



HIPÓTESIS Y DISCUSIONES 35 | ISSN 1514-5581

Desmadre de palabras. Panorama tentativo de la poesía reciente de mujeres en Salta y Jujuy

Carlos Hernán Sosa

ILA : Instituto de Literatura Argentina



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Desmadre de palabras
Panorama tentativo de la poesía reciente
de mujeres en Salta y Jujuy

Carlos Hernán Sosa

Desmadre de palabras
Panorama tentativo de la poesía reciente
de mujeres en Salta y Jujuy

Carlos Hernán Sosa

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófalo Morgade	Secretaría de Investigación Marcelo Campagno	Subsecretaría de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario General Jorge Gugliotta	Dirección de Imprenta Rosa Gómez
Secretaría Académica Sofía Thisted	Secretaría Hacienda Marcela Lamelza	
Secretaría de Extensión Ivanna Petz	Subsecretaría de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	
Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	

Imagen de tapa: Sebastián Bona (sebastiancesarbona@gmail.com)

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Serie de revistas especializadas

Colección Hipótesis y discusiones. Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas

ISSN 1514-5581

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 213 - info.publicaciones@filo.uba.ar

<http://publicaciones.filo.uba.ar>

Índice

- 7 ¿Por qué poesía de mujeres?,
¿por qué Salta y Jujuy?
- 19 En el horizonte de un decir de varones
- 25 Figuras (posibles) en el tapiz
- 85 Algunas ideas finales
- 87 Bibliografía

¿Por qué poesía de mujeres?, ¿por qué Salta y Jujuy?

Para lxs pibxs poetas¹

“esta vez las palabras me vencen.
tengo un puñadito de ellas”.
Fernanda Salas, *Elementos*.

El estudio de las escrituras de mujeres, en sintonía con el derrotero contemporáneo de las luchas sociohistóricas de los diversos feminismos, constituye una de las tradiciones críticas que más se ha afianzado durante las tres últimas décadas en nuestro país. La reciente publicación colectiva de uno de los tomos de la *Historia feminista de la literatura argentina* (2020), dirigida por Laura Arnés, Nora Domínguez y María José Punte, donde se congregan numerosas voces críticas que desde hace mucho tiempo han venido consolidando -a través de prácticas y discursos- estas vertientes, es tal vez una de las manifestaciones más notoria de institucionalización académica de dichas tradiciones en la actualidad. Los análisis crítico literarios

¹ Agradezco a lxs poetas que colaboraron conmigo en distintas instancias de búsqueda de los materiales y de testimonios, porque facilitaron la escritura de este trabajo, proporcionándome sus obras, charlando conmigo sobre sus itinerarios poéticos personales y la participación en proyectos colectivos. También quiero agradecer a dos colegas, Alejandra Nallim y Roxana Juárez, quienes leyeron versiones de este estudio y me acercaron sus comentarios generosos y enriquecedores.

perfilados desde estas orientaciones ponen el acento sobre los espacios periferizados a los cuales fueron recluidas las producciones de mujeres, en las distintas sistematizaciones patriarcales que se han ensayado e impuesto sobre la literatura argentina, y vuelven a diseñar panorámicas de conjunto desde la rehabilitación de las voces femeninas. Estas asunciones revisionistas, que expresan un acto de justicia en varios sentidos, dan como resultado, antes que una democratización por cupo femenino de estas obras, una auténtica restitución de perspectivas que nos devuelve mayor complejidad polifónica, al momento de ensayar cualquier abordaje en materia de historia literaria.

Estos señalamientos, que aquí apenas bosquejo, deberían bastar para justificar la focalización en producciones de poetisas mujeres, tal como persigue este trabajo, más aún por tratarse de un corpus sobre el cual pesa otra marginalidad al estar gestado y difundido en un ámbito periférico -como ocurre con toda producción no sancionada desde el ámbito capitalino, independientemente de la intervención de una perspectiva de género-, por lo cual tiene escasa visibilidad dentro del conjunto de producciones literarias actuales a nivel nacional. Es decir que, desde su misma ubicación, estas obras debaten plenamente con el juego arbitrario de consagraciones y exclusiones de lo canónico. A pesar de ello, me gustaría acercar otras razones de lo que en definitiva también representa una opción metodológica para la conformación de este corpus, donde elijo leer en serie solamente la producción reciente de poesía de mujeres editada -o puesta en circulación por la web- en Salta y Jujuy. Sobre esta última escala de estudio mencionada ahondaré, también, un poco más adelante.

A partir de la década del 2000, en el ámbito regional que me interesa, se replicaron fenómenos ya lo suficientemente analizados para otros espacios culturales, especialmente el porteño y sus adyacencias -de

Bahía Blanca a Rosario de Santa Fe- (Astutti y Contreras, 2001 y Moscardi, 2016) -aunque hay ensayos para otras latitudes como las de Córdoba (Coppari, 2016a y 2016b), Jujuy (Nallim, 2011 y 2012) y Salta (Colina, 2018 y Sosa, 2019b)-, en lo que se refiere a las modificaciones sustanciales que alcanzaron las prácticas asociadas a la producción y circulación de lo literario, en el contexto globalizado de adelgazamiento de una percepción moderna de la literatura y tras el decorado más casero que la crisis del 2001 trajo aparejada en Argentina. Efectivamente, al proceso de incertidumbre sobre el antiguo estatus de la literatura, concebida como uno de los grandes relatos de la modernidad en decadencia y trasvasado ahora a esos meros “objetos particulares”, es decir, formas discursivas donde sobrevive o se discute apenas alguna idea residual de lo literario y ya no “La” literatura (Robin, 1993), en Argentina se añadió como elemento catalizador la coyuntura de la crisis sociopolítica del año 2001 (Saítta, 2014 y Laera, 2014). La emergencia de formas supletorias a las convenciones tradicionalmente afianzadas por la modernidad, en torno de lo que se entendía por literatura y los roles preestablecidos para productores y consumidores se trastocaron en nuevas prácticas colectivas y texturas de ambigua discursividad literaria que entrecomillaban o ponían bajo sospecha la validez de estos acuerdos (Kamenszain, 2007; Ludmer, 2010; Palmeiro, 2011 y Contreras, 2018). La emergencia de las editoriales cartoneras representa, tal vez, una de las manifestaciones más evidente de estas alteraciones contrahegemónicas, en las que se reformularon dinámicas del campo editorial argentino que preexistían desde las décadas anteriores (Botto, 2006). En tanto ámbitos innovadores, cooperativistas y comunitarios, germinados literalmente desde los deshechos del empobrecimiento crónico del capitalismo tardío, estas editoriales replicadas por las capitales latinoamericanas nuclearon formaciones culturales -en la acepción de Raymond Williams (1980)-, desde las cuales se proponían nuevas estrategias de producción -y, paradójicamente,

también de mercado- para seguir gestando proyectos editoriales en un contexto adverso.

En varios centros del noroeste, Salta capital y San Salvador de Jujuy entre ellos, se gestaron formaciones culturales desde la década del 2000, en general congregadas en torno a proyectos editoriales independientes (en un amplio espectro, del cartonero al hiperartesanal) que, como es de esperar, tuvieron programas culturales diversos que respondían a las necesidades de las tradiciones literarias locales. La propuesta del grupo *Ya era* congregó, en Salta, las voces de Juan Manuel Díaz Pas, Rodrigo España, Alejandro Luna y Diego Ramos Cayón, y se recostó en un ideario que intentaba redefinir alternativas progresistas ante imaginarios conservadores sobre la cultura local, que en ciertas zonas de sus producciones culturales todavía aparecía asociada a los íconos identitarios de la salteñidad (Sosa, 2021). Este programa, reactivo a la simiente de los tardíos hijos de Juan Carlos Dávalos, se materializaba en el catálogo ceñido a las voces jóvenes que el grupo puso en circulación y los nuevos modos de entramado para las figuraciones enunciativas con el espacio local y sus circunstancias, que se privilegiaba en estas obras eminentemente ancladas en lo ciudadano y la inestabilidad del presente. En contraposición, el derrotero de *Intravenosa. Revista cultural* (2005-2013), proyecto en el que participaron escritores como Rebeca Chambi, Maximiliano Chedrese, Meliza Ortiz y Matías Teruel, permite advertir un posicionamiento menos contestatario frente a las tradiciones literarias de Jujuy, en una actitud que reitera una dinámica integracionista entre los escritores jujeños durante el siglo XX y lo que llevamos del XXI, donde la figura del parricidio es prácticamente inexistente. De ahí que el grupo fue proclive al diálogo intergeneracional, pues si bien la revista también privilegió la difusión de los nuevos escritores -varios de los cuales, al igual que en el caso de *Ya era*, integraban el propio colectivo y publicaron con este sello su *opera prima*- no desatendió

los lazos con los autores consagrados como Ernesto Aguirre, Pablo Baca o Alejandro Carrizo. Las operaciones culturales encaradas por esta revista respondían a búsquedas y ensayos de un “laboratorio de ideas” (Sarlo, 1994), donde también se discutieron modos de relación político culturales con centros como San Miguel de Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, tras la persecución de programas literarios que la misma publicación iba rearmando en su trayectoria.

Al margen de sus disidencias, ambas experiencias culturales resultan sintomáticas de las renovaciones con que se pergeñaron nuevas formas de promover políticas culturales locales, mientras los roles de autor, editor y gestor cultural se difuminaban ante experiencias colectivas donde todos los miembros -como sujetos ómnibus- asumían transitoriamente estos lugares, en el horizonte de una ampliación de prácticas para hacer rodar lo literario. Estas variaciones, que manifiestan la obsolescencia de las acordadas concepciones orgánicas y autónomas de la literatura, arrancan con la materialidad misma que acompaña la circulación de los textos, desde formas reversionadas de la cultura letrada (en folletos y fanzines, en trípticos precariamente fotocopiados, en preciosos libros objetos, en cartapacios que versionan el origami, en pequeños libros con tapas de tetrabrik o de cartón reciclado donde se montan artísticamente obras plásticas o collages) que incorporan la web (en la más amplia tonalidad, desde el blog personal -que continúan usando activamente muchas poetas- hasta las revistas literarias y las redes sociales que ofician de espacio virtual para la difusión de textos) o las paredes de las ciudades y pueblos (donde desde los grafitis individuales hasta experiencias más organizadas, como Acción Poética, se invadió el espacio público con la poesía) y se derrama en actividades desolemnizadas (las ferias del libro alternativas, los recitales de poesía, los espectáculos de ensambles artísticos, las pintadas poéticas de muros,

etc.) donde se comparte, se vende, se regala o se canjea la nueva materialidad de soportes pensados para lo literario.

Cuando se repasan los nombres de los miembros de estas formaciones culturales, que resultan hitos insoslayables para acercarse a las dinámicas particulares recientes de estos centros culturales, resulta evidente la escasa participación de mujeres. La circunstancia se acentúa si se dimensionan a la par otros proyectos consecutivos o posteriores, como es el caso de la editorial Killa Producciones -dirigida en Salta capital por Fernanda Salas- o El caldero del diablo -a cargo de Fernanda Escudero- y Cronopio Editorial -comandada por Elizabeth Soto- en San Salvador de Jujuy y Palpalá respectivamente; es decir, experiencias editoriales que darían cabida prioritariamente a la producción poética de mujeres y que aparecen gestionadas hasta el presente por estas escritoras. La circunstancia invita a pensar los modos estratégicos en que las escrituras poéticas de mujeres en estos lugares han transitado por ámbitos, a veces, favorecidos por modos cohesivos de inscripción en lo sociocultural como algunos de los colectivos mencionados -especialmente en el accionar de *Intravenosa*- y, con mayor frecuencia en la última década, por formas alternativas autogestionadas en las que evidentemente se materializan mejor proyectos donde la variable de género es un eje central.

Precisamente, atenta a los carriles que estos componentes socioculturales locales acercaban, la producción de poesía escrita por mujeres alcanzó un estadio importante en la historia literaria regional, por la relevancia del corpus numeroso que es posible rearmar y por las variaciones temáticas y procedimentales que inscribieron (a diferencia de ciertas prolongaciones menos renovadoras que, en varios aspectos, se continúa gestionando en la poesía escrita por varones). Este notorio afianzamiento disruptivo con las tradiciones literarias

locales, en muchos casos, se fue montando en paralelo a algunas de las discusiones recientes sobre el estatus de la literatura y las redefiniciones en las prácticas literarias que se vienen advirtiendo al menos desde el 2000 en Argentina.

La opción por un análisis conjunto, o espejado, que propongo entre Salta y Jujuy, se sustenta en un modo de concebir las discusiones en torno de la categoría literatura regional, sobre la cual se han desarrollado diversos modelos interpretativos y que, para el caso del noroeste, tiene su propia historia metacrítica (Molina y Varela, 2018). Lejos de amparar percepciones esencialistas sobre lo literario, entiendo la literatura regional como una categoría de análisis inestable, como un necesario recorte (de fenómenos, discursos y prácticas en relación con la literatura) que guarda un sesgo metodológico. Las regiones literarias no son invariables, no aparecen prefijadas *per se*, no pueden ser estabilizadas por la concurrencia de factores (geográficos, sociohistóricos, culturales, etc.). La apelación a esas variables dice más de las formas puntuales de interpretación de la presencia de las mismas en algunos espacios, modos que son también históricos e historizables, como lo ejemplifica la arbitraria denominación que el desarrollismo impuso con la sigla NOA durante el onganiato en 1967 (Bazán, 1992: 432-429); y aporta menos a la validación de las supuestas homogeneidades y constancias distintivas de las regiones, que para lo único que sirven es para sostener imaginarios esencialistas (ahistóricos, acríticos) que nos devuelven versiones sesgadas sobre lo cultural, fácilmente capitalizables por las necesidades ideológicas reaccionarias de las elites económicas y políticas locales. La construcción estereotipada que propicia la impronta de postal turística, tal como fue diseminada por las industrias culturales en el noroeste (bajo eslóganes con consecuencias imaginarias fructíferas, como “Salta la linda”, “Salta tan linda que enamora” o “Soy Pachamama, soy Jujuy, soy jujeño”), contamina

sobremanera diferentes manifestaciones artísticas hasta el presente y configura así otro ejemplo cabal al respecto.

Por el contrario, a fin de tomar distancia de estos constructos perimidos sobre lo regional, es necesario interpretar la categoría literatura regional como una instancia abstracta, que reconstituye y rearma los espacios culturales en función de las urgencias de estudio que cada investigador requiere, especialmente cuando detiene la mirada en producciones periferizadas desde el paradigma excluyente de la literatura nacional y se ve en la necesidad de cartografiar fenómenos culturales que allí se desconocen o se solapan (Sosa, 2011).

