

Introducción

La doble voz

El punto de partida es un dato: la emergencia, a partir de la década del 80, de textos producidos por poetas mujeres. Un dato sin registro explícito que le haya podido asignar reconocimiento y perspectiva, pero que viene transformando el mapa de la poesía argentina contemporánea. Los libros de poesía con firmas de mujer, en los años 80 dejan de ser una rareza, el tropiezo de una excepción, unos pocos nombres en medio de una larga lista de escritores varones, como venía sucediendo desde varias décadas atrás, por lo menos desde la llamada "generación literaria del 40".

Esta emergencia se relaciona, desde una perspectiva histórica, con el acomodamiento social que trajo aparejado el final de un período de censura y desactivación política y cultural en la Argentina. Desde una perspectiva literaria más específica la aparición en escena de tantas escritoras implica un acomodamiento distinto al de aquel surgimiento de voces femeninas a principios de siglo, coincidente con la inserción de la mujer como nuevo sujeto social.¹ Muchas veces ridiculizadas en sus gestos declamatorios y sus versos suspirados, las "poetisas", cuya figura emblemática la constituyó Alfonsina Storni, fueron quienes comenzaron con inusual atrevimiento a explorar el desconocido texto de sus emociones. Pero la poesía escrita por mujeres a partir de los 80 desafía el espacio literario con una presencia que no puede circuncribirse, como aquélla, a la efusividad amorosa del yo lírico. Su complejidad y sofisticación desbordan un posible inventario temático, tanto como un agrupamiento sobre la base de rasgos de sintaxis o de estilo donde se intente reunir una "poesía femenina". Sin embargo, esta poesía producida por mujeres no es ajena a una especificidad, por más riesgoso que resulte definirla.

Los nuevos textos hablan con una voz encubierta, una voz en sordina,

1. Para un análisis detallado de este aspecto véase el trabajo de Delfina Muschietti: "Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor", pp. 79-102.

una doble voz. La primera voz, respondiendo a las exigencias de una crítica (aquella que en mayor o menor grado siempre se dibuja como un horizonte virtual de lecturas), que se preocupará por el entramado del texto, por su trabajo con los procedimientos. La segunda voz, dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación. Un sujeto que niega pero también afirma, que va constituyendo a través de la escritura una identidad propia como lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de carencia y tambaleo, de embozada o abierta reacción; lugar titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple.

¿Segunda voz camuflada en la primera voz? ¿Texto ilegible acomodado o sobrevenido en medio de un texto legible? ¿Texto ideologizado por un discurso feminista? Más allá de la posible pero lejana impregnación con el feminismo, cuyo discurso estuvo obturado en la Argentina durante los años de dictadura militar. Más allá del grado de intervención inconsciente o intencional, es la voz de un sujeto que va creando un discurso al tener que reescribir y sobreescribir el discurso social que la ha marginado con la fuerza de transmisión e impronta que implica la inscripción social. Más allá de correctas buenas intenciones, cortesías paternalistas y mujeres de excepción, ese discurso social ha expulsado a las mujeres durante casi toda la historia del lugar de quien habla y es escuchada. En los textos, sin embargo, puede leerse una voz. Más precisamente una segunda voz afinada al escribir, que da otro sentido a la primera, que organiza la textura del texto, como una voz de contralto que no sigue las notas de la melodía principal, del *mainstream* o corriente central, pero una voz que da cuerpo, un cuerpo extraño que marca desde su biología (entendida como una compleja estructura corporal y libidinal) y desde su posicionalidad dentro de una cultura.

Textos "palimpsestos", según la denominación que les dan Gilbert y Gubar,² textos que hablan desde una *wild zone*, zona inexplorada o salvaje, para Elaine Showalter,³ textos que escenifican las "tretas del débil", como definió Josefina Ludmer para Sor Juana.⁴ Textos traspasados por "un decir" de mujer, podría ver el poeta español José Ángel Valente, como lo hace al hablar de Santa Teresa dentro de una "tradición mística femenina".⁵

2. Véase Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 73.

3. Véase Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", p. 201.

4. Josefina Ludmer, "Tretas del débil", pp. 47-54.

5. José Ángel Valente destaca en esa tradición femenina una fundamental participación de lo corpóreo dentro de la espiritualidad y del mismo modo focaliza "un decir" de mujer. "Hay un decir y un entender de la mujer cuya complejidad y sutileza, en contraste con cierta primaria

Textos donde hay un sentido borrado que requiere otro tipo de decodificación.

Leer un corpus poético atravesado por una doble voz no es algo tan sencillo como una lectura de significado, generalmente pegada a una lectura temática o a las diferentes imágenes femeninas que el texto pueda consagrar. Lecturas insuficientes para hablar de textos literarios y más aún tratándose de poesía. Los significados, los contextos —como dice Alice Jardine— pueden ser transparentes, pero los textos siguen siendo opacos. Jardine observa que la diferencia entre los textos de la modernidad escritos por mujeres y los escritos por hombres no está en su "contenido", las diferencias están en su enunciación.⁶ ¿Cuál es el lugar de la enunciación para una mujer, desde dónde habla, con quiénes, con qué otros textos puede establecer un diálogo, sea para afirmar una genealogía o para instalar una rebelión? A la duplicidad señalada tanto por Showalter como por Gilbert y Gubar —y que Alicia Ostriker también entiende como una estrategia específica de la poesía escrita por mujeres—⁷ habría que agregar, para articular el concepto de doble voz, un elemento dialógico reformulándolo de la teoría bajtiniana, y enfatizarlo como altamente significativo en lo que se refiere a la gestación de la segunda voz.

El acto de escribir quedaría minimizado si se lo viese solamente respondiendo a una operatoria tan simple como la de contar "otra historia", vista en este caso por mujeres, que es como intenta presentarse y hacerse mucha mercadería editorial, sobre todo narrativa, de rápida preparación y venta. El mercado devora lo que puede y siempre hay quien tenga deseos de fórmulas fáciles para lograr escribir o publicar. Pero allí no tiene sentido detenerse demasiado, sino en otros sitios donde el acto de escritura establece un diálogo que da respuesta, muchas veces inconsciente, a la cultura dominante y a los discursos que la legitiman, y desde esa postura arrastra los contenidos, "su historia". A veces responde con la negación de la metáfora ya escrita que pervive en la repetición celebratoria del "poesía eres tú"; a veces resignifica la vieja historia dentro del espacio doméstico convirtiéndolo en lugar para la creación no sólo de los hijos y las comidas; a veces carga emocionalmente al texto con su furia o con una sutileza extra, afinada en el confinamiento; a veces produce un exceso erótico al incluir una subjetividad femenina literariamente poco explorada. Se trata de leer la doble voz articulándola en su movimiento de respuesta, de torsión, de desvío, de

suficiencia masculina de los «letrados», desata en Teresa una persistente y mal contenida o apenas velada ironía." José Ángel Valente, *La piedra y el centro*, p. 31.

6. Véase Alice Jardine, "Opaque texts and transparent contexts", p. 104.

7. En su importante trabajo, Ostriker trata de leer cómo los sujetos mujeres eligen hablar desde el discurso poético y ejemplifica a través de un extenso corpus de poesía producido por poetas mujeres de Norteamérica (Canadá y Estados Unidos). Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*.

desafinación; algo que imposibilita la reducción de los textos escritos por mujeres a la simple y apacible lectura de un nuevo "contenido" o una nueva imagen de mujer como opción al estereotipo.

No se trata ni de domesticar ni de naturalizar los textos. Ni domesticar para que todo entre en el espacio indiferenciado de lo cotidiano, de lo mismo consagrado una y otra vez por el canon y sus criterios, ni se trata tampoco de naturalizar aquello que es extranjero, que no puede verse sin una mirada que considere la diferencia. Se trataría de reconocer un efecto similar al que veían Gilles Deleuze y Félix Guattari cuando analizaban la literatura de Kafka como una literatura menor. Un efecto de "desterritorialización", asociado en Kafka a la situación de los judíos que habían abandonado el checo y el medio rural y adoptaban el alemán; situación que provoca un socavamiento, un minado de la lengua "mayor".⁸ El discurso de doble voz como discurso de mujer se gesta al gestarse como voz de un sujeto silenciado cuya subjetividad no se reconoce en la versión literaria masculina sobre su subjetividad, ni en aquella subjetividad masculina que adopta, en un mecanismo de doblaje, la voz femenina. Este discurso doble es más un campo de tensiones intertextuales e intersubjetivas que una historia desconocida que las autoras deban contar. Es también el intento de una resemantización que horada el discurso masculino, que va dando origen a una formación discursiva inestable y que desde su inestabilidad desconcierta y proyecta un nuevo imaginario.

¿Hay un discurso poético masculino?

La pregunta sería más precisamente: ¿cómo individualizar un discurso masculino o patriarcal que funcione dentro del discurso literario? La crítica india Gayatri Chakravorty Spivak orienta una respuesta cuando afirma: "El discurso del hombre está en la metáfora de la mujer".⁹ Spivak "deconstruye", a partir de esta idea, el discurso de una tradición filosófica que desplaza a la mujer como sujeto y la transforma en objeto, en metáfora.¹⁰ Si la poesía es el hábitat de la metáfora, la reserva natural para experimentar asociaciones y sustituciones, el punto de partida usado por Spivak acerca del desplazamiento metafórico de la mujer bien podría orientar no sólo una lectura discursiva de la filosofía sino también, y particularmente, de la poesía.

Circumscripata a Hispanoamérica, esta lectura remite inmediatamente a dos o tres metáforas que se erigen como lugares obligados en el recorrido

8. Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, pp. 32-33.

9. Gayatri Chakravorty Spivak, "Displacement and the Discourse of Woman", p. 169.

10. En esta tradición filosófica Spivak incluye la producción del propio Derrida; ensayando una deconstrucción sobre el deconstruccionismo.

propuesto. Una de esas metáforas sería "poesía eres tú", el repetido verso de Bécquer donde la mujer queda inmovilizada como fetiche amoroso. Otra, quizá no ubicable en un verso en particular, es la que elabora el modernismo y que le da a la mujer el lugar de objeto suntuoso dentro de esa utilería de hadas y princesas que tanto escenificó Ruben Darío. Otras se constituirían con la amada inmóvil inalcanzable de Amado Nervo, con la mujer ángel heredada del *dolce stil nuovo*; mujeres que hechas sólo con la materia del discurso amoroso suelen reforzar los lugares comunes de la exclusión: el silencio y la ausencia. Este tipo de metáforas dibuja una serie discursiva y el discurso, como dice Foucault, se asocia a los sistemas de poder y a sus estrategias funcionando, por ejemplo, dentro de la red legitimadora de la represión sexual.¹¹ El discurso literario funciona dentro del complejo entramado de discursos que conviven en el espacio social, tanto el discurso más permeable de la comunicación inmediata como otros discursos instituidos, el de la ley, por ejemplo, en el sentido de jurisprudencia. Como parte de este entramado, el discurso literario también construye o revalida sentidos que circulan socialmente: la mujer fetiche amoroso, objeto suntuoso, la mujer silenciosa que es identificada con una marca de ausencia. Así como ocurre en el discurso de la ley, en el discurso literario no es la matriz discursiva la que otorga mayor validez a esos sentidos sino el uso reiterado, iterativo a través de diferentes tiempos y autores.

El otro discurso

La respuesta a la metáfora femenina elaborada por hombres ha ido construyendo a su vez otro discurso, un discurso de mujer que podría seguirse a través de diferentes voces en Hispanoamérica, para contextualizar más ampliamente. La respuesta quizá más explícita se encuentra en Rosario Castellanos, quien titula su obra poética *Poesía no eres tú*,¹² una devolución irónica, en el sentido de inversión del enunciado, a aquella metáfora de Bécquer. Tanto en su poesía como en su narrativa las mujeres de Castellanos rara vez escapan a un destino trágico, muchas veces puesto a jugar en relación con la subyugación de la raza indígena.¹³ Pero aunque pocas veces

11. Véase, por ejemplo, Michel Foucault, *The History of Sexuality*.

12. Rosario Castellanos, *Poesía no eres tú*, México, FCE, 1972. El poema que se citara corresponde a la paginación de esta edición.

13. Esto ocurre en *Balún Canán* (1957) y en *Oficio de tinieblas* (1962). En el primero la relación especial, el afecto que se sella entre la niña, que no es tenida en cuenta en la familia por ser hija mujer, y la nana india, que no lo es por ser india, es en parte la comprensión del otro, también desvalido, que sufre la opresión ejercida desde el mismo poder.

sus personajes femeninos escapen a la victimización en la situación insoluble, la doble voz de Rosario Castellanos puede seguirse en su ironía y en ciertos giros de sus textos, irrupciones inusualmente despiadadas para lo que podría esperarse de la "delicadeza femenina". Dice, por ejemplo, un breve poema titulado "Canción":

Yo conocí una paloma
con las dos alas cortadas;
andaba torpe, sin cielo,
en la tierra, desterrada.

La tenía en mi regazo
y no supe darle nada.
Ni amor, ni piedad, ni el nudo
que pudiera estrangularla. (p. 204)

Leído este poema como desdoblamiento del yo femenino, la paloma de alas cortadas y sin cielo, puede relacionarse con las mujeres victimizadas de su obra; el otro coincide con el yo poético que no puede dar ni amor ni muerte, un yo al que sólo le es dada la lucidez de mirar y la impotencia, que aquí origina crueldad. Una lectura diferente puede sugerir otro tipo de desdoblamiento, raza indígena y raza blanca, y relacionarse, por ejemplo, con esos dos personajes de *Balún Canán*, la niña y la nana india. Pero la segunda voz del poema es ese gesto acorralado que está en la paloma y en quien la ve, y que con la imagen del ahorcamiento puede transgredir la aceptación, la resignación, la piedad maternal y la delicadeza femenina.

La segunda voz de Rosario Castellanos aparece en aquellos gestos despiadados y con frecuencia en sus títulos, socavando o dando vuelta los textos: "Bella dama sin piedad", "Economía doméstica", "Emblema de la virtuosa", algunos de sus poemas. También aparece en el título de su obra poética *Poesía no eres tú*, como ya se vio, o en el título de un libro de ensayos *Mujer que sabe latín* (1973). En este último, al parcializar el refrán ("Mujer que sabe latín no encuentra marido ni tiene buen fin"), Castellanos opta por ocupar el lugar cuestionado y da una respuesta frontal al discurso masculino. Ese discurso en este caso circula como un saber anónimo, con la fuerza de la reiteración que atraviesa diferentes épocas y diferentes ubicaciones sociales. Castellanos se para frente al mundo desde la opción cuestionada, como mujer que sabe latín, como escritora, como intelectual. Su obra se constituye en un acto único de enunciación junto a lo afirmado en su tesis *Sobre cultura femenina*: "El mundo que para mí está cerrado tiene un nombre: se llama cultura. Sus habitantes son todos ellos del sexo masculino".¹⁴

14. El trabajo de tesis fue presentado en la Universidad Autónoma de México. El pasaje es citado por Elena Pomatowska, *¡Ay vida, no me mereces!*, pp. 85-86.

Varios siglos antes, otra mexicana, Sor Juana Inés de la Cruz, intentando un camino persuasivo, deslizaba: "Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito",¹⁵ y abría así la posibilidad de un discurso filosófico a escribirse desde la cocina o a nutrirse de saber en ella, aunque la afirmación también fuera una puesta en escena de las tretas del débil señaladas por Josefina Ludmer. Sor Juana, desde la "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", hace con aquella frase una remisión del espacio doméstico, el espacio asignado a la mujer, del mismo modo que en otro párrafo remite, sin aceptar, el lugar del silencio al que la Iglesia quiere llamarla como monja. El discurso masculino religioso es el centro de su reflexión intelectual; la carta está en realidad dirigida al obispo de Puebla, la mayor autoridad religiosa en la Colonia, y en ella cuestiona la palabra bíblica, la sentencia de San Pablo Apóstol que manda callar a las mujeres en la Iglesia. Hay en la "Respuesta" una primera voz que intenta mostrarse recatada como su hábito de religiosa, pero no resigna su inteligencia, su sagacidad. Sor Juana trata de disculpar su poesía lírica tras el velo que otorga la dispensa del encargo y restarle importancia a su "Carta atenagórica", que es motivo de enfrentamiento con el obispo. De otros son los sentimientos en su poesía lírica, intenta decir, otros pidieron que escribiera aquella carta, ella sólo dobla, hace el doblaje con su primera voz diestra en el arte de reflexionar y rimar. En un momento histórico en el que funciona el poder represivo de la Inquisición, el desplazamiento, aunque parcial, de la autoría es para Sor Juana una táctica de sobrevivencia, un gesto que aspira a ser coherente con el pudor del hábito. En la "Respuesta" pueden leerse la debilidad de quien enuncia, la desesperación, así como el ejercicio de la inteligencia y los juegos de seducción. También hay que completarla con el agregado del dato *a posteriori*, trágico y previsible hace confesión general con un sacerdote de la Inquisición, vende sus libros y se retracta frente a los tribunales eclesiásticos.¹⁶ Polemizar, poetizar, buscar un discurso filosófico diferente es proyectar un discurso que, hable de lo que hable, sea mirar freír un huevo o un trompo dar vueltas, identifica a Sor Juana con la desobediencia y el gesto de impudor. La "Respuesta" crea una voz de mujer, una segunda voz, que se ubica en un difícil y peligroso límite: entre el orgullo intelectual y la burla, entre la persuasión y el desacato.

