

Ser mujer, ser poeta en la Argentina: de los 80 a los 90

Anahí Mallol (UNLP-CONICET-IDIHCS)

Lo que se sugiere con una interpretación como la que yo propongo es que las dificultades y discontinuidades (más que las "vacilaciones", que es el término que Geuss utiliza y no yo) aparecen incluso en un texto tan difícil y magistral como la *Estética*. Estas dificultades han dejado su huella o han modelado incluso la historia de la interpretación de Hegel hasta la actualidad. No pueden resolverse mediante el sistema canónico explícitamente establecido por el propio Hegel, esto es, mediante la dialéctica. Es por esta razón que tales dificultades han sido siempre utilizadas como punto de entrada en la revisión crítica de lo dialéctico como tal. Para poder dar cuenta de ellas, es indispensable escuchar no sólo lo que Hegel afirma de forma abierta, oficial, literal y canónica, sino también lo que se está diciendo oblicua, figural e implícitamente (aunque no por ello menos insistentemente) en partes menos sobresalientes del corpus. Dicha interpretación no es en absoluto intencionada; tiene sus propios imperativos, quizá más exigentes que los de la canonización. Si se desea llamarla literaria más que filosófica, sería el último en objetar algo al respecto –la teoría literaria puede usar todos los cumplidos que pueda conseguir en estos días.

Paul de Man (2000). "Respuesta a Raymond Geuss". *La ideología estética*. P. 270. Madrid: Cátedra.

Es habitual referirse al canon en singular, sin embargo, ¿no sería más acertado hacerlo en plural? No el canon sino los cánones. Un lector padece y disfruta varios a lo largo de la vida: el canon infantil escolar; el canon de una escuela secundaria; el canon de la Universidad; y, si uno lee poesía, el canon de los poetas de los 90 y el de la generación que los precedió.

Canon y género, juntos o separados, despliegan una potencia que tiene que ver no tanto con las respuestas que dan, sino con las preguntas que plantean: ¿por qué sería canónico un texto? ¿Qué elementos se ponen en juego para hacer de un texto un texto canónico? ¿Quién decide la línea dominante de un canon? ¿Cómo puede divergir esa línea dominante? ¿Para qué? ¿Y para quién? ¿Cómo se construye otro canon? Pero más interesante e importante todavía, lo más al fondo de las preguntas, aquello que hoy día casi ni se dice: ¿qué función cumple la literatura en la vida de las personas? ¿Por qué es más importante leer unos textos que otros? ¿Qué se privilegia: la salvaguarda de una tradición, unas estéticas, una idea de belleza, una moral, una filosofía? ¿O importa el quantum de interpelación de un texto respecto de unos lectores? ¿Habría que cambiar el canon, por ejemplo en la enseñanza media, para que la población joven lea más? ¿Para que se sienta identificada? ¿Para que desarrolle un pensamiento crítico? ¿Para que se entretenga? ¿Para que aprecie la literatura?

Estamos lejos de la creencia de Shelley en su apasionada *Defensa de la poesía* según la cual el contacto directo con la literatura elevaría el nivel espiritual del ser humano, desarrollaría grados

de comprensión y empatía que contribuirían a la armonía entre los hombres. Hoy en día, y puesta en crisis profundamente, otra vez, la pregunta sin respuesta acerca de la humanidad de lo humano, se replantean las cuestiones más básicas: ¿la literatura: para qué? ¿Otro canon: para quién?

Las respuestas, desde el lado de los amantes de la literatura, no son difíciles: la literatura es un modo de estar en el mundo, es un modo de habitarlo, de estar con los otros, de construir lazos imaginarios y simbólicos con los otros. La literatura hace comunidad. De donde, su función es básica. Respecto de eso entonces, podrían repensarse armados y desarmados de líneas de lecturas posibles. Sin embargo, si no se tiene cierta fe en la literatura, las respuestas se complican. Lo más importante del canon sería no el estatismo de las listas definitivas, sino su movimiento, que siempre es político, y resulta productivo seguir las líneas de estos desplazamientos.

Muchísimas veces han sido llevados adelante por ciertas minorías de jóvenes que se inician en la literatura y se pronuncian contra sus mayores. Comienza ahí un trabajo intenso de lecturas, críticas, traducciones, a veces manifiestos, para-textos que quieren definir nuevos espacios en la tradición. En ese sentido, el canon y lo contra-canónico son un motor importantísimo de la historia de la literatura: ¿qué autores lee una generación literaria? ¿Qué elige leer de esos autores? ¿Qué autores minimiza, o denigra, o deja de lado? ¿Cómo se piensa como generación en relación con los autores que promueve y con los que rechaza? ¿Qué historia de la literatura diseña para sí y para los otros? ¿Qué historia de la literatura escribe para el futuro? ¿desde qué política se piensa y a qué apunta?

Se puede tomar, por ejemplo, para preguntarse acerca del canon poético actual, el *Diario de Poesía*, y la formación de un canon, y de una especie de inconsciente poético, de los llamados por Helder y Prieto, "jóvenes poetas de los 90".

Tal vez se pueda empezar por las traducciones en tanto una traducción, como teoría y como práctica es también una poética (Meschonnic). Si la traducción se da en el marco de una revista de poesía, colabora, mediante la elección de los autores a traducir, el modo de presentación de esas traducciones, las teorías sobre la traducción que aparecen bajo la forma de notas, introducciones, debates, ensayos, etcétera, en el proceso de delinear una tradición, unas elecciones estéticas, una identidad cultural o de grupo (Venuti).

