

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS

TESIS DE LICENCIATURA

DICIEMBRE DE 2020

Ruptura y continuidad: la construcción del linaje femenino a través de los sustantivos concretos en *Mamushkas* y *El collar de fideos* de Roberta Iannamico

TESINISTA: CLARA MARÍA GAUTHIER

N° DE REGISTRO: 06-060127-0-

DIRECTORA DE TESIS: DRA. MARIA AMELIA ARANCET RUDA

Índice

Introducción.....	pág. 4
Capítulo I – Iannamico en la generación del 90.....	pág. 10
1.1 Contexto socio económico y político de la década del 90.....	pág. 10
1.2 Poesía de los 90, surgimiento y desarrollo.....	pág. 14
1.3 Principales antologías de poesía de los 90.....	pág. 20
1.4 Principales características de la poesía de los 90.....	pág. 23
1.5 Iannamico, Mariasch y Wittner, tres miradas sobre la maternidad....	pág. 27
1.6 Ediciones de los libros de poesía de los 90.....	pág. 37
1.7 Conclusiones.....	pág. 44
Capítulo II - Los sustantivos concretos como manifestación del linaje femenino en <i>Mamushkas</i> y en <i>El collar de fideos</i> de Roberta Iannamico.....	pág. 46
2.1 <i>Mamushkas</i> , una pequeña gran obra.....	pág. 49
2.2 La maternidad como respuesta a los estereotipos.....	pág. 49
2.3 Lo siniestro un rasgo inquietante.....	pág. 54
2.4 La experiencia de lo inefable en el decir poético.....	pág. 57
2.5 La diferencia en la igualdad.....	pág. 60
2.6 Parir con el cuerpo, parir ideas.....	pág. 63
2.7 Conclusión parcial de <i>Mamushkas</i>	pág. 67
2.8 <i>El collar de fideos</i>	pág. 68
2.9 Y así inicia el camino.....	pág. 70

3.0 El ciclo de la naturaleza, el ciclo de la vida.....	pág. 72
3.1 El mundo natural sale a escena.....	pág. 77
3.2 Reescribir lo heredado.....	pág. 81
3.3 Lo siniestro como categoría estética.....	pág. 88
3.4 Lo culinario y lo doméstico: el sabor de la poesía.....	pág. 92
3.5 Linaje: voces del pasado, raíz y esencia.....	pág. 99
3.6 Conclusión parcial de <i>El collar de fideos</i>	pág. 106
Conclusión final.....	pág. 109
Bibliografía.....	pág. 112

1. Introducción

Tal vez podamos afirmar que todo cambio histórico provoca una respuesta social, política y económica. Frente a esto la actividad literaria se vuelve reflejo de los hechos que marcan el rumbo de los acontecimientos. El hombre en general y el artista en particular, inmerso en esa transformación, se vuelve sensible y como creador es capaz de ver más allá de lo que lo rodea, presumir nuevos horizontes y abocarse a su búsqueda.

En la década del 90 surge un movimiento literario conocido como “poesía de los 90”, que interpreta y expresa con suma perspicacia la realidad socio económica de la Argentina. Con una mirada crítica, dicho movimiento refleja el presente y se acerca a la cotidianeidad para crecer en lirismo. A través de una lente sencilla pero no sin profundidad, esta corriente poética ofrece una mirada diferente sobre la realidad más inmediata. Así, una muñeca desmembrada, una toallita femenina, algunos juegos infantiles, un ramo de flores secas, un *jogging*, constituyen un microcosmos en el macrocosmos de la creación lírica en la que la metáfora parece estar ausente. A esto puede sumarse como rasgo común de esta generación, la utilización de vocablos y expresiones en el sentido propio de la palabra. Los poetas de los 90 se aproximan a la poesía desde lo real alejándose de las normas prescritas de la lírica tradicional para acercarse, con cierta rebeldía formal, a la intensidad del efecto algo irreverente que producen los poemas. Versifican como se habla, se centran en la espontaneidad, huyen de las expresiones canonizadas y se adentran en la síntesis y en la simplificación del sentido. La novedad de esta literatura estriba no solo en el cómo, sino también en el qué. De este modo, los poetas se detienen frente a lo que para la mayoría resultaría inane y ajeno a la poesía, y, así, alcanzan la raíz de los temas.

Su producción poética

Roberta Iannamico (Bahía Blanca, 1972) es una voz destacada dentro de la poesía argentina de la generación de los 90. Ha publicado once libros de poesía, a saber: *El zorro gris, el zorro blanco y el zorro colorado* (Vox, 1997), *Mamushkas* (Vox, 1999), *El collar de fideos* (Vox, 2000), *Tendal* (Ediciones Deldiego, 2001; traducido al inglés por Toad Press, 2017; reeditada en Editorial Maravilla, 2018), *Celeste perfecto* (Crudo

ediciones, 2005), *Dantesco*, (Vox, 2006), *Muchos poemas* (Voy a salir y si me hiere un rayo, 2009), *La media luna* (Belleza y felicidad, 2010), *El día nuevo* (Ed. de autor, 2013), *No me olvides* (Vox, 2015) y la antología *Qué lindo* (Zindo & Gafuri, 2015).

Iannamico resultó finalista en dos concursos de poesía, ambos en 1997: el I° Concurso Hispanoamericano de Poesía organizado por la revista VOX y el Concurso Nacional de Poesía “Miguel Ángel Bustos, Roberto Santoro y Francisco Urondo” (Bs. As.); y obtuvo la beca Antorchas¹ por su producción poética durante los años 1999 y 2000.

La obra de esta poeta incluye, además, una vasta publicación de libros infantiles y educativos, a saber: *En patines I. El libro de los sueñasueños*. Libro de lectura para EGB² I (Aique, 1997); *Los libros del caracol I, II y III. Libros de lectura para EGB I* (Estrada, 1998); *Poemas con son y sol* (Coedición Latinoamericana, 2001); *Nariz de higo* (Pequeño editor, 2005); *Un zorro mete la pata* (Aique, 2006); *Bajo las estrellas, 12.000 años de historias bonaerenses* (Vaca Sagrada, 2008); *Cuentos clásicos regionalizados* (Albatros, 2010), *Cuentos clásicos regionalizados 2* (Albatros, 2010); *La Cenicienta del Imperio Maya* (Albatros, 2012); *La camisa fantasma* (Capital Intelectual, 2013); *Retrato de un zorro cachorro* (Ediciones SM, 2014); *RIS RAS* (Editorial: Capital Intelectual, 2015); *Leyendas del pueblo Mapuche*, escrito junto con Walter Carzon (Editorial Tus Maravillas, 2018) y *Bienviento* con ilustraciones de Sabina Schürmann (editorial Ojoreja, 2018)³

A la par, Iannamico es autora de la obra de teatro infantil *¡Quelementos!*⁴ (2004) y coautora junto a Dulce Borrel de la obra de teatro en italiano *Capo volto*⁵ (2008)⁶. Fue jurado en la Bienal de Arte Joven de Poesía organizada por el Gobierno de la Ciudad de

¹ Gracias a esta beca la poeta obtuvo capacitaciones y libros.

² Educación General Básica.

³ Estos quince libros posicionan sólidamente a la autora en el campo pedagógico infantil. Aunque no es el tema de nuestro estudio, esta área de su producción refuerza una mejor comprensión de gran parte de su poética.

⁴ *¡Quelementos!* comenzó siendo una obra de títeres y luego se transformó en una obra de teatro. Se estrenó en 2004 en Villa Ventana. Se presentó en Sierra de la Ventana, en Tornquist, en Bahía Blanca, y también en el exterior, en un festival de teatro en Guatemala. La poeta además compuso la música original de dicha obra de teatro.

⁵ *Capo Volto* es una obra en italiano con traducción en el interior mismo de la obra. Se estrenó en 2008 en Villa Ventana, para la Sociedad Italiana. Es una obra breve escrita de acuerdo con dos subgéneros dramáticos, primero como tragedia y luego como comedia. Iannamico y Borrel no solo escribieron la obra, sino que además actuaron y ejecutaron la música durante la misma.

⁶ Ninguna de estas dos obras se ha publicado. Solo fueron representadas bajo la dirección de Irina Chesñear.

Buenos Aires edición 2019. Trabaja también en la composición de canciones para niños y para adultos. Actualmente es protagonista junto a Celeste Juliana Safiras de un show de poesía y música para niños llamado *Kostureras*.⁷

Desde el año 2000 reside en Villa Ventana, Provincia de Buenos Aires, donde realiza talleres de poesía y de canciones para niños, jóvenes, adultos.⁸

Para su contextualización es de relevancia señalar que participa en numerosas antologías, que consignamos en la bibliografía.

En 2017 obtuvo el primer premio del Concurso de Proyectos Editoriales del Fondo Nacional de las Artes, lo cual le permitió fundar la Editorial Maravilla junto con Celeste Juliana Safiras. Dicha editorial se destaca por la publicación de libros de poesía para adultos y para niños. La poeta también es autora de la editorial, donde publicó los fanzines *Cebra* y *Jirafa* y, además, reeditó *Tendal*.

Presentación del tema

Roberta Iannamico, fiel al estilo de la generación literaria a la pertenece, supo ver lo que la rodeaba y descubrir la poesía presente en la aparente banalidad de las cosas sencillas. Sus poemas transitan un estilo nuevo y abordan motivos poéticos al describir su propio universo y sus circunstancias que incluyen el mundo femenino y su linaje. Son las voces interiores de la poeta las que le permiten abrir caminos y construir motivos permanentes que muestran su intimidad. Sus afectos están presentes en la obra: su bisabuela, su abuela, su madre, sus tías, ella misma, mujeres todas que integran la galería de su alma y le permiten andar caminos interiores y exteriores a través del ojo preciso de su profesión de poeta. El camino de exploración lo transita tanto desde la representación de muñecas rusas como de las mujeres que conforman su genealogía femenina pero lejos de quedarse en este sitio intentará aprehenderlo para quebrar en cierta medida lo adquirido y desde su impronta construir su propio universo.

⁷ *Kostureras* se presentó en diversos lugares y formatos como la Feria del Libro de Sierra de la Ventana, en el Festival Latinoamericano de Poesía en Bahía Blanca, en la entrega de Premios del FNA en la Casa de Victoria Ocampo en San Isidro, Provincia de Buenos Aires, en la Fiesta Provincial de Las Golondrinas en Villa Ventana, entre otros.

⁸ Información obtenida en conversación personal con la autora.

Es necesario adentrarse en la sencillez de los objetos cotidianos escogidos como motivos recurrentes para alcanzar el sentido de los poemas. Si analizamos gramaticalmente dichos objetos mínimos en el discurso, podemos afirmar que la clase de palabra a la que pertenecen es la de sustantivos concretos. La autora se detiene en objetos que no se caracterizan por su relevancia ni por su belleza, sino que son ordinarias. En efecto, como sintetiza Anahí Malloí, “Roberta Iannamico hace de lo pequeño un elemento fundante de su estética” (2003, 195). La poeta parece recorrer el paisaje de lo cotidiano con una cámara de mano haciendo zoom en los detalles periféricos de cada escena y presenta una sabiduría femenina comunicada de generación en generación, indisolublemente asociada con la pertenencia y con la identidad. Son los sustantivos concretos los que captan la esencia y se transforman en el hilo conductor que recorre las distintas generaciones. A su vez, la poeta opta por esta categoría semántica y propone una innovadora ruptura que le permite tomar cierta distancia de lo heredado y construir su propia historia.

En el curso de nuestra indagación tomaremos como objeto de estudio dos poemarios de la poeta que nos convoca, *Mamushkas* (fecha 2000) y *El collar de fideos* (2001). La selección del tema en estos textos se basa en que conlleva las variantes propias de la autora en una atmósfera femenina que descubre lo esencial en versos aparentemente sencillos no exentos de hondura y complejidad. Nuestro interés se centra en cómo los sustantivos concretos construyen el linaje femenino y para alcanzar dicho objetivo iremos identificándolos en las composiciones que conforman los textos mencionados. Intentaremos desentrañar el valor expresivo de esta clase de palabra para determinar cómo Iannamico construye a través de ellos el concepto de ruptura y la continuidad con lo heredado. Hemos escogido este tema porque además de considerarlo interesante por su densidad semántica, estimamos que es un aspecto escasamente contemplado por la crítica.

Por lo tanto la tesis de este trabajo de investigación será. “Ruptura y continuidad: la construcción del linaje femenino a través de los sustantivos concretos en *Mamushkas* y *El collar de fideos*”.

Objeto de estudio

Para desarrollar la hipótesis planteada, consideraremos que un rasgo clave en el florecimiento y la difusión de la poesía de los 90 fue el surgimiento de las revistas de poesía, tal es el caso de *Diario de Poesía*, *La trompa de falopo* y *18 whiskys*. Asimismo, debido a la crisis económica de la década del 90, muchas editoriales fueron adquiridas por grandes capitales extranjeros que centraron su producción en intereses meramente económicos desdeñando el género lírico por su escasa demanda comercial. Este fenómeno provocó que ante la desatención a la poesía y a los autores de esta generación que estaban surgiendo, fueran estos mismos poetas los que fundaran pequeñas editoriales para publicar las producciones que ellos mismos creaban.

Este suceso se tratará en el primer capítulo de la investigación al definir el contexto político, económico, social y cultural de Argentina en el que se desarrolla la poesía de los 90 con sus particularidades. Intentaremos demostrar que Roberta Iannamico forma parte de esta generación poética en este contexto. Para sostener la afirmación que nos compete, la pondremos en relación con algunas antologías de dicho período. Luego, más específicamente, confrontaremos su obra con la de Marina Mariasch y la de Laura Wittner. Estos vínculos son los usualmente trazados por estudios previos que consideramos indispensables para el tema, como los de Anahí Mallol, Francine Masiello y Marina Yuszczuk.

En el segundo capítulo nos detendremos en aspectos puramente literarios que serán tratados por considerarlos relevantes a esta investigación. Estimamos que el oficio de poeta le permite a Iannamico convertir en poesía todo lo que mira, así los sustantivos concretos contribuirán a que la poeta vaya aprehendiendo la realidad femenina y la sabiduría heredada. Sin embargo, no se detiene allí sino que se adentra de manera más profunda, logra traspasar aquello que recibe de su linaje y descubre otros temas como la naturaleza, lo lúdico relacionado con el mundo de la infancia, lo culinario, lo cotidiano, lo doméstico, lo siniestro y por sobre todo, lo familiar con sus lazos. A través de estos motivos Iannamico intentará crear un universo donde rigen sus propias leyes y así, la continuidad y la ruptura irán sucediéndose de manera sostenida y convertirán el decir poético en un ejercicio de escritura y reescritura.

Por último y ya en la conclusión, intentaremos con una lectura unificadora del sentido, demostrar que tanto en *Mamushkas* como en *El collar de fideos* la poesía de

Roberta Iannamico, con un estilo aparentemente sencillo, sostiene la voz en el ámbito familiar y la traspasa para convertir su obra en producto de su propia circunstancia. El verso, a través del original empleo de los sustantivos concretos, se impregna de una carga emocional en el que a manera de un abanico, fluyen matices familiares pequeños pero a la vez, inmensos.

Capítulo I.

Iannamico en la generación del 90

1.1 Contexto socio económico y político de la década del 90

Antes de comenzar a estudiar cuál fue el lugar que ocupó la poeta dentro del mencionado período, parece pertinente hacer un breve resumen sobre los aspectos centrales del contexto político y social en el que se desarrolló dicha generación.

En el año 1983, a través de elecciones libres, los argentinos eligen a Raúl Alfonsín, candidato de la Unión Cívica Radical⁹, como presidente de la República para que sea quien lleve a cabo la transición democrática, poniéndole, así, un punto y aparte al período histórico conocido como “Proceso de Reorganización Nacional”. Las ilusiones y las esperanzas depositadas en el gobierno democrático fueron inversamente proporcionales a la capacidad que tuvo este para llevar adelante sus promesas para “la reindustrialización, el desarrollo y la modificación del esquema de distribución del ingreso¹⁰” (CARBONE y OJEDA, 2010, 17) e “investigar, someter a juicio y condenar las acciones criminales llevadas a cabo por miembros de las FF. AA. durante la vigencia del terrorismo de Estado” (CARBONE y OJEDA, 2010, 17).

Entre 1983 y 1986 el país vivió la “primavera” democrática, que tuvo su apogeo en 1985, cuando en abril de ese año se llevó adelante el Juicio a las ex Juntas Militares de gobierno¹¹ y en junio, Juan Sourrouille¹², el entonces ministro de Economía, lanzó el Plan Austral¹³.

⁹ Rocco Carbone y Ana Ojeda señalan como hecho capital la derrota del peronismo en las urnas luego de treinta y ocho años de poder (CARBONE y OJEDA, 2010, 16).

¹⁰ “el fracaso de la inicial estrategia distribucionista del ministro Grinspun desembocó en una serie de planes y medidas que se alejaron de ese objetivo y culminaron con un planteo abiertamente neoliberal hacia el final del mandato alfonsinista, en consonancia con la prédica de los grupos neoconservadores y los organismos multilaterales de crédito. Lo cierto es que la modificación del contexto político no eliminó de manera sustancial los mecanismos de colusión entre lo público y lo privado heredados del período anterior” (CARBONE y OJEDA, 2010, 19--20).

¹¹ “Para hacerlo se instrumentó la denominada “doctrina de los tres niveles de responsabilidad”, que sólo condenaba a los principales protagonistas de la represión, definidos [...] por su tipo de responsabilidad dentro de la cadena de mandos [...] buscaran reinstalar la vigencia de la justicia por sobre todas las cosas, constituyéndose en el acto fundacional de la incipiente democracia. De esta forma, el lazo social se reformulaba a partir de un nuevo tipo de pacto moral” (CARBONE y OJEDA, 2010, 17--18).

Sin embargo, dicha prosperidad no logró mantenerse por mucho tiempo y hacia 1986 se comienzan a percibir signos de deterioro en la estabilidad política y económica. La presión de la corporación militar fue tal, que debilitó fuertemente al nuevo gobierno democrático y en diciembre de ese año se promulgó la Ley de Punto Final¹⁴ y la suspensión de juicios a militares. En 1987 se produce el levantamiento militar de Semana Santa, luego de lo cual, en junio, con la Ley de Obediencia Debida¹⁵ se absuelve de responsabilidad a los militares encargados de la represión. Con la promulgación de dichas leyes se generó un marco legal para la impunidad militar, disolviéndose, así, la propuesta fundamental del discurso electoral de Alfonsín.

Como señala De Diego, el ordenamiento de la economía se desbarrancó y el llamado Plan Primavera¹⁶ de inicios de 1988 parecía fracasado antes de comenzar. En la misma línea, Rocco Carbone y Ana Ojeda señalan que, con el pretexto de defender la capacidad de gobernabilidad durante el mandato de Alfonsín se fueron abandonando las promesas democráticas originales, a punto tal que la recuperación de la democracia terminó cooperando con “las tendencias generadas durante la dictadura en el plano económico-social” (2010, 19), dándoles un marco institucional de legitimación y enmascaramiento.

¹² La escisión que se estableció entre política y economía durante la dictadura militar, fuertemente criticada por los partidos políticos, se amplificó durante la gestión de Alfonsín. A lo largo de toda la década se vive “un proceso progresivo de despolitización de la economía, simultánea de la emergencia de los economistas como actores políticos” (CARBONE y OJEDA, 2010, 30).

¹³ El “objetivo era generar un shock anti inflacionario que estabilizara la economía” (CARBONE y OJEDA, 2010, 31). El plan fue bien recibido por el FMI, por los grandes empresarios y por “el grueso de la población” (CARBONE y OJEDA, 2010, 31), y fue resistido, escriben Carbone y Ojeda, por los sindicatos (especialmente la CGT), por cierto, sector del peronismo y del mismo radicalismo. Finalmente, no se logró eliminar la inflación y “frente a la ausencia de financiación externa y la dificultad para equilibrar las cuentas públicas” (CARBONE y OJEDA, 2010, 31), explican las autoras, “la reducción del aparato del Estado se perfiló para el equipo económico como la única solución definitiva para el problema” (CARBONE y OJEDA, 2010, 31). A comienzos de 1987, “se decretó un congelamiento de precios, acompañado de algunos intentos puntuales de privatización y desregulación” (CARBONE y OJEDA, 2010, 31).

¹⁴ La Ley de Punto Final fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el entonces presidente Raúl Alfonsín, y estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura.

¹⁵ La Ley de Obediencia Debida fue una disposición legal dictada en Argentina el 8 de junio de 1987, durante el gobierno de Raúl Alfonsín, que estableció una presunción de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas cuyo grado estuviera por debajo de coronel (en tanto y en cuanto no se hubiesen apropiado de menores y/o de inmuebles de desaparecidos), durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles, por haber actuado en virtud de la denominada «obediencia debida» (concepto militar según el cual los subordinados se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores).

¹⁶ El 3 agosto de 1988 Juan Vital Sourrouille, ministro de Economía de Alfonsín, lanzó el Plan Primavera, cuyo principal objetivo económico era reducir la inflación, y eliminar el fuerte déficit fiscal que en aquellos años eran adjudicados a las empresas estatales.

En cuanto al proceso social y cultural que se vivió a partir de la vuelta a la democracia, la asunción del gobierno de Alfonsín implicó un impacto muy positivo para la ciudadanía y, en particular, para los intelectuales y artistas. Se vivió el hecho como la oportunidad de empezar de nuevo, “como si se tuviera conciencia de estar viviendo una etapa fundacional en la que debían discutirse necesariamente los presupuestos ideológicos sustentados en la década anterior” (DE DIEGO, 2006, 178). Como mencionamos previamente, entre 1983 y 1986 el país vivió la “primavera” democrática, ese período “[...] había alimentado esperanzas y, por ende, posibilitado una mirada crítica al pasado, una vez derrotado el alfonsinismo, esa mirada crítica tiende a desaparecer” (DE DIEGO, 2006, 181).

El gobierno de Alfonsín no fue capaz de revertir la herencia recibida por el régimen militar y en julio de 1989, en medio del caos económico y de graves tensiones sociales surgidas a causa del agudo proceso de hiperinflación,¹⁷ asume anticipadamente Carlos Saúl Menem.

Menem recibió una Argentina en serias dificultades políticas y económicas “con una hiperinflación desorbitada, agravada por la recesión y la crisis fiscal” (CARBONE y OJEDA, 2010, 37). Esto produjo que el mercado laboral evidenciara una situación de precariedad ascendente, lo cual afectó principalmente a la clase media y media baja, situación que se agudizó en el transcurso de los 90. Para detener la elevada inflación y mantener la estabilidad de los precios el menemismo “dejará de lado las promesas populistas de su campaña” (CARBONE y OJEDA, 2010, 39), olvidando “la justicia social y la concepción de un Estado defensor de las condiciones de vida de los trabajadores” (CARBONE y OJEDA, 2010, 39), las cuales serán sustituidas por “dos nuevas categorías: mercado y productividad” (CARBONE y OJEDA, 2010, 39). Tras asumir su mandato, “propuso un salto violento hacia el pensamiento único y fundamentalista del neoliberalismo” (CARBONE y OJEDA, 2010, 37). Desde el punto de vista económico, a través del Plan de Convertibilidad llevado a cabo por Domingo Cavallo, quien a partir de 1991 estuvo a cargo del Ministerio de Economía, equiparó por medio de una ley el peso al dólar y “facilitó la apertura¹⁸ comercial y financiera (libre

17 “Causada por múltiples factores [...] las condiciones de la economía mundial (fundamentalmente adversas), junto con la fuga de capitales y [...] los (sucesivos) programas de ajuste que buscaban hacerse cargo –infructuosamente– de la deuda acumulada anteriormente” (CARBONE y OJEDA, 2010, 37).

18 “La apertura a los mercados internacionales tiene como precondition la renegociación de la deuda externa (Plan Brandy); sobre esa base, se apoya la ley de convertibilidad. La paridad cambiaria no es una medida estrictamente neoliberal [...] pero es evidente que las consecuencias socioeconómicas del período

importación y libre flujo de capitales a través de las fronteras) (CARBONE y OJEDA, 2010, 38). La convertibilidad, por un lado, generó nuevos puestos de trabajo y concentró riquezas e ingresos, pero a la vez provocó pobreza y marginalidad como veremos a continuación. También implementó una reforma estatal a partir de la cual el papel del Estado quedó reducido a sus funciones mínimas y, en correlato, favoreció un enorme plan de privatizaciones de empresas y servicios públicos, por lo que las empresas estatales más importantes se convirtieron en monopolios privados. Es decir, si bien se logró detener la hiperinflación que acechaba al país, estas políticas económicas tuvieron altos costos: se redujo el papel del Estado al mínimo lo que significó, “en términos más amplios, (...) un vaciamiento de la democracia” (CARBONE y OJEDA, 2010, 38), ya que la enorme cantidad de privatizaciones concebidas ineficientemente provocaron un saqueo “del llamado bien público” (CARBONE y OJEDA, 2010, 38).

Asimismo, el endeudamiento externo produjo que “la capacidad de decisión sobre inversión y producción se coloquen fuera del país” (CARBONE y OJEDA, 2010, 39). Si bien el Plan de Convertibilidad, en un principio, “redundó en un sensible incremento de las importaciones que ocasionó un espectáculo de consumo” (CARBONE y OJEDA, 2010, 45), a largo plazo el modelo económico implementado por el menemismo empobreció a la gran mayoría de la población y hubo un deterioro en el nivel de vida. La estabilidad, la productividad y el consumo “no impactaron en todas las clases sociales por igual” (CARBONE y OJEDA, 2010, 44). La crisis de los 90, ocasionada por la inequidad social y regional en la distribución de los ingresos, provocó que una gran parte de la sociedad se ubicara bajo la línea de pobreza. Los sectores más afectados fueron los populares y “esa porción de la población llamada ocupada¹⁹”. Complementariamente a “la distribución de ingresos fuertemente regresiva y a la inestabilidad laboral, se degradó el acceso al sistema de salud y educación, junto al sistema de viviendas” (CARBONE y OJEDA, 2010, 44). A mediados de 1998 “la economía nacional se encontraba estrangulada y dependiente del financiamiento externo

se presentan como resultado de su aplicación simultánea. Si la apertura de los mercados mundiales alienta el ingreso de capitales extranjeros y las importaciones, la convertibilidad a la vez constituye una autolimitación del estado, en tanto lo obliga a mantener una reserva en dólares equivalente a la cantidad de pesos circulantes, para asegurar el cumplimiento de los compromisos externos [...] Esto, a su vez, incentiva inversiones de capitales financieros, de «capitales volátiles», inversiones que se presentan como «seguras» en tanto hay crédito disponible. En contraposición, la política económica no favorece la producción ni existe, en general, reintegros a las exportaciones” (BOTTO, 2006, 210–211).

¹⁹ “«ocupada» era sinónimo de subempleo, trabajo en negro, flexibilización laboral y hasta desempleo liso y llano, con salarios que no alcanzaban a cubrir las necesidades mínimas y una jornada que, de ocho horas, iba estirándose progresivamente” (CARBONE y OJEDA, 2010, 44).

[...] al evaporarse dicho financiamiento el modelo perdió vigencia” (CARBONE y OJEDA, 2010, 48). Esto se agudizó hacia 1999: el Estado se encontraba endeudado, sin posibilidad de refinanciar los intereses de su deuda ni acceder a financiamientos externos y los niveles de desempleo y pobreza alcanzaron cifras vertiginosas.

En definitiva, la situación económica y social de la Argentina a fines de los 90 era desastrosa; las dos presidencias de Menem dejaron como legado una “burbuja financiera a punto de estallar. Y estalló tan sólo dos años después, en diciembre de 2001.

1.2 Poesía de los 90, surgimiento y desarrollo

Durante estos años surgió un movimiento poético que supo apreciar y describir dicha realidad socio económica de la Argentina y fue, justamente, la llamada poesía de los 90. Precisamente, la importancia de la poesía de este período radica en una apreciación aguda de la realidad y en cómo a partir de allí entabla un diálogo crítico con las diferentes esferas de la vida. Kesselman, Mazzoni y Selci afirman en su antología *La tendencia materialista* que en la poesía de los 90, hay una clara conciencia de que la actividad poética no debe alejarse del mundo práctico ni de la época presente, “no habrá que buscar en ellos [los textos de la poesía de los 90] tanto una percepción de la <cultura> como cosa separada, sino una percepción *cultural* de la época” (2012, 9).

Podríamos afirmar que el concepto de poesía de los 90 comenzó algunos años antes del inicio de esa década, con la publicación de las principales revistas de poesía de Argentina, fundamentalmente, por el aporte de *Diario de Poesía*, fundada por Daniel Samoilovich²⁰ en 1986 en Buenos Aires. *Diario...* no fue solamente una publicación de poesía, sino que, a través de sus secciones, de los talleres de escritura y lectura, de los concursos que organizó y del circuito que entabló con otras publicaciones, principalmente con *Vox arte + literatura*²¹, impuso una determinada manera de leer y de valorar la poesía que estaba en circulación.

20 Daniel Samoilovich Bs. As 1949) es un escritor, ensayista, editor, poeta, periodista y traductor argentino, ha publicado 16 obras.

21 Empieza a circular en 1995 en Bahía Blanca bajo la dirección de Gustavo López. Su último número en papel se publica en el año 2004. Esta revista impresa tenía la categoría de revista ‘objeto’, imposible de continuar realizándose después de 2001 debido al costo del papel. En términos generales podría decirse que era una cajita cuadrada, de aproximadamente 30x30 cm, que se abría a modo de libro y que constaba

La importancia de *Diario...* fue radical para la formación de la poesía de esta generación, ya que gracias a su formato, a su distribución en kioskos y a su cuantiosa tirada²², esta revista facilitó el acceso sobre todo de muchos jóvenes, no solo al género sino también a los nuevos poetas que estaban surgiendo. Siguiendo con esta afirmación, Kesselman, Mazzoni y Selci sostienen que el prestigio de esta revista era tal, que para muchos autores jóvenes “publicar un poema allí era preferible a sacar un libro” (2012, 12).

Otro de los puntales básicos que facilitaron el encuentro y el acceso de los jóvenes a la poesía a fines de la década del 80 y durante los primeros años de los 90 fue la gran cantidad de talleres, charlas y seminarios dictados en La casa de la Poesía²³, dirigida por Santiago Vega (alias Washington Cucurto) y Daniel García Helder. Algunos de los habitués de estos espacios fueron jóvenes que, entre otros, publicaron dos revistas de poesía: *La trompa de Falopo*²⁴ en 1990 y tres años más tarde, *18 whiskys*²⁵. Ambas revistas coincidían en la inclusión de textos poéticos y críticos de sus miembros.

La publicación de *18 whiskys* continuó con el cambio profundo en el campo poético que ya se había iniciado con *Diario de Poesía*. Jorge Aulicino sostiene que “A comienzos de los 90, el principal acontecimiento en el campo de la poesía fue la aparición de los dos números de la revista *18 whiskys*” (2006, 64). Si bien muchos poetas que publicaron en esta revista ya lo habían hecho en *Diario de poesía* y en *La trompa de Falopo*, *18 whiskys* les daba un tratamiento diferente, menos enfocado en la discusión teórica y más ocupado en la producción literaria en sí. Por ejemplo: la selección de poemas de Gianuzzi que apareció en el número 3-4 de la revista se llamó “Joaquín Gianuzzi anima tu fiestita”; este tono descontracturado e informal era

de dos bolsillos dentro de cada uno de los cuales venían publicaciones, literarias y plásticas, hechas en gran diversidad de papeles, de distinto gramaje, textura, formato y color. Luego, entre 2001--2009, continúa editándose la revista en formato digital, Vox Virtual, y se accede a ella a través de la página web www.voxvirtual.org.ar.

²² *Diario de poesía* tuvo una tirada inicial de siete mil ejemplares.

²³ La Casa de la poesía, también conocida como Biblioteca Municipal “Casa de Evaristo Carriego” de Buenos Aires, fue la vivienda del poeta Evaristo Carriego, en la que escribió gran parte de su obra y vivió hasta su muerte, en 1912. Fue construida en 1890 en Palermo y funcionó desde 1981 como biblioteca municipal especializada en poesía.

²⁴ No sabemos exactamente cuándo comienza a editarse ni hasta cuándo está en circulación. Entre los integrantes de su redacción figuraron: Sebastián Bianchi, Fabián Casas, Juan Desiderio, Ricardo Juricich y Mario Varela. La revista circuló entre el año 1991 y 1993 y tuvo aproximadamente seis números.

²⁵ En noviembre de 1990 se publica el primer número doble de *18 Whiskys* (la revista alcanzará a publicar sólo dos números). Entre sus integrantes encontramos a José Villa, Fabián Casas, Rodolfo Edwards, Darío Rojo, Sergio Raimondi, Mario Varela, Laura Wittner y Teresa Arijón.

impensado en *Diario de Poesía*. Kesellman, Mazzoni y Selci afirman que “Con 18 *whiskys*, la poesía apareció como la forma artística mejor enclavada en el presente” (2012, 14). Esta afirmación corresponde a que los poemas publicados en esta revista hablaban sobre ciertos temas contemporáneos como el rock²⁶, los videoclips y las drogas. José Luis Mangieri²⁷ en una entrevista que se le hizo en 1992 en *Diario de Poesía*, afirmó que los poetas más importantes de la poesía de los 90 se nucleaban en torno a las mencionadas revistas y nombró, entonces, a Daniel Durand, Fabián Casas, Sergio Raimondi, Juan Desiderio, Darío Rojo, José Villa, Rodolfo Edwards y Mario Varela. En aquella oportunidad, haciendo referencia a ellos, dijo: “Son los chicos que durante la dictadura hacían la primaria o los primeros años de la secundaria. Entre los trece y los veinte años sólo conocieron el rock y la droga. No obstante, con todo ese lastre, empezaron a producir cosas de mucho valor (*Diario de Poesía* n° 25, 1992, 5).

Esa, probablemente haya sido la primera vez que se habló de poetas de los 90. Es decir, Mangieri dio cuenta de que algo nuevo estaba surgiendo dentro de la poesía argentina y tres años más tarde, con la aparición de *Poesía en la Fisura*²⁸, antología poética compilada por Daniel Freidemberg en la editorial Del Dock, se termina de dar un marco a este movimiento que había surgido algunos años antes y ya estaba instalado en las letras argentinas.

En el prólogo de dicha obra, Freidemberg señala que, en cuanto al cambio poético, la poesía de los 90 es “aparentemente más «sencilla» y «directa», no teme ser

²⁶ En cuanto al rock de los 90, Pablo Semán y Pablo Vila en su texto “Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neo-liberal”, afirman que, desde un punto de vista estético, el rock de los jóvenes de esta década sonaría decididamente mal. Al igual que la poesía de los 90, el “rock chabón”, como lo denominan los autores de este artículo, es un rock de esquinas, callejero, “chabón, futbolero, nacional y popular” (SEMÁN, VILA, 1999, 225) inspirado en temas marginales de la sociedad como revólveres, cuchillos y alcohol, de desocupados y “chorritos”.

²⁷ José Luis Mangieri (Buenos Aires, 14 de diciembre de 1924--1° de noviembre de 2008) fue un poeta y editor argentino. Publicó más de ochocientos títulos originales en las tres principales editoriales que tuvo (La Rosa Blindada, Ediciones Caldén y Libros de Tierra Firme) de escritores argentinos e internacionales del siglo XX.

²⁸ En total fueron treinta y dos los autores antologados, la mayoría oriundos de Buenos Aires: Osvaldo Aguirre (Santa Fe, 1964); Eduardo Ainbinder (Bs. As., 1968); Carlos Battilana (Corrientes, 1964); Carlos Hernán Bianchi (Bs. As., 1967); Marilyn Briante (Bs. As., 1963); Fabián Casas (Bs. As., 1965); Macky Corbalán (Neuquén, 1963); Martín Dentis (1964); Juan Desiderio (Bs. As., 1963); Edgardo Benjamín Díaz (Santa Fe, 1966); José Di Marco (Córdoba, 1966); Selva Dipasquale (Bs. As., 1968); Daniel Durand (Entre Ríos, 1964); Guillermo Oscar Fernández (Bs. As., 1963); Rosana Formia (Córdoba, 1969); Martín Gambarotta (Bs. As., 1968); Héctor Horacio Marino (1963); Fernando Martín Molle (Bs. As., 1968); Eduardo Noé (Bs. As., 1963); Eduardo Pícoli (Bs. As., 1966) ; Ricardo Daniel Piña (Bs. As., 1962); Sergio Raimondi (Bs. As., 1968); Alejandro Rafael Retegui (Corrientes, 1970); Fernando Rosemberg (Bs. As., 1965); Alejandro Rubio (Bs. As., 1967); Cynthia Sabat (Bs. As., 1971); Ernesto San Millán (Córdoba, 1969); Mario G. Varela (Santa Fe, 1969); Norberto Santiago Vega (Bs. As., 1972); Beatriz Vignoli (Santa Fe, 1965); José Villa (Bs. As., 1966) y Ana Victoria Wajszczuk (Bs. As., 1975).

«vulgar» [...] y renuncia a [...] los juegos de palabras, a los eufemismos, a los rodeos” (1995, 6). Aunque ya estaba en el aire y muchos se habían animado a esbozar alguna definición o a esgrimir algunos nombres, con *Poesía en la Fisura* se empiezan a trazar límites más definidos sobre lo que queda adentro o afuera de la nueva poesía de este período. Freidemberg continúa afirmando que en el clima de estos textos “no está ausente el descaro [...], la irreverencia ni el gusto por lo «marginal», ni deja de asomar ocasionalmente algún toque de violencia, sarcasmo o cinismo” (1995, 7). Un ejemplo de esto podría ser el poema “Arveja negra” del libro homónimo de Verónica Viola Fisher:

Tengo un problema:
arranqué los ojos de mi muñeca
y ya no ve. Desde el noveno piso
lancé con ímpetu al patio interno
de mi vecina un ojito, el izquierdo.
(...)
Yo le muestro
determinada cantidad de dedos, ¿cuántos
hay? le saco la lengua, me burlo
lloro en silencio y no lo nota, la amenazo
y nunca tiembla: Ojos que no ven
corazón que no siente. Necesito
dos ojos, o un corazón
autosuficiente. Mi lágrima no sabe
parir otros, mi problema es
operar en el hueco
de la mirada. No
caer en él.
(NAHON, 2007, 199)²⁹

Aquí observamos cómo lo que podría ser un juego inocente de una niña con su muñeca se transforma en una escena donde priman el humor negro y la violencia, donde cabe la burla de los reclamos sentimentales sobre la vida cotidiana. El poema presenta con sarcasmo el desmembramiento del cuerpo de una muñeca, para finalizar validando el refrán que dice: “Ojos que no ven, corazón que no siente”.

Volviendo al prólogo de *Poesía en la fisura*, Freidemberg afirma allí también que en la nueva poesía la atmósfera de «fisura» se resuelve mediante:

el registro austero e impasible de un mundo deslucido [...] Dar cuenta de pequeñas acciones, mirar lo que hay alrededor en busca de algo en que se pueda fijar la atención, de algún detalle lo suficientemente consistente como para que el trabajo con las palabras lo intente retener. Dar cuenta de pequeñas acciones, mirar lo que hay alrededor, por muy pobre o muy conocido que sea, a veces con ironía, a veces con una apenas perceptible ternura comprensiva, como si la poesía estuviera

²⁹ La obra *Arveja negra* fue publicada en 2005 por Ediciones Vox

tratando de reconocer qué mundo le toca después de un cataclismo y qué significación puede extraer de eso. (1995, 7)

Tal podría ser el caso del poema “VII” de *La zanjita*, donde Juan Desiderio ofrece fragmentos de una realidad oxidada, en decadencia, que tiene lugar en los monoblocks de los barrios pobres como consecuencia de las políticas neoliberales de los años noventa menemistas:

Aprovechaban los viernes que el
pelahueso dormía en la seccional y se
instalaban en la pared que da a los
monoblock. Los hevys con sus pelos
quemados y ojos de arsénico cómo tocaban
esos chicos la pared a cada rato
rituaban con eso de romper la puntita lo
divertido de romper la cajita del
tetra mientras apagaban el grabador sólo
la voz del viento sólo el ruido de
tijera que salía de entre los yuyos.
En el cementerio todo es posible los hevys
hasta pueden tener frío un radiador de
colectivo tirado ahí darte el calor todo
el invierno. Al fin la fiesta y arman una
nave y otra nave y fuman otra
nave más le cantan al azar lo que puede
caer cantan al agua que sale de
los huesos fríos que forma un discreto lago
un hermoso ojo de agua
que descarga
en la zanja.
(A.A.V.V, 2012, 44)³⁰

En este poema no vemos el hiperconsumo de principios de los 90 ni la arquitectura posmoderna, sino signos de pobreza como las zanjitas, monoblocks, envases de vino en tetrabrik y radiadores rotos, todas referencias del mundo marginal al que aludía Freidemberg en *Poesía en la fisura*. Asimismo, observamos que el autor hace referencia a esta pandilla de jóvenes, los “hevys”, que con sus adicciones y sus pelos quemados son un claro ejemplo de la decadencia de la juventud de los noventa. Coincidimos con Kesselman, Mazzoni y Selci en que en Desiderio, el barrio no está penetrado por la cultura popular, sino por el desarrollo de la cultura joven. Los sujetos

30 Esta obra fue publicada por primera vez en *Diario de Poesía* en 1993 y fue reeditada en 2001 por Deldiego y en 2008 por Vox ediciones.

de la enunciación no son gauchos, obreros ni presos, sino jóvenes apuntalados por el adverso contexto socio económico y el rock.

En octubre de 1997, dos años más tarde de la publicación de *Poesía en la fisura*, se lleva a cabo en Santa Fe la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo, organizada por la Universidad Nacional del Litoral. Allí Daniel García Helder y Martín Prieto, ambos miembros de *Diario de Poesía*³¹, leen “Boceto N 2º para un... de la poesía argentina actual”³². Daniel Freidemberg afirma que el artículo es “una informada y perspicaz mezcla de indagación puntual y visión panorámica que también funciona como manifiesto y folleto promocional”³³ (2006, 150). Para Freidemberg a partir de esta publicación es que “Poesía de los noventa, sería el nombre de una preocupación que empieza a tomar cuerpo entre poetas, profesores, periodistas y críticos” (2006, 150). Asimismo, afirman que el carácter ontológico de esta poesía está en lo pasajero, en el instante. Explican que para los poetas de los 90 “El ser no está más allá de las cosas” (2006, 107), es más, solo se hace tangible en ellas. Un ejemplo de esto podría ser la un fragmento del poema número 13 de *Punctum* de Martín Gambarotta: “Cuando dijo cielo/ nada representó salvo el color irreal marcando el contorno del paredón bordeando el cementerio” (1996, 32)³⁴. Siguiendo con la idea de que el lenguaje de esta generación poética busca despojarse de recursos retóricos, simplificando hasta el grado cero las posibilidades literarias de la lengua, observamos cómo en este poema el cielo no es más que lo que demarca el límite del cerco perimetral del cementerio y no ese lugar infinito hacia donde ascendía la mirada contemplativa del poeta. Nuevamente vemos cómo los poetas de esta generación son ideogramáticos, tal como expresan Prieto y García Helder, pues “se basan en lo que conocen, pero sin la pretensión de estar reflejando lo que ven, más bien, copian lo que tienen en la cabeza sin traducirlo a un lenguaje elevado, en todo caso, rebajándolo” (2006, 109). En cuanto a los poetas que integran esta generación, Prieto y Helder los circunscriben a los autores nacidos, con oscilaciones y excepciones, entre 1964 y 1972, residentes, en su mayoría, en Capital

³¹ García Helder en el período 1986 – 2002 y Prieto en el 1986 – 2001.

³² En el 2006 este artículo fue incluido en *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, libro en donde se editan algunos artículos de los poetas que participaron en las jornadas sobre las últimas tres décadas de poesía que organizó la Universidad de Buenos Aires en el Centro Cultural Ricardo Rojas en abril de 2006. Nosotros tomamos esta última versión, por ser la más actualizada.

³³ Especialmente luego de ser publicado en 1998, con algunos agregados, en la revista *Punto de Vista* n° 60

³⁴ *Punctum* fue publicada por Libros de tierra Firme en 1996, 2da edición en 2005 por Eloísa Cartonera y en 2011 fue re editada por la editorial Mansalva.

Federal, que presentan en su obra ciertas características temático-formales. Para realizar este artículo, los críticos toman textos que se encuentran en circulación o a punto de ser publicados, y también otros que se podían leer en las páginas de alguna revista de poesía. De la vasta selección de poetas que incluyen, mencionaremos solamente aquellos que para nosotros son los más representativos de esta generación por las características de su obra: Pablo Cruz Aguirre, Martín Gambarotta, Fernando Molle, Marina Mariasch, Santiago Vega (Washington Cucurto), Manuel Alemián, Fabián Casas, Carlos Martín Eguía, María Medrano, Laura Wittner, Santiago Llach, Eduardo Ainbinder, Gabriela Bejerman, Alejandro Rubio, Juan Desiderio, Daniel Durand, Verónica Viola Fisher, Fernanda Laguna, José Villa, Osvaldo Aguirre, Oscar Taborda, Mariana Bustelo, Selva Dispasquale y Rodolfo Edwards. Si bien Prieto y García Helder no mencionan a Roberta Iannamico dentro de este grupo, consideramos que la autora bahiense es parte de esta generación, no solo porque coincide con el año de nacimiento de estos poetas, sino también por las características temático formales de su poesía, como veremos más adelante.

1.3 Principales antologías de poesía de los 90

Un año más tarde de la publicación del artículo de Prieto y García Helder, el Instituto de Cultura Iberoamericana (ICI) publica en su página web la antología “Monstruos: el sueño de la poesía³⁵”, que estuvo en la web hasta el año 2001 y luego fue editada en papel por el Fondo de Cultura Económico³⁶, *Monstruos. Antología de la joven poesía*

³⁵ Eduardo Ainbinder (Bs. As., 1968); Gustavo Álvarez Núñez (Bs. As., 1968); Teresa Arijón (Bs. As., 1960); Gabriela Bejerman (Bs. As., 1973); Bárbara Belloc (Bs. As., 1968); Pablo Martín Betelu (Bs. As., 1967); Osvaldo Bossi (Bs. As., 1963); Marilin Briante (Bs. As., 1963); Fabián Casas (Bs. As., 1965); Walter Cassara (Bs. As., 1971); Selva Dispasquale (Bs. As., 1968); Edgardo Dobry (Santa Fe, 1962); Martín Gambarotta (Bs. As., 1968); Daniel García Helder (Santa Fe, 1961); Fernanda Laguna (Bs. As., 1972); Santiago Llach (Bs. As., 1972); Vivian Lofiego (Bs. As., 1964); Marina Mariasch (Bs. As., 1973); Silvio Mattoni (Córdoba, 1969); Fernando Molle (Bs. As., 1968); Andy Nachón (Bs. As., 1970); Federico Novick (Bs. As., 1973); Roxana Páez (Bs. As., 1962); Pablo Pérez (Bs. As., 1966); Santiago Pintabona (Bs. As., 1974); Guillermo Piro (Bs. As., 1960); Martín Prieto (Santa Fe, 1961); Sergio Raimondi (Bs. As., 1969); Martín Rodríguez (Bs. As., 1978); Alejandro Rubio (Bs. As., 1967); Guillermo Saavedra (Bs. As., 1960); Gabriela Saccone (Bs. As., 1961); Ariel Schettini (Bs. As., 1966); Santiago Vega (Bs. As., 1973); José Villa (Bs. As., 1966); Verónica Viola Fischer (Bs. As., 1974) y Laura Wittner (Bs. As., 1967).

³⁶ El pasaje de un soporte a otro implica de por sí algunas modificaciones. Como explica Porrúa, “los modos de leer en internet son distintos”, pues allí todo es efímero, “se impone una lectura veloz”, la autora dirá que “la red es más permeable a la búsqueda rápida, a la cita o frase concreta, que no permiten la suspensión del tiempo”. Porrúa enumera ciertas modificaciones que se pueden detectar de la versión de la web a la de papel. Por un lado, observa que no se incluye a Eduardo Ainbinder; que hay actualizaciones

argentina. La misma fue antologada por Arturo Carrera y tal como señala Ana Porrúa, “representa uno de los recortes más importantes y representativos de la poesía joven, según reza su subtítulo” (2008, 18). Carrera señala que “la palabra monstruo quiere decir no sólo “mostrar” sino “mostrar espectacularmente” (2001, 11). Y él se propone: “mostrar el contraste de juventudes, pero asimismo de poéticas” (2001, 11). Carrera define esta antología como una “selección de lo monstruoso, es decir de lo que se exhibe más allá de la norma” (2001, 11).

La mayoría de los treinta y seis poetas publicados en esta antología nació en Buenos Aires y contaba con algún libro editado en su haber. Nueve de ellos estuvieron incluidos en *Poesía en la Fisura* (Briante, Casas, Dispasquale, Gambarotta, Molle, Raimondi, Rubio, Vega (Cucurto) y Villa). Entre los autores seleccionados por Carrera, ocho fueron ganadores de un primer o segundo premio literario o habían recibido alguna mención en los concursos de poesía organizados por *Diario de Poesía*³⁷, Ediciones Siesta³⁸ y Vox (Briante, Gambarotta, Llach, Mattoni, Paez, Rubio, Vega (Cucurto) y

en los datos biográficos (con excepción de los de Santiago Vega); en el caso de las poéticas solicitadas a los poetas, algunas siguen incompletas y otra han variado su definición; hay inclusión de poemas nuevos y casos, como el de Sergio Raimondi, que publica otra sección de su “Égloga” y hace desaparecer la anterior; hay reescritura de los textos. Para Porrúa el costado más interesante de estas dos versiones es que a través de “las nuevas escrituras de los poetas incluidos, los procesos de corrección de un texto, o los ajustes sobre las reflexiones del oficio”, se nos permite “echar una mirada a la cocina de la escritura” de quienes conformaron *Monstruos* (ver www.bazaramericano.com/resenas/articulos/poeta_porrúa.htm).

³⁷ En abril de 2000 se publican en *Diario de poesía* los ganadores del “Concurso Hispanoamericano de poesía *Diario de poesía* y Vox”. El jurado estuvo integrado por miembros de la revista organizadora del concurso: por Vox, Mirta Colangelo, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Gustavo López, Mario Ortiz y Sergio Raimondi; por *Diario de poesía*, Josefina Darriba, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Ricardo Ibarlucía, Martín Prieto, Mirta Rosenberg y Daniel Samoilovich. El primer premio fue para Germán Carrasco por *Calas (kermesse)*; el segundo premio fue compartido por Mario Arteca, por *Bestiario Búlgaro*, y por Laura Wittner, por *Las últimas mudanzas*. En este caso, solo Wittner había aparecido anteriormente en *Diario de poesía*. En 1995 su obra recibió una mención especial en el “Primer Concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*”.

³⁸ En abril de 1999 aparecen en las páginas de *Diario de poesía* los ganadores del concurso organizado por la editorial Siesta. El jurado estuvo integrado entonces por los miembros de su comité editorial, Marina Mariasch y Santiago Llach y por Delfina Muschietti y Daniel García Helder. El primer premio, compartido, fue para Alejandro Rubio por *Metal Pesado*, y para Santiago Vega por *La máquina de hacer paraguayitos*. El segundo premio, también compartido, fue para Carlos Martín Eguía y Alexandra Molina. Carlos Martín Eguía fue seleccionado como finalista en el “Primer Concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*”, y obtuvo el primer premio con *Ojo de pez* en el “I Concurso Hispanoamericano de Poesía en Internet” organizado por *poesia.com* (Bs. As.) y *Amsterdam Sur y Mundo Latino* (Amsterdam). Más adelante, veremos en la sección “Crítica” de *Diario de Poesía*, los comentarios de las dos obras ganadoras. Nora Avaro dirá que la poesía de Rubio interroga y cuenta en una admirable figuración rítmica que sostiene y desvirtúa la pregunta y la narración; también subraya el cuidado por nivelar lo alto y lo bajo, lo magno y lo mísero (*Diario de Poesía* n° 55, 2000, 31). Por su parte, Marcelo Díaz (quien fue finalista en el II Concurso Hispanoamericano de Poesía organizado por *Diario de Poesía* y también miembro de la revista Vox) destaca, refiriéndose a *La máquina de hacer paraguayitos*, la combinación del lenguaje directo y crudo de cierta poesía de los 90 con el lirismo de grandes zonas de la poesía latinoamericana, un *pastiche*, una mezcla, por momentos metafórica y por momentos coloquial (*Diario de Poesía* n° 56, 2000, 28).

Wittner). También es relevante señalar que muchos de los poetas antologados por Carrera tenían sus propias editoriales desde las cuales publicaban sus obras, como es el caso de Laguna desde Belleza y Felicidad; de Llach y Mariasch desde Ediciones Siesta; y de Villa con ediciones DelDiego. A su vez, muchos de estos poetas dictaron talleres (Villa; Prieto; Carrera) o dirigieron revistas (Gambarotta con poesía.com). Es decir que varios de los poetas que figuran en dicha antología no solo publicaban su propia obra, sino que también eran difusores de la poesía del momento.

En cuanto a las características temático formales dentro de *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (2001) podríamos afirmar, coincidiendo con lo que sostiene Ana Porrúa en su artículo “Notas sobre la antología de un poeta”(2001), que dentro de dicha antología existen dos líneas de escritura; por un lado estarían los poetas más jóvenes, como Martín Gambarotta, Santiago Vega (Cucurto), Alejandro Rubio, Santiago Llach, Verónica Viola Fisher, Marina Mariasch e incluso Fabián Casas o Daniel García Helder; y, por otro lado, Teresa Arijón, Guillermo Piro, Silvio Mattoni y Guillermo Saavedra, quienes responden, evidentemente, a otros tratamientos de lo poético. Podríamos decir que la elección de autores no fue la de un lector crítico, sino la de un poeta que reconoció a otros poetas. Según Porrúa, no hubo ningún intento de armar líneas, de pensar relaciones entre los escritores incluidos, cada uno fue un punto en el mapa diseñado por Carrera eximiéndose así de justificar ciertas inclusiones, que para algunos son extrañas, como las de Pablo Martín Betelu o Vivian Lofiego; así como tampoco justifica algunas exclusiones, entre las que se podrían mencionar *La zanjita* de Juan Desiderio, uno de los primeros libros en el que se rescata una oralidad con marcas generacionales. Consideramos que a Porrúa le faltó agregar la omisión de la producción de Roberta Iannamico dentro de la selección realizada por Carrera. Realizamos esta afirmación dado que la obra de la poeta bahiense condice con algunas de las características que tuvo en cuenta el antólogo para realizar la selección de los poetas, como por ejemplo el hecho de que cuando se publicó *Monstruos*, Iannamico ya había publicado no uno, sino tres libros³⁹ en la reconocida editorial Vox, en la que también publicaron muchos de los poetas incluidos en esta antología. Asimismo, la poeta bahiense al igual que ocho de los poetas que figuran en *Monstruos*, había resultado finalista en dos concursos de poesía en 1997 -los mentados I Concurso

³⁹ *El zorro gris, el zorro blanco y el zorro colorado* (Vox, 1997), *Mamushkas* (Vox, 1999), *El collar de fideos* (2000).

Hispanoamericano de Poesía organizado por la revista Vox, de Bahía Blanca, y el Concurso Nacional de Poesía “Miguel Ángel Bustos, Roberto Santoro y Francisco Urondo”, organizado por la CTA, Buenos Aires- y también había ganado la beca Antorchas.

Si bien Iannamico tampoco se encuentra en otras de las antologías centradas en esta generación, como en *La tendencia materialista* (2012), y en *Hotel Quequén. Poesía* (2006), ni está en dos importantes panorámicas, como son *200 años de poesía argentina* (2010) y *Poesía Argentina del siglo XXI* (2015), entre otras, para nosotros esta poeta sí se encuentra en el centro del canon de la poesía de los noventa. También lo considera así Andi Nachón, que la incluye en su antología *Poetas argentinas (1961-1980)*. Asimismo, como veremos más adelante, Iannamico fue estudiada por críticas y poetas reconocidas como Anahí Mallol, Tamara Kamenszain y Marina Yuszczuk. Y fue publicada por las principales editoriales de poesía del momento como Vox, Deldiego y Belleza y felicidad. Además, condice con las características de la poesía de los 90 como veremos a continuación.

1.4 Principales características de la poesía de los 90

En cuanto a las características de la poesía de esta generación, Francine Masiello en su *El arte de la transición* (2001) cita a Freidemberg y retoma la idea de que, con el retorno a la democracia, la poesía había experimentado una crisis general de paradigmas. Los temas centrales de la poesía de los 90 son hechos cotidianos, minúsculos, y los autores los van a hacer evidentes sin versos edulcorados ni frases simpáticas. Gran parte de la obra de este período es una poesía marcada por el uso de un lenguaje simple y llano, que teóricamente -como señala Tamara Kamenszain en su *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* - (2007) se abstiene del uso de la metáfora y busca, en cambio, poner una mirada traslúcida sobre la realidad. Kamenszain observa que los autores de dicho período proponen una poesía despojada de todo ornamento poético, que se acerca a lo que no siempre la retórica puede captar, lo real. La crítica ejemplifica este concepto con los textos de varios escritores de la generación de los 90 entre los que incluye el nombre de Roberta Iannamico. Tal como señala Kamenszain, lo que hacen los autores de esta generación es justamente “testimoniar sin metáfora”. Siguiendo con esta línea de pensamiento, María Amelia Arancet Ruda en “Poesía actual

de Buenos Aires. Mairal y Gútiz: opuestos semejantes”, también postula que los integrantes de la poesía de los años 90 “desde su cuestionamiento del sistema, abdicen de lo tradicionalmente bello”. Tal es el caso de la poesía de Santiago Vega, más conocido como Washington Cucurto:

Señoras y señores, bienvenidos al fabuloso mundo de la cumbia. Están por ingresar con boleto preferencial (y en una Ferrari) al magnífico barrio de Constitución de la mejor cumbia del mundo, lugar donde todo es posible. [...] Conozcan a todos los malandras de la música tropical: Frasquito, El Tipeador, Suni La Bomba Paraguaya. Controlen sus bolsillos, cuiden sus carteras. Enamórense, ruboricense, sorpréndanse con estos dominicanos del demonio, con estos paraguayos de la San Chifle. Pasen, pasen, están ustedes invitados...". (2003, 15-16)

Cucurto escribe a partir de una realidad marginal de la ciudad de Buenos Aires: el barrio de Constitución, la cumbia, los inmigrantes de los países latinoamericanos y la inseguridad. Observamos entonces cómo nuevos campos culturales como el barrio, el habla coloquial y la música tropical ingresan en el mundo de la poesía. El poeta toma como puntapié hechos de una realidad que todos sabemos que existe, pero que la mayoría prefiere ignorar, a los que no se les solía reconocer estatuto poético. Otro ejemplo podría ser el de la poeta Fernanda Laguna, quien escribe un poema cuyo título es “A mi toallita femenina”, tema impensado en la poesía anterior:

Estaba en el baño y me inspiré
pero dudé si llegaría a la computadora a escribir este poema
porque me duele la panza.
Y pensé que si de pasada me tiraba en la cama
no duraría esta inspiración.
Pero llegué...
y todo para decir:
LAS MEJORES TOALLITAS DEL MUNDO SON LAS LADY SOFT
NORMALES
(y son las más baratas).
(...)
Este es un poema arqueológico
En algún basural algún día
quedará sin descomponerse
una Lady Soft llena de gusanos.
Y para ella
también será este poema.
(2012, 143)

Para la poeta, el destino del poema no es épico ni bello, sino que se equipara con el de algo tan desagradable como una toallita femenina en un basural. Nuevamente,

observamos como motivo poético temas que para la gran mayoría quedarían desechados, por falta de decoro, por muy privados.

Asimismo, con alguna raíz en la poesía de los años 70, la poesía de los 90 no distingue entre la alta cultura y la cultura de masas. Kesselman, Mazzoni y Selci citan una afirmación de Delfina Muschietti quien afirma que, “en el texto de un joven poeta de los 90, puede aparecer, naturalmente, una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop” (2012, 21). Un claro ejemplo podría ser el poema “Cómics” de Fabián Casas:

Durante mi luna de miel
con la droga
Caronte me llevaba de paseo
en un taxi fino y rojo.
Yo nunca bajaba las ventanas
ni permitía que me pidieran dinero
en los semáforos.
Después, todo pasó.
De ese tiempo me queda
un beso frío en el hígado
y cierta arqueología
en la paranoia.
(A.A.V.V. 2012, 56.)⁴⁰

Casas utiliza una de las figuras de la mitología griega para hablar sobre sus sensaciones durante el consumo de drogas con un marcado tono existencial. Otro ejemplo podría ser el de Roberta Iannamico en su poema “Dejada”, cuando describe una situación ordinaria de su vida cotidiana utilizando a modo de ejemplo un verso del poeta español Federico García Lorca:

En jogging y abajo el camisón
platos y cubiertos me llaman
desde la mesada
afuera y en el único rincón del sol
ese silencio ondulado
que decía lorca
los árboles con peinados altos
los yuyos al natural.
(2008, 29)

La poeta bahiense hace referencia al poema de García Lorca “El silencio”⁴¹ para aludir a su presente. Muestra la realidad cotidiana de su hogar, sin alterarla y desde una mirada poética refiere a hechos usuales. Otro ejemplo:

⁴⁰ Este poema se encuentra dentro de *Tuca* y fue editado por Tierra Firme en 1990. Y re editado por Vox en 2007

La pera
con la tersa piel
de sus nalgas amarillas.
Se es siempre suave
al morderla.
(2000, 16)

En este poema Iannamico hace foco sobre un hecho tan común, que se vuelve casi imperceptible para el lector-espectador: el modo en que se muerde la fruta. Una observación tan precisa, tan específica, tan exacta, requiere del esfuerzo de aplicar una percepción microscópica sobre un acto banal. Esta mirada desarma la mecanicidad con la que nos enfrentamos a lo cotidiano. Así, un acto usual, como comer una fruta, se convierte en un acto poético. En la obra de Roberta Iannamico podemos apreciar la misma alusión a situaciones ordinarias con un lenguaje coloquial, e inclusive vulgar:

Parábamos en la ruta
y mi mamá y yo
corríamos a hacer pis
bajábamos
al túnel
debajo de la ruta
nos agachábamos
daba risa escuchar los autos
arriba nuestro
con el culo al aire
a mí me vino
el viento en contra
y me mojé
nos reíamos
nos reíamos.
(2001, s/p)

Observamos entonces cómo poetas de la generación de los 90 como Washington Cucurto, Fernanda Laguna, Fabián Casas y Roberta Iannamico, se detienen en situaciones que para cualquiera podrían ser insignificantes y, sin embargo, para ellos son fuente de inspiración y el puntapié inicial para escribir poesía.

⁴¹ Poema editado dentro del *Poema del cante jondo*, publicado en 1931. Tras el poema-prólogo, siguen las cuatro secciones principales del libro: el "Poema de la siguiya gitana", el "Poema de la soleá", el "Poema de la saeta" y el "Gráfico de la petenera". "El silencio" pertenece a la primera sección.

1.5 Iannamico, Mariasch y Wittner, 3 miradas sobre la maternidad

Como ya señalamos previamente y coincidiendo con el análisis que hace Daniel Freidemberg en el prólogo de *Poesía en la fisura*, una de las características clave de la poesía de los 90 es la presencia de hechos minúsculos de la cotidianeidad, que a pesar de su pequeñez pueden ser bellos e importantes. Un claro ejemplo lo encontramos en la obra de nuestra autora y, además, en las poetisas Laura Wittner (Buenos Aires 1967) y Marina Mariasch (Buenos Aires, 1973), quienes parecen recorrer el paisaje de lo cotidiano con una cámara de mano haciendo *zoom* en los detalles periféricos de cada escena. Leemos el siguiente poema de Laura Wittner que focaliza en la mirada de una mascota:

Le sigo la mirada,
la posa sobre un mueble,
está siguiendo
algo pequeño,
ese bichito que desciende.
Claro, podría pensarse
que es condición canina
observar los insectos
e incluso
lanzarse sobre ellos.
Sin embargo, para un perro,
mirar una arañita que resbala
mueble abajo
es tanta distracción
como para un humano.
No hace nada
y además
mira un insecto.
El perro está aburrido,
o está pensando,
y cuando tiene una idea
se olvida de la araña,
se levanta y se va,
concentrado o displicente,
a otra parte de la casa.
(...)
Pobres los perros
(...)
Y cómo nos miraron,
enormes, directo
a los ojos,
queriendo darnos un consuelo
para esas cosas de humanos;
pidiendo consuelo y agua
para sus cosas
de perros.
(...)

(2017, 115.)⁴²

Wittner comienza el poema mostrando cómo su mascota se detiene en un hecho casi imperceptible, el descenso de una pequeña araña. La poeta refuerza el hecho de la pequeñez del insecto utilizando los diminutivos “arañita” y “bichito”. Pero, a pesar de ser un hecho cotidiano, remarca lo extraordinario del mismo, no tanto por el movimiento descendente del insecto, sino por la atención con la que lo observa su perro. Y esa atención en lo minúsculo e insignificante dura un instante tan pequeño como la araña misma. Wittner concluye en que la mirada de un perro puede detenerse en algo tan diminuto como el descenso de una “arañita” y, a la par, ser casi empática con su amo.

En otro poema de Marina Mariasch que pertenece a *tigre y león*⁴³, también se presenta el andar de un insecto muy pequeño:

Vamos a la galería
a ver pasar las hormigas.
Ahí pasa una
con un palito seco.
Va camino al hormiguero,
la sigo con la mirada.
Atrás de ella viene otra
caminando en fila india.
Las hormigas son previsoras
juntan hojas para el invierno
hacen senderos finitos
donde desfilan como modelos
africanas.
(2014, 164)

Nuevamente, la poesía de los 90, nos pone frente a un hecho que para cualquier otro pasaría inadvertido, el andar de una hormiga. El uso de diminutivos como “palito” y “finitos” vuelve a reforzar la pequeñez de la escena. Siguiendo con lo que afirma Marina Yuszczuk en su artículo “No cualquiera es doméstico: experiencia y espacio privado en Laura Wittner, Marina Mariasch y Roberta Iannamico”, en *tigre y león*, se desprende la figura de una madre que le explica el mundo a su hijo. La poeta asocia los fenómenos de la naturaleza complejos de explicar con aquello con lo que solemos estar

⁴² Este poema se encuentra dentro de *La tomadora de café*, editado por Vox ediciones en 2005

⁴³ *tigre y león*. Editorial Siesta: Buenos Aires, 2005.

familiarizados, y así vuelve conocido aquello que es desconocido. Aquí los senderos de las hormigas se asocian con las pasarelas de un desfile de modas y por su color negro, la poeta identifica a los insectos con modelos africanas. Yuszczuk sostiene que Mariash “traduce todo lo que ve en imágenes estereotipadas que a veces provienen explícitamente de los medios de comunicación masivos y que remiten a la noción de «espectáculo»”. Esta equiparación se debe -continúa- a una pobreza de la mirada, dado que la protagonista del poema no estaría observando realmente la escena, solo simularía hacerlo. Nosotros no coincidimos con dicha afirmación de Yuszczuk, puesto que consideramos que se trata de una simplificación conceptual que hace la madre para facilitarle la explicación a su hijo.

Iannamico también alude a hechos y situaciones casi imperceptibles para el ojo humano. Anahí Mallol afirma en su *El poema y su doble* que la poeta bahiense “hace de lo pequeño un elemento fundante de su estética” (2003, 195). Así se ve en el poema “Arroyo”:

Este arroyo que en la superficie resplandece
en el fondo
entre las piedras
está tapizado de cabelleras.
Una hojita navega
y estaciona en una pequeña playa
como un velero.
(2001, s.p)

En esta poesía la mirada de Iannamico va decreciendo. Del arroyo en general pasa al fondo, del fondo se traslada a las piedras para concluir, finalmente, en una escena menuda, mínima, minúscula: una pequeña hojita que navega como un velero. El arroyo se convierte en un todo frente a una partícula de un relato que desencadena el poema. Otro caso en el que la poeta bahiense se detiene en un hecho mínimo de la naturaleza es el siguiente:

Una lluvia finita
puntillosa
apenas hace ruido
sobre las hojas de los árboles
sobre el pasto y lo deja
lleno de perlas
es delicioso
estar debajo de esta lluvia
que habla en secreto
pero al rato da frío.

Iannamico hace foco en algo casi invisible, el modo en que las pequeñas gotas de rocío caen sobre el pasto y las hojas de los árboles. La poeta utiliza adjetivos como “finita” y “puntillosa” para describir la lluvia, pero lo diminuto de la escena no está dado solamente por la pequeñez visual, sino también a través de imágenes auditivas “apenas hace ruido”, que “habla en secreto”, acentuando lo mínimo de este hecho.

Los poemas que acabamos de citar exponen cómo Iannamico, Wittner y Mariasch se detienen en escenas cotidianas y desvían la atención hacia los márgenes, más específicamente a detalles casi imperceptibles que, sin embargo, son los que originan el poema. Las poetas nos invitan a estar más atentos, a descubrir en la naturaleza y en nuestra cotidianeidad un universo de hechos mínimos, pero no por ello poco espectaculares.

Las tres poetas mencionadas no solo concuerdan en la manera en que posan su mirada y reflexionan sobre aconteceres de la vida ordinaria, sino que coinciden en otro motivo al profundizar sobre el rol que con mayor preponderancia se ha dado a la mujer, ser madre⁴⁴. Sin embargo, cada poeta reflexiona acerca de la maternidad de manera diferente. Para demostrar esto vamos a analizar *tigre y león* (2005) de Marina Mariasch, *La tomadora de café* (2005) de Laura Wittner y *El collar de fideos* (2001) de Roberta Iannamico, ya que creemos que en estas tres obras es donde se pueden rastrear distintas maneras de experimentar la maternidad.

Antes de adentrarnos en dicho análisis nos parece pertinente reflexionar brevemente sobre el concepto de maternidad⁴⁵. Nora Domínguez en *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la literatura argentina* (2007) hace un repaso por la figura materna en las letras nacionales, y analiza los cambios por los que atravesó dicho concepto. La crítica comienza su obra asegurando que la maternidad no implica solamente concebir y dar a luz a un hijo sino que también implica una serie de prácticas y acciones que determinan “Ser madre no significa sólo concebir un hijo y parirlo, sino seguir una serie de prácticas y acciones que ordenen una producción que está íntimamente ligada con los afectos. Lo que Domínguez sugiere es que hasta mediados

⁴⁴ Nora Domínguez (2007) afirma que la idea más difundida y arraigada considera que el modelo dominante asimila e identifica a la mujer con la madre y convierte esta falaz coincidencia en el único destino posible para las mujeres.

⁴⁵ En el segundo capítulo de este trabajo ahondaremos más en el concepto de maternidad.

del siglo XX se esperaba de las madres que tuvieran ciertas actitudes como ser responsables y afectuosas, sexualmente pasivas, afectivamente dependientes y socialmente necesitadas de protección masculina y de lugar de pertenencia fuera del hogar interior. Asimismo, ensaya las distintas maneras de en que la figura de la madre es representada, porque esta no se cuenta a sí misma en la literatura argentina, sino que es contada por los hijos que se apropian de su capacidad de habla y de su representación, dado que cuando la mujer llega al relato ya es madre. Sin embargo, Domínguez también asevera que el concepto de maternidad no es estático y, por tanto, se transforma según el contexto sociopolítico. A partir de la aparición de figuras como Eva Perón y, décadas más tarde, las Madres de Plaza de mayo, el concepto de maternidad cambia radicalmente en la Argentina. Domínguez asegura que durante los últimos cincuenta años del siglo XX la madre deja de ser pasiva para tomar la palabra y ser protagonista de la política y de la vida pública.

Como mencionamos previamente, en *tigre y león* se puede apreciar la figura de una madre que le explica algunos acontecimientos naturales a su hijo; para hacerlo asocia lo desconocido con lo conocido y vuelve el universo exterior menos amenazante y más familiar. Un ejemplo podría ser el poema que ya comentamos de Mariasch sobre el andar de una hormiga; o también otro ejemplo:

No le tengas miedo a las tormentas.
Los truenos
son espectaculares
tienen que ver con el cine.
Si tenés miedo, vení a mi cama
nos tapamos con dos frazadas.
Los relámpagos: el flash de una cámara
que le saca una foto a la ciudad.
(...)
Las tormentas son buenas:
un preámbulo o una conclusión
que tranquiliza porque llegó.
(2014,159)

De acuerdo con Yuszczuk en su artículo “No cualquiera es doméstico...”, notamos cómo “la madre y el hijo aparecen instalados en el mismo tiempo, homogéneo y estático” (2009, 256). La maternidad no se muestra de una manera moral o pedagógica, sino todo lo contrario, es un diálogo franco, simple e íntimo con lo otro que es la infancia. Leemos otro ejemplo de la misma autora:

Hace calor a esta hora.
(...)
Después de comer
nos tiramos en la cama
hacemos la siesta,
la cama es un barco
la alfombra es el mar.
Las sierras de la obra
hacen de chicharras
los obreros tocan el toc-toc.
(2014, 165)

En este caso, Mariasch transforma la siesta del hijo, momento que podría ser irrelevante, en una aventura infantil, “la cama es un barco/la alfombra es el mar”. La poeta asocia los ruidos de una obra en construcción con los sonidos de la naturaleza, así -en línea con Yuszczuk- “lo otro es inmediatamente asimilado a lo familiar y atraído hacia el interior. [...] la casa coincide con el mundo y lo reproduce en miniatura” (2009, 257). El universo de *tigre y león* es un mundo sin sobresaltos, acogedor, familiar y seguro. En el poema con el que finaliza el libro se acentúa en el espacio privado:

Hicimos una casa
cerca de un bosque
pero no en uno
porque la queríamos
soleada. No hablamos
con nadie y cuando tuvimos hijos
los escondimos
les compramos libros y les
enseñamos a leer
y a escribir nosotros mismos
La casa queda junto
a un precipicio
A la madrugada nos acercamos
y tiramos cosas, como botellas,
tazas, juguetes o lo que haya
por ahí y escuchamos
cómo suenan
al estrellarse contra
las rocas.
Cuando volvemos
es más lindo
estar en la casa
Sin hablar, sin nadie
que se caiga por el precipicio.
(2014, 179)

Aquí, Mariasch construye la maternidad como algo que se vive “puertas para adentro”. El espacio interior del hogar y lo que allí sucede es vivido como algo

impenetrable para alguien ajeno a la familia. La maternidad y la crianza de los hijos no se comparten con nadie ni suceden en ningún otro lugar que no sea el interior del hogar, dado que ese es el lugar seguro donde todo conflicto queda afuera. Mariasch estaría planteando un aislamiento necesario y positivo de la familia desde el punto de vista social, y a la madre como el eje que lo sostiene, concepto primitivo de familia que fue variando a medida que el tiempo transcurrió.

La tomadora de café, de Laura Wittner, fue publicado en el mismo año que el libro de Mariasch y, como encuentra Yuszczuk, es en varios sentidos, su opuesto. Su primer poema se denomina “Dentro de casa”:

Sube, vertical, hasta la punta del pino.
Donde mueve las alas en silencio, quieto.
Llueve. Devolver el chupete a una boquita ansiosa.
Sin o con público la actuación es igual
--es decir, es casi una actitud.
La función empieza a cualquier hora,
las horas sólo tienen validez si las anuncia el relojito amarillo
omnipresente.
(2014, 79).

Wittner ofrece una escena cotidiana de la maternidad y destaca la repetición del acto. A diferencia de Mariasch, ya no lo circunscribe a un escenario íntimo y privado, sino que le brinda cierta apertura, “Sin o con público la actuación es igual”. También diferenciándose de la figura materna de *tigre y león*, estar en casa, cuidar al hijo, hacer el trabajo doméstico son tareas que no le son propias a la figura de madre que se desprende del poema, sino que tienen que ver con representar un papel. Dice Yuszczuk: “parecería ser que incluso en soledad se experimenta la vida doméstica con cierta distancia” (259), muy lejos de la naturalidad con la que en otros tiempos se hubiera asumido la maternidad como destino y no como elección. Esta idea atraviesa de principio a fin *La tomadora de café*, que no solamente se circunscribe a lo humano, sino que se expande a otro tipo de gestaciones como se lee en el poema 7:

Toda una sorpresa
cuántas plantas florecen
o brotan en invierno.
Y de maneras no convencionales.
A una le sale un brote
en mitad de la hoja verde.
A primera vista parece bichada.
Hasta la más reacia, finalmente,
da una flor.
(2014, 80)

La maternidad aquí, aparece por fuera de toda idealización, “Hasta las más reacia, finalmente/da una flor”. De alguna manera, la poeta desacraliza el rol de madre asegurando que serlo no implica mérito alguno. Wittner construye un campo semántico de conceptos negativos: “bichada”, “reacia”, que combinados, paradójicamente, se transforman en un concepto positivo que implica la generación de una nueva vida, da una flor. Al mismo tiempo en *La tomadora de café* es muy evidente el corte que se da en la transmisión de la experiencia de generación en generación. Lo que aparece en este libro es una madre que empieza desde cero, como si se hubiera hecho *tabula rasa* con respecto al modo de vivir la maternidad de madres y abuelas. Leemos el poema 26 de la serie:

Sola
mente
confiando en el instinto
—agarrada del instinto
así hago
mi trabajo.
(2014, 86).

La experiencia de la maternidad no tiene en cuenta lo heredado por el linaje femenino de su familia, sino que lo que aparece es el instinto como modelo rector del accionar de esta madre. Como denota el primer verso del poema, esta mujer construye su propia experiencia de la maternidad en soledad, esa soledad podría no sólo ser física sino también emocional ya que no tiene recuerdo de ninguna figura materna ni de experiencias relacionadas con la maternidad. Asimismo, este corte con la experiencia de generaciones anteriores se lee en la actitud con respecto a la cocina que según apunta Yuszczuk, es el ámbito por excelencia de transmisión oral de las recetas de madres y abuelas, de un saber hacer que se hereda y se aprende desde la misma infancia. Wittner presenta en cambio a una mujer que parece entrar en la cocina por primera vez, tal como lo evidencia el siguiente poema:

¡Qué peligro! El hecho,
en apariencia llano,
de licuar zanahorias o una tarde
hornear tres filas de galletas
te impulsa
del otro lado de una puerta
donde todo un universo
te recibe que habías, hasta entonces,
tratado de evitar. A partir de este momento
vas a necesitar todavía más.
Pero, ¿más? ¿Es posible?
¿Menos y menos autosatisfacción?

Anotá: hojas de lima, un wok,
chocolate de taza pero blanco,
galangal,
ginger root,
y ¡ay! ¿sería mucho pedir?
moldecitos siliconados.
(2005, 11)

La reticencia a la cocina es explícita; ese espacio de la casa es un lugar que se había tratado de evitar hasta el momento en el que la presencia del hijo lo vuelve inevitable. El corte con la tradición se lee también en la clase de productos que conforman la lista de compras: “hojas de lima”, “un wok”, “galangal”, “ginger root” y “moldecitos siliconados”. Probablemente ninguno de estos productos estuvo presente en las cocinas de nuestras abuelas ni en *El Libro de Doña Petrona*⁴⁶, sino que remiten más a un universo de cocina por canal de cable. Así como en *tigre y león* lo extraño era lo que estaba por fuera del hogar, en *La tomadora de café* lo ajeno es todo lo que está adentro de la propia casa y que se relaciona con la maternidad.

El collar de fideos (2001) de Roberta Iannamico plantea semejanzas y diferencias con las obras de Mariasch y Wittner. A diferencia de *La tomadora de café*, aquí sí vemos la herencia de un linaje femenino. En Iannamico vuelve a aparecer la tradición en la cadena de abuelas, madres e hijas, pero como algo práctico, algo que se puede utilizar para jugar y que, a su vez, transporte hacia otro lugar imaginario, fuera de la realidad. En el siguiente poema vemos el legado material de la abuela:

Los camisones de mi abuela
mi única herencia
junto con el juego de té
y las soperas
son unos camisones
que están fuera
de la realidad
todos blancos
hay uno ideal
para andar entre gramíneas
campesino
sencillo
de una belleza natural
después
una enagua con breteles de cinta

⁴⁶ Desde su primera edición en 1934, *El Libro de Doña Petrona* es un clásico en todos los hogares de la Argentina. Traducido a ocho idiomas y con un récord de ventas que alcanza los 3.000.000 de ejemplares en todo el mundo, la obra trascendió el ámbito de la gastronomía para convertirse en un documento de interés histórico y antropológico. Más de cinco generaciones de aficionados y profesionales de la cocina deben parte de su éxito al talento de una de las primeras emprendedoras de nuestro país, Petrona C. de Gandulfo.

parienta del mar
por su erotismo
dos enagüitas más cortas
púberes
y otro camisón
largo
que más bien parece
el vestido de un ángel.
Todavía no los usé
pero voy a empezar
(2001, 15).

La herencia se convierte así en un juego en el que los papeles son intercambiables: se puede ser alternativamente una campesina, una mujer sensual, una púber, un ángel. Al igual que en Mariasch, los límites entre la figura de la madre y la de la hija están desdibujados. No sabemos bien si la figura femenina que se desprende del poema es una adulta que juega a ser niña, o una nena que va a usar los camisones como una mujer. Este legado práctico viene con una herencia de gestos que anticipan una carga trágica en el linaje femenino familiar:

Todas las madres
guardan la memoria de la primera
mi bisabuela se suicidó
(...)
dicen que primero
se preparó
se pintó
se puso las alhajas
se peinó el pelo rubio
frente al espejo
sin dejar de mirarse
con ese gesto que repite
todos los días mi mamá
y que yo
estoy empezando
a repetir.
(2001, 18)

Lo que se hereda aquí no solo son objetos que forman parte imprescindible del juego femenino, sino que también traen aparejada una carga trágica de la historia familiar. Yuszczuk afirma que “Entonces, lo que se transmite de una mujer a otra es la posibilidad del juego pero también la astucia de la puesta en escena, de la simulación.” (265) Al igual que en la obra de Laura Wittner, hay distancia en la voz del poema con respecto a los roles sociales, como si la que habla no pudiera nunca agotarse en la definición de “madre”, “niña” o “mujer”. Asimismo, puede leerse en las poéticas de Wittner y Iannamico una puesta en escena, un juego con la simulación que habilita una

relación más libre con la tradición y con los roles heredados. Esa “actuación”, si bien no está desprovista de conflicto, abre un espacio en el que parecen estar gestándose las nuevas experiencias, más vinculadas con el presente, con una toma de distancia crítica con respecto al pasado. Podríamos afirmar que en *El collar de fideos*, Iannamico presenta una ruptura y al mismo tiempo una continuidad de lo heredado a través del linaje femenino, que no solo incluye lo cotidiano, sino también lo trágico.

Mientras que la de Marina Mariasch es una poesía en que se reafirma el hogar como único lugar seguro y a la madre como portadora del saber, en Wittner hay un replanteo de lo doméstico y del concepto de maternidad. En *La tomadora de café* se muestra una superposición conflictiva de percepciones y de significantes (madre, mujer, poeta, ama de casa). La madre aquí no aparece como aquella mujer que conoce y sabe todo acerca de la vida doméstica, sino que es una mujer que se reinventa cuando aparece el hijo, a pesar de lo ajeno que le resulta el mundo interior del hogar. Roberta Iannamico, en cambio, toma con distancia reflexiva aquello que hereda de las mujeres de su familia y lo replantea a través del juego, de la simulación. Siguiendo la afirmación de Domínguez de que, en cada generación es posible encontrar varios modelos maternos y la preponderancia de alguno de ellos no implica que los demás se desvanezcan. Hallamos que en *tigre y león*, *La tomadora de café* y *El collar de fideos* se presentan visiones diferentes de maternidad, a pesar de ser contemporáneas.

A partir de lo expuesto previamente, vemos que en la poesía de los años 90 los hechos usuales de la vida ordinaria son un tema recurrente para esta generación, que se vale de un lenguaje coloquial que, por momentos, se toca con lo vulgar. Asimismo, vemos que el abordaje de las pequeñas manifestaciones que tienen lugar en la naturaleza y en el hogar, también son motivo poético para escritoras tan relevantes de esta generación como Wittner y Mariasch. Iannamico no se muestra ajena a ninguna de estas consideraciones; por lo tanto, se podría seguir sosteniendo que esta autora es parte de este grupo literario.

1.6 Ediciones de los libros de poesía de los 90

Otro de los aspectos que merece analizarse en la poesía de los 90 es el de la edición de los libros. Se podría afirmar que durante esta década las publicaciones se vieron afectadas por dos fenómenos contrapuestos; por un lado, hay una gran distribución de

títulos a cargo de las grandes editoriales y, por otra parte, surgen otras más pequeñas e independientes con una escasa tirada de ejemplares.

En cuanto a las grandes editoriales, Malena Botto en “1990-2000. La Concentración y la Polarización de la Industria Editorial” afirma que la industria del libro en los 90 “experimenta un «crecimiento» –en términos estadísticos⁴⁷- que no se corresponde con una efectiva recuperación en la edición y circulación del libro de autor argentino” (2006, 209). La autora relaciona este hecho con la compra de editoriales por parte de capitales extranjeros⁴⁸. Si bien estas grandes corporaciones no pueden ser consideradas como agentes culturales propiamente, lo cierto es que “promueven políticas de producción y circulación del objeto libro que modifican considerablemente su comportamiento en términos de impacto cultural” (2006, 209). Así, estos grupos editoriales promueven “la idea de “bien cultural”, pero en tanto producto para la acumulación, dado que lo que buscan es la máxima rentabilidad, la cual “entronca con un imaginario que guarda estrecha relación con la cultura de los medios de comunicación y que se basa en las nociones de novedad y obsolescencia” (2006, 214). Es decir, para estas grandes empresas editoriales lo importante es el libro en tanto objeto de consumo y no en tanto objeto cultural. Realizar la enorme circulación y rotación de los libros fue posible dado que al participar en el negocio de los medios de comunicación cuentan con la posibilidad de difundir masivamente sus productos. Por otro lado, las grandes editoriales tienen una fuerte noción de competitividad y buscan desplazar a los otros sellos de las librerías, hecho ajeno al ámbito de la industria independiente del libro, como veremos más adelante. Este accionar trae como consecuencia “la aparición de los libros en espacios por definición hostiles a su presencia” (2006, 215), como supermercados, estaciones de servicios, casas discográficas, con lo que también desaparece la figura del librero.

⁴⁷ “un informe del Centro de Estudios para la Producción [...] dice que: «Si en los '80 esta industria presentó los niveles más bajos de producción de ejemplares de los últimos 50 años, en los '90 se mostró un importante crecimiento y se editaron un promedio anual de 52 millones de libros» [...] según datos de la CAL [Cámara Argentina del Libro] las principales materia editadas, para el período 1992-2004, son: Literatura (23,8 por ciento), Educación (13,8 por ciento) y Derecho (11,6 por ciento). De acuerdo con el mismo estudio, en la primera mitad de la década se pasa de una producción total de 13 millones de ejemplares (1991) a 48 millones en 1994, con un pico extraordinario de 69 millones en 1993 (CEP, 2005: 20) [...]” (BOTTO, 2006, 211–212).

⁴⁸ “la industria editorial no acompaña la caída en los niveles de productividad que se registran hacia el final del período [...] la mayor parte de las adquisiciones de editoriales por capitales foráneos se realiza entre los años 1997-2000 [...] estos conglomerados de empresas que desembarcan en los últimos años de la década llegarán a controlar cerca del 75 por ciento del mercado argentino (CEP, 2005: 12)” (BOTTO, 2006, 212).

En cuanto a los autores que publican las grandes editoriales, “No se realizan apuestas a favor de escritores desconocidos o legitimados por grupos minoritarios” (2006, 219), dado que su objetivo está puesto en escritores consagrados que aseguren una gran cantidad de ventas.

Por otro lado, en los 90 hubo gran proliferación de editoriales independientes. Andi Nachón en su *Poetas argentinas (1961-1980)* señala que precisamente, una de las características de la poesía de la generación del 90 es la extensión y cantidad de producción:

Sellos, pequeños proyectos editoriales, multiplicidad de espacios de difusión y legitimación, ciclos de lectura, grupos y publicaciones. Situación que extrañamente coincide con un momento pocamente propicio de la historia mayor: los noventa menemistas, la crisis del 2001. Así, mientras las grandes editoriales pasaban a manos extranjeras, germinaron y crecieron propuestas específicas de tiradas más pequeñas ligadas a un público que cada vez se hizo más amplio. (2007, 11)

Botto asegura que las políticas culturales de este tipo de editoriales “exhiben notorias diferencias respecto de las de los grandes grupos” (2006, 209- 210). Estos pequeños proyectos independientes se piensan a sí mismos como actores culturales, más que como empresas con fines de lucro, es decir, la editorial no solo tiene como fin publicar libros, sino que es concebida como un medio para difundir ideas, arte y/o conocimientos. A la hora de seleccionar sus publicaciones, las editoriales independientes tienen en cuenta criterios distintos a los de las grandes corporaciones. En primer lugar, muchas veces, “las relaciones amistosas o las trayectorias personales funcionan como un a priori para los mecanismos de legitimación en este medio (lo cual es, por otra parte, inevitable en el entramado de relaciones culturales)” (2006, 224-225). Por otra parte, Botto asegura que “el margen de rentabilidad por título es muchísimo menor” (2006, 224) que el de las grandes editoriales, lo que las convierte en una “alternativa posible para aquellos autores que no son *best-sellers*, o que no están reconocidos en el ámbito especializado, o que desean publicar por primera vez” (BOTTO, 2006, 224). Tal es el caso de editoriales como Siesta, que nace en 1997, dirigida por Santiago Llach y que edita, exclusivamente, poesía argentina contemporánea. La particularidad de dicha editorial son sus mínimas ediciones de 10 cm de altura. También surgió a fines de los 90 ediciones deldiego que comienza a publicar desde octubre de 1998 bajo la dirección de Daniel Durand y José Villa. Convoca a autores jóvenes, de menos de 40 años, y los libros son de 10x14 cms con

tapas elaboradas artesanalmente. Ya pasada la década, hacia fines de 2001, comienza a circular vía correo electrónico la Vox virtual que forma parte del Proyecto Vox, www.proyectovox.org.ar, a cargo de Gustavo López. Este emprendimiento incluye, aparte de la edición en papel (1995 - 2004), una revista electrónica (2001-2009), el Espacio Vox de exhibiciones plásticas y presentaciones, la editorial y un grupo de lectura coordinado por Marcelo Díaz y Sergio Raimondi. Por otra parte, en agosto de 2003 abre sus puertas Eloísa Cartonera. Se define como un proyecto artístico, social y comunitario sin fines de lucro. Su sede es una cartonería llamada “No hay cuchillo sin Rosas”. Los libros de esta editorial, cuya premisa es difundir autores latinoamericanos, están editados con tapas de cartón comprado a cartoneros y pintadas a mano con témpera. Hoy ya llevan publicados alrededor de “200 títulos de las más variadas y entretenidas obras literarias (poesía, cuento, novela breve, teatro, literatura para chicos) de Argentina y nuestros países hermanos” (www.eloisacartonera.com.ar). Algunos poetas que formaron parte de este proyecto artístico fueron Javier Barilaro, Fernanda Laguna, y Washington Cucurto (Santiago Vega), quien todavía permanece en el proyecto, entre otros.

A diferencia de los grandes grupos, estas pequeñas editoriales no plantean una competencia abierta ni con las grandes corporaciones ni con sus pares; es más, el surgimiento de nuevos proyectos editoriales independientes es considerado como algo positivo ya que asegura la perpetuación de un proyecto cultural común que resulta más importante que los matices diferenciales. Sobre estos factores observa Botto:

implican finalmente que, sin alterar significativamente sus políticas de edición, estas empresas progresivamente sean vistas, (...) como entidades altamente especializadas, que tienden a cubrir eso que se denomina “nicho de mercado”, es decir, proyectos culturales que las empresas líderes descuidan por considerarlos demasiado riesgosos (2006, 226).

El escaso número de ejemplares que suele publicarse por título y la limitada cantidad de librerías donde poder conseguirlas hace que la circulación de las obras sea más dificultosa. Así, se restringen a un grupo de lectores específicos, dado que las tiradas suelen no tener más de mil ejemplares. Podríamos decir que obtener estos libros implica que el lector se adentre en el circuito poético y se lance a la búsqueda como un coleccionista tras una reliquia. Esto supone que el lector-comprador tenga un conocimiento previo de lo que busca. Se parece a una búsqueda del tesoro a la que se

puede llegar a través de pistas de autores previamente leídos, mediante una cadena en la que cada eslabón remite al siguiente, cada autor abre una nueva referencia a otro y es este encadenamiento el que habilita el acceso del lector a un mercado casi exclusivo.

Podríamos afirmar que la mayor novedad que plantea la poesía de los 90 es su soporte editorial. Para Kesselman, Mazzoni y Selci “Lo primero que nos llama la atención de esta poesía no es el modo en que está escrita sino la materialidad del objeto-libro que la sostiene” (2006, 260-261). Y esto es lo primero que nota el lector o el crítico cuando tiene en sus manos algunos títulos de poesía de los 90. Comúnmente, en gran parte de las ediciones encontramos textos en un formato pequeño, con un número muy reducido de poemas, con tapas de materiales frágiles y con una marcada tendencia hacia lo artesanal. Los libros se transforman así en libros objetos. Siguiendo con esta afirmación, Tamara Kamenszain hace una observación sobre el formato de las obras de poesía argentina de los años 90 y agrega que estos libros se asemejan más a un objeto lúdico que parecen alejarse de lo intelectual para perderse en los tomos de cualquier biblioteca como si buscaran trastocar lo establecido.

Tal es el caso de los libros de la editorial Vox, como por ejemplo *Mamushkas* de Roberta Iannamico, cuyo tamaño es de 11 x 13cm, es decir, que es bastante más pequeño que los tradicionales que suelen ser de aproximadamente de 20x14 cms. Otro ejemplo de la misma editorial podría ser la edición de *Tuca*, de Fabián Casas, cuyo tamaño es inclusive más pequeño que *Mamushkas*, tiene 11,5 x 11,5 cms. Pero no solo por su pequeñez se hace dificultoso hallarla entre los demás libros de la biblioteca, sino que una vez que tenemos entre nuestras manos esta obra nos presenta un desafío extra antes de poder adentrarnos en los poemas de Casas. *Tuca* se encuentra dentro de una caja de cartón reciclado color rojo y azul, los colores de San Lorenzo, el club de fútbol del que es hincha fanático el autor, con dos pequeños círculos de cartón por los que pasa una piola y para poder sacar la obra de allí dentro primero hay que desenrollar la cuerda para tomar el libro. *Tuca* -u otros libros de la editorial- nos obliga a jugar y así salir de las estructuras convencionales de lo que suele ser un libro de poesía para adultos. Precisamente, el formato de los textos de esta generación acompaña y reafirma la propuesta de los autores al presentar una estética completamente diferente de lo usual, cuestionando así lo establecido como literario tanto desde el formato y la estética del libro, como desde su contenido. Por lo tanto, el planteo cultural de esta generación es completo, desde el interior hasta el exterior, desde la temática de los poemas hasta el

formato de la obra. Los libros de poesía de los 90 pretenden desestabilizar lo heredado y, por lo tanto, su intención es no morir estancados en una biblioteca.

Mazzoni y Selci agregan que la literatura de esta generación es algo que se mira antes de leerse. Primero es el diseño, luego el contenido. Esto se debe a que la relación diseño-literatura tiene lugar a mediados de los 90, momento en que la crisis de la industria editorial entraba en su etapa más aguda, “Así pues, la literatura actual inserta en su concepto de libro la muy actual crisis económica” (2006, 263). Entonces, casi la única posibilidad que tenía un autor para ingresar en el mundo editorial era diseñar él mismo su libro. Hasta cierto punto la poesía se benefició con esta crisis, ya que era lo más económico para imprimir, pues ocupaba menos espacio y requería menos insumos que la narrativa: “La brevedad es una condición para la publicación. La crisis económica que prácticamente destruyó la industria editorial es también un principio estructurante de la literatura actual” (2006, 264). Se produce, así, una asimilación de las figuras del escritor-poeta y el editor:

los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces el sentido del escritor se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite; y al mismo tiempo, los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que “cualquier cosa” pudiera ser un libro (2006, 265).

La mayoría de las publicaciones de Roberta Iannamico exhibe estas particularidades que mencionamos en lo que respecta a las características artesanales y al modo de distribución de los libros; inclusive la poeta ha autoeditado en los años 2000 algunos de sus textos, como la segunda edición de *Tendal* y los fanzines *Cebra* y *Jirafa*.

Siguiendo los criterios editoriales y de formato, diferenciamos en la producción de la poeta bahiense dos fases. En primer lugar, *El zorro gris, el zorro colorado y el zorro blanco*, *Mamushkas*, *Tendal*, las *plaquettes: Celeste perfecto, Dantesco* y *La medialuna, Tendal* (reeditado por Editorial Maravilla) y los fanzines *Cebra* y *Jirafa*. Todas estas publicaciones poseen un formato que exhibe las particularidades que mencionamos en lo que respecta a las características artesanales y al modo de edición y distribución de los libros de editoriales independientes de poesía de los 90. Son divulgaciones en un formato pequeño, de aproximadamente 15x10 cms, con un número muy reducido de poemas, apenas más de veinte en algunos casos, en otros casos menos

de quince e inclusive tres *plaquettes*: *Celeste perfecto*, *Dantesco* y *La media luna* cuya característica es que poseen solo un poema extenso. Dichas obras están editadas con tapas de materiales frágiles y, exceptuando la reedición de *Tendal*, todos ellos con ilustraciones en tonos claros que hasta podrían confundirse con libros para niños. De hecho, dentro de *La medialuna* se aclara que la encuadernación de dicha obra fue realizada a mano.

En segundo lugar, Iannamico también publicó obras en un formato tradicional. Dentro de esta fase encontramos: *Muchos poemas*, *El collar de fideos*, *El día nuevo*, *No me olvides* y la antología *Qué lindo* (2015). Por un lado, *El collar de fideos* es una obra editada en un formato más amplio, de 14 x 20 cms, con una tapa ilustrada con colores vibrantes y con más de cuarenta páginas, más del doble que las obras de la primera fase. *Muchos poemas*, en cambio, posee una tapa absolutamente despojada, sin ninguna ilustración, en la que solo encontramos el título del libro que, a diferencia del resto de las obras de Iannamico, es literal, pues contiene, más de ciento veinte poemas. *En el día nuevo*⁴⁹ encontramos un cambio absolutamente radical en cuanto a la estética de la edición. No se trata de un libro de poemas con ilustraciones, sino que, por el contrario, pareciera tratarse de un libro que cuenta una historia a través de sus dibujos, a partir de los cuales se han escrito poemas. Marcando una completa oposición respecto de la primera fase, *El día nuevo* se presenta en un formato apaisado, con una calidad de edición superior a las anteriores, elaborado en papel ilustración, donde el fuerte colorido evidencia que se ha dado preponderancia a la calidad de las ilustraciones.

En relación con la obra de Roberta Iannamico en términos de edición, hay una marcada diferencia entre las dos fases de publicación de la poeta. No podríamos afirmar que el paso de una edición artesanal a una tradicional se deba a algo cronológico, puesto que Iannamico parece zigzaguear entre ambos estilos de edición. Comienza publicando en un formato artesanal, continúa de manera más tradicional para luego volver a las publicaciones más austeras.

⁴⁹ *El día nuevo* es un trabajo conjunto entre Roberta Iannamico y la artista plástica Malena Corte.

1.7 Conclusiones

A partir de lo expuesto podemos afirmar que Roberta Iannamico es parte de la generación de poesía de los 90, dado que coincide en fondo y forma con dicho grupo poético.

La poeta bahiense coincide en fondo con dicha generación ya que concuerda con el tratamiento de las temáticas que presenta en su poesía, como el detenimiento en hechos insignificantes de la vida ordinaria. Asimismo, Iannamico utiliza el mismo estilo despojado, que por momentos puede resultar inclusive vulgar, al igual que algunos de los mayores exponentes de dicha generación poética.

También, vemos que Iannamico coincide con dos poetas relevantes de este grupo, como Laura Wittner y Marina Mariasch. Son puntos comunes en el abordaje de las pequeñas manifestaciones que tienen lugar en la naturaleza, en el hogar y en especial en el tratamiento de la maternidad, tema que analizaremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo de nuestro trabajo.

En cuanto a las antologías poéticas de la poesía de los 90, si bien Iannamico no figura en algunas de ellas, como *Poesía en la Fisura*, *Antología de la joven poesía argentina*, *La tendencia materialista*, entre otras, sí aparece en antologías relevantes como la realizada por Andi Nachón, *Poetas argentinas (1961-1980)*. Asimismo, Iannamico fue estudiada por críticas reconocidas como Anahí Mallol y Tamara Kamenszain y poetas como Marina Yuszczuk.

Iannamico coincide en la forma con esta generación poética, dado que gran parte de las publicaciones de la poeta bahiense exhiben las particularidades que mencionamos en lo que respecta a las características artesanales y al modo de distribución de los libros de poesía de los 90.

Otra de las particularidades con las que coincide la autora es que, al igual que muchos de los poetas de esta generación, Iannamico también ha autoeditado sus propias obras como la segunda edición de *Tendal* y los fanzines *Cebra* y *Jirafa*.

Asimismo, fue publicada por las principales editoriales de poesía de los 90 como Vox, Deldiego, Belleza y felicidad y Voy a salir y si me hiere un rayo, entre otras.

A partir de lo expuesto previamente podríamos afirmar que los textos de Roberta Iannamico construyen una perspectiva propia de la generación de la poesía de los 90 y

que desde una escritura basada en la ausencia de lo ampuloso y centrada en los detalles de la trivialidad y la cotidianeidad los textos vagan y deambulan entre obras de escritores cuyos nombres construyen la corriente literaria de la década del 90.

*“cantan las otras que vinieron
y las que vienen cantarán”*

Gabriela Mistral

Capítulo II

Los sustantivos concretos como manifestación del linaje femenino en Mamushkas y en El collar de fideos de Roberta Iannamico

Podríamos afirmar que dentro de la obra de Roberta Iannamico hay dos grandes áreas temáticas primordiales, el primero, la maternidad y el linaje femenino y el segundo la vida sucediéndose en la cotidianeidad.

Las mujeres y los hombres se gestan en el útero de sus madres. Durante los meses de gestación beben sus emociones, sienten todo aquello que acontece en su cuerpo, mente y espíritu. En el caso de las mujeres, los úteros son creados en el útero de sus madres y en él se imprimen las emociones básicas acerca de la feminidad. Así, en ese seno materno se albergan también aquellas sensaciones y vivencias de las abuelas y, si se sigue este espiral, se comprobará que en este proceso de creación y recreación, el útero está construido sobre los pilares de todas las mujeres del linaje matrilineal.

En cuanto al motivo materno y a la sucesión entre madres e hijas, acercarse a la poesía de Iannamico es adentrarse en un universo de fantasía femenino, en el que las mamushkas fuman y empollan huevos de colores, las madres guardan la memoria de sus predecesoras y las abuelas dejan como herencia camiones que están fuera de la realidad. La poeta profundiza en la construcción de una corriente de saberes, un legado que se transmite de madres a hijas, todas partes integrantes de un sistema. Precisamente, la conciencia de ese linaje, con ascendencia y con descendencia, es uno de los aspectos centrales de la obra de la poeta bahiense y es el tema central de este capítulo de la investigación.

Con respecto al segundo tema, el universo cotidiano es explorado con algo de ingenuidad y con aparente sencillez, pero esto es solo la primera impresión. El mundo de todos los días y los vínculos familiares están expuestos para que veamos el más allá

de lo diario. Algo similar sucede con el ambiente, los paisajes bucólicos suelen transformarse en desconocidos y hasta por momentos, algo escalofriantes. Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer* (1996) plantea que las prácticas cotidianas establecen las “maneras de hacer”, de vivir la realidad del ciudadano, del hombre común. El crítico francés afirma que “Esta realidad se podrá expresar como resistencia o como aceptación de lo impuesto por el poder, de aquello que la producción sociocultural les ofrece (1996, 21). Precisamente, lo cotidiano adquiere un nuevo matiz en las obras de Roberta Iannamico. En ellas se observa el mundo desde otra mirada y el registro de estos temas lo realiza con una voz tenue, como si fuera un susurro, sin interferir en aquello que está sucediendo. Mauro Lo Coco afirma, en la introducción a la antología *Qué lindo*, que los poemas de Iannamico nos obligan a mirar aquellos hechos que son irrepetibles, y “cuyo único registro posible es la emoción” (2015, 6).

La poeta bahiense proyecta su escritura desde una perspectiva íntima hacia un microcosmos plagado de objetos domésticos que no se caracterizan por su relevancia ni por su belleza, sino por su uso habitual. En efecto, como sintetiza Anahí Mallol en *El poema y su doble* (2003), “Roberta Iannamico hace de lo pequeño un elemento fundante de su estética” (2003, 195). La poeta parece recorrer el paisaje de lo cotidiano con una cámara de mano haciendo *zoom* en los detalles periféricos de cada escena. Si consideramos gramaticalmente dichos objetos mínimos en el discurso, podemos afirmar que los sustantivos concretos son la clase de palabra a la que pertenecen. A partir del estudio de los sustantivos concretos, analizaremos cómo Iannamico presenta la construcción del linaje femenino.

Para desarrollar esta investigación, es válido reafirmar que el sustantivo es definido por la *Nueva Gramática Española* (2009) y por Ignacio Bosque y Violeta Demonte (1999) como una palabra con género que se usa para designar personas, animales o cosas, además de funcionar sintácticamente como núcleo del sujeto. Los sustantivos se pueden definir tomando en consideración criterios morfológicos, sintácticos y semánticos. En este estudio abordaremos el aspecto semántico de los sustantivos que se agrupan en sustantivos comunes y sustantivos propios. Dentro de la primera categoría encontramos tres divisiones: sustantivos contables y no contables, individuales y colectivos y sustantivos abstractos y concretos. Rafael Seco en su *Manual de gramática española* caracteriza los sustantivos concretos como aquellos que

definen una existencia real, en oposición a los que nombran “cualidades, o fenómenos, separados mentalmente o abstraídos de los objetos a que se refieren, como blancura, movimiento, grandeza, alabanza, etc.” (1989, 147). Asimismo, la *Nueva Gramática Española* define el sustantivo abstracto a partir de su etimología y afirma que “abstracto (del lat. ‘abstractus’) significa etimológicamente “separado” (2009, 796). Es decir, los sustantivos abstractos definen acciones, procesos y cualidades que atribuimos a las personas, los animales o las cosas pensándolas como entidades separadas o independientes de ellos, por ejemplo, amor, belleza, maniqueísmo, reproducción, suciedad. Las nociones abstractas estarían, en consecuencia, separadas de las cosas materiales. Los sustantivos concretos hacen referencia, por el contrario, a esos mismos seres a los que se atribuyen tales acciones o propiedades. Asimismo, Ignacio Bosque en su *Gramática descriptiva de la lengua española. I Sintaxis básica de las clases de palabras* hace hincapié no tanto en la materialidad o inmaterialidad, sino en el hecho de que los sustantivos concretos son contables, mientras que los abstractos son siempre incontables; de ahí, la dificultad, incluso, para flexionar algunos sustantivos en plural como, por ejemplo, *fe* /**fes* (1999).

En cuanto a la estructura externa, Iannamico, al igual que los poetas de su generación, prescinde de formas métricas consagradas y opta por una expresión poética que, sin quitarle la sonoridad propia de la poesía, juega con el verso blanco y libre. Así, la métrica y la rima de la poeta bahiense son totalmente arbitrarias en cuanto a acento, a números de versos y de sílabas. Su producción literaria está compuesta por breves poemas que, si bien no responden a una estructura clásica, guardan una perfecta armonía sonora al transmitir el mensaje en el marco de la poesía de los noventa.

Dentro de la vasta obra de Iannamico elegimos trabajar con *Mamushkas* (VOX, 2000) y con *El collar de fideos* (VOX, 2001) por considerarlos representativos del tema elegido, lo femenino y la noción de linaje a través de los sustantivos concretos.

2.1 Mamushkas: una pequeña gran obra

La mamushka es una muñeca tradicional de Rusia cuya característica es que forma parte de un conjunto de muñecas que se guardan una dentro de la otra. Cada una de ellas es única e individual; pero sería simplemente una muñeca de madera, si se la pensara por fuera del conjunto de mamushkas. En este sentido, podríamos decir que la mamushka forma parte de algo más grande, es una en las demás, es una parte del todo, como si lo general definiera lo particular.

El vocablo ‘mamushka’ coincide con el término ‘matrioska’ (del ruso ‘Матрёшка’), que deriva del latín ‘mater’. Por esta evidente referencia a la madre las ‘matrioskas’ son símbolos de fertilidad y de maternidad. A su vez, para los rusos la mamushka simboliza la fertilidad de su patria, la muñeca más grande representaría a Rusia, capaz de albergar y dar cobijo a todos sus ciudadanos; sería la representación de la madre patria en la que se conjugan los sentimientos de amor, felicidad y alegría, pero también, los de dolor y tristeza.

Mamushkas (Vox, 2000) podría definirse como una pequeña gran obra. Pequeña en cuanto a que los poemas que la componen son breves y escasos, menos de treinta; y en cuanto a su formato, como ya mencionamos en el capítulo anterior, su tamaño de 11 por 13 centímetros, lo convierte en un libro bastante más reducido que los tradicionales. Sin embargo, la grandeza de esta obra radica en que constantemente pareciera ampliarse. Como afirma Mallol en *El poema y su doble* (2003), el libro “está construido con la estructura al mismo tiempo repetitiva y expansiva de los caracoles o de las mamushkas (...)” (2003, 195). Siguiendo con lo que afirma la crítica, a partir de la imagen-objeto de la muñeca rusa, Iannamico indaga en conceptos amplios como literatura, universo y lenguaje. Asimismo, acompañan esta variedad temática los diversos tonos, que oscilan desde lo ingenuo y añorado a lo irónico y lo reflexivo.

2.2 La maternidad como respuesta a los estereotipos

Los textos de Roberta Iannamico obligan a repensar los estereotipos relacionados con lo maternal a partir de ínfimos detalles como “tules”, “princesas”, “huevos de pascua” y

frases que caen en lugares comunes del imaginario colectivo y popular, tales como se manifiestan en el siguiente poema, que abre el libro:

Una mamushka contiene en su vientre
la totalidad de las mamushkas
porque no hay mamushka que no tenga
una mamushka adentro

Madre hay una sola.

(2000, 3)

En este primer poema observamos que Iannamico repite cuatro veces el sustantivo concreto “mamushka”, lo que por un lado podría representar la idea del juego con la muñeca rusa, que consiste en que cada vez que las abrimos encontramos otra adentro. Por otra parte, la repetición del vocablo podría no solo simbolizar la sucesión de madres e hijas que hay detrás de toda mujer, sino que también nos presentaría la idea de cantidad, Iannamico deja en evidencia que existe un número infinito de madres. Sin embargo, la poeta finaliza con la afirmación “Madre hay una sola” para seguir profundizando en la idea de que fisiológicamente poseemos una sola madre, aunque en realidad somos el resultado de una enorme cantidad de mujeres y experiencias que nos forman en cuanto a nuestra identidad. Nora Domínguez agrega en *De dónde vienen los niños. Escritura y maternidad en la literatura argentina* (2007) que el sintagma que afirma que “Madre hay una sola” esconde un concepto cultural que le impone a la mujer ser una madre única pero, a su vez, le exige ser similar a las demás. A partir de la utilización de un cliché popular la poeta bahiense cuestionaría aquellos supuestos que están más arraigados en la sociedad.

En el siguiente poema observamos cómo Iannamico vuelve a acentuar no solo el rasgo maternal de las muñecas rusas, sino que también continúa haciendo referencia al linaje femenino. Leemos: “Cuando una mamushka duerme/ la mamushka de su vientre vela el sueño y canta/ para que la mamushka de su vientre duerma” (2000, 12).

A través de la repetición del sustantivo “vientre” presenta la idea del linaje femenino. La autora postula que no solo dentro de una mamushka existe otra, que bien podría ser la condición de cualquier mujer embarazada, sino que además, la muñeca contiene en su vientre otras mamushkaa, a manera de una enumeración infinita. Ana

Porrúa en su *Caligrafía tonal* (2011) indaga sobre esta materia en Iannamico y afirma que “en *Mamushkas* la idea de serie es el principio constructivo del “motivo materno”. Así, la serie infinita de mamushkas, con su diversidad es, paradójicamente, un modo de hablar sobre la unidad: ellas constituyen un sistema orgánico” (2011, 220). Asimismo, Porrúa sostiene que la palabra ‘mamushka’ encierra una dualidad ineludible: la misma constitución formal y material del objeto de referencia indica que la que es madre es hija, y viceversa. El hecho de que cada muñeca es integrante de un conjunto no solo se asocia con el sistema que conforman las mamushkas, sino que, tal como señala Christiane Northrup en *Madres e hijas* (2006) “cada hija contiene a su madre y a todas las mujeres que la precedieron” (2006, 17). Podríamos decir entonces, que cada una está constituida por todas las mujeres que conforman su linaje femenino. Una evidencia de esto serían las emociones y los sentimientos que se transmiten entre sí de generación en generación. Es decir, existe una anterioridad a la memoria más remota del cuerpo, que remite al origen de la vida. Siguiendo esta línea, Mauro Lo Coco en la introducción a la antología *Qué lindo* (2015), afirma que:

En ocasiones, la exploración de los parentescos se dirige a la totalidad. Entonces la voz cobra conciencia de la disolución del uno en el todo, de ese ser yo que sólo en la posición que implica integrar una constelación con lo demás. Entonces escribir se convierte en cantar nuestra parte en el coro del cosmos. Melodía subyugante del éxtasis y de la desesperación: extrañarse de uno mismo en la experiencia estética. Parirse desde la noche del mundo. (2015,7).

Este poema como representación del linaje puede ser leído como la indagación de una extraña hermandad, habla del universo como una gran familia armónica.

Sin embargo, este rasgo de continuidad y de linaje no solo se observa en sustantivos concretos asociados al eje de lo maternal, sino que también se aprecia en sustantivos que no estarían necesariamente relacionados con este campo semántico. En los versos pareados ligados al universo de la naturaleza, leemos: Hay mamushkas nenas/ que son un pimpollo” (10).

Aquí se presentan dos sustantivos concretos: “nenas” y “pimpollo”. Podríamos decir que existen diferentes lecturas de este poema; la primera es denotativa. El Diccionario de la Real Academia en una de las acepciones de la palabra pimpollo, afirma que este es un “Vástago o tallo nuevo de las plantas” (<https://dle.rae.es/pimpollo>). La analogía entre el pimpollo y las mamushkas nenas deja sobreentender que así como los pimpollos brotan de algo ya crecido, el árbol, las

mamushkas nenas serán alguna vez nuevas madres, nuevas mamushkas repitiendo infinitamente, en ambos casos, el ciclo de la naturaleza.

En la otra lectura posible del poema, la connotativa, Iannamico utiliza esta frase común “esta nena es un pimpollo” asociada a la belleza de una niña como una ironía para cuestionar el estereotipo de belleza perfecta. Pero este reclamo no se da a partir de un tono contestatario, sino que estaría oculto en la original combinación de ingenuidad e ironía. Iannamico toma esos lugares comunes, los expone y, en esta exhibición, los cuestiona desde un velado sarcasmo.

Otro de los textos que se acerca al mundo de la infancia es el siguiente:

Las mamushkas
duermen entre tules
como las princesas
y los huevos de pascua
(18)

El detallismo, rasgo propio de la poesía de Iannamico, se revela en los sustantivos concretos del poema, “tules”, “princesas” y “huevos de pascua” que se conjugan para crear un mundo idílico, a partir de los juegos de la niñez y los cuentos tradicionales infantiles. Siguiendo lo que afirma Ana Porrúa en *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía* (2011), este “es un mundo interior, ya que afuera de las mamushkas, parece no haber nada” (2011, 201). Es decir, este universo, el de los cuentos, sería anterior a lo establecido, al mundo de los adultos regido por normas fijas. Es un ámbito en donde pareciera que todo es posible. Las mamushkas están encerradas en el marco de la ensoñación que implica la infancia recreando castillos y princesas. Desde ese tiempo evocan, dormidas, la fascinación de las cándidas ilusiones en ese mundo misterioso que las conducirá de la niñez a la adultez.

Lo maternal vuelve a asomarse indirectamente en otro de los textos a través del sustantivo concreto “cebolla”. Si bien en una primera lectura no estaría relacionado de manera íntima con el campo semántico de la maternidad, Iannamico compara cebolla y mamushka teniendo en cuenta su estructura conformada por diferentes capas:

Una mamushka considera a la cebolla de su misma especie
no la corta ni la pica

la pela apenas
y esa desnudez
la hace llorar
(13)

Si bien el espacio no está mencionado de manera directa, podría afirmarse que remite a la cocina, lugar que en la cultura occidental fue de tradición femenina. Con respecto al protagonismo de la mujer en el ambiente culinario, Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar* (1994) asegura que:

Lo que viene a continuación se refiere en buena medida a la cuestión del papel (¿privilegiado?) de las mujeres en la preparación de los alimentos que se comen en la casa. No es que yo crea en una naturaleza femenina, inmanente y estable, que consagraría definitivamente a las mujeres a las labores del hogar, que les daría el monopolio de la cocina y de las tareas de organización interior. (...) la historia y la antropología nos enseñaron que la división del trabajo entre los sexos (...) son tributarios del orden cultural local y, junto con él, modificables. El hecho de que en Francia sean todavía las mujeres quienes llevan a cabo en general el trabajo cotidiano de hacer de comer, es signo de un estado social y cultural, y de la historia de las mentalidades; no reconozco aquí la manifestación de una esencia femenina. (1994, 153).

A modo de coincidencia con el crítico francés, podríamos agregar que ancestralmente la mujer ha ocupado el lugar de lo doméstico, entendiéndolo como el hogar y sus labores, en particular las culinarias. Iannamico no es ajena a esta consideración y presenta la cocina como un sitio donde muchos de sus poemas tienen lugar, por lo que los distintos tipos de alimentos serán un recurrente motivo poético. La poeta bahiense abre el primer verso con el único sustantivo concreto que aparece en el poema: “cebolla”. La personificación de la hortaliza connota dos rasgos característicos de la obra de Iannamico, la sensualidad y la sensibilidad. Estas peculiaridades no solo se pueden apreciar en la desnudez de la cebolla, sino también en el modo en que el yo lírico manipula el alimento, “no la corta ni la pica/la pela apenas”. Pareciera que en lugar de estar preparándola para la cocción, está desvistiendo al vegetal suavemente, calando en su interioridad para exponer su intimidad. Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar* (1994) afirma que “El arte de alimentarse tiene que ver con el arte de amar, y por tanto también con el arte de morir.” (1994, 173). Así, amar y morir, que en principio parecieran acciones disociadas, se fusionan en el

ambiente culinario y provocan un estado emocional penoso, en el que lo cotidiano se plasma en el verso doliente: “la hace llorar”.

Los motivos poéticos emergen como una respuesta emocional a los modelos tradicionales femeninos. Desde ese espacio se abre un abanico de posibilidades que no solo abarca roles asignados desde los cánones promulgados, sino que también ofrece a las mamushkas la posibilidad de modificarse y vincularse con otras representaciones de la maternidad. Frases y lugares comunes relacionados con la mujer, por ejemplo, pueden ayudar a derribar desde la ironía, las verdades incuestionables que sostienen los estereotipos.

2.3 Lo siniestro, un rasgo inquietante

En este reflexionar acerca del modo en que el ser madre se manifiesta, la poeta presenta un rasgo alejado del campo semántico de lo maternal: lo siniestro. En su texto sobre lo siniestro Freud asegura que el concepto de lo “siniestro” proviene del alemán, *unheimlich* (literalmente, “inhóspito”), y en su definición incluye también a su mismísimo antónimo: *heimlich*. *Heimlich* puede referirse a algo que resulta familiar, agradable, pero también a algo que está oculto, como por ejemplo, un miedo de la infancia que hemos olvidado y que vuelve a asolarnos con su terrible rostro conocido. Se entiende, entonces, que lo siniestro genere atracción y repulsión a la vez, miedo y familiaridad, comodidad e incomodidad.

Eugenio Trías en su texto *Lo bello y lo siniestro* (2006) sostiene que la primera vez que se utilizó el término ‘siniestro’ en español fue en el poema del Mío Cid: «Hasta Bivar ovieron agüero dextero/ desde Bivar ovieron agüero sinistro». Con respecto a esta cita, el crítico afirma: “Opuesto a diestro, en sentido local y simbólico, siniestro hace referencia a zurdo y torcido. Agüero siniestro es mal agüero: ya en su inicio el término se asocia al hado malo, (...) a la suerte torcida” (2006, 8). Ave de mal agüero es, entonces, pajarraco siniestro, portador de infortunio.

Lo siniestro es un rasgo que se reitera en la poesía de Roberta Iannamico, tal como afirma Anahí Mallol en *El poema y su doble* (2003), “No es inocente la mirada, y por esa grieta se cuela lo siniestro” (2003, 198). Precisamente, la mamushka por un lado es una colorida muñeca con la que se puede jugar, pero por otro, es una figura femenina que contiene otras de menor tamaño y para que aparezcan las mamushkas más pequeñas

hay que partir en dos a la más grande. En un gesto inverso, podríamos aseverar que la mamushka de mayor tamaño devora a la menor y la integra a la unidad:

Las mamushkas se comen
las flores de la madreSelva
Hacen la siesta
la espalda doblada
como una cuna
(11)

Este poema está dividido en dos partes. La primera, conformada por los dos primeros versos, contiene tres sustantivos concretos: “mamushkas”, “flores” y “madreSelva”. En esta primera parte observamos cómo la autora realiza un juego de palabras “flores de la madreSelva”, podría interpretarse que las mamushkas al comerse los brotes de la madreSelva se comen a los hijos de las madres y a las futuras madres de los hijos y en el acto de repetición se conforma lo siniestro. Lo familiar se vuelve ajeno y en ese extraño procedimiento se asoma lo sombrío.

La segunda parte de la composición contiene dos sustantivos concretos: “espalda” y “cuna”. Contrariamente, aquí el concepto de siniestro se diluye y nuevamente crea una atmósfera de dulzura y protección al volver a asociar a la mamushka con lo maternal. Podríamos decir que al dormir la siesta, su cuerpo contiene a las mamushkas de su interior y las acuna, transformándose en un espacio de contención y de tranquilidad.

El concepto de lo siniestro se reitera en el acto de comer pero, a diferencia del poema anterior, ya no son las mamushkas las que se comen a las hijas, sino que ellas son devoradas por los barcos:

Las mamushkas en el océano
no flotan
como botellas
se hunden
los barcos perdidos
vienen a comérselas
más lentos que el óxido
(29)

Los sustantivos concretos “océano”, “botellas” y “barcos” se conjugan para señalar la fragilidad de las mamushkas ante la inmensidad del mar. Se genera un tono sombrío como señal del destino trágico de las muñecas rusas que se hundirán y desaparecerán lentamente a merced de la voracidad del paso del tiempo. Los barcos, como metáforas de temibles monstruos marinos, vienen a comerse las mamushkas; el óxido de esos mismos barcos las irá corroyendo lentamente hasta hacerlas desaparecer en las profundidades del mar. El agua ya no simboliza el origen de la vida, sino que revierte su significado, se erige como una metáfora amenazante de la muerte y vuelve aterrador el final del poema. Se esfuma el concepto de fertilidad, la mamushka abandona su naturaleza creadora y, a diferencia de otros textos del mismo poemario, el concepto del agua ya no recuerda la placidez y la seguridad que brindaba el útero materno, sino que impregna el poema de misterio y de crueldad, y lo llevaría a lo desconocido, es decir, que aquí se roza con lo siniestro.

De igual manera, en otra composición, el tópico del agua no se revela como un rasgo vivificante, sino que se vincula con el paso del tiempo que degrada:

De vez en cuando las mamushkas se secan
pasas de higo que ninguna lluvia o canto salva
con una horquilla hacen palanca
se abren
muestran la pura cáscara
(27)

Los sustantivos concretos, “lluvia”, “horquilla”, “cáscara” y la construcción nominal “pasas de higo” transmiten un desasosiego que le otorgan un sentido negativo al poema y lo acercan al concepto de lo siniestro. Estos vocablos evocarían el paso del tiempo que degrada. Las mamushkas ya no encuentran protección ni cobijo en el agua ni en la palabra poética. Serían mamushkas maduras, que como los higos frescos abandonaron los sabores, la piel suave, los aromas dulces de las semillas crujientes para degradarse en la sequedad de una fruta. En este poema aparece nuevamente el detallismo de lo femenino en la “horquilla”, ya no como representación de ese mundo idílico que anteriormente cobijaba a las mamushkas, como los “tules” y las “princesas”, sino como una herramienta de la que se valen para abrirse, desgarrarse y mostrar su interior. A diferencia de los poemas previos, estas muñecas ya no contienen a otras

mamushkas dentro de sí, sino que ahora en ese gesto vacuo, “muestran la pura cáscara”, revelan la nada.

Otro acercamiento a lo siniestro ligado al concepto de vacío se define en: “Hay falsas mamushkas/ tapan todo hueco/ son un gran nido” (18).

Vale detenernos en dos sustantivos concretos del poema: “hueco” y “nido”, que ofrecen dos niveles de lectura. En una primera instancia, parecerían opuestos, pero en el texto se entrelazan y toman un significado particular. La RAE, en una de sus acepciones, define ‘nido’ como “Cavidad, agujero o conjunto de celdillas donde procrean diversos animales” (<https://dle.rae.es/nido>). Así, el hueco implica la nada propiamente dicha, pero al mismo tiempo, es nido, un espacio de cobijo, de protección, una estructura compleja en la que se origina lo que será. Lo que en primer lugar connota vacío, aquí se colma de sentido. Por otro lado, las mamushkas ocultan el hueco y, si por siniestro entendemos “todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (1919) adquiere valor el significado engañoso que guardan las palabras “nido” y “hueco”. El poema otorga una clave de interpretación en el entrecruzamiento de los vocablos hueco - nido/ vacío- lleno que nos conduciría a la cavidad (hueco) del seno materno (nido) en un movimiento espiralado que, en lugar de develarnos otras mamushka, nos muestra un vacío interior, quizás ese sea el secreto que estas “falsas mamushkas” no desean revelar, “tapan todo hueco”. Así, las “falsas mamushkas” aparentan ser lo que no son y en esa duplicidad nuevamente remiten al concepto de siniestro. Freud afirma que el tema del doble o del otro yo es perturbador por el hecho de que una persona “pierde el dominio sobre su propio yo y coloca el yo ajeno en lugar del propio (...) con la repetición de los mismos rasgos faciales, caracteres, destinos, actos criminales, aun de los mismos nombres en generaciones sucesivas” (1919). Esa realidad no será equívoca sino unívoca, los conceptos “hueco” y “nido” se amalgaman y las mamushkas, a pesar de ser falsas, también obrarán como nido.

2.4 La experiencia de lo inefable en el decir poético

La tradición aparece como una experiencia de lo inefable y las mamushkas callan lo que no se debería nombrar. En el siguiente poema aparece el cisne con una imagen dual, por un lado estaría asociado a la belleza y a la sensualidad del cuerpo de la mujer, pero por

el otro, debajo de esas plumas, se oculta un saber que solo las mamushkas pueden advertir. Leemos:

Un cisne ruboriza a las mamushkas
un cisne rosado
Hay múltiples cisnes debajo de las plumas
Las mamushkas lo saben
no lo dirán jamás
(14)

En este poema encontramos dos sustantivos concretos: “cisne” y “plumas”. Alicia Genovese en *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas* (2015) reflexiona acerca de la figura de la mujer en los distintos movimientos poéticos de la historia para exponer cómo las autoras de la generación de los 80 toman imágenes de esas corrientes literarias, las reformulan y trazan una nueva red de significados. Iannamico también se sirve de esas imágenes características, como el cisne en este poema, que tanto escenificó Rubén Darío en el Modernismo. Es símbolo de belleza, pureza y elegancia, rasgos que podríamos asociar a la mujer, de hecho, es rosado, color femenino por excelencia. Jean Chevalier en su *Diccionario de los símbolos* afirma que:

De la Grecia antigua a Siberia pasando por Asia menor así como por los pueblos eslavos y germánicos, un vasto conjunto de mitos de tradiciones y de poemas celebra al cisne, pájaro inmaculado, cuya blancura, poder y gracia lo presentan como una viva epifanía de la luz (1986, 306).

El cuerpo redondeado y sedoso del ave, en literatura, es imagen de la mujer desnuda: la desnudez permitida, la blancura inmaculada. Pero detrás de esa silueta idílica hay múltiples figuras y esto se podría relacionar directamente con la lectura que hace Iannamico sobre la mujer y la madre. A pesar de que vemos una sola mujer, detrás de ella se encuentran muchas más, todas aquellas que la precedieron en su historia. Es decir, hay múltiples lecturas acerca de lo que ser mujer y ser madre puede significar. Mallol afirma en *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo a un nuevo lirismo* (2017) que en la poesía de Iannamico, y sobre todo en *Mamushkas*, se puede apreciar “la verdad del doblez de lo que la lengua dice y no dice, lo que se sabe más allá o más acá de toda locución” (2017, 59) y justamente creemos que el cisne estaría simbolizando esta idea. Hay un significado oculto que las mamushkas guardan.

El lenguaje actúa como cómplice para cuidar una tradición o tal vez un secreto que las mamushkas comparten entre sí, pero que no revelan a los demás. El lenguaje representado en los dos sustantivos concretos “cisne” y “plumas”, es una vía a través de la cual se transmitirá el conjunto de saberes ancestrales que las mamushkas poseen para sí : “las mamushkas lo saben/no lo dirán jamás”.

Otro ejemplo de lo no dicho, de aquello que escapa del lenguaje aparece en el poema que dice así:

Las mamushkas se callan cuando deberían hablar
no pueden parar el murmullo que las habita
Nadan en el rumor
de las hijas creciendo
(12)

Los sustantivos concretos que se presentan en el texto: “murmullo” y “rumor”, en una composición auditiva que resguarda el contenido del mensaje, contribuyen a velar lo que las mamushkas saben pero no dicen. Las mamushkas poseen dentro de sí múltiples voces tenues que las inquietan y que saben que se sostienen en una certeza inquebrantable, de manera que resulta redundante cualquier explicación. Ellas actúan de acuerdo con una serie de normas que rigen su accionar, tienen razones que las obligan a comportarse de acuerdo con su conciencia. Renuncian a su «ser» para darle prioridad al «deber ser», a las normas que sus antecesoras les exigieron en la transmisión generacional.

Las mamushkas tienen algo para decir con un contenido significativo, pero sin embargo, como en el poema anterior, también lo callan como otro modo de ampliar la experiencia de lo inefable:

Una mamushka asustada se paraliza
Siente el temblor de la mamushka
parada detrás de su piel
la lengua picante
como un ají
de la mala palabra
(23)

El estado de ánimo de las mamushkas se refleja en la palabra, en el acto de hablar, pero ante el miedo, callan. Esta represión lingüística implicaría aquello que no debe aparecer en escena, aquello que es vedado quizá por considerarlo socialmente condenable. Eufemísticamente “ají de la mala palabra” implica un intenso ardor, algo dentro de sí que las irrita y que las perturba y el cuerpo se manifiesta como un vehículo transmisor de la impotencia, “lengua picante”. Como afirma la sociolingüista uruguaya Graciela Barrios:

Las malas palabras forman parte de los llamados tabúes lingüísticos. Un lingüista diría que las palabras no son buenas ni malas. Pero desde el punto de vista de la sociolingüística no se puede ignorar que son una marca de informalidad y que hay situaciones en que es adecuado usarlas y otras en que no lo es (2002, 3).

Las malas palabras estarían en una zona de transgresión que las mamushkas no deben atravesar para no mostrarse vulnerables y para continuar conservando el hermetismo que las define como sistema. Ludwig Von Bertalanffy afirma en su obra *Teoría general de los sistemas* (1989) que tales entidades son un conjunto de ecuaciones diferenciales simultáneas. El lenguaje y las mamushkas se relacionan entre sí; ambos son sistemas que están compuestos, el primero por signos, el segundo por muñecas, y funcionan como un todo de partes que son semejantes pero aislables y diferenciables. Las mamushkas parecieran tener vinculaciones secretas, tejiendo y destejiendo las voces de sus antecesoras, que en ocasiones deben callar; así como de manera analógica, los signos del lenguaje van cifrando y descifrando mensajes que pueden ser dichos o no dichos. Ambas son cadenas de comunicación que van elaborando una memoria colectiva que une a las generaciones pasadas, presentes y futuras que se transmite, en el caso de las mamushkas, de manera encriptada.

2.5 La diferencia en la igualdad

Iannamico vuelve reflexionar sobre un saber transmitido de generación en generación que no resulta evidente en general, sino reservado para las mamushkas en particular:

Una mamushka nunca
llevará vestido espumoso
pero sabe leer los pliegues de la seda
como su madre

y la madre de su madre
(15)

A partir del análisis de los sustantivos concretos que aparecen en este poema: “vestido”, “pliegues” y “seda”, observamos que la mamushka se desliga de un tipo de vestimenta con la que tradicionalmente se la asocia a la mujer, “vestido espumoso”. Como parte del sistema que integra, cada muñeca conserva su singularidad, a pesar de que no vestirá igual que su madre, podrá dilucidar aquellos saberes ocultos en los pliegues de la seda que solo ella puede leer. Las mamushkas rompen en alguna medida con la herencia y, a su vez, mantienen la continuidad del linaje. Así en lo diferente comparten la misma esencia. Ana Porrúa (2011) afirma que “Detrás de una mamushka hay otra y no como mera repetición sino como variación de lo idéntico (...)” (2011, 223). Precisamente, las muñecas rusas serían un espejo que no siempre refleja una representación fiel, sino que muestra una imagen con algunas variantes; las mamushkas llevan la carga afectiva de sus antecesoras, pero no son iguales a ellas. Nora Domínguez en *De dónde vienen los niños* (2007) afirma que en la relación madre e hija aparece el variado registro del don en el que se pregunta qué le brindó la madre a sus hijas y qué decidió retacear y guardárselo para ella misma: Los sustantivos concretos son los que determinan el trayecto entre la mirada y el objeto, otorgan la posibilidad de copiar o desdeñar un conjunto de prácticas, tal como hace la mamushka con lo heredado.

Otro texto ilustra la idea de la igualdad en la diferencia:

Hay mamushkas que ponen huevos rosados
que contienen mamushkas
que ponen huevos rubios
o huevos verde agua
pero puestas a empollar
no hay gran diferencia
(25)

A partir del único sustantivo concreto que aparece en el poema, “huevos”, dos aspectos merecen analizarse. Por un lado, la metáfora del huevo remite a una realidad primordial que contiene en germen la multiplicidad de los seres que, al igual que las muñecas rusas, guardan dentro de sí la totalidad de las mamushkas. La figura de la

mamushka oval y alargada remitiría a la imagen del huevo, símbolo popular de fertilidad y reproducción desde tiempos atávicos. De ambas figuras, el huevo y la mamushka, la vida emerge infinitamente. Por otro lado, la singularidad marcada en la descripción de los pálidos colores de los huevos se desvanece en la acción de engendrar “huevos rosados/huevos rubios/ huevos verde agua”. Es decir, existe una diferencia entre las mamushkas, pero esta no es significativa, es solo un matiz en el que los colores se deslíen para señalar la idea de la poeta. Todas procrean, pero de manera diferente; en este concepto adquiere fuerza la singularidad en la pluralidad.

También la poeta recrea el concepto de la gestación, pero ya no desde el huevo, sino a partir del acto de parir:

Las mamushkas dan a luz en la oscuridad
Se asisten a sí mismas en el parto
se parten
en pedacitos
que la hija ya mamushka junta
para hacer un cubrecama finísimo
(8)

En una primera lectura, se advierte la antítesis del primer verso: luz/oscuridad. Las mamushkas dan vida, alumbran, en un ambiente sombrío. El parto aparece como una acción intimista, es un momento solitario y sublime en el que la mamushka madre deja su singularidad en pos de la pluralidad de la nueva mamushka, quien nace predestinada a continuar la tradición femenina. Tamara Kamenszain en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* afirma que la obra de Iannamico presenta una “sabiduría práctica”:

El secreto del crecimiento, ese particular modo de reciclar lo que hay- hacer nuevo con lo viejo- es lo que las mamushkas se transmiten mutuamente como herencia. Se trata de una sabiduría práctica que no se pregunta si está antes el huevo o la gallina sino que tiene como única prioridad el uso. (2007, 157).

A partir de los sustantivos concretos “pedacitos” y “cubrecama” la hija que acaba de nacer recoge los fragmentos de su madre y los convierte en un cobertor que tal vez cobije, proteja, dé calor a las nuevas mamushkas que vendrán. Es decir, vuelve concreto lo abstracto, vuelve tangible lo intangible, la sabiduría recibida se convierte

metafóricamente, en un “cubrecama finísimo”, a manera de un patrón que irá repitiéndose de generación en generación.

Como señalamos en el capítulo I, cuando ubicamos a Iannamico en la generación de los 90, la importancia de la poesía de este período radica en que mediante su apreciación aguda de la realidad se entabla un diálogo crítico con las diferentes esferas de la vida. En el caso de la poesía de las mujeres a partir de los años 70, se ve sobre todo en el ámbito de lo doméstico. Tamara Kamenszain en *El texto silencioso* (1983) asegura que “En todas las épocas (...) la costurera, el tejido y el bordado han proporcionado abundantes metáforas para describir el arte de la escritura (1983,76-77). Podríamos decir que hay un acto de iniciación a la vida en el que la madre oficia de transmisora de ese saber adquirido y así el cubrecama no solo se limita al ámbito doméstico, sino que se acerca a la esfera intelectual, representada en el acto de crear con las manos como metáfora del acto de crear el texto literario.

2.6 Parir con el cuerpo, parir ideas

Iannamico amplía el acto de parir y va más allá en la interpretación del poema. Francine Masiello en *El arte de la transición* afirma que otras voces femeninas de la poesía chilena y argentina de la década del 80, Eugenia Brito, Carmen Berenguer, Mirta Rosenberg y María Negroni, procuran situar la relación entre la madre y la hija como un gesto de iniciación a la vida intelectual y a la lengua. Ese lazo habrá de generar una ácida crítica a la sociedad y sus valores. Así, los cuerpos poéticos de la madre y su criatura registran los conflictos entre las diferentes subculturas de la sociedad. A partir de este modelo, es posible pensar la creación literaria o artística en general asociada con el acto de dar a luz a través del cual se paren ideas, ficciones, relatos. Parir con el cuerpo queda atado al acto simbólico de parir ideas. La inquietud intelectual de las mamushkas podría resultar claro en el siguiente poema: “Una mamushka lee un libro tenue/ de papel de arroz/ No termina nunca de dar vuelta las páginas” (20).

El ademán de no terminar “nunca de dar vuelta las páginas”, refleja el vínculo frágil y delicado de la mamushka con el mundo de la lectura y con el mundo intelectual. Los sustantivos concretos “libro”, “papel”, “arroz” y “página” establecen una analogía con el hecho de parir. Mientras las mamushkas se recrean a sí mismas infinitamente, el

acto de la creación literaria parece parir ideas de manera indefinida. Anahí Mallol afirma en *El poema y su doble* que hay una “teoría mamushka”, es decir, cada libro contiene otros libros previos y a su vez anuncia otros libros futuros, y cada porción de materia es parte de algo más grande que contiene materias más pequeñas dentro de sí. Algo similar ocurre con el lenguaje, cada palabra es descripta por otras y desde esa exploración, se realizan asociaciones entre las voces que conforman el hecho literario y la vida que se repite eternamente. En los versos del poema el adjetivo “tenue” y la construcción nominal que también actuaría como epíteto, “papel de arroz”, además de otorgarle a la mamushka delicadeza, sutileza y suavidad en el acto que lleva a cabo, reafirma la metáfora de la parición infinita, tanto de muñecas como de ideas.

Cabe agregar que también Iannamico actúa como una observadora consciente de la maternidad, y al considerarla, necesariamente la modifica, la desacraliza. Así, en otros poemas observamos cómo reflexiona acerca del rol de la mujer y de la madre desde esa otra perspectiva. Leemos:

Las mamushkas en las plazas
se pierden en el vaivén de las hamacas
Encienden cigarrillos para disimularse tras el humo
De la calesita
eligen los animales simples
(9)

Podríamos decir que aquí se presentan dos campos semánticos de sustantivos concretos, el primero de ellos remite al mundo infantil como “plazas”, “hamacas”, “calesita” y “animales”, y el segundo, asociado con el mundo de los adultos como “cigarrillos” y “humo”. Esto podría hablar de una dualidad de la mamushka, por un lado es una niña que juega en las hamacas y en la calesita, pero al mismo tiempo es una adulta que fuma e intenta ocultarse envuelta en el humo del cigarrillo. En la interpretación del significado de los sustantivos concretos, Iannamico remite a la idea del linaje, una mamushka es niña, es hija pero al mismo tiempo esa misma mamushka ya es adulta, ya es madre por propia naturaleza. Si nos detenemos en el tercer verso del poema podríamos decir que aquí el estereotipo maternal se desdibuja. Esta mamushka no cobija ni protege, sino que intenta pasar inadvertida. El humo contribuye a diluir los límites entre esas dos mujeres, la mujer niña y la mujer adulta se alternan y se

superponen en una continuidad discursiva desacralizando así, el rol de la madre. Iannamico discurre sobre el papel de madre y la ubica como sujeto; en este sentido, parece buscar una aproximación a la respuesta acerca de qué significa ser mujer. La poeta bahiense postula la imagen femenina como sujeto creador que, desde múltiples perspectivas, es capaz de mutar su ser sin encasillarse en los estereotipos maternos establecidos.

También observamos cómo la poeta nuevamente reflexiona y repiensa el papel maternal en:

Una mamushka puede
hacer equilibrio sobre el lomo de una cebra
pero se aburre
Prefiere deshenebrar
separar lo blanco de lo negro
envolver a la cebra con papeles bellos
(22)

Se presentan dos sustantivos concretos: “cebra” y “papeles”. A través de su análisis observamos que la poeta postula una ruptura con lo establecido. Este reflexionar sobre el concepto de maternidad que presenta Iannamico guarda relación con un quehacer práctico y tiene que ver con lo lúdico, más que con la función social que usualmente se le asigna a la maternidad. Hay un juego de colores en el poema en el que el blanco y el negro que la mamushka desecha podrían representar la rigidez del sistema. Ante lo que la situación le ofrece, ella se inclina por “papeles bellos”, posible representación de la ruptura del orden que trae como consecuencia el surgimiento de una nueva manera de vivir la maternidad que ya no es la impuesta, sino la propia. Francine Masiello explica en *En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)*:

Iannamico propone explorar los vínculos intelectuales y afectivos que sostiene el vocablo “mamushka”. Vinculada con los partos, los cisnes y las hijas, el vocablo sugiere la maternidad. Pero la mamushka también juega en el campo, hace equilibrios “sobre el lomo de una cebra”; vuela en el aire, se hunde en el mar, vive en la casa de los caracoles. Por lo tanto, la mamushka se desliga de los mitos de la maternidad y pasa a la fantasía pura. El experimento ilumina las expectativas de afectividad que le asignamos al vocablo y a los trastornos incursionados por el poema. La familia, vista desde esta perspectiva, será una construcción tan endeble como la palabra misma (2012, 92).

La mamushka se aleja de lo establecido y deja de lado patrones heredados que no la satisfacen, entonces busca, indaga y logra trascender lo tradicional para lograr su propia creación. Modifica la conducta de lo que se suele esperar de una madre, ya no se limita a lo que los cánones exigen, sino que se sumerge en lo intelectual y suelta, “desenhebra”, las costumbres que se mantienen de generación en generación para dar rienda suelta a su imaginación y así escribir, desde la creatividad, su propia historia.

Coincidiendo con Masiello, podría pensarse a las mamushkas como un conjunto de mujeres que lo que han conseguido es reflexionar acerca de la maternidad. Esto despliega un espectro de posibilidades acerca de lo que ser madre puede significar, como si lo que tratara de decir es que la mujer es madre, es niña, es poeta, es voz, es mamushka.

Roberta Iannamico cierra *Mamushkas* y poetiza una escena de confort, seguridad y apropiación de la naturaleza. Las muñecas rusas pueden habitar las conchas de los caracoles porque se hacen pequeñas hasta el infinito y graban su sonido en esta especie de albergues:

Las mamushkas juntan las casas
que los caracoles abandonan
A veces viven ahí
y los caracoles guardan el sonido de
las mamushkas
para siempre.
(36)

Iannamico esboza esta comunión con la naturaleza por la similitud de la forma interior de las mamushkas con la de los caracoles. Las conchas tradicionalmente han servido como cavidades de ecos y en ellas quedará por siempre el arrullo de las mamushkas. En este texto la poeta asimila la figura de las muñecas a la de los caracoles, ambos crecen desde adentro y se proyectan al exterior, pero mientras los caracoles abandonan sus casas, las mamushkas suelen ampararse en ellas y construir un nuevo hogar. En ese refugio el eco que guardan las cavidades a modo de arrullo perpetuará la esencia de las mamushkas. En el detallismo de estos pequeños seres, los caracoles, volvemos a encontrarnos con el principio arcano del origen de la vida, acompañado de una música que, a modo de canción de cuna, se repetirá por siempre.

2.7 Conclusión parcial de *Mamushkas*

A manera de recolección de las ideas diseminadas, podríamos afirmar que los sustantivos concretos contribuyen a representar la realidad del linaje femenino con potencialidades estéticas, crean un universo de significados y cargan de sentido el ámbito del quehacer práctico y lúdico. Asimismo, esta clase de palabras, núcleos de sintagmas nominales, son un hilo conductor que va dando nombre a abuelas, madres, hijas y nietas, quienes en un ritual silencioso, contribuyen a develar ese mundo de ensoñación y a crear un universo que se transmite de generación en generación. A través de los sustantivos concretos las muñecas rusas constituyen un todo identificable, no son iguales, son únicas ya que cada una de ellas carga con su propia historia en una sucesión infinita que alienta a pensar en la vida como una única e idéntica historia con matices de individualidad. Las *mamushkas* representan la fertilidad. Conforman un sistema en que, en una especie de anidamiento, cada una de las muñecas es capaz de albergar a las demás. Son madres que, como repetición infatigable de una única y misma historia, darán cobijo a cada una de sus hijas; que a su vez dará a luz a otra hija y esta a otra, de manera infinita.

En *Mamushkas* Iannamico relaciona la maternidad con un quehacer práctico. No obstante, no se ciñe al rol social, sino que, sorpresivamente, lo representa junto a lo lúdico. Esta nueva forma de pensar a la madre es vista por Francine Masiello (2012) como “fantasía pura”, desligada de “los mitos de la maternidad” (2012, 288). Las *mamushkas*, entonces, serían un conjunto de mujeres que ha conseguido romper la imagen convencional de la maternidad, según se ve a partir de las diversas formas con las que ellas son presentadas en el poemario.

El detallismo del universo femenino contribuye a crear ese mundo inherente a las *mamushkas* y desde ese sitio paren nuevas fortalezas, honran la creación y cruzan un umbral de normas establecidas para crear sus propios espacios de libertad. Cada una de ellas, alcanza su propia esencia en el proceso que implica crecer y evolucionar.

Aunque propone en cierta medida una ruptura, Iannamico postula en simultáneo, la existencia de un saber que actúa, que atraviesa y que une a todas las *mamushkas* como el hilo firme de un tendal. La poeta presenta una sabiduría femenina práctica

transmitida de generación en generación, relacionada con la ascendencia y la descendencia, es decir que está indisolublemente asociada con la pertenencia y con la identidad.

Podría vincularse el sistema de mamushkas a la imagen de dos espejos enfrentados que provocan una multiplicación infinita, si bien en el poemario nunca se los nombra explícitamente. Cada imagen reflejada pareciera ser igual a la que se representa pero, esa figura refractada no es del todo fiel, sino que posee matices que la vuelve diferente. Analógicamente, las muñecas rusas en esas duplicaciones infinitas de los espejos enfrentados encuentran su singularidad en la pluralidad. Ese espejo infiel no solo nos lleva a un concepto de infinitud, sino que revela una imagen inquietante que, por momentos, permite que se cuele lo siniestro.

A pesar de que tal vez no lleguen a conocer la extensa cadena de sus antepasados, las mamushkas serán capaces de transmitirse como en los cuentos y en los juegos infantiles, tradiciones, costumbres, creencias y ecos familiares con un código secreto que las llevará, sin estridencias, a un mundo íntimamente relacionado con el origen.

La poesía de Iannamico como expresión poética omite la rima y la métrica tradicional, no tiene un patrón métrico, los versos varían en su extensión sin embargo, *Mamushkas* posee una musicalidad propia que contribuye a comprender el sentido del texto y la intención de su autora. Además, en todo el poemario no hay signos de puntuación, factor que permite configurar la *mise en abyme* de este tiempo infinito, que sostiene el arquetipo de la maternidad en tanto un rol y destino que no se apaga ni se acaba en sucesivas generaciones de mamushkas.

2.8 El collar de fideos

Un año después de la publicación de *Mamushkas* Roberta Iannamico aborda una nueva exploración de lo poético en *El collar de fideos* (Vox, 2001). Si bien desaparecen las mamushkas como figuras esenciales de su poesía, la poeta continúa con la tradición generacional y la indagación en el linaje femenino orientada hacia otras perspectivas.

Estas no se limitan solo a los objetos que recibe como herencia ni a las ofrendas que se dedican unas a otras las mujeres de su familia, sino también a esas voces que desde un pasado doloroso la incitarían a un destino trágico.

Ya desde el título, *El collar de fideos*, podemos apreciar que con ojos de niña, irán enhebrándose poemas en una especie de hilo imaginario, a modo de cuentas. Con esa sucesión Iannamico descifrará, describirá y compondrá su entorno. El collar constituye una totalidad autónoma conformado por una serie de piezas engarzadas e individuales que, en su multiplicidad, conforman la unidad y así el poemario encuentra su sentido. El sustantivo concreto “collar”, núcleo del título, se presenta como una metáfora en la que se incluyen dos realidades, por un lado, si se lo piensa como adorno que se ciñe en el cuello de las mujeres, sugiere nuevamente el mundo femenino; y por otro, su complemento “de fideos”, que remite tanto a lo lúdico como a lo culinario. El collar es de fideos, sin embargo, no se come, es una excusa para transportar a la poeta a un espacio doméstico, el de la cocina, en el que a modo de juego explorará la belleza y la sensualidad como motivos constantes. La lengua adquiere delicadeza expresiva y es el enlace para mostrar la intimidad sin pudor. Por momentos los sustantivos concretos se tornan audaces, olvidan el recato y apelan a los sentidos para imponer el placer. Las frutas y las hortalizas se personifican de manera voluptuosa y exhiben sus cuerpos en todas sus formas y colores, ajenas a cualquier censura, tal como la pera que muestra sus nalgas con su suave piel o la remolacha quien también revela su desnudez.

La poeta ahonda en el mundo de la infancia al tomar como referencia intertextual cuentos tradicionales, que la llevan a entrever la poesía que anida en esos relatos como otro asunto de su producción literaria. En algunas ocasiones los poemas se acercan a lo fabuloso, donde conviven sapos, príncipes y animales fantásticos; las escenas se colman de candor y se pueblan de seres imaginarios. En otras, a manera de un oxímoron ingenuamente monstruoso, esos mismos textos provocan un desdoblamiento que se polariza entre la ingenuidad del mundo infantil y la construcción de un universo inquietante en el que los límites de la inocencia se desvanecen y aflora lo siniestro, como otro motivo más de su poesía.

En este poemario, a diferencia del anterior, que utilizaba casi con exclusividad la tercera persona gramatical, el yo poético se instala de manera contundente en el presente de los textos y se convierte en el centro de todas las vivencias del discurso lírico. En *El collar de fideos* predomina la primera persona del singular y desde ese eje se van

tejiendo los poemas como una manualidad. El yo poético conduce a una exploración del universo cuya percepción se enclava, generalmente, en un paso previo a la adultez, y llega desde lo cotidiano a la palabra poética pura.

En cuanto a las características formales, a modo de juego infantil, la poeta se libera de los estamentos establecidos por la norma y rompe con las convenciones literarias tradicionales. Suprime la rima, la métrica y en la brevedad de los versos da protagonismo al contenido del poema, que generalmente se compone de una sola oración. Asimismo, Iannamico no se ciñe a la estrofa convencional y desobedece las reglas de puntuación. Esa aparente arbitrariedad en la estructura externa es una especie de puente que une lo formal con el significado de los poemas, dicho experimento literario estaría ligado a la función lúdica, recurrente en *El collar de fideos*.

A la manera de un caleidoscopio, que según la posición en que se lo vea puede ofrecer diferentes perspectivas y múltiples imágenes, el texto amplía el sentido y se vuelve polifacético en los diversos motivos que desarrolla. Por momentos, el yo lírico queda suspendido en el tiempo de la infancia; y en otros, atraviesa la juventud para finalizar en los umbrales de la adultez. En la presentación de estas diferentes fases la escritura se detiene en pequeños detalles cotidianos y en hechos banales que, retratados desde la mirada de Iannamico, adquieren categoría de poesía. En *El collar de fideos* los sustantivos concretos se cargan de intimidad y son la clave para la comprensión de esa poesía que, sin estar matizada por la razón, es una declaración poética de sus raíces. Dicha elección de sustantivos no solo se extrae de un ámbito personal circunscripto a lo femenino, a la estirpe y a lo culinario, sino también, de la naturaleza que la rodea.

2.9 Y así inicia el camino...

El texto que inaugura el poemario es una declaración de los orígenes ancestrales del yo lírico, en un juego poético en el que se entrelazan lo mítico y lo cotidiano. El poema se pliega y se despliega en un movimiento oscilante que describe escenas del entorno del hablante imaginario, enmarcadas en una atmósfera legendaria:

Yo
concebida por la luz solar
-me distrae un chimango que pasa-
veo la forma del árbol

contra los cielos
al costado de mi casa
no es
ni de noche ni de día
pero es la tarde
y el viento
yo
soy el centro
de todo
lo que veo
(9).

Ya en la primera palabra se presenta el yo lírico en solo un verso de manera indiscutible “yo”, quien hablará sobre su genealogía en un planteo de lo primordial y lo originario. En una especie de dimensión cósmica el poema se abre con una imagen de gestación mítica, la luz solar como una presencia eterna y vital convierte este texto en un canto de iniciación. Esta imagen que parece ser perpetua se vuelve efímera al desvanecerse ante la presencia de un detalle: el chimango que pasa, la distrae y la vuelve a la realidad cotidiana. Siguiendo con esta idea, Anahí Mallol en *El poema y su doble* (2003) afirma que en este poema se puede notar cómo el yo lírico se corrompe, insolente y se divierte. Se asoma el sentido de concepción legendaria unido a lo que la voz poética conoce, lo que le resulta entrañable y familiar por cuanto arranca de sí mismo, “veo la forma del árbol/ contra los cielos/ al costado de mi casa”. En una correspondencia de nueve versos libres, se desdobl原因 los pliegues de una frondosa imaginación para crear un mundo fantástico en donde el tiempo desaparece: “no es/ ni de noche ni de día”. El texto tiene un movimiento enmarcado que comienza con el yo fundacional que por un instante se fuga al mundo terrenal y vuelve en una especie de curva cíclica, a configurarse como centro de ese universo mítico, “yo/ soy el centro/ de todo/ lo que veo”. Pareciera que el acto de gestación y el de creación literaria se enlazaran en su esencia, ambos están conformados tanto por un carácter terrenal como por otro cósmico, que darán cabida a la posibilidad de encontrar poesía en lo común y corriente.

3.0 El ciclo de la naturaleza, el ciclo de la vida

La naturaleza, en particular las flores, son un atavío poético para identificar la galería de presencias femeninas que pueblan el linaje de la poeta. En los dos poemas que analizaremos a continuación, los sustantivos concretos que designan flores aúnan características, halagan, agradecen, honran y demuestran afecto. A su vez, son motivos líricos que en cada uno de los poemas que se comentarán, adquieren en cuanto a su color, a su forma y a sus aromas, peculiaridades diferentes:

La madre
ataviada con flores de la madre selva
las tías
algunas preferían el jazmín
fanáticas del perfume
otras las flores de campo
alguna
atrevida
lleva un tocado de azucena del tigre
margaritas
las adolescentes
las nenas
ramos de conejitos.
(28)

En este poema el yo lírico es solo una espectadora del cuadro familiar pintado en palabras; en él con los sustantivos concretos escogidos establecerá una analogía entre las flores y los diferentes roles familiares de cada una de las mujeres: madre/madre selva, tía/jazmín, alguna atrevida/azucena de tigre. Las mujeres que menciona se fusionan con las flores y dibujan una estampa idílica al evocar diferentes sensaciones que van desde la protección maternal hasta la sensualidad y la ingenuidad. Las flores poseen color intenso, aroma penetrante y forma atractiva: “madre selva”/ “jazmín”/ “flores del campo”/ “azucena del tigre”/ “margaritas”/ “conejitos”. Estos brotes son el hilo conductor que con gracia, elegancia y diversidad de colores ornan a esas mujeres, ofrecen vitalidad a la escena y crean un ambiente bucólico.

La naturaleza en *El collar de fideos* no siempre es idílica, el tiempo pasa y desgasta, y así en el siguiente poema, cambia la escenografía y la paleta de colores

abandona la policromía y se instala en un solo matiz: el ocre. Las mujeres serían las mismas que en el poema antes mencionado, pero la irrecuperable lejanía de la juventud las acercaría como metáfora del otoño de la vida al “ramo de flores secas”:

junto un ramo de flores secas
para mi madre
todos los colores
que la naturaleza puso en este momento
en este lugar
los agarro en una mano
otoño
hijas y madres se dan ofrendas
(13)

Por contraste con el poema anterior, el texto se reduce al eslabón que une a madres e hijas, y las flores evocan el vínculo entre ellas. En una atmósfera poética el yo lírico recoge flores como elementos simbólicos y en una especie de acto ritual, las mujeres se honran unas a otras. Esas flores han perdido la vitalidad, están secas, pero conservan su valor, serían un obsequio que la naturaleza ofrece para homenajear el lazo familiar. De esta manera, nuevamente los sustantivos concretos “mujeres” y “flores” acompañan el ritmo de la naturaleza en el andar constante que implica el renacer infinito del ciclo de la vida.

De un modo metafórico la naturaleza cambia de enfoque y, con formas nuevas, escolta el incesante devenir de la vida. En los siguientes poemas el yo lírico se presenta en primera persona y dialoga con la naturaleza quien pareciera que se transforma en un personaje que acompaña la transición de la adolescencia a la juventud:

Los ciruelos
vestidos de quinceañeras
rosados
vaporosos
bajo la llovizna
-los han dejado plantados-
justo el día
de mi cumpleaños
bailo con ellos
el vals.

Los sustantivos concretos “ciruelos” “llovizna” y “vals” se conjugan para crear una atmósfera agradable y suave en la que el color, la música y la forma envuelven el poema en un halo de romanticismo sentimental propio de la adolescencia. Se presenta una correspondencia entre los ciruelos y el yo lírico que sin disonancias, quizá con una mezcla de idealidad y realidad, logra que la naturaleza con toda su fuerza primaveral anime los deseos juveniles.

El hablante imaginario juega con la polisemia del lenguaje y adopta una postura informal frente a lo instituido: “-los han dejado plantados-”. En primer lugar, se puede aludir al significado literal del vocablo “plantar”, que en su acepción más común se define como “Meter en tierra una planta, un vástago, un esqueje, un tubérculo, un bulbo, etc., para que arraigue” (<https://dle.rae.es/plantar>). En segundo lugar, como reverso del sentido del término y signo de oralidad, “dejar plantado” significa “abandonar a una persona, faltar a una cita” (<https://es.thefreedictionary.com/plantado>). Fernando Cabo Aseguinolaza (1999) asegura -en su artículo “La lírica un lugar teórico”- que existe una tensión entre escritura y oralidad- y que esta se da a partir de que en la poesía moderna la escritura no es simplemente un procedimiento para fijar el poema- sino que “se produce una imbricación intensa entre la presencia e inmediatez de la palabra oral y la libertad e indeterminación de la escrita, en un género que, dependiendo de la escritura, se presenta, aunque solo sea figuradamente, como palabra dicha (1999, 15-16). Este uso no convencional del lenguaje que hace Iannamico, sumado a la transgresión de los guiones como forma no frecuente en el discurso lírico, interrumpe el tono poético, le da espontaneidad al texto y se acerca al habla informal propia de los adolescentes.

El poema finaliza en una especie de montaje visual, donde el énfasis en lo sensorial cae en ciertos lugares comunes cargados de sensiblería en relación con el color rosado y el vals, que recrean una atmósfera endulzada de lo que podría ser una fiesta de quince años. La personificación de los ciruelos, con sus vaporosos vestidos, los convierte en los perfectos compañeros de baile. La poeta encuentra inspiración en la naturaleza que se atavía con su mejor traje y celebra la frescura de las sensaciones adolescentes en una clara cenestesia. El color rosado, impregnado de ensoñación, irá desvaneciéndose para que lentamente se cuele la melancolía: “bajo la llovizna/ -los han dejado plantados-”.

En otro de los poemas la tristeza es el personaje principal del texto e invade la atmósfera poética:

Tengo que dar un portazo
y salir corriendo
a tirarme a llorar en el pasto
esperar el consuelo de mi perro
que me busca la cara
con su hocico caliente
o tirarme a llorar en la cama
y mojar
toda la almohada
las lágrimas bajan
por el costado de los ojos
como ríos desviados
son saladas
del mismo agua que el mar
cuando está calmo y solo
a la tarde
me gusta llorar frente a los hombres
para que me abracen
o me vean
en mi momento
de máxima belleza
con esas perlas
rodando por mi cara
como si yo fuera de cristal o de agua
de llovizna
me ven
como detrás
de una llovizna
en el espejo del baño
a veces
me pongo gotas
falsas lágrimas
que dejo caer
de la punta de mis dedos
a veces me doy besos

en el espejo
y quedan marcados los labios
como pájaros de vapor.
(31)

El poema recrea una experiencia afectiva dolorosa en una extensa oración en estilo directo que produce un efecto de naturalidad en la que se van engarzando una a una las ideas impregnadas de pesar. Presenta un paisaje anímico interior y el yo lírico da libertad a sus sentimientos, desprendiéndose del soporte convencional de la puntuación. El sustantivo concreto “agua”, con todos sus matices, se carga de valor afectivo y tiende a uniformar el estado de ánimo con múltiples connotaciones: “lágrimas”, “ríos”, “mar”, “perlas”, “cristal”, “agua”, “llovizna”, “vapor”. Todos ellos en sus variantes, se convierten en la representación del mundo emocional -íntimo y femenino- del hablante, quien manifiesta su dolor con un tono nostálgico y sombrío. La hipérbole acentúa la tristeza y está lo suficientemente exagerada, como para salirse de la realidad en una desmesura expresiva: “las lágrimas bajan/por el costado de los ojos/ como ríos desviados”. El yo lírico se vale del dolor que le brota naturalmente, lo exhibe sin pudor frente a los hombres como un acto de seducción, pues por un lado la muestra débil y vulnerable, y, por el otro, sumamente atractiva: “en mi momento de máxima belleza”. Ya en el final del texto, sin abandonar el tono intimista, el personaje del poema monta una escena y en un intento de escaparse de la realidad, pareciera que ensayara ser mayor, “me pongo gotas/ falsas lágrimas”, “a veces me doy besos/ en el espejo”.

El objeto que toma protagonismo en los últimos versos del poema es el espejo, que reproduce el mundo del yo lírico y sin abandonar el motivo del agua como un estímulo emotivo, convierte su reflejo en un espacio donde solo existen las imágenes borrosas. En un ejercicio introspectivo, el espejo le devuelve un rostro inocente en los besos que rápidamente se esfuman con el vapor. El poema ofrece una percepción de sensaciones internas de una niña-mujer que trata de volver tangible lo inmaterial y abstracto, entonces la angustia que siente, pero que no ve ni toca, puede ser plasmada y observada en el espejo.

La naturaleza queda plasmada en los versos de estos poemas con carga emocional. En lo anecdótico parecen indicar un despertar del yo lírico que, sin abandonar lo espontáneo, pierde la candidez infantil y se sumerge en otra instancia de

vida. En ellos la niña-joven va recorriendo diferentes experiencias de la vida a través de la alegría, la ingenuidad, la soledad y, por momentos, el dolor. La naturaleza no resulta ajena a estas emociones, interpreta los estados de ánimo y va aprehendiendo la realidad del hablante imaginario en su constante transitar, con matices que parten desde lo bucólico hasta alcanzar lo doloroso: “todos los colores/ que la naturaleza puso en este momento/ en este lugar/ los agarro en una mano”, “con esas perlas /rodando por mi cara/ como si yo fuera de cristal o de agua/ de llovizna”. El hablante imaginario en un diálogo íntimo con la naturaleza plasma con un lirismo terrenal y sentimental la conjunción de varias emociones propias del paso de la niñez a la adultez.

3.1 El mundo natural sale a escena

En consonancia con el enfoque infantil que toma el yo lírico, merece una especial atención otro grupo de poemas breves que, si bien también se centran en la naturaleza, poseen un denominador común diferente: los animales. Los sustantivos concretos le permiten un corrimiento del motivo del linaje. El yo poético, como si fuese una pequeña hablante, incursiona en el territorio de las ensoñaciones donde no queda claro si esos animales pertenecen a la realidad o, a manera de juego, solo son una invención de su imaginación de niña:

Dos pumas
al pie de la sierra
bajo el sol
todo tiende al amarillo
la mirada del puma
su pelaje
y ese pastizal
todo igual.
(11)

La palabra poética otra vez se llena de color con sustantivos concretos que se mimetizan unos con otros en cuanto a su color: “pumas”, “sol” y “pastizal”. El amarillo todo lo cubre y toma el protagonismo absoluto del texto en un ritmo monocromático. Se recrea un espacio geográfico que pareciera no resultarle ajeno a Iannamico, quien se hace eco de su propio paisaje en una descripción poética: “sierra”, “pastizal”, “puma”.

Guadalupe Carrillo Torea -en su obra *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas*- afirma que “La cotidianeidad se entreteje con la naturaleza no sólo porque los hechos de la vida acontecen en ellos (...). La cotidianeidad está en la multiplicidad de la vida, en las posibilidades que ella ofrece, no se reduce a lo doméstico” (2001, 83-87). Coincidiendo con la afirmación que hace la crítica venezolana, podríamos afirmar que para Iannamico lo cotidiano no solo está conformado por lo doméstico, entendiéndolo como asuntos de la vida hogareña, sino, también, por los hechos que acontecen de manera monótona en la naturaleza, “todo igual”, que rodean a la poeta.

En el siguiente poema el animal aludido remite al mundo infantil, “caballo de hule”; y de este modo Iannamico se adueña de seres que pueblan la escena, les otorga su propia impronta poética y, con una mirada sesgada y filtrada por el ojo de una niña, desde la cotidianidad, construye un mundo de fantasía:

Debajo de los pinos
el caballo de hule
verde
con lunares blancos
tumbado
duerme
la panza hinchada
las agujas del pino caen lentas
lo cubren
ligeramente
del frío.
(12)

Conservando la voz ingenua de la infancia, Iannamico le da vida al juguete y desde esa perspectiva, revierte la realidad del abandono en el que se encuentra y en lugar de ver un muñeco tumbado, olvidado, percibe un caballo que duerme a los pies de un pino. En este poema el sustantivo concreto “agujas” ofrece una imagen que dista de ser bucólica, y el animal, en lugar de estar cobijado por la naturaleza, está expuesto a la hostilidad: “las agujas del pino caen lentas/ lo cubren/ ligeramente/ del frío”. Se dibuja

con tintes inquietantes un mundo infantil que no siempre es ideal, y, por momentos, puede acercarse a lo doloroso.

Otro de los animales elegidos es un perro; a partir de su sustantivo concreto se construirá el poema donde el animal doméstico se acerca a una imagen que pareciera estar fuera de la realidad:

Un perro blanco
bajo las nubes de tormenta
relumbra más
es casi plateado
como las colas de los zorros
del arroyo
por el que a veces anda.
(27)

La imagen que ofrece el texto propone un diálogo entre la naturaleza, el animal y la paleta de colores. Se repite el fenómeno monocromático, pero en lugar del amarillo, el blanco con sus matices toma un lugar central en el poema: “un perro blanco”, “relumbra”, “casi plateado”, “colas de zorro” y “arroyo”. El yo lírico aparece como un espectador de la escena y representa un paisaje cercano a lo fantasmagórico, que si bien muestra una inquietante extrañeza, no asusta ni aterroriza, sino que se vuelve familiar.

En otras ocasiones Iannamico se toma algunas licencias que le permiten alterar la realidad y da rienda suelta a su imaginación para que aparezcan en escena animales con imágenes poéticas alejadas de lo convencional:

Era un animal
todo de fuego
hermoso en su pelaje
despeinado
su presencia
se oía desde lejos
en mi corazón
como palitos que se quiebran
de noche
no podía esconderse

en ningún lado
aun dormido
seguía brillando
pobrecito.
(29)

Iannamico rescata el sustantivo concreto “animal” y lo convierte en el protagonista del texto. A diferencia de los poemas anteriores, aquí el hablante imaginario ya no es un mero espectador, sino que avanza y se instala en la escena. El yo lírico pareciera desprenderse de la atadura racional de la adultez y se deja llevar con espíritu infantil al mundo de los sueños. Capta y convierte seres reales y los lleva a través de asociaciones insólitas por caminos anárquicos que desembocan en lo lúdico, con referencias visuales que los acercan al universo de la infancia: “Era un animal/ todo de fuego”. El lenguaje de la imaginación se funde con el lenguaje familiar en una especial manera de ver el mundo. Los diminutivos “palitos” y “pobrecito” adquieren un singular valor connotativo, no necesariamente referido a la disminución de su tamaño, sino a la más pura subjetividad del hablante imaginario que, desde el enfoque de la niñez, los carga de afectividad. Al uso del lenguaje coloquial como expresión pura podemos sumar la particular sintaxis, en especial en los dos últimos versos, donde se desdeña la norma y se toma como valor el rasgo connotativo del diminutivo para resaltar el habla propia de la niñez. Mauro Lo Coco en la introducción a la antología *Qué lindo* alude a esta expresividad:

La vida se esconde en eso que no acabamos de comprender y habla una lengua secreta, misteriosa. En esa manifestación no hay interpelación ni voluntad comunicativa alguna, pero podemos oírla. Tampoco hay en ella, naturalmente, intención significativa. Es pura expresión, como la forma de la naturaleza. (2015, 7).

Las imágenes auditivas como manifestación de esa forma de la naturaleza resuenan en la interioridad del yo lírico y muestran la conexión afectiva entre este y ese ser cuasi fantástico descrito en el poema: “se oían desde lejos/ en mi corazón”. Es una voz interior creada desde la infancia que, sin las ataduras de la adultez, expresaría valores puramente emocionales.

En el breve poema que cierra la serie de textos relacionados con animales, la voz interior avanza aun más y se adueña de la escena en la figura metafórica de un pájaro:

Un pájaro llama a mi puerta
con un canto
cuando se hace silencio
estoy sola
y no sé qué hacer
si abrirle o no.
(14)

En esta ocasión el animal interpela al yo lírico, quien ya no es una observadora distante, sino que debe enfrentar la exploración de su intimidad. El canto del pájaro provoca una introspección y el silencio se colma de voces interiores que producen cierta turbación; en una especie de antítesis “canto/silencio”, el pájaro la reta a tomar una decisión práctica: “si abrirle o no”. Ante esta vacilación, la soledad se vuelve el motivo central que, con cierto tono amargo y doloroso, provoca una sensación de desamparo. El poema entrecruza silencios y sonidos como un reflejo de la interioridad del yo poético y de los espacios exteriores que la rodean, en una experiencia subjetiva que cincela su realidad.

Los poemas que integran esta especie de serie cuyo motivo central son los sustantivos concretos que designan animales, establecen un lazo entre la naturaleza y el yo lírico; recrean su espacio geográfico como una evocación del tiempo de la infancia. El yo poético parte de los animales y explora su intimidad, en la que por momentos encuentra como respuesta cierta desolación. Esas imágenes ocasionalmente disparatadas, inspiran y provocan al hablante imaginario cierta añoranza, pero a su vez, lo convocan a su propio reflejo, el de la soledad.

3.2 Reescribir lo heredado

Otro grupo de poemas que nos permite ir un paso más allá e ingresar a un nuevo imaginario es la serie de textos relacionados con los cuentos infantiles, en la que el yo poético como personaje principal, interactúa con seres maravillosos: brujas, príncipes

convertidos en sapos y caperuzas. A través del mundo natural aquí se llega a lo sobrenatural para, por medio del lenguaje de las narraciones infantiles, enfrentar adversidades de la vida. Se muestra el encantamiento propio de los cuentos clásicos, en los que las imágenes quedan atrapadas en una nueva forma y se reelaboran los finales como demostración de que esos cuentos, que sobreviven a través de los tiempos, pueden adoptar otros desenlaces.

Pareciera que el yo lírico entra a través de un libro de cuentos a un mundo mágico ilustrado por personajes tradicionales de la literatura infantil y en ese espacio juega con la intertextualidad, se disfraza, se sumerge y lee afanosamente esas historias, tal como observamos en el siguiente poema:

Se hace un silencio
como cuando cae la nieve
en mí
vivo adentro
de una bola de cristal
sigo las huellas
de los pájaros
soy la novia
más blanca de todas
me acuerdo de un poema
en que un oso polar
hace pis
y mancha la nieve
me encanta
me da risa
lo leería todo el tiempo y sería
como una nena
la nieve es un mantel inmenso
pongo las tazas
las cucharitas
siempre estoy esperando
canto en voz baja
era un bosque todo nevado
y una caperuza roja
corriendo

corriendo
corriendo.
(19)

El poema puede ser leído como un viaje lúdico por un mundo de ficción donde todo es posible. A partir del silencio se crea una atmósfera adecuada para que el yo lírico estimule su imaginación, huya de la realidad y desde el rol de una niña, entre en un universo de historias infantiles y se convierta en el personaje principal: “soy la novia más blanca de todas”. Crea escenas propias, es partícipe y reelabora los relatos a su medida, desde las propias emociones: “siempre estoy esperando/ canto en voz baja”. El yo lírico en soledad, se va olvidando de sí misma para identificarse con los personajes de esos cuentos.

Los sustantivos concretos vuelven al centro de la escena, los que designan los personajes de los relatos y los objetos que podrían estar presentes en los juegos de niños: “bola de cristal”, “novia”, “oso”, “mantel”, “tazas”, “cucharitas”, “caperuza”. El poema, como los cuentos, tiene un lenguaje simple y los sustantivos concretos mencionados colaboran para brindar una aparente fácil comprensión del texto. Por momentos, pareciera que estos vocablos perdieran su valor denotativo, se disfrazaran para adquirir formas mágicas y de esa manera, se convirtieran en una puerta de ingreso hacia la fantasía.

Como sabemos, los cuentos infantiles tradicionales donde se vence al mal, tienen un final reparador como manera de restablecer el orden. Vladimir Propp, en su reconocida *Morfología del cuento*, afirma que en los cuentos tradicionales se podrían identificar treinta y una funciones con leves variantes. El crítico ruso afirma que a partir de la función veintiséis se desarrollan acciones que encauzan los finales de los cuentos tradicionales hacia un final feliz⁵⁰. En cambio, en este poema en el que a modo de *collage* se representan fragmentos de historias, Iannamico deja inconcluso el final que, en clave de fantasía, abre múltiples posibilidades de interpretación. La marcada

50

A continuación enumeraremos las funciones mencionadas que conducen al final feliz de los cuentos tradicionales: XXVI es la función de la tarea es realizada. *Tarea cumplida*. La número XXVII es el reconocimiento del héroe, la función número XXVIII es aquella en donde el falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado, el *descubrimiento*. La número XXIX es donde el héroe recibe una nueva apariencia, la *transformación*. La función número XXX es el castigo del falso héroe o el agresor, la número XXXI es donde el falso héroe se casa y asciende al trono, el *matrimonio*.

repetición del gerundio final no solo provoca una acción inacabada, sino que deja sin respuesta múltiples interrogantes: “corriendo/ corriendo/ corriendo”. Cabría preguntarse si en esa reelaboración del final, se refiere de manera implícita a un lobo que acecha a la caperuza, o si en verdad quien corre es la voz lírica huyendo de la vida real para refugiarse en el mundo de los cuentos.

Otro de los poemas que comparte el mundo de los relatos tradicionales hoy para niños es aquel en el que el yo lírico, nuevamente como un personaje más, se abre paso en la historia del cuento y, en un acto de osadía literaria, se atreve a desdeñar el relato heredado de generaciones anteriores para escribir un final diferente, resignificándolo desde su propia versión. Leemos:

Donde yo veía el camino
hay una planta de zapallo
es una guirnalda
con enormes faroles
las hojas se rozan
y hacen ruido de cartón
o de un cuero liviano
a la sombra vive el sapo
que a la noche viene
hasta la puerta de mi casa
ni loca
lo beso.
(35)

La sencillez de la naturaleza representada en la planta de ‘zapallo’, adquiere categoría poética ante los ojos del yo lírico que la convierte en una guirnalda. La forma de la planta rastrera lleva al sujeto a crear un escenario diferente, y donde anteriormente veía un camino, ahora encuentra una atmósfera festiva. La planta de zapallo prepara el clima de fiesta otorgándole a la escena color, sonido y luz: “las hojas se rozan/ y hacen ruido de cartón”, “enorme faroles” y, como si fuese un jardín hechizado en el que el

príncipe se convierte en sapo, mantiene el encantamiento de los relatos infantiles⁵¹ a través de la intertextualidad. El sustantivo concreto “guirnalda” ocupa la escena y adquiere valor connotativo en el recorrido poético de Iannamico. El significado literal de este vocablo implica el concepto de enhebrar, de manera que se establece un paralelismo entre el encadenamiento de flores, esa guirnalda y las historias que, a modo de collar, Iannamico va engarzando en los poemas. Aparentemente este poema presenta un marco propio de cuento infantil tradicional en que la niña o princesa debe besar al sapo para encontrar el amor de un príncipe; sin embargo, ese sueño se desvanece ya que el personaje queda atrapado en la forma de sapo. La niña no rompe el encantamiento, se resiste a besarlo y destruye el mito al crear otra versión del final de la clásica historia infantil. Francine Masiello en *El arte de la transición* asegura que la consolidación de la poesía de mujeres marca un rasgo especial, propio de las últimas décadas; añade que “Gwen Kirkpatrick observa un verdadero “estallido” de la poesía de mujeres que empieza en la década del setenta, cuando las mujeres vuelven a escribir los mitos heredados y transforman las expresiones poéticas de la memoria colectiva” (2001, 351). En este poema observamos cómo ese entorno propio del mundo de la infancia, constituido por los relatos que se transmiten de generación en generación, actúa como un legado recibido. Aunque es aceptado como herencia, no se cede al mandato social; el yo lírico reta al destino al escribir su propio final y enhebrar así los capítulos de su vida.

Los dos versos que cierran la composición rompen con el canon establecido en la poesía tradicional y se acercan a una poética coloquial con formas propias del lenguaje oral: “ni loca/ lo beso”. Se produce un entrecruzamiento de géneros en el que se incluyen rasgos inherentes a la prosa en el género lírico, que no ofrecen dudas acerca de la focalización infantil del poema. Es una niña quien toma la voz y desde ese lugar trastoca los límites del lenguaje y las exigencias de sus formas. Así, tanto la estructura externa como el contenido son reelaborados y adaptados al estilo de la poeta, que, si bien hereda relatos clásicos, les añade alguna variante y les otorga un significado propio.

Un poema fundamental en relación con la temática de los juegos y los cuentos infantiles es el que da nombre al poemario, “El collar de fideos”. El texto, emula a

⁵¹ *El príncipe sapo, o Enrique el fierro* (en alemán: *Der Froschkönig oder der eiserne Heinrich*, literalmente, “El rey sapo; o Heinrich Hierro”) es un cuento de hadas, más conocido por la versión escrita de los hermanos Grimm, tradicionalmente, es la primera historia en su colección.

manera de juego, conductas adultas y, en cierta medida, tradicionalmente femeninas, con sus “collares”, “pulseras” y “uñas pintadas”:

Me hago un collar de fideos
un collar largo
que haga ruido
bajan los fideos
como las gotas
por la lana
manguitos de fraile
también me hago una pulsera
con los fideos
y todos se enteran
cuando muevo las manos
si tuviera las uñas largas
me las pintaría de rojo
y golpearía las mesas
las tazas
las cosas de vidrio
como una lluvia suave
un pétalo de malvón
sobre cada uña
y uno de margarita
pegado con saliva
en la mejilla
es una lágrima blanca
una tristeza de amor.
(23)

En esta composición Iannamico da un paso más allá de la pura infancia, pareciera decirle adiós a la ingenuidad para acercarse al mundo de la adultez con las decepciones que incluyen las penas de amor. Resultan ilustrativas las palabras de Mallol sobre este cambio:

Porque esta mirada pequeña descubre todo un mundo de juego y de ternura, paralelo o subterráneo o superpuesto al mundo cotidiano. Como si no hubiera habido la desilusión, la deflación del mundo infantil, lo que se ve al principio, o a veces al final de los poemas, es como un dibujo ilustrado a todo color en un libro de cuentos infantiles: se ve lo que hay de

comunicación, de posibilidad, en las relaciones entre las personas; pero esta mirada, anterior al dolor, no está ahí para negarlo, sino para rodearlo, para contenerlo (...) (2003, 201).

El poema consiste en una sucesión de imágenes bellas, sencillas que repiten gestos cotidianos a manera de una poesía visual no exenta de cierta melancolía. El yo poético desde la voz de la niña reúne el texto con la imagen y rodeada de circunstancias relacionadas a lo lúdico, asume diferentes roles que oscilan de la niñez a la adultez sin dramatismos significativos. Los sustantivos concretos “fideos”, “collar”, “lana”, “pulsera”, “uñas”, “mesas”, “tazas” y “pétalo” se enhebran en un hilo imaginario que podrían asociarse con el mundo femenino. A su vez, dichos sustantivos se relacionan entre sí con asociaciones inusuales, “como gotas/ por la lana”, “las cosas de vidrio/ como una lluvia suave”. Como adornos de la feminidad emulan ser lo que no son, tales son los casos de los fideos que se convierten en gemas, el collar no está compuesto por piedras preciosas, sino por “manguitos de fraile”, los pétalos de la margarita y el malvón son uñas y lágrimas. Los sustantivos concretos mencionados poseen el común denominador de la fragilidad -“gotas”, “vidrio”, “pétalo”, “lágrima”-, y se conjugan para conservar el encanto propio del rasgo mágico de los juegos infantiles. Dichos vocablos son tan efímeros como los juegos de los niños que, además de ser breves, tienen roles intercambiables y desaparecen con el tiempo. Estas simulaciones, quizás a modo de imitación de conductas heredadas, permiten a la voz lírica jugar a acicalarse con el fin de no pasar inadvertida e ingresar paulatinamente en el mundo de la mujer adulta: “Me hago un collar/ (...) que haga ruido”, “y todos se enteran/ cuando muevo las manos”. Tal como afirma Marina Yuszczuk: “Los espejos y los espectadores, que para el caso son lo mismo, aparecen una y otra vez como una parte imprescindible del juego de ser mujer y al mismo tiempo de su costado trágico” (2009, 265). Los dos últimos versos precipitan el final; el yo lírico atraviesa el umbral de la niñez y ya dentro del mundo de los adultos, y con cierta melancolía, los juegos mitigan el desencanto que produce una pena de amor. Esa voz de niña/joven, quien simula ir descubriendo caminos por la fantasía y la imaginación, abre la puerta hacia experiencias de vida más dolorosas y parece sumergirse en la tristeza que producen amores que ya no están. El sustantivo concreto núcleo de la metáfora, “lágrima blanca”, cifra el sentido del texto, ya que entrelaza la simulación que implica el juego propio del universo de la niñez con

el desencanto y la desilusión que trae consigo una pena de amor, inherente al mundo de los adultos.

Iannamico toma el universo lúdico propio de la infancia y logra, desde la sencillez de los juegos, arribar al mundo de la adultez. Rescata el patrón de los cuentos tradicionales como un canal eficaz para transmitir el saber de generación en generación. A la par, amplía la mirada al descubrir nuevas posibilidades para aquellos finales de los cuentos que están arraigados en la cultura desde hace cientos de años. Una vez más, la poeta parece preguntarse si es posible modificar toda tradición heredada otorgándole a sus poemas en esa reescritura, su propia impronta con una mezcla de candidez y suave insolencia.

3.3 Lo siniestro como categoría estética

Con reiterada frecuencia los textos parten de un concepto de realidad donde rigen las categorías de la vida cotidiana hasta que surge un hecho que lo aleja de lo familiar e instauro algo fuera de lo común. Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro* (2006), quien toma la voz de Schelling en su definición de lo siniestro, afirma que se trata de:

algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más íntimamente familiar, íntimo, reconocible (9, 2006).

El carácter infantil de los poemas se acerca a lo siniestro, entendiendo como tal lo conocido que se vuelve ajeno. Así leemos:

Frente al castillo
pero lejos
unos árboles tensos
como brujas
atrás otros
sauces llorones petrificados
más atrás el bosque
brumoso
mis pasos son un susurro
en el pasto húmedo

miro a mi perro
el Bandido
y no lo reconozco
es igualmente negro
pero otro animal
tengo que preguntarle
¿Sos el Bandido?
es el Bandido
pero transformado
completamente.
(22)

En una primera lectura de este poema, de suma sencillez expresiva, se desprende que el yo poético, centrado en un escenario impregnado de sustantivos concretos propios de los cuentos maravillosos, crea un ambiente óptimo para que suceda algo extraño: “castillos”, “brujas”, “árboles” y “bosque”. El poema podría segmentarse en dos partes; la primera comprende los primeros ocho versos, donde la voz lírica presenta el escenario y lo hace utilizando adverbios de locación, como si estuviese describiendo planos de una fotografía: “frente al”, “lejos”, “atrás”, “más atrás”. En primer lugar, el castillo luego, la personificación de los árboles y, algo más atrás, los sauces llorones petrificados. Todos los elementos, que parecen estar hechizados y que comparten una misma paleta de colores que oscila entre matices del negro y el gris, se ven envueltos en una bruma que actúa como cómplice y acentúa el ambiente fantasmagórico. La sucesión de imágenes visuales y personificaciones crea un clima tenebroso, en donde reina el misterio; como una especie de conjuro, revelan el preludio de lo que sucederá: “más atrás el bosque/ brumoso”, “sauces llorones petrificados”.

Ya en la segunda parte del texto el yo lírico es un personaje más que ingresa sigilosamente a un escenario de extrañamiento: “mis pasos son un susurro”. Toma el lugar central y en consonancia con la atmósfera estremecedora, no reconoce a su perro y permite la intromisión de lo siniestro. Tal como afirma Yuszuck sobre los textos de *El collar de fideos*, “Por momentos parece que los poemas se recortaran allí donde hay un pequeño desajuste, una pequeña extrañeza que tiene que ver justamente con una mezcla en las categorías, con un borramiento de los límites (...). Hasta el perro pierde la familiaridad al pasar por un lugar ligeramente tenebroso.” (2009, 263). Nuevamente se

desdeñan las leyes de la razón y a pesar de que los efectos poéticos aparecen como una revelación de aquello que asusta, no pierden la frescura de lo ingenuo. Se produce una desautomatización de la conceptualización del perro; el Bandido se percibe con una mirada nueva que trae como consecuencia la ruptura de una cotidianeidad aletargada. Un verso singular es aquel que incluye la pregunta “¿Sos el Bandido?”; desafía la solemnidad de lo tradicional y crea un entramado estético que representa una realidad en la que se combina lo real con lo sobrenatural. Eugenio Trías, retomando una de las asociaciones de Freud, afirma que “En general, (...), se da lo siniestro cuando lo fantástico se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico” (2006, 11). Así, en esa mutación en la que pareciera sustituirse un perro por otro, se observa claramente el ingreso en lo siniestro, donde se borran los límites entre lo real y lo irreal.

Como expone el poema que leeremos a continuación, detrás de las escenas más inocentes hay un peligro escondido, un peligro del que no se habla y del que no se tiene conciencia hasta que la lectura del texto deja caer el velo y permite intuir la presencia de lo desconocido acechando:

El piso de enredaderas
donde vive el comepie
nuestro gato se hunde entre las hojas
como si entrara al mar
es oscuro y es frío
debajo de las hojas
las raíces se mueven
aunque de arriba
todo parezca quieto.
(24)

Dos sustantivos concretos toman el protagonismo del poema, lo construyen en un marco que se encuentra fuera de explicaciones naturales y provocan un efecto de incertidumbre: “enredaderas” y “gato”. El primero de ellos connota un ámbito enmarañado e impenetrable que se vuelve óptimo para que el gato descienda a otro ámbito. Pareciera que ingresa en otra dimensión, donde también hay vida, para comenzar un juego entre la apariencia y la esencia. Es este procedimiento del peligro latente el que, por un lado, deja al lector abandonado frente a lo desconocido rompiendo

con el aura poética y familiar; y, por el otro, le despierta una mirada de extrañamiento frente a lo cotidiano: el mundo no es lo que parece. Este velo que se cae al final del poema nos deja frente a una escena de la que no se habla, pero que se presiente, de la que nada se dice, pero se intuye. Esta incertidumbre aguardando, que incomoda al lector, trata de convencerlo de que nada hay que temer: “aunque de arriba/ todo parezca quieto”. Los versos finales del poema muestran una advertencia: hay un límite que no debe ser transgredido, porque nunca sabremos qué puede pasar más allá. No sabemos qué hay en el fondo del agua, no sabemos qué hay detrás de esa línea fina con la que limita lo cotidiano, pero este como otros poemas de Iannamico, parece decirnos que es mejor no saber.

Algunos elementos de ensueño se quiebran sutilmente en el poema siguiente para abrir paso a escenas que también permiten intuir lo siniestro. La intromisión de lo sobrenatural rompe el clima lúdico y le da intensidad a lo fatal, al abrir un espacio en el que el lector queda desamparado. Leemos:

Noelia
junta flores secas
por el camino
arma unos ramitos
preciosos
estaba juntando
un yuyo seco
y algo se movió
por debajo de la hiedra
ya me voy
dijo Noelia
ya me voy.
(37)

El poema se abre con un sustantivo propio: “Noelia”, que le otorga una especial particularidad y describe una escena que destila ingenuidad, cercana a lo bucólico: una niña recogiendo flores en un camino. El hablante comienza refiriéndose a un hecho aparentemente muy simple: Noelia arma un ramo con flores y yuyos. En un intento de profundización, se observa que esas acciones puras e infantiles guardan un significado oculto relacionado con una situación amenazante. Casi sin quererlo el personaje opta por flores y yuyos secos, y así en esos ramos aúna vida y muerte, como una manera de

atrapar lo vital, sin percatarse de que conforman una premonición del inminente peligro. La escena ingenua se desvanece ante la intromisión de lo desconocido, bajo la forma del pronombre indefinido “algo”, que en su vaguedad e imprecisión obliga al personaje a instalarse en otra circunstancia perturbadora que le provoca temor. Tal como afirma Eugenio Trías, “Lo Siniestro constituye condición y límite de lo Bello: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe ser velado. No puede ser desvelado” (2006, 1). El ramo con flores y yuyos secos se aleja del idealismo de un mundo ya creado, provoca que la mirada se inquiete y vuelve el entorno amenazante. Como afirma Tamara Kamenszain es frecuente que en el final de los poemas de Iannamico se caracterice por la ausencia de la metáfora lo cual resulta especialmente incómodo para el lector acostumbrado a hallar hacia el final del poema un cierre feliz. Precisamente, la inclusión del estilo directo y la repetición en el final del poema: “ya me voy/ dijo Noelia/ ya me voy”, refuerzan la intensidad expresiva y sugieren el temor y la perturbación de Noelia frente a la extrañez de un mundo críptico. Lo desconocido le provoca miedo y huye ante la imposibilidad de decodificar lo velado.

En conclusión, este conjunto de poemas es una revelación que despliega un universo en el que lo familiar se vuelve extraño, inquietante y se entromete en lo siniestro. Los personajes no logran decodificar lo desconocido y sienten miedo frente a una amenaza no identificada y con muchas sombras. Desde las voces que parecen ser infantiles, los protagonistas se ven librados a su suerte en una atmósfera que se vuelve amenazante. El escenario en el que se mueven con naturalidad los personajes de estos poemas se torna peligroso y hostil. Así, este conjunto de rasgos literarios permite que los textos caigan en la ambigüedad, que los conduce al terreno de lo siniestro y describan lo que es y lo que no es, lo que se conoce pero a la vez se desconoce, lo que está oculto y no se ve a simple vista.

3.4 Lo culinario y lo doméstico: el sabor de la poesía

Iannamico con una elegancia audaz, pero con suma sencillez, ingresa en el mundo de lo cotidiano en donde entreteje con cierta sensualidad imágenes visuales y táctiles para dar forma poética al universo culinario. Breves poemas ilustran esta afirmación:

Pelo una manzana

como desvistiéndola
Juli canta:
hay una manzana
que se va a dormir
cierra los ojitos
y los vuelve a abrir
(10)

A pesar de su brevedad, el poema puede dividirse en dos partes, los dos primeros versos muestran al yo lírico en el hecho cotidiano de comer una manzana. Ese sustantivo concreto es un pretexto para permitir que se asome la sensualidad en “desvistiéndola”, que, como un gesto tierno, como una caricia, remite a cierto ritual amoroso. Ya en la segunda parte del poema ese tono se diluye al aparecer en escena la voz de “Juli” cantando una canción de cuna. La manzana adopta otro matiz, el tono sensual se pierde, el poema se impregna de ternura y se instala una melodía delicada, muy propia de lo maternal. Ese arrullo, también como transmisión cultural y puente generacional, permite a la voz poética pasear su imaginación por el mundo mágico en la personificación de la manzana. Una nana es una canción que entona una madre a sus hijos y, si bien en el poema no se precisa si “Juli” es una niña que juega a ser madre o una madre que juega a ser niña, sí se podría afirmar que en el vaivén de esa canción, “cierra los ojitos y los vuelve a abrir”, el ordenamiento generacional es indistinto. No importa cuál es el rol que se le asigne a esa niña-madre o madre-niña, el saber maternal se transmitirá y el acervo se recogerá en un ámbito de bienestar como es la nana.

María Amelia Arancet Ruda afirma que el estilo de Roberta Iannamico “combina la ingenuidad extrema y el humor siniestro” (2009, 169). Desde esta afirmación podríamos arriesgar otra lectura del poema que, a pesar de su brevedad y del lenguaje sencillo, llano, ligado a la musicalidad de las canciones infantiles, en él también se esconde la incertidumbre de lo que pasará con esa manzana que se desviste y se duerme, o se pela y se muere. El lenguaje infantil y lo musical del poema interpelan al lector y ponen a prueba su tolerancia frente a lo inesperado y de esta manera, el temor frente a lo incierto toma por momentos un tono lúdico en la poesía de Iannamico.

Nuevamente la poeta desarma la mecanicidad de los hechos que suelen ser imperceptibles y banales para crear invenciones imprevisibles desde un ángulo poco frecuente. Leemos:

La pera
con la tersa piel
de sus nalgas amarillas.
Se es siempre suave
al morderla.
(16)

En este poema Iannamico hace foco sobre un hecho cotidiano que se vuelve casi imperceptible para cualquier espectador: el modo en que se muerde la fruta. Una observación tan precisa requiere el esfuerzo de aplicar una mirada microscópica sobre un acto banal que se convierte en poético. La elección de los sustantivos concretos “pera”, “piel” y “nalgas” personifica y describe a la fruta en su forma y desde la inmediatez de los sentidos la vuelve algo impúdica. Las sugerentes imágenes visuales son el enlace para mostrar la intimidad de la pera que, desde el carácter plástico de las palabras, en particular de los adjetivos -“tersa”, “amarillas”, “suave”-, no solo la muestran apetitosa, sino también como una tentación irresistible.

Fiel a su estilo irreverente en cuanto a los cánones establecidos, Iannamico se vale de la conjunción locutiva: “se es⁵² (...)” que de manera rupturista, impone la libertad expresiva como una forma de experimento poético.

Otro ingrediente de la cocina, la remolacha, adquiere protagonismo en el poema, donde el espacio de invención permite que todas las combinaciones de forma y color sean posibles:

La remolacha
con su piel de foca
morada
cuando está desnuda
la panzona.

⁵² *Locución conjuntiva*: unidad léxica estable formada de dos o más palabras que funciona como conjunción (“ya que”, “a fin de”, “ahora que”).

(36)

La hortaliza es descripta con gustosa armonía y con detalles que se refieren a su aspecto exterior que no parecieran ser propios de una remolacha sino de seres humanos y animales. La personificación se hace evidente en la construcción “está desnuda”, que, con una mezcla de inocencia y atrevimiento, vuelve a otorgarle una pizca de sensualidad y muestra a la remolacha voluptuosa en su forma y color. Las imágenes visuales y táctiles capturan la aspereza de la textura y la intensidad del color: “con su piel de foca/morada”. Estas figuras literarias se entretajan y se resuelven en el particular adjetivo “panzona”, que en este poema, al agregarle el artículo “la”, pierde su carácter calificativo, se transforma en sustantivo y adquiere un cierto tono entre peyorativo y afectuoso. El sufijo “-ona” le otorga un sesgo despectivo que le quita sensualidad y lo acerca al lenguaje oral propio de los niños, retomando el estilo particular de Iannamico, quien con suma frecuencia quiebra la rigidez del lenguaje para dar relieve a la coloquialidad.

En ambos poemas las frutas y las verduras adquieren protagonismo, muestran su intimidad y parecen representar otras realidades. Se las describe con rasgos naturales y sencillos señalando sus cualidades con escenas simpáticas e impregnadas de candor, en las que, por momentos, se incluye cierto juego de sensualidad.

En los dos poemas siguientes la cocina vuelve a ser el lugar predilecto, donde poeta y cocinero se funden en la capacidad de crear:

Cocinamos piedras en una mano
-es una comida
que se cocina sola-
y ensaladas
con esos pastos
largos y anchos
como orejas de conejo.

(25)

En esta composición la fantasía pasa primero y transforma los sustantivos concretos “piedras” y “pastos” en apetitosos platos en los que la magia del juego, las formas y el sabor toman la escena y adquieren su propio lenguaje, el de la poesía. En

algo tan trivial y cotidiano, como una receta de cocina, el yo lírico logra unir sabores, aromas, formas y colores con una tradición familiar transmitida a través de generaciones. No puede pasar inadvertida la primera persona del plural “Cocinamos”, verbo con el que abre el poema, como reflejo quizá de que la voz lírica se siente parte de la historia familiar, ella sería una más de esas mujeres que componen su estirpe. Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar* relata la experiencia de una niña que, sin desearlo, se conecta con su linaje femenino a través de las recetas y de la observación de las mujeres de su familia en la cocina:

Una receta, una palabra inductora bastaban para suscitar una extraña amnesia en la que se reactivaban en fragmentos antiguos sabores, experiencias primitivas, de las que era la heredera y la depositaria sin haberlo deseado. (...) Algo que me llegaba del cuerpo y que me agregaba al gran cuerpo de las mujeres de mi linaje, para incorporarme a su legión anónima. Tal vez eso mismo sea lo que busco en mis dichas culinarias: la restitución, por medio de las acciones, de los sabores y las combinaciones, de una *leyenda muda* (...) (2010, 155).

Desde la perspectiva de una niña, se juega a representar aprendizajes adquiridos en la cocina de las mujeres de su linaje; la poesía y el arte de los sabores se funden en un marcado paralelismo.

Otro de los textos que da un tratamiento novedoso a lo culinario es aquel que toma como motivo la cocción de un puchero. Se deja atrás la poesía como una representación en el juego para ya no imitar la realidad, sino para concretarla en la elaboración culinaria:

Hago un puchero perfecto
con todas las verduras
a punto
divinas
exhibiéndose en forma y color
desnudas
entre burbujas.
(20)

Los sustantivos concretos “puchero”, “verduras” y “burbujas” homenajean al guiso, plato tradicional que como un tesoro de la cocina sigue transmitiéndose de

generación en generación. El puchero se cocina con imágenes literarias en las que se conjugan las verduras con las palabras, no solo alimentando el estómago, sino también el espíritu. La sencillez de lo cotidiano junto a los detalles exalta las características de los ingredientes y otorga un clima festivo al rito culinario. Las verduras se personifican en la sensualidad -“exhibiéndose en forma y color/ desnudas”- y atrapan los sentidos en imágenes visuales que se suceden sabrosamente en figuras literarias. Las burbujas de agua hirviente se muestran sin espanto, sin dramatismo, los sabores se cuecen en armonía y el puchero succulento pareciera oler a familia.

A manera de resumen de este grupo de poemas, podríamos afirmar que escribir no es muy diferente de cocinar un plato, en el que con mínimos detalles, con pequeños destellos, se combinan los ingredientes al igual que se ligan las palabras. Este proceso resulta en exquisitos poemas que, como producto de recetas adquiridas de sus antecesoras, son capaces de recrear la propia historia de la poeta. De Certau desarrolla esta idea:

Abastecimiento, preparación, cocción y reglas de compatibilidad pueden muy bien cambiar de una generación a otra, o de una sociedad a otra. Pero el trabajo cotidiano de las cocinas permanece como una manera de unir materia y memoria, vida y ternura, instante presente y pasado abolido, invención y necesidad, imaginación y tradición: gustos, olores, colores, sabores, formas, consistencias, actos, gestos, movimientos, cosas y personas, calores, especias y condicionamientos. Las buenas cocineras jamás están tristes ni desocupadas; trabajan para dar forma al mundo, para hacer nacer la alegría de lo efímero; nunca terminan de celebrar las fiestas de los grandes y los pequeños, de los sabios y los locos, los maravillosos encuentros de hombre y mujeres que comparten la vida (en el mundo) y la comida (en torno a la mesa). Acciones de mujeres, voces de mujeres que hacen habitable la tierra. (2010, 229).

Según la cita de autoridad anterior, Iannamico pone en circulación palabras propias de la cocina y a través de saberes transmitidos por sus antecesoras logra con lo trivial y cotidiano componer poemas que anulan las diferencias temporales. Las recetas son formas culinarias que atrapan los sentidos y traspasan el umbral de la cocina para convertirse en poemas en los que se funden los límites entre cocinero y poeta. Los rasgos literarios bullen como burbujas hirvientes y lo cotidiano adquiere forma, sabor y magia en la composición del poema.

Adentrarse en otro de los poemas que trata el motivo de lo doméstico es acercarse a una idea sencilla y esencial que ya había sido considerada en *Mamushkas*, la singularidad en la pluralidad:

El tendal de ropa
cómo me gusta
mejor que las guirnaldas
que las banderas
tan variado
cada prenda vuela a su modo
cuando hay viento
algunas trágicas
otras bailanteras
y sin embargo es una unidad
cada tendal
como una familia numerosa
los broches son pájaros.
(21)

El yo lírico abre el texto ofreciendo particularidades expresivas que se detienen en el conjunto al dejar traslucir una representación afectiva: “el tendal de ropa/ cómo me gusta”. Posa su mirada en el tendal, objeto doméstico que desde la sencillez adquiere categoría de poesía. Guadalupe Carrilo Torea en su obra *Lo doméstico y lo cotidiano: Cuatro voces de poesía femenina venezolana* afirma: “(...) la alternativa poética da pie a la reinención en la que objetos y hechos intrascendentes, se transforman en personajes y acontecimientos relevantes, cargados de una categoría estética nueva que los hace atractivos y novedosos. (2001, 98). Con cierto vínculo con textos y temáticas anteriores podemos leer este poema que parte de un sustantivo que además de ser concreto, suma la particularidad de ser colectivo⁵³: “tendal”. Las prendas que lo componen individualmente son los objetos que forman la totalidad, pero el todo no necesariamente implica suma, el todo es más que la adición de las partes, no es posible separarlas sin desintegrarlo. De esta manera en el poema el sustantivo concreto

⁵³ Raúl H Castagnino define en su obra *El análisis literario. Introducción, metodología a una estilística integral*, el sustantivo concreto colectivo como “el nombre que en singular denota número determinado de cosas de una especie o muchedumbre o conjunto. Estilísticamente ofrece posibilidades mucho más penetrantes. Con el colectivo es posible designar un número indefinido de seres o cosas de la misma especie.” (1974, 331)

colectivo “tendal” se vuelve metáfora al operar por semejanza con “familia”, amalgamando así aspectos de la imaginación y de la afectividad. De manera independiente cada una de las prendas guarda su singularidad en la antítesis que conforman -“algunas trágicas/ otras bailanteras”-; el nexos adversativo “sin embargo” las aúna en otro sustantivo colectivo, “familia”, motivo reiterado en la poesía de Iannamico. Las prendas del tendal crean una trama como lo hacen los miembros que integran un grupo familiar, que si bien conforma una unidad, también conserva la libertad de quienes lo integran. Los broches que sostienen cada una de las prendas son detalles que no pasan inadvertidos, son una parte más de ese todo que une y a la vez libera: “los broches son pájaros”, es decir, son capaces de montar y desmontar el mecanismo que integran, ya que la autonomía de cada una de las partes también permite la libertad de ser. Mallol afirma sobre la poesía de Iannamico: “Así también las tareas domésticas, sustraídas de toda utilidad, como simulacros de sí mismas que manifiestan su artificio, asumen un carácter primordialmente lúdico y estético (...)” (2003, 200). Las imágenes visuales describen un escenario festivo que transmite un tono alegre y nos invita a jugar. La poeta deja volar sus versos como el viento al tendal; las palabras unidas entre sí toman forma de familia, pero como seres singulares, desde una visualización poética, son voces en libertad.

3.5 Linaje: voces del pasado, raíz y esencia

Iannamico entra en la poesía por la puerta de las generaciones y desde ese lugar vuelve los ojos a objetos cotidianos y juega con las palabras. Por momentos se refugia en los espacios heredados y, por otros, se distancia de esos esquemas, pero concluye con un testimonio generacional que reduce lo múltiple a una imagen grupal uniforme:

Los camiones de mi abuela,
mi única herencia
junto con el juego de té
y las soperas
son unos camiones
que están fuera
de la realidad

todos blancos
hay uno ideal
para andar entre gramíneas
campesino
sencillo
de una belleza natural
después
una enagua con breteles de cinta
parienta del mar
por su erotismo
dos enagüitas más cortas
púberes
y otro camisón
largo
que más bien parece
el vestido de un ángel.
Todavía no los usé
pero voy a empezar.
(15)

El poema entra por la puerta de las generaciones y toma como motivo los camisones, objetos simbólicos que el yo poético hereda de su abuela. A través de ellos mantiene el vínculo familiar y capta la memoria íntima y personal de las mujeres que la precedieron. Esos camisones crean un espacio ideal para dialogar sobre lo sobrenatural, “que están fuera de la realidad”. Los sustantivos concretos que designan estas prendas crean una atmósfera con un toque fantástico y delinean una gama de experiencias que no se circunscribe solo al objeto, sino que son un punto de partida para que el yo lírico alcance una enseñanza indirecta, una sabiduría práctica que se transmite de generación en generación. El sujeto del poema describe una serie de prendas íntimas que tienen en común el color blanco, pero cada una posee particularidades. Dichos camisones hacen un recorrido que va desde la sencillez y la ingenuidad, se desliza por la sensualidad y la seducción para finalizar lejos de lo terrenal y cerca de lo sagrado: “que más bien parece/ el vestido de un ángel”. El blanco que los aúna es descrito por Jean Chevalier en su *Diccionario de Símbolos* como el color que se coloca tanto al principio como al final de la vida diurna y del mundo manifestado. Pero la conclusión de la vida, el momento de la

muerte, es también el momento transitorio en el punto de inflexión entre lo visible y lo invisible; y por ende otro comienzo. El filósofo e historiador francés continúa afirmando que “El blanco, es el color del candidato, es decir de aquel que va a cambiar de condición” (1985, 192). Este rasgo se refleja en los dos versos finales del poema, que conforman otra unidad sintáctica; el yo poético toma los camisones a manera de testimonio en la carrera de la continuidad de la vida y asume la función de seguir el legado de transmisión. Los camisones metafóricamente, además de mantener vivo el vínculo generacional, podrían ser objetos inaugurales e iniciáticos a través de los cuales se entrecruzan vivencias familiares. A través de ellos el yo poético se hará cargo de transmitir la continuidad del legado femenino de su familia.

El yo lírico también recibirá como herencia de su abuela las “soperas” y los “juegos de té”, sustantivos concretos que desde su valor semántico se resignifican metafóricamente y son anclajes de transmisión del pasado, que actúan como homenaje generacional. Ambos objetos connotan sazón, aroma y color, y de esta manera evocan el ámbito culinario, tan familiar a la poeta. Son un recurso para que, con un agradable sabor de recuerdo, el yo lírico encuentre a su abuela y logre, nuevamente, fusión entre lo familiar y lo culinario.

Los sustantivos concretos “camisones”, “enaguas”, “juegos de té” y “soperas”, son una vía de comunicación que, a manera de una trenza familiar, entrelazan voces de la genealogía femenina. El poema gira en torno a la primera voz gramatical, pero a pesar de esto, se enhebran recuerdos familiares como punto de partida y de llegada a la formación del yo poético y a la continuidad de su linaje femenino. El yo lírico activa su memoria, se conecta con el pasado en los objetos heredados de su abuela y se proyecta a un futuro: “Todavía no los use/ pero voy a empezar”.

La genealogía también se contempla nuevamente en otro de los poemas del texto, pero ahora la poeta estrecha el vínculo en la revisión de su origen y centra la mirada en otra figura de esta sucesión, su madre:

Todas nos empezamos a parecer a nuestras mamás
cuando pasa el tiempo
nos ponemos grandotas
percheronas
la mirada

más hermosa
como de alguien que puede
defenderse de todo
como de alguien que está enamorada de sí misma
en los momentos
de soledad.
(17)

El único sustantivo concreto del texto es “mamás”, y es una excusa para deshilar los adjetivos que las califican: “grandotas”, “percheronas”. En este poema, las madres, a manera de un mapa de ruta, ofrecen a sus hijas una guía biológica y espiritual, actuarían como un espejo en el que la hablante, en búsqueda de su propia identidad, se mira y proyecta en él sus mismos rasgos: mujeres robustas, valientes, capaces de arrastrar el peso de la vida. La imagen que encuentra el yo lírico en ese espejo es la transformación de la mujer ante el inexorable paso del tiempo. La poeta le quita la connotación negativa y no lo desdeña; por el contrario, lo categoriza. Ese transitar temporal deja un rastro visible -“nos ponemos grandotas/percheronas”- y otro invisible -“como de alguien que puede/ defenderse de todo”-. Esos cuerpos transformados por el transcurrir temporal cargan una sabiduría que les permite soportar cualquier circunstancia, y desde la edad madura, se convertirán en un reflejo en el que mujeres aprenderán de otras mujeres.

La primera persona del plural le permite a Iannamico elaborar una generalización que incluye a la totalidad de las mujeres. Las hijas replican las imágenes de las madres y, con sus mismos rasgos, son capaces de tomar conciencia de la fortaleza de su linaje para vigorizar el presente y proyectar el futuro.

En otro de los poemas que integran *El collar de fideos* la poeta vuelve a tejer su genealogía desde un enfoque distinto. A diferencia de los poemas anteriores, Iannamico se remonta varios pasos atrás en la historia familiar para recuperar el sentido trágico que, a manera de sino, marca a cada una de las mujeres de su linaje, del que ella no está excluida:

Todas las madres
guardan la memoria de la primera

mi bisabuela se suicidó
cuando mi abuela tenía
siete años
-una traición de amor-
tomó el veneno y estrelló
la jarra contra la pared
delante de su hija
dicen que primero
se preparó
se pintó
se puso las alhajas
se peinó el pelo rubio
frente al espejo
sin dejar de mirarse
con ese gesto que repite
todos los días mi mamá
y que yo
estoy empezando
a repetir.
(26)

El texto se construye a partir de tres campos semánticos conformados por sustantivos concretos. El primero de ellos es una excusa para que Iannamico, a diferencia de otros poemas, se remonte hacia un eslabón más lejano de su genealogía, recorra las vivencias de algunos más cercanos y termine en su propia figura: “bisabuela”, “abuela”, “madres” e “hija”. El segundo campo semántico está conformado por sustantivos concretos que remiten a cierta frivolidad del mundo femenino: “alhajas”, “pelo”, “espejo”, sin embargo estos vocablos guardan un significado más profundo, y se ligan a un actuar trágico. El último grupo de sustantivos concretos son el preludio del inquebrantable destino, al que deben someterse las mujeres que conforman esa genealogía: “veneno”, “jarra”, “pared”. Así, los campos semánticos se enhebran y traen consigo el conocimiento del destino fatal, el suicidio, que se transmite de manera indefinida. Como cuentas de un collar estas mujeres irán repitiendo la historia con un compromiso funesto con la configuración de su propia historia.

Alicia Salomone en su artículo “Ecos antiguos en voces nuevas. Pos-memorias poéticas de mujeres en Chile y Argentina” afirma que, en este texto, la voz poética revierte la mirada sobre su historia y repasa la genealogía femenina que recibió como legado. En un pasaje de lo personal a lo familiar, el yo poético indaga sus raíces genealógicas y construye su identidad marcada por el destino trágico. La crítica continúa afirmando que la hablante repasa desde su presente el pasado de las mujeres de su familia que la condiciona: “Un ejercicio a través del cual devela esos actos y afectos que, arraigados en esos cuerpos, modelan las subjetividades desde la interiorización de una violencia simbólica, cotidiana y naturalizada, que lleva el sino de la auto-destrucción” (2011, 125). En un intento de retomar la voz de Salomone, sostenemos que Iannamico deja atrás el tinte nostálgico de textos anteriores y diseña un poema en el que, a partir de la descripción de gestos cotidianos, el yo poético se hunde en la herencia trágica que marca a cada una de las mujeres que componen su familia. Así, el tono se vuelve sarcástico y refleja la resignación con la que el hablante imaginario acepta con mansedumbre los indicios de su inminente destino.

El paralelismo sintáctico como rasgo retórico reitera el mismo acto, a manera de repetición del sino trágico, que las mujeres de este transcurrir generacional aceptan: “se preparó”/ “se pintó”/ “se puso las alhajas”/ “se peinó el pelo rubio”. El yo poético asume el rol de retratar con cierta delicadeza, pero no exento de crudeza, el acto repetitivo del suicidio que sus predecesoras cometieron y que ella probablemente cometerá, conformándose en un ser potencialmente trágico.

El poema que cierra *El collar de fideos* es una suerte de semblanza personal en la que, sin ahondar en cuestiones íntimas, el yo lírico se circunscribe a la descripción de su propia imagen, que visualiza frente al espejo:

Frente al espejo
de marco dorado
yo
el pelo atado
en una cola
deja ver los aritos
la cara
lavada
los ojos

profundos
como cuando se acaba
de llorar
la boca
roja
en una polera negra
y un saco de lana
violeta
encima de todo
como una capa
como un gran pétalo
como si yo fuera
una flor nocturna
que resplandece
a la luz de la luna
y disimula
a la luz del sol.
(39)

Este texto tiene como centro un sustantivo concreto: “espejo”, que además de ser el eje de la composición, le da sentido al poema. La superficie pulida, en un juego lumínico de luz y sombra, es un pretexto para decir lo que aparentemente le interesa al hablante imaginario: describirse a sí misma, trazar su autorretrato. Mediante una sucesión de imágenes visuales simples construye su propio mundo, el de la vida cotidiana, sin dejar de sugerir cierto dolor: “el pelo atado/ en una cola/ deja ver los aritos/ la cara/ lavada/ los ojos/ profundos/ como cuando se acaba/ de llorar”. Así, en los primeros versos, el espejo atrapa la imagen femenina despojada de ornamentos. Parece reflejar en una luz denotativamente transparente una realidad verdadera, para posteriormente enfrentarla consigo misma en un desdoblamiento. Ya en el discursar poético, a partir de las comparaciones, el espejo es una puerta de entrada para penetrar en un mundo enigmático construido con simulaciones: “como una capa/ como un gran pétalo/ como si yo fuera/ una flor nocturna”. En el espejo se revela un mundo de artilugios engañosos en un enlace entre lo que es y lo que juega a ser, en el que el yo poético pierde la ingenuidad de los primeros versos para transformarse en un ser

inescrutable, capaz de encubrir su propia imagen: “como si yo fuera/ una flor nocturna/ que resplandece/ a la luz de la luna/ y disimula/ a la luz del sol.”

Tal vez resulte lícito vincular este último poema con aquel que abre el poemario, en tanto y en cuanto ambos textos entrelazan lo mítico con lo cotidiano. El hablante imaginario desde la primera persona, “yo”, recurre a un particular concepto en referencia a su linaje. En el primero de ellos parte de la perspectiva mítica que queda interceptada por lo cotidiano: “Yo/ concebida por la luz solar/ -me distrae un chimango que pasa-”. En cambio, en el último texto, la voz poética recorre el camino inverso, parte de la simplicidad de lo diario en la descripción de su imagen hasta llegar a lo ilusorio. Este carácter cíclico, a manera de un collar de fideos, explora y sintetiza desde su propio linaje, el ser del yo lírico.

3.6 Conclusión parcial de *El collar de fideos*

En términos generales podemos afirmar que los poemas de *El collar de fideos* postulan un camino a través de sustantivos concretos que pertenecen tanto al mundo de lo real como de lo imaginario; y que, a manera de un derrotero, evocan escenas familiares, culinarias, lúdicas y misteriosas. Así, los poemas en una primera instancia muestran un territorio seguro, pero, en el momento en que el lector comienza a dejarse llevar por la poesía, la autora parece soltarle la mano ante un peligro latente. Pareciera que los versos escondieran una advertencia, una amenaza acechando, como un temor en suspenso que se insinúa con palabras sugerentes. Al respecto Anahí Mallol afirma que:

Así Iannamico conquista su espacio, juega con nosotros por medio del equívoco de la impostación de una voz pequeña que desestabiliza, como si no quisiera, los estereotipos heredados y nos regala su pequeña celebración, una celebración que por momentos duele y por momentos nos deja, asombrados, pensando en las trampas del lenguaje, las trampas de los traspasos de la apariencia a la realidad, de la cáscara a su contenido, que es otra cáscara (2003, 201).

El lenguaje del discurso poético de *El collar de fideos* se caracteriza por su sencillez y las metáforas por su simplicidad. Ambos rasgos literarios achican la brecha

entre el lector y el poema al generar una familiaridad y una cercanía con lo real y con lo cotidiano. Sin desdeñar la profundidad del sentido, el poemario despliega un abanico de sensaciones que exploran lo diario, lo diáfano e inocente para convertirse en lo incierto, en la amenaza encubierta a la espera, casi siniestra, de que lo imprevisible irrumpa en la escena familiar.

El espacio culinario es donde se cuece una maravillosa mixtura en que los alimentos a través de las palabras se cubren de belleza y de sensualidad. Este ámbito se vuelve apto no solo para entrelazar lo familiar, sino, también, imprescindible como manera de prolongar la sabiduría del linaje y de descifrar el universo femenino. Los versos breves reescriben la inmediatez de los sentidos al descubrir un mundo íntimo; y los sustantivos concretos, cargados de vitalidad, se van enhebrando a manera de un collar de fideos para revelar de manera poética y personal un testimonio generacional.

Queda claro en este poemario que, si bien en su escribir Iannamico reescribe lo dicho por otras voces anteriores, los poemas muestran también su propio tono de voz. Por momentos retoma los cuentos infantiles en un sencillo juego de referencias para que la intertextualidad adquiera protagonismo, en el cruce genérico que va de lo narrativo a lo lírico. Julia Kristeva en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” afirma que “todo discurso poético es una dramatización, una permutación dramática (en el sentido matemático del término) de las palabras” (1967, 15). Es decir que todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. Esta intertextualidad como acto de repetición le da la posibilidad de volver a dialogar con lo heredado desde un nuevo y original significado. En esta instancia de reelaboración poética el lector adquiere un protagonismo activo, ya que debe volver a esos relatos tradicionales para comprender el significado de algunos poemas.

El mundo natural como motivo es otra de las recurrencias en la poesía de Iannamico. El yo lírico reelabora con ojos de niña el paisaje cotidiano que ve a su alrededor, y crea un universo poético que lo acerca tanto a lo maravilloso como a fragmentos de su intimidad familiar. La naturaleza y los seres que la conforman toman cuerpo y se llenan de color para trasladar al hablante imaginario a diferentes estadios: desde la demostración de afecto y el agradecimiento, hasta el paso del tiempo y la soledad. Dentro del vasto mundo de la naturaleza la poeta bahiense hace foco en las flores y en los animales. Las primeras relacionan al yo lírico con su genealogía

femenina, mientras que los segundos suelen trasladarla a un mundo fantástico en el que pareciera que el tiempo se detiene; además, la convocan a reflexionar sobre su presente más inmediato, no exento de cierta desolación.

En cuanto a sus características formales, *El collar de fideos* tiene una composición poética en la que la estrofa, el tipo de verso y la rima son ajenas a convenciones y en general a normas de su género. Se suprime la rima, la métrica regular, los signos de puntuación. Si bien la poeta no llega a la desintegración de la sintaxis, crea a través de un lenguaje poético que descarta todo preceptos rígidos. El signo característico es el aire coloquial y despojado, mediante el cual, en un libre ejercicio formal, alcanza una expresión comprometida con su herencia.

Los sustantivos concretos, con los matices que el lenguaje les brinda y mediante imágenes dinámicamente expresivas, aúnan esfuerzos en pro de una poesía constituida al amparo de momentos y de lugares que abarcan la naturaleza, los relatos infantiles, el arte de cocinar y el temblor de lo oculto. Estos sustantivos son un vehículo de comunicación y expresan contenidos propios, que revelan una temática simple, cotidiana, con pretensiones de acercar la poesía a la vida. Pareciera que esta clase de palabra nace del vínculo con la realidad próxima. La poeta escribe armonizando fragmentos de vida con un idioma al mismo tiempo limpiamente coloquial y sutilmente poético.

El collar de fideos es una obra con un estilo que se adapta a las necesidades del tema, en la que la escritora vuelca su mundo con la preocupación de reunirse y de perderse en su memoria; y de enraizarse en un pasado familiar. Desde una voz que muestra pocas facetas rescata ese mundo heterogéneo; el yo lírico se proyecta a un futuro que, a la par de permitirle continuar con la tradición familiar, la impulsa a romper con el legado ya conocido para escribir su propia historia.

Conclusión final

El análisis de la obra poética de Iannamico arroja las siguientes conclusiones: en primer lugar observamos que los sustantivos concretos se convierten en símbolos de la cosmovisión poética. Mientras construyen el diagrama de un árbol genealógico, aprehenden la realidad y muestran que hay algo más, allí, que late al ritmo del mundo conformado por los objetos simples. En esa particular manera de ver las cosas se funde el realismo con lo fantástico, que por momentos se vuelve siniestro. Tal vez el mayor mérito de los sustantivos escogidos, de entre el lenguaje corriente, resulte que brindan la posibilidad de desarrollar lo literario en el campo de la vida cotidiana.

En segundo lugar, los poemas de Iannamico constituyen una literatura de artesanía. No solo en cuanto al hecho editorial -tal como se explicó en el capítulo primero-, sino porque la poeta, cual tejedora, se adentra en la sencillez de los objetos y enhebra, como en una manualidad, cada uno de los poemas. Son textos eminentemente visuales, que muestran imágenes a través de palabras, y que dan cuenta de un realismo microscópico que reduce los objetos a una absoluta simpleza retórica, no para despreciarlos, sino para verlos mejor desde una mirada poética testigo y protagonista. Iannamico sabe observar lo que la rodea y descubrir la poesía que se oculta en las cosas domésticas y cotidianas, rasgo resultante de la corriente literaria en la que se la incluye. Sus poemas, aparentemente sencillos, encierran una profundidad de sentido que suele no advertirse a simple vista. Parecieran decir que lo poético de cualquier situación no depende de esta, sino del ojo de quien la mira. La poeta posee una lente sencilla, clara, que le permite mostrar en versos despojados de adornos, cosas poco frecuentes en la poesía. Entonces, para Iannamico, poesía es tanto una mamushka, una enagua, un tendal, una pera, un puchero o yuyos secos: objetos que, a manera de culto a la espontaneidad, ofrecen un universo íntimo y personal construido por lo adquirido que se convierten en los temas recurrentes de sus poemas al pasarlos por el tamiz de la mirada poética y femenina. Estos rasgos se inscriben en lo cotidiano al irrumpir y quebrar la lógica de la poesía para presentar lo real tal como es: la maternidad desacralizada, la escena mínima que desencadena el poema y lo inesperado de las vivencias habituales.

Iannamico es parte de la generación de poesía de los 90, tanto en el sentido cronológico como también en el estético, en el que se incluye lo temático y lo formal. Comparte los rasgos de este grupo, mantiene sus moldes en el estilo despojado que, sin

desmedro del verso, da cabida a formas propias de la prosa. A su vez, como otra característica generacional de esta poesía, Iannamico se detiene en hechos que podrían ser insignificantes de la vida ordinaria y con absoluta simpleza retórica hace arte de la realidad por ese modo original de observar el mundo. Su producción literaria lleva impresa una marca de oralidad como una particular manera de mirar, sin afeites, los saberes transmitidos. Los textos poseen una voz mesurada que se acerca, a través de las palabras despojadas de solemnidad, a vínculos familiares que parecieran ser su principal fuente de inspiración.

Anahí Mallol agrega sobre la obra de Iannamico que “Desde el cuerpo con la figura de la madre, de la lengua, presenta una simplicidad tensa que en su misma brevedad delata la complejidad conceptual de la sintaxis y el sentido de unos versos precisos: es la complejidad de la superficie, de la pura cáscara que invita a explorar su revés” (2003, 199). A ese revés al que alude la crítica podríamos asociar la figura del espejo, en el que la voz lírica parece buscarse y reconocerse con cierta frecuencia. El espejo implica un misterio relacionado con la duplicidad y, más allá del valor semántico que el sustantivo concreto posee en la simpleza de la superficie pulida, vale representarlo con un significado que evoca otra realidad. El reflejo devuelve a la voz lírica su propio semblante con una percepción que, por momentos, resulta inquietante, ya que además de reflejar su imagen, permite traspasarla y evocar su linaje a través de figuras del pasado. En esa duplicación constante que ofrece el espejo no solo se repite lo cotidiano y la belleza de la vida, sino también lo familiar que ocasionalmente insinúa la muerte. El concepto especular que se repite permite que la actitud del yo lírico se acerque a una genealogía que la configura como un ser potencialmente trágico.

Con un lenguaje poético llano, tanto en *Mamushkas* como en *El collar de fideos*, desde una perspectiva estrictamente femenina, la voz lírica nos lleva a un paseo generacional que ella conoce muy bien, en el que late el tiempo en sus múltiples versiones: pasado, presente y futuro. Desde el detallismo sensorial con imágenes visuales, sonoras y conceptuales, la poesía se convierte en una palabra en el tiempo que se transita a modo de eco, de generación en generación. La exposición de lo cotidiano en vivencias simples y sin estridencias, sumada a la defensa de lo sencillo de los objetos, crean una sensación de tiempo fugaz, en el que todo parece frágil, efímero y a la vez inquietante. Pareciera que la voz de niña-mujer, a partir de sus antecesoras,

estuviera atada al presente, desde donde recuerda el pasado y construye el futuro que, en ocasiones, la acerca a la herencia trágica.

En el dominio de un mundo endogámico, conformado por una sucesión de mujeres, se prolonga la sabiduría femenina a través de sustantivos concretos como formas íntimas de expresión del mundo personal de la poeta. Los saberes transmitidos por un lado, arrumban lo adquirido; y, por otro, marcan una línea orientada hacia una doble ruptura, la del hermetismo heredado y la del lenguaje establecido como norma, característica propia de la generación a la que pertenece Iannamico.

Bibliografía

Bibliografía primaria:

IANNAMICO, Roberta. *Mamushkas*. Vox: Bahía Blanca, 1999.

-----, *El collar de fideos*. Vox: Bahía Blanca, 2001.

MARIASCH, Marina. *Paz o amor. Poemas reunidos*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, 2014.

WITTNER, Laura. *Lugares donde una no está (Poemas 1996-2006)*. Ediciones Gog & Magog: Buenos Aires, 2017.

Otras obras de Roberta Iannamico

IANNAMICO, Roberta. *El zorro gris, el zorro blanco y el zorro colorado*. Vox: Bahía Blanca, 1997.

-----, *Tendal*. Ediciones Deldiego: Buenos Aires, 2001.

-----, *Celeste perfecto*. Crudo ediciones: Buenos Aires, 2005.

-----, *Dantesco*. Vox: Bahía Blanca, 2006.

-----, *Muchos poemas*. Voy a salir y si me hiere un rayo: Buenos Aires, 2008.

-----, *La medialuna*. Belleza y felicidad: Buenos Aires, 2009.

-----, *El día nuevo*. El autor: Bahía Blanca, 2013.

-----, *Nomeolvides*. Vox: Bahía Blanca, 2015.

-----, *Qué lindo*. Zindo & Gafuri: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2015.

-----, *Tendal*. Editorial Maravilla: Villa Ventana, 2016.

Antologías de poesía de los 90:

CARRERA, Arturo. *Monstruos. Poesía Argentina*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2001.

CRISTÓFALO, Américo, Graciela Morgade y Guillermo Saavedra (directores). *Literatura y maternidad*. Editorial Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA): Buenos Aires, 2017.

ENRIQUEZ, Julia. Daiana Henderson y Bernardo Orge. *53-70 Poesía argentina del siglo XXI*. Editorial Municipal de Rosario: Rosario, 2015

ESPECHE Ximena, Romina Freschi y Karina Macció. *Antología Zapatos Rojos*. Ediciones La Bohemia: Buenos Aires, 2003.

FONDEBRIDER, Jorge. *Una antología de la poesía argentina: (1970-2008)*. Editorial LOM: Santiago de Chile, 2008.

-----, *Otro río que pasa: un siglo de poesía argentina contemporánea*. Bajo la luna: Buenos Aires, 2010.

FREIDEMBERG, Daniel (comp). *Poesía en la fisura*. Ed. Del Dock: Buenos Aires, 1995.

IANNAMICO, Roberta y otros. *La niña bonita*. Alción: Córdoba, 2001.

KESSELMAN, Violeta, Ana Mazzoni y Damián Selci (compiladores). *La tendencia materialista: antología crítica de la poesía de los 90*. Paradiso Ediciones: Buenos Aires, 2012.

MONTELEONE, Jorge. *Puente/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2003.

-----, *200 años de poesía argentina*. Alfaguara: Buenos Aires, 2010.

NACHON, Andi. *Poetas argentinas (1961-1980)*. Ediciones del Dock: Buenos Aires, 2007.

ROMANA, Cecilia. *Hotel Quequén. Poesía*. Ed. Sigamos Enamorados: Buenos Aires, 2006.

LÓPEZ, Gustavo. *Antología de la nueva poesía argentina*. Perceval Press: Santa Mónica, 2009.

Bibliografía secundaria:

ARANCET RUDA, María Amelia (coordinadora). *Antologías argentinas. Intervenciones sobre el canon y emergencias del imaginario. Estudio sobre las antologías*. En url: <https://www.teseopress.com/antologiasargentinas/>

------. “Poesía actual de Buenos Aires. Mairal y Gútiz: opuestos semejantes” en *Rilce*, pp. 167-186. Universidad de Navarra: Pamplona, 2009.

BACHELARD, Gastón, *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica: México, segunda reimpresión, 1995.

CUCURTO, Washington, *Cosa de negros*. Interzona: Buenos Aires, 2003.

GAMBAROTTA, Martín. *Punctum*. Libros de Tierra Firme: Buenos Aires, 1996

GENOVESE, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Editorial Universitaria: Villa María, 2015.

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

IANNAMICO, Roberta. Entrevista en *El niño Stanton. Revista de poesía y arte*, agosto, n° 3, páginas 72-79. 2007.

KAMENSZAIN, Tamara. “Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa”, en *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006*, pp 219-233. Fondebrider Jorge (comp.). Libros del Rojas: Buenos Aires, 2006.

- . *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Grupo Editorial Norma: Buenos Aires, 2007.
- . *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. Universidad Autónoma de México. México, 1983.
- KESSELMAN, Violeta, Ana Mazzoni y Damián Selci (comps.). *La tendencia materialista: antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso Ediciones, 2012.
- KRISTEVA, Julia. “La palabra, el diálogo y la novela” en *Semiótica Tomo I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2da edición, 1981 en url: http://pdfhumanidades.com/sites/default/files/apuntes/Kristeva%2C%20La%20palabra%2C%20el%20dialogo%20y%20la%20novela.tif_.pdf
- LAGUNA, Fernanda. *Control o no control*. Mansalva: Buenos Aires, 2012.
- MASIELLO, Francine. *El arte de la transición*. Grupo Editorial Norma: Buenos Aires, 2001.
- . “En los bordes del cráter (sobre la generación del noventa en Argentina)” en *Cuadernos de literatura* n°31, enero-junio 2012, pp. 79-104. Bogotá, 2012. Url: <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/viewFile/3981/2971>
- MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Beatriz Viterbo Editora: Buenos Aires, 2013.
- MALLOL, Anahí. *El poema y su doble*. Ediciones Simurg: Buenos Aires, 2003.
- . “Para una sigilografía de los noventa”, en *Tres décadas de poesía argentina: 1976-2006* en Fondevbrider Jorge (comp.). Libros del Rojas, pp 201-216: Buenos Aires, 2006.
- MATTONI, Silvio (comp.). *Para el cielo estrellado. Temas de poesía argentina*. Alción Editora: Córdoba, 2011.

OSTROV, Andrea. *El género al bies. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Alción Editora: Córdoba, 2008.

PORRÚA, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Entropía: Buenos Aires, 2011.

-----, “Notas sobre la antología de un poeta” en *Bazar Americano*, 2001. En url: [file:///C:/Users/SSIUYCG15/Downloads/bazar%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/SSIUYCG15/Downloads/bazar%20(4).pdf)

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. En url: https://monoskop.org/images/9/9d/Propp_Vladimir_Morfologia_del_cuento_2a_ed.pdf

TRAVERSI, Ana. Poesía genealógica: de dónde vienen los poetas. Universidad Austral de Chile, en url: http://www.discursospracticas.ucv.cl/pdf/numerotres/ana_traverso.pdf, 2009.

VON BERTALANFFY, Ludwig. *Teoría general de los sistemas*. Fondo de Cultura Económica: México, 1986 en url: https://cienciasyparadigmas.files.wordpress.com/2012/06/teoria-general-de-los-sistemas-_fundamentos-desarrollo-aplicacionesludwig-von-bertalanffy.pdf

YUSZCZUK, Marina. “No cualquiera es doméstico: experiencia y espacio privado en Laura Wittner, Marina Mariasch y Roberta Iannamico”, en *CELEHIS*, –Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas, Año 18, Nro. 20, – pp. 251 – 268: Mar del Plata, 2009. Url: <file:///C:/Users/SSIUYCG15/Downloads/785-1581-1-SM.pdf>

Bibliografía sobre gramática:

BOSQUE, Ignacio y Violeta Demonte (Dirs.). *Gramática descriptiva de la lengua española. I Sintaxis básica de las clases de palabras*. Preámbulo Fernando Lázaro Carreter. Espasa: Madrid, 1999.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. "La lírica un lugar teórico" en *Teorías sobre la lírica*. Pág. 9-22. Arco Libros: Madrid, 1999.

HERNÁNDEZ, Gabriel Alejandro. *Lenguaje, contexto y representaciones sociales: una perspectiva antropológica acerca del uso de las "malas palabras" en jóvenes*. Universidad de Buenos Aires. Facultad de filosofía y letras. 2013 en url: <http://antropologia.filo.uba.ar/sites/antropologia.filo.uba.ar/files/documentos/Hernandez%20G%20-%20Tesis.pdf>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Nueva gramática de la lengua española*. Espasa Libros: Madrid, 2009.

SECO, Rafael. *Manual de gramática española*. Aguilar: Madrid, 1989.

CASTAGNINO, Raúl H. *El análisis literario*. Nova: Buenos Aires, 1974.

Bibliografía sobre lo femenino:

CISOUX, Hélène. *La risa de la medusa*. Anthropos Editorial: Barcelona, 2001.

-----, *La llegada a la escritura*. Amorrortu: Buenos Aires, 2006.

DÍAZ CUBILLOS, Nohora Stella, Dora Inés Munévar M. *Conjugación de saberes y haceres mediante el lenguaje de las fibras*. Universidad Nacional de Colombia: Bogotá, 2016.

DOLTO, Françoise. *La imagen inconsciente del cuerpo*. Paidós: Buenos Aires, 2015.

-----, *Lo femenino*. Paidós: Buenos Aires, 1998.

DOMÍNGUEZ, Nora. *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo Editora: Rosario, 2007.

LEMLIJ, Moisés. (comp). *Mujeres por mujeres*. Causes Editores: Lima, 2014.

MORETTI, Julia. *Las que escribimos*. Revista *Letras*, Nro 4, 2016 En url:
<https://perio.unlp.edu.ar/letras/historico/letras4/arts/art7/mobile/index.html#p=1>

NORTHROP, Christiane. *Madres e hijas*. Ediciones Urano: Barcelona, 2006.

POLLOCK, Griselda (1988). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo: Buenos Aires, 2013.

REIZ DE RIVAROLA, Susana. “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”. En: [*Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*](#), ISSN-e 1523-1720, N° 2. 2000

RICHARD, Nelly. “¿Tiene sexo la escritura?”, en: *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Editor: Chile, 1993.

Bibliografía sobre enunciación y poesía:

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (comp.). “La lírica un lugar teórico” en *Teoría sobre la lírica*. Arco Libros, S. L: Madrid, 1999.

FILINICH, Isabel. *Enunciación*. Ed. Eudeba: Buenos Aires, 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La connotación*. Hachette: Buenos Aires, 1983.

----- *La enunciación. De la subjetividad del lenguaje en el lenguaje*. Edicial: Buenos Aires, 1997.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Editorial Cátedra: Madrid, 1978.

Bibliografía sobre lo cotidiano:

CARRILLO TOREA, Guadalupe. *Lo doméstico y lo cotidiano en la poesía: cuatro voces femeninas venezolanas*. Universidad Autónoma del Estado de México: México, 2001.

DE CERTEAU, Michel (1979). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México. Universidad Iberoamericana: México, 1996.

-----.- (1979). *La invención de lo cotidiano 2: habitar, cocinar*. México. Universidad Iberoamericana: México, 1999.

FRANCALANCI, Ernesto L. *Estética de los objetos*. Editorial Antonio Machado Libros [(Col La balsa de la medusa)]: Madrid, 2010.

PRIMERO RIVAS, Eduardo y Mauricio Beuchot Puente. *Hacia una pedagogía analógica de lo cotidiano*. Primero Editores: México D. F, 2006.

Bibliografía sobre lo siniestro:

FREUD, Sigmund. (1919). *Lo siniestro en Sigmund Freud. Obras Completas*. Tomo XVIII. Editorial Losada: Buenos Aires, 1997.

TRÍAS, Eugenio. (1982) *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel: Barcelona, 2006
en url: <http://www.xn--diseo-rta.unnoba.edu.ar/wp-content/uploads/LO-BELLO-Y-LO-SINIESTRO-Eugenio-Trias.pdf>.

Bibliografía sobre el contexto histórico:

BERNSTEIN, Charles. *La política de la forma poética. Poesía y política pública*. Torre de Letras: La Habana, 2006.

BOTTO, Malena. (2006). “1990-2000: La concentración y la polarización de la industria editorial” en J. De Diego (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. FCE: Buenos Aires, 2006.

DUBY, Georges y Michelle Perrot. *El siglo XX. La nueva mujer. Historia de las mujeres*. Taurus: Madrid, 1993.

FILMUS, Daniel (comp.). *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Eudeba: Buenos Aires, 2005.

GIL-LOZANO, Fernanda, Valeria Pita y Ma. Gabriela Ini. *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*. Taurus: Buenos Aires, 2000.

GUTIÉRREZ, María Alicia. *Voces polifónicas. Itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Godot: Buenos Aires, 2011.

Bibliografía complementaria:

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder: Barcelona, 1986.

CÓCCARO, Victoria y, JORGE, Gerardo Jorge. “La poesía es el lenguaje usado libremente”. Entrevista a Roberta Iannamico. Revista *El niño Stanton*

Diccionario de la lengua española. Edición del Tricentenario. Real Academia Española: Madrid en url: <https://dle.rae.es/?w=diccionario>

Diccionario sobre la lengua española en url: <https://es.thefreedictionary.com/>

LEVITA, Sara Gloria. *Constelaciones familiares. Para ordenar, comprender y sanar tu propia historia*. Ediciones B: Buenos Aires, 2014.

SCHÜTZENBERGER, Anne Ancelin. *Ay, mis ancestros!: vínculos transgeneracionales, secretos de familia, síndrome de aniversario, transmisión de traumatismos y práctica del genocigrama*. Omeba: Buenos Aires, 2006.

VIEL TEMPERLEY, Maruca. *En el nombre del hijo. Cómo mejorar el parto que nos toca vivir*. Editorial Paidós: Buenos Aires, 1995.