15. Sor Juana Inés de la Cruz. "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz", *Obras completas*, pp. 444-460.

16. Este punto ha sido especialmente tratado por Octavio Paz en el capítulo titulado "La abjuración", dentro del libro que dedica a Sor Juana. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, pp. 582-608.

La otra voz del modernismo: Storni, Agustini

Cuando Alfonsina Storni dice en uno de sus más conocidos poemas "tú me quieres blanca", ¿puede pensarse en un interlocutor intrascendente, azaroso, individualizado como hombre, o más bien hay que pensar en un mandato inscripto socialmente contra el cual se reacciona? Cuando su voz amorosa se carga de rebelión ¿con quién dialoga en realidad Storni? Podría pensarse en un yo colectivo que habla con un discurso de voz monocorde, un discurso masculino al que sería errado, sin embargo, darle sólo timbre varonil tratándose de una inscripción social.

Una variante, en relación con la respuesta a las metáforas femeninas, se encuentra en Delmira Agustini, cuando retoma la figura del cisne, emblemática del modernismo y de Ruben Darío, y la carga con una pulsión erótica femenina.¹⁷ No se trata de la respuesta a una metáfora en la que la mujer es obligadamente uno de los términos convocados, sino la respuesta a la metáfora elaborada por el maestro y precursor, Darío, resignificándola. Frente a la lejanía estética, el "distanciamiento" que señala Molloy en Darío, Agustini enrarece el símbolo corporizándolo a través de un yo con el que se identifica ("Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros") o transformando al cisne en amante carnal y apasionado ("ninguna carne tan viva / he padecido o gozado").¹⁸ El cisne de Agustini propone una intertextualidad desequilibrante, que puede compararse con la de Alfonsina, vista como voz disonante dentro del modernismo.¹⁹

Pero, además, a través de la poesía de Agustini se registra la instalación en el discurso poético de un impudor que desafía la moral sexual de una sociedad represora con la puesta en escena de un deseo negado. Una instalación que se hace habiendo aprendido las reglas escenográficas, las estrategias de la escritura poética, la primera voz que se toma como modelo: la voz del maestro. El desborde que produce la poeta uruguaya va más allá del cisne e instala una segunda voz. En un poema dedicado a Delmira Agustini, ya muerta, Alfonsina Storni decía: "Sólo desde tus libros tu roja lengua llama" (Agustini, p. 258). Es esa "roja lengua" la que, desde un poema dedicado a Eros, enuncia: "Así tendida, soy un surco ardiente / donde puede

17. La comparación y la diferencia han sido analizadas por Sylvia Molloy, "Dos lecturas del cisne: Ruben Darío y Delmira Agustini", pp. 57-69.

18. Delmira Agustini, *Poemas completas*, pp. 63 y 59.

19. Dice Kirkpatrick: "...the female voice in her poetry speaks from (and against) the vision of the woman embodied in a male discourse" ("... la voz femenina en su poesía habla desde (y contra) la visión de la mujer encarnada en el discurso masculino"). Gwen Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the voices of Modern Spanish American Poetry*, p. 231.

nutrirse la simiente / de otra Estirpe sublimemente loca" (Agustini, p. 50). Si el cisne como ícono modernista queda excedido en una enunciación que pone a jugar el cuerpo femenino, también hay un discurso amoroso, literariamente fijado, que queda excedido. Delmira Agustini encuentra una voluptuosa y transgresiva dicción en ese exceso.

La mujer del Nobel

Contemporánea de Alfonsina Storni y Delmira Agustini, la voz de Gabriela Mistral es la que ha aparecido de manera menos sospechosa en la historia literaria, con una imagen menos transgresora, en apariencia, reforzando una figura tradicional de mujer: la abnegada maestra rural, la gran madre protectora de niños con pies descalzos. En los últimos años una relectura de Mistral ha puesto a un lado esa parte de su producción que aparece reunida en sus primeros libros, *Desolación* (1922) y *Ternura* (1924), y que es lugar común de las antologías escolares. Esta revisión la ha sacado del lugar "ilustre" al que contribuyó la entrega del Premio Nobel en 1945 para concentrarse en sus últimos libros *Tala* (1938) y *Lagar* (1954). La crítica chilena Adriana Valdés, por ejemplo, ve en *Tala* el "campo de batalla" de varias identidades poéticas, la oscilación de la identidad y un resquebrajamiento del yo poético de *Desolación* que algunos de sus críticos no se resignaron a perder. En *Tala* se entrecruzan oscilantes un sujeto victimizado, un sujeto que se afirma en su raíz indoamericana, un sujeto que habla desde un país de ausencias, así como un sujeto que se afirma como vieja sabia sacerdotisa:

Tala es el escenario donde ese sujeto mujer dejó las huellas de su lucha por constituirse, y las huellas también de los diversos sistemas de poder contra los cuales se erigían esas sucesivas construcciones de subjetividades alternativas.²⁰

Dice Gabriela Mistral en un poema de *Tala* dedicado a su madre, ya muerta, y que titula "La fuga":

Vamos las dos sintiéndonos, sabiéndonos,
mas no podemos vernos en los ojos,
y no podemos trocarnos en palabra,

20. Adriana Valdés, "Identidades tráfugas (Lectura de *Tala*)", pp. 75-85. Publicado en *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, que reúne los textos presentados en un "Encuentro sobre Gabriela Mistral" realizado en Santiago de Chile en 1989, al conmemorarse el centenario de su nacimiento, y que apuntan a una relectura de la poeta chilena.

cual la Euridice y el Orfeo solos,
las dos cumpliendo un voto o un castigo,
ambas con pies y con acentos rotos.²¹

La imposibilidad de que dos mujeres, madre e hija, puedan trocarse en palabra y que ambas con "acentos rotos" cumplan un voto de castigo habla de algo más que de la frontera instalada por la muerte entre ambas. Habla del complejo vínculo de una mujer con su madre,²² lazo amoroso que no sabe decirse ni alcanzar gozo, lazo corporal que no se desata, vuelta a una carencia primaria de palabra. La segunda voz de Gabriela Mistral parte del diálogo silencioso con la madre, una unión corporal que como un eco continúa corporizada en el paisaje ("y tú eres un agua de cien ojos / y eres un paisaje de mil brazos", p. 12) y busca continuar el diálogo con las imágenes de mujeres bíblicas o simples anónimas. Busca interlocución, también en la memoria, donde confronta los destinos de aquellas amigas que de niñas soñaban con ser reinas. "Todas íbamos a ser reinas, / y de verídico reinar; pero ninguna ha sido reina / ni en Arauco ni en Copán..." (p. 95).

Las poetas que siguen

Las irrupciones irónicas y despiadadas de Castellanos, la dición transgresiva de Agustini, la oscilación subjetiva de Mistral, el intersticio por donde se filtra el miedo y el orgullo intelectual en la carta de Sor Juana no pueden verse sino en relación con una específica situación de enunciación de autoras mujeres. No se relacionan con un inconsciente manifiesto textualmente en disrupciones rítmicas o fónicas, que es la postulación de Julia Kristeva para leer "lo femenino", lo semiótico en la escritura.²³ Las irrupciones analizadas se relacionan con una subjetividad de mujer que compromete al texto y al propio sujeto dentro de una cultura. En esa cultura la posición de la mujer se ha caracterizado por una relación simbólica de subalternidad, más allá de las transformaciones sociales que constantemente ponen en jaque esa situación simbólica.

Siguiendo la línea de análisis, que esboza una lectura de la doble voz sobre la referencia de autoras latinoamericanas, también puede leerse la poesía argentina publicada en la década del 80. Dentro de un mapa hetero-

21. Gabriela Mistral, *Tala*, p. 11.

22. Es éste uno de los sentidos que analiza Diana Bellessi en Mistral: "Hay una hija que se muere de amor. De deseo por fundirse en la madre, y de deseo también, por ser dueña de sí." "La aprendiz", pp. 10-11.

23. Véase Julia Kristeva, *La revolución del lenguaje poético*.

géneo, donde coexisten diferentes concepciones acerca del trabajo poético, puede individualizarse un discurso diferente, un discurso de mujer que, más allá de la multiplicidad de sentidos que articula, se manifiesta con una doble cara, una doble voz, un doblez caracterizador: una articulación que para constituirse necesita desarticular, para escribir necesita reescribir. Un discurso donde cada escritora parece retomar e incorporar elementos a un nuevo imaginario que se conforma de una manera particular, desde el discurso poético.

En la lectura del corpus que este trabajo recorta específicamente, a través de cinco autoras, aparecen diferentes tensiones: con un discurso literario masculino codificado a través de la novela policial y de aventuras, en textos de Irene Gruss; con la oposición naturaleza/cultura que queda disuelta en la escritura del "jardín" como lugar de enunciación celebratorio para una mujer, en Diana Bellessi; con una tradición femenina trágica por donde cruza la figura emblemática de Emily Dickinson, en Mirta Rosenberg; con la semantización patriarcal del espacio doméstico en Tamara Kamenszain, y que su "casa grande" y su "living" intentan resemantizar; con las imágenes femeninas fijadas en los discursos del tango y la gauchesca, en María del Carmen Colombo; cauces diversos por donde las escritoras deslizan su doble voz. A través de cinco autoras se intenta en este trabajo la lectura de lo que ha sido definido como doble voz, pero además cada una de estas producciones ha sabido hablar desde un universo poético en el que se sitúan con visión y voz propias. Esa situación enunciativa, así como la complejidad y diversidad formal que en conjunto ofrecen, dialoga implícitamente con sus grupos de origen o con las poéticas que suelen ser, al menos parcial o transitoriamente, sus lugares de referencia.

Las diferentes tendencias poéticas que caracterizan los 80 -neobarroco, neorromanticismo, objetivismo- han constituido un mapa poético cuyas demarcaciones estéticas no han podido absorber aquello que la poesía escrita por mujeres tiene de específico, el excedente textual que constituye su diferencia. Esta producción más bien ha permanecido extraña o extranjera al sistema de poéticas, nunca en un lugar central o definitorio. La elección de las cinco autoras intenta justificarse, básicamente, en la riqueza poética que sus trabajos ofrecen y que los análisis tratarán de aproximar teniendo en cuenta, además, sus específicas relaciones con el campo intelectual. Esta elección no trata de establecer nuevas jerarquías, ahora dentro de un supuesto subgrupo de mujeres, sino trazar nuevas lecturas, abrir el campo de visión para que se vea algo de lo mucho que no se ha podido ver. En el capítulo final, la perspectiva elegida busca sostenerse más ampliamente a través de una visión panorámica que analiza textos de otras poetas contemporáneas, si bien en un recorte más fragmentario de su producción. A través del trazado de un recorrido que sólo se detiene en momentos muy acotados

se intenta extender el alcance del concepto de doble voz dando, a la vez, contorno y relevancia a una zona poco visualizada de la poesía argentina. Finalmente, los simples datos, una extensa lista de poetas que puede actuar como índice cuantitativo, dado que se señaló una emergencia en el punto de partida de este trabajo.

Capítulo I

Los ruidos de fondo de la crítica literaria

A través de la idea de doble voz se intenta leer en los textos una impronta de género, un eco, una irradiación que se proyecta en la escritura desde un sujeto mujer y que se visualiza en una voz encubierta, una segunda voz. He aquí la hipótesis, pero elegir la noción de género para el recorte de un corpus requiere despejar los ruidos de fondo que genera una extendida tradición crítica iniciada con las diversas manifestaciones del formalismo y el estructuralismo. La primera incomodidad a despejar es la que acuña esa tradición de la crítica moderna cuando pregunta ¿cómo privilegiar, para la lectura, el dato de que el sujeto de escritura es mujer si es el objeto, el texto, la actuación del lenguaje lo que cuenta, y el sujeto es una ilusión, una ficción, un efecto o, como diría Barthes, el autor ha muerto?²⁴

Algunos de estos argumentos han sido utilizados por esa crítica inmanentista que ha concentrado su mirada (es decir, ha creado su objeto) en el texto mismo; lo ha percibido como una estructura verbal autónoma, tanto de su autor como del contexto histórico; se ha detenido en sus procedimientos y en su materialidad lingüística. Tratando de ubicar la especificidad de la obra literaria, el inmanentismo ha leído lo que Jakobson llamó la "literaturidad" o la "poeticidad",²⁵ es decir, aquello que le era inherente, que no podía confundirla con ninguna otra cosa y que se tradujo en un desentrañar de los textos sistemas de funciones y la combinatoria lingüística que los posibilitaba, elementos todos que acercaran el discurso crítico a la objetividad de la ciencia.

En su etapa estructuralista Roland Barthes²⁶ decretaba la muerte del

24. Véase Roland Barthes, "The Death of the Author", pp. 142-148.

25. Véase Roman Jakobson, "Lingüística y poética", pp. 347-395.

26. Barthes, al ir absorbiendo ideas elaboradas en otras disciplinas (lingüística, psicoanálisis, filosofía) ha atravesado diversas etapas (sartreana, estructuralista, posestructuralista) que lo convierten en referente de los cambios dentro de la crítica francesa.

autor, en tanto Michel Foucault se preguntaba: "¿Qué importa quién está hablando?", una pregunta que paradójicamente era cita de un autor, Samuel Beckett, y síntoma de una inexplicable preferencia desde su postura. En una línea similar a la de Barthes, Foucault visualiza al autor como una función.²⁷ El autor es una especie de efecto resultante de su relación con el o los discursos, pero no hay espacio para la consideración de una subjetividad, lo cual implicaría para Foucault, en este ensayo publicado por primera vez en 1969, salir del texto.²⁸ Barthes intentaba desacralizar al Autor (con mayúsculas) como hipóstasis de Dios, como portador de un mensaje comparable al del verbo divino, pero en su objetivo plantea un corte tan profundo que excluye toda posibilidad de considerar en un texto un sujeto que hable, que enuncie, sólo lo deja susurrar. El autor queda reducido a un deseo, a algo que "murmura"; el autor "no es ni su representación ni su proyección" en el texto.²⁹ Por el contrario, la incorporación de un lector, que es, en última instancia, la incorporación del propio crítico, resultó más sencilla desde la posición de Barthes, aunque siempre corroborando su idea acerca de la desaparición del autor. Dice, por ejemplo, asemejando sus tesis a las de un recepcionismo *avant la lettre*: "El nacimiento del lector debe ser al costo de la muerte del Autor".³⁰

Más tarde, y alejada del estructuralismo, la teoría de la recepción, centrada en la figura del lector, producirá, también, un recorte del autor absorbiéndolo casi por completo dentro de las normas de producción. El autor es el reproductor de ciertos códigos vigentes en el momento en el que se produce una obra y que constituyen un repertorio común. El autor es quien

27. Michel Foucault, "What Is an Author?", pp. 978-988.

28. Otros trabajos de Foucault han insistido en esta desaparición subjetiva del autor; ha leído su elisión incluso allí donde estaba su representación. Como, por ejemplo, en el análisis que lleva a cabo de "Las Meninas" de Velázquez, donde concluye que la representación se ofrece "en su forma pura", la persona representada se elide y es esencialmente "un vacío". Véase *The Order of Things*, p. 16, cuyo título original es *Les mots et les choses* (1970), literalmente traducido al español como *Las palabras y las cosas*. La revisión de las teorías efectuada por el feminismo ha incluido a Michel Foucault. Resulta interesante constatar la crítica de Nancy Hartsock a Foucault, por dejar de lado las nociones de sujeto y "sustituirlas por la noción de individuo como efecto de las relaciones de poder". "Foucault On Power: A Theory for Women?", p. 170.

29. Su idea respecto del autor quedaría resumida así: "Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, yo deseo al autor: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo «murmura»)". Roland Barthes, *El placer del texto* (primera edición en francés, 1973), p. 46.

30. R. Barthes, "The Death of the Author", p. 148.

conoce y reproduce esos códigos y ese repertorio; se trata de un autor absolutamente asimilado a la centralidad de una cultura. Esta noción dificulta el concepto de subjetividad, así como la consideración de la autoría cuando irrumpe desde los márgenes, desde la periferia de aquella cultura. Aquí no sólo quedaría excluida la categoría de género que cobra importancia desde la teoría crítica feminista,³¹ también resulta un impedimento para considerar cualquier otra condición de subalternidad de un autor respecto de la cultura central, que puede estar determinada por la pertenencia a una raza, a un lugar de origen periférico o a una religión minoritaria, por ejemplo.

La disolución del sujeto en la escritura es una idea que se repite en diferentes autores y actúa como "ruido" crítico para cualquier lectura que necesite mirar a través de las grietas del texto hacia la situación de enunciación del productor de ese texto, no de su receptor. Foucault señalaba en "What Is an Author?" que la escritura trata de "crear un espacio dentro del cual el sujeto de la escritura constantemente desaparece".³² Barthes elabora la metáfora del texto como tejido, como perpetuo entrelazamiento, y agrega que "el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela".³³ En respuesta a Barthes, que proponía una hifología de los textos (*hifos* es el tejido y la tela de araña), Nancy Miller elabora una contrapropuesta a través de lo que llama una aracnología. La aracnología consiste en leer todo texto contra la metáfora textil de lo indiferenciado; los textos producidos por mujeres son como telarañas o lugar donde la araña, la escritora metafóricamente, teje su tela y permanece conectada físicamente con ella; no desaparece.³⁴ La absoluta disolución del sujeto, la muerte del autor, quedaría salvaguardada por esta fina y sutil tela de araña.

De la negación del autor al sujeto de enunciación

¿Cómo salir de la cárcel textual,³⁵ cómo regresar de la aporía constitui-

31. En otro sentido, el trabajo de la teoría de la recepción es coincidente con la crítica feminista, sobre todo al considerar la historicidad de las lecturas y cómo los cambios en el "horizonte de expectativa" socavan el canon literario establecido. Las propuestas de Jauss —de la llamada Escuela de Constanza— se detienen precisamente en el análisis histórico de la lectura. Véase Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*.

32. M. Foucault, "What is an Author?", p. 979.

33. R. Barthes, *El placer del texto*, p. 104.

34. Nancy Miller, "Arachnologies. The Woman, The Text, and the Critic", pp. 270-295.

35. Fredric Jameson, que postula una de las nuevas focalizaciones sociológicas, titula un libro referido al estructuralismo "la cárcel del lenguaje".

da por la negación del autor y que sólo ha podido ser sostenida teóricamente, sin justificar las elecciones de los autores, no sólo de los textos analizados?³⁶ ¿Cómo salir de la claustrofobia textual y permitir, por ejemplo, agrupar producciones que consideren al autor (la o las autoras, en este caso), en su relación posicional con el lenguaje y la cultura, sin restar importancia, sino sumando complejidad, al hecho innegable de que el texto, como dice Barthes, es un tejido, una puesta en escena de procedimientos?

Desde la propia teoría literaria inmanentista Julia Kristeva había marcado una limitación fundamental del estructuralismo y de la semiología: carecer de una teoría de la producción de significado que incluya a su productor, carecer de una teoría del sujeto hablante.³⁷ Su búsqueda derivará en la absorción de la teoría psicoanalítica freudiana y lacaniana como teoría del sujeto, aunque permanecerá ligada a la idea de que la escritura, y en general se refiere a la escritura de las vanguardias, "disuelve las identidades, incluso las identidades sexuales".³⁸ Desde esta postura es imposible leer, dentro de los textos, alguna ocurrencia atribuible al género de su autor o autora, así como resulta dificultoso leer otras producciones fuera de la ruptura y la experimentación, específicamente lingüística, de los textos de vanguardia.³⁹

En *La Révolution du langage poétique* (1974) Kristeva distingue el campo semiótico del campo simbólico y un espacio entre ambos, lo tético, en el que comienza a discernirse el proceso significativo y la enunciación. El

36. ¿Por qué Flaubert o Balzac para Barthes (en *El grado cero de la escritura* y en *S/Z*, respectivamente), por qué Lautrémont o Mallarmé para Kristeva (por ejemplo, en *La révolution du langage poétique*)?

37. "Una fase de la semiología ya quedó atrás; es la que va desde Saussure y Pierce a la Escuela de Praga y el estructuralismo [...] Desde mi punto de vista, una crítica de esta «semiología de sistemas» y de sus fundamentos fenomenológicos es posible sólo si comienza desde una teoría del significado que debe necesariamente ser una teoría del sujeto hablante." "The System and the Speaking Subject", p. 27. Este artículo se publicó por primera vez en 1973. La traducción y el subrayado son míos.

38. Dice Kristeva en respuesta, aunque no explícita, al trabajo de otras feministas francesas como Hélène Cixous y Luce Irigaray: "Ciertas demandas feministas reviven una clase de romanticismo naif, una creencia en la identidad (el reverso del falocratismo), si las comparamos con la experiencia en uno y otro extremo de la diferencia sexual que se encuentra en la economía del discurso de Joyce, Artaud... Presto atención a este trabajo de la vanguardia que disuelve las identidades, incluso las identidades sexuales". Traduzco de Julia Kristeva, "La femme ce n'est jamais ça", p. 21.

39. Dice Kristeva que "la vanguardia literaria (desde Mallarmé y Lautrémont hasta Joyce y Artaud) introdujo en el lenguaje rupturas, blancos, vacíos... Esta significación renovada, que se vuelve infinita a través del ritmo en un texto, es precisamente el goce [jouissance]". El crítico sería quien lee esas rupturas, blancos, vacíos. Traduzco de Julia Kristeva, interview, "Oscillation du «pouvoir» au refus", con Xavière Gauthier, pp. 165-167.

campo semiótico, donde ubica lo femenino, es un espacio previo a ese discernimiento y es ilegible en los textos; se trata de un estadio prelógico que sólo aparece manifiesto a través de interrupciones, discontinuidades, un cierto ritmo o una modulación vocal irreductibles a su inteligibilidad verbal. La *chora* semiótica interviene en el proceso de significación, pero es anterior al signo y a la sintaxis, a la constitución del lenguaje que caracterizan el orden simbólico. Siguiendo el razonamiento de Kristeva, es a través de este tipo de pulsiones rítmicas o fónicas como aparecería en los textos una remisión al origen, un principio semiótico o femenino preedípico. Esos ritmos y sonidos serían la *chora* maternal funcionando en la escritura como el cuerpo materno al organizar las pulsiones, la actividad motora y sensitiva; es la *chora* semiótica irrumpiendo en el orden simbólico del significante.⁴⁰ Podría entenderse que esas ocurrencias dentro de los textos constituyen una irrupción "femenina" en la escritura, a través de rupturas rítmicas y sonidos que remiten al cuerpo materno. Dadas sus características (aunque Kristeva no es explícita en este sentido), esa escritura poética se puede comparar, y es ella misma una escritura de vanguardia. Pero desde allí no se accede específicamente a una escritura producida por mujeres ni a sus textos. El interrogante que esta teorización deja abierto es si no se estarían construyendo sistemas críticos cada vez más sofisticados y aparentemente más inclusivos, solamente para volver a leer el mismo canon. A juzgar por el recorte de corpus que el trabajo de Kristeva realiza, la autoría de mujeres, la producción histórica y concreta de las escritoras no tiene una interrelación con esa posible escritura femenina. Como en otras prácticas críticas, esos textos permanecen en el lado oscuro del canon, siguen sin leerse.

Una manera de incluir al autor o a la autora sin volver a la intencionalidad del autor y a la biografía como principios de autoridad de la crítica tradicional anterior al formalismo es retomar los conceptos de enunciación y de intertextualidad. La *enunciación* se entiende aquí, básicamente, como situación o posicionalidad de un autor frente a la cultura, y la *intertextualidad* como una selección, un filtro de textos elegidos entre muchos, necesariamente hecha por un sujeto. Habría que puntualizar que los discursos culturales también pueden actuar como intertextos y constituirse en materia dialógica. Enunciación e intertextualidad pueden señalar el camino de regreso de aquella aporía que sólo dejaba murmurar al autor.

Desde la lingüística se había vuelto necesario recurrir a la idea de

40. Dice Kristeva: "El lenguaje entonces tiende a salir de su función simbólica (signo-sintaxis) y es abierto por una articulación semiótica, con un soporte material como la voz, esta red semiótica otorga «música» a la literatura [...] La síntesis lógica y todas las ideologías están presentes, pero ellas son pulverizadas en su propia lógica antes de ser desplazadas hacia algo que ya no está en el campo de la idea, signo, sintaxis, del *Logos*, sino que es simplemente la semiótica que funciona". Traduzco de "The System and the Speaking Subject", p. 114.

enunciación trazada por Émile Benveniste para definir y hacer referencia a la situación del discurso en el momento en el que se produce un enunciado.⁴¹ La lingüística consideró, entonces, que por ejemplo en el enunciado aparece, como una huella, el proceso de enunciación o bien que la enunciación puede delatar al enunciado. De manera que entre ambos términos puede haber una relación conflictiva respecto de la verdad o la falsedad del enunciado. La lingüística también alude al proceso de enunciación cuando se habla de la "deixis", aquello que el enunciado señala o indica pero que se desconoce desde el propio enunciado. Del mismo modo, se consideran ciertos enunciados valorativos o emotivos que "implican un juicio o una actitud particular del sujeto de la enunciación".⁴² Lo que se puede concluir es que desde el propio estructuralismo lingüístico, que analiza básicamente el lenguaje en las situaciones de comunicación, en situaciones discursivas menos complejas, menos saturadas de significación que las que implica un texto literario, se hizo necesario salir de lo específicamente verbal y contextualizar incluyendo las situaciones en que se producían los enunciados. Desde la crítica literaria, la alusión a un sujeto de la enunciación abrió quizá la primera puerta para salir de la claustrofobia textual.

Al tratar de analizar de qué modo podría manifestarse, dentro del lenguaje, la diferencia proveniente de una subjetividad femenina, Patrizia Violi retoma aquel concepto pero formula una crítica al sujeto de enunciación de la lingüística y de la semiótica, trazando un recorrido que incluye a Émile Benveniste, a Noam Chomsky, a Umberto Eco. El fundamento de esa crítica es que el sujeto de enunciación en esta perspectiva es "un sujeto trascendental universal y abstracto, desposeído de toda manifestación específica y diferenciadora, la primera de ellas, la diferencia sexual". Violi propone sostener una relación de "anclaje" desde el sujeto enunciativo al individuo emisor, a la persona cuya realidad psicofísica y cuya constitución dentro de la red social y cultural constituye el soporte material del discurso.⁴³ Las propuestas de Violi, que en un punto coinciden con las de Miller cuando en respuesta a Barthes elaboraba su arcanología, pueden mantenerse para tratar de analizar la diferencia en los textos literarios.

41. Véase Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, p. 80.

42. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 364-368.

43. Patrizia Violi, *El infinito singular*, pp. 159-162.

Discurso de doble voz y espacio intertextual

El lugar desde donde se enuncia, la mirada que elige su campo de referencias y los enunciados resultantes suelen ser significativamente diferentes según se ubique en ese lugar un hombre o una mujer. Myra Jehlen dice que las mujeres antes de escribir deben enfrentarse a su situación, en tanto mujeres, como una "precondición"; por el contrario, los hombres pueden suponer que poseen una capacidad "natural" para la creación que se traduciría en un tomar la palabra allí donde otro hombre ha dejado de hablar.⁴⁴ Desafiar el sitio de silencio que el sistema patriarcal reserva a la mujer genera un conflicto que recorre la literatura escrita por mujeres y puede verse, dentro de la literatura latinoamericana, ya desde "las tretas del débil" que Sor Juana Inés de la Cruz elabora en su "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" en el México colonial del siglo XVII. En medio de situaciones de enunciación tan condicionadas, a veces trágicamente condicionadas, como en el caso de Sor Juana quien escribía oyendo los "ruidos" de la Inquisición, ¿puede hablarse de escritura blanca o neutra? En tal situación ¿puede la escritura desconocer la relación subordinador-subordinado, la pertenencia a un género? ¿Puede la crítica seguir blanqueando esa diferencia, absorbiéndola en su universalización? La doble voz, la segunda voz que se intenta leer en este trabajo, se gesta precisamente en la situación de enunciación que coloca a una mujer escritora frente a su escritura e indirecta, pero innegablemente, frente a la cultura a la cual pertenece. La segunda voz se hace transparente en el momento en el que enfrenta el obstáculo impuesto por la circulación del discurso masculino, sea como enunciado social o literario. La escritura crea ya entonces un espacio dialógico específico.

La idea de doble voz aquí mantiene cierto parentesco con las ideas de Mijail Bajtín cuando desarrolla su teoría sobre el dialogismo, aunque este concepto, como el de heteroglosia o discurso de doble voz, surgieron de su teoría de la novela. Bajtín consideraba que el discurso poético se reducía a una especie de lengua oficializada que podía ser leída a través de tropos, en cambio el discurso en la novela ofrecía, en su opinión, un espacio más abierto para que se enfrentaran e interrelacionaran los diferentes discursos que circulan socialmente. Bajtín muestra un oído aguzado para percibir la alteridad, la diferencia, "allí donde otros perciben sólo lo mismo" o la "apariencia de unidad".⁴⁵ Pero, de algún modo, habría que cuestionar el privilegio que le otorga Bajtín al género novela en desmedro de la poesía a la que, en general, considera monológica.⁴⁶

44. Véase Myra Jehlen, "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism", pp. 582-583.

45. Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, p. 5.

46. La posición de Bajtín respecto de la poesía, en cuyo corpus básicamente consideraba a los

Kristeva, quien junto a Tzvetan Todorov dio a conocer los trabajos de Mijaíl Bajtín en Francia, recoge el dialogismo bajtiniano y elabora el término "intertextualidad" con referencia al discurso poético.⁴⁷ Dice Kristeva que "en el enunciado poético resultan legibles otros varios discursos. Se crea así, en torno al significado poético, un espacio textual múltiple", que denomina "intertextual". Leer la intertextualidad sería leer los textos que aparecen dentro del texto que es objeto de análisis y que muchas veces no tienen la marca entrecomillada de la cita o la alusión explícita al autor. El diálogo entre los discursos resulta hasta tal punto significativo que "se convierte en el lugar indispensable del nacimiento de sentido de ese texto". Finalmente otra afirmación de Kristeva sobre la intertextualidad, que generaliza a toda la poesía moderna desde fines del siglo XIX, señala que esos textos poéticos "se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual".⁴⁸ Este poder de negación y de absorción que Kristeva atribuye al discurso poético resulta fundamental para el análisis aquí propuesto. Hecha la salvedad de que, en la simple elección del otro texto, del texto extranjero, el sujeto de enunciación no disuelve su identidad sino que, por el contrario, se constituye como subjetividad diferenciada.

Habría que notar que los discursos sociales también funcionan como intertextos. Si se convierten en términos de oposición dentro de un texto, es decir, en texto ausente contra el cual se escribe, muchas veces se debe a la exclusión que provocan sobre quien enuncia. En este sentido Foucault analiza el discurso focalizándolo explícitamente como factor dentro de la trama de las relaciones de poder. Los discursos —dice Foucault— crean especies de "sociedades de discurso" donde "el control discursivo versaría solamente sobre la forma o el contenido del enunciado, no sobre el sujeto que habla. Pero la dependencia doctrinal denuncia a la vez el enunciado y el sujeto que habla y el uno a través del otro". Así entran en juego los "procedimientos de exclusión" y los "mecanismos de rechazo" de enunciados y de sujetos.⁴⁹ El control discursivo basado en nociones como la de neutralidad de la escritura puede entenderse como mecanismo de exclusión que genera el discurso

simbolistas y futuristas rusos, puede resumirse en la siguiente cita: "The world of poetry, no matter how many contradictions and insoluble conflicts the poet develops within it, is always illumined by one unitary and indisputable discourse" ("El mundo de la poesía, no importa cuántas contradicciones y conflictos insolubles desarrolle el poeta dentro de ella, siempre está iluminado por un discurso unitario e indisputable"). M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, p. 286.

47. La idea de intertextualidad es expuesta por Kristeva en un trabajo titulado "Poesía y negatividad", incluido en uno de sus primeros libros, *Semiotica* (1969).

48. Julia Kristeva, *Semiotica*, pp. 66-69.

49. Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 36.

crítico. En el canon literario que ese discurso crítico ha elaborado considerar la variable de género resulta un criterio inasimilable.

Señala Teresa de Lauretis que como forma de resistencia cultural las mujeres, a través de sus estrategias de escritura y de lectura, "desafían la teoría en sus propios términos, los términos de un espacio semiótico construido en el lenguaje, que basa su poder en la validación social y en formas bien establecidas de enunciación y recepción".⁵⁰ En su propuesta habría que desplazar los términos de las metáforas ya cristalizadas, crear otras nuevas y redefinir el contexto. Estas observaciones pertenecientes a De Lauretis pueden dar un marco al análisis de las poetisas argentinas incluidas en este trabajo, pero además pueden servir para mirar otras producciones teóricas que desafían las formas establecidas de la teoría.

La frontera del discurso teórico

En ese desafío se sitúa la revisión del discurso psicoanalítico hecha por Luce Irigaray, basada a su vez en la revisión llevada a cabo por otras psicoanalistas como Melanie Klein y Karen Horney "al construir hipótesis acerca de la sexualidad femenina que están menos predeterminadas por parámetros masculinos, menos dominadas por la «envidia del pene»".⁵¹ La sexualidad femenina sigue siendo en Freud, dice la psicoanalista francesa, "el continente negro". Luce Irigaray, quien fue expulsada de la École Freudienne por esta revisión de Freud, así como por sus críticas a Lacan, parte de considerar el concepto de libido en Freud como masculino. Irigaray explora una libido femenina que surge de la diferencia corporal de la mujer, un cuerpo con un placer diferente que también da origen a una escritura diferente. El placer de la mujer se caracteriza por lo táctil más que por lo visual, lo diversificado o plural, es decir, no centrado en un solo órgano (aquello que sería para Lacan el significante supremo del deseo). La escritura femenina se caracteriza, además, por la fluidez en oposición a la solidez del pensamiento identificado con el logos de un discurso masculino y que Irigaray ubica básicamente en el discurso psicoanalítico freudiano y lacaniano.

Hélène Cixous, otra de las feministas francesas que ha trabajado la idea de "escritura femenina", entiende que esta escritura debe romper con la tradición del pensamiento logocéntrico basado en oposiciones binarias. Este esquema ubica dentro de uno de los términos oposicionales al hombre, con un signo positivo, y en el otro a la mujer, con un signo negativo. La forma de ruptura que ve Cixous desde la escritura femenina es la de volverse hacia el

50. Teresa de Lauretis, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*, p. 18.

51. Traduzco de Luce Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, p. 40.

cuerpo, hacia la sexualidad femenina que la sociedad patriarcal ha reprimido instalando, a través de ese signo negativo, la censura, la culpa y la violencia. Cixous establece, sin embargo, una relación constante entre cuerpo y escritura; esa escritura debe regresar al cuerpo, reconocerlo, escuchar sus propios deseos. En este punto es a la mujer a quien dirige su discurso y a quien dice "Escribete: tu cuerpo debe ser escuchado".⁵² La escritura metafórica de Cixous —construida deliberadamente en el límite entre el discurso teórico y el discurso poético— se convierte en una búsqueda, en otro registro, de lo que puede leerse como su propuesta de lo que es o debe ser la escritura femenina. Sus planteos, al igual que los de Irigaray, se niegan a ser formulados desde la tradición del logos y desde la conceptualización filosófica del "logocentrismo" que toman de Derrida, reciclando el término en "falocentrismo" o "falologocentrismo".

Al reconocer antecedentes de escritura femenina Cixous menciona a Colette, Marguerite Duras y Jean Genêt; la inclusión de Genêt parece querer mostrar que no es el sexo biológico o la firma del texto lo que produce la inscripción de lo femenino. Esta idea, sin embargo, implica los mismos riesgos que la teorización de Kristeva. Aislar la escritura femenina de la práctica textual de un sujeto histórico mujer puede conducir a seguir manteniendo el orden de lo ya establecido, la economía de lo mismo, en materia literaria. La famosa frase de Gustave Flaubert "Madame Bovary c'est moi" ejemplificaría (más allá de la relación autor-personaje, a la que el escritor se refería específicamente) un modo de apropiación de la voz femenina que, en lugar de conducir a descubrir un continente negro o una nueva Atlántida, conduce a la misma mesa familiar presidida por la autoridad del padre.

Podría, sin embargo, concebirse un discurso de mujer de tal manera que la escritura de un autor varón pueda registrar desplazamientos y un espacio abierto a la interrelación. En Latinoamérica José Lezama Lima puede ser un ejemplo en ese sentido.⁵³ Otro, dentro de la tradición hispanoamericana, podría ser el de San Juan de la Cruz.⁵⁴

Una de las críticas que se ha hecho tanto a Irigaray como a Cixous es la de caer en un pensamiento "esencialista" al tratar de definir lo femenino,

52. "Escribiéndose a sí misma la mujer retornará a su cuerpo, el cual le ha sido más que confiscado. Escribete: tu cuerpo debe ser escuchado. [...] ¡Escribete! y tu texto al buscarse se reconocerá como algo más que carne y sangre, pasta amasándose, elevándose, insurrecta, con ingredientes sonoros, perfumados, movida combinación de colores volátiles, follajes y ríos desembocando en la mar que alimentamos". Traduzco de Hélène Cixous, "Le rire de la Méduse", pp. 43 y 51.

53. De este modo, entiendo, es visto por Tamara Kamenszain en *El texto silencioso*.

54. Dice Valente: "Sería necesario recordar que San Juan de la Cruz asume la voz femenina del alma en su *Cántico espiritual* cuyo título primero —y, en rigor, más cierto— fue *Canciones de la Espasa*" (el subrayado es mío). José Ángel Valente, *La piedra y el centro*, p. 39.

sea en la sexualidad como en la escritura. Para considerar esta crítica habría que entender que el camino elegido por estas pensadoras es el de acentuar la diferencia, trabajar sobre la diferencia entre lo masculino, cuya perspectiva constituye el sentido común en la sociedad contemporánea, y lo femenino, que se mantiene en una zona reprimida a escala social. Esta zona de exploración constituye un estrato ideológico inconsciente donde la represión que circula socialmente se transmite de generación en generación. La escritura sería una manera de explorar aquella zona censurada; por eso se habla de inscribir lo femenino en el texto. Por otra parte, tal vez más que como una teoría proveedora de recursos para analizar textos escritos por mujeres (que es lo que la crítica literaria muchas veces busca) haya que leerlos como textos de doble voz. Escribiendo sobre "escritura femenina" se constituyen en "escritura femenina", se instalan en una frontera entre el discurso teórico, político, y el ficcional, entendido como fuga hacia el futuro, como discurso de una utopía.

La lectura doble

Leer una literatura escrita por mujeres requiere leer una articulación doble, esto implica considerar textos literarios con sus especificidades poéticas y, al mismo tiempo, una producción diferenciada, irradiada por su filiación de género.

Aunque ya es un hecho innegable, es desde la teoría literaria orientada semiológicamente⁵⁵ desde donde se ha demostrado que la lectura de referentes en un texto no es suficiente, no da cuenta de su sentido. El sentido de un poema, por ejemplo, sólo se entiende en su proceso o acto de significación, es decir, como un espacio en el que interactúan, constituyendo una red compleja, procedimientos formales y significados. En poesía, muy particularmente, ciertos elementos considerados tradicionalmente formales coadyuvan para la creación de sentido. El corte de los versos, su disposición y dibujo sobre el espacio de la página en blanco, el ritmo resultante, la sonoridad, son elementos que intervienen en el acarreo de significado que todo poema implica, son ejemplos de esos factores "formales" que dinamizan el sentido. Estos elementos sólo pueden ser leídos dentro del proceso de significación del poema y no como significantes aislados.

El texto poético, además, ha sido visto como galaxia o constelación significativa; ambas analogías apuntan a lo mismo: visualizar los textos en su apertura múltiple, en su multiplicidad connotativa. Dentro de la conste-

55. Son importantes entre otros los trabajos de Kristeva incluidos en *Semiótica*, y *Semiotics of Poetry* de Michael Riffaterre.

lación de su sentido, un texto puede considerarse infinito, ninguna lectura lo totaliza, es decir, ninguna lectura es capaz de abarcarlo en la extensión de su pluralidad. Leer poesía escrita por mujeres exige retomar estos elementos con los que la teoría literaria ha ensayado acercamientos a la poesía y articular, además, la elaboración individualizada de la crítica feminista.⁵⁶ Conceptos como el de sujeto de enunciación o intertextualidad, como ya se ha pormenorizado, han sido tomados de la teoría en general con ciertas revisiones. Asimismo algunas ideas de Voloshinov/Bajtín⁵⁷ pueden articularse con las de la crítica feminista si se toman los tres elementos (autor, texto, lector) considerados por estos teóricos "fuerzas vivientes" dentro del texto, también como puentes, como vías de acceso o de salida hacia o desde lo puramente textual. Al mismo tiempo hay que ampliar la consideración de la situación de enunciación.

Hay un dato que merece ser considerado: lo que está en juego en Bajtín es la entrada de la historia en el análisis del discurso literario con una prescindencia explícita de la biografía del autor o de su individualidad,⁵⁸ autor, así como lector, son importantes en tanto sujetos sociales, no como personas individuales. Visto con las lentes bajtínianas, el género puede entenderse como la experiencia de un sujeto social mujer y en esa experiencia compartida ser focalizado. El género, visto así como dato que funciona de determinada manera en un aquí y ahora, dentro de una sociedad y de una cultura. Habría que completar este análisis considerando que la escritora, que como la figura homóloga de la araña para Nancy Miller genera el hilo del

56. La articulación entre teoría literaria, en general, y crítica feminista, en particular, ha estado constantemente en debate. Véase, por ejemplo, Mira Jehlen, "Archimedes and The Paradox of Feminist Criticism", pp. 575-601.

57. Se trata de ideas que aparecen en el ensayo "Discourse in Life and Discourse in Art". Se considera allí: "El autor, el protagonista y el escucha [...] tienen que ser entendidos no como entidades que permanecen fuera del evento artístico sino también como entidades de la propia percepción de una obra de arte, entidades que son factores constitutivos esenciales de la obra. Ellos son las fuerzas vivientes que determinan forma y estilo y son claramente detectables por cualquier contemplador competente". Traducido de V.N. Voloshinov, *Freudianism: A Marxist Critique*, pp. 109-110. La primera fecha de publicación de este artículo data de 1926. Se trata de uno de los textos de Bajtín que ha generado dudas acerca de su autoría por haber sido firmado inicialmente por Voloshinov. Actualmente la crítica considera que en éste como en otros textos talgunos aparecen firmados por Medvedev) Bajtín tuvo, al menos, un papel preponderante en su concepción. Para una discusión más detenida sobre el tema véase el capítulo "The Disputed Texts" en Katerina Clark y Michael Holquist, *Mikhail Bakhtin*, pp. 146-163.

58. "Esto significa que todas aquellas definiciones que un historiador de la literatura y la sociedad aplique en gran medida al autor y sus protagonistas (la biografía del autor, la precisa ubicación de los personajes en términos sociológicos y cronológicos, etc.) están excluidas aquí. Ellas no entran directamente en la estructura de la obra sino que permanecen fuera de ella." V. Voloshinov, "Discourse in Life and Discourse in Art (Concerning Sociological Poetics)", pp. 109-110.

texto con su cuerpo, es una fuerza viviente, una tejedora que no puede entenderse prescindiendo de su biología, de su corporeidad específica. En este punto se pueden incorporar las exploraciones de Irigaray y de Cixous, porque desde esa corporeidad la mujer está ligada a la experiencia social. También Judith Butler plantea algo importante al retomar la materialidad corporal como dato y no sólo atender excluyentemente a la construcción social del género.⁵⁹

La autora será considerada como un sujeto de enunciación cuyos enunciados aparecen a menudo obstruidos, molestados por un discurso ajeno. Pero esa obstrucción y esa molestia se relacionan con un diálogo en el que se juega la negación o la revisión de una identidad mujer, tal como se ofrece en una sociedad con valores predominantemente masculinos. Un diálogo donde también se pone en juego la posibilidad de construir otra identidad abierta a un nuevo imaginario.

La idea de doble voz, tal como viene siendo esbozada, mantiene cierto contacto con las ideas de Bajtín cuando desarrolla su teoría sobre el dialogismo, pero también con Elaine Showalter quien, al elaborar su modelo cultural para leer una escritura de mujer, se refiere a los discursos de doble voz. Showalter considera que la escritora corporiza a través de su escritura la herencia hegemónica social, literaria y cultural (la cultura central), pero a la vez esa escritora habla desde un lugar diferente, una zona salvaje o inexplorada (*wild zone*). La doble voz consistiría, para esta teórica norteamericana, en transmitir una historia silenciada y al mismo tiempo otra que es dominante o central en la cultura.⁶⁰ De manera comparable, uno de los motivos que define Alicia Ostriker al leer a poetisas norteamericanas es el del yo dividido, el doble donde puede aparecer un yo que está dentro de los estereotipos del género femenino y el otro yo borrado, déforme, mudo, invisible, a través del cual se produce una búsqueda de identidad. Ostriker marca la duplicidad entre un yo

59. En *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993) Judith Butler propone, en cierto sentido, una revisión de lo expuesto en su libro anterior (*Gender Trouble*, 1990) centrado en la crítica a "lo femenino" y "lo masculino". Identidades éstas que establecen y dan fundamento a la heterosexualidad como práctica regulatoria y compulsiva. La subversión de esa identidad daría lugar a nuevas e inestables construcciones de género: géneros "discontinuos", "incoherentes" o "inteligibles". En *Bodies That Matter* (p. 4) Butler señala: "Indeed, it may be precisely through practices which underscore disidentification with those regulatory norms by which sexual difference is materialized that both feminist and queer politics are mobilized. Such collective disidentifications can facilitate a reconceptualization of which bodies matter, and which bodies are yet to emerge as critical matters of concern" ("En efecto, puede ser que sea precisamente a través de las prácticas, que subrayan una disidentificación de esas normas regulatorias por las que la diferencia sexual se materializa, que tanto la política feminista como «queer» se movilizan. Tales disidentificaciones colectivas pueden facilitar una reconceptualización en la que los cuerpos importen y emerjan como materia de interés crítico").

60. Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", p. 201.

"salvaje" y desconocido, y un yo domesticado, definido desde una cultura masculina. En esta disociación hay una búsqueda de autodefinition de las poetas a través de la creación, a través de la escritura.⁶¹ Cierta coincidencia puede reconocerse entre Showalter, Ostriker y lo propuesto por Gilbert y Gubar, al considerar los textos escritos por mujeres como "palimpsestos";⁶² en ellos puede leerse el sentido primero más un sentido borrado. Son siempre textos que buscan una decodificación de este segundo sentido. Habría que leer según estas propuestas aquella segunda voz, aquel silencio, aquella borradura que la crítica en general ve como espacio vacío, es decir, no lee.

Se trataría, entonces, de no perder de vista al sujeto de la enunciación pero al mismo tiempo de alejarse, en un movimiento de ida y vuelta, de las construcciones individuales, de cada uno de los textos o cada una de las escrituras personales, y verlos como parte de una construcción más amplia, un discurso. Ese discurso encuentra en el espacio de la escritura poética un lugar de gestación que no necesariamente es el único. Este discurso se halla en tensión con otros, reproductores o reelaboradores de metáforas sobre la mujer que mantienen un nexo con los valores que consagra el sistema patriarcal y en tensión, por tanto, con ese sistema.

61. Ostriker encuentra en las poetas norteamericanas una serie de motivos, así como diferentes decisiones formales y estilísticas que les son específicas. Uno de esos motivos es el del yo dividido. Alicia Suskin Ostriker, *Stealing the Language. The Emergence of Women's Poetry in America*, pp. 59-90.

62. S. Gilbert y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 73.

Capítulo II

Mapa de la poesía argentina en los 80: una zona extranjera

El dato de la emergencia de textos escritos por mujeres en la década del 80 necesita confrontarse con el mapa de la producción poética que delimitaba, muy claramente entonces, distintos espacios. A medida que las propuestas poéticas iban demarcando cada territorio, se definía un mapa trazado a través de elecciones literarias diferenciadoras. En esas fronteras, podría decirse que la poesía producida por las poetas permaneció sin relevamiento, aunque comenzara a visualizarse como una gran zona extranjera e inexplorada.

La poesía argentina en la década del 80 difícilmente pueda abordarse desde la categoría de "generación", un recurso que nunca ha resultado demasiado confiable para periodizar y abarcar zonas poéticas. Se ha ubicado y teorizado sobre la generación del 22, la generación del 40, la generación del 50, del 60 y el 70.⁶³ Aunque dentro de cada una de ellas se señalan tendencias que divergen, no se duda, sin embargo, en afirmar que la generación del 40 fue romántica o que la generación del 60 consagra el coloquialismo y la poesía política. Pero aquello que para otros momentos podía resultar un hilo de Ariadna dentro de la heterogeneidad que siempre rebasa este tipo de agrupamientos, carece de eficacia frente a la notoria pluralidad de estéticas que pueblan los 80.

La experimentación, el neorromanticismo, el neobarroco y el objetivismo, las líneas poéticas más claramente individualizables en este período, han mantenido una convivencia a veces conflictiva por razones políticas o estéticas.

63. Una profusa bibliografía da cuenta de las características de las generaciones literarias, ubica a quiénes las integraron, cuáles fueron las revistas y las obras más representativas. Dedicadas al género poesía específicamente pueden consultarse, entre otros: Luis Scler Cañas, *La generación poética del 40*; Luis Ricardo Furlan, *Generación poética del 50*; Daniel Freidemberg, *La poesía del 50*; Horacio Salas, *Generación poética del 60*; Andrés Avellaneda, "Poesía argentina del 70"; Edgar O'Hara, *La palabra y la eficacia: acercamiento a la poesía joven* (en este libro se analiza poesía de Perú, Chile y Argentina).