

---

## *Una canción que sea menos que una canción.*

*La constitución de una tradición literaria  
femenina en Olga Orozco, Alejandra Pizarnik,  
Susana Thénon y Diana Bellessi.*

---

Por *Anahí Diana Mallol*  
(UNLP)

Las mujeres, se sabe, han debido escribir, para decirse a sí mismas, contra los hombres, contra otras mujeres, contra el cuerpo, contra las instituciones, contra la literatura, en suma, contra lo dicho por los otros. Han debido arriesgarse entonces a estrategias diversas, de desposesión algunas, de parodia e ironía otras, de cita desautorizada, de hurto, de estilización<sup>1</sup>.

Es por eso que cada generación de escritoras se ha encontrado en la necesidad de descubrir un pasado para forjar la conciencia de su sexo en la búsqueda de posibles madres literarias<sup>2</sup>. Por las grietas y por los silencios Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Susana Thénon y Diana Bellessi se conectan en una línea escrituraria que permite vislumbrar diferentes estrategias al mismo tiempo que una política común: contra el lenguaje, esa institución. Porque lo que liga más profundamente a estas cuatro poetisas y permite establecer entre ellas una línea de tradición,

no son tanto ciertas constancias temáticas (que podrían enumerarse rápidamente en un análisis que no haría más que rozar lo evidente, lo dicho por el poema), sino una actitud ante el lenguaje, un trabajo de indagación de las palabras con las palabras, un forzamiento que las revierte<sup>3</sup>.

Si, como piensan Bajtín<sup>4</sup> y Kristeva<sup>5</sup>, el escritor participa de la historia (tradición y contemporaneidad) no por una referencialidad directa o más o menos mediada de corte discursivo fonético, sino por el trabajo mismo sobre la escritura, se escribe desde la muerte del sujeto en el trabajo con el texto y con los textos. A partir del homicidio de sí mismo en tanto sujeto hablante en relación directa con su decir y su querer decir el escritor ingresa en esa historia transgrediendo su abstracción mediante la lectura-reescritura, mediante una práctica de una estructura significativa en función de o en oposición de otra estructura, casi,

como diría Derrida, mediante el robo y posterior injerto<sup>6</sup>.

De este modo la historia y la moral pueden leerse y escribirse en la infraestructura de los textos. Polivalente y plurideterminada la palabra poética de estas escritoras sigue una lógica que supera la lógica del discurso normativizado y encuentra su lugar en el no-lugar del margen.

La intersubjetividad (diálogo y ambivalencia) se convierte en una intertextualidad extendida en que la palabra es el mediador que vincula el modelo estructural al entorno cultural histórico-social y regula la mutación de diacronía en sincronía en el marco de la estructura literaria.

El dialogismo de Bajtín<sup>7</sup>, así como la intertextualidad de Kristeva, permiten pensar en la existencia de intersticios por donde la voz de los grupos minoritarios, ajenos a la representación, puede filtrarse para hablar de sí misma, para buscar su propio timbre y diseñar una identidad (que no tiene por qué pensarse como definitiva o monológica) al margen de la sentencia de la cultura oficial.

Bajtín introduce como unidad mínima de análisis la noción de estatuto de la palabra, con lo que sitúa al texto en la historia y en la sociedad, vistas como otros tantos textos que el escritor lee y en los que se inserta dialógicamente al reescribirlos. Cruce de la diacronía y la sincronía en la lucha

interna de la palabra, en el desgajamiento de las citas con respecto a su contexto que conserva no obstante en la frase aislada un resto de su sabor, ahora añejado por las traslaciones en tiempo y espacio.

El lenguaje en tanto ejercicio del individuo, ni exterior ni interior a él, permite la lectura a contraluz del otro, o de lo otro, porque es al mismo tiempo que subjetividad, comunicatividad, es decir, subjetividad social, socializada o conciencia mediatizada por ese mismo lenguaje. En ese dialoguismo "*la noción de persona-sujeto de la escritura comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de ambivalencia de la escritura*"<sup>8</sup>, en su juego con la lectura como actividad complementaria.

La palabra consta de tres dimensiones que dialogan entre sí: el sujeto de la escritura, el destinatario, y los otros textos. "*La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (otro texto)*"<sup>9</sup>. Es decir que todo texto se construye como mosaico de citas, como absorción y transformación de otro texto.

La escritura lleva entonces en sí la huella de un diálogo, con el otro, y consigo mismo en tanto otro, de una distancia del autor con respecto a sí mismo, como un desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado. El autor se ins-

tituye como tal en el lugar de un vacío, de una desaparición que permite la intercambiabilidad de autor a destinatario, de sujeto de la escritura a sujeto de la lectura. Se convierte en un anónimo, en una ausencia que permite a la estructura, estructura de intercambio, existir como tal. En el vaivén entre el sujeto y el otro, entre el escritor y el lector, escritor que es lector y lector que es escritor en el mismo acto simultáneo de la escritura-lectura, el autor se estructura como significante y el texto como diálogo entre dos discursos.

Es en medio de esta disolución de las nociones unificadas y estables de sujeto y de texto propio que las escritoras buscan, a contrapelo, afirmar una identidad, un modo propio, aunque ese modo propio tenga que ser ya, y justamente, una modalidad del estallido, de lo fragmentario, y delate a la unidad como ilusión y a la identidad como juego de posicionamientos inestables, a la vez necesarios e inevitables.

La escritura de mujer podría definirse a partir de ahí como una batalla en el interior del lenguaje, configurando un concepto de "escritura femenina" independiente del sexo biológico del autor, que considera a los textos y sus marcas de escritura de mujer dentro del marco de la lírica de un determinado momento histórico-artístico, en la medida en que el signo como terreno de la lucha ideológico-lingüísti-

ca se asienta en el desarrollo histórico de las relaciones de fuerza.

La eclosión de ese sujeto, autónomo, autoconciente, voluntarioso, se manifiesta de un modo muy particular en la escritura de estas poetas y da lugar a una circulación interna de preocupaciones, de modos de hacer y de decir, que las configura en tradición al mismo tiempo que salva sus diferencias. El ir y venir entre la voz propia y la voz de los otros, el silencio como resistencia y la palabra como resistencia, la experiencia del cuerpo y de la voz, la separación entre la que escribe y la que vive, permite establecer por primera vez y para futuras generaciones, en su iterabilidad y en sus posibilidades de deslizamiento, una tradición literaria argentina en la lírica escrita por mujeres, marcada por un ideal poético-político: destruirse y construirse en el cuerpo (lingüístico-pulsional) del poema, destruir el sujeto y el lenguaje corrientes, con su vocabulario y su gramática, con su asignación de significaciones y valoraciones estandarizadas, para rescatar a la niña que fue, para descubrir la que es (las que es y la son), o para construir "*una canción que sea menos que una canción*"<sup>10</sup>.

Con los cuerpos desgajados y los corpus textuales en proceso de borrado de los límites, lo que circula como materia fluida de intercambio entre estas materialidades porosas son frases, imágenes, posiciones poéticas y políticas que esporádicamente coa-

gulan formando constelaciones intertextuales. Una de las más importantes por las significaciones que condensa es la constelación del jardín, espacio abierto que propicia el surgimiento de la voz, del poema, que, porque "asegura residencia"<sup>11</sup>, se volverá el poema mismo.

Para Alejandra Pizarnik el sujeto-mujer se descubre en la posibilidad de transitar el pasaje de la niña de tiza dibujada en la pared a la respiración animal del deseo<sup>12</sup>, en la posibilidad de decir y de dejarse decir, de callar y de dejarse silenciar; en la posibilidad de ser al mismo tiempo la asesina y la víctima<sup>13</sup>.

Así como Alicia se aburre sentada a la orilla del arroyo y comienza a de-liberar consigo misma hasta entrar en la madriguera del conejo sin pensar en cómo se las va a a ingeniar para volver a salir, desde el fondo y el umbral de su poesía-madriguera. Alejandra va a intentar llegar al jardín, sin importarle lo que pueda pasar. En el trayecto se perderá a sí misma y olvidará, como Alicia, cómo se habla correctamente, cambiará el tamaño y descubrirá que ella no es ella misma.

Cuando llegue el jardín, el Edén lingüístico de la palabra como creación, descubrirá que en su interior mora la Reina de Corazones, la Dama de Rojo que posee la potestad de cortar la cabeza, de castrar, porque la ju-

cha contra el territorio tomado que es el idioma natal es también una lucha contra la lengua materna, contra las damas de rojo que la vampirizan<sup>14</sup>.

Para afectar el idioma natal con un fuerte coeficiente de desterritorialización será necesario entonces devenir-niña, devenir-animal, devenir-noche, devenir-poema, devenir también Dama de Rojo, Condesa Sangrienta. En un decir y decirse que no es grato.

A fuerza de grito, de silencio, de intensidad musical, buscar un tercer término excéntrico, inaudito, que permita sobrevolar la lógica bipolar y franquear las prohibiciones para ir hasta el fondo de lo posible, para mostrar en la atopía del goce irradiada desde un núcleo excéntrico del lenguaje la posibilidad de existencia como sujeto en un mundo en que el lenguaje no funciona como lenguaje alienado sino en permanente lucha consigo mismo<sup>15</sup>. Porque "... es siempre el jardín de lilas al otro lado del río. Si el alma pregunta si queda lejos se le responderá: del otro lado del río, no éste sino aquél" (*'Rescate', Extracción de la piedra de locura*), porque sabe que "...el jardín de las delicias sólo existe fuera de los jardines" (*'Inminencia', Extracción...*) el sujeto que se construye es aquél que "sale al alba a pronunciar una sílaba/ NO" (*'Reloj', Los trabajos y las noches*), el que define a la infancia como el momento en que "alguien entra en la muerte/ con los ojos abiertos/ como Alicia en el país

de lo ya visto" (*'Infancia', Los trabajos y las noches*).

Susana Thénon, en el trayecto que la lleva desde *Edad sin tregua, Habitante de la nada, De lugares extraños a distancias* y a *Ova completa* decide someter los discursos a una violencia de torsiones y distorsiones.

Mujer que se derrama, con "*la cara deshecha/ en el vidrio cuarteado*"<sup>16</sup>, diciendo repetidamente NO, ancla en los aledaños, de la muerte, del jardín, para preguntar: ¿Quién? mientras sueña que es un perro azul aficionado al viento, la fiebre (*'Scherzo'*). Canta, entre madrugadas ajenas<sup>17</sup>, eleva las rosas, rosas de un lenguaje trabajado por la supresión, por la negativa, "*para caer desde más alto*"<sup>18</sup>, y dice: "*Me niego a ser poseída/ por palabras, por jaulas/ por geometrías abyectas./ Me niego a ser/ encasillada,/ rota,/ absorbida./ Sólo yo sé como destruirme,/ cómo golpear mi cabeza/(...)*"<sup>19</sup>.

Conciente ya, y más acá y más allá de las preocupaciones religioso-platónicas de Olga Orozco, de su desgarramiento de raíz cristiana entre el alma y el cuerpo, sabe que la escritura de una mujer no puede ser más que una búsqueda y una escritura de su deseo, aunque el deseo siempre huya y se escabulla. Por eso escribe, en *Habitante de la nada*, poemas que no son poemas: "*Esto no es un poema: / es un grito de rabia,/ rabia por los ojos huecos./ por las pa-*

*labras torpes/ que digo y que me dicen,/ por inclinar la cabeza/ ante ratones,/ ante cerebros llenos de orín,/ ante muertos persistentes/ que obstruyen el jardín del aire.*" (*'No es un poema'*). mientras que en un poema (*'Poema'*) reconoce: "*Ayer tarde pensé que ningún jardín justifica/ el amor que se ahoga desafortadamente en mi boca*".

Como sabe que "*no hay lugar en un círculo perfecto*"<sup>20</sup>, que "*yo vivo aquí y ahora,/ donde todo es horrible*"<sup>21</sup> aprenderá a reír, a reírse de sí misma, como un enfermo cruel que se vigila el caos, la sombra, la supuración<sup>22</sup>. Se convertirá entonces en un espejo gastado, una superficie que no refleja sino que se regodea en el trabajo de transformación, de deformación grotesca.

La zona limítrofe de lo monstruoso, el espacio desterritorializado de la deformación, serán para la *Ova completa* de Susana Thénon los que permitan corroer las mallas invisibles de las metáforas lexicalizadas, atomizar los idiolectos, huir del veredicto por el revés de las consignas, descentralizar la enunciación para colocarla en todas partes y en ninguna. Y para eso, para ubicarse en Borderline<sup>23</sup>, elige mostrarse con las mil máscaras de "*Susana Etcétera*"<sup>24</sup>, desguarecerse en un "*lenguaje emputecido*"<sup>25</sup>.

Como lo explicó Sarduy<sup>26</sup>: "*todo 'fracasa' aquí, donde sólo llegan a mostrarse los procedimientos falsa-*

mente naturales que empleamos para dar ilusión de ellos, para engañar". Descorrimiento del velo de las ideologías por el choque de los gramas fonéticos, sémicos y sintagmáticos. Cuando el logos se rompe en tanto que absoluto aumenta la distancia entre las palabras y las cosas y se levanta la sospecha de que quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica, conjure y oculte al mismo tiempo.

Entonces Susana Thénon, tartamudeando, se exilia de la lengua materna, se asume extranjera a toda lengua y a sí misma, a su propia poesía, y nos trae, con la boca roída por el viento, los ecos del tango, del bolero, del gaucho, del sermón dominical, del refranero, del barroco español; nos atiza con latinazgos inventados o fragmentarios de una filología fantástica, voces anglófonas mentirosas o autoritarias, vocablos alemanes inciertos, con una vocación de mestizaje propia del barroco latinoamericano que le valió el estatuto de arte nuevo para un mundo nuevo<sup>27</sup>.

Golpe de estado contra el reflejo, el camino hacia el jardín que diseña Diana Bellessi<sup>28</sup>, el jardín que mata y que pide ser muerto para ser jardín, se tapiza de devenires pulidos por una retórica salvaje en mi menor ("*deslizada hacia el tú que orquesta/ una canción interminable*"<sup>29</sup>).

Escribe contra la forma que fija, contra la belleza estática y mortuoria que niega, en su atemporalidad, la existencia misma del jardín.

Por eso el poema recupera algo de materia viviente, no ya cuerpo orgánico pero tierra-madre fermentada en ebullición, lecho de desperdicios que se transforman hacia el futuro mundo renacido vegetal, animal, mujer, hombre, pero no Narciso.

Para habitar el jardín se vuelve indispensable decodificar y delatar la opresión inscripta en el propio lenguaje, pero no adocinando, sino dejando que asomen por los bordes el goce, el miedo, la turbulencia, el resentimiento. Se escribe en los intersticios, con la precisión de lo ambivalente, del mero deo. Pensando en vivo, no en vitro. Contradiciéndose, avanzando, reculando, descubriendo lo nuevo en lo ya dado, deshipotecando el imaginario.

Por eso dice "*He construido un jardín para dialogar/ allí, codo a codo con la belleza, con la siempre/ muda pero activa muerte trabajando el corazón*"<sup>30</sup>, y también "*Tener un jardín, es dejarse tener por él y su/ eterno movimiento de partida (...)*"<sup>31</sup>.

Por eso el itinerario hacia el jardín y el jardín mismo se despliegan en el espacio abierto por las preguntas, en el desbroce de la interrogación (porque "*... sos, jardinera y no/ jardín...*"<sup>32</sup>) que ronda conceptos otrora

opuestos, y los hace vibrar en una tensión que no resolverá jamás.

Porque todas escriben desconfiando de las palabras y dando testimonio de la violencia que circula, por la sociedad, por el lenguaje (disciplinamiento del cuerpo de la mujer, disciplinamiento de su decir), las opciones que realizan se dirigen desde el lugar de lo menor en que han sido colocadas desde siempre hacia una minorización<sup>33</sup> que da cuenta de las grietas sobre las que se asientan los espacios de cierto poder que se cree monolítico, al mismo tiempo que diseñan nuevos espacios, microutopías de un poder atomizado e intercambiable.

Los modos discursivos que sustentan esta búsqueda son variados, y abarcan la retórica algo grandilocuente de Olga Orozco, con versos largos y obsesivos como un ritual, los brevísimos poemas de Alejandra Pizarnik, el tono burlón de Susana Thénon y el barroquismo conceptual de Diana Bellessi.

Alzando con la voz ronca la palabra como arma de conocimiento e instrumento de exploración, Olga Orozco propone como tarea a la poesía la de indagar, la de convertirse en una pregunta que conduce a todas las respuestas y a ninguna (tarea que reformula Diana Bellessi tres décadas más tarde y demuestra un progreso en la concientización de lo que surge desde la experiencia como cambio estético y extensión del pensamiento feminista

cuando dice en *Eroica* "Una mujer madura/ que ya/ no será// sino lo que es:// / tarea// Conciencia que expresa/ el esplendor// y deseo/ más allá/ de la línea de sombra.") pero también como un conjuro (en lo que la gran madre y la gran bruja será fielmente seguida por Alejandra Pizarnik).

En el aliento incesante del poema (palabra en la que vibra itinerante o reunido el tiempo pasado con el presente y se lanza hacia el futuro en la operación sincrética de la memoria), en el aliento de sus largos versos, que tienen mucho del ritmo y la cadencia de las letanías o los himnos sagrados, Olga Orozco construye una guarida.

Si bien el poema, el último de los recintos de esa larga casa que recorren los versos y donde la imaginación organiza la experiencia y da sitio a la memoria, será un lugar deshabitado, asolado por vientos, arena y corrosión de muerte, ambiguo refugio que deja las heridas a la intemperie, se erige no obstante en lugar propicio desde el momento en que Olga Orozco inaugura una voz que no tiembla, que no necesita justificarse, que no teme decir su miedo, su fragmentación, su alienación.

Aunque defina a sus poemas como "humilde roce del polvo sobre el polvo"<sup>34</sup>, aunque reconozca que "Fue necesario el grave, solitario lamento del viento/ entre los árboles,/ para que tú supieras más que nadie ese deses-

perado resonar,/ ese rumor sombrío  
 con que pueden decirse las palabras/  
 cuando de nada vale su fugaz melo-  
 día”<sup>35</sup>, aunque todo poema esté de an-  
 temano condenado al fracaso en vir-  
 tud misma del lenguaje en que se en-  
 carna (porque la lejanía es “la enemi-  
 ga de todos tus amparos”<sup>36</sup> o como lo  
 dice Pizarnik, en una reformulación  
 más sintética y potente “Si digo agua  
 ¿beberé?”<sup>37</sup>), por su imposibilidad úl-  
 tima y originaria de llegar a decir la  
 palabra secreta que abre todas las puer-  
 tas, de alcanzar la llave del Reino, el  
 conjuro último que conduce hacia la  
 reconciliación total de lenguaje, suje-  
 to y mundo, es ese mundo que se cons-  
 tituye en el gesto de buscarse en el poe-  
 ma sin vacilaciones y sin pudor, es ese  
 ejercicio de peligrosa experimentación  
 con el sujeto, lo que lega a las demás  
 poetas con una invitación:

“Ven. Vamos a recobrar ese pa-  
 ciente imperio de la dicha  
 lo mismo que a un disperso jardín  
 que el viento recupera”.

(‘La casa’, Desde lejos, 1946)

Es también una certeza:

“Sólo había un jardín: en el fon-  
 do de todo hay un jardín.”

(‘Pavana para una infanta difun-  
 ta’, Mutaciones de la realidad,  
 1979)

que repite en un eco tranquilizador la  
 de Alejandra Pizarnik, la “heredera de  
 todo jardín prohibido” (‘El deseo de  
 la palabra’, El infierno musical), más  
 que certeza esperanza o promesa:

“(…) En dónde estoy? Estoy en  
 un jardín.”

Hay un jardín.

(‘Piedra fundamental’,  
 El infierno musical, 1971)

Es una elección:

“(…) No es  
 trascendente este temblor  
 mientras cae el crepúsculo  
 sobre el jardín  
 En la heredad de mis hijos,  
 hija, yo también, elijo  
 quedarme aquí”

(Diana Bellessi,  
 ‘Cada fragmento de mí...’,  
 El jardín, 1992)



Notas

- 1 El problema de la voz propia que afecta a la escritura de las mujeres alcanza matices característicos cuando se la piensa en relación con la historia de la literatura y los mecanismos de cambio de la institución literaria, mecanismos que ponen a las mujeres escritoras en la dificultad de oponerse y adaptarse simultáneamente a los modelos literarios históricamente masculinos (el "canon occidental"). La oposición surge en el intento de configurar un modo propio que de cuenta de una experiencia particular (la experiencia de ser mujer en una determinada sociedad y en una cierta época); la adaptación, en tanto imposibilidad de rechazar completamente esos modelos (que constituye toda la tradición a la que han accedido como lectoras) si quieren evitar el anacronismo o el soplismo, si quieren, y lo quieren, evitar la repetición de la segregación.
- 2 Este carácter de amiga-madre que ejerció Olga Orozco con respecto a Alejandra Pizarnik y que se dio tanto a nivel afectivo como a nivel intelectual es subrayado en diversas oportunidades en la biografía redactada por Cristina Piña. Piña, Cristina. *Alejandra Pizarnik*. Bs. As., Planeta, 1991. Especialmente p. 170.
- 3 Está claro que este trabajo de indagación sobre el lenguaje caracteriza a la labor poética en general, pero en el caso de estas cuatro escritoras adquiere modalidades particulares que responden a políticas de género, algunas de las cuales se irán explicitando en el desarrollo de este trabajo.
- 4 Bajtín, Mijail. (Pavel N. Medvedev). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid, Alianza, 1994.
- 5 Kristeva, Julia. *Semiótica 1 y Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos, 1981.
- 6 Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento, contexto". En: *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra, 1994.
- 7 Bajtín, Mijail. "El problema de los géneros discursivos". En: Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982. y Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Bs. As., F.C.E., 1993.
- 8 Escritura que reconoce el estatuto diferencial pero no jerarquizante de los grupos opuestos. Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid, Fundamentos, 1981. p. 195.
- 9 (id. ant. p. 190)
- 10 Pizarnik, Alejandra. 'Noche compartida en el recuerdo de una huida'. *Extracción de la piedra de locura*. (1968). En *Obras completas*, Bs. As., Corregidor, 1991.
- 11 "Sólo la música de la sangre/ asegura residencia/ en un lugar tan abierto", en el marco del entrado cuerpo poema característico de Pizarnik. 'Un abandono'. *Los trabajos y las noches* (1965). En *Obras completas*, Bs. As., Corregidor, 1991.
- 12 Muschietti, Delfina. 'Alejandra Pizarnik: la niña asesinada'. En *Filología*. XXIV, 1.
- 13 *Diarios*, entrada del 15 de noviembre de 1964: "Y ese sueño con la asesina y la víctima. Yo era las dos. Si salvas a la víctima tendrás que matar a la asesina". En Graziano, Frank (comp.). *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México, F.C.E., 1992.
- 14 Tal como las presenta en 'Sortilegios' (*Extracción de la piedra de locura*): "Y las damas vestidas de rojo para mi dolor y con mi dolor insumidas en mi soplo, agazapadas como fetos de escorpiones en el lado más interno de mi nuca, las madres de rojo que me aspiran el único calor que me doy con mi corazón que apenas pudo nunca latir (...)." O en "Otros poemas" (1959), una sección de las *Obras Completas* de Corregidor: "Silencio/ yo me uno al silencio/ yo me he unido al silencio/ y me deja hacer/ me deja beber/ me deja decir."
- 15 Mallol, Anahí. 'Distanciamiento y extrañeza en la obra de Alejandra Pizarnik'. *Orbis Tertius*, año I, n 2, Centro de estudios de Teoría y Crítica literaria, U.N.L.P., 1996.
- 16 Thénon, Susana. *Edad sin tregua*, Bs. As., Cooperativa Impresora, 1958. "Aledaños III".
- 17 Thénon, Susana. *Edad sin tregua*, 'Instantánea de media noche'.

- 18 id. ant.
- 19 Thénon, Susana. *Habitante de la nada*. Bs. As., Thiriell, 1959. "No".
- 20 Thénon, Susana. *De lugares extraños*, Bs. As. Carmina, 1967. "Para el que amó desde su encierro".
- 21 Thénon, Susana. *Habitante de la nada*. 'Aquí, ahora'.
- 22 Thénon, Susana. *De lugares extraños*. 'Hay colmenares, fiestas'.
- 23 Collin, Françoise. 'Borderline. Por una ética de los límites' en *Feminaria*, año VI, n1 11, Buenos Aires, noviembre de 1993. En este artículo Collin da al diálogo una dimensión fundamental en la medida en que lo ubica en la base de una nueva ética que evitaría tanto los avatares del individualismo como los del comunitarismo y podría aclarar la cuestión de la relación entre las mujeres así como la de la relación entre los sexos.
- 24 Thénon, Susana. *Obra completa*. Bs. As., Sudamericana, 1987. 'La antología'.
- 25 Susana Thénon, en carta a su traductora Renata Treitel del 1/XII/1986. En: Barrenechea, Ana María. 'La documentación marginal para distancias'. *Filología*, año XXVII, n1 1-2, Buenos Aires, 1994.
- 26 Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, F.C.E., 1973.
- 27 Mallol, Anahí. *Obra completa de Susana Thénon: la mezcla como política*. En prensa. Para ser publicado en *Actas del Congreso Internacional Fines de siglo y modernismo*. Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universitat de les Illes Balears.
- 28 Bellessi, Diana. *El jardín*. Rosario, bajo la luna nueva, 1994 2.
- 29 "Un anuncio aparece..."
- 30 "He construido un jardín como quien hace..."
- 31 id. ant.
- 32 id. ant.
- 33 No en el sentido teórico en que Deleuze propone el término sino en el uso concientizado, político, que le da Diana Bellessi en sus ensayos, por ejemplo cuando, hablando de "esa pequeña voz que escribe los poemas", le elige como tarea "permanecer atenta a lo inútil, a lo que se deshacha", "deshacer las cristalizaciones discursivas de lo útil", "desatarse de lo aprendido", "disminuir los ecos de las voces altas", propone celebrar "gloria y fragilidad de su sentido puesto en duda, afirmado, puesto en duda...", en medio del gran coro, por la idiota de la familia". Bellessi, Diana. 'Lo propio y lo ajeno'. Bs. As., *Feminaria*, 1996. "Vigía del fondo".
- 34 Orozco, Olga. *Desde lejos* (1946). En Orozco, Olga. *Obra poética*, Bs. As., Corregidor, 1985. 'Detrás del sueño'.
- 35 Orozco, Olga. *Desde lejos*. 'Cuando alguien se nos muere'.
- 36 Orozco, Olga. *Desde lejos*. 'Entonces, cuando el amor'.
- 37 "(...) no/ las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia/ si digo agua ¿beberé?/ si digo pan ¿comeré? (...)". Pizarnik, Alejandra. 'En esta noche, en este mundo'. En la sección "1971-1972" de *Obras completas*, Bs. As., Corregidor, 1991.

COMENTARIO AL TEXTO

*Una canción que sea menos  
que una canción.*  
*La constitución de una  
tradición literaria femenina en  
Olga Orozco, Alejandra  
Pizarnik, Susana Thénon y  
Diana Bellessi.*

Por Jorge Guglielmelli

Desde la poesía de estas cuatro escritoras, Anahí Mallol nos presenta a un "grupo minoritario al margen de la cultura oficial" con un ideal poético político y en busca de la reafirmación de una identidad. Búsqueda que implica una conciencia de género y un decirse a sí mismas, para así configurar una tradición, una escritura femenina. En esta batalla contra el discurso normativizado y por tanto hegemónico, este grupo - según Mallol - opondría otro, marginal, armado de una palabra "polivalente y plurideterminada".

Esta palabra utilizada "como resistencia" no difiere del uso que T. S. Eliot en 'Los poetas metafísicos' adjudica a los poetas (en general) como un modo de: "forzar el lenguaje, dislocarlo si fuera necesario hasta que entre en su nuevo significado"; ni del reclamo de Coleridge de: "despojar los

objetos comunes del velo de la familiaridad".

No dudamos que esta desfamiliarización implica la denuncia de las normas sociales construidas históricamente por el discurso hegemónico y que una percepción femenina desde el margen debe, en tanto denuncia, deconstruirlo para borrar las huellas de esa minorización a la cual lo femenino es sometido. Pero esta experiencia particular: "ser mujer en una sociedad y una época" que dé lugar a una "circulación interna de preocupaciones", no avala el asimilar a la escritura femenina como una batalla en el interior del lenguaje.

En su artículo 'Sobre la poesía' J.J. Saer expresa: "La poesía es naturaleza, no lenguaje. El lenguaje es su opresión. La poesía busca en el lenguaje esas puertas que persisten en él y permiten el acceso a la naturaleza". Así como A. Mallol divisa la ruptura del logos que "aumenta la distancia entre las palabras y las cosas". Ruptura que permite descorrer velos sobre los procedimientos discursivos que enmascaran esa opresión.

La construcción de jardines edénicos, la búsqueda de madres literarias, pueden, más allá de las recurrencias temáticas, conformarse como programa poético-político que pretenda un corrimiento del lugar impuesto por el discurso del poder. Es con el lenguaje

como podrá expresarse esta otra mirada, inquisitiva, desigual; mas no son la ajenidad, la opacidad, las torsiones y distorsiones a que se lo someta, los mecanismos que aseguren marcas femeninas en la escritura.

Fuera de la discusión -estéril- sobre la entidad de la escritura femenina, encuentro confusos los límites léxicos y gramaticales que la puedan diferenciar de cualquier otra poética de ruptura, marginal, excéntrica y opuesta a aquella, oficial, resguardo de la tradición de un modelo literario canonicado. Romper la trama de las metáforas lexicalizadas y en proceso de transparencia, es preocupación de la poética en general y no tarea privativa de la enunciación femenina. Esta actitud ante el lenguaje, batalla en su interior, es la que forja el lenguaje poético y éste, la herramienta de producción que permite elaborar un discurso femenino de ruptura.

Finalmente, me pregunto si este programa poético político (conscientemente o no) puede conjugar el estructurar "*por primera vez y para futuras generaciones ...una tradición literaria argentina en la lírica escrita por mujeres*" y a su vez mantenerse en el no lugar de lo menor desde donde tiene (conscientemente) su origen.

## Debate sobre la ponencia de Anahí Mallol

**Anahí Mallol:** Voy a explicar un poco algunas cosas: el tema de la escritura femenina es muy debatido, más allá de que algunas conclusiones sean muy discutibles, es muy interesante, llega a algunos puntos y a algunas aporías teóricas que son realmente muy importantes.

En los mejores casos en que la definición de la escritura femenina se ha desprendido de sus comienzos franceses biologicistas, donde se la definía como una escritura desde el cuerpo, y desde el cuerpo quería decir: desde el bosque múltiple y la multiorgasmia. Definiciones que tenían el acento puesto en el género como construcción; por eso en mi trabajo explicaba toda esa cuestión de la historia y las ideologías. Creo que se puede definir una escritura femenina para un determinado grupo en un determinado momento.

El punto de partida de mi trabajo es justamente desde la lectura de estas poetas, darme cuenta de que había puntos en común, algunos conscientemente (el grado extremo es Diana Bellessi, que se sabe que es militante y que quiere escribir eso), pero me parece que existe cierta unión en algunas experiencias comunes que aparecen en los poemas, que aparecen antes, que están también en Alfonsina Storni, y que es esta cuestión de considerar esa ajeni-

dad del lenguaje y entonces tener que ubicarse en un lugar marginal para tratar de corroer un poco ese lenguaje. Por eso decía: para tratar de decirse a sí mismas, para salir del lugar en que el discurso masculino había puesto a la mujer, por ejemplo, el lugar de la belleza, el lugar de lo angelical, o su contrario, el lugar demonizado de la mujer fatal.

En el mejor de los casos en que las definiciones de escritura femenina se apartan de lo biológico y van hacia otro tipo de caracterizaciones, termina ocurriendo que existe una escritura femenina que puede ser detentada por escritores varones, que es la conclusión a la que llega Julia Kristeva cuando dice que Artaud y otros poetas más, también desarrollan escrituras femeninas.

[Público]: ¿Vallejo?

**Mallol:** No, Vallejo no, además Kristeva no habla de Vallejo. Una de las preguntas que hizo Jorge, es si a partir de esa ajenidad con respecto al lenguaje, no se puede definir cualquier tipo de poesía. Lo que yo digo es que en el caso de las mujeres, y leyendo a estas poetas, se da de una manera particular. Por un lado, hay una puesta en primer plano de eso, no sólo tematizado en cantidad de versos de Pizarnik, en alguna cita que leí de Susana Thénon y en la poesía de Olga Orozco, como las disonancias en las categorías de la persona (como diría Walter Mig-

nolo), como un posicionamiento político. Es decir, es en estas mujeres una política de la lectura y una política de la escritura, es una autodefinición que también es política.

[Público]: A mí me queda la duda con respecto a este planteo sobre la cuestión del lenguaje. Creo que la decisión de esa poética las hace no necesariamente marcas de escritura femenina.

**Mallol:** Lo que pasa es que no quiere abundar en citas. Por ejemplo, Susana Thénon se refiere al discurso de la filosofía, al lugar en que el discurso de la filosofía ubica a la mujer y de ahí se corre, todo eso en un poema; lo mismo hace con el tango, con el bolero, aparece de un modo explícito; no es una cuestión vaga de que escriba en contra del lenguaje, eso es una formulación general que después se da en cada caso.

Por ejemplo una de las cosas que inaugura tímidamente Alfonsina Storni, y que Olga Orozco lo pone en primer plano, es presentar un sujeto que se adjetiva en femenino, y ese llevarlo a tercera persona que hace Olga Orozco. y que después Pizarnik lo toma y lo usa hasta la saturación: la sonámbula, la que duerme, la que escribe. Eso no estaba, eso no lo habían encontrado antes y está explícitamente queriendo dar cuenta de cierta experiencia. Hay un remitirse constantemente a los momentos de disciplinamiento de la vida

de una mujer, por eso aparece “la niña” en oposición a lo que podía ser “el jardín” en los poetas españoles del ‘27 o lo que podía ser “la infancia” a quien se le quita toda ingenuidad como lugar de tópico, como lugar de ausencia de conflicto; todo pasa a ser conflicto, no hay un lugar de descanso ni siquiera en relación con la madre, sobre todo en Pizarnik.

**Graciela Golchluk:** Pero eso no es solamente femenino, la infancia de Osvaldo Lamborghini, por ejemplo, es muy problemática.

**Mallol:** Bueno, es que habría que ver en cada caso. No digo que porque sean mujeres, escriban necesariamente de manera diferente; digo que estas

cuatro mujeres lo hacen, y lo hacen poética-políticamente; no digo que no pueda estar en Lamborghini, no es excluyente, como no lo hace excluyente Kristeva tampoco.

**[Público]:** Lo que no alcanzo a comprender es por qué la calificación de femenina a una escritura.

**Mallol:** El punto de partida es el siguiente: el género es una construcción cultural, como módulo que se aplica a los sujetos y conlleva modos de experiencia diferentes para los hombres y para las mujeres; hay una experiencia que es diferente y en la medida en que la poesía habla de la experiencia, refleja cosas diferentes. Hay diferencias, son evidentes...