En los primeros años de *Diario de Poesía* podemos encontrar, entre otras, las siguientes traducciones: en el número 1 Allen Ginsberg; Yannis Ritsos; en el número 4, Nabokov; Ashbery;

Paul Celan; William Carlos Williams. En el número 5 un dossier de poesía brasileña. En el 6, Jim Morrison; Bukowski. En el 7, Seamus Heaney.

Si bien se deja ver que en los primeros números la selección de traducciones y traductores parece fluctuar un poco en cuanto a lenguas de origen y estilos literarios, con el correr del tiempo se notará en *Diario* una tendencia a convertirse en una revista de difusión de la poesía latinoamericana, con traductores del *staff* y allegados, y con inclinación por la presencia de autores de habla inglesa [Venturini; Raggio]. El mismo director aparece firmando las siguientes traducciones: en el número 12 [otoño de 1989] poemas de Raymond Carver, en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 17 [verano 1990], poemas de Joseph Brodsky (del inglés) en colaboración con Mirta Rosenberg, en el 19 [invierno de 1991], poemas de John Ashbery en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 23 [invierno de 1992], poemas de Katherine Mansfield en colaboración con Mirta Rosenberg; en el 27 [invierno de 1993], poemas de Marianne Moore, en colaboración con Mirta Rosenberg; entre otros.

En *Diario de Poesía* las traducciones suelen estar acompañadas de notas y ensayos sobre el autor traducido, de largo variable. Estas introducciones al autor en cuestión consisten la mayor parte de las veces en un relato biográfico, con datos de época y procedencia, que recalca los años y circunstancias de la aparición de los textos. A veces aparecen acompañados de una cronología y de, lo que es más importante, una evaluación, también de largo variable, acerca de las particularidades de su poética, aquellas que lo distinguen y constituyen la marca de su estilo. Si en casi todos los casos se destaca el criterio que da, de algún modo, sustento al proyecto de la revista y a su nombre, por lo que refiere a la relación entre el trabajo propio de un periódico y lo novedoso –por ejemplo en el dossier sobre Marianne Moore se aclara que “ha sido muy escasamente traducida al castellano” y que el trabajo de *Diario* está “apoyado centralmente en la presentación de algunos de los muchos poemas de Miss Moore que quedaban inéditos en castellano” (*Diario* 27: 11)–, resulta por demás interesante intentar evaluar la posible influencia de los poetas elegidos para ser traducidos y su relación con la poética reconocida como dominante en la revista, poética que resultó ser una de las hegemónicas de la década de los 80 (Porrúa).

A este respecto se destacan las posiciones poéticas de Raymond Carver que el autor expresa en el marco de una entrevista que le fuera hecha por Mona Simpson y Lewis Buzbee, y es traducida por Mirta Rosenberg. Allí dice Raymond Carver:

Isak Dinesen dijo que ella escribía un poquito cada día, sin esperanza y sin desesperación. Me gusta eso. Pasó la época, si es que alguna vez existió para nosotros, en la que una novela o una pieza teatral o un libro de poemas podía cambiar las ideas de la gente acerca del mundo en el que viven o acerca de sí mismos. (...) Pero cambiar las cosas por medio de la ficción, cambiar la afiliación política de alguien o el sistema político mismo, o salvar a las ballenas, o a los abetos de la extinción, no. No si esa es la clase de cambio a la que usted se refiere. Y tampoco creo que eso es lo que la escritura tiene que hacer. No *tiene* que hacer nada. Sólo tiene que estar allí por el feroz placer que nos da hacerla, y por la clase diferente de placer que produce leer algo durable y hecho para durar, así como bello en sí mismo. Algo que irradia luz –un resplandor persistente y firme, por penumbroso que sea (18).

Además compulsar la heterogeneidad de los poetas traducidos, que combina ganadores del premio Nobel con poetas de la cultura subterránea y poetas del rock, llama la atención la defensa de los lenguajes contaminados que surge a partir de una carta de lector que cuestionara los resultados del Segundo Concurso de Poesía Hispanoamericana hecho por *Diario*¹ y comprobar cómo, desde el número 1, aparece un marcado eclecticismo de géneros culturales, no específicamente literarios, y, aún, una inclinación por los géneros menores, los de la subcorriente bufa o grotesca, como el chiste, la injuria, o iconoclasta, como las letras de canciones, que promueve y aún promete una cierta contaminación feliz entre los mismos, en la traducción que hace Samoilovich del *Cuaderno genovés* de Montale (*Diario* 26), o los pequeñísimos fragmentos del *The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, titulado “El arte de injuriar” (*Diario* 29, 5-6)². Unos años después la revista publicaría y premiaría textos de autores que como marca de su poética introdujeron el uso reiterado de malas palabras en los poemas³.

La tapa del número 12 anuncia de este modo el dossier sobre Carver: “A principios de agosto de 1988 murió en Port Ángeles (Washington) Raymond Carver. Tenía 50 años y era el principal nombre de la corriente de renovación de la literatura norteamericana conocida como *minimalismo*: mínima efusión, mínimo artificio visible, máxima concentración en esos artilugios que no se ven. Carver llevó estas consignas también a la poesía donde encontró un terreno de caza para esas epifanías que sacuden como un rayo la vida gris de los personajes y el idioma”

¹ Cuyos resultados se publicaron en *Diario* 41, Invierno de 1997, y fueran cuestionados por el lector José Emilio Tallarico en el número 42. Daniel García Helder responde a esta carta en el mismo número. Para un análisis más detallado de estas discusiones cf. Mallol 2009 y Mallol 2010.

² De una compilación de casi ocho mil citas de diversos autores, *The Guinness Dictionary of Poisonous Quotes*, reunidas por Colin Jarman, Londres, 1992.

³ Me refiero sobre todo a los resultados del Primer y Segundo Concurso Hispanoamericano de Poesía organizado por *Diario de Poesía*, algunos de cuyos ganadores fueron Martín Gambarotta, Santiago Vega (Washington Cucurto) y Santiago Llach.

(*Diario 12*, 1). En el contexto de la estética de los miembros del equipo editorial, este texto funciona casi como un manifiesto.

Por su parte, en un artículo propio publicado en *Diario 19*: 23-24, [invierno de 1991]⁴, dice Samoilovich:

Personalmente me interesa más el desafío que representa la lírica hoy, cuando no hay sujeto, no hay objeto, ni hay conocimiento “verdadero” posible. ¿Es posible una lírica en un contexto tan humorístico, tan caprichoso? Yo creo que sí: si fue posible mezclada con el festejo de un emperador, con la enseñanza de las labores del campo, con la fe religiosa, con la propaganda política, con la diatriba y con la lisonja ¿por qué no encontraría motivos en este mundo postindustrial extremadamente artificioso, con su sujeto en cuestión y sus objetos muy poco evidentes?

Quedan claras, entonces, en el marco de la discusión acerca de la posibilidad o imposibilidad del lirismo en la sociedad posindustrial, acerca de la función de la poesía, acerca del lugar del poeta, e incluso acerca de la relación entre las palabras y los objetos en el llamado “objetivismo”, las líneas principales de una concepción de la poesía defendida por el director de la publicación⁵.

Por eso es posible afirmar que la postura y el artículo de Samoilovich se desarrollan en relación con la poética de la revista en tanto “formación cultural” (Williams 1994) como una defensa ideológica o como meta-poética.

Samoilovich se manifiesta abiertamente, de maneras diversas pero concomitantes, en contra de las ideas de artificio y dificultad o hermetismo como características valiosas del trabajo poético y defiende una idea de búsqueda por el lado de lo cotidiano, lo mínimo, lo aparentemente simple pero trabajado a otro nivel. A ello comienza a sumarse, en los poetas reconocidos como objetivistas, sobre todo en la figura de Jorge Aulicino, paralelo a la construcción de la figura del poeta como “persona común”, la idea del poeta como fracasado, cuya labor no posee peso social ni político alguno, proyectada sobre todo a partir de la edición de *Señales de una causa personal*, de Joaquín Giannuzzi, libro que funcionó como faro, podría decirse, para un grupo extendido de poetas durante un lapso de tiempo bastante prolongado. En este sentido, desde los pasillos del

⁴ “El paisaje como tentación”.

⁵ Dice Samoilovich: “Lo interesante es el hallazgo de una poética de nuevo cuño que surja justamente de esas condiciones sociales, políticas y estéticas, cuando no se cree en el sujeto ni en el objeto; cuando la sociedad y la estética masivas hacen del kitsch la ruina de la alta cultura; de los basurales y las ruinas y los barrios marginales la contracara del urbanismo; de la pobreza lingüística e ideológica el fracaso de cualquier erudición e ilustración; de las huellas de la dictadura más sangrienta de la historia argentina, la desconfianza absoluta con respecto a los discursos oficiales”.

Centro Cultural Ricardo Rojas, previo a las lecturas mensuales de “La voz del erizo” (ciclo organizado por Delfina Muschietti), se va constituyendo un pequeño canon: entre los poetas argentinos varones, lectores y defensores de la poética objetivista, Juan Gelman, Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, Ricardo Zelarrayán; entre los extranjeros: Ezra Pound, William Carlos Williams, T.S. Eliot; y otro entre las poetas mujeres: Storni, Pizarnik, Thénon, Juan Ele; Dickinson, Mansfield, Plath, Pasolini.

Género

Pero ¿qué decir relativo a las cuestiones de género? No voy a hacer aquí un conteo total de las apariciones de textos de mujeres y de hombres, pero sería interesante observar un poco con qué nos encontramos respecto de esta cuestión. Es un lugar común escuchar decir que *Diario de Poesía* funcionó como una publicación machista. Otro tanto se repite de la poesía de los 90. Me parece interesante detenerme un poco en estos dichos, y en sus causas y consecuencias. *Diario de Poesía* fue una publicación central en el ámbito de los poetas argentinos, y aún latinoamericanos, entre los años de sus publicaciones. El primer número salió en 1986; el último, en 2012. Casi 30 años de poesía. Lo hubiera proyectado así o no, *Diario de Poesía* se constituyó en un espacio de consagración para quienes lograban publicar allí, o ser reseñados, y, sobre todo, para quienes ganaban los premios de los concursos organizados por la revista. Al mismo tiempo, se iba constituyendo un canon. La revista, y lo que allí se publicaba, por el impacto que tuvo, era tema de conversación infaltable en las reuniones de poetas. Lo que se publicaba tanto como sus criterios de inclusión y exclusión eran discutidos acaloradamente. Más allá de lo evidente, que se trata de una publicación extensa en el tiempo, con 84 números, y que sufrió cambios, incluso del comité editorial, a lo largo de ese trayecto, lo que impide defender con pleno acuerdo afirmaciones de carácter general, se pueden retomar algunos puntos. Dejemos de lado que el número 1 ostenta una foto de una mujer desnuda en tapa, que la completa con una de cuerpo entero en la página 29, que es presentada como la amante de Man Ray y modelo de Fujita, cuyas memorias habrían sido narradas por ella misma y transcritas por Alejo Carpentier y Mariano Brull como historia sabrosa de iniciación y aventura erótica, para pasar a la constitución del Comité Editorial. En el consejo de redacción está Diana Bellessi, junto a Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg, Daniel G. Helder, Martín Prieto, y Elvio Gandolfo, bajo la dirección de Daniel Samoilovich. Con Rodolfo Alonso como colaborador especial. Hay un dossier dedicado a Juan L. Ortiz, y un anticipo de un libro de Gelman próximo a aparecer: *Interrupciones II*. En la