En este estudio de caso, mi recorte se sustenta en una lectura atenta a las dinámicas particulares que se establecen entre los dos centros culturales más relevantes (las ciudades de Salta y San Salvador de Jujuy -o el gran Jujuy que incluye Palpalá), conformando así un nuevo espacio que emerge definido por el propio corpus y no impuesto por alguna circunstancia esencialista o aleatoria. Los nexos que articulan Salta y Jujuy son diversos y numerosos, pueden advertirse entre formaciones culturales, entre editores, en la existencia de redes interpersonales e interinstitucionales y la participación conjunta en proyectos de visibilidad como las antologías.² Dichos elementos propician una lectura en conjunto de estas producciones y los

² La antología que mejor ilustra esta articulación es *Columna norte* (2016), donde Pablo Espinoza compiló a poetas de Salta y Jujuy. Otra antología conjunta recién difundida, con poetas más jóvenes, es la que preparó Nacho Jura, *Eras reflejo divino. 15 poetas sub-30 de Santiago, Salta y Jujuy* (2021), incluyendo a Santiago del Estero. También constituyen antecedentes importantes: *once. salpicón jujeño de poesía* (2011), organizado por Fernando Choque y Pablo Espinoza, y las compilaciones resultantes de los Festivales de poesía contemporánea Sumergible, que han editado varios volúmenes colectivos desde el inicio de la actividad en el año 2012. Aunque pensada desde un radio más amplio y para un período más prolongado, también puede mencionarse la antología de poesía de mujeres coordinada por Raquel Guzmán y Miriam Fuentes, *Eva decidió seguir hablando. Poesía de mujeres en el noroeste argentino* (2009).

fenómenos satelitales que las circunscriben, en la medida en que cohesionan modos cercanos de figuración de la literatura y permiten entender la recurrencia de tipos de intervenciones socioculturales y el “intercambio de figuritas”, cuando se analiza por ejemplo el cruce de escritores que radicados en uno de los centros publican en otro y, en definitiva, participan de ambos órdenes.³ En el terreno pragmático, además, mi opción se aviene mejor con la extensión que impone esta publicación, pues el recorte que propongo contribuye a ofrecer una panorámica medianamente ordenada de las producciones poéticas de mujeres, intentando reponer las lógicas implícitas a partir de las cuales se fueron gestando en dichas dinámicas culturales regionales, durante un período que ocupa alrededor de veinte años, desde el 2000 y hasta la actualidad.

Probablemente, y poniendo el acento otra vez en la mutabilidad de la categoría literatura regional, la propuesta que aquí acerco para leer la poesía reciente de mujeres de Salta y Jujuy a futuro tendrá que revisarse para poder incorporar otro centro cultural como San Miguel de Tucumán, donde desde hace unos pocos años se ha dado la aparición de varias formaciones culturales con proyectos editoriales asociados (Gato Gordo, Gerania, Inflorescencia, etc.), que están funcionando como importante ámbito de difusión, publicación de primeros libros (como en el caso de Maira Rivainera y Sofía López Fleming) e incluso reedición de obras de escritores de Salta y Jujuy. El fenómeno de la reedición de obras, mediada por un nuevo trabajo

³ Entre muchos ejemplos visibles puede citarse la publicación de los salteños Alejandro Luna -*Libro de las humillaciones varias* (2011)-, Fernanda Álvarez Chamale -*Contingencias* (2015)- y Daniel Medina -*Oparricidios* (2014)-, quienes editaron sus primeros libros de narrativa o poesía por el sello de Intravenosa en San Salvador de Jujuy; o los tres últimos libros de poemas de Fernanda Salas -*No somos indies* (2013), *El futuro no existe* (2016) y *Ningún poema* (2019)- editados o co-editados por Almadegoma de San Salvador de Jujuy. A la inversa, la jujeña Meliza Ortiz ha publicado sus libros *Cálculos auxiliares* (2010) y *Si me ves feliz* (2019) por las editoriales Viento Norte y Allá ellas de la ciudad de Salta

editorial de implícita reescritura y rearmado de textos que ya habían sido publicados por sellos de Salta o Jujuy, pone en escena el fenómeno de una nueva instancia de circulación que desde Tucumán se emprende para los escritores salteños y jujeños (como es el caso de Mario Flores, Martín Goitea, Flor Arias o Mateo Diosque). Nuevas antologías, como la reciente *Eras reflejo divino. 15 poetas sub-30 de Santiago, Salta y Jujuy* (2021) que compila Nacho Juraó, o la presencia de poetas cuyas obras se difunden o que participan como colaboradores de proyectos colectivos gestados desde San Miguel como la revista virtual *La Papa*, sirven como expresión de esta nueva puesta en circulación y búsqueda de lectores, para los poetas y narradores de Salta y Jujuy, con ciertas readecuaciones a las convenciones de la vida cultural tucumana. Tucumán parece estar rearmándose en la actualidad como un centro de coordinación editorial regional, volviendo a encauzar proyectos con esta apertura deslocalizada, tal como había liderado antes otras experiencias desde la segunda mitad del siglo XX, a partir de la gestión institucional luego de la creación de la UNT o el itinerario señero de formaciones culturales de trazo regional significativo como el del Grupo La Carpa (Martínez Zuccardi, 2012). La circunstancia parece dibujar, entonces, un punto de fuga en mi construcción tentativa sobre la literatura regional en este estudio de caso, que si fuese necesario ameritaría más adelante -una vez que alcancemos mayores certezas sobre fenómenos muy actuales poco sedimentados- volver a mapear la literatura regional donde se está produciendo poesía por estas latitudes.

Por último, siempre es bueno señalar que los estudios literarios que operativizan corpus de las literaturas regionales admiten la posibilidad de establecer contrastes entre campos culturales, sopesar las tensiones que se pueden detectar con algunos centros, especialmente con el área metropolitana del litoral (con Buenos Aires a la cabeza) y también con las dinámicas de otros corredores regionales (hacia San

Miguel de Tucumán y Córdoba), que para el caso que me ocupa han venido desempeñándose -con sus esperables variaciones históricas, en cuanto a grados de relevancia centrífuga-, como polos rectores dentro de las experiencias culturales regionales. Todo ello propicia, por supuesto, instalar la alternativa de estudio de un conjunto relevante de expresiones literarias que, por las modalidades geopolíticas que capilarmente se instalan desde las lógicas de los campos culturales centrales, aparecen naturalizadas en la indiferencia o la infravaloración. Su abordaje siempre agrega matices diferenciales, cuestiona los lugares comunes y, en líneas generales, permite desmontar las imposiciones canonizadas del sistema literario argentino e introducir vínculos por fuera de los hegemónicos con el ámbito capitalino, lo que propicia reponer las relaciones entre las distintas literaturas regionales periferizadas desde la peculiaridad de dinámicas existentes y contrastables propias, con frecuencia, por fuera del eje señero porteño.

En el horizonte de un decir de varones

A comienzos de la década de 1970, en Salta -“cuna de poetas”, como señala un adagio local muy difundido- los escritores, muchos de ellos efectivamente dedicados a cultivar la poesía -como Walter Adet, Jacobo Regen, Juan Ahuerma Salazar, Benjamín Toro y Luis Andolfi, entre otros-, acostumbraban organizar reuniones endogámicas de varones, en las que intercambian pareceres, compartían sus obras y, muy probablemente, contribuían a sostener un tipo de figuración de autor que decantaba en este ámbito cultural al menos desde la década anterior. Figuras señeras como Manuel J. Castilla y Raúl Aráoz Anzoátegui ya habían instalado en el imaginario local una forma de inscribirse en las prácticas asociadas a lo literario. Para ello gestaron representaciones o figuras de escritor (Gramuglio, 1999), que la poesía reiteraba sistemáticamente para sobreimprimir la imagen de un poeta conmovido ante las grandezas espectaculares del mundo, compenetrado con las fuerzas de la naturaleza, próximo a las miserias de los sectores populares, reivindicador gozoso de la fiesta popular (el carnaval, ante todo), insigne caminador de campos y ciudades, de los mercados bulliciosos y las soledades del monte.

El magisterio de Castilla en este sentido es uno de los más paradigmáticos. La imagen del poeta vivificador de papel que recorre su poesía *-Cantos del gozante (1972)* se titulará uno de sus poemarios más representativo- tenía sus proximidades -como piezas imaginarias complementarias- con el derrotero biográfico del autor: en las derivas del vagabundeo urbano, en los avatares del periodista que llega ajustado a fin de mes, en el culto popular a la fiesta y al vino, en la trashumancia latinoamericana del titiritero. De modo que, en el decir y los hechos artísticos de la vida bohemia de la década de 1960 en Salta, se instaló esta forma popularizada de imaginar la tarea literaria, como una instancia celebratoria de la vida, como un reencauce de modos experienciales donde la constatación de la belleza del mundo, en su versión anclada en el paisaje inmediato (de la exuberancia de las yungas chaqueñas a la desolación andina de la puna), constreñía en la imagen del poeta esos valores: los del varón heteronormado, viajero, visionario, cultor de la fiesta.

Cuenta la anécdota que, a ese templo de la masculinidad salteña en que se veneraba la literatura, el poeta Holver Martínez Borelli llevó, sin aviso previo, a una joven escritora: Teresa Leonardi Herran. La reacción de malestar entre los concurrentes fue inmediata y la imprevista circunstancia sólo hubo de aquilatarse con el tiempo y la regularidad de otras intromisiones, gracias a la tozudez del convidador y la fortaleza de la invitada que finalmente logró imponer su presencia y, uno intuye, también alterar modos de decir y hacer en esos espacios consagratorios tan restringidos de la vida cultural, donde esta dislocación femenina acababa de inscribir un cambio revelador. Este cuento de entrecasa sirve para escenificar las dificultades de enunciación de una mujer poeta en Salta incluso a comienzos de la década de 1970. Permite rastrear alguna génesis posible para la lógica endogámica que señalé, traducida en la invisibilización de representantes femeninos en el campo cultural local, donde la figura

del poeta aparece estrecha y exclusivamente representada por las imágenes tutelares de autores como Castilla o Aráoz Anzoátegui y la estela de convenciones valorativas que sus itinerarios dispersan; una modelización hegemónica que funcionó con un empecinamiento incesante y, desgraciadamente, logró prolongar sus parcialidades mezquinas con Santiago Sylvester, Leopoldo Castilla o Carlos Juárez Aldazábal hasta la actualidad.

Una apreciación similar puede esbozarse sobre la escasa visibilidad de las obras de mujeres poetas en Jujuy, donde la vida cultural durante la segunda mitad del siglo XX parece haber marchado, inicialmente, bajo la égida del grupo congregado en la revista *Tarja* (1955-1960) -Mario Busignani, Jorge Calvetti, Andrés Fidalgo, Néstor Groppa y Medardo Pantoja-. Independientemente de su valor fundacional, por el carácter sin duda renovador que la historiografía literaria jujeña asignó con indiscutible razón a esta formación cultural responsable de una de las decisivas escaladas de modernización de la cultura local, no parece haberse llamado la suficiente atención sobre la acotada presencia de mujeres poetas en el grupo. En líneas generales, una mirada de conjunto sobre este período en el que se urdió una de las genealogías más vitales para comprender los derroteros de la poesía en Jujuy, nos devuelve manifiestamente la ausencia de estas escrituras; y, de hecho, la poesía inmediatamente posterior a la experiencia del *Tarja* continuó, en buena medida, traccionada por las trayectorias autorales de Fidalgo y Groppa, dos insignes miembros del grupo.

La situación no varía sustancialmente y, por el contrario, parece proyectarse con demora incluso hacia las décadas de 1980 al 2000, cuando las cabezas “más visibles” de la poesía jujeña continúan siendo representadas por una generación más joven de varones -como Ernesto Aguirre, Pablo Baca, Alejandro Carrizo y Álvaro

Cormenzana- y donde el patrocinio simbólico de la figura de Groppa continúa sin dudas plenamente vigente. La propuesta de corte de lectura que ofrece el muestrario de *La nueva poesía de Jujuy*, compilada por Reynaldo Castro en 1991, escasamente incorpora a Estela Mamaní y Nérida Cañas entre los antologados, donde ocupan sitio de honor las cuatro “cabezas visibles” (Quispe, 2018).

Bajo la dirección de Carrizo, la experiencia de *El Duende. Revista de cultura, arte y literatura* (1993-2005), antecedente de revista cultural inmediato con el que debe vincularse el proyecto editorial de *Intravenosa*, fue un espacio importante de circulación de la nueva poesía jujeña, otra vez congregado por la presencia de escritores reverenciados -como Fidalgo y Groppa-, el accionar más dinámico de Baca, Aguirre, Carrizo, Cormenzana, Héctor Tizón y Alberto Alabí y la incorporación de algunas escritoras, como Estela Mamaní y Mónica Undiano (Dávila, 2020). La tarea complementaria de la editorial Cuadernos del duende, que se inicia en 2003 y continúa en actividad hasta nuestros días, denota una perspectiva más amplia donde la presencia de producciones femeninas, otras voces marginadas en el propio ámbito de la cultura local y las nuevas generaciones de escritores son incorporadas en su amplio catálogo. Allí tuvieron cabida desde el rescate de las inhallables novelas de Leonor Pichetti y Libertad Demitrópulos, la primera edición de las *Obras completas* de Churqui Choque Vilca o la difusión de las nuevas generaciones poéticas, como las *opera prima* de Rebeca Chambi -*Carneviva* (2005)- y de Lía Sosa -*Equilibrista* (2008)- o la antología *Corrosivo. Nueva poesía en Jujuy* (2016).

Un muy reciente trabajo de Elisa Moyano (2018), dedicado a poetas mujeres de posdictadura de Salta y en menor grado de Jujuy, viene a reponer instancias de resistencia a estas lógicas endogámicas que regularon la vida cultural regional. El recorrido que se propone

por las obras de María Belén Alemán, Nancy Cardozo, Mercedes Saravia, Raquel Escudero y Estela Mamaní, permite pensar en un juego de postas intergeneracionales por el que las escritoras fueron desplegando estrategias de inserción y sostenimiento en un campo cultural conservador ciertamente adverso. Pienso, justamente, que la producción de las jóvenes poetas lo que hace en la actualidad es empalmar esfuerzos hacia esa genealogía de irreverentes -que inauguró Teresa Leonardi Herran-, para participar desde un lugar del decir sin ingenuidades sobre estos hostigamientos bien conocidos y, muy por el contrario, definiendo programáticamente proyectos alternativos de edición y divulgación no domesticables, capaces de incorporar -ya sin la búsqueda de ningún gesto de aprobación masculina- sus producciones poéticas.

Figuras (posibles) en el tapiz

Construir un corpus de estudio es ya definir sentidos globales, es apostar por la existencia de un universo en el que coordino elementos y advierto topicalizaciones, confío en el funcionamiento de convenciones implícitas o reconozco continuidades y desavenencias y, con frecuencia, destaco menos la diversidad no sistematizable -por anárquica o insular- de los matices. Por otra parte, amén de las objeciones que puedan hacerse a este cosmos tentativo que aquí propongo sobre mi corpus, la instancia de la exposición es también un escollo por resolver, a fin de ganar solvencia en el intento por ofrecer una panorámica que orienta este trabajo. La estrategia que me parece más idónea es la de trazar algunas isotopías, que resulten útiles para dimensionar la constancia de ciertas líneas de sentido que, tal como lo entiendo, las propias escrituras poéticas vienen alimentando.

El conjunto de poetas que conforman este -mi provisorio- universo está integrado por: Geraldine Palavecino (1973), Rebeca Chambi (1975), Fernanda Escudero (1976), Fernanda Álvarez Chamale (1980), Lía Sosa (1981), Meliza Ortiz (1982), Paula Soruco (1983), Salomé Esper (1984), Fernanda Salas (1984), Elizabeth Soto (1986), Sofía López Fleming (1987), Flor Arias (1988), Mateo Diosque (1990) y

Maira Rivainera (1991). Como puede advertirse, debido a un arco etario que oscila entre los cuarenta y tantos y los treinta y tantos años, una mirada filosa más escrupulosa podría señalar eventualmente la presencia de dos grupos o generaciones de poetas o anclar el comentario al peso aglutinante de las formaciones culturales de pertenencia, opciones tentadoras que aquí no ensayo; tal vez en los propios matices implicados en el tratamiento de algunos temas o las resoluciones procedimentales empleadas puedan advertirse variaciones que la inscripción metodológica de aquellas postulaciones conceptuales intente explicar. Por el momento, priorizando una lectura de largo aliento, sólo prefiero destacar la búsqueda de orientaciones discursivas transversales dentro de la suma de estas producciones. En ese recorrido, opté por ser generoso en las transcripciones de los textos, que tienen relativa o nula difusión; un poco para ilustrar mejor las argumentaciones y, otro, para hacer justicia al vigor que desborda la propia poesía. También privilegié el comentario general de los poemas, por tratarse de textos en cuya riqueza no puedo demorarme a fin de no desatender la mirada de conjunto. Por eso, con frecuencia, quedan planteadas numerosas ideas embrionarias que merecen un tratamiento más pormenorizado a futuro.

En los estudios sobre poesía argentina contemporánea, se han ido instituyendo lugares comunes pensados fundamentalmente desde las producciones del ámbito porteño y, con frecuencia también, tal como se fueron modelizando según el discurso crítico de los circuitos académicos centrales (Prieto y García Helder, 2006; Genovese, 1998 y 2011; Porrúa, 2011; Mallol, 2003 y 2017; Dobry, 2007; Kesselman, Mazzoni y Selci, 2012; Sosa, 2016 y Monteleone, 2018, entre otros). Estas lecturas sistemáticas resultan a menudo estériles para pensarse en otras experiencias por fuera de esos marcos de referencia que, mal que les pese a algunos, corresponden también a las convenciones de una literatura regional particular, la rioplatense. Por

ejemplo, el mapeo que admite franjas delimitadas entre neobarroco, objetivismo y neorromanticismo, como ejes vertebradores para la poesía rioplatense de la década de 1980, se vuelve insuficiente para analizar la poesía de Salta y Jujuy durante el mismo período, porque las variables intervinientes en estos otros campos literarios son diferentes y responden a tradiciones poéticas distintas (Moyano, 2018). Estas delimitaciones ensayadas por el discurso crítico incluso funcionan como punto de partida para pensar “el descentramiento” de estas zonas hacia las décadas de 1990 y 2000, tal como señala por ejemplo Alicia Genovese (2011), para quien “las demarcaciones de aquel sistema de poéticas [las tres que mencioné] se disgregan y ya están muy lejos de las fronteras estéticas fijas; es mucho mayor la tendencia a la mezcla y a la contaminación, a los pasajes de una a otra zona” (148).

Efectivamente, cuando se revisa las experiencias colectivas de las formaciones culturales asociadas a la poesía en Salta y Jujuy a partir de los 90, se estudia algunas trayectorias autorales o se analiza el tratamiento discursivo de las mismas producciones poéticas es difícil encontrar patrones de escrituras que respondan a andamiajes tan específicos. Ahora bien, estas particularidades no podrían ser interpretadas como el descentramiento del objetivismo o del neobarroco, modalidades programáticas de escritura que nunca se consolidaron como paradigmas rectores de la poesía en el ámbito que me interesa. Por el contrario, en la escritura de las nuevas poetas las prácticas escriturarias exceden la no comunión con poéticas rígidas para entender y decir la poesía, parecen responder más bien a las transformaciones macro a las que aludí al comienzo, las que tienen que ver con una reinscripción de la literatura en un contexto globalizado donde la especificidad de lo literario se encuentra en proceso de revisión. Y, además, por supuesto, debe entenderse también como un ajuste de cuentas con las tradiciones poéticas patriarcales

locales, desde donde se definió modélicamente cómo escribir poesía por estos territorios, y frente a las cuales se están ensayando nuevas proposiciones legitimantes desde las escrituras de mujeres.

La hacedora en acción

Una de las isotopías, que me interesaría revisar inicialmente en el corpus de estudio, es la presencia esperable de imágenes donde se reconstruyen ideas para pensar (o discutir) la poesía -como discurso privilegiado o hiperprotegido por los pactos de lectura literario y genérico- y sus protocolos de escritura.

En un sector de estas producciones pervive una concepción tradicional, una valoración moderna ya de corte residual, donde la poesía aparece instituida como palabra privilegiada y se confía en que tiene algo importante para decirnos sobre el mundo. Mediante el empleo de un registro elevado se intenta subrayar su autosuficiencia discursiva, en una suerte de reparo o gesto que previene contaminaciones posibles para un decir, eminentemente jerarquizado, que se sigue entronizando como el más valedero en materia literaria. En Geraldine Palavecino,¹ su libro *Talismán de Saturno* preanuncia desde el título estas adscripciones literarias, que se apuntalan interiormente mediante la selección léxica (donde encontramos términos como metamorfosis, crepúsculo, sepulcral, cadalso, laberinto, tinieblas, etc.) y las sedimentadas referencias sobre la cultura letrada occidental (el *Hamlet* de Shakespeare, el cine clásico hollywoodense, la

¹ Geraldine Palavecino (1973): es psicopedagoga. Publicó tres libros de poemas: *Ritual de las serpientes al fuego* (Salta: Fundación Canal 11 de Salta, 1995), *Bajo tu peso* (Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, 2000) y *Talismán de Saturno* (Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, 2011); y la novela *Quiero verte una vez más* (Martínez: Maizal, 2019). Tiene inédito el volumen de poemas *Los días de la gacela*.

mesa de Morgagni, la revolución copernicana, etc.). Hay también una búsqueda prosódica de significancias sonoras (con sus aliteraciones cadenciosas y sus apreciadas esdrújulas) que junto al decir de pedrería y materiales nobles que invaden el volumen (mármol, oro, lapislázuli, cristal y marfil se codean por los versos) recuerdan, por momentos, en clave deleuziana, la estética del pliegue del neobarroco latinoamericano:

“Simulación del orden”

Se cortó el alambre inmóvil
y la paloma de mármol cayó sin vuelo.

Lo rígido está roto
y todo puede verse así:
una respiración nueva mueve la neblina.

Entonces la boca asume los maridajes.
Siempre fue así:
debimos torcer el tallo del girasol
para oír los gorjeos claros.

Debimos, desde la cuna,
huir del león mientras duerme
dibujado en el respaldo y salir
casi sonámbulos a ejercitar el calor. (...) (2011: 18)²

² Para no extender la bibliografía, los datos con las referencias bibliográficas de todas las obras poéticas citadas en el cuerpo del texto aparecen indicados en las pequeñas semblanzas biobibliográficas de los poetas que integran el corpus. Allí reseñó mínimamente las trayectorias de las escritoras y, al mencionar sus obras, aporto entre paréntesis los datos editoriales de cada texto.

Sin una impostación deliberada, la artificialidad presuntuosa de estos versos -metaforizada con creces en la presencia de una paloma mineral en el trasfondo de un decorado primoroso- se despliega en otras escrituras que marchan también convencidas sobre la naturaleza de la poesía. En todas ellas, el gesto prestidigitador de sincerar sobre la mesa de trabajo verbal la destreza de orfebrería escrituraria es el mismo:

“Electra”

Sombra turbia
que de vos sólo quiere un odre
donde guardar demencia.

Mi daga aguarda sombría
tu piel de oro y cobre
que he de lamer sin clemencia
con

la carne envenenada de tu día. (Sosa, 2008: 7)

coreografía exótica de las vocales
geometría pegajosa en la boca
: humo guardado en los pulmones
alcancía vacía de monedas/llena de humo
las hojas secas escamas del otoño son de humo
los escorpiones mordidos por el humo
no amedrentan/prohibido comprar casas de humo
aparatos ni bulevares de humo
sin honor nunca al humo

sí al fuego estridente (Chambi, 2012: 185)
(...)

La mina de mi corazón que explotó hasta la alquimia
Almizcle del paisaje ultramar del cielo

La merca del paquero
El paquete ajeno del cartero

La faz de la luna donde miro el sol sin sollozo

El gozo del mar en el hueco de un caracol
Un grano de arena que agrada el nácar
La amatista otoñal del recuerdo (...) (Rivainera, 2019: 22)

Lejos de anidar en una comarca donde la literatura se sanciona todavía como axioma de su propia autonomía y el verso resiste como representante ejemplar, otras concepciones sobre lo que significa escribir poesía también pueden advertirse. De hecho, aparecen anticipadas en la incrustación del paquero y el cartero que rasga la turgencia del poema de Maira Rivainera³ y, como refería Genovese, dan pie a pensar en la mezcla de registros y concepciones sobre lo literario como una marca distintiva de las expresiones poéticas argentinas desde la década de 1990.

En este sentido, algunos poemas de Meliza Ortiz⁴ o Sofía López Fleming⁵ ponen en primer plano un rasgo definitorio por el que

³ Maira Rivainera (1991): estudia psicología. Ha integrado antologías de poesía y publicó una plaqueta de poemas, *Letra de carta* (Salta: LuzferStudio, 2018), y dos libros: *Cielo, verde, agua* (SM de Tucumán: Gerania, 2019) y *La realidad es más intangible* (SM de Tucumán: La Papa, 2020).

⁴ Meliza Ortiz (1982): es profesora en Letras, actriz. Participó de varias antologías de poesía y publicó tres libros de poemas: *Poemas para sacármelos de encima* (SS de Jujuy: Perro pila, 2006), *Quinotos al whisky* (SS de Jujuy: Intravenosa, 2008) y *Poeta surfera y otros éxitos* (Córdoba: Nudista, 2028); la plaqueta *Cálculos auxiliares* (Salta: Viento norte, 2010); un libro de piezas teatrales, *Piletín y otras obras* (SS de Jujuy: Secretaría de Cultura de Jujuy, 2015); y, junto a la artista plástica Virginia Montaldi, el libro álbum *Si me ves feliz* (Salta: Allá ellas, 2019). Ha realizado tareas de gestión cultural.

⁵ Sofía López Fleming (1987): es psicóloga, performer. Ha participado de una antología de narrativa y publicó el libro de poemas *Lo poco que me importa* (SM de Tucumán: Gerania, 2020).

se encauzan muchas de estas nuevas escrituras poéticas: la recuperación del registro coloquial, desde una estrategia de nivelación de la escritura poética con el decir cotidiano donde cuesta advertir -sólo en una primera impresión- las inscripciones procedimentales tradicionales de lo literario:

“Re power hoy”

Sí, soy linda, borracho del orto.
Dejá de mirarme porque te voy a matar.
Y ahora en un bar
me como un lomito y me tomo una birra
yo sola
en medio de todos estos tipos con pinta de duros rockanroleros.
La pinta nomás.
Deben estar pensando en la mujer y en los hijos.
Yo hoy me siento re densa y lo quiero aprovechar.
Que ni me miren porque les parto la botella en la cabeza
así como me ven. (...) (Ortiz, 2018: 12)

“Primero”

Primero estuvo el dolor
Este dolor acá en el pecho
Pero antes de que hubiera pecho: hubo el dolor
Yo me fui construyendo alrededor
Tuve manos para acercarle cosas
Y tuve boca concha nariz y ojos
Para darle de comer
Y tuve todo un cuerpo para protegerlo
Pero hoy estoy cansada (López Fleming, 2020: 61)

Sin improvisaciones espontáneas, en algunos casos, este registro coloquial adelgazado a la expresión de la oralidad menos intervenida por la escritura obedece a una búsqueda explícita, que deja sus huellas, por ejemplo, en un *ars poetica* de Paula Soruco:⁶

“poética”

La clave es
no cortar la oralidad
el objetivo es tensar
no coartarla como
discurso telegramático.

Igual, darse cuenta
de que tantas palabras
son sucio algodón
a la red de poliéster
no es tan sencillo
el algodón, conforta (...) (2008: 114)

La incorporación del insulto, lo escatológico, lo soez y lo kitsch, la emergencia de lo desagradable o del registro de lo trivial, la afectación del desborde emocional, la presencia del cliché, es decir, formulaciones no legalizadas por los códigos tradicionales de lo poético -algunas de las cuales se hacen presente en estos versos-, podrían ejemplificar, con holgura, la conceptualización muy temprana y embroncada de “poesía sin metáfora”, desde la que censuraba

⁶ Paula Soruco (1983): es psicóloga, fotógrafa. Participó de varias antologías de poesía y publicó tres libros de poemas: *Illinois* (Córdoba: La Creciente, 2005), *Cornisa* (Córdoba: Llanto de mudo, 2008) e *Ilove* (SS de Jujuy/ Bs. As: Perro pila/ Black&Vermelho, 2011).

Tamara Kamenszain (2007), o “la empresa etnográfica” y “el registro plano” con los que renegaba Beatriz Sarlo (2007). Estos reclamos de la crítica, asentados sobre una concepción moderna de la literatura, probadamente, ya no resultan viables para evaluar experiencias que responden a pervivencias más laxas de discursos sobre la poesía; en tanto que el fenómeno de “cualquierización” de la literatura (Mazzoni y Selci, 2006) no cifra en el trabajo procedimental con el lenguaje poético -al menos tal como se lo entendía hasta la década de 1980- una de sus apuestas definitiva para el género. La situación ha llevado a que la propia crítica de poesía tenga que revisar sus utillajes de análisis, la misma Tamara Kamenszain, mucho más recientemente, terminó por reconocer estas transformaciones como las marcas de “un acontecimiento cuya constatación histórica ya late entre nosotras [las escritoras de poesía]” y que reversiona, favorablemente, la imagen denostada de las antiguas poetisas. Como Alfonsina Storni, que recibió los dardos envenenados de Jorge Luis Borges, “las poetisas del siglo XXI” calzan sus relieves y son hoy las “comadritas o sororas, chillonerías o insolentes, son términos que se cruzan y se reconocen entre sí gracias a la discontinuidad que aporta el anacronismo” (2020: 463).

Las posiciones correctivas menos transigentes con estos recursos poéticos, que *sotto voce* perduran en la actualidad, no reconocen la legitimidad que en los textos asumen otras tradiciones culturales, no las ilustradas o eminentemente ancladas en la tradición letrada occidental, sino las que se materializan con la presencia frecuente de las culturas populares, las que gestionan las aceitadas industrias culturales y el omnipresente mundo globalizado de la cibercultura. Un repaso rápido por las poetisas aporta ejemplos a granel sobre estas filiaciones culturales. El universo de la televisión y el cine -films como *Thelma y Louise*, *Erin Brockovich* y *Alien* aparecen referidos en el poema “Gorilas en la niebla” de Paula Soruco (2008: 120-121),

donde reescribe la película homónima protagonizada por Sigourney Weaver-, del animé y los juegos electrónicos -como los personajes de la saga de videojuegos de pelea Mortal Kombat: Liu Kang, Kitana y Shao Khan, que recupera Flor Arias (2017: s/p)- y la música -del rock internacional o nacional de Guns n roses y Charly García al pop de Coldplay, Radiohead y el ex Illya Kuryaki Emmanuel Horvilleur- conforman un ramillete de referencias con usos polivalentes heredados, sin vergüenza alguna, de las industrias culturales.

Por otra parte, también bajo la ética del desajuste de convenciones, en muchos de los poemas los lindes borrosos con otros géneros canónicos aparecen acentuados, por un impulso verbal que no desaprovecha los carriles cruzados; por el contrario, los explota mediante la mixtura de discursividades y de registros, para diluir acuerdos genéricos. Un poema de Flor Arias,⁷ donde lo siniestro se monta con pericia sobre la rutina falsamente tranquilizadora del costumbrismo, construye su discursividad en el cauce pleno de lo narrativo; es desde esa estrategia que puede desenmascarar la crueldad insospechada de los niños y sus precoces solidaridades masculinas:

Se mete agachada
 por el hueco que hacen los ovejeros alemanes
 en los alambrados
 del patio trasero de la casa
 y se va al baldío inmundito.
 Le advierte su abuela,
 que va a volver con un tajo o un chichón
 y los ojos saltones colorados.

⁷ Flor Arias (1987): es fotógrafa. Participó de varias antologías poéticas y tiene dos libros de poesía publicados: *Cumulonimbus* (Salta: Killa Producciones, 2014) y *Desabrigada* (Salta: Cuaderno de elefantes, 2017); y otro en preparación para su edición por Gerania, en San Miguel de Tucumán.

¿Por qué no?

Van los changos a jugar a los indios,
los primos, todos hombres, sucios y torpes.

(...)

Vence por cansancio

-que hincha bola!

andá, pero no vengás llorando, no?

Se trepa con cuidado, allá están los changos,
tiraban piedras a una caja de cartón

¿se reían o lloraban?

Parecía una especie de ritual.

En la caja de alfajores, había una mamá gata
con un montón de gatitos todavía ciegos.

Ahí,

vio a esos primos,

cómo le reventaban la cabeza

así, de un pedrazo, y sonaba

el último gatito que les quedaba.

El ruido era raro

como cuando mordés un Bupalú

y se te esparce el juguito por la boca,

mismo sonido, misma sensación.

A la mamá la perdonaron,

se aburrieron y se fueron a la represa.

Se fue ella, ya sin obligaciones,

lamió la sangre

de los hijos, con pedacitos de ojos.

Miró como cómplice

y saltó el alambrado, a otra galaxia. (2014: s/p)

Este dispositivo de correr la frontera genérica de la poesía, esperable por cierto en producciones donde la propia categoría tradicional de literatura ha implosionado, resulta especialmente notorio en la proximidad con el microrrelato. Con esta especie narrativa, los poemas comparten la densidad verbal equiparable a la paradójica cortedad del decir, tal como puede apreciarse en “Irse” y “el capricho de Einstein” en *Contingencias* de Fernanda Álvarez Chamale (2015: s/p),⁸ contruidos con la técnica del haiku, y también en los minipoemas de otras autoras:

Hay duelos en que los muertos parecen vivos

There are people living under your bed (Soruco, 2008: 133, subrayado en el original)

“Pasado”

Me amaba, hasta que
el hedor del placard lo hizo huir. (Sosa, 2008: 23)

“Bautismo”

en la adoración de lo prohibido
la bestia de ellos
ya es mulánima (Sosa, 2008: 25)

⁸ Fernanda Álvarez Chamale (1980): es profesora en Letras. Tiene una intensa actividad como tallerista de poesía, a veces en colaboración con Fernanda Salas y Flor Arias. Participó de varias antologías poéticas. En poesía, publicó una plaqueta, *Contingencias* (SS de Jujuy: Intravenosa, 2015), y tres libros de poemas: *Biomás* (Santiago del Estero: Larvas marciannas, 2016), *Nataciones urbanas* (Salta: Killa Producciones, 2017) y *Piedras descalzas* (Salta: Cuaderno de elefantes, 2017).

“New skin”

Ya aprendí a desollarme sin cuchillos...

Será cuestión de perfeccionar la técnica
y hacer sombreros rojos
con los restos de mis pieles antiguas. (Escudero, 2015: s/p)

25/08

Ya van a ver.

Me voy a ir

y me van a extrañar.

Amenazaba desde la puerta

con dos vueltas

de la llave puesta

y el corazón enmohecido. (Salas, 2019: 16)

El decir hiperabreviado, que aproxima aquí órdenes genéricos, habilita la lectura sincrónica con otras escritoras de microrrelatos como Ildiko Nassr, Lucila Lastero y la misma Elizabeth Soto⁹ que tiene un libro abocado a esta especie narrativa; ya que las temáticas vinculadas con lo amoroso, la sexualidad y las autofiguras enunciativas femeninas arman un corredor común de recursos, que permite arriesgar lecturas transversales entre poesía y microrrelato en estas producciones recientes de mujeres en Salta y Jujuy.

⁹ Elizabeth Soto (1986): estudió Comunicación Social y una Diplomatura en violencia de género. Es gestora de la revista *Cronopio* y de su editorial. Forma parte de varias antologías poéticas y publicó cuatro libros de poemas: *La chica de los miércoles* (SS de Jujuy: Cronopio, 2013), *Metástasis* (SS de Jujuy: Cronopio, 2015), *Parcialmente nublado* (SS de Jujuy: Almadegoma, 2017) e *Historias de gente que no me importa* (SS de Jujuy, Cronopio, 2018); y uno de microrrelatos: *Animales alternativos* (SS de Jujuy, Cronopio, 2018). Tiene en prensa un libro de poemas: *Canciones de árboles de verano*, a publicarse por Kala Ediciones, en la ciudad de Cafayate; y otro de narrativa infantil: *Cuadernos para el niño arcoíris*, que será publicado por la Secretaría de Cultura de la provincia de Jujuy.

Con los pies en la ciudad y la mirada perdida

Los ámbitos ciudadanos ocupan un lugar privilegiado en estas escrituras poéticas. Allí la vivencia se transita en soledad, en la paradójica existencia colectiva de la ciudad. Los poemas transparentan la imagen urbana como espacio comunitario despojado, como un escenario opresivo e infecundo:

Vivo bajo una nube gris,
allá queda mi casa,
allá está mi historia,
frente a las vías del tren,
el tren que murió a fines de los ochenta,
los ochenta que todavía viven en mi armario
en los zapatos de mamá

afuera los niños comen tierra de colores
manchada de aceite,
los niños juegan con velas
quién gana? el que se quema más o el que se quema menos?
dejó de llover
afuera el cielo está parcialmente nublado (Soto, 2017: 29)

Lo lindo de los cafés es que uno llega, se sienta, pide un café, mira
por la ventana y el tiempo ya no es de uno, es de los que pasan.
Uno queda afuera del mundo en un café.
Vivir
deja de ser obligatorio. (Ortiz, 2008: 21)

“morir a la hora de la siesta”

los sueños hacen baldío a la tardecita.
delgados hilos afligen suavemente a los tallos.

casi se respira, apenas se puede.
una presión invisible cubre los ojos viejos
y descubre los sexos nuevos.
por un segundo el mundo se desencaja,
el verde palpita furiosamente y se cansa,
las bocas se abren y no dicen nada,
un miedo en cámara lenta lame los poros de las calles. (Esper, 2008: 78)

En otro poema, “Interior pequeño” de Paula Soruco, se potencia esta perspectiva de la ciudad desde una sensación de malestar, con tránsitos incómodos; en este espacio ingrato asoma el horizonte residual de un mojón de chaya para la Pachamama y una maceta se instaure en signo fugaz, para rememorar una naturaleza que se restituye parcialmente desde la ventana de la ciudad:

(...)
Un círculo
el anfiteatro
de árboles
un colchón de hojas muertas
baldosas que se hundan, rompen
salpican
un espacio entre los árboles
en la orilla de una montaña
un pequeño altar
vodka, ron
y cerveza
una cajita de marlboro sostenida
entre las botellas y una guirnalda

dios impermeable
interior pequeño

mi habitación
 la maceta negra con un tallo verde elevándose a una cactosa estrella
 de puntas café (2008: 29)

Estas naturalezas reconstituidas desde el rectángulo de la ventana en un monoblock, con esporádicos cerros, desprovistas de las tipificaciones del color local, o persiguiendo elementos disonantes para el entorno inmediato -como el tópico exótico del mar que todo lo moja en *Cielo, verde, agua* de Maira Rivainera- esgrimen un gesto amonestador frente al azar que le asignó un entorno mediterráneo a Salta y Jujuy y, además, un acto de rebeldía frente a ciertas tradiciones literarias locales que reiteraron hasta el hartazgo las bondades del paisaje norteño. Por eso, el señalamiento de referentes identificables se mitiga sobremanera o se difumina en la apelación a los presupuestos. Geraldine Palavecino, por ejemplo, escribe el poema "Terremoto de 1692", donde sólo el título alude a un dato histórico local -la destrucción de la ciudad colonial de Talavera de Esteco- que el mero recorrido por los versos -en ausencia del título- no permitiría reponer (2011: 16). Del mismo modo, la mención muy al pasar de ciertas calles o algunos lugares en las ciudades (la iglesia de La Viña en Salta o el río Xibi Xibi en San Salvador de Jujuy) disgregan la geografía local, pues se conducen con la voluntad de atenuar toda referencialidad. De este modo se afianza, también, una tendencia de la poesía que desde la década de 1980, en estos ámbitos culturales, comenzó a saldar cuentas con la preeminencia paseandera de la poesía anterior por toda su provincianía (del trópico a la puna); por lo que, prácticamente, se destierran de las textualidades literarias recientes las representaciones del mundo rural.

La ingratitud de la vida en la ciudad se representa en un abanico amplio donde las subjetividades entran en pugna con sus galearías de fracasos personales y escepticismos colectivos (religiosos,

nacionalistas, político partidarios, etc.), donde reina el absolutismo de la impotencia, donde la angustia acaba en un confesionalismo inquietante que mensura, a cada rato, la inestabilidad del presente (Garramuño, 2009):

¿dónde yo?
después de estas cruces abiertas
plegarias a nadie
cuerpos suicidas

después de este anillo de alquitrán
ciegos manjares
circos

encrucijadas de púas
rodillas ur-gentes
ideologías excusas
yo
después de estos yoes huéspedes
del parto del insomnio
de lo inútil necesario
¿qué? (Chambi, 2007: 17)

“Dejo una ventana abierta”

a mí ni siquiera me duele la cabeza
no me duele
solamente me molesta
con su caspa y sus buques ahogados
con su incesante costumbre de fabricar enanos
de segregar esa mermelada turbia (Soruco, 2008: 49)

Ganas de nada. Las campanas de la San Francisco dan las cinco en punto y esperar lo único esperable: nada. (Ortiz, 2008: 41)

(...)

La juventud es un lugar triste, a veces nos gusta mirar la dicha ajena, imaginar de qué se trate. (Rivainera, 2019: 31)

En el amesetamiento brutal de los sentidos vitales, la frustración escala tanto que ni siquiera las instancias compensatorias de los paraísos artificiales -que siempre ofrece el mercado- parecen poder atenuar tanta desidia:

“Fuga”

el alcohol
la marihuana
los hombres
los juegos de computadora
empañan
lo que no quiero mirar
cuando salgo de bañarme (Sosa, 2008: 11)

El hastío intersecta estas líneas de sentido con algunas tendencias comunes de la narrativa regional contemporánea escrita por jóvenes, que tiene entre sus representantes más significativos la obra del jujeño Federico Leguizamón -sobre todo su libro de relatos *Cuando llegó la brigada amanecía en el barrio* (2004), cuyas derivas agónicas se prolongarán en un poemario posterior, *Nada* (2005)- y los relatos del salteño Fabio Martínez -en especial su novela emblemática *Los pibes suicidas* (2013) o el contario *Dioses del fuego* (2018)- (Sosa, 2019a y 2019b). En algunos casos es la connivencia en los tratamientos temáticos lo que aproxima estos discursos, en otros es la explícita

intertextualidad como ocurre en el poema “Unicornio verde” de Lía Sosa,¹⁰ donde se utiliza de epígrafe el comienzo del libro de relatos de Leguizamón: “El mundo puede dividirse en dos grandes grupos: los que pensaron en suicidarse y los que no” (Sosa, 2008: 35). Esta transversalidad agónica, a veces, incluso despinata en la propia poesía su tinte de reflexión generacional o sondea, al menos, intentos por pensar experiencias colectivas situadas y cercanas:

No somos indies.

Ni punks.

Ni metaleros.

Nada.

En nuestra época no existían esas cosas.

Aquí golpeamos las teclas,

sin identidad

buscándola.

La hacemos mierda.

We ride the wind, hunting words

no queremos crecer.

Los 30 nos pesan

y el futuro se extiende y es nada. (Salas, 2013b: s/p)

Discuten fuerte por la calle

Toman cerveza en la vereda mientras corren niños entre ellos

Y un tigre de piedra se eleva gruñendo

del río al cielo hirviente

Todo recuerda la vehemencia que tuvieron de bandera

Pero los colores de las casas de la vera

se han ido secando a la luminosidad posmo

¹⁰ Lía Sosa (1981): es profesora en Letras, música. Ha participado en diversas antologías. Tiene publicado un libro de poemas: *Equilibrista* (SS de Jujuy: Cuadernos del duende, 2008).

Y el esqueleto de la escena fabril donde las leyendas
más crudas del punk
hoy acoge hípsters
Ni vikingos sobrevivieron a la nueva hospitalidad
Todos somos dj, fotógrafos o poetas
Hacemos yoga. Queremos viajar. Vivir del arte
Nos conformamos (López Fleming, 2020: 15)

Esta inserción traumática en el presente se perfila como una aporía, tanto en los textos narrativos como en las obras de las poetas, encalla -para seguir con la metonimia de los “buques ahogados”- en una anomia existencial que aturde, obtura por frustración los derroteros a futuro y parece reescribir el tópico regional que tan bien cifró la *nouvelle* de Castilla *De solo estar* (1957). Aquella morosidad gozosa donde “el tiempo, de existir, era lento como una miel dorada” (2000: 225), una imagen poética sobre la percepción del carácter cíclico e insondable del tiempo desde la cosmovisión andina, en la poesía reciente de nuestros días pasó a convertirse en una vivencia que asfixia o, bajo el halo ensombrecido del neoliberalismo, transmutó la realidad en un combate alienante donde el sujeto se siente vencido incluso antes de arrancar la contienda.

Palabritas detrás de la sopa

La escritura de mujeres y el espacio doméstico conforman un díptico catalizador de sentidos, con una amplia tradición crítica donde se lo ha destacado como una estrategia de enunciación prototípica. Los estudios clásicos de Sandra K. Gilbert y Susan Gubar (1998) y Nancy Armstrong (1991), por ejemplo, resultan iluminadores al momento de pensar desde allí formas de resistencia que la narrativa decimonónica victoriana escrita por mujeres ponía de manifiesto,

al revisar, en ese cruce (la escritura y lo doméstico), la denuncia de los mandatos patriarcales que las recluían en la figura del ángel del hogar, el espacio cultural de cabotaje preestablecido para las escritoras, la asunción mediada de la propia corporeidad, el rosario de estigmatizaciones imaginarias -de la bruja a la loca y de la blasfema a la corruptora de la casa y los hijos-, entre muchos otros.

Como si se tratase de un impensado anacronismo que finalmente no resulta tal, la relectura en conjunto de los poemas del corpus vuelve a poner en el tapete muchas de estas problemáticas, que se vienen debatiendo en Occidente desde el siglo XIX, como contrariedades insuperadas. La ubicación particular de estas producciones en el espacio cultural que nos ocupa, un contexto social ideológicamente conservador, políticamente reaccionario, con marcas de un racismo crónico, permitiría entender *a priori* la permanencia de estos debates imperativos sobre la condición social inequitativa de las mujeres, que sólo recientemente, con el auge de los movimientos sociales feministas, ha desempolvado un poco sus dogmatismos en Salta y Jujuy. Otra vez, es el magisterio de la voz de Teresa Leonardi Herran la que inscribe como programa de acción, ya en un poema de su libro *Blues del contraolvido* (1991), un palimpsesto posible con las voces actuales, donde se (re)dibuja la trascendente actualidad de estos debates sociohistóricos que la poesía de mujeres incorpora, deglute y resignifica hasta el presente:

“Romper el cascarón”

*Y cuando nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunados todos.*

César Vallejo

Todavía imaginarios transgresores
presos en la placenta de lugares comunes
no hicimos estallar una granada
en el corazón de los días que idénticos transcurren
La costumbre celestina mañosa abuela complaciente
nos domestica con antiquísimas mentiras
mecedoras
y braseros donde el fuego herrero
nos forja cárcel en este invierno prolongado
Acaso sean difíciles los gestos sin regreso
romper el cascarón
entrar en la intemperie
y caminar por la delgada cuerda que nos lleva
hacia el horizonte posible:
ciudad del sol donde seremos nítidos
fulgor donde se queman todas las viejas naves
ala que nos desancla de lo mismo
Pero es tiempo de la cólera
y aún transidos de miedo nos será necesario
abandonar la casa de la abuela
donde ángeles de visillo cancerberos
velan los ojos para que no soñemos
esa mañana eterna cuando estaremos desayunados todos (2012: 29)

Reaccionar contra la pretendida sujeción del patriarcado es un propósito que, con variados niveles de explicitación, las poetisas van resolviendo programáticamente en la escritura. Una estrategia consiste en visitar el díptico escritura-casa, para resituar allí otras representaciones donde ambos elementos no señalan ya una tensión insoluble, sino que se reciclan en una nueva valencia donde la poesía encuentra una dinámica, una centralidad, que revaloriza el espacio doméstico como ámbito redimido para la creación:

urgente
lavar la ropa sucia
qué ponernos

más urgente

lavar las palabras

qué decir
fregar y refregar
hasta poder vestirnos (Chambi, 2007: 7)

28/08

Como siempre
te escondés
a leer poemas.
Mientras, se cocina la sopa.
A esta distancia
ese árbol
parece tener
la misma altura
del cerro de atrás.
En ocasiones la perspectiva
juega con la intensidad de la luz.
A esta distancia
las letras se pierden
un poco
en el vapor.
Será por eso que la casa
hoy se ve más verde.
Todo es un poema escondido
que lees. (Salas, 2019: 9)

Desde una estrategia diferente, Fernanda Álvarez Chamale, en su poema “Yo no sé a dónde cuando escribo”, construye una escena de escritura que desmadeja otros sentidos para pensar los alcances de la elaboración poética:

Yo no sé bien a quién quiero tocar cuando escribo, cuando el expulso de mi mano teclea palabras sin nombres, cuando me arranco la piel de las noches insomnes, de las siestas lluviosas de abril, cuando me mojo la garganta de apenas y a veces. Qué manos quiero apretar con mis manos de hacer sentidos chiquititos para no ahogarme en el vaso de la chocolatada, de esta infancia mía tan sucia de adulteces, tan vacía de pueblos en los que todos nos conocemos. (...) (2015: s/p)

Como en muchos otros pasajes, la apelación a la imagen de la niña sin inocencias comprobadas -una figuración poco velada de la poeta- es una estrategia heredada de Alejandra Pizarnik que corroe la imagen educable, manipulable, frente a la cual reaccionan enunciadoras y poetas, tanto en la textura discursiva como en el fuero social. En la apelación al mundo infantil, que el fragmento citado recompone -con la chocolatada (la versión modernizada de la leche nutricia), una sospechosa idea de pureza y el tan propicio uso del diminutivo-, la escritura parece intentar subvertir el mito de Pigmalión y sus sucedáneos culturales en Occidente. Con propósitos cercanos, a veces la voz poética juega a tramar nuevas genealogías irreverentes, con *l'enfant terrible* de los poetas malditos por ejemplo, para deshacer las mismas imposiciones:

(...)

No es tuyo esta vez el desasosiego.

El deambular por la nada, el crédito triste a las letras.

No hace falta un pedido de ayuda, tu camión es bello y tu noche tranquila.
Más allá de tu juego de niña triste, de niña mala, está tu madre.
Mamá, mamá te abraza y te consuela por la noche oscura
que sin querer inició en su vientre.
La sangre se lamenta de la avaricia mineral en esa química en que se debía encontrar, embrionaria y misteriosa
la felicidad; o impiadosa, al menos, la resignación.
Cuando entendés lo opaco, mamá te ayuda a descender.
Y bajás más hermosa
para sus tiernas palabras y más pequeña
para un reproche trémulo, niña terrible: ¿qué has hecho? (Palavecino, 2011: 31)

La instancia reflexiva sobre la escritura campea como resorte insistente en la poesía de Fernanda Salas¹¹ y Fernanda Álvarez Chamale, especialmente en sus respectivos libros *El futuro no existe* y *Biomás*. En este último, se rumea con gran intensidad el asunto, muchos de los poemas vuelven sobre la instancia de filiación de la poeta como dadora de los sentidos del mundo, como su creadora sin más, a lo largo de un periplo con obstáculos que atraviesa la frustración del silencio para arribar a la palabra finalmente dicha:

¹¹ Fernanda Salas (1984): es responsable de la editorial Killa Producciones, gestora cultural. Integra varias antologías poéticas y tiene publicados los poemarios: *Síntesis del laberinto* (Salta: Killa Producciones, 2010), *Elementos* (Salta: Killa Producciones, 2011), *Las visitas* (Salta: Killa Producciones, 2013a), *No somos indies* (con ilustraciones de Pablo Espinoza) (Salta/ SS de Jujuy: Killa Producciones/ Almadegoma, 2013b), *El futuro no existe* (SS de Jujuy: Almadegoma, 2016) y *Ningún poema* (SS de Jujuy: Almadegoma, 2019).

“Menos versos tristes”

(...)

pienso en la brevedad del encordado
en la extremidad de la lengua de mis saltos
en los bosques atravesados entre los dientes
en marzo, en abril
en las hojas no escritas.

me callo solamente
con la tierra en la garganta,
frente al muro atómico de los ojos de los gatos (...) (2016: 60)

“Escribir”

aspirar astillas
de palabras feroces
con la fuerza estomacal
de los ojos hambrientos.

acometer la minuciosa
esperanza de las orugas
durante el atardecer.

(...)

soltar la risa porque sí.
porque hay una palabra
que no llegará a caer.
porque su garganta y la raíz.

(...)

y escribir. (...) (2016: 73)

La constatación de la imposibilidad del decir, que se agita en la imagen del ahogamiento o la autolimitación, es un momento recurrente que excede la simple imaginería literaria y cuyas significaciones oblicuas de mayor hondura habría que rastrear en el horizonte adverso al que hacíamos referencia, con sus escalas axiológicas empeñadas en imponer una minusvalía para las mujeres. El acto de no poder hablar -o sólo balbucear inconsistentemente lo que en verdad se intenta articular- es una imagen potente acerca de la ilación pedregosa con que las enunciaciones femeninas ven entorpecido el empleo de la propia voz, una construcción que no deja de ser una distorsión especular del modo en que las mujeres ejercitan la palabra en la sociedad contemporánea de Salta y Jujuy:

La lengua sobre la hoja es cada vez más pesada
y fuera de la fluidez pasada
siento una sustancia espesa pegándoseme al paladar cada vez
todo lo que digo
me áspera
tuberculosa (...) (Soruco, 2008: 56)

(...)
la vida/ni un pedazo de vida
acaso no entra en un puño de la poesía
virutas vacilantes se derriten
como cera de miel
por esta mesita de pino
/y yo sin lápiz ni papel
sin voluntad de incendiarme (Chambi, 2012: 96)

Tengo los pulmones de papel,
en mi pecho silban pájaros.
Se disputan,

en medio
de somatización y masoquismo,
mis palabras.
Quiero matarlos.
Quebrarles el cuello,
arrancarles las alas,
escupir sus plumas
y, por fin,
terminar con la poesía. (Salas, 2019: 15)

En el conjunto de poemas hay lugar, aunque restringido, para modulaciones que muy enfáticamente convalidan el egregio decir de la hacedora, desde la imagen de la tejedora guardiana o la pitonisa de los divinos malabares con las palabras:

(...)
Reafirmandome
Por una tela de araña
Desciendo a tomar mi lugar

Sentada a la puerta
Sin llamar. (Chambi, 2005: 48)

primogénitos del sol
celebramos la palabra
en la piel/jugamos
a ser dioses

el lugar

es el mismo (Chambi, 2007: 12)

A pesar de ello, una revisión general nos devuelve con mayor frecuencia imágenes donde se designa la propia escritura apelando al uso grandilocuente de los diminutivos. Antes que un guiño de falsa modestia lo que aquí se refunda es una validación distinta, minimalista, alejada de la impostación del decir poético, sobre todo el de los escritores varones que en Salta y Jujuy magnificaron ecos autobiográficos y elevaron mucho la voz para poder decir(se) como poetas. Desde la periferia verbal de “las palabritas” -“las tengo todas/ chiquititas formando filita” (Arias, 2014: s/p), “puñaditos” de palabras (Salas, 2011: s/p), “pedacitos de letras” (Salas, 2011: s/p), “garabatitos imperceptibles” (Salas, 2011: s/p), “estas letras flacas” (Ortiz, 2006: 9), “los sentidos chiquititos” (Álvarez Chamale, 2015: s/p)- las escrituras de mujeres poetas legitiman, calculadamente, mediante una nueva treta del débil, otro lugar de enunciación para decir(se).

Voces colectivas

Uno de los fenómenos más visible, desde la última década, es la confianza en el atrevimiento de la poesía como manifestación de una voz colectiva, a menudo con pregnancia de género anclada en la más diversa versatilidad que proponen las formas caleidoscópicas para pensar, debatir y decir los feminismos en la actualidad. A partir de los versos, entonces, es posible encaminar algunos discursos comunitarios, gracias a esta convicción honesta en la ética de la literatura y a la recuperación del valor perlocutivo de la palabra. Tal como lo entiende Rebeca Chambi,¹² este decir con/por/ para todos es siempre una fiesta:

¹² Rebeca Chambi (1975): es trabajadora social y profesora de Filosofía. Integra varias antologías poéticas y tiene tres libros de poemas publicados: *Carneviva* (SS de Jujuy: Cuadernos del duende: 2005), *Remolinos de agosto* (SS de Jujuy: Cuadernos del duende: 2007) y *A 9 pasos del fuego* (SS de Jujuy: Tres tercios, 2012). Ha desarrollado una sostenida tarea de gestión cultural y editorial en ámbitos públicos y privados.

no está hecha de helechos del decir por decir nomás
ni del musgo de palabras brotada en la esquina de la pereza
(lejos de los atriles de cartón
la verdad se cocina en la olla popular de la plaza
se la sirve humeante en los mojones
(con bienvenida a los comensales
a las broncas al desatino
a los adjetivadores de la violencia
a las madres
/el abrazo amanecido enserpentina los saludos/caliente la sopa
de carne majada se puede repetir (2012: 157)

La ecuación de una voz que dice por muchas, o por todas (todxs, todes), equivale entonces al hacer multiplicado en la misma vía, porque predispone así la confianza en los reclamos de orden social y las disputas políticas que la institucionalización de la poesía como portavoz vehiculiza. Entre los recelos que la intimación colectiva denuncia aparecen, naturalmente, el temor a la domesticación patriarcal y el develamiento, sin tapujos, de lo establecido por “la costumbre celestina” (las dinámicas familiares sexistas, el reparto desigual de las tareas por género, los códigos paternalistas de la afectividad, los estereotipos femeninos degradantes, la cosificación y los abusos sobre los cuerpos femeninos, los femicidios, etc.). También se desnuda, por cierto, la circunstancia de que todo ello termina siendo impuesto y esclerosado mediante el peso de la convención social y las reproducciones engolosinadas e infinitas del mercado global:

Devenir: Oveja
acá donde la precariedad es el signo
de mi perpetuo masticar
de hojas robadas

la historia familiar no es algo que traigo
me
trae. (...) (Soruco, 2008: 106)

Te gusta, no?
Verme frágil.
Eso te calienta.
Abrazarme
protegerme
cuando digo que nadie me quiere.
Soy un tul donde se confunden las tramas.
Me acusás de alimentar tus perversiones
y me decís corazón. (Salas, 2013b: s/p)

Estrangulada por el hilo
de la costumbre

los platos no se lavan solos (Salas, 2010: 48)

(...)
¿Alguien te dijo que algo iba a cambiar?
¿Qué se siente morir?

Puja mujer ganado
oferta de góndola
en exposición constante:
la piel de la papa
es igual a la de una pera
sin tierra para las uñas (...) (Arias, 2017: s/p)

Al momento de cuestionar las rutinas femeninas, reglamentadas por el cerco de la convención patriarcal, algunas poetas diagraman con hondura la lucha interior que significa intentar desalienarse ante lo naturalizado; procurando tomar distancia de tareas y obligaciones asumidas y avaladas, de expectativas truncas y prospecciones impuestas que, desde el espacio doméstico a la dimensión imaginaria, intervienen en las subjetividades con viso condenatorio:

mi pesar tiene un nombre parecido a una mujer que canta,
en la tierna ondulación de suaves orejas, en el roce de la punta
de los pies.

todas las mañanas a pesar de mi pesar
despierto y rezo,
para amar a los que me aman/ para amar a los que me aman/
para amar a los que me aman.

lo repito al mediodía, cuando el pasto ladea
hacia otro costado, revolviendo una sopa interminable,
lo soplo detrás de las patas de los grillos
y cada grillo saltando hasta la noche
repite mi plegaria.

hay algo sin embargo, una angustia en mi mirada,
y quizás unas cuantas,
tocando a la puerta con un ramillete de idas sin vueltas
tempranas
y un nuevo tender caricias en un piolín al aire ingrato.

yo sobrevivo, sin embargo.
al amor eterno, al abandono del suelo,
las cenas, los pozos, la música, el silencio,
las manos apretadas de sudor, las misas, las corridas de toros,

los caramelos.

yo sobrevivo y rezo,
despertando desde mi espalda,
cada día/ cada día/ cada día/
de nuevo. (Esper, 2010: 68-69)

El decir el mal de muchas tiene, a veces, sus respiros en la complicidad entre mujeres, en ciertas sororidades implícitas, que sí se instauran como compensaciones efectivas en la desazón de los días:

“call me irresponsable”

tuvimos esa maravillosa conversación con dinah, hoy.
esperando la lluvia.
me preguntó cómo quería que suene, como lluvia, le dije.
las tardes con dinah son suaves. llenamos las tazas de ruiseñores
humeantes y cruzamos las piernas para ver llover.
entonces me cuenta historias de hombres emocionados de espaldas
que son el desierto y mistic charmes. yo me río porque sé que no es
cierto, choco la cucharita en la taza mientras ella habla de rainbows
when is no rain, y río más fuerte, a carcajadas.
dinah no pierde la gracia ni los violines en ningún momento, a mí
se me caen las trompetas por los hombros todo, todo el tiempo.
i know is stupid, me dice, nos tomamos de la mano y suspiramos.
llueven tardes sobre la lluvia y nos servimos más ruiseñores.
little hours pasan debajo de esta luz almacenada, enfriándonos las
piernas sin dejar de hablar. fumando cigarrillos negros, hirviendo
agua, irresponsables del cielo que cae despacio, tarareando un
amor hambreado, desde hace rato. (Esper, 2010: 44)

En otra franja plenamente inserta en las discursividades sociales contemporáneas, en la vena más amarga con que se padece la ubicación social oprimida por la criminalidad del Estado sobre las mujeres, Fernanda Álvarez Chamale ha ido difundiendo una serie de poemas donde la palabra sintoniza con el decir colectivo sobre la denuncia de los femicidios y transfemicidios (es bueno recordar aquí que Salta y Jujuy encabezan las listas nacionales de mujeres asesinadas) y la lucha por la sanción de la ley de IVE -interrupción voluntaria del embarazo- (fuertemente resistida en estos ámbitos) que recién pudo efectivizarse en el año 2020. Uno de estos poemas propone, nuevamente, el nexo entre voz, cuerpo y la acción perlocutiva de denuncia, para gritar la interminable lista de los asesinatos:

“ellas”

un día te quitás el nombre

hoy me llamo andrea pilar del valle.

o luján o yanina o cintia o rebecca o maría silvia o daiana

o gabriela o tamara micaela o noelia o priscila

o melina o celene o serena o marcela

son demasiado 277 nombres registrados

para una estadística de asesinatos sexistas,

muchas mujeres echadas contra la pared de la cobardía,

golpeadas, maniatadas, violadas, perseguidas,

abortadas clandestinamente,

atrapadas en la sordera de la amenaza,

acuchilladas por sus ex, sus novios, sus nadas,

enterradas vivas bajo cal, bajo la impunidad en la denuncia

burocrática,

asesinadas,
asesinadas,
asesinadas,
asesinadas, (...) (2016: 63)

Por su parte, Flor Arias también ha venido urdiendo líneas de reflexión en su poesía, donde el desacato frente a los mandatos sociales y la escenificación de reivindicaciones ante el avasallamiento de los derechos de las mujeres y la lucha por la preservación de la propia vida ocupan un espacio relevante. En uno de los poemas de *Cumulonimbus*, la afluencia de estas discursividades críticas se materializa en la toma de la plaza 9 de Julio de la capital salteña; el verso literalmente gana la calle, el lugar neurálgico en que se entretejen varios de los discursos del patriarcado. El espacio más solícitamente requerido por los turistas, recortado como una fotografía *for export* que no puede registrar el peso de los edificios laterales, institucionalizantes del poder local (el Cabildo y su reivindicación del pasado colonial, la catedral y la curia de la archidiócesis como vestales guardianas de la Iglesia), se ve de pronto conmovido por la protesta:

(...)
En un día,
les devolvimos
la sangre que perdemos
al parirlos.
Les clavamos un carrito choripanero
en su plaza oligarca.
Se la copamos y
a ustedes
les armamos un plenario
de trabajadoras,
tomápvó.

Sembramos un poco
del pánico
que su Salta, tan linda
que enamora
nos mete a nosotras
las 24 horas del día,
los 365 días del año. (...) (2014: s/p)

Uno de los aspectos más contundente de esta apuesta por el decir colectivo se evidencia, además, en el proceso de autoeducación de las mujeres, que las propias escritoras a veces reconocen como un requerimiento necesario para afianzar los cambios que la acción política va agenciando. La cercanía entre discursos y prácticas, la participación en las marchas por reclamos aglutinantes, la organización de talleres temáticos de discusión o de escritura sobre estas problemáticas y la incansable difusión en las redes sociales no sólo han resituado y legitimado el decir poético en la centralidad de estas discusiones actuales, sino que también han funcionado como vertiente donde los procesos de identificación, reconocimiento y sostén han permitido redimensionar trayectorias personales de cuyo derrotero la propia poesía, a menudo, se ha hecho cargo. Un poema de Fernanda Salas destaca, con la contundencia de su frase seca, revisando los estereotipos sexistas culturales, este derrotero por el autoaprendizaje y junto al respaldo de un quehacer colectivo de voces de mujeres:

29/08

Soñé que me casaba
pero no era yo.
Era la que fui.
Me dejaban plantada
y no lloraba.

Era la que soy.
Andamos mezcladas,
sospechosas de tanta felicidad.
Siendo las que seremos. (2019: 24)

Escritura y muerte, cuerpo y erotismo

Una isotopía antiquísima que recorre textos de varias poetas es la que entrelaza cuerpo y escritura. El cuerpo de la voz, poner el cuerpo en la voz, el grito que recorre la garganta son versiones instrumentadas por la retórica para tramitar un rasgo inherente de la poesía: el hecho de que en ella, siempre, la voz de una subjetividad, vencido cierto pudor, cobra fuerza y acerca su intimidad al mundo. Así lo atestigua, por ejemplo, un poema de Fernanda Álvarez Chamale:

“Una mujer grieta”

no se presiente la voz
se teje en el cuerpo que la calla

la augura
la celebra

no se presiente tanta confusión
se mezcla el cuerpo

con esto, con aquello
con la calle y los hombres

y los perfumes
y la humanidad humedecida de lo tardío

en la esquina una mujer grita
pero la voz se le quema
en los labios que de noche aprieta (...) (2016: 62)

En el fragmento citado, parece traerse a colación la simiente genealógica de Susana Thénon en “¿Por qué grita esa mujer?”, como una de las precursoras poéticas atendible con la que vuelve a rebuznar -o continúa haciéndolo- la escritura de mujeres poetas en Argentina. También en Maira Rivainera asoma una posible proyección de esa facundia explosiva, que con una falsa gestualidad melodramática arenga sobre tantas convocatorias al decir y a la acción, muchas de ella todavía irresueltas:

(...)
Mi abuela ciega pregunta si el no-estar
es esa rueda de metal sonora... Le explico
punto por punto que las flores acústicas amanecieron
para soplarle la oreja. Sonríe.
Me tantea la nariz.
Seré un gran sabueso, enterraré
fósiles en el jardín, será
mi oficio de arpía gritar para
ahuyentar al condenado. (...) (2019: 41)

Otra escena iniciática de reinscripción genealógica, la que Olga Orozco cifró en ese verso de su libro *Las muertas* tan paradójicamente naciente: “Yo, Olga Orozco, desde tu corazón digo a todos que muero” -y que Alejandra Pizarnik multiplicó, en las mil y una noches de la niña monstruosa que abrazó la oscuridad en parte de su poesía-, se reitera en estas poetas contemporáneas. Dice Rebeca Chambi, en uno de los textos que integra *Carneviva*:

“Tanta nada”

He muerto de sombras,
espantos,
olvidos,
miradas,
silencios.

He muerto en tus sueños.

(De mí, de los otros,
de las que nunca seré.)

He muerto, digo,
: palabra
 belleza anohecida. (2005: 27)

El acto performativo de la voz que dice su finitud entraña un recurso epifánico, donde el morir presupone el enterramiento de los mandatos sobre el quehacer femenino, casi como garantía para que nazca la escritura. Es necesario morir (o mutilarse o dañar el pecho) para el doble renacer de ser mujer y ser poeta; así lo celebra, escalpelo en mano sobre la mesa de disección, el poema de Salomé Esper¹³ que abre su libro *Paisaje*:

hundirse en el pecho un bisturí
y sacar la casa, la tierra y el amor
dar golpecitos despacio

¹³ Salomé Esper (1984): es licenciada en Comunicación Social, fotógrafa. Participó en varias antologías poéticas y publicó dos libros de poemas: *Sobre todo* (SS de Jujuy: Intravenosa, 2010) y *Paisaje* (SS de Jujuy: Tres tercios, 2014). Está próximo a salir su tercer volumen poético, editado por Nudista en la ciudad de Córdoba.

a la vuelta de la herida
para despertar al recién nacido
decirle(me) bienvenida
aunque uno sea puro ir
cuánto habremos de poner luego
qué formas, qué color, qué tibiezas
para volver.
cuándo la herida nos dirá
que esta es nuestra casa
y que esa, del otro lado del golpe
soy yo. (2014: 7)

Este decir teatralizado, que escenifica el abandono del cuerpo hacia el nacimiento de una voz propia, puede dimensionarse desde el mismo lugar de construcción de un uso verbal extrañado que Anahí Mallo reconoce como operación de distanciamiento interno al analizar a Orozco, porque en estas jóvenes poetas también: “La voz que habla sobre el cuerpo se confronta con su resto, no sólo naturaleza contra la opresión de una cultura ajena (masculina) sino zona intermedia que muestra en sí las huellas de su calidad residual” (2003: 135).

Precisamente, andamiadas ahora sobre este decir que una vez muerto renace, se formulan otras derivas temáticas abocadas a redimensionar críticamente las potestades sobre los cuerpos. El rechazo a la estigmatización imperante frente a las autopercepciones del cuerpo y la sexualidad (heteronormada o en la apertura de las sexualidades disidentes) continúa siendo un lugar de enunciación crítico entre las poetas. Por eso la presencia del erotismo (en sus más diversas expresiones, vivencias e identidades) ocupa un lugar relevante en el corpus. La estampida sexual (sensitiva, masturbatoria, orgásmica) desde la vivencia del goce femenino, por ejemplo, divulga imágenes que redoblan su poder desbordante gracias al contexto de

emergencia inmediato, donde cierta pacatería pueblerina todavía podría resistirlas con incomodidad:

mimosa y ñañosa
más que enojosa

los recuerdos son oníricos
incluso los más inmediatos
un memento grotesco con herpes
y con olor a gato en su colchón
hermoso y tonto gozoso
mimos voluptuosos
con zapallos moluscos y gigantes pulpos cariñositos
un dedo adentro en la vagina
acolchonada
ruidos de succión mojada
jadeos cerezas chorreando de una fuente repleta
a borbotones (...) (Soruco, 2008: 73)

43

Atada a la silla enamordazada. Calibrando la mirada sucia, transpirada. Famélica, habitada en la magnitud del avance de la orgánica reconstrucción del hormiguelo que se ve desde mi cautiverio. (Soruco, 2011: 33)

(...)

habitarte todavía y te has ido. habitarte enferma de fiebre por no saber cómo llegar, por perderme antes de tiempo, por temblar en los escalones, por pisar fiero en el deseo, doblándome un pie. cada palmo de tu cuerpo es un oro que cuesta saber. mi dedo lo recorre, sediento, tamborilea tus nombres, salta de espasmos las esquinas, renueva la fe en cada baldosa, la pierde, la gana, la vuelve a perder.

habitándote extraño. ser un lugar por siempre, en cada lugar distinto. volverse a donde no hay espantos ni cariños. y tus hombros tan lejos ¿extrañarán los míos? (Esper, 2014: 76)

Me encanta
Cuando estoy drogada como ahora
Coger y sentir un lado de la cara aplastándose contra el colchón
Mientras
Sostengo el culo alto y pienso en lo que ve él
Y me veo hermosa
Y me quiero coger
Y entonces la siento entrar
La siento toda
Sí, estoy caliente
Y sola
Me acuerdo del sexo con amor y me quiero morir (...) (López Fleming, 2020: 48)

Junto al registro generoso de estas formas liberadoras de habitar y sentir los cuerpos femeninos, la poesía no desatiende la cara oscura de la luna, allí donde los mandatos sobre lo sexual siguen coaccionando, por eso dispensa su mirada indiferente a los censores de este muestrario de “conductas réprobas”:

“Las rápidas”

Jadean de ansiedad y soledad
de falta de rituales
de ausencias derretidas
de terrenos baldíos
de jardines deliciosos

Se pasean en combustión
de pústulas de oprobio
por falos
in
compro
metidos

Las rápidas
¡Pobres! las rápidas
Pobres nosotras (Sosa, 2008: 13)

Visibilidades disidentes, enunciaciones irisadas

Si bien la presencia de los colectivos y agrupaciones que defienden y visibilizan los discursos de las sexualidades disidentes, y denuncian los atropellos padecidos, tienen un recorrido sostenido por la militancia desde hace varias décadas en Salta y Jujuy, hasta la del 2000 la poesía no se había hecho eco de estos reclamos desde la literatura, donde se constituía prácticamente como un tema vacante en las tradiciones poéticas previas. Esta circunstancia fue cambiando, por ejemplo, con el tratamiento de las formas del amor y del goce del lesbianismo, una temática que cohesiona discursos polifónicos en antologías temáticas como *Odiotodo. Poemaria lesbiana* (2017) y *Florilegio. Poesía y narrativa del NOA* (2017), donde participaron poetas del corpus; se sostiene como una línea de sentido, plenamente inscrita, en los libros de Fernanda Álvarez Chamale o asoma, de manera menos programática, en otras poetas.

Con la apropiación del discurso de barricada, que modelizan el panfleto y el manifiesto, un poema de Fernanda Álvarez Chamale avanza a boca de jarro demoliendo edificaciones conceptuales. Para ello empieza desmembrando las propias palabras:

Hay un poema en tu concha
que quiero leer
con mi lengua,

igual que el amor
de la gente
asimétrica,

tropiezo segura
y tengo
miedo,

tan temblorosamente
desigual a mí,
estoy viva

tal como las piedras
mojadas del río
mojado de piedras.

Lengua juega
con el color azúcar negra
de tus tetas,

siento el sonido
ambiguo de la noche,
nosotras ambiguas con tanto nosotras.

¡Ay
el culto concentrado
en las curvas de las espaldas!

Palabras oh palabras

yo te cavo tierra, tú me cabes,
ella me cave, él también, nosotras
nos cableamos, ustedes cavilan

ellos:
a quién
le importa. (2017: s/p)

La luxación significativa de la grafía del poema, donde se despedaza y se vuelve a montar la morfología de las palabras, entraña una acción donde se desconfía de las capacidades de la lengua como expresión de las sexualidades disidentes, e incluso, se insinúa una superación a esta limitación con las invenciones léxicas presentes en “desigualamí” o “ambiguode”, entre otras. El énfasis que este texto persigue en su apuesta performativa para dar visibilidad a las disidencias sexuales se distancia, por ejemplo, de un poema de Salomé Esper donde, en cambio, se elige un registro distinto para nombrar el amor entre mujeres. Esta vez la contundencia expresiva toma como recurso la dosificación velada del erotismo, que se alcanza en la menudencia de lo casero; lo doméstico y sus tareas se reinstalan entonces como escenografía propicia, para cantar, a pincelada impresionista, una afectividad no heteronormada donde la palabra dicha desfallece frente a la eficacia de la mirada:

alguien cría cuervos en tus ojeras, ciervos esbeltos, marrones,
saltando por praderas que no han existido desde hace siglos. yo
te miro y sonrío, vos apenas. toda esa tierra en tus ojos no te deja.
en la tarde vendrá el aire de los manzanares, entrando a manotazos
por los huecos de la puerta cuando tus brazos se estiran buscando
mosquitos. yo te miro y sonrío, vos ni podés. todo ese viento en el

pelo te da vuelta los pies.

se termina la sopa, se enjuagan los platos, duermen las paltas afuera un sueño negro y verde, yo te miro y sonrío, vos ni siquiera, ya estás dormida arriba del árbol más frondoso.

en la mañana de nuevo el sol envuelve el patio como un ovillo siniestro de calor, vos andás descalza, baldeando la galería, con los ciervos a cuesta, la tierra, el viento y las hojas, yo te miro y sonrío. vos me mirás y no hace falta que tu boca sonría para saber que pronto, en un día o dos, un marrón suave cubre tu piel y te perdés en aquel otro mundo donde hace rato estás yendo. (2010: 61)

Otra de las inscripciones de sexualidades disidentes que la poesía recoge es la identidad trans no binaria en la obra de M. Diosque.¹⁴ Diosque publicó sus tres primeros libros de poemas con el nombre de Macarena Diosque, mientras que en el último, *Desentierro*, emplea el de Mateo Diosque, en un acto de inscripción política del nombre propio, donde el proceso de construcción de su identidad se refiere como acción militante que es acompañada por la escritura poética de manera explícita. Su obra édita -de manera virtual en la web y, en papel, en formato libro y fanzine- arranca con la exploración de la erótica lesbiana, desde el firme propósito de atacar las imposiciones sexistas. Un epígrafe tomado de la sección “Veintiún poemas de amor”, perteneciente al libro *El sueño de una lengua común* de la gran poeta y teórica lesbofeminista Adrienne Rich, abre *Retroactiva*. Con este paratexto se bosqueja ya el programa de escritura: “Me asusta este silencio, esta vida sin articular. Estoy esperando un viento que abra suavemente los pliegues de estas aguas de una vez y me muestre

¹⁴ Mateo Diosque (1990): tiene publicados cuatro libros de poemas: *Retroactiva* (Salta: Killa Producciones, 2017), *Hueco* (Salta: Ofensiva, 2018), *Mariquita* (SM de Tucumán: Inflorescencia, 2019) y *Desentierro* (Bs. As.: Puntos suspensivos ediciones, 2021). Ha participado de diversos proyectos de gestión cultural alternativos y de edición independiente en Salta y, actualmente, coGESTIONA junto a Gabriela Olivé la editorial Inflorescencia en San Miguel de Tucumán.

lo que puedo hacer por vos, que muchas veces le pusiste nombre a lo innombrable para los otros, incluso para mí” (2017: s/p). La autoconvicción de la dedicatoria e invitación -“a todxs lxs silenciadx, nuestro momento llegó”- es, además de un gesto solidario, complementariamente cabal con aquel soporte crítico que se propone acometer las opresiones no dichas. Desde la materialidad de una escritura erizada, que va resoplando con el sístole y diástole de las verdades proferidas a puñaladas, podemos leer en uno de sus poemas:

tu pija hetero-cis
/ o la pija de tu chongo cis/
no atraviesa
mi poemaria

ella y yo nos escapamos
de tu canon binario
nos exacerbamos
en las tinieblas
de esos campos
lingüísticos
que nos negaron

y ahí
descubrimos
que
toda
poesía
es
política

y esta
se gesta

lesbiana
deviene
disidente
/ no tiene miedo
de que su suerte
se encuentre
podrida
entre tantxs
forros normadxs /
(...)

entonces,
cuando mi poemaria
y yo
nos hacemos carne
y ponemos
palabra al cuerpo
y el cuerpo al poema
ponemos
también
la cuerpa
en la lucha
y en la resistencia (2018: 10-11, subrayado en el original)

En la travesía que se diseña de *Retroactiva a Desentierro*, la enunciación de los poemas va transmutando el disciplinamiento de los cuerpos y las opresiones del género impuestos en las palabras. En la simiente del “me niego a ser poseída/ por palabras, por jaulas/ por geometrías abyectas”, que modélicamente definiera Susana Thénon en la literatura argentina, puede pensarse esta autopercepción identitaria del decir poético, inestable, rastreador angustiado de su morada más perfecta, con la que se va (re)(de)construyendo la enunciación

de Diosque. El tono atravesado por el odio y el grito acerca estos textos a ese acto performativo que Gabriel Giorgi denominó “hacer concha”; en tanto que “lo que se odia es la gramática de la violencia que es el patriarcado”, se postula entonces una estrategia contrafáctica donde “es necesaria una mutación de los cuerpos y de las subjetividades como ejercicio de imaginación democrática” (2020: 115).

En Diosque, las autorreferencias del yo, que oscilan por una dubitación visceral y fragmentada entre las marcas de la doxa gramatical del femenino y el masculino o la apertura ideológicamente implosiva del inclusivo, por momentos desenfoca su tono concentrado en el ataque al dispositivo sexogenérico y representa con honda indefensión cómo se sanciona, sin piedad, el lenguaje en los avatares cotidianos del ser:

el departamento
de la Monteagudo
está embrujado

me persigue adentro
todo el tiempo
la piba
que alguna vez
me obligaron a ser

en la madrugada
rasga el durloc
de las paredes
rompe vasos
explota focos
se sienta en el desayunador
y desde ahí

me vigila

pensar en ella
y en sus manifestaciones
se parece bastante
a tener abstinencia

la nombro
y la piel me pica

pensar en ella
y en sus manifestaciones
se parece mucho
a sentirme poseído

la nombro
y algo adentro
me golpea

desde la cama
mientras la miro
de reojo
me aterrorizo
sintiendo
que mi miedo más grande
soy yo mismo
sin poder
posibilitarme (2019: 18)

Aunque no se persigue el propósito de introducir -o fundar- las marcas discursivas de una sexualidad disidente, en Maira Rivainera la figuración de la persona expande operaciones de reformulación de la

poesía moderna, como entidad naturalmente des-compuesta, cuyos orígenes arqueológicos podríamos rastrear hasta el verso germinal “*je est l'autre*” de Arthur Rimbaud. Esta representación irisada del yo, desde el uso marcado del género gramatical atiende de manera más sostenida a una aparente enunciación femenina, a lo largo de casi todo el libro *Cielo, verde, agua*, pero no desprecia la traslación al cambio de la masculina:

(...)

Tarde aprendo que la soledad es encontrarte
cuando ya se me había abandonado
a una vida estándar. Desandar
el que vengo siendo, en tu andén me descuelgo
o me asomo a las cuerdas, bosquejo
en el espacio que nunca está vacío. (...) (2019: 18)

Este uso ambidiestro del género en el libro se complementa con la aplicación también peculiar que se hace de los pronombres personales, que se alternan -y alteran- en un respunteo entre la escisión de la persona, la fragmentación del yo y la ubicación oscilante de la enunciativa como sujeto y/u objeto:

(...)

Querida mí, el tufo de estos árboles ya han apuntalado
el callejón metal del duelo. (...) (2019: 32)

(...)

¡Querida miga, mi mía adorada! Si vamos al desierto
Ya estamos un poco de arena. (...) (2019: 38)

(...)

Invierto moneda sentimental en registrar, querida yo,

cada uno de tus parpadeos cuando: lo que es posible de suceder ha sucedido. (...) (2019: 45)

(...)

Una ciudad se yergue sobre napas de agua obtusas, una intrusa llamada mí olvidó su voz y quiso el regreso. Participio perfecto del sueño: puede que haya habido alguien como él en el futuro. (...) (2019: 46)

(...)

Tal vez un día -¿seguro, así, tan indeterminado?- me acostumbre a la idea -oportuna a los treinta- de haber adoptado a ésta mía a diario, ahora la que modestamente dirá: querido tú, ite con tus lamentos a donde vas con el cariño. (2019: 52)

Tantas variaciones que empañan el vidrio de la personalidad -tan engañosamente única y estable-, antes que un lúdico ensamble esquizoide de morfología pronominal, parece revelar una exploración identitaria, donde la fragilidad, la transitoriedad y lo reversible se manifiestan como formas de vacilación y/o auto reconocimiento de nuevas formas de planteamiento de las subjetividades contemporáneas que, con todas las mediaciones del caso, parecen lograr textualizarse en la poesía.

Medeas con awayo

La tematización de la maternidad conforma una línea de abordaje específica en los estudios críticos sobre escrituras de mujeres, rastreado por ejemplo en la recuperación de los aportes pioneros

de Luce Irigaray, Adrienne Rich o Judith Butler, que pueden reconocerse en los abordajes centrales de Nora Domínguez (2007), y otros más recientes, como el de Juana Roggero (2020), donde se indaga sobre sus representaciones en la literatura argentina. “El relato de la maternidad”, tal como lo cataloga Nora Domínguez (2007), instala en el ámbito de la literatura argentina las discusiones que surgieron sobre el rol materno como deriva apendicular de la modernidad, asociada a la construcción emergente de la figura del niño que requería -la necesaria- guarda y protección de la madre. Este aspecto, que Philippe Ariès (1987) desde la historia cultural ha trabajado en detalle para las sociedades europeas de Antiguo Régimen, debe comprenderse en paralelo a la conformación institucional de la familia occidental según la perspectiva impuesta por el afianzamiento de la burguesía. De allí que, en un período relativamente reciente, “de esta nueva idea del niño nacerá una nueva madre: la madre moderna y con ella el amor maternal” (Domínguez, 2007: 18).

Para la lectura intrínsecamente política que propone Adrienne Rich, en su afán por develar “la domesticación de la maternidad”, uno de los propósitos de este rol es representar “la institución cuyo objetivo es asegurar que este potencial [el de la reproducción y la relación con los hijos] -y todas las mujeres- permanezcan bajo el control masculino” (2019: 57). Debido a esta riqueza interpretativa, especialmente en el caso de lecturas que persiguen razonamientos desde encuadres socioculturales, el *topos* de la maternidad, como inscripción discursiva que sostiene el orden patriarcal y como función social disponible para finalidades políticas, funciona como un eje vertebrador en los órdenes representativos que acerca la literatura al discutir los lugares preestablecidos para las mujeres (en relación con la procreación, el cuerpo gestante y la crianza de los niños, entre otras derivas vinculadas).

En el corpus de análisis que estoy comentando, el tratamiento de la maternidad constituye una instancia bastante acotada. El dato resulta sugerente para hipotetizar sobre cómo se han venido resituando los tratamientos temáticos, con su halo de prioridades y prescindencias, cuando se observa en serie la producción poética de estas poetas jóvenes. Dentro de los pocos textos con esta tematización, uno de Fernanda Escudero,¹⁵ por ejemplo, incorpora la experiencia de la maternidad como una vivencia consentida y gratificante:

“El sí de los niños”

A mis vacíos
los llenan
esas risas pícaras y
agudas.
Mis oscuridades
se diluyen
en los colores de sus
arcoíris de cachivaches o
sus carnavalescas
prendas.
Las distancias siderales
se me acortan
en las apuradas carreras
entre mis intergalácticos
niños mágicos. (2017: s/p)

¹⁵ Fernanda Escudero (1976): es profesora en Letras. Integra varias antologías poéticas. Tiene cinco libros de poemas publicados: *Luces y sombras* (en colaboración con el cantautor Adolfo Frodermann) (SS de Jujuy: Edición de autor, 2001), *Escrito al margen* (SS de Jujuy: Colección Cero, 2005), *Decir* (SS de Jujuy: El caldero del diablo, 2009), *Unicelular* (SS de Jujuy: El caldero del diablo, 2010), *Daltónica* (SS de Jujuy: El caldero del diablo, 2015) y *Windows 17* (SS de Jujuy: El caldero del diablo, 2017). Gestiona la revista *El Caldero del Diablo* y su editorial; tiene una trayectoria como actriz, integrando distintos grupos de teatro en San Salvador de Jujuy.

Sin embargo, los otros tratamientos aparecen desplazando con brutalidad las modélicas imágenes de la maternidad, con matices que de uno u otro modo la repelen como otra de “las costumbres” impuesta. Casi como si se amplificara, con ensañamiento, las razones de “mis vacíos” y “mis oscuridades” que, en la enunciadora madre de Escudero, se prefiguran como horizonte incierto donde tiene lugar la burbuja íntimamente reparadora de los hijos, estos otros poemas desplazan los sentidos hacia versiones traumáticas, totalmente desprovistas de los clichés patrocinados socialmente para este mandato femenino. Así, se reencauza dicha vivencia como una pesadumbre que desnuda las convenciones culturales instituidas como naturales, en tanto que el relato de la maternidad aunque tiene “tendencia al dominio y disciplinamiento no impide que se pueda enfrentar con desvíos, críticas e impugnaciones a su reparto normalizador” (Domínguez, 2007: 17). Por eso, en el corpus de estudio, las imágenes maternas se introducen lábilmente como la huella de un deseo ausente o, por el contrario, se las adscribe a reformulaciones audaces de lo maternal –en la simiente tan indigerible de Medea-, acumulando versiones contramodélicas transidas por un extrañamiento feroz:

Una wawa va colgando de la espalda de la madre,
entre sus mantas

las mantas la envuelven entre colores
parece un capullo de mariposa,
que nunca va a tener alas

una mariposa que se tambalea en el borde de la vereda
tratando de tomar agua
esperando que alguien la aplaste,
esperando que yo la aplaste,
que me la lleve,

que la descuartice,
que la haga secar entre las hojas de algún libro gordo.

colores? Solamente veo el amarillo, solamente veo la muerte.
(Soto, 2017: 9)

Siguiendo con esta (des)composición de la maternidad como experiencia perturbadora, en un fragmento de otro texto de la misma poeta se lee la presencia invasiva del niño durante la gestación, como una entidad insólita, foránea y desconocida. El cuerpo de la mujer embarazada (que la discursividad sitúa desde una especularidad testimonial en que la sororidad femenina fracasa) deviene así el compartimento perfecto de un suceso ominoso, donde la mujer ejerce las contorsiones del huésped parasitado por los movimientos perversos del niño:

(...)
entonces sube una mujer igual a mí en el colectivo
está embarazada
nos miramos y somos una
se toca la panza y siento que algo se mueve en mí
algo que quiere gritar
algo que patalea
hay algo en mis entrañas que se mueve
que me estira las vértebras
que quiere nacer
dejo que el miedo se haga canción oscura
y lloro en silencio,
voy sentada en el último asiento
vomito
bajo del colectivo a toda velocidad
me pierdo en las calles de un barrio que no conozco

entre mi piel llevo humedad, llevo muerte,
llevo sangre,
llevo soledad
pronto llevaré olvido. (2017: 12)

La misma percepción espantada puede apreciarse, mediada por el juego subrepticio de lo no dicho, con la remisión del cuerpo femenino -deliberadamente elidido- pero cuyo contorno el asombro de la voz insinúa, en uno los minipoemas de Meliza Ortiz: “Es de las cosas que más me impresionan. (Ver un chiquito que ha crecido tanto)” (2006: 43).

En otra veta inquietante, donde se dispara una fuga elocuente respecto del peso de las convenciones sobre la maternidad, un poema de Salomé Esper dispone en la escritura un acto siniestro; como cuando se arregla el cuarto del hijo propicio a las nanas, se monta una Nativitas corrupta, la más idónea para encarnar el infanticidio pero ya sin metáforas aladas. A fin de volver digerible el acontecimiento, todo se encauza entonces hacia la constatación improbable de un acto suspendido entre el sueño y la vigila, casi como un requisito para poder decirlo:

ahogar al niño
susurrarle cosas lindas, cosas enteras, gruesas,
inmovibles por el olvido y la duda, cantar bajito una
canción de dulces y panes
y empujar su bella cabeza en las aguas mientras lloramos

querer abrazarlo
arrepentirnos
vivir con pena
con tanta pena

despertar
rodeados de agua (2014: 60)

Si la figuración de lo monstruoso es un síntoma disruptivo ante las convenciones sociales, que espanta porque desoculta con su presencia el proceso de los disciplinamientos propios de la vida en comunidad -al menos tal como lo ha pensado Rosemary Jackson (1986) en relación con el *fantasy*-, entonces, es posible comprender la reemergencia obsesiva de algunas subjetividades indigeribles -como la madre infanticida- que parecieran responder a estas dinámicas imaginarias. La literatura, con su tendencia a la exploración de los espesores de sentidos, contribuye a poner en primer plano y a redimensionar con sus lecturas implícitas de lo sociohistórico estas variables. Así se advierte en esta pequeña selección de poemas donde la readequación de la figura de Medea deviene una apelación estratégica para subvertir mandatos sociales vigentes sobre los cuerpos de las mujeres y los roles preñados en la maternidad.

En este sentido, tal como también se viene tramando de manera insistente en algunas tendencias potentes del microrrelato, especialmente en los libros de autoras regionales como Ildiko Nassr o Diana Beláustegui, y en articulación, desde ya, con las versiones no romantizadas y desacralizadoras que propusieron sobre el tema escritoras consagradas en el ámbito porteño -como Samanta Schweblin, Mariana Enriquez y Ariana Harwicz-, las poetisas de Salta y Jujuy fortalecen el desmontaje de los lugares culturalmente asignados a la maternidad -con toda la proliferación de versiones abyectas que comenté- como apuesta a la discusión y la búsqueda de nuevas dimensiones para resituar el debate.

Algunas ideas finales

A lo largo de estas páginas, he intentado posicionar para su análisis y discusión un conjunto importante de producciones poéticas de mujeres puestas en circulación recientemente desde Salta y Jujuy, con el propósito de colaborar en la incorporación de textualidades que emergen en circuitos periferizados de la literatura argentina actual.

En el panorama resultante, atendiendo por supuesto a las limitaciones del propio recorte del corpus y las isotopías trazadas para el comentario crítico, es posible advertir una serie de factores intervinientes significativos. En principio, la propuesta en su conjunto permite revalidar o impugnar algunos postulados críticos ensayados, en general desde la perspectiva de estudios focalizada en la experiencia capitalina, al momento de repensar procesos de largo aliento para el devenir de la poesía argentina. En este caso, es la categoría literatura regional la que permite resignificar encuadres de análisis a partir de la incorporación de la dinámica disonante de sus producciones literarias, que deben visualizarse en términos polisistémicos para destacar el espesor particular de sus temporalidades procesuales, sus divergentes niveles de modernización cultural y otros procesos específicos ajustados a las variables sociohistóricas locales y/o regionales. La propia percepción crítica del espacio cultural es entonces una consecuencia transitoria, calibrada desde el modo particular con que se ajuste la mirada del estudioso, antes que un bien grávido y estanco, heredado de las ideologías esencialistas locales.

Por otra parte, puertas adentro de las historias literarias regionales, el abordaje de estas nuevas producciones poéticas permite delinear los modos en que lo literario y sus procesos concomitantes actualmente develan una doble fase de reacondicionamiento. Por un lado, hacia las discusiones globales sobre el estatus más incierto de la literatura y sus reinventadas formas -discursivas, de producción, circulación y consumo-, en el marco de la última escalada del neoliberalismo mundial. Por otro, hacia las tradiciones literarias locales, con las que se instauran formas vinculares de apartamiento, pues con sus trayectos irreverentes puede advertirse la reinscripción crítica de las escrituras de mujeres, en espacios culturales donde fueron marginalizadas -y en algunos sentidos lo siguen siendo- por las dinámicas patriarcales que digitaban la vida literaria.

Por último, me gustaría haber contribuido también a la instancia de divulgación de estas poetas, de modo de poder incitar a la lectura y al conocimiento más profundo de sus producciones, gestionadas a menudo en circunstancias cargadas de dificultades donde lo precario (sobre todo en el terreno de los soportes materiales y el radio alcanzado por sus instancias de divulgación) se instituye en un elemento concurrente de discursos y prácticas. Sin que todo ello atenúe, por supuesto, la fortaleza enunciativa con la que nos incitan a discutir muchos temas pendientes de la agenda literaria y política de nuestro presente.

Bibliografía

- » Ariès, Philippe (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- » Armstrong, Nancy (1987). *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Madrid: Cátedra.
- » Astutti, Adriana y Contreras, Sandra (2001). “Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, n° 197, pp. 767-780.
- » Bazán, Armando Raúl (1992). *El noroeste y la Argentina contemporánea (1853-1992)*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- » Botto, Malena (2006). “1990-2000. La concentración y la polarización de la industria editorial”, en de Diego, José Luis (Dir.). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: FCE, pp. 209-249.
- » Castilla, Manuel J. (2000). *Obras completas*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Chiani, Miriam y Pas, Hernán (Coords.) (2014). “Algunas coordenadas (más) sobre narrativa argentina del presente”, en *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, año IX, n° 11/12, pp. 6-79.
- » Colina, Julieta (2018). “Se hace poesía al publicar. Experiencias editoriales independientes y artesanales en Salta”, en Guzmán, Raquel (Comp.). *Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Teseo, pp. 29-48.

- » Contreras, Sandra (2018). “En torno a las lecturas del presente”, en *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra, pp. 77-98.
- » Coppari, Lucía (2016a). “Edición y experiencia literaria en Córdoba”, en *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades*, año 5, n° 10, pp. 91-99.
- » ----- (2016b). “El proyecto editorial de *La creciente* en la cultura literaria post-crisis”, en *Orbis Tertius*, vol. 21, n° 24, pp. 1-10.
- » Dávila, Carmen Julieta (2020). “*El Duende*, revista cultural de Jujuy (1993-2005): un estado de la cuestión”, en Maristany, José et alii (Edits.). *Literaturas de la Argentina y sus fronteras: tensiones, vigencias y convergencias*. T. II. Buenos Aires: Teseo, pp. 457-468.
- » Domínguez, Nora (2007). *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la literatura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- » Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: FCE.
- » Genovese, Alicia (1998). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- » ----- (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE.
- » Gilbert, Sandra M. y Gubar, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- » Giorgi, Gabriel (2020). «“Hacer concha” Escrituras performáticas del odio y pedagogías públicas», en Arnés, Laura A.; Domínguez, Nora y Punte, María José (Dirs.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim, pp. 107-118.
- » Gramuglio, María Teresa (1992). “La construcción de la imagen”, en Tizón, Héctor et alii. *La escritura argentina*. Santa Fe: UNL/ Ediciones de la Cortada, pp. 35-64.
- » Guzmán, Raquel (Comp.) (2018). *Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Teseo.

- » Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- » Kamenzain, Tamara (2007). “Testimoniar sin metáfora. (Los casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico)”, en *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, pp. 117-162.
- » ---- (2020). “Las nuevas poetisas del siglo XXI”, en Arnés, Laura A.; Domínguez, Nora y Punte, María José (Dirs.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim, pp. 461-465.
- » Kesselman, Violeta, Mazzoni, Ana y Selci, Damián (2012). “Introducción”, en *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso, pp. 5-24.
- » Laera, Alejandra (2014). *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires: FCE.
- » Leonardi Herran, Teresa (2012). *Poesía reunida*. Salta: Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.
- » Ludmer, Josefina (2010). “Identidades territoriales y fabricación de presente”, en *Aquí América latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, pp. 149-156.
- » Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- » ---- (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo a un nuevo lirismo*. La Plata: EdUNLP.
- » Martínez Zuccardi, Soledad (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Mazzoni, Ana y Selci, Damián (2006). “Poesía actual y cualquierización”, en AAVV. *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 257-268.
- » Molina, Hebe y Varela, Fabiana (Dirs.) (2018). *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*. Mendoza: UNCuyo.

- » Monteleone, Jorge (2018). “Poesía argentina, de la mirada corroída al relato social”, en Jitrik, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 12. Buenos Aires: Emecé, pp. 419-475.
- » Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- » Moyano, Elisa (2005). “Los olvidos del siglo XX: las literaturas urbanas y los textos de mujeres”, en Moyano, Elisa (Coord.). *La literatura de Salta. Espacios de reconocimiento y formas de olvido*. Salta: UNSa, pp. 111-117.
- » ---- (2018). *Mujeres amordazadas. La generación literaria de los '80 o de la posdictadura en Salta*. Buenos Aires: Corregidor.
- » Nallim, Alejandra (2011). “La literatura regional en el contexto del nuevo milenio: estación Jujuy”, en Massara, Liliana; Nallim, Alejandra y Guzmán, Raquel (Dir.). *Literatura del noreste argentino. Reflexiones e investigaciones*. Vol. I. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU, pp. 38-51.
- » ---- (2012). “Por la cornisa urbana: literatura argentina del nuevo milenio”, en Rodríguez, Susana y Guzmán, Raquel (Coords.). *La ciudad y sus representaciones. Arte y literatura a fin de milenio*. Salta: EUNSa, pp. 23-37.
- » Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- » Prieto, Martín y G. Helder, D. (2006). “Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual”, en AAVV. *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 101-115.
- » Quispe, Gloria Carmen (2018). “Pasando revista... La narrativa emergente jujeña. Antologías y autores”, en Guzmán, Raquel (Comp.). *Cartografías literarias. De la democracia al bicentenario en el noroeste argentino*. Buenos Aires: Teseo, pp. 111-134.
- » Rich, Adrienne (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.

- » Robin, Régine (1993). “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”, en Angenot, Marc *et alii*. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, pp. 51-56.
- » Roggero, Juana (2020). “Lo materno: espacio continuo, presente perpetuo”, en Arnés, Laura A.; Domínguez, Nora y Punte, María José (Dirs.). *Historia feminista de la literatura argentina*. Villa María: Eduvim, pp. 257-261.
- » Saítta, Silvia (2014). “En torno al 2001 en la narrativa argentina”, en *Literatura y Lingüística*, n° 29, pp. 110-131.
- » Sarlo, Beatriz (1994). “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, en *Cahiers du CRICCAL. Le discours culturel dans les revues latinoaméricaines (1940-1970)*, n° 9-10, pp. 9-15.
- » ----- (2007). “¿Pornografía o *fashion*?” y “La novela después de la historia. Sujetos y tecnologías”, en *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 462-482.
- » Sosa, Carlos Hernán (2011). “Literatura regional y escalas de estudio: algunas reflexiones teórico metodológicas”, en Massara, Liliana; Nallim, Alejandra y Guzmán, Raquel (Dirs.). *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*. Vol. I. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU, pp. 78-85.
- » ----- (2016). “Buscando el hilo de Ariadna. [Un] panorama [tentativo] sobre la poesía argentina reciente”, en Altuna, Elena y Campuzano, Betina (Comps.). *Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana*. Salta: EUNSA, pp. 335-371.
- » ----- (2019a). “Melancolía y suicidio: una mancha temática en la narrativa argentina reciente”, en *Jornaler@s. Revista de Estudios Literarios y Lingüísticos*, año 4, n° 4, pp. 487-497.
- » ----- (2019b). “Sobre algunas derivas de la narrativa salteña reciente”, en *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, año 1, n° 1, pp. 65-75.

- » ----- (2021). “Al fin una hidra en el Valle de Lerma: literatura reciente y jóvenes escritorxs en Salta”, en *Estudios del ISHIR*, vol. 11, n° 31, pp. 1-20.
- » Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

La poesía reciente escrita por mujeres de Salta y Jujuy, gestada aproximadamente desde la década del 2000, constituye el objeto de estudio de este volumen. A partir de la reinserción en las tradiciones literarias y culturales locales y el empleo de una despejada noción de la categoría literatura regional, el libro avanza sobre la recomposición de un panorama de estas discursividades. El recorrido por algunas variables socioculturales significativas y el rastreo de isotopías y recursos procedimentales recurrentes terminan andamiando estrategias de lectura, tentativas, para poder acercarse a un corpus significativo de la poesía producida en esta región periferizada del país.

ILA : Instituto de Literatura Argentina



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras