

**NI OPORTUNISTAS NI AUTOCOMPLACIENTES:
POETAS ARGENTINAS DE LA DÉCADA DEL 80**

Analía Gerbaudo

Universidad Nacional del Litoral/ CONICET

Resumen

Se propone la inserción de las poetas santafesinas Marilyn Contardi y Estela Figueroa en el mapa de la literatura argentina de los 80. Para ello, son revisadas tanto la lista medular de nombres del campo literario argentino del periodo como la de las agendas actuales de investigación. Ambas revisiones atienden a la escritura en la contienda estética por fuera de los ritmos del mercado, de los parámetros que siguen las políticas editoriales y de los rituales y sitios que aseguran el pasaporte a la consagración. El examen intenta dar cuenta de la interacción de las autoras en la realidad histórica y sobre todo en la poesía.

Palabras clave: Marilyn Contardi, Estela Figueroa, Juan L. Ortiz, poesía argentina, Martín Prieto, Universidad Nacional del Litoral.

Abstract

This article argues for the inclusion of santafesina (of Santa Fe, Argentina) poets Marilyn Contardi and Estela Figueroa in the canon of 1980s Argentinean literature. The essay examines both the established names from the Argentinean literary field of the era, as well as current research agendas. Attention is placed mainly on the quality of the writing in the esthetic dispute, not on the rhythms of the market, the publishing house parameters, or the rituals and places that assure a reputation to an author. The analysis tries to account for the authors' involvement in history and especially in poetry.

Key Words: Marilyn Contardi, Estela Figueroa, Juan L. Ortiz, Argentinean poetry, Martín Prieto, Universidad Nacional del Litoral.

En la presentación del número monográfico “Poesía y globalización” de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (n. 58, 2003), Luis Cárcamo-Huechante y José Antonio Mazzotti convocan a localizar nuevos movimientos en la poesía latinoamericana. Este trabajo asume este reto. Para ello se ciñe a la descripción de las nuevas voces que irrumpen en la poesía argentina firmada por mujeres durante

la década del 80 y que prácticamente pasaron desapercibidas por la crítica.

Recortar este tópico exige una toma de posición sobre el vínculo entre estética y género y supone avanzar en el cartografiado de las escrituras que desde América Latina, y más puntualmente desde Argentina, intervienen (en) la literatura.

Pensar la relación entre estética y género desde América Latina obliga a repasar un conjunto de aportes relevantes sobre esta cuestión. Entre ellos descuellan los que defienden la intervención desde el plano radicalmente estético en el que sitúo, a la vez, lo político. Es desde ese orden y no sólo desde el declarativo donde cabe buscar qué le hacen las mujeres al mundo cuando escriben. Ocuparse de la literatura de las que escriben desde América Latina atendiendo a los temas prototípicos es una forma de sortear la pregunta acerca de las fundaciones literarias que se realizan desde el continente. Situación que se replica en el campo de los estudios literarios toda vez que se reduce el rol de los latinoamericanos al de producir crítica pero no teoría cuando, se sabe, la práctica desmiente este planteo: las categorías generadas por estas latitudes y reutilizadas por otros investigadores son la refutación más contundente. Traigamos, simplemente a modo de muestra, los conceptos de “regionalismo no regionalista” (Sarlo, “La duda”), “sujeto secundario” (Dalmaroni), “fisuras culturales” (Richard, *Residuos* 193), “ciudad letrada” (Rama), “ciudad oral”, “ciudad sumergida”, “ciudad rechazada” y “ciudad alternativa” (Bueno). El desconocimiento del otro como agente capaz de intervenir la producción cultural tanto en los campos de la teoría, de la literatura y del arte en general corre parejo a la exaltación de los derechos o los pesares de las minorías. Entre los equívocos más notorios que se desencadenan cuando se lee el arte latinoamericano sólo por su “politización de los contenidos” (Richard, *Fracturas* 79) sobresale la reducción de lo político a este plano, invisibilizando lo que la escritura gesta en el estético. Del mismo modo, atender a cierta poesía sólo porque la firman mujeres redundante en otro gesto reduccionista del que este ensayo toma distancia. Es porque intervienen desde una “diferencia diferenciadora” en el plano estético y no desde una “diferencia diferenciada” (Richard, *Fracturas* 93) reducida a un contenido esperable o vendible en el mercado que las obras de las que me ocupo merecen ser analizadas, leídas, transitadas.

Por otro lado, contribuir a trazar las coordenadas de un siempre incompleto mapa de un territorio inabarcable es participar activamente en una de las disputas más fuertes del campo: la que comprende un arco que va de la consagración hasta la canonización. Cada vez que un trabajo se aparta de los objetos “ya sancionados” (Richard, “Un debate” 901) se inmiscuye en esta contienda.

Este artículo se desprende de una indagación apartada tanto de los tópicos fijados desde las agendas de investigación con “función-central” como de los dominantes en la crítica literaria argentina, y si bien no se centra exclusivamente en un rescate de textos olvidados, interroga las operaciones de instalación de textos y nombres en el campo literario¹. De este modo, avala los “análisis de aquellas políticas y poéticas ‘menores’ (en sentido deleuziano) cuyas líneas de fuga desvían el control normalizador de la globalización académica” (902) y los que resisten la colonización interna, es decir, la que se da en el seno de cada país con sus centros de investigación y de enseñanza (con diferentes grados de reconocimiento y “prestigio” y, por lo tanto, de poder instituyente), con sus aparatos mediáticos y los negocios del mercado. Dicho en otras palabras: esta comunicación pretende “desalojarse de la comodidad del lugar común” para “celebrar una palabra nueva” (Masiello, “Estéticas” 82).

Una palabra que irrumpe en Argentina durante la década del 80. Período en el que hace eclosión en América Latina una heterogeneidad de poéticas: una “diversidad” leída como “potencial epistemológico” (Cárcamo-Huechante y Mazzotti 14) que, no obstante, resulta complejo mapear en toda su extensión, lo que exige cartografiados circunscritos a territorios puntuales. En el caso de Argentina, la década significa, entre otras cosas, el cierre de una etapa política y la apertura a otra: la larga y penosa dictadura cuya agonía se anuncia luego de la guerra de Malvinas en 1982 y la reinstalación democrática el 10 de diciembre de 1983. Son acontecimientos que marcan a la

¹ Proyecto de la Carrera de Investigador Científico del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Título: *Políticas y poéticas en una constelación de escritores de Santa Fe. Aportes para una cartografía cultural (1957-2009)*. Cabe aclarar que trabajo sobre un conjunto de escritores de Santa Fe no sólo por la necesidad imperiosa de realizar un cartografiado sociocultural de la zona sino animada por la tesis de que estos escritores intervienen estéticamente la literatura, marcándola.

sociedad y que dejan sus huellas en el arte, y puntualmente en la poesía.

Los textos de Marilyn Contardi y Estela Figueroa sobre los que versa este artículo no entran en “diálogo directo con el pensamiento político” (Masiello, “Poesía y ética” 11), no cultivan el “exotismo latinoamericano” (Masiello, “La naturaleza” 57) ni la figuración prototípica que se vende bajo el nombre de mujer (Masiello, “Tráfico”), no negocian la memoria. Ni oportunistas ni autocomplacientes ni comerciantes de sangre ajena, Figueroa y Contardi intervienen la poesía firmando cuando escriben. No habría, en su caso, necesidad de *copyright* que asegure sus derechos como autoras dado que la garantía la establece el modo inconfundible en que se apropian de su lengua para interrogar al mundo reinventándolo e, incluso, instalando tópicos que para la época representaban una verdadera rareza o un exabrupto.

Este artículo gira, entonces, sobre estas dos escritoras y sobre dos libros: Marilyn Contardi y *Los espacios del tiempo*; Estela Figueroa y *Máscaras sueltas*.

Contardi publica *Los espacios del tiempo* en el exilio, en 1979, en Caracas. La editorial de la Universidad Nacional del Litoral publica *Máscaras sueltas* en 1985. Dos escritoras y dos libros que reciben fugaces miradas de la crítica aunque, cabe subrayarlo, esas miradas provienen de los sectores más especializados y prestigiosos: *Punto de vista*, revista creada en 1978 a pesar de la dictadura; *Diario de poesía*, fundada en 1986, es decir, apenas tres años después de la restauración democrática, y *Breve historia de la literatura argentina*, un polémico ensayo firmado por Martín Prieto que desata en Argentina encendidas discusiones sobre el mapa de su literatura y sobre cómo trazarlo (cf. Lennard, Lojo, Panesi).

Es en esa *Breve historia...* donde Prieto afirma que a partir de la década del 80 la emergencia de firmas de mujer en la poesía argentina ya no se registra con extrañamiento. Entre mediados de esa década y durante la siguiente aparecen libros de Mirta Rosenberg, Diana Bellessi, Tamara Kamenszain, Irene Gruss, Concepción Bertone, Marilyn Contardi, Estela Figueroa, Liliana Ponce, Alicia Genovese, Susana Villalba, Laura Klein, Graciela Cros, Graciela Perosio, Mirtha Defilpo, Niní Bernardello, Teresa Arijón, Susana Cerdá, María Negroni, Mercedes Roffé, Susana Cabuchi, María del Carmen

Colombo. A los dos o tres nombres de las décadas previas, se opone esta veintena.

Del conjunto, Prieto escoge cuatro nombres y “cuatro grandes libros” que considera tales por su ampliación del repertorio temático de la época desde una posición de género asumida no como una “militancia externa a la escritura” sino a partir de los asuntos, los puntos de vista, las elecciones léxicas y los tonos de la escritura: *La casa grande* de Kamenszain, *El mundo incompleto* de Gruss, *Eroica* de Bellessi y *Madam* de Rosenberg abren la poesía argentina a la enunciación que desnuda las tensiones del mundo familiar, a la que enlaza vida íntima y política, a la que canta al amor y al erotismo entre mujeres y al sentimiento de devoción de una hija hacia su madre (Prieto 455). Y lo hacen desde registros con identidad.

Este artículo expande (y por lo tanto, en parte discute) la selección de Prieto: entre los libros representativos de esa época también están *El espacio del tiempo* y *Máscaras sueltas*. Marilyn Contardi inscribe en ese texto de título quiasmático los tópicos fundamentales de su escritura y le pone el sello a su poética: la muerte, la poesía, el paso del tiempo y la atención a la naturaleza y sus ritmos (casi diría, sus respiraciones) se dicen desde una voz que reinventa el legado de Juan L. Ortiz. Por su parte, Estela Figueroa también fija ya desde *Máscaras sueltas* los ejes de su poesía y define su poética con una nitidez tal que los textos posteriores no harán más que confirmarla sin establecer mayores variaciones: la casa, la ciudad, la vejez, los descuidos, la muerte y la poesía se dicen desde una voz que no escatima la ironía y el humor negro en una intrincada madeja de dones y deudas en la que también aparece el nombre de Juan L. Ortiz.

En ambos casos el léxico es ajustado y roza el habla común, pero la apropiación de la lengua, lejos del populismo o del mimetismo, lleva al extremo la sofisticación de lo simple. Ese trabajo de explotación de la riqueza de las palabras es motivo de escritura. La clara conciencia del poder de la poesía y de los efectos que se espera con su dicción, ceñida e incluso parca, están en el núcleo de la poética de Figueroa: “No es para hablar de mí que escribo / de la glicina (...) / Es para detener este momento nocturno: / la casa en calma” (*Máscaras* 11).

El oficio de escribir y la construcción de diferentes representaciones de mujeres que lo practican se reitera obsesivamente en este texto y en los que siguen. En un poema fantasea con un sueño en el

que el espectro de Emily Dickinson cuestiona lo que se ha hecho con su legado. El fantasma de una poeta muerta disconforme con la distribución de sus despojos y de su obra reinscribe los planteos de género desde un ángulo sesgado que también cabría leer como una auto-figuración. Esa que “había sido nombre / y apellido”, esa que “había sido poeta” y “que había sido mujer” reclama por lo que se ha hecho y por lo que no se ha hecho con su escritura, es decir, con su parte perdurable:

*- Lo que queda.
La casa había sido vendida.
Los libros donados
a una biblioteca pública
donde se cubrieron de polvo
-rezongó-
La ropa
entregada a los pobres.*

*Otros decidieron
qué parte de mí
podría ser heredable (Máscaras 24).*

Estela Figueroa abre a una relectura de Emily Dickinson en clave de género cuando todavía poco se hablaba de la cuestión en Argentina y menos con esta radicalidad. Esta práctica del envío, en la que también cooperará Marilyn Contardi, la desarrollará sistemáticamente desde la revista que funda, *La ventana*, y desde la publicación de una singular antología de circulación urbana sobre la que volveré más adelante.

Poco complaciente, “implacable” (dirá algunos años después): esa es la imagen que Figueroa compone de sí desde sus versos. Una imagen acorde a sus acciones. Un ejemplo servirá para ilustrar esta tesis. En “El poema malo” los residuos de la obra se ponen en el centro desde el sobreentendido que se carga de sarcasmo: “Digo que la idea no era mala / así como puedo decir de otra mujer / -No es fea” (47).

Merece especial atención el tratamiento de la muerte por la rudeza con que enfrenta el tema, por su explícita aversión a los rituales religiosos y por el desenfado con que enuncia, por aquellos años, prácticamente lo inenunciable desde una poesía firmada por una

mujer. Dicho con más precisión: lo irrecible, especialmente porque está firmado por una mujer:

*¿Cómo quedarán mis manos
cuando muera?
¿En qué gesto inmóvil
como si un cuidadoso pintor
las hubiera acomodado?
[...]*

*Compatriotas
júzguenlas con benevolencia
déjenlas como queden
no las fuercen al gesto del perdón.
[...]
Y si quedaran crispadas:
piensen que su vida
—como la de ninguno de ustedes—
fue fácil (41).*

El pasado reciente ingresa desde el costado menos usual: el registro de lo que sucede en la calle. En este caso Figueroa emplea profusamente la repetición, un recurso infrecuente en su poesía. El paisaje urbano es desolador, transido por la pobreza: hombres, mujeres y niños desprotegidos, bares sin gente, una clase media que se viste y se alimenta con lo más barato. La fecha de enunciación, otro recurso inusual, exhibe la necesidad de testimoniar los males de una época. Pero aun en este caso, evita el golpe bajo o efectista y trata el asunto con igual dureza y distancia con que trata los otros de los que se ocupa:

*Los bares de la ciudad están desolados.
Los negocios quiebran, ofertan, liquidan.
Comemos lo más barato y así vestimos.
Nosotros
los que no pedimos limosna ni la damos.

La obsesión de sobrevivir cubre nuestros días.
Con ella vamos a lo largo de calles incendiadas de sol.

Verano de 1981 (46).*

En otro poema, y de forma aún más epigramática, el registro del horror toma la forma de pregunta. No se explica nada, no se concede nada al lector que sólo con mucho trabajo podrá identificar la referencia a los campos de concentración de la dictadura: “¿Qué imaginan que sentí / cuando desde la celda donde me tenían / oí la voz de un niño?”, pregunta alguien que identificamos con una mujer dado el título del poema, “Sensibilidad femenina”.

Si la marca de Juan L. Ortiz es visible en Estela Figueroa (en su dicción despojada que vuelve sobre lo próximo, sobre el mundo cercano), lo es aún más en Marilyn Contardi. Las dos inventan una forma del realismo vecina a la que Juan José Saer encontraba en Juan L. Ortiz, atravesado por la omnipresencia del río.

Para Saer la inscripción del río en la escritura de Juanele responde a una “necesidad” estética y simbólica, pero fundamentalmente “realista”: no es posible decir “la zona” sin decir el río ya que es prácticamente imposible recorrerla sin “toparse” con alguno (Saer, *El río* 228). Nudo en el que se atan las descripciones históricas y sociales y que, junto al paisaje, funcionan como un espejo desde el que se refracta su concepto de mundo y de poesía (Saer, “Juan” 13).

El río “guarda las pulsiones de una contracultura que desarma las políticas conocidas”, anota Francine Masiello (“La naturaleza” 62), atenta a la oposición de la poesía al “espectáculo del comercio global” y al vértigo del “zapping” (“Poesía” 20). Una contracultura que encuentra en Juan L. Ortiz un exponente: su escritura, ajena a los tonos conclusivos y a los mandatos, se sostenía en una ética del oficio² que reforzaba su apuesta. La mirada se focalizaba en lo perdido,

² Aludo a sus decisiones respecto de los ritmos y circuitos de publicación descritos, entre otros, por Hugo Gola en el film de Marilyn Contardi (*Homenaje*) y por Sergio Delgado que, mientras preparaba esa gran exhumación que fue la edición de sus obras completas, señalaba: “Ortiz siempre fue el editor de sus propios libros” (“El aura” 39). Situación que encuentra “común” para “un poeta de provincia” (“La obra” 29) y por la que él mismo ha pasado junto a Osvaldo Aguirre, Estela Figueroa, Marilyn Contardi, Concepción Bertone, Kiwi, entre otros. Encontrar “común” esta condición dice bastante de las colonizaciones internas en el seno de Argentina, país en el que Buenos Aires sigue siendo “la Meca” de la consagración literaria. Adriana Boria ha acuñado una irónica y sintomática distinción que busca desarmar la sinécdoque por la cual el mapeado de la “literatura porteña” se lee como el mapeado de la “literatura argentina”.

en lo que el hombre ha postergado u olvidado. Un hecho simple como la detención para ver cómo crecen las flores funciona como una sinécdoque sobre su posición en el mundo: “¿Por qué me quedo tanto tiempo / mirando el río / profundo como un cielo / sobre el cual se recortan / unas ramas oscuras perfiladas de plata?” (59)

El río y sus contornos: el aletear de una mariposa que exhibe en sus movimientos la fragilidad de la vida; amaneceres y atardeceres que traen el recuerdo de otros tiempos; los dorados tonos del otoño; la explosión de los verdes de la primavera; noches de luna, lluvias; el intenso aroma de los jazmines y de la manzanilla, el color de los lapachos y de los jacarandaes en flor, el aguaribay resplandeciente, los trinos de los pájaros. Formas de una belleza que contrasta con la “injusticia”, otra constante de su escritura. La contraposición entre los regalos de la naturaleza y la guerra, el hambre, el frío, el dolor, el desfile de mujeres “mal vestidas” y de hombres sin trabajo alojados en viviendas miserables junto a niños excesivamente delgados y cubiertos con harapos atraviesa su obra en la que un paisaje desbordante de vida se opaca porque hay sufrimiento, pobreza y especialmente, porque ese sufrimiento y esa pobreza podrían evitarse.

De Juan L. Ortiz, Marilyn Contardi hereda una posición sobre aquello a lo que vale la pena dar el tiempo y luego, la palabra. Un legado que reinventa en clave de género: “nada vale más que esta tranquilidad de los atardeceres” (*Los espacios* 25), le dice una mujer a otra en el cuadro de un escenario hostil. Su escritura se recorta sobre el espacio del mundo cercano y sus contornos. En sus comienzos toma un recurso que el poeta había explotado: la insistencia provocada por la repetición. Como en Juan L. Ortiz, la muerte, el dolor, la tristeza, pero también la vejez se dicen a partir de hechos intrascendentes en los que se privilegia la observación minuciosa de la naturaleza y sus ciclos. En “Mustias”, el fin de la vida se trae a partir de la descripción de flores que agonizan: “Mustias, mustias, mustias / se volvieron las flores de setiembre y octubre / corolas sin forma ni olor / como los pensamientos que se precipitan en la muerte” (12). Como se observa, Juan L. Ortiz es revisitado en clave de género.

El río, la polvera de su madre, el viaje a un pueblo cercano para un baile, la mirada de dos ancianas sobre las pequeñas invasiones en su espacio privado por nuevos vecinos: éstos son los tópicos a través de los cuales Contardi interroga el porvenir, vuelve sobre el descuido o el abandono, el egoísmo y la desprotección mientras

describe violencias cotidianas. Los códigos se han roto, no hay ley ni norma: “Te lo dije Carolina, no querías oírme / el mal está en el aire que respiramos”, dice la mujer que habla en el poema mientras expresa su estupor al ver a otras arrojando desperdicios en su jardín por encima del tapial. Contardi se demora para describir esos desperdicios que son otro signo de una variación en el “espacio del tiempo”. Bolsas de plástico atadas con descuido de las que se desprenden latas de conserva, bollos de papel: “Las latas vacías / volaban por encima del tapial, se encendían, brillaban un instante / y desaparecían en la oscuridad, como chispas” (23). Como en Juanele, un lenguaje ceñido registra las modificaciones que esa marcha inexorable trae. Recurriendo a escasas pero poderosas metáforas se dice la vejez; se evoca, como en vaivén, la infancia y la juventud que, paradójicamente, se sienten cercanas. Así como Figueroa apela a la invención de un sueño con Emily Dickinson para ponerle voz a un espectro, Contardi recurre a las figuras de estas dos mujeres que, entre el desencanto y la melancolía, hacen balance sobre lo que les queda y sobre aquello de lo que en verdad vale la pena ocuparse. Resignada, la que habla en el poema parece lista para enfrentar el final. Cito el fragmento con el que concluye:

*[...] no puedo dejar de pensar, Carolina, cómo no imaginarlo
que por fin terminaremos por desprendernos de esa vieja carcaza
como dejábamos los vestidos deslizarse del cuerpo
a la vuelta del baile,
y apareceremos tal como somos (25).*

La poesía y el oficio de poeta son los tópicos que con mayor nitidez revelan la mirada de género en la lectura que Contardi realiza del mundo. Sus poemas se asemejan a esas imágenes-cuadro de Walker Evans sobre las que ha escrito (cf. “Mirando”). Poemas y fotos se recortan sobre el espacio de la intimidad y hacen foco sobre objetos usados, cotidianos (más adelante, los poemas se representarán junto a desechos de la cocina o entre tazas de té que evocan una lengua extranjera que fascina y aleja de la matriz materna):

*Ab, mis poemas
los cuido tanto
los guardo en una cajita de música
que hace sonar todas las letras*

*en su rodillo erizado
los verdes atardeceres, los árboles de luz (50).*

Tanto Marilyn Contardi como Estela Figueroa esquivan los temas más vendibles o esperables. En una entrevista Figueroa revela que ha desechado un texto en camino por temor a que se lo interpretara como un oportunismo de género. *Ciudad de las mujeres* era el título que agrupaba poemas que volvían sobre un tópico que la atravesaba: las mujeres y el cuidado de los desprotegidos, especialmente de los que se están yendo o de los que arriban a este mundo. En los libros de Marilyn Contardi el desarraigo, el dolor del exilio, la violencia y el cambio en los tiempos se inscriben de modo oblicuo a partir de descripciones que se detienen en el detalle de las variaciones en los patios de las casas, en las costumbres. Las heridas del pasado se leen en las cicatrices, en las huellas, pero sin declamaciones ni estridencias y como al sesgo.

Esta forma de intervenir desde la poesía que Contardi y Figueroa encuentran hace lugar a un *realismo de la intimidad*. El ensayo que Marilyn Contardi escribe en 1993 para *Punto de vista*, “Mirando una fotografía de Walker Evans: ‘Rincón de la cocina de Floyd Burroughs’”, permite precisar esta construcción que empleo para describir sus poéticas. El título que Contardi escoge para caracterizar una foto tomada por Evans hacia 1936 en Alabama cuando trabajaba para la Sección Histórica de la Farm Security Administration en el marco de un proyecto que pretendía documentar los efectos de la crisis de 1929 en los Estados Unidos, confirma los rasgos salientes de su escritura. De las fotos que Evans toma como parte de ese proyecto llamado *Elementos a fotografiar para dar cuenta de la realidad americana*, Contardi elige una tan oblicua al tema como su poesía a la enunciación directa (o que se pretende “directa”) de lo político o de la realidad. La foto, al igual que su poesía, se recorta sobre una escena privada. Una palangana, una mesa cubierta por un hule sobre la que reposa una lámpara a kerosén, una silla y una entrada de luz a partir de la cual Contardi imagina un patio así como imagina lo que no se revela, pero se sugiere: la presencia de quienes habitan ese universo sencillo y ordenado que a través de esa composición en el espacio transfiere también una dimensión del tiempo. Contardi habla de la estética de Evans y habla de sí, de su posición respecto de las cosas sobre las que vale detener la mirada: “estamos bien lejos

aquí de la miseria registrada en otras fotos del mismo Evans y en las de otros fotógrafos de la Farm Security Administration” (48). La foto que privilegia el paso de la luz y la austera combinación de los objetos hogareños, prolijamente acomodados, es lo que la hace escribir. Es ese tipo de imágenes y de universos el que su poesía también privilegia. En ambas se envía a William Carlos Williams: el “smell of cleanliness” que la foto traduce la llevan a citar, en traducción de Octavio Paz, “Nantucket” (un poema que más tarde escribirá según su propia versión –cf. “Otras voces”–).

Lo que en su poesía es epigrama vira en hipótesis cuando habla del arte de los demás tanto desde el cine como desde el ensayo. La poética de Juan L. Ortiz es descrita con la precisión que logra quien ya la ha reinventado desde la propia escritura (cf. “Sobre *El Gualaguay*”, “¿Por qué...?”) aunque en su film (*Homenaje*) las insistencias generan un efecto de obviedad machacona (si bien no llegan a saturar, cabe decirlo, dada la inteligente composición de sonido, imagen y silencio): cuando narra la quema de los libros de la Editorial y Biblioteca Popular Constancio Vigil (uno de los emprendimientos barriales más potentes desarrollados desde el interior de Argentina) durante la dictadura, se detiene una y otra vez en la imagen del horno en el que se incineraron originales de Juan L. Ortiz. Del mismo modo cuando escribe para *La ventana*, cuando publica sus traducciones, deja lugar a lo que su poesía calla o más bien susurra. Así, para hablar del dolor propio y del de los demás, trae a su lengua materna el eco de voces extranjeras. Puntualmente, la de Ana Achmátova (cf. “Pensamientos”). Escribe sobre la escritura de la otra y mientras lo hace, se dice en la palabra ajena, reinventada con estrategia artera.

De forma similar procede Estela Figueroa: aquello que su poesía sólo deja entrever, lo vociferan sus ensayos, sus entrevistas y los envíos a los escritores que admira, cuya lectura trata de provocar a través de las selecciones que realiza en *La ventana* y en su ocurrente antología que consiste en una serie de tarjetones que mes a mes, desde junio de 2008, se distribuyen por diferentes espacios públicos de la ciudad de Santa Fe. En cada cartón se imprime un poema junto a una breve descripción biográfica de su autor que recuerda el lugar donde ha nacido y qué ha publicado. Esas *Fichas coleccionables de poesía argentina* arman otro canon: así Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Almafuerde y Alfonsina Storni son puestos junto a Joaquín

Giannuzzi, Amelia Biagioni, Antonio Porchia, Carlos Latorre, Emilio Zolezzi, Juan Jacobo Bajarlía, Juan José Ceselli, Jorge Leónidas Escudero y Marilyn Contardi. Como en *La ventana*, nombres consagrados junto a otros cuya poesía busca difundir porque encuentra allí un valor no advertido aún por la crítica ni por los editores ni por los profesores.

Lo que su poesía oculta bajo sus pliegues, a veces se transparenta desde particulares formas de envío. Más o menos oblicuamente según los casos, sus poemas discuten verso a verso con Gottfried Benn, remiten a Emily Dickinson y a Kavafis, injertan frases de Pavese y de Rilke, reescriben en clave de género a Joaquín Giannuzzi y a Juan L. Ortiz, nombran a Osvaldo Aguirre, a José Luis Pagés y con insistencia a Juan Manuel Inchauspe (los tres escritores, los tres de Santa Fe, autores de obras que admiten la fórmula que Sarlo inventa para Juan L. Ortiz: “regionalismo no regionalista” –“La duda” 31–).

Lo que Marilyn Contardi y Estela Figueroa escriben después de *Los espacios del tiempo* y de *Máscaras sueltas* consolida sus poéticas. Esto permite sostener que ambas escrituras nacen maduras: si se hiciera una suerte de juego de barajas con sus poemas, sería difícil identificar a qué libro corresponden con la sola guía de sus procedimientos estéticos. Sí es posible señalar, en todo caso, una radicalización del despojo tanto en el léxico como en los recursos y las figuras: la aspereza en Figueroa se pronuncia tanto como la concreción de las imágenes en Contardi. Este despojo también se observa en la obra de Daniel García Helder, quien confrontando con los supuestos de la poesía neobarroca, publica hacia 1994 en *Diario de poesía* un texto considerado hoy un manifiesto que, en aquel entonces, buscaba abrir camino a “una poesía sin heroísmos del lenguaje” (Prieto 452), es decir, a ésa que Figueroa y Contardi venían escribiendo desde hacía ya diez años y que ahora, la nueva generación de escritores en la que se encuentran García Helder, Osvaldo Aguirre y Martín Prieto, entre otros, confirman.

A modo de muestra de la radicalización de este *realismo de la intimidad*, tomo dos poemas de cada una que ponen de manifiesto cómo los mismos temas se reinscriben y cómo se densifican los procedimientos.

Las constricciones de la lengua materna, lo que ésta impide desde el punto de vista sonoro dado que las palabras que nombran aquello

que se quiere referir no permiten una composición musicalmente feliz, aparece en “Taza de té”. La precisión con la que Contardi logra, con pocos y rudimentarios elementos, ingresar el universo de la cotidianeidad y de la naturaleza (aún cuando toca un tema tan sofisticado), justifica la cita completa:

*Me gustaría poder decir:
‘a cup of tea’ como los ingleses,
apretando ‘tea’ entre los dientes
como una vibrante escama de aire,
pero no puedo y mi ‘taazaa de té’
con sus vocales amplias se posa
en su blancura de porcelana
sobre la oscura mesa, igual
a un nenúfar en las aguas de espejo
bajo el infinito cielo estrellado (El estrecho 6).*

La potencia de las preguntas que Marilyn Contardi formula sobre los padres, el tiempo, la muerte, raras veces ha alcanzado tal concisión en la poesía argentina. Desde una autoimpuesta restricción léxica y, también como Juan L. Ortiz, explotando el uso del espacio, se vale sólo de tres preguntas que, transidas por la angustia que provoca la incertidumbre por lo que vendrá, rondan ese paso del que poco se sabe con certeza. Nuevamente el mundo cercano y los ciclos de la naturaleza, anudados desde una voz que reinventa en clave de género el legado del poeta entrerriano:

*¿Quién mirará estos cielos sonrosados
cuando yo no los vea?*

*¿Quién se asomará a la ventana
a oler los jazmines florecidos?*

*Los inviernos y las primaveras pasan.
Un día entre otros, traerá la muerte.*

*Cuando el instante llegue,
¿quién fijará en mí sus ojos buenos
y sostendrá mi mano mientras me alejo?” (El estrecho 36).*

La escritura de Estela Figueroa desafía algunos pedantes rituales masculinos. En este punto, es la contracara ideológica de la de Juan José Saer: así como en Saer las mujeres, salvo raras excepciones, no participan de los diálogos intelectuales, siendo sus funciones más frecuentes cortar tomates para una ensalada, cebar un mate, preparar un almuerzo u otras de rango similar, en Figueroa son las que llevan las riendas. Transcribo a continuación parte de un poema que abre un contrapunto con “Tren exprés” de Gottfried Benn. La estrategia de tomar la palabra de Benn para invertirla, pero sin citarla³, se potencia por la evocación de los otros escritores cuyos nombres trae. Esos otros parecen ser aquellos con los que se entienden las mujeres o que entienden a las mujeres (frase que acerco a la dedicatoria que escribe en *La forastera* para su amigo poeta, Osvaldo Aguirre⁴):

*Un hombre es bueno para una noche.
 Cuando amanece es un reflejo dorado
 sobre la cama donde se toma café.
 Y es agradable el olor que deja.
 Dura un día.
 Pero no toda la vida.*

*Luego hay que descansar.
 El libro de Kavafis y el de Pavese
 sobre la mesa de luz (La forastera 7-8).*

La filiación-desafiliada de Estela Figueroa para con sus padres literarios es notoria en “Florencia, mi hija, cuando sale”. Envío plegado al primer poema que pone a circular en sus *Fichas coleccionables de la poesía argentina*: “Mi hija se viste y sale” de Joaquín Giannuzzi. Como ha señalado Daniel García Helder, “el gusto a la frase seca y sin vueltas” caracteriza la poesía de Giannuzzi. Lo mismo podría aplicarse a la de Estela Figueroa, singularizada por el pronunciamiento de la parquedad. Desde la inscripción del rol materno se marca, al igual que lo hace Giannuzzi desde el rol paterno, la ausen-

³ Cito el pasaje del poema de Gottfried Benn al que Estela Figueroa responde: “la mujer es algo para una noche. / Y si ha estado bien, para otra más. / ¡Oh! ¡Y después de nuevo ese estar-en-sí-mismo! / Esas mudeces. ¡Ese dejarse llevar!” (91).

⁴ Transcribo la dedicatoria de *La forastera*: “A Osvaldo Aguirre que entiende a las mujeres. A Laura Manzi que me entiende a mí” (5).

cia que deja la hija que se va. Pero lo que en Giannuzzi hay de fascinación⁵, en Figueroa lo hay de pesadumbre. La repetición casi idéntica de la misma serie de versos, al principio y hacia el final del poema, deja entrever la complicada relación que se traba entre una madre y una hija. Esta insistencia refuerza esa carga:

*Mi hija no sabe
qué silencio cae sobre la casa
cuando ella sale.*

*Mientras ella está
hay música.
[...]*

*Cuando mi hija sale
no sabe a qué silencio me condena (La forastera 32).*

Como Juan L. Ortiz, Estela Figueroa y Marilyn Contardi editan sus libros al margen de la prisa por su circulación aunque, cabe notarlo, esta posición ética y política retarda su apropiación por los lectores ajenos a su espacio cercano. No entraré en detalles sobre la falta de una política de cuidado del archivo literario en Argentina. Sólo diré que el hecho de que muchos de aquellos sobre los que escribimos se hayan publicado o se estén reeditando por la Universidad Nacional del Litoral es un signo de una política editorial que apuesta a la exhumación. No es un hecho menor que en 1986, durante el *Primer Encuentro de Literatura y Crítica* de la Universidad Nacional del Litoral, Diana Bellessi empiece su conferencia lamentando no haberse encontrado antes con un texto firmado por Estela Figueroa que hubiera incluido con gusto en una antología de poetas argenti-

⁵ Copio completo el poema de Giannuzzi, “Mi hija se viste y sale”: “El perfume nocturno instala su cuerpo / en una segunda perfección de lo natural./ Por la gracia de su vida / la noche comienza y el cuarto iluminado / es una palpitación de joven felino./ Ahora se pone el vestido / con una fe que no puedo imaginar / y un susurro de seda la recorre hasta los pies./ Entonces gira / sobre el eje del espejo, sometida / a la contemplación de un presente absoluto./ Un dulce desorden se inmoviliza en torno / hasta que un chasquido de pulseras al cerrarse / anuncia que todas mis opciones están resueltas./ Ella sale del cuarto, ingresa / a una víspera de música incesante / y todo lo que yo no soy la acompaña”.

nas que terminaba de publicar en Buenos Aires (“Abdicación” 147). Pongo énfasis en este aspecto ligado no sólo a la publicación, sino a la circulación y a la difusión de los textos porque los artistas y sus obras existen como tales a partir de su reconocimiento en un tejido social desde el que se construye su legitimidad.

Ajenas a las premuras, Marilyn Contardi y Estela Figueroa confirman sus credos: por fuera de los estereotipos, de los ritmos del consumo y del mercado y de las tendencias de la siempre variable bolsa de valores de la poesía, ya desde la década del 80, firman con su escritura. Éste es su modo de intervenir.

Más allá de las oblicuas referencias que sus poemas realizan a la dictadura, al exilio, la marginación, los desaparecidos, la cárcel, las inundaciones evitables que arrastraron los barrios pobres y a los pobres que habitaban esos barrios de Santa Fe en el 2003, sus peleas se libran en otro plano. El mismo desde el cual propende a intervenir María Negroni: es “el derecho a participar de igual a igual en la discusión estética” lo que sigue sin concedérsele a los artistas latinoamericanos (32). También es el espacio por el que batalla Beatriz Sarlo que no deja de remarcar, en cuanto discusión intervenga, la importancia de reclamar nuestro derecho al arte como a la “teoría del arte” (“Los estudios culturales” 22) y no sólo al aplicacionismo o a la puesta en texto de un mandato temático recortado sobre lo político-declarativo, sobre lo exótico o lo folclórico.

Es en este sitio donde se reúnen los aparentemente inconciliables Juan José Saer, Estela Figueroa y Marilyn Contardi: en el compromiso con un oficio, con una práctica. Casi un año después de la crisis sufrida en diciembre de 2001 por los argentinos, Juan José Saer da una entrevista en una Bienal de arte joven en Santa Fe. En un momento alguien del público le pregunta cuál era su modo de actuar en un momento como el que estaba atravesando el país y su gente. Su respuesta fue corta y precisa: “mi único compromiso es con la escritura” (“Entrevista” 10).

Esa misma sentencia puede aplicarse a la poesía de Estela Figueroa y a la de Marilyn Contardi, quienes, ajenas a las búsquedas de reconocimiento, a las urgencias, a los vaivenes de los suplementos culturales de los diarios y a los comentarios de la crítica, escriben desde el interior de Argentina los libros que dicen una época. Los grandes libros de una época (y con firma de mujer).

Este artículo ha pretendido dar las razones que justifican la inclusión de estas dos autoras entre las voces más representativas de la poesía argentina de la década del 80. Operación que, a la vez, supone actuar en varios planos, ya que lo que se revisa comprende, por un lado, la cartografía más o menos estable armada por la crítica; por el otro, los ítems de las agendas de investigación. Ambas revisiones se traman desde una posición de género intransigente que reclama atender a la escritura en la contienda estética por fuera de los ritmos del mercado, de los parámetros que siguen las políticas editoriales y de los rituales y sitios que aseguran el pasaporte a la consagración.

Discutir cuáles son los libros de poesía argentina firmados por mujeres que han logrado “decir” una época es también reacomodar la historia de las filiaciones, de los dones y de las deudas poéticas y de las invenciones estéticas producidas desde América Latina. En este sentido, este trabajo se considera una respuesta a la convocatoria realizada en 2003 por Luis Cárcamo-Huechante y por José Antonio Mazzotti quienes consideran que “pluralizar y localizar” estos movimientos de emergencia de nuevas voces es, por un lado, aprovechar “la tensión de lo global y lo local, lo universal y lo particular, lo abstracto y lo concreto de estos tiempos” para reformular un enfoque sobre la poesía que, agrego, vale hacer extensivo a todo el arte latinoamericano: “a partir de esta mirada menos monumentalizadora y más *situada*, es posible valorar la localidad del evento poético en su textualización y en su recepción” (15).

Se espera que esta lectura se sume a las existentes y a las por venir y contribuya a un nuevo dibujo de las constelaciones poéticas del continente.

BIBLIOGRAFÍA

- Benn, Gottfried. *Antología poética*. Edición bilingüe. Trad. Arturo Parada. Madrid: Cátedra, 2003.
- Bellessi, Diana. “Abdicación de la reina y del maestro”. En *Literatura y crítica. Primer encuentro*. Santa Fe: UNL, 1986. 145-156.
- . *Eroica*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1988.
- Boria, Adriana. “Entrevista personal”. 16/02/10. CD-ROM (PIP 0945, CONICET).

- Bueno, Raúl. "Modernidad alternativa y debate cultural en el Perú y América Latina". En *Territorios intelectuales. Pensamiento y cultura en América Latina*. Caracas: La nave va, 2001. 51-58.
- Cárcamo-Huechante, Luis, y José Antonio Mazzotti. "Presentación: dislocamientos de la poesía latinoamericana en la escena global". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (2003): 9-21.
- Contardi, Marilyn. *Los espacios del tiempo*. Caracas: Fundarte, 1979.
- . *El estrecho límite*. Santa Fe: Ediciones de la Cortada y UNL, 1992.
- . "Mirando una fotografía de Walter Evans: 'Rincón de la cocina de Floyd Burroughs'". *Punto de vista* 46 (agosto 1993): 1-3.
- . *Homenaje a Juan L. Ortiz*. Film. Santa Fe: Taller de cine de la UNL, 1994.
- . "Sobre *El Gualaguay*". En *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Sergio Delgado, editor. Santa Fe: UNL, 1996. 653-660.
- . *Los Patios*. Santa Fe: UNL, 2000.
- . "Otras voces, otros ámbitos (Traducciones de William Carlos Williams y comentarios)". *La ventana* 1 (diciembre 2000): 56-60.
- . "Pensamientos sobre Ana Akhmatova". *La ventana* 2 (mayo 2001): 64-70.
- . "El cine entre nosotros". *La ventana* 3 (agosto 2001): 6-9.
- . "¿Por qué tantas vueltas?". *La ventana* 4 (noviembre 2001): 70-72.
- . "Filmación de la V Bienal de Arte Joven". *La ventana* 6 (diciembre 2002): 7-9.
- . "Poemas". *La ventana* 7 (agosto 2003): 8-14.
- . "Una realizadora, Agnès Varda". *La ventana* 11 (marzo 2007): 7-10.
- . "Sobre la poesía de Hugo Gola". *La ventana* 12 (2008): 33-35.
- Dalmaroni, Miguel. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Delgado, Sergio. "El aura del sauce". *Punto de vista* 52 (1995): 38-41.
- . "La obra de Juan L. Ortiz". *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Sergio Delgado, editor. Santa Fe: UNL, 1996. 15-30.
- Figueroa, Estela. *Máscaras sueltas*. Santa Fe: UNL, 1985.
- . *A capella*. Santa Fe: UNL y Ediciones de la nada, 1991.
- . *La forastera*. Córdoba: Recovecos, 2007.
- . "Entrevista personal". Santa Fe, 6/04/07. CD-ROM (CIC, CONICET).
- Gruss, Irene. *El mundo incompleto*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987.
- Kamenzain, Tamara. *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- Lennard, Patricio. "Costumbres argentinas". *Página/12*. Suplemento *Radar libros*. Domingo 9 de abril de 2006. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar>
- Lojo, María Rosa. "Historiar las letras argentinas". *La Nación*. Domingo 28 de mayo de 2006. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar>
- Masiello, Francine. "Tráfico de género: mujeres, cultura y política de la identidad en esta era neoliberal". *Mora* 3 (1997): 42-63.
- . "Poesía y mercado". *Abyssinia* 2 (2001): 20-25.
- . "Estéticas y lecturas". *Revista de crítica cultural* 24 (2002): 83.
- . "La naturaleza de la poesía". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 58 (2003): 57-77.

- . “Poesía y ética”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 65 (2007): 11-25.
- Negrón, María. *Ciudad Gótica*. Rosario: Bajo la luna nueva, 1994.
- Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Sergio Delgado, editor. Santa Fe: UNL, 1996.
- Panesi, Jorge. “Rojas, Viñas y yo (narración crítica de la literatura argentina)”. *La biblioteca* 4-5 (2006): 53-59.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Madrid: Taurus, 2006.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya pro Fundación Ángel Rama, 1984.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre Chile de la transición*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1998.
- . “Un debate latinoamericano sobre práctica intelectual y discurso crítico”. *Revista Iberoamericana* 200 (2002): 897-906.
- . *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- Rosenberg, Mirta. *El árbol de palabras. Obra reunida (1984-2006)*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2006.
- Saer, Juan José. *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza, 1991.
- . “Juan”. En *Juan L. Ortiz. Obra completa*. Sergio Delgado, editor. Santa Fe: UNL, 1996. 11-14.
- . “Entrevista”. *V Bienal de Arte Joven*. Santa Fe: UNL (mimeo, 10 páginas).
- Sarlo, Beatriz. “La duda y el pentimento”. *Punto de vista* 56 (1996): 31-35.
- . “Los estudios culturales y la crítica en la encrucijada”. *Lulú Coquette. Revista de didáctica de la lengua y de la literatura* 2 (2003): 13-23.