bajada hay un chiste, de cummings: "Usted le pegaría a una mujer con un niño? No, lo haría con un ladrillo". La presentación es contundente: humor, fuerte presencia de la poesía nacional, y una inquietud respecto de las mujeres. La bajada del número 2 dice: "Una dama ha de consentir que se le aparte la camisa: 'Eso es amor, y lo demás es risa', dice don Francisco de Quevedo". Entonces, por el lado del humor, los chistes juegan con la agresión hacia las mujeres y su ubicación como objetos sexuales. Llamen la atención la nota a Giannuzzi, con un comentario sobre *Señales de una causa personal*. En este número aparece una colaboración de María Negroni, cuya presencia será constante a lo largo de una cantidad considerable de números. El trabajo de Negroni apuntará siempre a la presentación y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas, asociada a su vida literaria en la ciudad de Nueva York. El dossier está dedicado a *El lagrimal trifurca*. Diana Bellessi presenta poemas de Marichiko, una poeta japonesa, y de Olga Broumas, norteamericana de origen griego. En el número tres el dossier está dedicado a Ezra Pound. Hay notas destacadas sobre Saer y sobre Patti Smith.

En el número 4 hay otra vez un pecho desnudo, en relación con la crítica, bastante punzante, que se llevará a cabo en el cuerpo del texto respecto del neobarroco; un dossier sobre Nabokov, con una foto de Sue Lyon, la actriz de la *Lolita* del año 1962, dirigida por Stanley Kubrick, acompañadas por otras en el interior. Se publican algunos poemas de *Madam*, de Mirta Rosenberg. En la bajada del número 5 aparece el nombre de María Elena Walsh, y la nota principal, realizada por Diana Bellessi y Martín Prieto, es sobre ella. El dossier es sobre poesía brasileña, y contiene algunos poemas de Ana Cristina Cesar. En el número 6, Daniel García Helder, al comentar los *Poemas chinos* de Laiseca hace un comentario elogioso de *Tributo del mudo*, libro en el que asoman elementos eróticos lesbianos, de Diana Bellessi.

A partir del número 10, vemos que se incorpora Mirta Rosenberg al consejo de dirección, y se pueden apreciar algunos cambios, visibles en la creciente publicación de poesía escrita por mujeres. En el número 16, por ejemplo, se observa una presencia muy marcada de textos relativos a mujeres: está Marina Tsvietáieva en tapa (acababan de publicarse sus ensayos *El poeta y el tiempo*, por Anagrama), una nota de Negroni sobre la presunta hermana de Shakespeare imaginada por Virginia Woolf, figura que Negroni quiere correr del lado del drama, la locura y la muerte, hacia una posición más productiva; poemas de Ana Cristina César. Se puede creer que, hasta aquí, *Diario* era una fiesta de la diversidad, aunque no exenta de problemas y tensiones. No obstante ello, en las páginas finales del número 16 (1990), en una nota gráfica sobre una muestra de retratos fotográficos de poetas del fotógrafo Philippe Ariagno, que se estaba

desarrollando en el Centro de Estudios Brasileños, con el auspicio de *Diario* y la Embajada de Francia, notamos que hay sólo dos mujeres (Diana Bellessi e Irene Gruss) entre 11 hombres, pertenecientes a distintas estéticas, entre ellos Reynaldo Jiménez, Eduardo Mileo, y Víctor Redondo, lo que permite pensar que la diferencia entre estéticas pesa menos que la diferencia entre géneros a la hora de seleccionar el material. Habrá que esperar hasta el número 23 para que aparezca un Dossier dedicado a una mujer, Alfonsi Storni.

Hay un suceso notable. En el número 6 se publica una nota de Diana Bellessi referida a sus traducciones de Marichiko aparecidas en el número 2. En el lapso de tiempo desde su publicación a este número de *Diario de Poesía* del año 89, Bellessi ha descubierto que nunca existió tal poeta japonesa, sino que se trata de un apócrifo del poeta Rexroth. Bellessi debe reconocer que el poeta norteamericano ha sabido crear la voz de una poeta mujer. El episodio es interesante porque señala de manera inequívoca algunas de las dificultades del feminismo literario. Por un lado, la posición absolutamente errónea, y pese a todo, vigente, de quienes sostienen, consciente o inconscientemente, una postura esencialista⁶. Pero por otra parte, y lo que es más interesante, la dificultad de definir o delimitar una voz estrictamente de mujer o una poética de mujer. Así, afirma Diana Bellessi: “Tradición y modernidad se ligan en los textos de Marichiko y una apasionada carnalidad que desemboca progresivamente en melancolía, también apasionada. Textos hablados desde el cuerpo de una mujer, hablados desde el cuerpo de su amante cuyo género es señalado por el propio Rexroth, como ambiguo” (28).

En el cuerpo de la nota aclaratoria del “error” cometido en el número 2, nota que lleva por título “Rexroth: poeta, traductor, falsificador” (este último epíteto, interesante desde el punto de vista teórico, no se aclara a lo largo de la nota), se hace mención en más de una oportunidad a que este pudo deberse a que el poemario de la ficticia Marichiko es “pura pasión”. Si leemos los poemas,

VIII
Sólo un rayo en el alba,
La dicha de nuestro amor
Es incomprensible
No brilla el sol allí, ni la

Luna, ni estrellas ni linternas,
Ni siquiera la luz de una lámpara.

⁶ El esencialismo implica que no se diferencia sexo de género y se subsume lo femenino en el ser biológicamente mujer, y que se considera al cuerpo de la mujer como fundamento del feminismo (Olivares).

Todas las cosas son incandescentes
Como el amor que ilumina al mundo.

LVI
Esta carne que has amado
Es frágil, inestable por naturaleza
Como un bote a la deriva.
Los fuegos de los pescadores cormoranes
Arden en la noche.
Mi corazón arde en agonía.
¿Entiendes?
Mi vida se acaba.
¿entiendes?
Mi vida.
Desaparece como las estacas
Que sostienen las redes contra la corriente
Del río Uji, la corriente y la niebla
Me están llevando.

vemos que aparece al menos dos oportunidades (también en el poema V, que no cito aquí) la idea de la fragilidad del sujeto lírico, y la de la inestabilidad. Se habla también, en el ensayo crítico, del "cuerpo". Es decir, el sujeto que presentan los poemas de Marichiko es un sujeto frágil, apasionado, y que "escribe el cuerpo" o "escribe desde el cuerpo", cuestión que no deja de ser un problema. Por supuesto llama poderosamente la atención el hecho de que un hombre haya escrito poemas que verosímilmente pudiera haber escrito una mujer, reconstruyendo una imagen de su cuerpo y aún un ritmo de su deseo (pero, ¿ésa es la falsificación del título?). Incluso esta mujer parece amar a las mujeres (el objeto de amor permanece ambiguo para Rexroth, pero Bellessi dice "ante la imposibilidad de sostener dicha ambigüedad en la traducción castellana, opto en mi versión por otorgarle el femenino que me parecía vastamente denotado en los poemas"), particularidad que Bellessi comprende por el subterfugio de decir que por detrás de los poemas hay un hombre que sigue amando a las mujeres. (Lamentablemente a esta altura *Diario*, cuando publicaba traducciones, no las acompañaba aún del texto fuente en su versión original).

De este modo, se puede notar que, aunque la intención de la traducción de estos poemas, y aún la nota aclaratoria, tienen una clara orientación feminista, como difusión de una poeta mujer y de una poética "femenina", no hacen sino afianzar una imagen estereotipada de las mujeres. Una imagen que, actualmente, se considera patriarcal. El suceso lleva entonces la marca

de un “feminismo” datado históricamente⁷: se trata sin duda de una instancia del llamado “feminismo de la diferencia”, que busca acentuar positivamente las características asociadas a las mujeres que el patriarcado señala despectivamente. Y a este respecto lo que logra es importante: los poemas son muy buenos, y la discusión, potenciada por el error, productiva.

En este contexto suena más acertada la observación de Weinberger, el crítico cuya nota se publica en la misma página, y que fuera quien diera a conocer que Marichiko es en realidad un heterónimo de Rexroth⁸ según la cual lo que se presenta en los poemas es un amor tántrico, en que la pasión amorosa lleva a la disolución del sujeto y borra los límites entre sujeto y objeto, o entre yo lírico y mundo. Ello podría arrastrarnos a largas consideraciones respecto de la poesía mística, que ha sido estudiada también en relación con ese borramiento como marca del goce que Lacan intenta situar como goce femenino, y, en cualquier caso, y más allá de las cuestiones de género, de experiencia límite: límite que se borra entre sujeto y objeto, entre cuerpo y palabra, entre goce sexual y sentimiento amoroso.

La presentación de Wienberger hace otra operación interesante: pone a esta sensibilidad por las cuestiones femeninas de Rexroth en serie con otras posibilidades empáticas del poeta: “Rexroth, sólo entre los poetas de este siglo, incluye la mayor parte de lo que hay para amar en este país: la sagacidad callejera del ghetto, lo salvaje, el populismo anticapitalista, el jazz y el rock and roll, las comunidades utópicas, los pequeños grupos de vanguardia en el arte, el lenguaje americano y todos los grumos no disueltos en la licuadora”.

La suma de la consideración de estos bordes da cuenta de la capacidad de Rexroth de salirse del monologuismo y la unicidad de la posición falocéntrica, y abre, desde el inicio, el reconocimiento de lo masculino y lo femenino como posiciones subjetivas, y aún, literarias, datadas históricamente, demostrando de hecho la falacia de la lectura biologicista.

De la fiesta poética que es *Diario* irán desistiendo las invitadas mujeres. A partir del número 18 ya no aparece Diana Bellessi, y María Negroni cesa sus colaboraciones en el 24. En ese mismo momento Daniel García Helder queda como secretario de Redacción exclusivo

⁷ Gayatri Spivak propone el esencialismo como concepto estratégico, y, más adelante en sus teorizaciones, aunque lo considera un concepto peligroso, sigue reconociendo su utilidad política (Spivak, 1989). El feminismo de la diferencia tiene como objetivo político que la diferencia entre hombres y mujeres no tenga que implicar inferioridad o subordinación de la mujer. De Lauretis ha criticado este concepto porque reproduce el pensamiento binario y un sistema de oposiciones que el feminismo quiere hacer desaparecer (1991).

⁸ En realidad fue la poeta chilena Cecilia Vicuña quien se lo indicó a Diana Bellessi por medio de una carta.

(único cargo que será rentado todo a lo largo de los veinte años de la publicación). Habrá otros cambios, pero sólo Mirta Rosenberg persiste hasta el final.

También habrá repeticiones de nombres y poéticas de autores hombres (Giannuzzi, Pound, Gelman) y una gravitación relativa diferente de los distintos actores. Así, para cuando sale el resultado del Primer Concurso de Poesía Hispanoamericana *Diario de Poesía*, las figuras de Daniel García Helder y Martín Prieto se han vuelto centrales.

Son de hecho ellos quienes sancionan y definen a futuro los modos de la poesía de los 90 en un artículo aparecido en *Punto de vista* 60 que, aunque posterior al prólogo de Daniel Freidemberg a *Poesía en la fisura*, tendrá una recepción muy amplia⁹. Dicen allí:

Los poetas del 90 guardan escasos puntos de contacto con la lírica en particular y con lo poético en general, aparte de ciertos remanentes históricos del género como el verso libre, la rima o el principio de compresión. Casi todos son antofóbicos y “antiprímula”, vale decir: sienten aversión por las flores, la primavera y la estética anacrónica de la que flores y primavera serían expresiones metonímicas. Los que se animan a reseñar el paisaje de las periferias y aun de las zonas semirurales – respectivamente los casos de José Villa (Martín Coronado, 1966) y Osvaldo Aguirre (Colón, 1964)– se ven obligados a tomar demasiadas precauciones: los substantivos son piedras; los adjetivos, marrones (exageramos, claro). (...)

El lugar de la efusión y de la vista panorámica, típicamente líricas, lo ocuparían cierto glamour severo y el vistazo que detecta de inmediato “las ruinas de un embarcadero”, “un par de chanchos que flotan muertos” o “huellas sobre el estiércol, en la mierda”, como si la naturaleza debiera mostrarse mórbida para ser entonces digna de mención. (...)

Ahora bien, si la mayoría de los poetas del 90 manifiesta un total desinterés por la *physis*, hay que decir que no todos ni siempre logran trascender esa cualidad negativa generacional y hacer de una auténtica fascinación por lo plebeyo un motivo igual de plausible que el entusiasmo por la belleza de los antiguos. En esto se advierte con claridad una revitalización, con nuevas manifestaciones y desvíos, de cierta constante de la poesía argentina a la que podría calificarse de “rantifusa”. Paralelamente observamos alguno indicios de un neobarroco anoréxico, implosivo y femenino (por oposición al neobarroco bulímico, explosivo y gay de los 80, el “festival de ritmos y colores” del que hablaba, con gran optimismo histórico, Néstor Perlongher). El kitsch ya no es heroico, no libra batallas; estetizado como por modistas, subsiste en filigranas de una ironía delicada; con un leve toque, el reino vegetal deviene “un planeta miniatura lleno de baby cactus” (Marina Mariasch) y así, de a poco, los motivos líricos comienzan a ser recuperados, conjugados con el artificio cultural como las flores del seibo y el burucuyá en los billetes de 20 y 50

⁹ Freidemberg, Daniel. (1995) Selección y prólogo a *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock. Entre los poetas seleccionados están: Martín Gambarotta, Fernando Molle, Alejandro Rubio, Juan Desiderio, Daniel Durand, José Villa, Osvaldo Aguirre, Fabián Casas, Sergio Raimondi, Mario Varela.

pesos. “Rosas de la china, jazmín del país” en Mariana Bustelo (Bs. As., 1974), “pimpollos bomba de color” en Gabriela Bejerman; el equívoco y emblemático “soy natural y fresca” de Fernanda Laguna admite muchísimas variantes: “soy la alcancía chanchito” de Lucía Gagliardini (Bs. As., 1976), o el epigrama “Retráctil” de Selva Dipasquale (Lomas de Zamora, 1968).¹⁰

La separación dicotómica entre lo masculino y lo femenino, aquello como valioso y esto desvalorizado, se replica aquí sin fisuras, y replica aquella crítica hecha en el número 4 al neobarroco en que la nota se ilustra con un torso femenino desnudo. No caben dudas: lo que vale poco o nada, es superfluo, “puro juego de lenguaje”, sin capacidad de incidir sobre la realidad siquiera como lectura crítica, es “neobarroco” y “femenino”.

Este modo fálico¹¹ de leer, se verá continuado por Ana María Porrúa¹², quien, en su artículo “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, aparecido en *Punto de vista* número 72¹³, afirma:

Algunas de las escritoras que comienzan a publicar poesía en los 90 parecen definir su imaginario como inversión del masculino. Si allí hay “negros”, “cabezas”, “dos bolivianos con ropas de bailanta” (Llach), en los poemas de Marina Mariasch (...) aparecen mujeres –casi siempre aniñadas, envueltas (...) en vestidos y puntillas. Si allí se encuentran “Lugares calientes,/ hogares donde hubo cierto despojo” (Llach) o “Una pocilga posmo” (Rubio), acá aparecen “un planeta miniatura lleno de baby cactus que nosotras cuidaríamos” (Mariasch), la casa caparazón de caracol, interiores revestidos de broderie. En este caso la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño.

¹⁰ Hacen, a grandes rasgos, dos grupos; por un lado Martín Gambarotta, Fernando Molle, Santiago Vega (cuyo seudónimo es Washington Cucurto), Carlos Martín Eguía, Alejandro Rubio, Juan Desiderio, Daniel Durand, Santiago Llach, José Villa, Osvaldo Aguirre; por el otro Marina Mariasch, Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman, entre otros, como fieles representantes de estas dos ramas estéticas.

¹¹ La crítica fálica es aquella en la cual los autores encuentran que en los textos escritos por mujeres siempre hay alguna falta o alguna falla que los hace inferiores a los masculinos; los ejemplos más recurrentes son calificarlos como superficiales, que hablan sobre mujeres o se dirigen a mujeres, que son agresivos, o que la escritora tiene determinadas características personales negativas que se reflejan en su obra (inestabilidad, locura, etc) (Ellman, Culler).

¹² Continúa también después, por ejemplo puede verse Ortiz, Mario. (2004) "Entre la 'videncia' y el 'lumpenaje': sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (breve aproximación histórica), en *Cuadernos del Sur* nro 34. Bahía Blanca, entre otros.

¹³ Porrúa, Ana María. “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, *Punto de vista* número 72. Abril de 2002. Ya antes, en una ponencia presentada en el “I Congreso Internacional ‘Razones de la Crítica’”. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario, había expuesto lo siguiente: “En los poemas de los jóvenes la mirada es la devolución de lo inmediato, de las superficies, no hay lugar para la indagación. Los “negros”, los “bolivianos”, las chicas aparecen bajo los disfraces de la moda y se han convertido en el verdadero paisaje del mercado. Un paisaje sin historia, por eso ellas están detenidas en un mundo infantil y ellos, los “cabezas”, están separados del peronismo; un paisaje en donde sólo cuentan las apariencias. Habrá que ver hasta cuándo esta objetividad que se mueve sobre superficies “brillantes” mantiene su carácter revulsivo, o al menos su poder de choque. Habrá que ver cuánto resiste el ojo antes de acostumbrarse”.

La lectura resulta más clara si se recurre a otros materiales paratextuales: un e-mail que Ana Porrúa dirigió a Marina Mariasch con motivo del lanzamiento de los primeros 6 títulos del Sello Siesta, y cuyo contenido reprodujo en la ponencia que leyó en Rosario en el año 2000. El e-mail dice:

creo que –efectivamente– los hombres escriben sobre cosas de hombres, pero yo no me refería a esas cosas de chicas, sino a un tono algo más parecido a lo que vos decías de Pizarnik. Creo que el impulso de las feministas en la poesía de estos lares fue tan fuerte que muchas chicas quedan encerradas en esas redes y no pueden decir de otra manera y así quedan marcas de tribu muy fuertes. Algunas logran un tono blando sin proponérselo, es decir sin que lo blando sea un gesto consciente, y otras se ponen ‘malitas’. No creo que lo tuyo ingrese acá. Lo que veo en tu poesía (y que a mí no termina de cerrarme aunque me interesa) es una cosa un poco naïf como de nena, o adolescente comiendo chicles. Quizá lo que me está jodiendo es leer en las chicas poemas como de nenas o quizás estoy sencillamente vieja

Tal vez la que esté vieja es la estética desde la cual se lee lo nuevo. En tanto la ponencia separa los “paisajes” y las historias de “Negros e inmigrantes” que escriben los muchachos de los “interiores” y las “escenografías hiperestilizadas” que escriben las “Mujeres”, que aparecen bajo ese título, “Mujeres”, en una sección aparte. Es interesante poner el acento sobre una pregunta que la misma Porrúa, con gran lucidez, se hace: ¿es antiguo el marco desde el que se leen esas nuevas estéticas? ¿en qué es antiguo o “atrás”? ¿tal vez en su falocentrismo? ¿son las chicas que escriben las que presentan un imaginario opuesto al masculino, o es la crítica literaria que organiza el material desde un lugar de poder la que repite el gesto dicotómico que desvaloriza lo hecho y escrito por las mujeres? Porque puede pensarse que en los casos en que esa división funciona, lo hace desde una posición hiper crítica, en la cual la voz de una mujer se coloca más allá de la división y la corroe con su ironía, es decir, que juega el juego de la división sexual y genérica, para ponerlo en crisis. Como cuando Marina Mariasch presenta ese personaje masculino en el poema que se caracteriza por poner malas palabras en los poemas:

Dame la mano y vamos
ya dame la. Por la calle del bar El globito
pasan abrazados, parecidos entre sí.
Escuchan Counting Crows, grupos así
que la gente olvidará en serio.
Ella se duerme a la noche pensando
nombres de nena. Él, es poeta y dice:
Quisiera no escribir
malas palabras en el poema. Quisiera

verte la cara brillando, brillando.
Y así se duerme él.
Cuando llegó con el walkman
hecho pedazos y una parte en tres
descangallada supe que
escuchaba Counting Crows
grupos así, que la gente olvidará
¡en serio! Supe
que años más tarde, en una salida casual
con chicas bien vestidas alguien diría:
"La vida es fascista" y en el fondo,
de fondo, se escucharía Counting Crows
y ustedes, ellos, se mirarían sabiendo que
o tal vez, en un viaje en auto,
a Rosario por ejemplo, pasarían
por la experiencia
de ver un perro descangallado
al borde de la autopista
que hierde y es herida a la vez y pasarían
por la radio un tema de los Counting y tardarían
poco en mirarse por el espejo
retrovisor como en la salida
tardarían poco en emocionarse y mirar la salida
recordando el tiempo de las malas palabras
en los poemas y también recordando pensar
en las posibles derivaciones sexuales de esa amistad.
Quiero escribir los versos más bailables
esta noche. Quiero verte bailar como un
perro, entero. (Mariana Mariach, "Crows" en: XXX. Siesta, 2001)

La lectura de Helder y Prieto, tanto como la de Porrúa, resultaron ser hasta cierto punto funcionales a una concepción falocéntrica de la literatura, que pone lo valioso del lado masculino, ahí su potencia vanguardista, ahí el riesgo, ahí la palabra con peso, ahí la política. La explotación, en cierta zona de lo escrito en los 90 por algunas mujeres, la inclinación hacia lo pop, el despliegue de figuras de mujer como chicas jóvenes preocupadas sólo por su imagen y por el amor, las canciones de moda, las amigas, y un lesbianismo de superficie, parecieron prestarse a ello; sin embargo, fueron, desde el inicio, trabajadas irónicamente como exageraciones o caricaturas de estereotipos sociales que mostraban, por el humor y el absurdo, su doblez¹⁴. Si fueron leídas literalmente y patriarcalmente, y por ese medio se opacaron otras poéticas más

¹⁴ Dobleza que Muschietti ya había advertido y dado a conocer bajo el concepto de "matriz tecno", concepto que fue ignorado por la crítica, pese a su precisión y agudeza.

resistentes, o se ignoró la evolución de las mismas poetas u otras hacia otras zonas del trabajo poético con las figuras sociales, ello se debió a un riesgo de la poética pop y a una debilidad y un falocentrismo de la crítica, de los críticos, de algunos poetas. Pero con respecto a los presupuestos y las políticas feministas, estas poéticas funcionaron como vanguardias, en la medida en que se corrieron de la visión trágica del hecho de ser mujer, tanto como de las posiciones de reclamo y denuncia. Configuraron entonces un espacio propio, lúdico, divertido, con una distancia humorística sutil y acerba, que opera una crítica oblicua y certera de los estereotipos sociales.

Por eso el trabajo de lectura de género que nos convoca actualmente puede, tal vez incluso debe ser, no tanto el referido a la literatura, como aquel que deconstruya lo que la crítica ha construido como canon, como legibilidad, como razón crítica; tal vez haya llegado el momento de hacer una crítica de la crítica que nos permita ver cómo muchas veces no son los textos literarios mismos, o no sólo ellos, sino el discurso crítico, el que impone o repite o replica el canon y el falocentrismo, en un gesto político e ideológico que sigue invisibilizando y descalificando los textos escritos por mujeres, de modo que no deja leer poéticas que escapan a esa disyunción violenta ni observar las grietas por las que se cuelan nuevas posiciones de género. Así tal vez logremos abrir el abanico de los canones, barajar y dar de nuevo, saltar un poco la dura maquinaria de la reproducción, incluso de la repetición, a que da lugar el mecanismo académico, ¿dar vuelta acaso el sentido actual de las circulaciones de prestigio, desde los discursos dominantes y los medios¹⁵, con su autoritarismo, hacia adentro de la institución que hoy, aquí, nos convoca, y que nos hace ir siempre sobre lo ya sancionado, lo asegurado?

En todo caso, por lo que respecta a canon y sub-canon y contra-canon, de lo que se trata, siempre, es de preguntar y preguntarse, de releer, de reescribir las lecturas críticas, de arriesgarse: es decir, de vivir y dejar vivir a los textos que –siempre– tienen algo más y algo nuevo para decir. Pero, acaso, ¿no debió ser esa, desde siempre, nuestra tarea? Porque ahí radica el valor de la literatura, su potencia en tanto poesía, su actualidad.

¹⁵ Como una lista de nombres que se repiten, y que al mismo tiempo nos indica cómo deben ser leídos esos nombres y esos títulos. Lo mismo ocurre actualmente con la narrativa y las promocionadas escritoras-periodistas de Página 12, por dar un ejemplo, por demás problemático.

Bibliografía

- Freidemberg, Daniel. (1995) Selección y prólogo a *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- García Helder, D. y Prieto, M. (1998) "Boceto Nro. 2 para un de la poesía argentina actual", en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires.
- García Helder, Daniel. (1987) "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía* 4. Buenos Aires.
- Genovese, Alicia. (2006) "La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez". En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Genovese, Alicia.. (2003) "Marcas de *graffiti* en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura", en *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, Nro 202.
- Genovese, Alicia. (1998) *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Jitrik, Noé. (1996) "Canónica, regulatoria y transgresiva". *Orbis Tertius* 1(1) : 153-166. Universidad Nacional de La Plata.
- Mallol, Anahí Diana. *El poema y su doble*. Buenos Aires, Editorial Simurg, 2003. ISBN: 987-554-018-8. 260 páginas.
- Mallol, Anahí Diana. La poesía argentina entre dos siglos: 1990-2010. Hacia una nueva lírica. Año 2016. Colección Libros de cátedra. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61068>
- Mallol, Anahí Diana. "Para una sigilografía de los 90". En: AAVV: *Tres décadas de Poesía Argentina. 1976-2006*. Bs. As., UBA-Libros del Rojas, 2006. pp. 199-216.
- Mallol, Anahí Diana. "Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la 'poesía joven de los 90' en la Argentina". En: Pastormerlo, Sergio y Vázquez, María Celia. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Bs. As., Eudeba, 2002, pp. 455-463.
- Muschietti, D. (1998) "Tecnorama: la poesía de los 90", en *Radar Libros*, 18 de octubre.
- Navarro, Marysa, y Stimpson R. (compiladoras). (1990) *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Olivares, Cecilia. (1997) *Glosario de términos de crítica literaria feminista*. México: El Colegio de México.
- Porrúa, Ana María. (2004) "Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente", en *Cuadernos del Sur* Nro. 34. Letras, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Porrúa, Ana María. (2004) "Apostillas sobre la poesía de los 90". Trabajo leído en el Festival Salida al Mar, Casa de la Poesía de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, julio de 2004.
- Porrúa, Ana María. (2002) "Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías", en *Punto de vista* Nro. 72. Buenos Aires.
- Spivak, Gayatri. (1999) "Los estudios subalternos: la deconstrucción de la historiografía". En Fuss, Diana (1999), "Leer como una feminista". AAVV. *Feminismos literarios*. Madrid : Arco/Libros.
- Violi, Patricia. (1991) *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra.