera, está en la generación de su propia actitud poética, ya sea que genere poesía, ya sea que genere novela: el interrogar, el explorar, el indagar la “lengua madre”. *Cleofé*, publicado siete años después de *Lengua madre*, profundiza todavía más lo puesto en escena y problematizado en la novela: el profundo alcance que tiene la lengua madre y cómo solamente a través de las cadenas madres-hijas, madres-hijos, podemos llegar a su entera comprensión. Como bien ha apuntado Jorge Monteleone al respecto, la escritura poética de María Teresa Andruetto

se forma menos en la lengua materna que en aquello que llamó, hermosamente, la “lengua madre”. La lengua madre es una lengua maternal, es decir, originaria, porque en ella se articula cierta voz desinencial, remota y a la vez presente, de una mujer plural en la que se entretejen todos los relatos, todas las memorias. (Andruetto, 2019: 9)

Y añade el citado crítico que “Esa urdimbre textual se devana en torno a una mujer y ése es uno de los centros de sentido de toda la obra artística de Andruetto. En su escritura la mujer ‘se hace un sitio’, una y otra vez el *topos* de la narración”. Luego apunta que al verificarse ese “hacer(se) un sitio” por parte de la mujer, la escritura de Andruetto hace lugar a un hablar de las mujeres: “las familiares y las desconocidas, las abuelas y las madres y las hijas y las nietas, las víctimas y las cuestionadas, las olvidadas y las ausentes, las estridentes y las notables, las muertas y las vivas.” (Andruetto, 2019: 9). Ampliamos subrayando que la escritura de la autora de *Lengua madre* no únicamente “hace lugar al hablar de las mujeres”, sino que sobre todo intenta que desde su escritura hablen las mujeres.

Andruetto por su parte ha definido la lengua madre así: “Tal vez podamos pensar, cuestionarnos, interpretar e interpelar en otras lenguas, pero es más difícil sentir en una lengua que no sea aquella en la que hemos sido alimentados, esa que, no por casualidad, llamamos lengua madre” (Andruetto, 2021: 84). Incluso en otros momentos, aun cuando admitamos el carácter relativo de toda construcción de verdad, la lengua madre asimismo es aquella en la que, en definitiva, podemos comprender, si no la verdad, al menos aquello que resulta decisivo para nuestra propia verdad subjetiva y ciertas formas verdaderas en que tratamos de mirar y comprender la sociedad y el mundo. Esto se ha vuelto hermosamente relato en *Lengua madre*.

Por ello sostenemos que, ante la necesidad, el desafío y también el placer de explorar y re/conocer esa lengua madre, la actitud poética andruettiana recurre y transita los más diversos géneros en su escritura, tensando y transgrediendo sus límites. Por esto exige

todavía más a esa exploración dialógica, a ese mosaico de voces, que, por este mismo movimiento, por más que reconoce o admite ciertas fronteras previas entre lo poético y lo novelesco, entre formas de la poesía y formas de la prosa, se dispone sobre todo a abrir pasajes entre estos territorios.

Idea sobre ciertas aperturas entre el verso y la prosa

De allí también que, en cierta medida y para la pasión lectora, en esta poética se produzca una notable fluidez entre lo poético y lo novelístico, lo poético y lo prosístico. Obsérvese que tendemos a usar esas designaciones de manera adjetiva. Y esto para evidenciar esa fluidez, interdiscursiva, intertextual y sobre todo intensamente dialógica, donde lo conversacional es fundamental. Como ya sugerimos, el trabajo con lo referencial de lo real siempre está presente, problemáticamente, en la obra de Andruetto. Pero junto a ello, y quizá de un modo más crucial todavía, está su particular manera de problematizar el lenguaje para explorar y trabajar la representación de lo real. Todo lo señalado hasta ahora busca dejar patente esta abarcadora afirmación. Y la cuestión de la “lengua madre” es lo que, en dicha poética, no deja de gravitar para reflexionar una y otra vez sobre ello.

Uno podría preguntarse, para tratar de visualizar más claramente aquellos pasajes antes aludidos: ¿cómo lo prosaico, lo narrativo y el relato incluso, devienen verso? ¿Y cómo es posible leer en la prosa, en la narrativa, ciertos ecos de lo poético, más allá de los materiales, temas, personajes e historias, si no comunes, claramente afines, que circulan por los diversos registros escriturales? Pensado esto desde lo poético en Andruetto, cabe subrayar lo siguiente: su versificación pone el acento en el ritmo interno de los versos, en una musicalidad sostenida, que hace devenir poético todo material, desde la conversación más ínfima, el detalle más trivial hasta el material más crudamente narrativo. De la mano de esto, en una poesía que privilegia los versos libres, adquiere un mayor valor el uso del encabalgamiento. Es el trabajo fluido, ágil, musical, con el encabalgamiento aquello que contribuye notablemente para la versificación sonora de todo tipo de material. Mediante el encabalgamiento el material narrativo deviene verso y se distribuye en la versificación: “*A nosotros no nos daba bola. Ellos sabían comprarse / ropa, paseaban, a mí me retaban a cagarse y yo hacía / las cosas...*”, leemos en “Hermanos” (Andruetto, 2019: 89). Este procedimiento es complementario de la bivocalidad, de lo dialógico y, en cierta manera, lo pone en evidencia en la forma poética. E indica que el verso es verso, y la prosa es prosa, pero al conectarse y adquirir estos pasajes entre uno y otra, son aquello y algo más; algo diferente que no es solo verso ni solo prosa. Al pensar en la escritura de Andruetto y en coherencia con lo hasta aquí argumentado, podríamos decir que pasan a ser prosa poética, y poetismo prosaico, y que hay pasajes entre ambos. O, como ha señalado Giorgio Agamben, “es poesía aquel desarrollo en el que es posible oponer un límite métrico a un límite sintáctico (todo verso en que el *enjambement* no esté, en la actualidad, presente, será entonces un verso con *enjambement* cero), es prosa el desarrollo en el que esto no es posible.” (Agamben, 1989: 21). Creemos probable e iluminador superponer a la comprensión de la escritura de Andruetto el razonamiento del filósofo italiano. Por una

parte, que el verso en el momento mismo en que, mediante el encabalgamiento, “rompiendo un nexo sintáctico, afirma su propia identidad, se ve, sin embargo, irresistiblemente atraído a inclinarse hacia el siguiente verso, para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí: esboza un paso de prosa con el mismo gesto con que da testimonio de su propia versatilidad.” (Agamben, 1989: 23). Por otra, que este razonamiento lleva a que el encabalgamiento sea de por sí ese pasaje, ni prosa ni poesía, sino una tercera cosa, el “camino bústrofédico” de la poesía según Agamben, aquello que define -remitiendo a posibles orígenes de toda cultura- como la “esencial prosimetricidad de todo discurso humano”. Pensemos aquí en lo que hemos venido subrayando del fundamental dialogismo, bivocalidad que recupera y cultiva, incesantemente, la escritura poética de Andruetto abrevando en lo prosaico.

De aquí que, para cerrar este apartado, y en consonancia con lo ya marcado sobre la actitud poética andruettiana, pueda también retomarse la siguiente reflexión de Agamben para entrever en ella lo que define la actitud poética de nuestra escritora:

La versura [...] constituye la esencia del verso (y cuya exposición es el *enjambement*), es un gesto ambiguo, que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas. Hacia atrás (verso, *versus*) y hacia adelante (prosa, *proversus*). Esta oscilación, esta sublime duda entre el sentido y el sonido, es la herencia poética que el pensamiento debe resolver.

(Agamben, 1989: 23).

Es allí donde la escritura de Andruetto, que pone en escena hablantes, también interpela para que sus lectoras y lectores se hagan eco de la musicalidad de las voces de aquellos y aquellas.

Idea sobre lo sensorial, lo perceptivo y los órdenes de una lengua madre

Pero habría que ir más allá: la escritura de Andruetto no únicamente pone a prueba los alcances del lenguaje, indagando en lo real; sino que, sobre todo, no cesa de explorar ni de interrogar lo que pone en juego la palabra. La palabra en acción y el interrogante en relación con las configuraciones de lo real, avanzan al mismo tiempo en esta escritura, sostenida según nuestra convicción en aquella actitud poética. Aquí conviene redondear, una vez más, lo ya apuntado por Bajtin respecto de lo dialógico, la bivocalidad y la polifonía. El teórico ruso destaca que en el término ‘palabra’ sobrentendemos la lengua en su plenitud completa y viva, lengua que “solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes”; en ella la bivocalidad, el dialogismo, la polifonía se dan por la manifestación de la palabra viva y concreta, entendida “como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña.” (Bajtín, 1986: 257). Estas son reflexiones capitales para repensar la novela, comenzando por la novela mimética, pero que, como ocurre con ciertas experiencias escriturales -tales la de Andruetto o la de Leónidas Lamborghini, según la ha estudiado Ana Porrúa utilizando la noción de polifonía-, resultan profundamente pertinentes, sobre todo para interrogar aquellos pasajes entre prosa y poesía.

Ahora bien, en esos pasajes entre poesía y prosa, lo poético en Andruetto logra, por lo ya señalado, una imbricación que merece destacarse: los indicios, los detalles mínimos, la conversación fugaz en una anécdota absolutamente trivial, se engarzan en una exploración siempre abierta a estar ensayando, a estar buscando la palabra -y las versuras de palabras- que los manifiesten y los rescaten; palabras que hacen a aquel intento de rescate poético de la lengua en su plenitud completa y viva y, por cierto, en apertura constante, como si estuviera siempre en presente. Basta abrir al azar y leer, como leemos en el poema “Música” de *Cleofé* (*¿Qué lindo! / Es una zamba, ¿te gusta la música? / Me gusta todo lo humano que tiene*), para apreciar ese engarce entre la referencia concreta, el rescate y el recorte en el verso de las palabras y aquello que, como diría Agamben, deja la poesía que leemos y escuchamos y que el pensamiento, al leer y escuchar, resolverá en su momento a su manera.⁸

Idea sobre la poesía, lo narrativo, lo dialógico y la lengua en Andruetto

Hay una idea que siempre nos ha suscitado *S/Z* de Barthes, aquella de entender el texto como una estereofonía de voces y códigos. Capas de códigos que, a la vez, entraman el texto. Como es sabido, Barthes ejercita allí una lectura vanguardista, modernista entendido esto por “textualista”. Según Barthes, las voces remiten a la materialidad de la letra, del proceso escritural y textual. Rescatamos la idea de estereofonía para ponerla en interacción con el dialogismo, la polifonía que aquí, a propósito de los interrogantes que abre la escritura de Andruetto, hemos subrayado. De manera destacada, podríamos aventurar que desde el inicio de su proyecto escritural Andruetto ha procurado poner en tensión productiva de su poética dos vertientes, por momentos contrapuestas en la historia literaria: por un lado, la del continuo trabajo escritural que apunta a un horizonte de experimentación; y por otro, la que ha buscado renovar el realismo, pero transgrediéndolo por ese afán de incorporar a la escritura la interacción dialógica de voces. Podríamos caracterizar su estética como la de un retorno dialógico a lo real. De esta manera, un movimiento paradójico -uno más, pero quizá sea el gesto creativo más importante- define la búsqueda en proceso, desde los primeros textos publicados de la autora: avanzar incorporando sigilosamente técnicas y procedimientos de vanguardia, para llegar en algún momento a recuperar las enunciaciones de las voces -incluso las pretéritas, las de ciertas genealogías y tradiciones alternativas- en la sociedad y en la historia. Coherente con nuestras hipótesis de lectura, es factible de leer esto en aquel trabajo transgresor entre lo poético y lo narrativo.

Podemos establecer un paralelo. Como señalamos al principio, si en el plano novelístico se pasa de un realismo de compleja y despojada interdiscursividad, como la de *Tama* (1993), a una todavía más compleja interdiscursividad y polifonía estructurada

⁸ Cecilia Malem me recordaba la presentación pública, en lectura a dos voces, de *Cleofé*. María Teresa leía en voz alta la voz de su madre y su hija Juana Luján la voz de la hija Teresa. Sin dudas, la poesía de Andruetto es una poesía para ser puesta en voz; consonante con ese dialogismo aquí subrayado y con la idea de caligrafía tonal propuesta por Ana Porrúa.

desde el informe del investigador privado, que es el principio constructivo de *La mujer en cuestión* (2003) -donde aquello permite circular la multiplicidad de voces y versiones que polemizan acerca, precisamente, de la identidad construida por Eva, la mujer en cuestión-; y, finalmente, se arriba a esa polifonía asentada en gran medida en el archivo epistolar y de recortes encontrados por Julieta -la hija y nieta protagonista- en *Lengua madre*; de manera similar, en la producción poética -leída desde la secuencia de sus libros publicados- se pasa desde la potente y variada interdiscursividad escrita de los primeros libros, a la presencia decisiva de las enunciaciones de voces de otros y otras como parte de casi cada poema de poemarios como *Cleofé*⁹.

Podría decirse que en ese trayecto ambas vertientes de géneros -los poéticos y los narrativos- no solo han interactuado y se han contaminado -además de configurar una serie de problemáticas e incluso historias y personajes afines y hasta comunes-, sino que han dialogado intensa, potentemente, en el marco gravitatorio de aquella noción y conjunto de cuestiones y aspectos que la misma autora ha sugerido desde la idea misma de “lengua madre”.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos: ¿es posible ver cómo lo poético es manifiesto en los procedimientos de sus novelas y cuentos, tal como el encabalgamiento -por mencionar el más capital- manifiesta aquellos pasajes entre la poesía y la prosa? Notamos algunos rasgos a destacar. Por una parte, la densa conformación discursiva y alusiva de sus cuentos. En algunos de ellos, como ocurre en “Los rastros de lo que era” (de *Cacería*), las acciones del presente narrado son mínimas -una mujer de paso por Córdoba se encuentra casualmente en un bar con su ex torturador-; pero es el ritmo interno de la prosa y la densidad de las memorias de la lengua puestas en juego aquello que lo convierten en un relato de siniestra poeticidad. Por otra parte, en el cuidadoso entramado interdiscursivo y de artificios conversacionales que traman los cuentos y las novelas de la escritora, surgen momentos donde la organicidad de lo mimético, que las narraciones reconstruyen y ponen en escena, se fragmenta, ya sea porque los personajes solo acceden a restos de discursos, ya sea porque la escucha narrativa trata de recuperar lo fugaz de conversaciones. En *Lengua madre* muchos fragmentos tranquilamente podrían devenir pequeños textos de sus poemarios: “Ya no cree en venganza ni en perdones. / La memoria es la venganza. / Y el perdón.” (Andruetto, 2010: 180). Y en la página siguiente, por dar otro ejemplo al azar: “¿Ahí? ¿Aquí? Yo te cuido, yo te miro. / ¿Te molesta? / ¿Y si me molesta, qué?” (Andruetto, 2010: 181). Pero estas manifestaciones de pasajes entre lo prosaico y poético desde sus narraciones, a su vez que los ejemplifican, ya dejan abiertas futuras hipótesis de estudio, en una senda donde -como apuntara César Aira a propósito de la escritura de Osvaldo Lamborghini- “hay una arqueología poética en la prosa, y viceversa; una doble inversión.” (Lamborghini, 1988: 9). Un camino indagatorio para

⁹ Aquí no analizamos ni su novela *Los manchados* (2015) ni los cuentos de *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad* (2017). Queda para un estudio más abarcador desde las líneas aquí trazadas. Solo cabe acotar que tal vez *Los manchados* manifieste el mayor despliegue polifónico andruettiano hasta la fecha.

comprender la naturaleza de lo literario que quizá sea más relevante de lo que a simple vista parece.

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, 1989, *Idea de la prosa*, Barcelona, Península.

ANDRUETTO, María Teresa, 2002, *Todo movimiento es cacería*, Córdoba, Alción.

_____, 2003, *Tama*, Córdoba, Alción.

_____, 2009 (2003), *La mujer en cuestión*, Buenos Aires, Debolsillo.

_____, 2010, *Lengua madre*, Buenos Aires, Random House Mondadori.

_____, 2012, *Cacería*, Buenos Aires, Random House Mondadori.

_____, 2015, *La lectura, otra revolución*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

_____, 2015, *Los manchados*, Buenos Aires, Literatura Random House.

_____, 2017, *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad*, Buenos Aires, Literatura Random House.

_____, 2019, *Poesía reunida*, Buenos Aires, Ediciones en Danza.

_____. 2021, *Extraño oficio*, Buenos Aires, Literatura Random House.

BAJTÍN, Mijaíl, 1986, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland, 1992 (1970), *S/Z*, México, Siglo XXI Editores.

CORTÁZAR, Julio, 1994, *Obra crítica/I*, Buenos Aires, Alfaguara.

GENOVESE, Alicia, 2016, *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

JOZAMI NASSIF, Julieta, 2020, *Glosa a Confesiones impersonales. El juego, la singularidad y lo potencial como pilares de la poética de Carlos Schilling*, Universidad Nacional de Córdoba, Tesis inédita de Licenciatura en Letras Modernas.

LAMBORGHINI, Osvaldo, 1988, *Novelas y cuentos*, Barcelona, del Serbal.

MAIA, Circe, 2013, *La pesadora de perlas. Obra poética. Conversaciones con María Teresa Andruetto*, Córdoba, Viento de fondo.

PORRÚA, Ana, 2001, *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

JORGE BRACAMONTE

- _____, 2011, *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.
- PUBILL, Corinne y Francisco Brignole, 2016, “Miradas desobedientes”, Corinne PUBILL y Francisco BRIGNOLE (Eds), *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia, Albatros Ediciones, 13-25.
- RANCIÈRE, Jacques, 2009, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ROMANO SUED, Susana, 2016, “Poéticas del ojo: mente, visión, imaginación y memoria en Kodak”, en Corinne PUBILL y Francisco BRIGNOLE (eds.), *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia, Albatros Ediciones, 133-143.

Más allá es más acá: el caso Thénon/Scaccheri como reencuentro entre poesía y danza

VICTORIA ALCALA

*Centro de Investigación en Literatura Argentina
Pontificia Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas
Universidad de Buenos Aires
victoria_alcala@live.com*

Recibido: 15 de diciembre de 2020– Aceptado: 17 de diciembre de 2020

Resumen: Partiendo de un estudio intermedial e interdisciplinario que analiza el vínculo entre Susana Thénon (1937-1991, poeta, traductora, fotógrafa) e Iris Scaccheri (1939-2014, bailarina, coreógrafa, escritora), proponemos un diálogo entre sus creaciones. La danza se instituye como un plus de valor para la poética de una; mientras que para la otra la escritura poética resignifica la inscripción del sentido de sus danzas. Asimismo, ambas expresan proyecciones establecidas hacia otros territorios (textuales, disciplinares, geográficos, temporales y culturales). Por ejemplo, la “poesía bailada” (Scaccheri, 2010) o el “foto-poema” de Thénon (Hettmann, 2016). Tanto la cercanía como la lejanía entre textos, disciplinas y medios, pretenden asentar que la construcción de la subjetividad artística no es posible sin la presencia de los otros, con quienes todo creador dialoga. El diálogo entre poesía y danza les devuelve mayor flexibilidad y, así, se figuran ambas como un precedente para pensar modelos teóricos que redistribuyan las categorías ya conocidas como sujeto lírico (Combe, 1996; Scarano, 2014), enunciación (Hamburger, 1956), códigos, soportes y medios (Gil-Pardo, 2018), en el reencuentro entre las artes desde la década del 60 hasta la actualidad. Finalmente, daremos las claves para la aproximación a un sistema entre poesía y danza.

Palabras clave: intermedialidad – interdisciplinariedad – poesía/danza – Thénon – Scaccheri

Beyond is closer: The Thénon/Scaccheri case as a reunion between poetry and dance

Abstract: Starting from an intermedial and interdisciplinary study that analyses the bond between Susana Thénon (1937-1991, poet, translator, photographer) and Iris Scaccheri (1939-2014, dancer, choreographer, writer), we propose a dialogue between their creations. For the first one, dance means a plus in value; whereas for the second one, poetic writing resignifies the inscription of her dances. Likewise, both are projected onto other territories (textual, disciplinary, geographical, temporal and cultural). For example, Scaccheri creates the “danced poetry” (Scaccheri, 2010) and Thénon uses the “photo-poem” (Hettmann, 2016). Both the closeness and the distance between texts, disciplines and media intend to show that construction of artistic subjectivity is not possible without

the presence of other people. The exchange within poetry and dance provides greater flexibility to each artist and sets a precedent for theoretical models that redistribute categories already known as lyrical subject (Combe, 1996; Scarano, 2014), enunciation (Hamburger, 1956), codes, supports and media (Gil-Pardo, 2018). Finally, we will provide the clues to approach a system between poetry and dance.

Keywords: Intermediality – Interdisciplinarity – Poetry/Dance – Thénon - Scaccheri

Recuperando el movimiento...

El presente estudio intermedial¹ e interdisciplinario² está basado en el análisis del vínculo establecido entre Susana Thénon (1937-1991,³ poeta, traductora, fotógrafa) e Iris Scaccheri (1939-2014, bailarina, coreógrafa, escritora), ambas artistas y mujeres argentinas. Si bien habían iniciado sus respectivas producciones de forma individual alrededor de los años 60, su posterior encuentro en la década del 80 supuso una resignificación de las obras creadas hasta ese entonces. En sus primeras creaciones ya había isotopías, tendencias e intereses más allá de la poesía en el caso de Thénon, y por fuera de la danza, en Scaccheri. Además de ser contemporáneas, establecieron un vínculo afectivo y laboral a través del intercambio de medios y de lenguajes artísticos. Cabe aclarar que, a pesar de la colaboración mutua, no crearon obras de autoría conjunta, sino que el diálogo fue dado por el intercambio y por los préstamos entre disciplinas, como ya veremos.

Por un lado, partimos de la premisa de que ir más allá de lo específico de cada arte, le permite a cada sujeto encontrarse más cerca de sí mismo, en relación con su subjetividad. Dicho de otro modo, la inespecificidad —en términos de Florencia Garramuño (2015)— y el cruce de medios⁴ y de lenguajes, favorece la construcción de un estilo personalísimo en las autoras. La variación cíclica de técnicas y de disciplinas aumenta el potencial creativo y, por ende, reafirma el carácter subjetivizante del enunciador en el empleo de cada lenguaje artístico, acorde con variados medios, soportes y códigos (López Martínez, 2011). Por otro lado, dentro de los enunciados creados por las artistas, consideramos que

¹ El presente artículo se ha realizado en relación con el proyecto de investigación *Estudios intermediales comparados: De las narrativas interactivas a las experiencias virtuales*, presentado a la convocatoria 2020 del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (ref. 2561116459-116459-4-20).

² Este estudio toma aspectos de nuestra tesis doctoral titulada “Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri”, dirigida por la Dra. María Amelia Arancet Ruda (UCA – CILA – CONICET).

³ Según consultamos en Juzgados Nacionales de Primera Instancia en lo Civil N° 2 y N° 95, las fechas de nacimiento de cada una de las autoras no coinciden con los datos mayormente difundidos hasta el momento. Por tal motivo, publicamos las fechas precisas según la documentación consultada (Alcala, 2020).

⁴ Entendemos “medio” como el canal de comunicación por el cual se transmite el mensaje. Tradicionalmente, se entiende que el medio de la literatura es la palabra y de la danza, el movimiento. El soporte donde se inscribe el primero es la escritura en papel o la memoria; y el segundo, la escritura coreográfica. En nuestro caso, daremos un paso más y plantearemos que el medio primordial en ambas artes es el cuerpo, inscripto en las distintas escenas de enunciación, más allá del código o el soporte.

se presentan varios yoes, conforme las autoras van transformando, jugando y articulando voces, estrategias, cuerpos. En continuación con la propuesta de Kate Hamburger (1957), estamos frente a innumerables grados de transición entre el autodenominado Yo, los poemas —vale agregar, las danzas— y sus campos vivenciales. No obstante, es sabido por las teorías de la lírica de la enunciación (Combe, 1996; Scarano, 2014) que quien dice Yo en el poema no es siempre el mismo entre un verso y otro, entre un poema y otro, entre una obra y otra. El mismo argumento vale para las danzas, donde también hay una construcción de sujeto que, aunque no siempre se pronuncie verbalmente, establece una escena de expresión yoica.⁵ Incluso, puede valerse de la palabra o trabajar con la escritura coreográfica con diversos códigos de anotación, de composición, etc. Dicho de otro modo, hay una posición lingüística⁶ en el *sujeto danzante*⁷ ya que este también ordena el lenguaje coreográfico a partir organizadores del discurso verbal, como los son el tiempo, el espacio, la afectividad (Ruiz Moreno, 1999) y el referente. Por este motivo, la bailarina puede construir variados cuerpos, acorde con cada uno de los *sujetos danzantes* que produce en sí, determinando la creación de sus danzas. Podemos afirmar que tanto en la poesía como en la danza se enuncia un sujeto que, desdoblado del Yo biográfico,⁸ construye otros cuerpos, otras voces, otras escrituras posibles, más allá del código empleado o de la disciplina predominante. Coincidimos con Hamburger (1957) cuando afirma que el lirismo está presente cuando el Yo tiene la intención de erigirse como poético, voluntad que presentan Thénon en sus poemarios y Scaccheri en sus danzas. Asimismo, consideramos pertinente la definición dada por Laura Scarano (2014), quien propone la poesía como un género fronterizo entre el testimonio y la ficción, mediante el cual el Yo se desdobra entre el sujeto empírico y el retórico, produciendo un incesante

⁵ Cabe considerar que la relación entre literatura y danza podría estudiarse también acorde con distintos niveles narrativos (Gil, 2000). Por cuestiones de extensión, nos referiremos mayormente a la dimensión poética presente en los dos lenguajes artísticos.

⁶ Dolores Ponce (2010) rastrea dos paradigmas existentes para abordar lo dialógico entre literatura y danza. Uno sería comprender que la danza es un estado preverbal, tal como lo plantea Curt Sachs (Ponce, 2010); en él solo quedaría la danza como una expresión exclusivamente prehistórica. Otro reside en comprender al ser humano inmerso en el lenguaje, atravesado por los discursos culturales, más allá de su forma. Concordamos con esta segunda postura que, además de romper los binarismos entre lo verbal y lo no verbal, plantea las textualidades desde el punto de vista del sujeto hablante. Tanto poesía como danza pueden permanecer abiertas a los códigos orales, escritos, no verbales, virtuales, performativos, entre otros. Todos ellos conviven como registros expresivos a merced del sujeto que crea escribiendo, bailando, o ambos.

⁷ Entendemos al *sujeto danzante* como equivalente al *sujeto lírico*, aunque aplicado a la danza. Es decir, creemos que hay una posición enunciativa a la hora de bailar, esté esta posición explícita, o no. En ocasiones, adquiere la forma de un personaje particular que sí toma voz en la escena, como el caso de *Idilios* de Iris Scaccheri. En otras situaciones, está tematizada, por ejemplo, cuando Scaccheri interpreta a Juana Reina de Castilla y Aragón en su obra homónima. La construcción yoica en la escena coreográfica es la que le permite a la bailarina personificar, encarnar, interpretar personajes, temas, metáforas, paisajes, ideas, etcétera.

⁸ A través de la creación, el sujeto construye y habita un decir simbólico, sea cual sea la experticia de su código. A su vez, es convocado por un “otro sujeto creado” que habla allí. Retomando el proceso del psiquismo durante la creación el Yo se caracteriza por su plasticidad, la cual consiste en varias capacidades de reajuste identitario (Fiorini, 2006). Es decir, existen múltiples yoes en las enunciaciones producidas por las escenas artísticas. Ellos generan un diálogo inminente con el Yo autoral-biográfico, condición que demuestra la potencia de la subjetividad presente en los discursos, tal como han planteado los estudios, desde Benveniste (1980) hasta Combe (1996).

vaivén que, en nuestro caso, resulta sumamente evidente debido a que la poeta y la coreógrafa elegidas mantuvieron un contacto frecuente en la vida real,⁹ más allá de la *illusio* presente en sus creaciones.

En nuestro estudio observamos diferentes niveles de acercamiento al diálogo dado entre las creadoras. El primer foco reside en la forma en que cada una trabaja los textos escritos. Thénon establece distintos abordajes a lo largo de toda su poesía: en un principio aparecen sugeridas la danza y la coreografía como posibles salidas frente al hermetismo que caracteriza al Yo lírico; luego, los semas¹⁰ articulados en torno al eje del movimiento quedan asociados y condensados en la figura de Scaccheri (referente y metáfora altamente significativa, tanto para la Thénon-biográfica como para la poética).¹¹ Mientras que Scaccheri establece relaciones intertextuales con los poemas de Thénon en dos momentos de su repertorio coreográfico: en una obra de 1990, *Iris con los poetas*, y en otra de 1992, *La gaucha*. Si bien Scaccheri experimenta con la poesía verbal, propia y ajena, desde el inicio de su obra, en la última fase de producción incluye los poemas de Susana junto con los versos de otros poetas y escritoras. En esta instancia, profundizamos en las categorías relativas a la teoría de la enunciación (Combe, 1996; Hamburguer, 1952) y a la autofiguración del sujeto creador y de los sujetos creados (Scarano, 2014). Asimismo, consideramos el rol de la escritura en la construcción coreográfica de las danzas y las relaciones intertextuales establecidas entre danza y poesía específicamente.

El segundo foco consiste en observar el corpus de Iris Scaccheri, quien establece distintos tipos de operaciones intermediales (Gil; Pardo, 2018), dando cuenta de la importancia de la interdisciplinariedad en el fenómeno de creación. Scaccheri además bailar, escribe. Además de escribir, incluye una dimensión poética en sus danzas. Esta situación nos permite cuestionar la idea de poesía como un proceso exclusivamente verbal, para repensar las fronteras entre los poemas y las danzas, la escritura, la coreografía, el movimiento, etc. La actitud de Scaccheri de crear sin taxonomías rígidas, pudo haber deslumbrado a Thénon, quien finalmente se identifica con la cosmovisión de Scaccheri porque le permite reafirmar su *ars poetica*, al punto de dar un giro de sentido llamativo hacia el final de su producción. La difusión de fronteras entre las disciplinas supone, además, considerar la presencia de la palabra literaria en otros soportes y

⁹ Sobre este encuentro biográfico arriesgamos algunas interpretaciones posibles en el ensayo titulado *Susana Thénon, loba esteparia*, que fue publicado en marzo de 2020 por Grupo Editorial Sur.

¹⁰ Desde la perspectiva greimasiana, se trata de las unidades mínimas de la semántica. Según Desiderio Blanco López, pueden dividirse en conceptuales (semas interoceptivos), figurativos (exteroceptivos) y tímicos (propioceptivos) (Gil, 2020).

¹¹ Como afirma Scarano (2014), agenciándose la postura de Dominique Combe (1996), el sujeto lírico presenta una verdad metafórica que, por un lado, resultaría una metonimia del sujeto empírico; y por otro, suspendería la referencialidad con el sujeto autobiográfico en algún punto para desviarla y hallarla en otra escena enunciativa que lo trascienda.

géneros.¹² Sabemos que nuestras artistas se valen de distintas vías para su expresión, más allá del código que frecuenten. Por este motivo, la poeta toma préstamos¹³ de la bailarina y viceversa, las dos como resultado de una labor creativa intermedial (Gil; Pardo, 2018), interdisciplinaria (García, 2006) e intersistémica (Von Bertalanffy, 1986). Al igual que todo discurso artístico, la danza y la poesía son ambos lenguajes ubicuos y portadores de un “exceso” que trasciende el cuerpo en su literalidad, a la vez que desvía al sujeto en cuestión hacia nuevas zonas semánticas. Hay en ambos un “zumbido” —en términos de Claudio Teitelbom (1993) — que instala al sujeto por fuera de la realidad objetiva para ubicarlo en otros mundos posibles, conforme con su realidad psíquico-creativa y sus presuntas transformaciones.

Sin embargo, la doble vía establecida entre la poesía y la danza se complejiza, si consideramos algunas cuestiones de la producción de nuestras creadoras. Por ejemplo, Thénon trabajó con distintos medios: la literatura¹⁴ y la fotografía, a través de variados códigos que incluyeron la traducción al alemán, los latinismos, etc.; hasta la invención del “foto-poema” (Hettmann, 2016). Con la lectura de su poesía en vivo o en entrevistas radiales, incorporó una dimensión performática en la transmisión oral de sus textos escritos, donde su cuerpo marcaba tonos, voces y ademanes. Asimismo, el uso de distintas posiciones enunciativas y la incorporación de distintos medios (poesía, fotografía) y de numerosos soportes (libros, fotos, e incluso su breve paso por los *mass media* como la prensa) dieron cuenta de su plasticidad como creadora a lo largo de toda la producción. Scaccheri, además del predominio del discurso coreográfico, trabajó con otros medios/lenguajes como las artes visuales, la música y la literatura. Si bien el soporte primordial fue el cuerpo, conjugó la escritura en diversos sentidos (oral, escrita y no verbal).¹⁵ Por ejemplo, al componer conferencias performativas donde la palabra era puesta en acción conjugando gestos del cuerpo, también con textos en *off* en sus

¹² En el caso de Scaccheri la presencia de la palabra se manifiesta en diversas formas, lo cual resulta sumamente rico para nuestro estudio: aparece lo verbal en escena, ya sea como soporte narrativo o poético, en textos escritos y publicados por la propia autora, en conferencias que articulan el movimiento y el discurso verbal, en los programas de mano como paratextos, en la construcción discursiva por parte de la recepción de la prensa, etcétera.

¹³ Fundamentalmente, Thénon toma de Scaccheri una cosmovisión del cuerpo como fuente de belleza y de verdad (Thénon, 2001), así como la noción de creatividad artística entendida como fundamento vital de libertad (Thénon, 2012). También, Susana admite la necesidad de una mezcla entre los lenguajes, que ya estaba en ella desde antes, aunque como tabú (Thénon, 2012). Adjudicamos la incorporación de lo interdisciplinario a su *ars poetica*, en parte, al intercambio y estímulo que significó Scaccheri en ella.

¹⁴ Thénon explora distintos géneros. Si bien se dedica mayormente al lírico, también trabajó el ensayo, la traducción, la reseña, la investigación académica, etc.

¹⁵ Dentro de una clasificación semiótica taxativa (Pavis, 2000), lo no verbal incluiría las coreografías. Aunque, como indica la etimología, el término designa la descripción o escritura (‘graphé’) de una danza coral (‘choros’). Dado que, tradicionalmente, este concepto implicó un desplazamiento semántico que denota “el arte de crear estructuras de movimiento” (Tambutti *et al*, 2007, 54), proponemos diversas acepciones. Por un lado, entenderlo como la composición del cuerpo moviente en el escenario. Por otro, como la inscripción del movimiento en un discurso simbólico, condición que trae consigo una dimensión poético-metafórica. En ocasiones, lo coreográfico toma forma de anotación por medio de pictogramas. Asimismo, podríamos incluir dentro de lo no verbal otros tipos de códigos que también se presentan en Scaccheri como: la pintura, la escenografía, el vestuario. Ahora no los consideramos, porque forman parte de la semiótica más clásica, que aborda los espectáculos desde un enfoque principalmente teatral.

coreografías, con anotaciones escénicas; incluso con la conformación del *poema danzado*.¹⁶ En ella la palabra como medio interactuaba con el cuerpo como soporte, generando resonancias a nivel sonoro, imaginario y conceptual, que en ocasiones incluyeron lo verbal, según distintos usos y funciones en las escenas producidas, como veremos luego.

En definitiva, nos interesa pensar tanto poesía como danza,¹⁷ ambos como constructos simbólicos por medio de los cuales, todo sujeto crea lenguajes y diversas instancias de enunciación y de figuración. Palabra poética y movimiento metafórico son los dos componentes primordiales de la poesía y de la danza respectivamente. Nos interesa atender cómo estos pueden conjugarse creando sistemas artísticos más complejos (García, 2006; Von Bertalanffy, 1986), en donde podamos establecer la presencia de la poesía en la danza, de la danza en la poesía, de ambas en su conjunto y de los rasgos comunes entre las artes, desde sus elementos diferenciales hasta la combinación de aspectos que las integran, como la imagen, la música, la palabra y el movimiento, a favor de la subjetividad. Desde un punto de vista material, el contacto con los otros y la vivencia de las distintas técnicas artísticas exige la inclusión de nuevas estrategias, voces y recursos; contacto que, por implicar flexibilidad, aumenta notablemente los patrones de creatividad lo que se traduce en el afianzamiento y profundización de la subjetividad. En este caso, las artistas expresan proyecciones establecidas hacia otros territorios (textuales, disciplinares, geográficos, temporales y culturales). Por tales motivos, planteamos el desarrollo de una *poética del movimiento*¹⁸ en la obra de Thénon que, en el inicio aparece de forma inerte y luego, con la incorporación de lenguajes, de técnicas, de intertextualidades, entre otras ampliaciones, logra afianzar. Asimismo, proponemos la escritura verbal en Scaccheri como un aspecto fundacional en la creación de sus danzas. Lo escrito a veces es anterior al proceso escénico; en otras ocasiones, simultáneo o posterior; sin embargo, lo que interesa es el diálogo que establece con la palabra para generar múltiples proyecciones hacia la literatura, como usar poemas que funcionan como texto-base (en términos de Genette, 1999) para componer secuencias coreográficas,¹⁹ o

¹⁶ Tomamos esta denominación de la propia bailarina. En *Brindis a la danza* (Scaccheri, 2010) titula un poema con una interrogación: “¿Poesía bailada?”, fuente que tomamos como principal referencia junto con la crítica periodística que también construye la idea de poema bailado (ARCHIVO, 2016).

¹⁷ Sobre la distinción entre discursos verbales y no verbales profundizaremos en otra ocasión, ya que sobrepasa la extensión del artículo. Podemos aclarar que la tradicional semiótica no basta para dar cuenta de la complejidad de la creación de las producciones generadas por nuestras autoras. Por ello, la interdisciplinariedad resulta más útil para repensar las categorías y agregar nociones en relación con la poesía y la danza, para incluir en el análisis nuevas terminologías que ilustren el cruce entre escritura, palabra y movimiento, más allá de la dicotomía verbal/no verbal.

¹⁸ Denominamos de esta forma su poética, ya que primero se presenta desde espacios cerrados expresando un claro hermetismo (Di Cío, 2003) hasta incorporar una noción coreográfica en aumento (Cifuentes-Louault, 2015).

¹⁹ Podemos ver en este ejemplo el diálogo intermedial con gran claridad: Scaccheri parte de un texto literario como base (“hipotexto”, según Genette, 1999) y de allí produce su danza (“hipertexto”, para Genette, 1999). Luego, podemos observar una operación de trasvase en el cambio de un medio verbal a otro no verbal. Finalmente, se genera una yuxtaposición cuando el poema está presente como voz en *off* acompañando las danzas. Para profundizar en estas estrategias será necesario aplicar el modelo intermedial propuesto por Antonio Gil y Javier Pardo (2018) que toma como referencia la antecesora propuesta *genettiana*.

que funcionan como relato marco a través de la *voice over*, o que incluyen una dimensión poética en el despliegue metafórico-conceptual,²⁰ visual y rítmico de sus danzas. Desde una perspectiva simbólica, las huellas vinculares —en este caso, establecida entre ellas— dejan marcas de identificación de una con la otra, al actualizar lo identitario en cada una como producto de este intercambio disciplinario.²¹ Ambas establecen, debido al cruce, géneros mixtos como el “foto-poema”²² (Hettman, 2016) y “la poesía bailada”²³ (Scaccheri, 2010). En todos los casos mencionados, desde la poesía más pura hasta la danza más compleja, ameritaría pensar las posibilidades y los alcances desde una *semiótica propioceptiva*²⁴ (Gil, 2020) con el fin de proponer un sistema complejo sobre las interrelaciones entre la poesía y la danza, asentado en los ya existentes modelos de Baricelli y Gibaldi (1982), Von Bertalanffy (1986) y Gil-Pardo (2018).

Basándonos en la apertura y la flexibilidad ofrecida por el corpus²⁵ seleccionado, las nociones de lo poético (Jitrik, 2008) y de lo dancístico (Cadús, 2019) serán inevitablemente ampliadas y puestas en diálogo a lo largo del análisis. Desde esta perspectiva, es posible pensar metodologías que incluyan la cosmovisión y los paratextos, los recorridos artísticos y culturales, los intercambios de estéticas y prácticas que dan cuenta de la antedicha expansión; es decir, una concepción creadora vinculada con el

²⁰ La carga metafórica puede constatarse en la construcción de personajes en obras como *Oye humanidad III*, donde la bailarina interpreta a una muñeca en busca de libertad. También en los versos que acompañan las coreografías de forma oral. O bien, como describen los programas de mano de danzas como *La gaucha* o *La bruja*. Por ejemplo, una escena se titula “llanto ardiente” y otra escena incluye una aclaración al público: “ella es una bruja, pero déjala, está loca”. Estos datos se encuentran en un catálogo confeccionado para la ya mencionada tesis doctoral (Alcala, 2020) y conforman un primer archivo de la artista que denominamos *Colección Iris Scaccheri*.

²¹ Creemos que las presencias de Susana en Iris y de Iris en Susana son constitutivas; aunque se conforman en cada caso, en distintos sentidos. Según sus orígenes, los modos de mirar y de vincularse con los otros, se determinan variadas posiciones enunciativas y sus respectivos cambios entre una obra y otra.

²² Siguiendo las clasificaciones de Antonio Gil y Pedro Javier Pardo (2018) el “foto-poema” se trata de un género multimedial ya que dos medios diferentes (la foto y el poema) son incluidos en un mismo medio. En este caso, Thénon trabajó la fusión. Es decir, hay un grado importante de integración de ambos medios en un mismo discurso. Justamente la muestra se tituló *Rainer María Rilke: Palabra e Imagen – exposición fotográfica de Susana Thénon*.

²³ En este caso, se trata de un caso de remedialidad, según las categorizaciones de Gil-Pardo (2018). Scaccheri trabaja con la co-presencia de medios, pero de forma jerárquica. Por ejemplo, cuando tematiza un poema o cita textos de otros para bailarlos (intermediación); cuando reflexiona de forma escrita u oral sobre sus propias danzas o las de otros (metamediación). Cabría estudiar en qué medida algunas obras logran o no generar relaciones transmediales, cuyos grados de adaptación influyen en el contenido de los textos de partida y de llegada, tal vez, desde un enfoque comparatístico.

²⁴ Basada en la percepción del propio cuerpo y el movimiento del sujeto.

²⁵ Dividimos el corpus en dos partes: una central y otra periférica. La primera parte consiste en los tres primeros poemarios de Susana Thénon (reunidos en su obra completa y editados por Corregidor en 2001) y un repertorio coreográfico de Scaccheri titulado *Oye humanidad* compuesto por seis espectáculos desde la década del 70 hasta el 90. Sin embargo, la fuente principal para reconstruir las danzas es el libro *Brindis a la danza*, donde Scaccheri explica sus métodos, inspiraciones, etc. Contamos con el discurso crítico de la prensa y con un fragmento en video de *Oye humanidad V*, también llamado *Iris con los poetas* (emitido por la TV en 1990). La segunda parte del corpus está constituida por los medios complementarios para la comprensión de la trayectoria de cada una de las artistas y del cruce de ambas. Respecto de Thénon, elegimos dos textos sueltos dedicados a Iris y una serie de fotografías que toma durante sus espectáculos. En el caso de Scaccheri, utilizamos dos poemarios publicados por Leviatán entre 2013 y 2014. Los poemarios se llaman *Idilios I* e *Idilios II*. Lo interesante es que, además, tienen una versión coreográfica anterior, dirigida por Scaccheri y bailada por Aurelia Chillemi (contamos con el formato en video).

movimiento. Se trata de incluir el dinamismo como un aspecto propio de las artes en su actitud de transgresión y de ruptura (Juarroz, 1980) para elaborar preguntas sobre quién y cómo hablan cuando escribe o cuando baila el sujeto creador, en su relación con los sujetos creados en cada contexto comunicativo. Debido a que nuestras autoras no quisieron ser clasificadas,²⁶ actitud que determinó sus quehaceres y afinidades, este artículo evitará cerrar el misterio de sus creaciones en taxonomías rígidas. Por el contrario, sus obras exigen una mirada de apertura a las variadas interpretaciones que supone todo acto creativo; por lo que, perpetuar su condición pluridimensional significa crear modos de abordaje que permitan matices, enlaces y diferencias para revisar los límites entre las disciplinas en cuestión, así como la relación entre cuerpo y poesía, poesía y danza, danza y escritura, palabra y movimiento.

En síntesis, entendemos que la creación es aquella praxis que linda y desliga las experiencias que vibran en el interior de cada sujeto, transformándolas en objetos, procesos y vivencias que resulten novedosas o lejanas, al menos para sí. Mientras lo vivido lo define y lo bordea, también lo inscribe en otros discursos, configurando una manera permeable de interactuar con los otros, quienes son, precisamente, también productores de marcas y de diferencias en la construcción de la identidad. Dicho de otro modo, el *convivio* entre sujetos y artes expresa, indefectiblemente, un interés ante la creación donde la otredad oficia como representación del mundo externo que, por ajeno, siempre resultará desafiante, interviniendo los territorios discursivos, propios, indefinidamente. En tanto sujetos situados en el borde de lo instituido, el encuentro entre ambas autoras es un acto ineludible y, por ende, un acercamiento hacia la alteridad (Todorov, 1991). Sin duda, las artes funcionan, a su vez, como palimpsestos de la experiencia del sujeto. El contacto entre ellas agrega valor al caso, porque al encontrarse la una en la otra, lo personal cobra mayor solidez y, por ende, una constante apertura hacia nuevos géneros y formas. Asimismo, consideramos que la invención de los géneros mixtos como el “foto-poema” (Hettman, 2016) y la “poesía bailada” (Scaccheri, 2010) son antecedentes valiosísimos para el desarrollo de las artes del siglo actual, incluso como modelos *previrtuales*²⁷ (en términos de Gil, 2020) que muestran un menor grado de canonicidad debido al cruce de canales, medios y sistemas de los que derivan. Desde la presencia interdisciplinaria originada en la Antigüedad Clásica (Rodríguez Adrados, 2006) hasta la transmedialidad presente en nuestra era, se requieren categorías que den cuenta de los elementos y fenómenos creativos que incluyen procesos inéditos cada vez más inmersivos, más subjetivos, más fronterizos, más dinámicos.

²⁶ Retomando a Jitrik (1996) proponemos una tarea de rescate de dos autoras que, hasta el momento, no han ocupado un lugar consagrado.

²⁷ Siguiendo la propuesta de Antonio Gil, pueden agruparse las formas que precedieron a los medios interactivos como previrtuales. Estas son el arte y la ficción tradicionales en su conjunto. Consideramos que el “foto-poema” y la “poesía bailada” forman parte de dichos antecedentes como transición hacia la realidad aumentada, debido a su carácter performativo. No obstante, son también precursoras de la transmedialidad y de la transdisciplinarietà hoy en día vigentes.

Separadas pero juntas

Thénon y Scaccheri están situadas en los márgenes de lo canónico, en “el límite de lo decible, de lo esperable”, “sin afán de totalidad”, ni de “predeterminación” (Crespo Massieu, 2007: 67). Su mayor fuerza expresiva está determinada por estos aspectos ligados a la máxima libertad —lo indecible, lo inesperado—, así como también por aspectos sumamente arriesgados por su ambigüedad —lo parcial, lo indeterminado—, en el diálogo entre disciplinas. Esta apertura es lo que les permite la búsqueda de nuevas formas de expresión, lo que supone, primero, un encuentro entre ellas. Para comprender qué las convoca, haremos una breve presentación del recorrido de cada una por separado. En segundo lugar, observaremos cómo se instala la danza en una y la dimensión de la escritura en la otra. Por último, esbozaremos la relación entre cuerpo, escritura y movimiento, con el fin de aproximarnos a un sistema complejo (García, 2006) que exprese un enfoque interdisciplinario e intersistémico, basado en las dimensiones del sujeto creador y sus cruces, como base de todo discurso artístico.

El itinerario de Susana Thénon

Thénon comienza en 1952 una etapa de escritura sistemática,²⁸ cuando publica sus tres primeros poemarios: *Edad sin tregua* (1958), *Habitante de la nada* (1959) y *De lugares extraños* (1967). Según Di Cío (2003) se trata de un período lírico portador de los gérmenes de lo que será su estallido creativo posterior. En la mayoría de los poemas el Yo poético es mínimo, aunque denso y profundo. Su dualidad expresa la búsqueda de límites donde la fragmentación, la pérdida y el autoabandono abundan en imágenes que se condensan y se repiten. Por ejemplo, por medio de los prefijos in- e im- constantemente presenta la negación del sí mismo.

Desde el punto de vista enunciativo, el sujeto poético se descarna progresivamente, además de no encontrar un territorio propio. Las referencias nominales se disuelven, los límites corporales se bifurcan y el Yo no encuentra espacios de pertenencia. A pesar de estas condiciones inefables, busca con insistencia un modo de ser y de estar que resulte más vívido. Se presentan diversos objetos de deseo (el mundo, los otros, etc.) a quienes tiende a acercarse, aunque los encuentros resultan mayormente fallidos. Sus sensaciones van poblando de significado su presencia, pero también una identidad enigmática. El sujeto reconoce un afuera que, como materialidad todavía informe, no logra aprehender debido a su hermetismo. Las descripciones muestran que, durante la primera parte de su obra, se trata de una erótica sin lugar en la que el cuerpo aparece mayormente fragmentado y sugerido a través de distintas formas: por su ausencia, por su negación, por su rechazo,

²⁸ En continuación con el estudio de Juana Cifuentes-Louault (2015), dividimos el corpus de Thénon en tres fases de creación: edad temprana (1952-1970), fase de transición o experimentación (1970-1982) y punto cúlmine (1982-1990).

por su insistencia, etc. Sin embargo, la danza aparece en los poemas aludida como un deseo mínimo, aunque latente. Equiparada con la naturaleza por medio de los semas ‘tierra’ y ‘mar’, como símbolos de la liberación deseada que, en tono imperativo, reclaman a un Tú: “Dame libertad, / abre las puertas de mi jaula, / dame ser aire, espacio” (Thénon, 2001: 87). Cuerpo, tierra, danza y naturaleza se van acumulando en el eje del deseo como una posible salida. Cabe aclarar que, en este momento, Thénon todavía no había conocido a Scaccheri y no nos consta ningún acercamiento ni formación relativa al mundo de la danza.

La segunda fase de creación (1970-1982) está atravesada por un momento de desilusión en el que la autora se dedica exclusivamente a la traducción y a la fotografía, y esporádicamente escribe algunas reseñas. Esta experimentación le permite probar otros códigos y lenguas. Interrumpe la escritura de su cuarto poemario titulado *distancias*. Sabemos que, para 1968 (Fondebrider, 1995), Thénon ya había empezado a escribirlo, aunque quedó interrumpido hasta 1981, cuando retomó los primeros bocetos. Dicho libro encuentra su forma final en la última etapa de escritura, cuando conoce a Scaccheri, y fue publicado finalmente en 1984. En los agradecimientos, “a quienes apuntalaron la construcción de este libro”, menciona a Iris Scaccheri por infundir en sus textos una reelaboración decisiva (Cortés Rocca, 2013). En palabras de Thénon, la danza es “la visión definitiva para reelaborar y completar esta obra, cuya duración lindaba peligrosamente con lo interminable” (Cortés Rocca, 2013: 1). Además, la bailarina está fotografiada por Thénon en la tapa del libro. Resulta llamativo que en el paratexto principal se encuentre Iris, de espaldas con los brazos extendidos hacia atrás, mostrando el impulso que la dirige hacia unas escaleras larguísimas.

Si bien *distancias* puede analizarse desde la disposición gráfica de los versos hasta los ritmos en su composición a dos voces, nos interesa recalcar la concepción coreográfica que puede verse entre los poemas, porque va conformando una secuencia que acerca y aleja los límites entre palabra y movimiento, bajo el ritmo de una danza. Luego, en *Ova completa* (1987), se acrecienta la polifonía y la *heteroglosia* (Jitrik, 1996), junto con el apareamiento del humor negro y un claro posicionamiento que incluye el feminismo de la época. Gracias a estos últimos dos libros, Thénon participa activamente de la vida cultural porteña y es reconocida por la forma histriónica en que recita sus poemas en distintos eventos culturales.²⁹ Identificamos en esta etapa, además, una especie de liberación donde el discurso se disloca, en sentidos afines a las creaciones de Scaccheri, como ya veremos. Finalmente, Thénon compila las distintas fotografías tomadas durante los espectáculos en los que había acompañado a Iris en las sucesivas giras, a nivel local e internacional. El resultado de estos viajes es un objeto-libro o porfolio titulado *Acerca de*

²⁹ Por ejemplo, “Ciclo de recitales literarios. Poesía y cuento”, coordinado por Liliana Lukin, en el Complejo Cultural “Museo de Telecomunicaciones”, Buenos Aires, 13, 20, 27 de noviembre de 1982 (*Fondo Susana Thénon*, 2017).

Iris Scaccheri.³⁰ Dicha publicación consta de treinta fotografías³¹ y fue publicada por Ediciones Anzilotti en 1988. En un intercambio de cartas con Renata Treitel, confiesa: “¿Por qué entonces mutilar la única ilusión de realidad que tenemos? Me refiero a los lenguajes (a todos ellos)” (Thénon, 2012: 182). Luego, agrega: “El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y hacer. En *sumar*, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas” (Thénon, 2012: 182).

Consideramos que las publicaciones iniciales que incluyen la danza como tema, en sus primeros tres poemarios, junto con la concepción coreográfica que aparece en *distancias*, así como el tratamiento metafórico de la danza como impulso vital a lo largo de todo el corpus, conforman lo que denominamos una *poética del movimiento*.³² Como hemos demostrado, el dinamismo de su voz lírica fue encauzado y acrecentado por la presencia de Scaccheri y por el asombro inevitable de Thénon frente a las danzas de la bailarina platense. Si bien, por cuestiones de extensión, no podremos ahondar en cada uno de los ejemplos, vale aclarar que hay cinco textos principales que permiten evidenciar el diálogo y los cambios que produce Scaccheri en Thénon. Se trata de los poemas “Danza”, “Tango” y “El bailarín” pertenecientes al primer período de escritura (1952-1970), en contraste con el poema “[Yo quería encontrarte un caracol imperfecto...]” dedicado en 1986 a Iris y con otro poema inédito que se titula “Visita”. En el último, el Yo expresa cómo la bailarina ilumina, una vez más, el espacio con su llegada: “y la música / le dijo quedamente: / ‘¿Te acompaño? Soy Dios’”. Debajo se pueden entrever las últimas palabras que, como paratexto, son dedicadas a Iris: “Gracias por darme fuerza y cariño. Estás ayudando a salvar mi vida” (*Fondo Thénon*). En este punto resulta crucial atender cómo el Yo real se introduce en el discurso lírico, ya no como un elemento extratextual, sino como una fuerza autorreferencial que se construye dentro del poema y fuera de él. El sujeto construye su identidad a partir de nombres (como el propio y como el de Iris) y

³⁰ Según Mariana Di Cío, Susana Thénon “registró con su cámara momentos de obras como *Carmina Burana* (en Beethoven Hall, Bonn, Alemania Federal); *Yo odio, yo amo* (en el Teatro Colón, Buenos Aires); *La muñeca* (en Schauspiel, Frankfurt, Alemania Federal); *Juana, reina de Castilla y Aragón* (en el Festival Internacional de la Música, Bourges, Francia); *Hosanna* (en Round House, Londres, Inglaterra); *¿Me quisiste alguna vez?* (IV de la serie *Oye humanidad*, en el Festival Internacional de la Danza, París, Francia); *Homenaje a Dore Hoyer* (en Kunst Akademie, Berlín, Alemania Federal); *Temas españoles; La Ascensión* (en la Iglesia del Sagrado Corazón, Buenos Aires) y *Dos mujeres* (en la Fuente de Lola Mora, Buenos Aires)” (Di Cío, 2003: 8).

³¹ Comenta Cortés Rocca que: “Esta es una publicación de autor, es decir, producida en una imprenta sin mediación editorial y pagada por la autora y algunas amigas, entre las que estaría Barrenechea. No se trata exactamente de un libro, sino de una carpeta/sobre de 40 cm x 30 cm que contiene 36 páginas sueltas y sin numerar. El objeto mismo, con su formato, su gran tamaño, su papel de alto gramaje y su limitadísimo número de 200 ejemplares, se asemeja más a un portafolio de imágenes sacadas del laboratorio por la artista, que a un libro. Sin embargo, las páginas sueltas siguen los protocolos libresco: la primera página funciona como portada y reproduce la cubierta del sobre; la segunda es una contraportada, con el título en el recto y las indicaciones de imprenta y copyright en el reverso; la tercera, una declaración/poema de Thénon. Luego de una página en blanco aparecen las 30 imágenes. Son fotos en blanco y negro, impresas hasta el filo de la página, sin marco y con mucho grano; cada una de ellas está numerada en el anverso y allí se detalla el nombre de la coreografía y el lugar en el que se desarrolló” (2003: 8).

³² Es decir, una poética que además de incluir la danza como tema recurrente, incluye una dimensión coreográfica (Cifuentes-Louault, 2015) y se vuelve cada vez más dinámica en su fluir discursivo, más amplia en la apertura de los referentes y en la complejidad de las construcciones nominales, gramaticales y sintácticas.

de metáforas (relativas a la danza como impulso vital), que se condensan como verdades para la autenticidad de dicho sujeto. Si la Thénon lírica se mostraba primero desde un sujeto impersonal, casi a la sombra de su propia obra, poco a poco va construyendo una “autoficción biográfica”,³³ siguiendo la concepción de Laura Scarano (2014) donde las danzas de Scaccheri le permiten cambiar de posición enunciativa.

Las marcas semánticas mencionadas son las que nos permiten interpretar que el encuentro biográfico con Iris fue causante de nuevos movimientos tanto en la Thénon-biográfica como en el sujeto de la enunciación lírica. La danza y sus distintos campos asociativos aparecen en la última etapa de creación, con mayor fuerza, redireccionando su modo de creación al punto de integrar una visión existencial artística, buscada por la autora a lo largo de toda su producción. A su vez, las cartas y los testimonios demuestran la presencia de la danza de Iris como significativa en la construcción del discurso lírico y de su *ars poetica*, según confiesa la propia Thénon conforme pasan los años. Iris es para Susana un significativo en su realidad psíquica y poética, un *leitmotiv* y la construcción de nuevos sentidos. Como dice en uno de los poemas dedicados a la bailarina:

[...]
tu Dios tal vez el mío
sabrán por qué este rojo y este lila
soñará que sabrá que soñaremos
esta salina imperfección
y que sin tiempo ni lugar no hay muerte
y sí quebrada geometría
lumbrecitas de gozo
paraíso dentado por los bordes
[...]
(Thénon, 2001: 269)

Estamos ante la presencia de un referente de la propia vida afectiva, artística y cultural que se cuela en el sujeto como parte de su realidad psíquico-creativa. La vivencia lírica expresa el profundo interés del Yo sobre los campos semánticos relativos al amor, al goce y al cuerpo que busca, cada vez más, alejarse del tabú para acercarse al deseo. Sin entrar en comparaciones que reduzcan el contenido poético a la realidad, nos interesa la autenticidad del Yo poético (Hamburguer, 1957) que en Thénon se vuelve cada vez más nítido, conforme se acerca a una noción de danza como una esfera vivencial que la sacude

³³ En este caso, la escritora se pone como centro de su narración. Si tergiversa o no los datos reales, permanece “próximo a la verosimilitud y acredita su texto de una verdad por lo menos una verdad subjetiva” (Scarano, 2014: 50). El hecho de que Scaccheri deslumbrara a Thénon en la vida real es innegable, tal como comprobamos entre cartas y testimonios. Creemos que este deslumbramiento se cuela en su poesía y que, a partir de lo que representa Scaccheri con sus danzas, Thénon construye metáforas que le permiten acercarse a su verdad e incluso incluirse en un estatuto “metapoético” (Gil, 2000). La presencia de Thénon en su poesía aparece evidenciada por el mecanismo de “auto-denominación” (Scarano, 2014), especialmente en el poema “La Antología” perteneciente a *Ova completa*. En él se desdobra preguntándose: “¿tú eres/ la gran poetisa/ Susana Etcétera?” (Thénon, 2001: 182).

y la transforma.³⁴

El itinerario de Scaccheri

El recorrido de la bailarina se construye de una forma completamente diferente, ya que en ella la relación entre escritura y danza es fundante, se da de forma orgánica e integrada desde sus inicios. Según relata la propia Scaccheri los textos son “la esencial nutrición de mi danza” (Scaccheri, 2010: 7). Al recopilar en 2010 sus obras por medio del ensayo autobiográfico titulado *Brindis a la danza*, explica que quiso recuperar los textos “para volver a ver el origen de mi danza en cuanto a la parte fundamental de la línea de creación” (Scaccheri, 2010: 7). Desde el comienzo de sus danzas compone a partir de personajes imaginarios, de anécdotas y de textos que transforma en coreografías. Ella escribe como baila, lo que implica una posición enunciativa similar tanto en el discurso verbal como en el danzado.

Podemos dividir el corpus de Scaccheri en tres momentos, desde el punto de vista ontogenésico. Durante la primera etapa de formación (1948-1963) incluye textos propios y ajenos. Escribe “Poema de amor imaginario”, relato que interpreta inspirada en los poemas de Nicolás Guillén en el *Recital de danza moderna* presentado en el Teatro Argentino de La Plata. En esta etapa de apropiación de distintas técnicas, especialmente de la Danza Moderna y de la Gimnasia Consciente, construye el lenguaje corporal de sus interpretaciones a partir de imágenes que se traducen en movimientos corporales y que adquieren también una dimensión poética. Por ejemplo, a la hora de crear secuencias que reflejen movimientos espontáneos, Scaccheri trabaja con sensaciones que, progresivamente, construyen una especie de subtexto, como relata en “La Masa” (Scaccheri, 2010).

Dicho de otro modo, su cuerpo traduce las imágenes sensoriales en secuencias coreográficas, apoyada en una configuración discursiva que alterna imágenes, palabras y movimientos. Esta metodología se acrecienta en su segunda etapa de creación que titulamos como florecimiento (1965-1998). De las aproximadamente cuarenta obras que creó en este período, al menos la mitad trabaja con el discurso verbal. Por ejemplo, en la serie de obras de *Oye humanidad* incorpora textos de Unamuno, Schiller, Sabato, Pizarnik y Thénon; así como en *La gaucha* agrega fragmentos de Hernández, Cervantes, Storni, Biagioni, por mencionar algunos. En otros casos, juega con el ritmo de la palabra ya que, según relata, entre “cuerpo, espíritu e idea, se va produciendo el posible *Idéntico* entre danza y música” (Scaccheri, 2010: 23). En *La bruja*, también llamada *Oye humanidad II*, según Alejandra Vignolo (2013) se presentan dos formaciones discursivas, al menos desde la crítica periodística: “uno de separación entre la danza y lo literario y, otro de

Por cuestiones de extensión, no nos detendremos en el análisis detallado de los poemas. No obstante, podemos mencionar que la figura del espejo y del caracol son fundamentales para comprender la traslación del sujeto lírico de un hermetismo especular a un cuerpo abierto, imperfecto y deseante.

vinculación, donde lo literario queda subsumido como parte de la danza” (Vignolo, 2013: 1083). Esta escritura escénica deriva, a veces, en la construcción de personajes.³⁵

Hacia el final de su recorrido, durante la etapa de experimentación (2000-2014) se vuelca hacia otros medios y lenguajes. La danza se pone directamente al servicio de lo plástico y de lo audiovisual. Finalmente, pausa la creación de danzas de forma pública y se recluye en su casa. En este momento edita y publica tres libros de distintos géneros literarios. Su escritura está despojada de cualquier sentido lógico, tal como se puede ver en su texto *Brindis a la danza*, en el que se alternan frases filosóficas, con anécdotas pasadas, sensaciones de danzas, palabras de personajes, etc., sin orden ni señalamientos paratextuales claros. Se trata de un libro situado entre lo autobiográfico, lo ensayístico y lo poético. *Idilios I* (2013) e *Idilios II* (2014), en cambio, están conformados por poemas en verso libre. Estos textos originalmente correspondían a obras de danza. Es decir, *Idilios* tuvo distintos formatos: como obra de danza interpretada por Aurelia Chillemi con voz en *off* de Scaccheri; y como danza en formato audiovisual, donde Iris baila a partir de pinturas de Walter Di Santo y es filmada por Mariana Pace (ambas versiones son del año 2005).

A lo largo de todas las fases de creación la escritura va cumpliendo diversas funciones: como causa y efecto del bailar, como una forma de sujetar la danza, como inclusión de la palabra en la puesta en escena, como reescritura de textos de otros, como puente intertextual entre las propias creaciones. Respecto de la inclusión de textos de Thénon, Iris la agrupa junto con otras escritoras mujeres en un ciclo de obras titulado *Oye humanidad V. Iris con los poetas*. A través de un personaje cómico que construye la coreógrafa en la escena se pregunta qué piensan las mujeres. En uno de los fragmentos traduce, intercalando la mimesis y el distanciamiento del referente, un poema de Alejandra Pizarnik. Lo mismo sucede con *Idilios*, coreografía bailada por Aurelia Chillemi a partir de poemas escritos y recitados en *off* por Scaccheri, que luego devinieron en los poemarios homónimos ya mencionados.³⁶ La dualidad de voces, la correlación entre imágenes y movimientos y el uso de metáforas están presentes tanto en la composición escrita como en la coreográfica. Lo sonoro es otro elemento común entre sus obras, no solo por el hecho de realizar audios, sino por el tratamiento de la voz – volumen, timbre y ritmo—. Ya en el texto impreso se presenta un patrón vocálico a/e/o y una estructura externa irregular, con versos libres cuyas estrofas varían entre 3 y 21 versos. También hay una variación entre la primera y la tercera persona. Hay diálogos a veces introducidos con marcas como guiones y comillas, y otras, sin marcas. Se alternan

³⁵ Se trata de una escritura más allá del papel, en la composición de personajes, cuando los hay. Asimismo, sus danzas plantearon un desafío interpretativo ya que compuso cuerpos, acorde con sus ideas; tales son los casos de *La Muñeca*, *La Sorda*, *Juana Reina de Castilla y Aragón*, etcétera.

³⁶ En cambio, en *Conferencia a los Sakharoff* (Scaccheri, 2000) hay un paralelismo entre el discurso verbal y el kinético. Por un lado, Scaccheri escribe y lee una reflexión sobre el movimiento de dos bailarines, denominados poetas de la danza, con quienes ella se identifica. Ellos son Clotilde y Alejandro Sakharoff, dos intérpretes que trabajaban los aspectos musicales y visuales también en la danza y que resultan antecedentes indiscutibles en el repertorio de Scaccheri. En el discurso que expone en el Palais de Glace presenta pausas que señalan y expresan con el cuerpo lo antedicho con la palabra.

Más allá es más acá: el caso Thénon/Scaccheri...

las sangrías de los versos y el uso de mayúsculas y minúsculas de forma aleatoria. En el audio los distintos personajes –indicados por Scaccheri en el escrito– son expresados por el cambio de tono, de volumen y de velocidad en las voces. Además, el uso de castañuelas y de timbres indica el cambio entre distintos momentos narrativos.³⁷ Se produce un efecto lúdico y caótico, en donde el sonido más que marcar un extravío, indica un desborde que trastoca los límites de lo real y de lo imaginario. De todos modos, el texto en *off* en la obra escénica presenta un orden distinto al texto publicado por Leviatán. Respecto de la coreografía ejecutada por Chillemi en 2005, en la primera escena la intérprete encarna el imaginario del relato con movimientos que lo representan y tiene un ritmo distinto al de la voz *over*, pero en un mismo tono; esta última funciona como relato-marco. Es decir, el tono muscular de Chillemi coincide con el tono de la voz de Scaccheri. Sus movimientos no son literales, pero sí prefiguran el paisaje visual y sonoro del relato. Por ejemplo, la expresión de la furia con ademanes iracundos, la representación de golondrinas con un gesto pequeño cuando Chillemi mira hacia arriba sugiriendo el vuelo de los pájaros. Por momentos, cuando Scaccheri hace una pausa, Chillemi, también. Si Scaccheri sube el volumen o lo baja, Chillemi realiza una correspondencia con brazos hacia arriba o hacia abajo, respectivamente. En otros casos, Scaccheri enumera distintos sintagmas y Chillemi repite una misma secuencia de movimiento, produciendo un efecto más próximo al *nonsense*. En otro momento la polisemia aumenta. Por ejemplo, se repite en distintas secuencias la frase en *off*: “las hojas [de los nísperos] la sostenían [a una estrella]”. En la primera vez que se oye (5’50’’) Chillemi genera un movimiento en diagonal frente al público, con las rodillas dobladas, como cayendo, mientras abre el pecho y los brazos, sosteniendo su mirada hacia arriba. Mientras que en la siguiente repetición de la misma frase (7’10’’), que refiere las hojas de los nísperos, Chillemi toma hojas de papel en blanco. Cuando Scaccheri va diciendo “las hojas las sostenían”, Chillemi va dejando caer las hojas en blanco sobre el escenario, generando un claro oxímoron entre lo recitado y lo danzado.

La segunda parte del espectáculo se titula “El odio”, que toma un fragmento del capítulo 9 de *Idilios I*, también llamado “El odio”. La estructura externa del escrito está dividida en versos y estrofas irregulares. En el audio hay partes cantadas con castañuelas y se agregan algunas repeticiones que enfatizan el ritmo, generando un efecto lúdico y paródico sobre el lenguaje. Este resultado es interesante, ya que, en ocasiones, la protagonista es acusada por la narradora en *off* de “tarada”, a la par que Chillemi entorpece sus movimientos mediante sacudones de brazos, bamboleos de piernas y giros de cabeza. En la estructura interna del texto impreso se presenta un desenlace: la protagonista se vuelve piedra. Hay un mimetismo entre la palabra “piedra” del verso escrito y los movimientos símil piedra de la bailarina. El relato enmarcado, bailado por Chillemi, también muestra la plasticidad y transformaciones de su materia corporal, generando cruces, tensiones y coincidencias con la materia lingüística. Es en dicha intermitencia donde aparecen las cargas metafóricas que, como vacíos y grietas, le permiten tanto a la

³⁷ Tal como postula Antonio Gil (2000), hay una presencia narrativa dentro del género lírico.

bailarina como a la coreógrafa, al Yo lírico como a sus voces, al espectador y su imaginación, producir una dimensión poética abierta al ritmo, a las imágenes visuales y a las secuencias de movimiento. Los recursos retóricos también se construyen entre las coincidencias y diferencias entre las estructuras verbales y las corporales.

En definitiva, la noción de poesía bailada está dada por todos los elementos descriptos. Asimismo, se lee en *La razón* la forma en que su danza se vuelve poesía: “En todos los poemas (grabados con su voz) ordena y desordena las palabras, las corta o las prolonga en ritmos, cadencias y sonoridades cambiantes y sugestivas. El sonido y el movimiento se integran en un todo coherente estructurado con libertad e inteligencia que va más allá de cualquier barrera formal” (“Iris Scaccheri...”, 1984, párrafo 2).

Podemos agregar una observación acerca del modo compositivo de Scaccheri, que articulaba entre imagen y conceptos, ambos pertenecientes a la poesía y a la danza. Sin duda, como describen los medios de la época, su cuerpo es “un poema expresivo” (Saavedra, 1972), donde se transforma para ser “ella y puede ser el otro y el mundo” (“Iris, la única”, 1972). Los textos a veces “sirven simplemente como base rítmica para su acción, pero constituyen un apoyo extremadamente elemental” (O.F., 1972). Ella “maneja el texto como un artífice de la literatura plástica o de la plástica literaria”, “maneja el sonido como un compositor”, “ella como base integrada al verbo todo, a ‘su verbo’” (Iacov, 1972).

Hacia un sistema complejo

Según vimos, como experiencias corporales, tanto poesía como danza ligan al sujeto con su intención expresiva que, como todo deseo, siempre insiste, es móvil y evanescente (Lacan, 1958). Fundamentalmente, consideramos que cuerpo y palabra son los ejes primordiales en la formulación de la subjetividad. Ambos se conjugan entre sí, acorde con la posición del hablante en el discurso, discurso entendido como el acto expresivo que conlleva toda creación, en este caso, bailar y/o escribir. El sujeto habla a través del cuerpo en un decir inconsciente que se desliza y se deja entrever —siempre metafóricamente— tanto en la poesía como en la danza. Danza y poesía tienen en común la construcción de un cuerpo alterno capaz de inscribir su voz en un soporte —papel o escenario—, por medio de un código —ya sea una gramática lingüística y/o kinética—, cuyo lenguaje funciona simbólicamente. Gracias a ello, el cuerpo puede inscribirse en el movimiento de la materia corporal —devenida danza— y con dicha dinámica generar efectos en su subjetividad; o ingresar en el universo lingüístico de las palabras —devenidas poesía—. ³⁸ El sujeto que escribe y el que baila construyen una autoficción

³⁸ En ambos casos, el sujeto busca su propio lenguaje que está revestido por metáforas que, corporales o no, implican su subjetividad, su lucha con las materialidades, su deseo y su capacidad de goce en la creación. Los grados de autorreferencialidad que establezca el Yo creador con los sujetos líricos o danzantes que crea, así como las cercanías y lejanías entre ellos, dependerán de cada caso.

cuando perciben su corporalidad.³⁹ De forma análoga, la danza y la literatura ligan al sujeto con la representación de su cuerpo, en concomitancia con las dimensiones de espacio y de tiempo presentes en la escritura y en el movimiento. Ante todo, sabemos que danza y literatura son diferentes, porque se inscriben en distintos soportes; pero está claro que el cuerpo como “territorio íntimo” (Scarano, 2007) es el gran componente común de ambas prácticas. Sin cuerpo no hay experiencia de poesía ni de movimiento.⁴⁰ El nexo entre poesía y danza se pone en evidencia en el estudio de al menos seis áreas: 1/ la configuración de la subjetividad;⁴¹ 2/ la presencia del cuerpo y de sus representaciones; 3/ el uso estético del lenguaje y de sus recursos de composición; 4/ las analogías entre el discurso del decir y el del movimiento; 5/ la posibilidad de transposición; y 6/ la pertenencia a la producción artístico-cultural de una época.⁴²

Las creaciones analizadas dan cuenta de las marcas de intersubjetividad presentes en todo acto de creación. El diálogo “entre” sujetos —ya sea consciente o no, aunque determinado por una marca afectiva— expresa, asimismo, la inminente presencia de la interdisciplinariedad, tanto en sus creaciones como en los discursos artísticos en general. La condición de cruce explica que la subjetividad además de ser una condición *sine qua non* en la construcción de obras artísticas personalísimas, muestra la inevitable relación de las artistas entre sí y con otros textos, tradiciones, medios, técnicas, etc., que se conforman como sistemas de los que cada artista se vale para ir transformándose: se aleja de su experticia para encontrar una expresión nueva, más cerca de sí.

Continuando la propuesta de Von Bertalanffy (1986) podemos plantear las artes como un sistema total compuesto por distintos lenguajes. En este caso, observamos que dentro del campo de la poesía y de la danza, todo sujeto, en relación con su cuerpo, genera nuevas escrituras, sean estas verbales, de movimiento, la conjunción de ambas o la traslación de una hacia otra. Por fuera de y en torno al sistema de las artes se encuentra la vida externa que es, a su vez, ingreso y egreso a los campos afectivos, psíquicos y culturales que hacen a todo proceso de creación. Para elaborar una articulación que resulte operativa y, a la vez, flexible proponemos centrarnos en las figuras del sujeto danzante y del sujeto lírico (Combe, 1996) dentro de sus enunciaciones (Scarano, 2014), que según vimos generan multiplicaciones del Yo. En el primero, observamos las relaciones de las distintas zonas

³⁹ La posibilidad de estrechar el estudio de la danza y de la literatura es, entre otros, sustentado y alentado por la Dra. Miguelina Guirao del Laboratorio de Investigaciones Sensoriales del CONICET, debido a que ambas áreas tocan el espacio inmediato del sujeto, según nos dijera en entrevista personal realizada en 2015. La relación entre cuerpo, conocimiento y percepción es una experiencia intrínseca del Yo (Guirao, 1980).

⁴⁰ Como dice Robert Langbaum, “el poema no se comunica como verdad sino como experiencia, el poema le sucede a la danza” (Scarano, 2007: 9).

⁴¹ Sobre el primer punto hemos arribado a la conclusión de que, así como hay sujeto lírico, hay sujeto danzante. Ambos dialogan con un Yo-cuerpo real que construye más de uno posible. Respecto de las dimensiones de la subjetividad y sus cruces en el fenómeno de la creación, observamos la metaforización de la danza en el caso de Thénon, y la inclusión de la palabra narrativo-poética en Scaccheri.

⁴² Quedan por estudiar otras dimensiones de la subjetividad creadora y sus cruces: el cuerpo sensorial, el uso de la voz, la potencia de las imágenes, la construcción de estados, la experiencia íntima, el movimiento metafórico como transformación psíquica en el cambio de la posición enunciativa, la inscripción entre géneros, formatos y soportes, la función expresiva en poesía y en danza, entre otros.

del cuerpo con las frases de movimiento (calidades dadas por el tono muscular, el desplazamiento espacial y los ritmos generados -equivalentes a la sintaxis verbal-), las imágenes creadas (análogas a los recursos retóricos) y sus cargas metafóricas. Tales aspectos son puestos en relación con el discurso verbal, si lo hay, como voz *over*, como paratexto, como anotación, etc. Respecto del Yo lírico, también observamos la perceptivización del discurso (Ruiz Moreno, 1999) con el fin de rastrear qué corporalidades existen en los poemas, sus acciones, cambios y movimientos. En ciertas ocasiones puede haber correspondencias coreográficas, como vimos entre la danza moderna/contemporánea y la poesía de Susana Thénon. Los aspectos constitutivos para el vínculo entre el sujeto y su cuerpo, derivados de la inscripción de su expresividad en un discurso sea danzado, poético o el cruce de ambos, son los distintos medios que tienen a su disposición la imagen, el sonido, la palabra, el movimiento, todos ellos como subsistemas de cada campo artístico. Siguiendo a Paul Valéry (1990) decir poesía es el ingreso en una danza verbal, incluso cuando la poesía es, además, más allá del verbo. Un poema es también acción, acto que, como la danza, crea un estado. Por este motivo consideramos que la dimensión poética puede encontrarse en otros discursos⁴³ ya que, como postula Henri Meschonnic (2007), lo poético está en lo que se escucha y se expresa. Podríamos agregar que también está en lo que se mueve, en aquello que es danzado. Continúa Meschonnic (2007) afirmando que la poesía es una práctica del ritmo que se enlaza con el inconsciente, quebrando el cliché del lenguaje. De esta manera permite agujerear el sentido para abrirse a nuevos significantes. Según este argumento, la danza, como un lenguaje otro anclado en lo inconsciente, incorporaría la dimensión poética, dado que su ritmo y su expresión kinética rompen el modo convencional del cuerpo. Asimismo, pone en escena un sujeto que se mueve, organizando sus pasos en secuencias y frases, de manera que el escenario es una hoja en blanco, donde se inscribe simbólicamente, conjugando zonas del cuerpo que pierden su referencia meramente literal.⁴⁴

Finalmente, buscar lo que hay en común entre los sistemas, es decir, las artes, supone una revuelta al cuerpo que, como todo fenómeno vital, se abre, se pierde, insiste y se revela. Se trata de ir a un más allá de la poesía para estar más acá del cuerpo; de ir más allá de la danza para estar más acá del sujeto, en el traspaso de diversas estrategias expresivas, medios y soportes. Sujeto/cuerpo, danza y poesía son las tres dimensiones fundamentales de la subjetividad creadora y sus cruces, dentro de un sistema abierto y

⁴³ Comprender una danza de forma poética implica admitir que el lenguaje humano es polisémico por excelencia y que, debido a su capacidad creadora, nunca se acaba. Es decir, las metáforas elaboradas por cada sujeto no son fijas y responden a esquemas encarnados por el sujeto en cuestión, quien busca crear nuevos significados y hallar su propia lengua o estilo. La singularidad de cada artista dependerá de la capacidad de elaborar metáforas personales, según la variedad y flexibilidad que ellas presenten, además de demostrar un pasaje a un soporte específico, en un registro particular.

⁴⁴ Según analizamos, la danza en algunas ocasiones se articula con aspectos verbales -contenga ella palabras de forma explícita, o no-, que toma como préstamos lingüísticos en el fluir de su discurso. Por este motivo y como ya dijimos, la dicotomía verbal/no verbal no resulta operativa para mostrar la dimensión poético-metafórica existente en los lenguajes artísticos implicados en este caso, especialmente al considerar su relación con la subjetividad. Nuestras autoras ponen en evidencia esta aparente paradoja.

multidimensional que desliga al Yo de su propia identidad para enfrentarse con otras representaciones, infinitamente posibles.

Referencias bibliográficas

- ALCALA, Victoria, 2020, "Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri" (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.), Tesis Doctoral [en elaboración], Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- Archivo. *Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*, 2016, [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal "General San Martín".
- BARRENECHEA, Ana María, 1996, "La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon", JITRIK, Noé (comp.), *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, V. 2, 835-844, 168-177.
- BARICELLI, Jean Pierre; GIBALDI, Joseph, 1982, *Interrelations of literature*, New York, The Modern Language Association of America.
- BENVENISTE, Émile, 1980, *Problemas de lingüística general*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- CADÚS, Eugenia, 2019, "Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia", *Intersticios*, Universidad Nacional de Córdoba, <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index> Consultado el 28/12/2020.
- CIFUENTES-LOUAULT, Juana, 2015, "La poesía coreográfica de Susana Thénon", trad.: Germán Tosto, *ILCEA*, <http://ilcea.revues.org/3577> consultado el 02/03/18.
- COMBE, Dominique, 1996, "La referencia desdoblada el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía", *Teorías sobre la lírica* (Mayoral, José Antonio, coord.), Madrid, Arco Libros.
- CORTÉS ROCCA, Paola, 2013, "Rueda de mujeres. Acerca de Susana Thénon", *Cuadernos LLRI.CO*, <http://lirico.revues.org/1125>. Consultado el 01/05/19.
- CRESPO MASSIEU, Antonio, 2007, "La poesía y los márgenes", *Viento Sur*, N° 91, Madrid.
- DI CIÓ, Mariana, 2003, "La cara deshecha en el vidrio cuarteado". La identidad del sujeto poético en *Edad sin tregua de Susana Thénon*, (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.), Tesis de Licenciatura, Universidad Católica Argentina.
- FONDEBRIDER, Jorge, [1988]/1995, "Susana Thénon: Maquillando el caos", *Conversaciones con la poesía argentina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme [también incluido en Rosenberg, Mirta; Bellessi, Diana, *Diario de Poesía*, 3, N° 11, verano 1988-1989, 3-4].

VICTORIA ALCALA

- Fondo Susana Thénon, del Archivo Instituto de Investigación en Arte y Cultura “Dr. Norberto Griffa”, Universidad Tres de Febrero, Buenos Aires, donado por María Negroni, consultado en julio de 2016 y abril de 2017, código de referencia: AR 032 IIAC 03.
- GARCÍA, Rolando, 2006, *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.
- GARRAMUÑO, Florencia, 2015, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- GIL, Antonio, 2000, “Autobiografía y metapoésía: el autor que vive en el poema”, CASTILLO ROMERA, José y GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (eds.), *Poesía histórica y (autobiográfica) (1975-1999)*, Madrid, Visor.
- _____, 2020, “De la *previrtualidad* a las experiencias virtuales (EVs): una aproximación a la narrativa del medio interactivo desde los estudios intermediales comparados”, GONZÁLEZ, Anxo et al (coord.), *Textualidades (inter)literarias. Lugares de lecturas y nuevas perspectivas teórico-críticas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, Frankfurt, 305-340.
- GIL, Antonio y PARDO, Pedro Javier (eds.), 2018, *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges, Éditions, Orbis Tertius.
- GUIRAO, Miguelina, 1980, *Los sentidos, bases de la percepción*, Madrid, Editorial Alhambra.
- HAMBURGER, Kate, 1957, “El género lírico”, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor Libros, 157-195.
- HETTMANN, Sandra, 2016, “Los foto-poemas de Susana Thénon” (trad.: Andrea Aguirre) [mimeo], *Bilder Texte Bewegungen. Interdisziplinäre Perspektiven auf Visualität* (n. de tr.: *Movimientos de imágenes y textos. Perspectivas interdisciplinarias sobre la visualidad*) Königshaus und Neumann.
- IACOV, D., 1972, “Solamente Iris Scaccheri”, El día, 2 de mayo, La Plata, *archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- “Iris Scaccheri o la danza que se transforma en poesía”, 1984, en La razón, s.l., 16 de noviembre, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri* [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- “Iris, la única”, 1972, *Tiempo Libre*, s.l., abril, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.

Más allá es más acá: el caso Thénon/Scaccheri...

- JITRIK, Noé, 1996, *Atípicos en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- _____, 2008, “Poesía, poema, poética. ¿Es un discurso el discurso poético?”, *Conocimiento, retórica, procesos, campos discursivos*, Buenos Aires, Eudeba, 49-66.
- JUARROZ, Roberto, 1980, *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé.
- LACAN, Jacques, 1958, “La significación del falo”, en: *Escritos 2*, <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/La%20significaci%C3%B3n%20del%20falo.doc>. Consultado el 24/12/2020.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, María Dolores, 2011, “Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos”, *Arteterapia: Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, Vol. 6, 183-191, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- MARTINO, Cristina, 1978, “Iris Scaccheri: soy loca”, en *Siete días ilustrados*, Buenos Aires, 22 de marzo, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano], Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- MESCHONNIC, Henri, 2007, *La poética como crítica del sentido*, Buenos Aires, Mármol Izquierdo Editores.
- O.F., “Reapareció la bailarina Iris Scaccheri”, 1972, en *La Prensa*, Buenos Aires, 17 de abril de 1972, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.
- PAVIS, Patrice, 2000, “El lenguaje no verbal del cuerpo”, *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona, Paidós.
- PONCE, Dolores, 2010, *Danza y literatura ¿Qué relación?*, DF México, Inbal.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, 2006, “Música y literatura en la Grecia Antigua”, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/msica-y-literatura-en-la-grecia-antigua-0/>. Consultado el 02/03/18.
- RUIZ MORENO, Luis, 1999, “Procesos de perceptivización”, *Tópicos del seminario*, N°2, julio-diciembre 99, México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 9-30.
- SAAVEDRA, María Inés, 1972, “La fuerza de Iris Scaccheri.”, *Cronista comercial*, Buenos Aires, 12 de abril de 1972, *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires, Centro de documentación del Teatro Municipal “General San Martín”.

VICTORIA ALCALA

- SCACCHERI, Iris, 1990, "Iris con los poetas", en [097locos] (2013, octubre 31). *Félix Luna, Ludovica Squirru e Iris Scaccheri en Los 7 locos* [Archivo de video], <https://www.youtube.com/watch?v=Cm3c9c-uhQg>. Consultado el 4/5/19.
- _____, 2000, *Conferencia a los Sakharoff, Palais de Glace*, Buenos Aires, [Alcala, Victoria; Biondi, Silvina, (mimeo), 10 de julio de 2017, Buenos Aires,].
- _____, 2005, *Idilios* [video inédito, donado por Chillemi, Aurelia], "Colección Scaccheri" perteneciente a Alcala, Victoria, 2020, "Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri" (Arancet Ruda, Ma. Amelia, dir.), Tesis Doctoral [en elaboración], Buenos Aires, Universidad Católica Argentina.
- _____, 2010, *Brindis a la danza*, Buenos Aires, Leviatán.
- _____, 2013, *Idilios I*. Buenos Aires, Leviatán.
- _____, 2014, *Idilios II*. Buenos Aires, Leviatán.
- SCARANO, Laura, 2007, *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos.
- _____, 2014, *Vidas en verso: autoficciones poéticas*, Santa Fe, Ediciones UNL.
- TAMBUTTI, Susana, et al., 2009, *Creación coreográfica*, Buenos Aires, Eudeba.
- TEITELBOM, Claudio; Valdivieso, Jaime, 1993, "Poesía, lenguaje, universo", *Estudios Públicos*, 52, Centro de Estudios Científicos de Chile, Santiago de Chile.
- THÉNON, Susana, 1988, *Acerca de Iris Scaccheri*, Buenos Aires, Ediciones Anzilotti.
- _____, 2001, *La morada imposible I*, Buenos Aires, Corregidor.
- _____, 2012, *La morada imposible II*, Buenos Aires, Corregidor.
- TODOROV, Tveztan, 1991, *Nosotros y los otros*, México, Siglo XXI.
- VALÉRY, Paul, 1990, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor.
- VIGNOLO, María Alejandra, 2013, "Reflexiones sobre el vínculo danza-poesía en la obra de Iris Scaccheri", *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos; Brownell, Pamela (coord.); Diz, Ma. Luiza [et.al.] (eds.)*, Buenos Aires, AINCRIT Ediciones.
- VON BERTALANFFY, Ludwig, 1986, *Teoría General de los sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer. Sobre el uso del oxímoron en el universo imaginario de Olga Orozco

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

*Universidad Nacional de Cuyo
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
gustavo.zonana@gmail.com*

Recibido: 30 de noviembre de 2020 – Aceptado: 04 de diciembre de 2020

Resumen: La crítica ha señalado como rasgo singular del estilo de Olga Orozco el uso de la metáfora y el símbolo. Sin embargo, su dicción característica está determinada también por otras figuras retóricas como, por ejemplo, la amplificación, el paralelismo, la antítesis y el oxímoron. No existen estudios sistemáticos hasta el momento de estos recursos. En el presente estudio se propone un examen de los usos del oxímoron en el universo literario de la autora. El corpus de análisis está constituido por el conjunto de su obra lírica y por sus relatos, dada la estrecha relación entre ambos. El examen estará centrado en los modos de manifestación de la figura: sus configuraciones locales y globales, sus estructuras gramatical y semántica, sus funciones y su relación con ciertos núcleos de la cosmovisión de la autora. Asimismo, se examinará su interrelación con otras figuras de pensamiento y de dicción recurrentes. Este examen permitirá rastrear las posibles filiaciones estéticas y conceptuales que justifican el uso de la figura.

Palabras clave: estilo – retórica – oxímoron – poesía – Olga Orozco

Contradiction, structure of being / seeming / knowing. On the use of oxymoron in Olga Orozco's imaginary universe

Abstract: Critics have pointed out, as a singular feature of Olga Orozco's style, the use of metaphor and symbol. However, its characteristic diction is also determined by other figures, such as amplification, parallelism, antithesis, and oxymoron. There are no systematic studies to date of these resources. This study proposes an examination of the uses of oxymoron in the author's literary universe. The corpus of analysis is made up of the whole of his lyrical work and his short stories, given the close relationship between the two. The examination will focus on the modes of manifestation of the figure: its local and global configurations, its grammatical and semantic structures, its functions and its relationship with certain nuclei of the author's worldview. Besides, its interrelation with other recurrent figures of thought and diction will be examined. This examination will allow us to trace the possible aesthetic and conceptual affiliations that justify the use of the figure.

Keywords: Style – Rhetoric – Oxymoron – Poetry – Olga Orozco

Introducción

La crítica sobre la obra literaria de Olga Orozco ha subrayado como rasgos característicos de su dicción la metáfora (Colombo, 1983) y el símbolo (Tacconi, 1981; Piña, 1984, López de Espinoza, 1987; Pelarollo, 1989; Flores, 1996, por ejemplo). Otros recursos como la antítesis o el oxímoron juegan un papel fundamental en su obra y, sin embargo, no han recibido aún un examen sistemático.¹ En su conjunto y en permanente combinación, estas figuras de pensamiento terminan por configurar una retórica particular asociada indisolublemente a su dicción y su cosmovisión.

El oxímoron reaparece de manera sistemática incluso como recurso sumamente apelante para la titulación de libros enteros o de obras incluidas en ellos. *La oscuridad es otro sol* sería el ejemplo por antonomasia de este empleo. Una indagación sobre el uso de la figura permite recoger la sugerencia germinal de Carlos Hernán Sosa en su estudio sobre *Museo salvaje*, quien solicita

[...] discutir la atenta mirada y el diálogo fluido que su poesía entabla con algunas líneas del Barroco español, en especial con la poesía de evocación escatológica que cultivaron Góngora y Quevedo, y también con las derivas que el siglo XX propuso en su refundación –artística y teórica– de la estética barroca (Sosa, 2020: 221).

Desde este horizonte de comprensión cabría preguntarse en qué medida la síntesis discursiva de conceptos contradictorios responde a una estética de pliegue barroco, una estética que resalta la orfandad existencial del hombre (Sosa, 2020: 221-222). Para profundizar en este interrogante en el presente trabajo se propone un examen de los usos del oxímoron en el universo literario de la autora. El interés estará centrado en los modos de manifestación de la figura: sus configuraciones locales y globales, sus estructuras gramatical y semántica, sus funciones y su relación con ciertos núcleos de la cosmovisión orozquiana. Asimismo, interesa preguntarse por su interrelación con otras figuras de pensamiento y de dicción, recurrentes en el discurso literario de Olga Orozco. Este examen permitirá rastrear las posibles filiaciones estéticas que justifican el uso de la figura desde una mirada más ajustada.

El examen de estos aspectos se apoya en la siguiente metodología de trabajo. Se ha tomado como corpus de análisis el conjunto de sus obras líricas hasta *Últimos poemas*

¹ De acuerdo con mis recuentos incompletos, en los estudios recientes sobre la escritora, Daniel Mesa Gancedo explica el sentido del oxímoron “mísera realeza” de “El pródigo”, de *Las muertas* (2010: 282 y 288), y en otro trabajo apunta la condición oximorónica del título *Museo salvaje* (2020: 90-9); María Rosa Lojo (2010: 354) señala que la voz femenina de carácter heroico emplea la figura para expresar la experiencia del límite; Fabián Zampini destaca la relación de la figura con la configuración de un no espacio en continuo rehacerse (2020: 26-29); Asunción Horno-Delgado (2010: 185) y María Elena Legaz (2018: 72) comentan el oxímoron “oráculo mudo” del poema “Duro brillo, mi boca” de *Museo salvaje*; Carlos Fernández González destaca: “La unión de sentidos opuestos por vía del oxímoron es uno de los recursos de Olga Orozco para contener la dualidad, la paradoja, lo que está fuera de la serie, lo inclasificable” (2015: 38). Sin embargo, en su trabajo dedicado al examen del otro lado como precursor oscuro en su poesía, no desarrolla esta idea. También Melanie Nicholson (2010: 198) destaca el papel de la figura y su interrelación con otras para la representación del concepto de pluralidad. Se trata, sin embargo, de comentarios puntuales sobre pasajes concretos o de carácter general que no se sistematizan luego en un abordaje más amplio.

(2009) en conjunto con sus dos libros de relatos *La oscuridad es otro sol* (1967) y *También la luz es un abismo* (1995). Esta decisión se basa en la complementariedad temática existente entre estas colecciones con el universo lírico y en la persistencia de la configuración retórica que se verifica también en ellos como estrategia de la dicción característica. El análisis se realiza en función de categorías operativas tomadas de la Retórica (Lausberg, 1975; Perelman, Olbrechts Tyteca, 1989, Albaladejo Mayordomo, 1991; Molinié, 1992; Mortara Garavelli, 2000; Spang, 1984; Monte, 2008; Bonhomme, 2010), la Lingüística (Flayih, 2009; La Pietra, Masini, 2020), la Lingüística Cognitiva (Lakoff, Turner, 1989; Gibbs Jr. y Kerney, 1994) y la Poética Cognitiva (Shen, 1987, 2007).

El plan de trabajo para el estudio es el siguiente: en primer lugar, se realizará una apretada síntesis sobre el oxímoron desde las perspectivas retórica, gramatical, semántica y discursiva; en segundo, se analizarán las manifestaciones de la figura en relación con estas variables, desde su despliegue local y global y en cuanto a los efectos pretendidos mediante su empleo; en tercer lugar, el análisis efectuado permitirá relacionar el uso del oxímoron con distintas estéticas europeas y latinoamericanas y su relación con la cosmovisión de la autora desde sus propias declaraciones estéticas; en los deslindes finales, se retomará el interrogante inicial para considerarlo desde la perspectiva que ofrece la investigación realizada.

El oxímoron como síntesis retórica de contrarios

Relegado en la reflexión sobre el discurso poético o retórico (Gutbub, 2008: 75; Monte, 2008: 37), el oxímoron puede caracterizarse como una figura que, mediante la unión en una misma estructura sintáctica de dos términos de sentido opuesto, propone una definición paradójica de un objeto de discurso (Monte, 2008: 37). Así, *la oscuridad* concebida como *otro sol* o el amor definido como *hielo abrasador y fuego helado* se postulan, a lo largo de un texto, como entidades de discurso que desafían una visión común, canónica y compartida de lo real. Sus enunciadores invitan así a sus interlocutores a pasar de la apariencia a la realidad o de una conceptualización rudimentaria a otra más sutil (Monte, 2008: 50). De este modo, el oxímoron plantea un choque entre puntos de vista y, por ello, posee un carácter polémico y, en ocasiones, polifónico.

Se trata de un acto de enunciación críptico con una intención de provocación asertiva (Bonhomme, 2010: 70). Abiertamente su empleo desafía las normas de la comunicación al implicar la asunción explícita de un conflicto semántico por su enunciador (Bonhomme, 2010: 70). Por esta razón adquiere cierto carácter de enigma y lleva, desde el punto de vista de su recepción, al despliegue de cálculos interpretativos que permitan reducir la tensión conceptual planteada por la expresión (Bonhomme, 2010: 71). El lector deberá reconocer si la contradicción planteada se resuelve en el orden del ser, del manifestarse o del parecer.

El pensamiento retórico concibe el oxímoron como una variante de la antítesis (Lausberg, 1975: 192; Molinié, 1992: 235). Sin embargo, admite una diferencia de orden lógico entre ambos recursos. En la antítesis la oposición se consolida. Por el contrario, el oxímoron parece desafiar el orden lógico de la oposición al proponer la unión de los términos opuestos (Albaladejo Mayordomo, 1993: 146-147). Cuando Quevedo define el amor como “hielo abrasador”, “fuego helado”, “herida que duele y no se siente”, “breve descanso muy cansado” (Quevedo, 1984: 101), conjetura la unión de conceptos contradictorios que revelan, en la agudeza de la imagen, la condición paradójica de este movimiento del alma. La agudeza conceptual lleva al lector a realizar un esfuerzo de disociación nocional que le permite resolver la contradicción en un plano de aprehensión más profundo (K. Spang, 1984: 176-177; Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1989: 339-340 y 672-674). Desde el punto de vista de la Lógica, los términos opuestos no corresponden a los polos simétricos de una realidad concebida en su totalidad, como en la antítesis. Se relacionan, antes bien, con oposiciones de condición privativa y contradictoria.²

La síntesis de opuestos presenta diversas maneras de expresión léxica y gramatical. Las formas prototípicas son (Flayih, 2009: 30-31):

- a) sustantivo + adjetivo o su inversa: hielo abrasador
- b) adjetivo + adjetivo: pequeño gran hombre
- c) verbo + complemento: la oscuridad es otro sol
- d) verbo + adverbio: apúrate lentamente

Estas formas pueden adquirir desarrollos complejos en un texto y concatenarse en una serie, constelación o encadenamiento de oxímora, tal como se puede ver claramente en el ya citado soneto de Quevedo. En estos casos, la contradicción se transforma en un esquema discursivo de base que coadyuva en la cohesión textual.

Finalmente, cabe rescatar un aspecto relacionado con la dimensión léxico-semántica de la figura (Shen, 1987; 2007). De acuerdo con Yeshayahu Shen (1987) es posible distinguir los oxímora directos de los indirectos (108-109). En la manifestación de los primeros los dos términos que canalizan la síntesis de opuestos son antónimos. Sería el caso, a modo de ejemplo hipotético, de *La oscuridad es otra luz* o *También la luz es oscuridad*. Por el contrario, en la manifestación de los segundos, uno de los términos no es el antónimo propiamente dicho, sino su hipónimo o un término asociado a su campo semántico. La elección de estos términos que están en el campo semántico del antónimo depende de su condición prototípica en el interior del campo (asociada por lo general a la saliencia perceptiva del término) o a una elección creativa del enunciador (Shen, 1987:

² La oposición privativa es “la negación de un acto formal en un sujeto, capaz de recibirlo”. Es decir, la oposición presupone “la negación de alguna característica debida a un sujeto”, como, por ejemplo, para el hombre, la ceguera y la visión, la virtud y el vicio, la ciencia y la ignorancia. La oposición contradictoria, por su parte, es la oposición máxima entre los conceptos, que se da cuando uno es la total negación del otro”. Se verifica, por ejemplo, entre términos como “animal”/ “no animal”, “ser”/ “nada”, “yo”/ “otro” (Sanguinetti, 1985: 92).

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

109 y 119-ss.). *La oscuridad es otro sol* o *También la luz es un abismo* son ejemplos de oxímora indirectos. Estos ejemplos permiten resaltar otro aspecto destacado por Shen (1987; 2007) y por Gibbs y Kerney (1994): los oxímora indirectos son percibidos por los lectores como más poéticos, porque despliegan un mayor conjunto de estrategias interpretativas y porque tales estrategias producen contenidos emergentes que no resultan de la combinación de los rasgos semánticos de los términos opuestos combinados en la estructura gramatical.

Estas variables en el estudio de la figura permitirán ahora explorar en detalle sus modos de manifestación en el universo imaginario de la autora.

El oxímoron en el discurso literario de Olga Orozco

Para reconocer las formas que adquiere esta figura, su potencial cognitivo y su riqueza discursiva es necesario proceder a un recuento, a la manera de clasificación de entomólogo de la lengua literaria. Si bien este procedimiento puede semejarse al proceso de fijar con alfileres secciones de palabra viva, tiene la ventaja de manifestar desde sus formas simples hasta las más complejas, la enorme capacidad creativa de Olga Orozco y su maravilloso dominio de la palabra. Tal como ya se ha anticipado, la unión de conceptos contradictorios puede manifestarse en el nivel local de un sintagma o en el global de un texto entero o, incluso, de un libro. Conviene comenzar el muestrario por las formas más simples y por su encarnadura gramatical.

Nivel local. Formas gramaticales recurrentes

Un repaso no exhaustivo del corpus muestra las siguientes formas predominantes.³ Por una parte, se encuentran secuencias que adoptan la estructura de sintagmas nominales:

- 1) Sust + adjetivo, o adjetivo + sustantivo
 - a) “Pertenezco a la tribu de los que se hospedan en *radiantes tinieblas*” (Orozco, 1983: 7)
 - b) “Yo devoro el paisaje, cada trozo de *eternidad instantánea*, con mi propio alimento” (Orozco, 1983: 28)
- 2) Sustantivo + modificador indirecto
 - a) “Oh *sombra de claridad* sobre mi rostro relámpago entrevisto desde el fondo del agua” (Orozco, 1962: 52)
 - b) “[...] una *prisión de seda* donde el amor hace sonar sus llaves de insobornable carcelero (Orozco, 1962: 11)
 - c) “Tiéndete como yo en esta miserable *eternidad de un día* [...]” (Orozco, 1962: 42)

³ La figura está resaltada en itálicas.

VÍCTOR G. ZONANA

3) Sustantivo + subordinada de relativo adjetiva

a) “*Miradas que no ven*” (Orozco, 1994: 79)

4) Sustantivo + complemento circunstancial de fin

a) “*Unas tijeras para unir*” (Orozco, 1967: 143)

5) Sustantivo + complemento comparativo

a) “[...] *certezas como cifras esculpidas en humo*” (Orozco, 1987: 101)

Por otra parte, también se encuentran secuencias con la forma del sintagma verbal:

1) Verbos + complemento circunstancial

a) “[...] Es como si la muerte me ganara terreno y antes de dar a otro el sitio donde estuve *me encerrara hacia afuera*”. (Orozco, 1987: 109)

b) “[...] Pero algo se resquebraja en mitad de mi espalda.

Siento que un ala negra se desprende.

¿Empezaré a *caer hacia lo alto*?”. (Orozco, 1987: 109)

2) Verbo + gerundio

a) “La que está envuelta en lienzos y grazna mientras *hila deshilando tu sábana*” (Orozco, 1962: 10)

b) “[...] Ahora *llegas caminando hacia atrás* como aquellos que vieron. *Llegas retrocediendo* hacia las puertas que se alejan con alas vagabundas [...]”. (Orozco, 1977: 171)

3) Verbo ser + predicativo con estructura comparativa

a) “En ese mismo día cortado a la medida de tu cielo, ese que *fue más breve que un temblor, pero tan perdurable como un meteoro sobrenatural de paso en este lado*”. (Orozco, 1987: 77)

Estos ejemplos ponen de manifiesto que Olga Orozco emplea una amplia variedad de formas de estructuración lingüística para expresar la unión de contrarios. El desarrollo de las formas gramaticales predominantes del oxímoron se relaciona además con otras figuras que operan como impulso de base en la construcción discursiva de la autora. La amplificación, que tiende a expandir los enunciados simples y el paralelismo anafórico que dota de un ritmo ritual a la enunciación poética, tal como se observa en el ejemplo 2b de los sintagmas verbales, arriba presentado.

Estructura semántica

La riqueza en la configuración de las secuencias con oxímoron no está dada solo por la variedad de las estructuras gramaticales, sino también por la forma en que se articulan los campos semánticos involucrados. En el listado solo encontramos un ejemplo de oxímoron directo: “hila deshilando”. El resto adopta la estructura de oxímoron indirecto de acuerdo con Shen (1987; 2007). Si se recuperan algunos ejemplos, es posible observar que la contradicción trabaja sutilmente desafiando, mediante los complementos, las expectativas implicadas en los campos semánticos de los sustantivos o verbos que ofician de núcleo de las construcciones. Por ejemplo, la tijera al cortar separa, no une. Se entiende que “caer” presupone una dirección inherente que es hacia abajo y no hacia arriba. La certeza, en tanto conocimiento seguro, claro y firme adhesión de la mente a una entidad conocible, sin temor a error, debería estar esculpida en piedra o en bronce y no en humo. Se concibe la prisión como un edificio compacto y firme por lo que una “de seda” contradice esa representación típica. Las representaciones convencionales del encierro suponen estar dentro de un espacio y el hecho de estar afuera se asocia por lo general a conseguir la libertad. Olga Orozco plantea con sus enunciados oximorónicos representaciones paradójales que desafían la doxa y que requieren de un proceso interpretativo. No se trata solo de representaciones, sino también de estados afectivos asociados a tales representaciones. Así, por ejemplo, la caída prototípica hacia abajo está asociada a la tristeza, a estados de decaimiento, depresivos. Esta “caída hacia lo alto” queda investida de las valencias simbólicas positivas de lo alto frente a lo bajo en la cultura occidental y así también sus sugerencias empáticas. Resalta la incertidumbre de un sujeto que aspira a una reintegración de su unidad con lo absoluto. Pero, para comprender cabalmente este valor nocional y afectivo emergente es necesaria la lectura de todo el texto en el que estos enunciados se inscriben y, posiblemente, un conocimiento del universo literario de la autora mediante el cual se pueda inferir la cosmovisión poética que les da sentido pleno.

Campos nocionales convocados en el empleo del oxímoron

En los textos del corpus la figura se suele asociar a una multitud de campos nocionales. Sin embargo, el empleo del oxímoron aparece de manera recurrente en relación con los siguientes ejes temáticos:

a) El problema del conocimiento y de la ignorancia humanas, asociado metafóricamente a la percepción visual (ver es comprender) y a los símbolos de la luz y la oscuridad (“Miradas que no ven”, *La oscuridad es otro sol*, *También la luz es un abismo*).

b) La concepción de la persona como microcosmos/macrocosmos en relación con la problemática del cuerpo (poemas de *Museo salvaje*, “El revés de la trama”, *Mutaciones de la realidad*).

c) La concepción de la persona humana como poseedora de impulsos contradictorios (“Entre perro y lobo”, *Los juegos peligrosos*).

d) Las relaciones entre los tiempos (presente, pasado y futuro) y los juegos de condensación temporal (“Andante en tres tiempos”, *La noche a la deriva*).

e) La correlación entre el nacimiento como ingreso en el tiempo, la existencia y ocupación de un espacio y la muerte como egreso de ella y abandono de ese espacio (“Había una vez”, *La oscuridad es otro sol*; “Fuera de foco”, *En el revés del cielo*).

A modo de ilustración de este punto es posible comentar ahora con más detenimiento y en relación con su contexto algunos pasajes.

El oxímoron revela en el universo imaginario de Olga Orozco la presencia desequilibrante de principios contradictorios del ser en la forma de una compleja condensación. Por ejemplo, la concentración de los tiempos, idea básica de la poética de Olga Orozco, se manifiesta en los siguientes fragmentos que destacan la unión del pasado con el futuro:

[...] Allí el viento conoce desde antes que nosotros
ese fulgor dichoso que nos cubre la piel,
ese dulce y velado porvenir tan antiguo como el primer recuerdo
que reposa encendido bajo la gran ceniza de la tierra natal.
(Orozco, 1946: 65)

[...] El porvenir no es nada más que mirar hacia atrás.
(Orozco, 1962: 31)

[...] Ahora llegas caminando hacia atrás como aquellos que vieron.
Llegas retrocediendo hacia las puertas que se alejan con alas vagabundas.
(Orozco, 1977: X)

En el primer pasaje el provenir se conjuga con la antigüedad y el recuerdo, que remiten temporalmente hacia el pasado. En el segundo, la condensación altera la instancia espacial que habitualmente se atribuye a la visión del futuro: aquello que se encuentra por delante del observador o vidente. En el tercero, el juego retórico aúna las valencias semánticas contrapuestas del verbo ‘llegar’, que connota la idea de avance, de progresión hacia adelante, de acercamiento, y las de las formas verbales y adverbiales adyacentes como “hacia atrás”, “retrocediendo”, “se alejan”. La concentración del pasado con el futuro depende en estos casos de una mirada que parece colocarse fuera del fluir temporal y que, por ello, advierte que el punto de partida es el de llegada. Que el Verbo fue en el principio y será hacia el final.

En otras oportunidades el impulso amplificatorio de base en la construcción del discurso orozquiano puede dar lugar a expansiones oximorónicas. Su objetivo consiste en resaltar el carácter apremiante de la condensación. Por ejemplo, la co-presencia del impulso de vida y del impulso de muerte en la misma sustancia personal se manifiesta en “Y todavía la rueda”, de *La oscuridad es otro sol*. En su sentido más profundo, este relato simboliza la situación del hombre frente a la muerte. Lía intenta comprender el

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

fallecimiento de su hermano Alejandro. Al pasar cerca del cementerio, efectúa la siguiente reflexión:

[...] *Ellos*, los muertos, se rehacen. Porque así como aquí hay en toda sustancia esa parte que pugna por caer, condenada a la muerte, debe haber allí, también en toda sustancia, esa parte que pugna por erigirse, condenada a la vida. Me asquea esta mezcla de fuerzas en una sola sustancia, y sin embargo está en mí, en mi propia semilla, en el origen del cadáver que seré. (Orozco, 1967: 25)

La condensación de ambos principios en la misma sustancia determina los límites existenciales y escatológicos del yo. La serie de contradicciones del ser se consolida simbólicamente en términos de los espacios del yo (aquí/allí), de sus movimientos espirituales básicos (erigirse/caer) y del origen y el fin de tales movimientos (semilla/cadáver). Este último parámetro relaciona la coincidencia de los opuestos con los juegos de convergencia temporal. El descubrimiento de la tendencia de muerte en la vida le permite al sujeto de la enunciación reconocer, una vez más, la conjunción entre su pasado y su futuro.

Ese núcleo de muerte inscripto en la existencia actual se representa de un modo diferente, más patético y cercano, en el poema “Fuera de foco”. El oxímoron connota en este poema la visión de “sentirse atrapado por la muerte” como un movimiento ex-céntrico:

[...] Descorrida de mí, desatinada,
estoy sin toda yo, vaciando el centro, invadiendo un costado,
tan ajena al comienzo y al final como nadie,
apenas más asida a las últimas plumas del mundo que ninguna.
Es como si la muerte me ganara terreno
y antes de dar a otro el sitio donde estuve me encerrara hacia afuera.
(Orozco, 1987: 109)

La paradoja de estar sin estar consolida el eje isotópico que connota la sensación de progresivo desplazamiento. La muerte se experimenta como el proceso de exclusión del espacio propio. Proceso que culmina con el reconocimiento de la poeta de hallarse “encerrada hacia afuera”. Por otra parte, el acto de salir del centro del yo que provoca la muerte implica acercarse hacia lo absolutamente otro. Solo que, en el espacio de la existencia, este acercamiento se percibe de manera angustiante como una forma de desposesión total, de salto en el vacío. Por ello, hacia el final del poema, la reintegración con el Uno se simboliza también mediante el oxímoron, para destacar su condición misteriosa:

[...] Es inútil buscar. No acierto con mi visión ni atino con mi mano.
Tal vez justo en el medio de la improbable trama se borró mi lugar:
un alterado espacio que se va, que ya no me retiene.
Pero algo se resquebraja en mitad de mi espalda.
Siento que un ala negra se desprende.
¿Empezaré a caer hacia lo alto?
(Orozco, 1987: 109)

Al eje horizontal del movimiento de la muerte que implica un vaciamiento de yo y una virtual unidad con el Otro, se le superpone un eje vertical que conjuga ascenso y descenso.

Esta nueva condensación es además un índice de la incertidumbre del sujeto lírico. De su imposibilidad de enfocar y objetivar la muerte. El oxímoron y la interrogación final subrayan la ceguera de la poeta, su incapacidad para interpretar la orientación de su propia muerte.

Cabe destacar además que el potencial disruptivo de la figura se halla también en relación con el lugar que ocupa en la totalidad del texto y el tipo de enunciado en el que se incluye. En otra ocasión se ha señalado que los finales en forma de interrogación en la poesía de Olga Orozco poseen un carácter suspensivo, correlativo de estados afectivos como la incertidumbre y la impotencia (Zonana, 2020: 64). En este ejemplo, la aparición del oxímoron hacia el final del poema y en una sentencia interrogativa acentúan en el lector esa sensación de incertidumbre y desamparo.

Mediante la figura Olga Orozco simboliza también la desproporción del yo en la existencia. El poema “El revés de la trama” expresa esta situación de la persona humana de manera insistente. La poeta se compara con un “animal anfibio” debido a la conjunción en su naturaleza de una magnitud celeste y una terrestre. Por ello afirma luego: “[...] Apenas si mi piel es apta para vestir la esfinge desmesurada que me habita. / Mi cabeza es estrecha, / pero guarda recintos capaces de albergar varias ciudades en su frágil desván”. (Orozco, 1992: 55)

Del carácter anfibio del yo se desprende su desproporción: el alma, fragmento de Dios y de la eternidad, se reconoce en el espacio exiguo del cuerpo. Este co-principio de la persona no se concibe en el universo literario de Olga Orozco de manera maniquea, como un constituyente negativo. Sin embargo, en este pasaje se advierte que, para la escritora, es una entidad no totalmente congruente con el alma, al menos desde una perspectiva existencial. La contraposición entre lo vasto y lo exiguo del yo, dominante en el poema, se intersecta con otras. Es decir, presupone los ejes celeste / terrestre, alma / cuerpo, yo / Dios. Esta estructura oximorónica de base, que desarrolla la isotopía principal del comienzo de “El revés de la trama”, se representa en el nivel del discurso mediante la siguiente serie:

[...] Casi todo mi ser es invisible
plegado en una brizna,
sumergido hasta el limo en la inconmensurable pequeñez.
La mole de San Pedro brillando en el agujero de la cerradura;
Bizancio en una lágrima.

Hija del desconcierto y la penumbra,
avanzo a duras penas con mi carga de construcciones y naufragios;
cariátide insensata transportando su Olimpo en la nube interior [...].
(Orozco, 1992: 56)

Se reconoce en este fragmento la complejidad figurativa y la densidad retórica del discurso orozquiano. El oxímoron “inconmensurable pequeñez” se despliega metafóricamente en las oposiciones San Pedro / ojo de la cerradura, Bizancio / lágrima, cariátide / Olimpo. A través de la predicación metafórica, la estructura de base da lugar al encadenamiento de las contradicciones.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

En los ejemplos de “Y todavía la rueda”, “Fuera de foco” y “El revés de la trama” se observa que la simbolización de lo contradictorio se efectúa mediante un desplazamiento entre los planos semántico y discursivo, global y local del texto. Por tal motivo, puede afirmarse que, además de los conjuntos comparativos o metafóricos, también los conjuntos oximorónicos constituyen un marcador estilístico del lenguaje literario de Olga Orozco.

El oxímoron en el nivel global

La contradicción en los órdenes del ser, el parecer o el conocer pueden dar lugar a la construcción de todo un texto. En estos casos, la contradicción aparece anticipada en el título a la manera de un enigma cuya resolución se da progresivamente con el desarrollo textual. Es lo que sucede con *La oscuridad es otro sol* y *También la luz es un abismo* y con poemas como “Entre perro y lobo”, de *Los juegos peligrosos*, “No han cambiado y son otros”, de *La noche a la deriva*, o “Miradas que no ven”, de *Con esta boca, en este mundo*. Este último poema permite examinar cómo impacta la figura en la construcción global del texto. Conviene citarlo en su totalidad:

Adán miraba el mundo y no lo conocía,
ni Lázaro,
ni yo.

Adán abrió los ojos sin ninguna nostalgia, desasido
del sueño original, amparándose a ciegas en la imagen y en la semejanza,
y no entiende qué es, y ni siquiera sabe que está solo.
Su asombro es un jardín donde se precipita vertiginoso el universo;
su día como relámpago de tigres; su noche como delirio de su esquiva sombra.
Y no hay ningún deseo que le anuncie lo ajeno, la culpa y la caída.
Podrá probarse todas las caras de la dicha
en los cristales de las primeras olas, de las primeras lluvias,
bajo el cielo inmortal,
porque lo asiste Dios por todos los costados.
Ahora vuelve a mirar, asómate otra vez:
la manzana roída, el rastro zigzagueante del error en la tierra burlada,
todo tu eterno edén contaminado por los pantanos de la muerte,
mientras caes y caes por la espiral del tiempo,
acorralado dentro de tus propios rincones, sin hallar la salida,
sin encontrar siquiera la palabra que se asemeje al sol del bien perdido.
Y solo la mujer para inculpar:
espuma y desvarío, la carne de tu carne el hueso de tus huesos.
Nadie más que te asista, nadie que te proteja de tu inhumano nacimiento.
Ya puedes escribir sobre tu especie tu nombre multiplicado por el polvo.
Has querido esconderte y es Dios quien se ha ocultado.

Lázaro regresaba de una región confusa de vientos y de nieblas
con la oscura memoria de un abismo debajo de los pies.
O estaba en un portal que daba ¿adónde?
cuando la voz lo arrebató hacia atrás como un huracán de fuego,
invirtiendo el oleaje hasta el blanco sepulcro, hasta el blanco vendaje,

hasta el claro de luna embalsamado que cubrirá su soledad en este páramo.
¿Acaso no será en adelante el extranjero, dos veces arrancado de raíz,
el que dejó de ver y entrevió y ya no sabe,
el que no puede ahora traducir un indecible idioma de fronteras?
¡Ah, volver a nacer es volver a morir también del otro lado!
Andará entre los vivos lo mismo que un fantasma, como un ala extraviada,
sin acertar siquiera si este remoto mundo es un reflejo del sospechado paraíso
o solo un engañoso lugar para probar la medida del alma.
Todo cuanto contempla se volverá distancia, como detrás de un velo,
como detrás de nubes, de lluvias de cenizas.
Su cabeza era noche encandilada, era fisura y humo.
Y todos los manjares tenían el sabor de las agrias almendras de la muerte,
y hasta el sol era frío sobre la piel helada,
aunque ahora viniera de la mano de Dios.

Yo no inauguro el mundo ni vuelvo de un exilio debajo de la nieve,
pero no reconozco los lugares ni encuentro mi refugio exacto en cada día.
Rompieron la fantástica envoltura del tiempo; le vaciaron la cara.
¿Quién tapó con pedruscos las ventanas?
¿Quién derramó estas sombras insaciables que roen las paredes?
Algo sacó de quicio los colores
y alejó cada brillo del alcance de mis pies y mis manos.
Mis ojos no recuerdan estos ojos que veo, ojos que son distantes
a través de las luces tan avaras y el fulgor de las lágrimas.
Los que amaba se fueron; quizás los que me amaban olvidaron quién soy.
Palabras desgajadas, sacudidas, aventadas por ráfagas impías.
Labios que no acertarán jamás con otros labios.
No comprendo las voces que susurran ni las menudas risas que aletean
a ras del suelo o del subsuelo, apenas,
ni este viento que gira y arrastra unos girones de felpa ennegrecida,
papeles desgarrados, frases adulteradas, oros desvanecidos.
Y siempre, en todas partes, sigiloso, como a tientas o en sueños,
un llamado insistente se abre paso, un llamado confuso que me asedia.
¿Dios estará tal vez pronunciando mi nombre contra el vidrio final,
contra el silencio congelado?
(Orozco, 1994: 79-81)

El poema está organizado en cuatro estrofas de extensión desigual: la primera presenta y correlaciona tres tipos que ejemplifican formas de una mirada incapaz de ver y comprender, de sujetos que no entienden su lugar en el mundo y el sentido que la providencia otorga a este plan; la segunda, tercera y cuarta explican, mediante una síntesis de la historia del tipo, el modo en que debe entenderse el oxímoron estructural en cada caso.

Para la representación de este estado espiritual la escritora acude a la cantera simbólica de la Biblia. La condición paradójica del hombre que “mirando no ve”, remite a la caracterización de determinados personajes bíblicos que presentan esta condición. En el Antiguo Testamento la inanidad de las falsas divinidades de otros pueblos se caracteriza en el Salmo 116, 5 del siguiente modo: “Tienen boca y no hablan, / tienen ojos y no ven”. En el Nuevo Testamento la ceguera es símbolo del desconocimiento de la revelación, de la ausencia de fe. Pero también representa la obcecación en el mal que implica la

resistencia a la palabra de Cristo. Este doble simbolismo se manifiesta dramáticamente en el capítulo 9 del *Evangelio según San Juan*.

En el poema la imposibilidad de ver se relaciona con el primer sentido neotestamentario del símbolo. Aunque, además, refleja la condición angustiante de una mirada que ya posee la fe, pero que intenta trascender su condición de conocimiento enigmático y especular.⁴ Una mirada que reclama señales y que solo recoge índices difíciles de comprender.

La condición angustiante de la búsqueda espiritual del yo se plasma mediante el recurso a la tipología bíblica que estructura el poema. La primera estrofa plantea la paradoja de mirar sin ver (en su sentido de entender) e introduce los actores que la representan de manera prototípica. La sucesión además hace de cada uno de ellos tipos y antitipos. Las estrofas siguientes, de extensión similar (21, 19 y 20 versículos respectivamente), expanden esta sucesión, actor por actor. Asociada a la paradoja, la tipología convierte la primera paraestrofa en una clave que guía el proceso inferencial activado durante la lectura. Este proceso está además orientado por el juego transtextual que transpone, en la segunda estrofa, los tres primeros capítulos del *Génesis*, y en la tercera, el capítulo 11, 1-45 del *Evangelio según San Juan*.

La auto-inclusión del sujeto lírico en la cadena de actores suscita un fenómeno de *creative misreading* en función de una organización tipológica tradicional. Como señala Miguel Ángel Tábet, en la Biblia, a través del sentido típico “las realidades expresadas por los vocablos significan a su vez realidades futuras” (1981: 101).⁵ Así, por ejemplo, Adán es tipo de Cristo: mientras el primero es cabeza del género humano en el orden de la creación, el segundo lo es en el de la redención. La relación entre Lázaro y Cristo obedece tipológicamente al orden de la resurrección.⁶ De este modo, la tipología se establece en la Biblia como un principio hermenéutico que permite interpretar la historia a través de sus páginas y como un principio retórico que incide en la *dispositio* de su materia textual (Frye, 1988: 104-105).

Olga Orozco recoge estos valores de la tipología en “Miradas que no ven”. Sin embargo, el sentido tipológico tradicional de los actores bíblicos se modifica al introducirse la escritora como fin de la cadena. Hace posible además ese juego de condensación temporal, persistente en su obra. Por un efecto retrospectivo en la lectura, Adán y Lázaro representan ahora el propio periplo existencial del yo lírico. Tanto uno

⁴ Remito a la caracterización paulina en su *Primera carta a los corintios* 13, 12.

⁵ Se entiende este carácter futuro en relación con el acto de enunciación. Por otra parte, Tábet destaca que la tipología descansa en la concatenación providente de los acontecimientos históricos. Puesto que “[...] únicamente Dios, que gobierna todo lo creado con infalible providencia, pudo modelar a la luz de sucesos futuros contingentes, no deducibles racionalmente, las realidades pasadas, moviendo a cada criatura según su modo de ser, de modo que éstas significaran aquéllas” (Tábet, 1981: 102. Para la noción de tipología remito además a Frye, 1988: 103 y ss.).

⁶ Si bien entre ambos existe, según la teología católica, una diferencia fundamental ya que ‘mientras Cristo, ‘resucitado de entre los muertos ya no muere más (*Romanos* 6,9)’, Lázaro solo vuelve a la vida terrena para tener que morir otra vez. Olga Orozco recoge desde sus parámetros interpretativos esta situación existencial de Lázaro que debe retornar a la vida terrestre después de haber muerto.

como el otro son ejemplos de una historia que comprende la unidad inicial con Dios y la posterior separación. Adán, como prototipo de la caída. Lázaro, como paradigma del que traspasó la muerte, entrevió el más allá y es “condenado” a regresar a la vida. La serie plantea una constitución contradictoria del propio sujeto de la enunciación pues, si bien no inaugura el mundo ni vuelve de la muerte, comparte con Adán y con Lázaro su extrañamiento.

Las estrofas que siguen a la introducción se expanden según la dinámica de los ejes isotópicos ‘unidad con Dios’ / ‘separación’. El índice figurativo de la separación es esa paradójica “mirada que no ve”, una forma sintética de representar a la vez la mirada extrañada de los agonistas y su periplo terrible de unión y separación. A partir de la segunda estrofa se efectúa una recapitulación de la historia sagrada que se verifica, hacia el final, en el propio sujeto de la enunciación.

Se advierte entonces cómo el oxímoron interviene en “Miradas que no ven” para la construcción de sentido: a) sintetiza un trayecto existencial; b) explica el estado afectivo provocado por esa separación radical que lleva a un estado de incompreensión del mundo; c) opera como clave interpretativa de los trayectos de cada tipo estableciendo una analogía entre ellos; d) mediante esta operación analógica, coadyuva en la cohesión textual del poema.

Oxímoron, estética y cosmovisión

El análisis del comportamiento de la figura en el plano local y global de la organización discursiva permite ahora preguntarse por las tradiciones estéticas y cosmovisionarias con las que se vincula su empleo y el sesgo personalísimo que Olga Orozco le imprime.

Tal como ya se ha apuntado en el comentario de “Miradas que no ven”, el discurso bíblico apela al oxímoron con múltiples fines entre los que se pueden señalar las dicotomías entre apariencia y realidad, la condición contradictoria de los seres, las paradojas que se derivan de la irrupción de un Dios eterno que inhiere en el tiempo, se hace carne y habita entre los hombres (*Juan*, 1, 14). La bienaventuranza, que presupone un enlace presente/ futuro y un quiebre entre apariencia y realidad, se manifiesta mediante el oxímoron: “Dichosos los que sois pobres, porque es vuestro el reino de Dios. Dichosos los que estáis hambrientos ahora porque os hartaréis” (*Lucas*, 6, 20-21). Asimismo, como remate del “Sermón de la montaña” Jesús plantea una nueva forma de entender la caridad que lleva hasta el extremo del don de sí, mediante secuencias paradójales: “Amad a vuestros enemigos, haced bien a los que os odian, bendecid a los que os maldicen, rogad por los que os calumnian” (*Lucas*, 6, 27-28). San Pablo describe su labor a los corintios mediante una sucesión de paradojas, ya que los apóstoles difunden la doctrina “[...] como impostores, siendo veraces; cual desconocidos, siendo bien conocidos; [...] como tristes, más siempre alegres; como pobres, siendo así que enriquecemos a muchos; como que nada tenemos, aunque lo poseemos todo” (San Pablo, 2 *Corintios*, 6, 8-10).

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

Con el inicio de la modernidad, la figura está presente en la doctrina cusana de la docta ignorancia cuyo propósito consiste en remontar el conocimiento, a través de la coincidencia de los opuestos, de las criaturas hacia Dios.⁷

En el barroco el oxímoron está estrechamente ligado a la concepción de la agudeza de ingenio y a la dialéctica entre medida y desmesura. El ingenio se revela en la capacidad para “(...) emparejar las circunstancias más distantes, conectar las cualidades y los objetos más ajenos: es el gran ‘oxímoron perpetuo’ de la ideología y las producciones barrocas” (Mortara Garavelli, 2000: 54).

Para Gracián, por ejemplo, es un esquema del pensamiento, un modo de argumentar que tiene que ver con la verdad y, si halla una formulación verbal feliz, con la belleza (Romo Feito, 2011: 72). Es a la vez un principio cosmovisionario, pues, como señala Jorge M. Ayala, en Gracián “[...] el mundo aparece como un inmenso oxímoron; todo en él es inestable, cambiante, fugaz” (1995: 145).

En el romanticismo el oxímoron permea la cosmogonía visionaria de William Blake, su concepción de la unidad de los opuestos como principio dinámico que subyace a la reintegración de los seres en la Unidad definitiva. Blake la vislumbra como un estado futuro de equilibrio organizado que guarda en sí lo plural y lo singular, la inocencia y la experiencia, el principio masculino y el femenino, razón y energía, Cielo e Infierno.⁸

En la poesía contemporánea, la voluntad de descubrir el punto de intersección de los opuestos constituye uno de los móviles fundamentales del surrealismo. Así lo admite André Breton. En su *Primer manifiesto* concibe la armonización de los estados de la vigilia y el sueño como fundamento de la surrealidad. En el *Segundo manifiesto* establece que uno de los objetivos del movimiento es la aprehensión del punto espiritual en el cual las series vida/muerte, real/imaginario, pasado/futuro, comunicable/inefable dejan de percibirse como contradictorias (Cirlot, 1993: 125-157).

Finalmente, en el espacio cultural argentino, el deseo de superar las contradicciones aparentes como forma de restablecer cierto orden y la visión del yo como entidad proteica capaz de contener sus propios antípodas, constituyen tópicos de gran arraigo en la obra de Jorge Luis Borges (Cédola, 1993).

Ecós de estas inflexiones pueden percibirse de algún modo en el universo literario de Olga Orozco, pero, dada la coherencia de su universo imaginario, adquieren un valor singularísimo que implica a la vez una resignificación fundamental.

Por su condición *ex tempore*, la realidad se presenta múltiple y variable ante los ojos de Olga Orozco. Por esta misma condición puede aparecer incluso como contradictoria.

⁷ Señala Heinz Heimsoeth: “La base de esta idea es de antiquísimo origen: la doctrina de que toda la multitud, la diversidad y la oposición de las cosas remite a un ser originalmente uno y simple, exento de toda división es una presuposición fundamental de la metafísica desde Anaximandro, y forma particularmente la base de todas las teorías neoplatónicas sobre lo Uno e Infinito. [...]”. (1966: 19)

⁸ William Blake, “The Marriage of Heaven and Hell”, (1985: 114-147; Abrahams, 1992: 253-262).

La mirada poética descubre en ocasiones la estructura paradójica de los seres que pueden albergar en sí principios excluyentes. El descubrimiento de la contradicción en los entes se expresa en el universo literario de Olga Orozco mediante el oxímoron.

En el juego argumentativo del discurso, el oxímoron parece revelarse contra el principio de no contradicción. La mirada de Olga Orozco descubre que el pasado es una forma del futuro, que se puede caer hacia arriba o que la ceguera puede devenir visión. La aprehensión del carácter contradictorio de los entes tiende hacia una forma de conocimiento supralógica. Se trata de un proyecto que está íntimamente relacionado con su concepción de la poesía como modo de conocimiento: “[La poesía] es un medio de conocimiento por vías que no son las racionales. Es otra manera de captar una realidad que se sustrae a nuestros sentidos y, por lo tanto, hay que percibirlas a través de una apuesta a un sexto sentido”. (Sifrin, 1994: 6) Paradoja y enigma son, así, formas inherentes a este modo de conocimiento poético superador de la doxa y de una lógica naturalizada.

Asimismo, el uso del oxímoron en secuencias donde operan condensaciones temporales se relaciona con una tentativa que la autora ha perseguido con su creación poética. Se trata del deseo de violentar el tiempo, fundado en el pensamiento de Cioran y de Eliot, y de trasgredir su ordenamiento lineal:

Creo, con Cioran, que una de las tareas fundamentales del hombre en este mundo consiste en violentar el tiempo: traer el pasado al presente y éste al provenir, y a la inversa. Así no solo siento que soy por lo que fui, sino que fui por lo que soy o seré. Una especie de movimiento circular por el que logro huir del despotismo lineal del tiempo y alcanzar la sensación de compartir el tiempo de Dios, en el que todo está sucediendo. De todos modos, por más que lo baraje en todas direcciones, por más que crea salir triunfante de estas jugarretas, confieso honestamente que el tiempo siempre gana. (Martínez Cuitiño, 1983: 30-31)⁹

El oxímoron se vincula, finalmente, con el deseo de captar las relaciones entre lo uno y lo múltiple, el hombre y Dios, tal como lo destaca Melanie Nicholson (2010: 198). En diversas oportunidades Olga Orozco ha señalado el fundamento gnóstico en su concepción de lo divino y en su visión de Dios disperso en el tiempo que, hacia el fin, reconstituirá su unidad.¹⁰ La poesía, a través de una “conversión simbólica del universo”, a la vez analógica y oximorónica, ofrece un anticipo imaginario de ese deseo de unidad:

La poesía obra por analogía; por analogía intento efectuar una conversión simbólica del universo hasta llegar a la unidad primera, a ese estado en el que éramos en Dios una sola

⁹ En *Tiempo y memoria*, agrega: “Ciorán dice que la principal aventura del hombre es la de violentar el tiempo. Y de eso se trata: de forzar el tiempo hasta su mayor resistencia, de luchar contra la muerte. Yo trato en lo posible de transgredir la sucesión lineal, el común ordenamiento, barajando las distintas etapas, alternándolas, colocándolas simultáneamente. Siento que cada tiempo incluye todos los otros, un poco como dice Eliot en los *Cuatro cuartetos*”. (Orozco, 1993: XIII)

¹⁰ “Más que cristiana, mi poesía es gnóstica. Allí existe la idea de un Dios anterior que, de algún modo, se dispersó y se disgregó en nosotros y que, también de algún modo, llegará a unirse a través de todos nosotros y volverá a constituirse en unidad. Eso lo sostengo en un poema que dice que ‘es víspera de Dios / está uniéndose en nosotros sus pedazos’”. (Torres Fierro, 1981: 202)

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

entidad indiferenciada. ¿Cómo no tratar de anular las oposiciones, de reducir los contrarios, de vencer las antinomias para alcanzar esa unidad esencial de la que tengo verdadera nostalgia? (Martínez Cuitiño, 1983: 31)

Estas declaraciones en distintas entrevistas ponen de manifiesto que el uso del oxímoron responde a una comprensión singular del mundo, de la poesía y del destino final de los hombres.

Deslindes finales

En el presente estudio se ha realizado un examen de los usos del oxímoron en el universo literario de Olga Orozco, desde las formas gramaticales que suele adoptar, la estructura semántica implicada en sus secuencias, la articulación con otros recursos retóricos (amplificación, paralelismo, metáfora) y con la tipología bíblica, su impacto en el plano local y global de la organización discursiva. Asimismo, luego de efectuar un repaso de distintas cosmovisiones y estéticas que han elegido estratégicamente el oxímoron como modo de expresión de una síntesis paradójica, se han recogido declaraciones de la escritora que explicitan el sentido estratégico de su empleo.

¿En qué sentido podría decirse que los usos de la figura exhiben un vínculo con una cosmovisión barroca, ya se entienda desde su comprensión histórica o desde las relecturas que la modernidad ha realizado de ella? Si se repasan los ejemplos analizados, tal vez la respuesta sea afirmativa: el oxímoron revela, con relación a la representación de lo humano, una desproporción (ser limitado y a la vez guardar continentes inconmensurables), una disonancia (estar en el tiempo, pero pertenecer a la eternidad), una contradicción interna que problematiza la autocomprensión y, a la vez, exhibe cierta “orfandad existencial”. Incluso, en relación con un modo de asumir la creación poética, el oxímoron expresa cierta agudeza cognitiva en la medida en que posibilita acceder a formas de conocimiento por otras vías que no son las racionales. Es posible, incluso, establecer un lazo entre estas concepciones y la lectura de Quevedo, ya que este autor forma parte de su canon formador, tal como puede apreciarse en la siguiente declaración:

Al principio compartía mis insomnios con los miembros de una heterogénea asamblea, bastante indiscriminada, tanto que algunos ni siquiera se hubieran saludado. Después, poco a poco, quedaron solo los visitantes aureolados, esos que de un modo u otro provocaban en mí una vibración particular, un reflejo fulgurante - Baudelaire, Leopardi, Quevedo, San Juan de la Cruz, Lord Dunsany-, a los que se fueron agregando gradualmente Rimbaud, Milosz, Rilke, Hölderlin, Nerval, Lautréamont, Michaux, Daumal, Artaud y otros que como algunos de ellos han forzado las barreras de la distancia y del tiempo para internarse en la noche radiante a través de todos los peligros. (Hermes Villordo, 1979: 282)

La lista pone de manifiesto que la apelación a la figura y el sentido de lo humano que trasunta no está vinculada exclusivamente con un período particular de la historia, sino con varios. Tiene que ver, ante todo, con esa vibración particular que en Olga Orozco provocan los escritores que han forzado las barreras de la distancia y el tiempo para internarse en la *noche radiante* (otra vez el oxímoron) a través de todos los peligros. Tiene

que ver, además, con la concepción del hombre como un ser religado, pero fuera de su centro, insatisfecho, precario. Este modo de comprensión, a pesar de su gnosticismo explícito, es en última instancia cristiano. Y es esta condición la que explica, en los empleos de la figura, su relación con el discurso bíblico (Zonana, 2016). Sería posible, entonces, dar otra vuelta de tuerca a la pregunta. Acaso esa mirada “barroca”, atenta a las contradicciones y a las variaciones del ser en el tiempo, ese deseo de encontrar la síntesis de los contrarios como una forma de conocimiento más agudo y profundo, en fin, esa estética del pliegue ¿no estarán en ese fondo común que aúna la cosmovisión barroca con una concepción trascendente y religiosa del mundo?

Referencias bibliográficas

- ABRAMS, Meyer Howard, 1992, *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid, Visor.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás, 1991, *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- AYALA, Jorge M., 1995, “Tres incursiones en la filosofía de Gracián”, *Cuaderno Gris*, III, 1, 1995, 145-158.
- BLAKE, William, 1985, *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza.
- BONHOMME, Marc, 2010, “La rhétorique des figures: entre formalisme et énonciation”, *Protée*, 38 (1), 65-74.
- CÉDOLA, Estela, 1993, *Borges o la coincidencia de los opuestos*, Buenos Aires, Eudeba.
- CIRLOT, Lourdes (ed.), 1993, *Primeras vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Barcelona, Labor.
- COLOMBO, Stella Maris, 1983, *Metáfora y cosmovisión en la poesía de Olga Orozco*, Rosario, Cuadernos Aletheia, Grupo de Estudios Semánticos.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Carlos, 2015, “El Otro Lado como *Precursor Oscuro* en la poesía de Olga Orozco”, *Asian Journal of Latin American Studies*, 28(4), 29-48.
- FLAYIH, Reha’a M., 2009, “A Linguistic Study of Oxymoron”, *Journal of Kerbala University*, 7(3), 30-40.
- FLORES, Félix Gabriel (1996), *Poetas argentinos contemporáneos*, Buenos Aires, Vinciguerra.
- FRYE, Northrop, 1988, *El gran código. Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Barcelona, Gedisa.
- GIBBS, Raymond W. Jr.; Kerney, Lidia R., 1994, “When Parting is Such Sweet Sorrow: Comprehension and Appreciation of Oxymora”, *Journal of Psycholinguistic Research*, 23 (1), 75-89.
- GUTBUB, Christophe, 2008, “L’oxymore à la Renaissance. Autour d’Aneau et d’Érasme” *Poésie*, 124(2), 75-90.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

- HEIMSOETH, Heinz, 1971, *La metafísica moderna*, Revista de Occidente, Madrid.
- HERMES VILLORDO, Oscar, 1979, “Entrevista a Olga Orozco”, Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora, Buenos Aires, Celtia, 281-286.
- HORNO DELGADO, Asunción, 2010, “Encarnadura e insurgencia: poética en Olga Orozco”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (Coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 179-190.
- LA PIETRA, Marta; Masini, Francesca, (2020), “Oxymorons: A Preliminary Corpus Investigation”, *Proceedings of the Second Workshop on Figurative Language Processing*, 9, 176-185.
- LAKOFF, George; Turner, Mark, 1989, *More than Cool reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press.
- LAUSBERG, Heinrich, 1975, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos.
- LEGAZ, María Elena, 2018, “Olga Orozco: Testigo en estado de vigilia”, *Gramma*, XXIX (60), 68-89.
- LOJO, María Rosa, 2010, “Olga Orozco: Épica y Poética en un largo cuento de hadas”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (Coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética...*, 347-352.
- LÓPEZ DE ESPINOZA, Susana Beatriz, 1987, “Retórica de la máscara y el rostro en la poesía de Olga Orozco”, *Estudios de Literatura Argentina II*, 8, Sección Crítica, Segunda Serie, 37-45.
- MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis, 1983, “Diálogo en *La Tabla Redonda* con Olga Orozco”. *La Tabla Redonda. Revista de Poesía*, 1, año I, 29-33.
- MESA GANCEDO, Daniel, 2010, “Epitafios errantes: el hijo pródigo según Olga Orozco”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (Coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética...*, 275-304.
- _____, 2020, “Motivo y retórica del retrato en la poesía de Olga Orozco”, Battistón, Dora, Bertón, Sonia, Salto, Graciela (comps.), *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*, Buenos Aires, Teseo/ Universidad Nacional de La Pampa.
- MOLINIE, Georges, 1992, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche.
- MONTE, Michèle, 2008, “Le jeu de points de vue dans l’oxymore: polémique ou reformulation? *Langue Française*, 4(160), 37-53.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, 2000, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.
- NICHOLSON, Melanie (2010) “Un talismán en las tinieblas: Olga Orozco y la tradición esotérica”, LERGO MARTÍN, Inmaculada (coord.), *Olga Orozco. Territorios de fuego para una poética...*, 191-214,

VÍCTOR G. ZONANA

- OROZCO, Olga, 1946, *Desde lejos*, Buenos Aires, Losada.
- _____, 1962, *Los juegos peligrosos*, Buenos Aires, Losada.
- _____, 1967, *La oscuridad es otro sol*, Buenos Aires, Losada.
- _____, 1977, *Cantos a Berenice*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 1983, *La noche a la deriva*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____, 1987, *En el revés del cielo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- _____, 1992, *Mutaciones de la realidad*, Madrid, Rialp.
- _____, 1993, “Tiempo y memoria”. *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, XI-XVIII.
- _____, 1994, *Con esta boca, en este mundo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PELAROLLO, Silvia, 1989, “La imagen de la estatua de sal: síntesis y clave en el pensamiento poético de Olga Orozco”, *Mester XVIII* (1), 41-49.
- PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS TYTECA, Louise, 1989, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos.
- PIÑA, Cristina, 1984, “Estudio preliminar” a *Olga Orozco. Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Celtia, 13-54.
- QUEVEDO, Francisco de, 1984, *Antología poética*, Barcelona, Plaza y Janés.
- ROMO FEITO, Fernando, 2011, “El concepto de paradoja en Baltasar Gracián”, *Conceptos. Revista de Investigación Graciana*, 8, 55-72.
- SANGUINETI, Juan José, 1985, *Lógica*, Pamplona, EUNSA.
- SHEN, Yeshayahu, 1987, “On the Structure and Understanding of Poetic Oxymoron”, *Poetics Today*, 8(1), 105-122.
- _____, 2007, “Foregrounding in Poetic Discourse: Between Deviation and Cognitive Constraints”, *Language and Literature*, 16(2), 169-181.
- SIFRIN, Mónica, 1994, “Olga Orozco. De ausencias y de pérdidas”, *Clarín*, Buenos Aires, jueves 5 de mayo, Suplemento “Cultura y Nación”, 6-7.
- SOSA, Carlos Hernán, 2020, BATTISTÓN, Dora, BERTÓN, Sonia, SALTO, Graciela (Comps.) *Los juegos de espejos: poética y subjetividad en Olga Orozco*, Buenos Aires, Teseo/ Universidad Nacional de La Pampa.
- SPANG, Kurt, 1984, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, EUNSA
- TÁBET, Miguel Ángel, 1981, *Una introducción a la Sagrada Escritura*, Madrid, Rialp.
- TACCONI, María del Carmen, 1981, “Para una lectura simbólica de Olga Orozco”, *Sur*, Buenos Aires, 348, 116-123.

La contradicción, estructura del ser/ parecer/ conocer...

TORRES FIERRO, Danubio, 1981, “Hacia el Verbo Primordial”, *Revista de la Universidad de México*, 3, 19-20.

ZAMPINI, Fabián (2020) “Una voz que se rasga: Inminencia y contemporaneidad en la poesía de Olga Orozco”. En: BATTISTÓN, Dora, BERTÓN, Sonia, SALTO, Graciela (Comps.), *Médanos fugitivos: poética y archivo en Olga Orozco*. Buenos Aires, Teseo/ Universidad Nacional de La Pampa, pp. 15-46.

ZONANA, Víctor Gustavo, 2016, “Estudio de caso: Olga Orozco”, GENÉVIÈVE Fabry; Daniel ATTALA (eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid, Trota, 553-566.

_____, 2020, “Hacia una tipología de los finales poéticos en la lírica de Olga Orozco”, *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 12, 115-144.

Reseñas

ALBERTENGO, Clara María, *El humor en tiempos de crisis: estrategias de (de) construcción de la identidad en Argentina y Cuba*, Madrid, Editorial Pliegos, 2020, 254 pp.

Política y humor: realidad en la narrativa latinoamericana

El humor en tiempos de crisis: estrategias de (de) construcción de la identidad en Argentina y Cuba de Clara Albertengo (investigadora y docente argentina y Dra. en Letras por la Universidad de Georgetown de USA) es la publicación de su tesis de doctorado. La condición de texto académico se advierte tanto en su configuración estructural como en el estilo, las estrategias de explicación y argumentación y en el metalenguaje empleados. El libro consta de introducción, cuatro capítulos –que constituyen el desarrollo– y las conclusiones, es decir, se ajusta a las tres partes canónicas de los discursos académicos.

En la Introducción la autora explicita el tema y el tratamiento de la investigación que está en la base del libro y también el corpus ficcional que recortó dentro de la narrativa latinoamericana contemporánea y de la producción de escritores seleccionados. El corpus está constituido por *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *A sus plantas rendido un león* (1986) de Osvaldo Soriano, *Realidad nacional desde la cama* (1990) de Luisa Valenzuela y *Te di la vida entera* (1996) de Zoé Valdés. Como se advierte por las fechas de publicación, las novelas abarcan un arco temporal de casi treinta años y se ubican dentro del proceso narrativo hispanoamericano posterior al célebre y ya canónico *Boom*, fenómeno literario de extraordinaria importancia surgido en los años 60 del pasado siglo por la conjunción de diversos factores: la coincidencia de notables escritores, la excepcional calidad de sus obras, la existencia de un lectorado culto y receptivo de las nuevas orientaciones estéticas, la respuesta entusiasta y comprensiva de buena parte de la crítica tanto periodística como académica y la estrategia comercial de perspicaces agentes editoriales. Este movimiento, que logró conciliar la aparición de obras de elevada calidad literaria con el éxito económico, alcanzó una proyección internacional notable, inédita hasta entonces, de la literatura hispanoamericana, específicamente de su narrativa.

La consolidación y el posicionamiento hegemónicos que tuvo en los años siguientes el tipo de novela que produjeron los representantes más talentosos del *Boom* y otros de menor talento que solo copiaron los rasgos externos motivaron diversas reacciones adversas en autores de generaciones posteriores. Entre las corrientes narrativas que explícitamente se alejan de la estética de García Márquez mencionamos el *Post-boom* – al que pertenecen los escritores estudiados en el libro de Albertengo– y el movimiento *Mc Ondo*, de clara índole paródica.

La hipótesis que fundamenta y vertebra el trabajo de Albertengo se centra en el reconocimiento de los modos en que los autores mencionados abordan momentos críticos de la historia de Argentina y Cuba, según cada caso, a partir de un común enfoque doblemente deconstructivo –tanto en la perspectiva de los autores, como en la de la

investigadora—, que redundan en el cuestionamiento de identidades nacionales fundantes, homogéneas y estables que formaban parte tanto del imaginario estético de la narrativa tradicional como de las reflexiones de la mayor parte de los ensayistas abocados a la determinación de la idiosincrasia de América Latina. El socavamiento del concepto de identidad cultural, clave y central en los estudios latinoamericanos clásicos, es consumado a través de diversas operaciones paródicas y humorísticas.

En los demás apartados de la *Introducción*, la autora expone el panorama político de los dos países referenciados en las novelas, caracteriza las estrategias humorísticas utilizadas por los escritores, define los diversos procesos de deconstrucción, explica el marco teórico en el que se encuadra la investigación y, finalmente, presenta a los cuatro novelistas.

El Capítulo Primero, “¿Un plan sin pies ni cabeza? Severo Sarduy y la estrategia neobarroca”, está enfocado en la novela *De donde son los cantantes* (1967) del nombrado escritor cubano, uno de los exponentes más destacados de la estética neobarroca. Como su compatriota Alejo Carpentier, Sarduy desarrolló simultáneamente tanto una labor teórica como una ficcional, de modo que las novelas de ambos ponen en escena lo que argumentan en sus ensayos. Mientras que Carpentier discurrió en torno de las categorías de lo *Real-maravilloso* y del *Barroco* americanos y las propuso como claves de bóveda de la identidad cultural y literaria hispanoamericanas sobre la base de una perspectiva filosófica que conjuga un aspecto ontológico con uno fenomenológico de la realidad y del arte, Sarduy se coloca en las antípodas y deconstruye dicha concepción esencialista y permanente.

Dentro de la corriente posmoderna y atravesado por los postulados estructuralistas y postestructuralistas absorbidos en los círculos intelectuales franceses que frecuentó, el autor cubano encaró, en palabras de Albertengo: “... la reformulación neobarroca de la identidad cubana, a nivel nacional/político, sexual/corporal, lingüístico/retórico y mítico/utópico (...) como estrategia de ruptura con una tradición eurocéntrica...” (33).

Metódicamente, la investigadora expone el aporte teórico de Sarduy y realiza un exhaustivo estudio de la novela elegida a través del análisis de los diferentes estratos narrativos, con acertada ejemplificación textual. En su abordaje de la obra logra demostrar con precisión las operaciones textuales que despliega el autor para llevar a cabo el proceso deconstructivo de los cuatro niveles de identidad –nacional, sexual, lingüística y mítica– que Albertengo se propuso probar en su tesis.

El trabajo sobre la poética y la novela de Sarduy es, a nuestro juicio, el más logrado del libro que comentamos. En buena medida esto obedece a que el autor cubano no solo es el mejor de los cuatro que integran el corpus, sino a que su novela presenta una notable densidad de sentidos y una riqueza lingüístico-retórica sustentada en sus formulaciones teóricas.

El Capítulo Segundo, “Identidad y nación argentina: Osvaldo Soriano y la estrategia heroicómica”, está centrado en la novela *A sus plantas rendido un león* (1986). El referente historizado en la obra es el de la guerra de las Malvinas, en el año 1982. En la

trama aparecen dos personajes –Faustino Bertoldi y Lauri– exponentes de ciertos rasgos de la identidad argentina. La representación delirante y grotesca tanto del contexto político-social como de las vanas aspiraciones antiimperialistas y revolucionarias de los protagonistas está trabajada mediante el despliegue de recursos cómicos desjerarquizantes.

En el Capítulo Tercero, “Las máscaras del humor negro: Luisa Valenzuela y la estrategia erotirónica”, Albertengo aborda la novela *Realidad nacional desde la cama* (1990), cuyo marco espaciotemporal es el de la Argentina de la recuperación democrática en 1983, la presidencia de Raúl Alfonsín y el primer año del gobierno de Carlos Menem. El período elegido está representado en la obra colocando el acento no en los indudables logros alcanzados durante la gestión del líder radical, sino en los aspectos más sombríos, como fueron las sucesivas crisis –militar, sindical, económica y social– que debió enfrentar, lo que derivó en el final anticipado del mandato presidencial. Valenzuela le confiere a esta situación un tratamiento satírico, irónico y paródico que pone en escena el desencanto de la ilusión democrática experimentado por diversos sectores sociales, aquí encarnado en la protagonista femenina, una mujer que regresa al país tras una década de exilio.

En su análisis de la novela, Albertengo realiza un aprovechamiento productivo de notables aportes de teóricos del *Teatro del absurdo*, de Martin Esslin, del *Teatro de la crueldad* de Antonin Artaud, del concepto *Nomadismo* trabajado por Rosi Braidotti y de categorías de Barthes y Foucault referidas al cuerpo, el poder y el texto.

En el Cuarto Capítulo, “Sex and the City: Zoé Valdés y la estrategia porno/humor-gráfica”, Albertengo se ocupa de la novela *Te di la vida entera* (1996) donde la autora cubana –furiosa anticastrista que escribe en el exilio de su patria– traza un cuadro irreverente y despiadado de la sociedad de su país durante el período revolucionario a partir del relato de las peripecias de su protagonista, Cuca Martínez, cuya historia es un espejo de la realidad cubana. El énfasis en la sexualidad, la prostitución y la pornografía es eficaz para la crítica corrosiva que la novela expone. Como sostiene Albertengo:

... el discurso pornográfico antirrevolucionario de *Te di la vida entera* además de funcionar como una expresión discursiva de repudio al sistema represivo de Castro por el que el texto se vuelve la metáfora del cuerpo pornográfico, funciona también como una estrategia de mercado dentro del mundo capitalista donde la novela fue publicada... (198-199).

Como bien apunta la investigadora, la épica de la revolución queda degradada, en el nivel de la representación y el estilo, a una estética televisiva y a un uso paródico del bolero, el melodrama y otras expresiones de la cultura popular.

En la última parte del libro, instancia en la que la autora recoge las conclusiones parciales expuestas en los capítulos, establece comparaciones pertinentes entre los autores elegidos y las obras del corpus y logra una articulación coherente de los diversos aspectos trabajados.

Las cuatro novelas estudiadas, más allá de los diferentes marcos referenciales de cada una de ellas, presentan una impronta común. La isotopía de identidades cuestionadas recorre los textos, como también el análogo enfoque deconstructivo y satírico del mundo representado mediante procedimientos paródicos y humorísticos.

Cabe destacar que la doctora Clara Albertengo ha realizado su estudio mediante una lúcida y precisa utilización de los marcos teóricos más idóneos y que mejor se ajustan a las hipótesis planteadas. Esto le permitió desplegar una sólida argumentación, cualidad que le confiere relevancia a su libro y hace que constituya un valioso aporte tanto para los estudiosos de la literatura latinoamericana contemporánea, como también para el lector interesado en conocer algunas de las orientaciones de la novela hispanoamericana del último tercio del siglo XX.

JOSÉ ALBERTO BARISONE

*Universidad Católica Argentina
Universidad de Buenos Aires*

ALCALA, Victoria, *Susana Thénon. Loba esteparia*, Buenos Aires, Ediciones Lamas Médula, 2020, 164 pp.

Una biografía poética

Hay artistas que resultan inclasificables y, por esta inadecuación (más de la crítica que del artista), quedan a un costado de la escena, amenazados constantemente por el olvido. Hay artistas esquivos que parecieran siempre burlar y dejar frustrados a quienes andan tras sus huellas. Hay artistas, en fin, que encarnan fielmente el Principio de Incertidumbre y fuerzan al abandono de toda ilusión de precisión. Susana Thénon (1937-1990) forma parte de este grupo de indeterminables.

En *Susana Thénon. Loba esteparia* Victoria Alcala nos presenta una biografía de esta poeta argentina con una intención de divulgación, en el mejor sentido del término: el libro tiene como fin brindar un primer acercamiento a la vida y a la obra de Thénon, de modo accesible, tanto para el público especializado como para el no especializado.

En el comienzo del libro nos encontramos con una sección introductoria conformada por tres textos. En primer lugar, los prólogos de Eugenia Straccali y de Karina Macció. Luego, hallamos “Una puerta abierta al abismo”, texto preliminar escrito por Alcala, el cual nos da varias claves de la obra. Como bien explica en este apartado la autora, el libro busca alentar a descubrir nuevas facetas de Thénon haciendo que su obra hable desde nuevos lugares. También se intenta “retratar su personalidad, reafirmar o desandar ciertos mitos en torno a ella” (24). Otro aporte que nos acercan las palabras preliminares de Alcala es el aviso de que *Susana Thénon. Loba esteparia* es, más que un estudio biográfico tradicional, un escrito próximo a una ‘antinovela’. Este libro, “lejos de cerrar y de relatar linealmente, presenta acontecimientos que abren los límites entre Susana Thénon, sus lectores y yo [Alcala].”. En este sentido, la autora remarca que su texto será “biografía testimonial y poetizada.”.

Esta renuncia a una pretensión de objetividad impersonal astilla el género biográfico clásico, ya que se declara y se busca la presencia de un rasgo poético en la escritura. En este sentido, Straccali señala que Alcala “sabe que en la escritura sobre Thénon está también su propia escritura creativa.” (14). La presencia de Alcala en el texto puede verse en distintas apreciaciones del yo autoral, las cuales, sin cortar el hilo de lo narrado, presentan a una enunciadora que recoge personalmente gran cantidad de testimonios y les da lugar en su texto y, a la par, da cuenta de corazonadas e intuiciones personales.

El cuerpo del libro se encuentra organizado en tres partes. La primera presenta la historia familiar de Thénon, donde ocupa un lugar destacado la problemática relación de la poeta con su madre. Esta sección muestra una sinfonía de voces y testimonios diversos de familiares y amigas de la poeta; sus voces tienen como objetivo retratar a Thénon. La polifonía es uno de los rasgos distintivos de este libro; en palabras de Straccali, Alcala instala una “crítica-médium”, la cual evoca y cede la voz a una gran variedad de actores. Para Alcala, dichos testimonios son los verdaderos protagonistas del libro (158). Según la ya mentada Straccali, Alcala establece un diálogo entre la pluralidad de voces evocadas, diálogo en el cual (1a) Thénon es siempre el tema de conversación. “Como un álbum editable” (33), la autora construye el intercambio entre las diversas miradas.

La primera sección del libro muestra también los comienzos del itinerario poético de Thénon. Ya fuera del ámbito familiar, recomponemos, de la mano de Alcalá y de los variados testimonios, el nacimiento de los primeros círculos afectivos de la poeta fuera de su familia. Entre las figuras que se mencionan se destacan Ana María Barrenechea, María Rosa Lida y su sobrina, Sonia Lida. Las voces de estas mujeres constituyen un gran aporte al coro que habla acerca de Thénon.

Como la propia Alcalá señala, la biografía que escribe se ubica entre los bordes extraliterarios de “las cartas de la propia escritora y los testimonios de los allegados.” (24). Pero Alcalá no recurre solo a voces de terceros para reponer diversos retratos de Thénon, sino que revisa también la poesía de la autora, ya que entiende el mundo poético “como lugar de cruce, de desencuentros y de transformación.”. Lo que rastrea en la obra de Thénon son las huellas del cuerpo de la poeta en sus primeros poemas. Más allá del hermetismo, la soledad y la quietud del yo que encuentra Alcalá en los primeros poemarios, la autora también halla en estos textos el germen de lo que vendría en la escritura posterior de Thénon.

En la segunda parte del libro, situada en la década del ochenta, se da cuenta de la ubicación de Thénon dentro del circuito cultural porteño “como una artista disruptiva y polémica.” (87). En esta sección el escrito clave de Thénon será *distancias* (1984), postulado por Alcalá como momento bisagra para la reconfiguración de la escritura de la poeta. En esta segunda sección del libro vemos la proyección de Thénon hacia la interdisciplinariedad. Alcalá entiende como fundamentales en el proceso de apertura de la autora hacia los otros y hacia una integración y reconciliación consigo misma los vínculos de Thénon con tres mujeres: Renata Treitel, Iris Scaccheri y Liliana Lukin. También se menciona a una cuarta mujer: María Negroni, fundamental para la transmisión y edición de gran cantidad de textos inéditos de Thénon. Alcalá nos presenta lo que cada una de estas mujeres aportó a la poeta en su progresiva apertura hacia los otros y hacia nuevos discursos. Lo que encontramos en la segunda parte del libro es, pues, el proceso por el cual Thénon se vuelve, en palabras de Alcalá, una artista multifacética y transmedial.

Esta propuesta de comprensión de la poeta como una persona que atraviesa y está atravesada por diferentes discursos artísticos es una idea central de *Susana Thénon. Loba esteparia*. Thénon se presenta atravesada por la música, la traducción y el contacto con otras lenguas, la fotografía y la danza. La figura clave para el acercamiento de Thénon a lo rítmico-musical es Renata Treitel. En cuanto a la danza, el puente se da a través de Scaccheri. Según Alcalá, el contacto de Thénon con esta mujer la ayudará a dar lugar a una nueva relación con su cuerpo.

En el apartado final de la segunda sección Alcalá nos ayuda a repensar ciertas disonancias de Thénon respecto de determinados discursos y formas ideológicas. La autora da cuenta de la ruptura de la poeta con todo mandato (113), en una actitud que podría ser entendida como un libertarismo. Alcalá indica diversas desobediencias de Thénon, que tienen que ver tanto con un alejamiento del discurso académico e intelectualista de su época, como con cierta instancia irónica y autocrítica que establece la poeta en su relación con un feminismo “académico y esnob” (117). Alcalá observa que hay en Thénon “un gesto posmoderno, sumamente rico, que implicó trascender cualquier tipo de dogma.” (117).

El apartado de la segunda parte titulado “Cantata final” y la tercera parte del libro en su totalidad son tal vez los sectores del texto en los que mejor podemos apreciar la escritura poética de Alcalá, que ya hemos mencionado. En “Cantata final” nos presenta un encuentro imaginado con la poeta; en el primer apartado de la tercera parte, titulado “While Suzanne holds the mirror”, se recrea un momento final (o tal vez *el* momento final) de la vida de Susana, en una situación ficticia focalizada en una Thénon enferma.

Los demás apartados de la tercera parte pueden ser entendidos como una gran caja de herramientas final, que nos aproxima a la autora para brindarnos recursos en pos de continuar con un acercamiento personal a la figura de Thénon luego de la lectura. Alcalá reúne estas herramientas bajo el título de “Claves para un identikit”. Este texto aporta una gran claridad a todo el libro y funciona como una certera conclusión, ya que recoge y resume con precisión las ideas vertidas a lo largo de la obra. Mas es necesario insistir en que esta conclusión de ningún modo se plantea como un cierre absoluto de la cuestión, sino más bien como una apertura para posteriores indagaciones, tanto de Alcalá como de los lectores. Concretamente, algunos de los recursos de investigación que se nos ofrecen en este apartado final son una línea cronológica de fechas, un árbol genealógico de la poeta, su carta astral, la lista de entrevistas utilizadas y una serie de preguntas para el lector. La autora, en un gesto que demuestra que la génesis de este libro tiene auténticamente como fin abrir la investigación de Thénon más que cerrarla, nos deja un mail para que podamos “intercambiar versiones, preguntas y sugerencias.” (155).

Este libro ayudará a lectores de todo tipo a acercarse no solo a la poesía de Thénon y a su labor transdisciplinaria, sino también a la lectura de poesía en general. Al leer este libro podrá apreciarse también que Alcalá entiende a Thénon como solo una poeta entiende a otra poeta. Se nos invita a sumarnos, en sentido cortazariano, a la persecución del artista esquivo. El camino incita a ser recorrido, y dos de las más grandes pistas que nos obsequia Alcalá se encuentran resumidas en el título del libro. Si tomamos el símbolo que construye e interpretamos a Thénon como una loba esteparia, no olvidaremos la vinculación de esta poeta con Hesse y la literatura alemana en general, y tampoco nos perderemos la ocasión de repensar a Thénon desde una nueva genealogía de mujeres y poetisas (donde una figura clave es, claro está, Alfonsina Storni). Gracias al libro de Alcalá se podrá seguir las huellas del proceso de conversión de Thénon en una “poeta loba”, “que desde el llano observa y aclama” (27). Constituye un eficaz incentivo para movernos tras ella y seguir descubriéndola.

AGUSTÍN FRANCISCO TAMAI

Universidad Católica Argentina

ARANCET RUDA, María Amelia, (2018), *Miguel Ángel Bustos en el filo de todo*, Buenos Aires, 363 pp., URL: <https://www.teseopress.com/bustosmiguelangel>

En la zona incommensurable

La pregunta por el oficio de la crítica resulta incordiosa. Si bien la propuesta de escritura crítica que realizara Roland Barthes parece haber hecho mella en Occidente, a poco de iniciada su lectura suele acontecer el tedio. Aun hoy nos resulta complicado concebir la escritura académica como un ejercicio de estilo. Y, de igual modo, pensarla para un lector alejado de los círculos especializados.

Esta es la primera sorpresa que encuentra el lector de *Miguel Ángel Bustos, en el filo de todo*, último libro de María Amelia Arancet Ruda. Escrito con suma erudición y pericia técnica, se presenta también como ejercicio de estilo que demuestra hasta qué punto el texto crítico es, por derecho pleno, un texto literario. El trabajo con la poesía de Bustos se lleva adelante desde una escritura que se piensa poética y fluida. Por ello, este trabajo no está destinado solamente a los interesados en la obra del poeta argentino, ni tampoco a los especialistas en literaturas de la Argentina. Es un trabajo que resulta paradigmático para quienes busquen un tipo de escritura crítica atravesada por la subjetividad, la pasión y la creatividad.

El desafío de abordar la obra completa de Miguel Ángel Bustos es comparable a escalar la más alta de las montañas. A la relativa escasez y dispersión de los estudios previos se suma el carácter eminentemente heterodoxo de esta propuesta. Estamos ante un poeta que, claramente, no encaja en los moldes que determina el canon poético occidental (o, al menos, en los moldes actuales). En este sentido, la apuesta crítica es audaz y honesta: no anteponer los propios gustos teóricos a la hora de analizar, sino más bien dejar que el texto poético los instaure.

Por esto, el trabajo comienza con la pregunta por el dónde. ¿Qué comporta pensar a Bustos como una “atípico”, un “raro”? Evidentemente, lo raro viene dado en función de lo que el campo poético establece como normal; o, mejor, lo que ha sido normalizado. En este aspecto, parecerían regir una serie de particiones que Bustos pone en jaque. El poeta militante se contrapone al poeta religioso; el poeta europeo se contrapone al poeta precolombino; el poeta que trabaja con las palabras contra el poeta que no se piensa separado de la pintura. Todas estas particiones -normalizadas, arbitrarias- serán cuestionadas durante el extenso análisis de Arancet Ruda para dejar en claro que la des-ubicación es siempre una ubicación que no se piensa inserta en las marcas previas que delinean el campo poético. Y, en una época donde pensarse “marginal”, “contrahegemónico” o “alternativo” se ha vuelto un lugar común, comenzamos a advertir que Bustos instaure un *por fuera* absolutamente radical y, hasta el presente trabajo, inexplorado.

Es por esto que pensar la poética de Bustos desde sus relaciones con diferentes tradiciones esotéricas como la cábala y el hermetismo, o abordarla desde sus relaciones

con la mitología y la religiosidad precolombinas es un acierto teórico, pero también una muestra de valentía. El carácter de esta poética quizá sea permeable a los desarrollos más actuales de la filosofía del lenguaje, e incluso comparable a las poéticas de vanguardia europeas -planteos que, por cierto, también son retomados en el libro-; pero la apuesta fuerte se concentra en resaltar lo inabordable que resulta para los esquemas europeos un poeta como Bustos. Es decir, resaltar su carácter propiamente, fuertemente, americano.

Destacamos, en consecuencia, que el trabajo es creativo a la hora de formular categorías teóricas. En particular, su noción de “violencia de la frontera”, que se construye en el cruce entre teóricos clásicos del estructuralismo -como Verdugo o Greimas- y autores alejados del canon académico como C. G. Jung, Miguel Grinberg o, incluso, Laura Gutman. Esta categoría nos sirve para pensar el mencionado espacio de desorden, desarticulación y ruptura que existe siempre allí donde hay un orden. En el caso de Bustos, ayuda a evitar los deseos totalizantes y estáticos para realzar la dimensión abierta, e incluso molesta o contradictoria que tiene esta poesía para el lector que busca sistemas cerrados. Allí donde parece imponerse lo sagrado, también está lo herético; en lo visionario también coexiste lo humorístico, el deseo también es peligro. Pensamos que esta noción, forjada para el estudio de Bustos, puede tener un largo recorrido teórico y resultar de gran utilidad para el trabajo con otros “malditos” o “raros” de la poesía argentina como son Pizarnik, Orozco, Fijman, Bustriazo Ortiz o Viel Temperley.

Una vez concluido el deslinde teórico y conceptual que marcará la dinámica del trabajo, el texto se detiene en cada uno de los textos publicados por Miguel Ángel Bustos. En el capítulo “Diseños cabalísticos” se trabajará el libro *Cuatro murales* (1957) y el diálogo que se establece con la pintura del propio poeta a partir de algunas claves de interpretación provenientes de la mística judía. A continuación, “La débil piel de la frontera” abordará el libro *Corazón de piel afuera* (1965), donde se analizarán las imágenes de la niñez y la ternura como recursos líricos para confrontar con la amenaza atómica que se cernía sobre la época.

Finalizada esta primera etapa de la poética, comenzaremos a transitar los libros mayores de Bustos. En el capítulo 4 “Fragmentos de un discurso maldito” se trabajarán dos libros -si cabe el término- consagratorios, *Fragmentos fantásticos* (1965) y *Visión de los hijos del mal* (1967). En este punto, la imagen que guía el análisis ya no remite a la candidez de la infancia, sino que se hace presente la contradicción a través del creyente herético. Tal como Dante Alighieri -quien escribió una de las obras cumbre de la literatura cristiana y, paradójicamente, estuvo a punto de ser quemado- aquí Bustos recorre la senda peligrosa. Hablamos de creyente hereje puesto que, como pasa en otras obras clave de la literatura argentina -tal el caso de *Eisejuaz* de Sara Gallardo-, la religiosidad no se tematiza en términos estrictamente cristianos. Se trabaja con animales que no se asocian tradicionalmente al mundo cristiano -los tigres, los pájaros- y se entablan fuertes relaciones con la tradición de la poesía maldita europea. Pero, al mismo tiempo, aparecen tópicos que no dejarían de provocar cierta incomodidad en la tradición de la poesía devocional. Sobre todo, la experiencia iniciática a la que es sometido el yo lírico en textos

como “Los patios del tigre”. La relación con lo absolutamente inefable se plantea dual, contradictoria, no exenta de zonas oscuras. Como señala el yo lírico, “El espanto y la maravilla me helaron”. La palabra ‘ambigüedad’ será una de las más utilizadas por Arancet Ruda para transitar estos textos rodeados de una atmósfera mística que, al decir de Rudolf Otto, son un *mysterium tremendum*.

Llegados al capítulo 5 de la investigación, podemos decir que nos encontramos en el centro en torno al cual todo gravita. De allí, y hasta las conclusiones, el trabajo se detiene exhaustivamente en el texto final del Bustos *El Himalaya o la moral de los pájaros*, de 1970. Aquí la figura dominante del análisis será la del caminante. El héroe ha cumplido los ritos de paso con éxito y en este largo poema narrativo se retomará una historia mítica que reúne tanto las vivencias personales del poeta cuanto las del colectivo humano.

Según lo demuestra la investigadora, el poema presenta grandes ecos que lo acercan a los relatos cosmogónicos de la mitología griega, pero también a las Crónicas de Indias -ese género tan heterodoxo y complejo que aún hoy reclama estudios más detallados-. Si tuviésemos que elegir una crónica con la cual comparar el poema, sin dudas sería la *Nueva coronica y buen gobierno* de Huamán Poma de Ayala, tanto por lo misterioso de su lenguaje cuanto por el trabajo con lo visual.

Pero, como queda claro desde el título, no solamente se trabaja con códigos amerindios o europeos. También se hacen presentes los ecos de los grandes textos sagrados de la India. Señalar la cordillera del Himalaya en el título ya nos sitúa en el camino de textos y tradiciones antiguas, tanto hindúes como budistas, que marcarán el recorrido de este caminante/visionario.

Quien esté dispuesto a introducirse en este arduo texto poético tal vez encuentre en el estudio de Arancet Ruda la mejor clave de acceso, dado que se constituye como la sumatoria y recopilación de todo lo dicho anteriormente. Pero, también, es mucho más que eso. La autora se pregunta por el género de este texto poético, por el uso del lenguaje, por la relación con la tradición visionaria. A la vez que sabe leer en perspectiva lo ya dicho, propone un estudio tan profundo y creativo del texto final de Bustos que, claramente, supondrá una piedra de toque para los siguientes trabajos al respecto.

En síntesis y para recapitular: estamos ante una investigación escrita de manera formidable, con una belleza y precisión asombrosas. Tenemos el primer estudio exhaustivo y sistemático sobre la obra completa de Miguel Ángel Bustos. Encontramos un marco teórico heterodoxo y creativo, cuyo aporte para futuras investigaciones será de suma relevancia. Un cúmulo de razones que hacen de este trabajo uno de los textos fundamentales para pensar la poesía argentina contemporánea.

JAVIER MERCADO

Universidad Nacional de Córdoba

Alberto Gerchunoff. *Periodista, crítico y pensador*. Introducción, selección, bibliografía y notas por Alfonsina KOHAN, Nogoyá, Del Clé, 2019, 212 pp. [Col. Villaguay, Los Nuestros].

Encendido entusiasmo: una pasión visitada por otra pasión

Alberto Gerchunoff. Periodista, crítico y pensador presenta una serie de escritos de quien fuera en su momento anchamente reconocido como intelectual, como amigo y hasta como cocinero. Nacido en Proskurov, Ucrania (1884) y fallecido en la ciudad de Buenos Aires (1950), Gerchunoff fue, sin embargo, entrerriano. Por esa pertenencia elegida, o por destino, Alfonsina Kohan se detiene especial y, por qué no, amorosamente en él.

Este libro ofrece materiales nunca puestos de manera contigua hasta ahora. Una parte importante de lo que se incluye proviene del trabajo en hemerotecas y en archivos -cfr. pp. 206/207-, por eso la mayoría de las notas había quedado en sus lugares originales de publicación. Otros escritos proceden de algunos de sus libros, como *Entre Ríos, mi país* (1950), *El hombre que habló en la Sorbona* (1926) y, naturalmente, *Los gauchos judíos* (1910), entre otros. El conjunto responde a la manifiesta intención de hacer “una cuidadosa miscelánea que nos permita entender por qué podemos afirmar que Alberto Gerchunoff es nuestro, es de Villaguay” (Kohan, 2019: II). Simultáneamente, el libro acerca una visión panorámica de la escritura variopinta de este autor, la cual estaba faltando. El presente trabajo abre las puertas de un regreso que empieza a producirse en relación con diversos grupos de las literaturas de nuestro país; en este caso, los escritores judíos.

La publicación que nos ocupa aúna saber académico y experiencia personal, puesto que está confeccionada no solo a partir del interés que Gerchunoff reviste dentro de la literatura argentina, sino desde un móvil cordial. La responsable de seleccionar los textos, de anotarlos, de presentar una bibliografía y de redactar la adecuada y conmovedora introducción es la Dra. Alfonsina Kohan, de la Universidad Autónoma de Entre Ríos. Más allá del innegable valor de los agudos textos de Gerch. -como lo llamaba su amigo Manuel Gálvez, y como él solía firmar algunos de sus artículos-, resulta enriquecedor seguir el recorrido propuesto desde el inicio, con las dedicatorias y con el escrito “Liminar”; casi al modo de una visita guiada, por lo claro, lo didáctico y lo ameno.

Kohan se hace cargo de una supuesta falta de objetividad -que no consideramos tal-debida a su identificación afectiva con Gerchunoff. La atribuye a que comparten condiciones decisivas: son argentinos, son entrerrianos, son oriundos de Villaguay y son judíos, por lo que la compiladora dice sentir como propios los “antiguos deseos y esperanzas.” de Gerch (2019: II). Tal confesión es una declaración de admirado agradecimiento. El compromiso expresado desde las primeras líneas aquilata el volumen. La pasión en él volcada torna cercano a este autor, al que es más que recomendable visitar, porque es modelo de pensamiento crítico profundo, a la par que sensible y atento a lo que la época dicta.

En efecto, más allá del ya clásico “Gerchunoff: gauchos judíos y xenofobia” (68-84) de David Viñas, en su *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh* (1995) -un monumento en la historiografía de nuestra literatura-, en los últimos aproximadamente treinta años no se le ha dedicado demasiado estudio. En todo caso, sí se ha prestado atención a su figura, en la biografía *La vocación desmesurada. Una biografía de Alberto Gerchunoff*, de Mónica Szurmuk (2018); y en la breve biografía y antología *Alberto Gerchunoff: el argentino más judío, el judío más argentino*, de Ricardo Feierstein (2013). Como continuidad de esta operación de recuperación, se añade el trabajo aquí reseñado. Como se ve, hay mucho por hacer.

Una vez más, es digno de señalarse que había llegado a la Argentina a los diez años de edad, que eligió escribir en un idioma que no era su lengua materna, y que lo hizo brillantemente. Tanto, que pasó de ser inmigrante a desempeñar en 1914 la función de representante argentino en el exterior, en la Exposición Internacional de la Industria del Libro y las Artes Gráficas de Leipzig, en Alemania.

Fue una figura muy destacada en los círculos letrados argentinos de la primera mitad del siglo XX, como hacen constar los nombres de algunos de sus amigos, por ejemplo: Joaquín V. González, Roberto J. Payró, Leopoldo Lugones y el ya mentado Manuel Gálvez; así como el retrato hecho por el florido Alejandro Sirio. Sin embargo, de su obra mayormente solo se ha destacado *Los gauchos judíos* (1910), en particular debido a su carácter testimonial y realista. A pesar de ello, consideramos -junto con otros- que esta obra es íntimamente desafiante para las mentalidades rígidas, puesto que en el mismo momento en que se estaba fabricando el lugar central del *Martín Fierro* como prototipo de lo argentino, Alberto Gerchunoff conjuga dos términos que eran casi opuestos: inmigración y amor a este suelo patrio. Los microrrelatos que componen *Los gauchos judíos*, con un narrador efectivamente testigo y a veces protagonista, presentan una pluma elocuente, precisa y que construye una visión más cercana a lo poético que a lo histórico. En efecto, Rajil -donde transcurren las acciones- es una de las colonias entrerrianas del Barón Hirsch. Empero, la suma de los veintiséis cuadros/relatos nada tiene de documento seco; en cambio, plasma una cosmovisión que se proyecta como esperanza fervorosa respecto de la naturaleza humana y de la República Argentina.

Idéntica fluidez expresiva y el mismo espíritu crítico -para denostar o ensalzar; para condenar o adherir- se encuentran en las notas aquí seleccionadas, que muestran al Gerchunoff periodista, crítico y pensador, según anuncia el título. Podríamos agregar otras tres caras deliberadamente muy visibles; las subrayadas por Feierstein: argentino, judío y eslabón entre los grupos intelectuales de raíz criolla y el mundo de la colectividad.

En consonancia, entonces, con los aspectos que el título adelanta -periodismo, crítica y pensamiento- Kohan reúne los artículos en cuatro grupos, en orden cronológico dentro de cada uno. El primero es “La elección de una lengua, una patria, un suelo: ser argentino, ser judío”, del que elegimos “Los judíos” -*La Nación*, 1906-, “Un discurso” -*Vida Nuestra*, 1918- y “Patriotismo activo” -*La Nación*, 1933-, por ilustrar tan fielmente la judeidad en el Río de la Plata. El segundo grupo se denomina “La misión del escritor, la

misión del periodista: nomenclaturas políticas y otras yerbas”, del que retenemos “La exposición de Leipzig” (*La Nación*, 1914), por su breve pero hartamente lúcida reflexión acerca del pasaje del trabajo artesanal al industrial; y mencionamos su perspicaz visión de la Alemania de entonces, así como su opinión abiertamente crítica respecto de Irigoyen y del radicalismo. En tercer lugar, está el grupo “Ensayos de estética y poética: un cervantino leyendo al mundo”, donde queda subrayado que el *Quijote* fue su libro de cabecera –basta recordar *La jofaina maravillosa. Agenda cervantina* (1922)-. A la par, resalta que tiene opiniones formadas muy definitivas y libérrimas. Vemos que puede defenestrar -vg, obras de Gustavo Martínez Zuviría, de Manuel Ugarte y de Eduardo Talero-, aceptar benevolentemente -vg, una obra de Ángel de Estrada- y reconocer y ensalzar lo que su juicio insobornable así le dicta, como la poesía de Ephraïm Michaël, o *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta. Damos ejemplo de lo que aprecia y exalta, y cómo lo hace, de manera que se puede inferir que cuando descalifica, lo hace con similar empeño expresivo: “No es de esos libros en los cuales, se ve, antes que nada, lo que el artista sabe. No aparece aquí el orgullo del erudito, del investigador de biblioteca. Es pura síntesis, historia viva del tiempo á [sic] que se refiere. En una palabra, no es un libro hecho de libros. Sin embargo, para afrontar semejante empresa de arte, necesitó el autor estudiar muchos años, familiarizarse hasta la intimidad con los sucesos aquellos, tornarse contemporáneo de sus personajes para hacerlos vivir vida auténtica y no existencia de museo” (153). Finalmente, el cuarto grupo es “La importancia de haber vivido”, en el que leemos dos extensas y sentidas necrológicas a propósito de las muertes de Payró y de Lisandro de la Torre.

Este libro de Alfonsina Kohan, con su prólogo, sus notas, su estructura y su selección, viene a sumarse a los pocos estudios preexistentes. Gerchunoff es, sin dudas, una figura casi siempre mencionada en relación con la generación del Centenario, pero son escasos los estudios a él dedicados. Opinamos que, en este momento histórico, una década después del Bicentenario, la prosa de Gerch, suelta, entrañable y refinada sin rebuscamientos, tiene mucho que ofrecer. Como interlocutor afilado e intelectualmente inquieto, nos ayuda a repensar drásticamente lo argentino y lo global.

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Centro de Investigación en Literatura Argentina

Universidad Católica Argentina