

//Dossier//

La poesía argentina escrita por mujeres
1960-2000

**La carroza vuelta calabaza:
poemas de amor contemporáneo**

Anahí Mallol¹

Recepción: 21 de abril de 2021 // Aprobación: 25 de junio de 2021

Resumen

El artículo analiza la poesía amorosa de poetas argentinas nacidas en el último cuarto del siglo XX, con especial análisis de los textos de Marina Mariasch, Celeste Diéguez, Paula Jiménez España y María Eugenia López. A partir del concepto de dulce-amargo creado por Safo y analizado por Anne Carson, se siguen las particularidades de la concepción actual del amor en el marco de la crisis cultural y el conflicto entre los géneros que vehiculizaron las teorías feministas. Se observa en los textos estudiados un viraje en la concepción del amor que busca des-idealizar las relaciones y avanzar desde la idea de la existencia de una pareja apropiada o "media-naranja" hacia una manera más libre, fluida, y desdramatizada, es decir, pos-amorosa y anti-institucional, de pensar y sentir las relaciones entre los géneros y entre las mujeres.

Palabras claves

Poesía argentina - Contemporánea - Amor - Posamor

Abstract

The article analyses the love poetry of Argentine poets born in the last quarter of the twentieth century, with a special analysis of the texts of Marina Mariasch, Celeste Diéguez, Paula Jiménez España and María Eugenia López. From the concept of sweet-sour created by Safo and analyzed by Anne Carson, the peculiarities of the current conception of love are followed in the context of the cultural crisis and the conflict between the genders that led to feminist theories.

The texts studied show a shift in the conception of love that seeks to de-idealise relationships and move from the idea of the existence of an appropriate or "half-orange" partner towards a freer, more fluid and undramatised, that is, post-love and anti-institutional, way of thinking and feeling about relationships between genders and between women.

Keywords

Argentine poetry - Contemporary - Love - Post-love

¹ Doctora en Letras por la UBA, investigadora del IdIHCS (UNLP/CONICET)-UNA. E-mail: anahimallol@yahoo.com.ar

En un fragmento del poema de amor más antiguo que conocemos en la cultura occidental, Safo califica al amor de dulce-amargo, glukupikron. En una sola palabra reúne los dos afectos que rodean al amor y al deseo. Anne Carson (2015) destaca que se trata, en el caso de este poema, de la paradójica simultaneidad de ambos que acomete al sujeto de manera inesperada y lo deja en estado de vulnerabilidad. Mirta Rosenberg resume en el prólogo la tesis central del libro: “Eros es falta, dice Sócrates, y esa falta crea una contradicción y una paradoja: el amante, imposibilitado de acceder al amado, ama y odia” (9).

Desde entonces, se puede decir, pasando por el célebre “odi et amo” de Catulo, el amor, y su contracara odiosa, han acompañado a la poesía como uno de sus motivos recurrentes, y llevan, en cada época, sus modalidades y estilos específicos. Cambia la forma de entender el lazo amoroso, la manera de enunciar las delicias y tormentos de ese lazo, pero cambian también los sujetos y los objetos, tanto como la relación entre deseo y amor. Todas estas cuestiones adquieren ciertas cualidades diferenciales en relación al género del sujeto amoroso.

Si Alfonsina Storni, con su alternancia entre la figuración de la mujer enamorada, paciente, dócil, y la que reclama un trato justo por parte de sus partenaires masculinos, o denuncia la doble moral, o enuncia una incipiente sororidad, hasta llegar al rechazo respecto de la demanda masculina, marca un precedente que supo despertar la ira de Borges², esa segunda voz de Storni no ha dejado de acrecentarse con el paso del siglo XX hasta repercutir en el XXI. No se trata solo, en este caso, de la alternancia entre lo dulce y lo amargo, sino de diferenciar posiciones subjetivas y de género ante la emergencia del deseo y del amor, y ante las formas sexo-genéricas generadas culturalmente para lidiar con ello que parecen separar diferentes dosis de lo dulce y de lo amargo para cada género, y pautar las emociones y las expresiones que les corresponderían.

En este sentido la expresión de Borges emblematiza el discurso patriarcal respecto de la posición femenina ordenada por la cultura, al calificar despectivamente al reclamo, la queja o el enojo femenino de destemplados, y reputarlo como inadecuado por su carga de agresividad. La mujer que quiere hacer escuchar su voz, su disidencia, peca por mal gusto, por masculinizada, por disonante, y merece ser descalificada.

² Jorge Luis Borges en una reseña del libro *Telarañas*, de Nydia Lamarque, se refiere a Alfonsina en términos de “chilloneras de comadrita que suele inferirnos La Storni”. Comadrita es una invención retórica que remite a la serie compadre-compadrito: alude a las mujeres de pueblo, a la “chusma”, a la “conventillera”. Llamarla “La Storni” marca una diferencia de territorio y de clase. Es totalmente despectivo (Muschiatti, 1999, 12).

La poesía contemporánea de mujeres argentinas se hace eco del doblez (Genovese, 1998) que la voz necesita para decirse como mujer y, a la vez, responde a la época y sueña una futura con otras configuraciones posibles de las relaciones sexo-afectivas. En los últimos años ha dado muestras de que la cuestión amorosa sigue siendo central de muchas maneras y con diversas configuraciones en la orientación de un sistema de organización de las relaciones entre sexo y género en crisis y en reinención permanentes.

Si, en los noventa, se imponía una poesía desafectada que hacía de los sujetos masculinos deprimidos o drogados, el elemento unificador de una subjetividad caracterizada por su apatía, su descreimiento de la política y aún de la percepción como modos de conexión con el mundo exterior, los sujetos de la escritura de mujeres tomaban la palabra para presentar con ironía un juego y superación de los estereotipos femeninos. La subjetividad de las escritoras empieza a salir de la comprobación de una división subjetiva inherente a la formación cultural del género (diferencia entre la que es y la que es dicha, entre el mandato social y la experiencia, entre la intimidad de su sexo y lo que la cultura patriarcal espera de la mujer) para probar un dominio definitivo, experimental, auto-irónico, lúdico, de la voz propia (Mallol, 2016). El motivo amoroso no es ajeno a estas nuevas posibilidades de decir.

Los avatares de una vida de mujer

A lo largo de los libros publicados por Marina Mariasch se pueden seguir los avatares de la constitución de una subjetividad de mujer (Mallol, 2018), con todas sus etapas y vicisitudes; la adolescente que descubre el amor, la recién casada, la divorciada, la madre. Las posiciones en su poética están siempre del lado de la interrogación y la denuncia del conflicto y se centran, a veces, en la inconmensurabilidad de las experiencias femenina y masculina respecto del amor.

Si en *coming attractions* (1997) ubica al sujeto del poema como una ex del padre, mientras, como al pasar, da cuenta de la construcción cultural del amor, en el libro de relatos *Estamos unidas* (2015) da cuenta de la iniciación sexual, en un momento de apertura sexoafectiva (el regreso de la democracia) con todas sus contradicciones, y en la nouvelle *El matrimonio* (2011) desarma esa institución como contrato de efectos y consecuencias dulceamargos sobre las subjetividades, marcando cada vez las diferencias de los géneros. Así lo instituido en las relaciones de amor mostrará cada vez su trayecto de zigzag erótico, emocional, económico. Al final del recorrido nos encontramos con una voz experimentada

que sabe que no puede hacer del amor el centro de la existencia, porque hay elementos azarosos, fragmentarios, que hacen al amor y sus avatares.

Es posible rastrear desde el inicio una cierta desconfianza. En *coming attractions* el poema “tren” cierra con la frase “Culpá a los interminables broderies de la cama por ponerme tan enamorada” (p. 43). Hay una ironía allí, en el desplazamiento de la responsabilidad, un juego, que tiene consecuencias más profundas: la culpa del broderie no sólo vuelve a esa imagen que ya estaba en Safo, e incluso en la canción de Tristán e Isolda, que hace del enamorado un sujeto inerte repentinamente tocado por una flecha que lo conmociona y lo deja pasivo ante el acontecimiento (Rougemont XX), sino también otra cosa, que se subrayará en los libros siguientes: una cierta aleatoriedad en el sentimiento amoroso, que lo pone en duda en su misma base (“Ahora creo que me gustás,/ pero es sólo que con vos/ entiendo Lukács” (“Canción del marxismo occidental”, Mariasch, 2014: 102), dirá más adelante en unos versos en los que el uso aleatorio de la rima subraya lo azaroso tanto como el rasgo humorístico.

Jacques Rancière (2011) toma el concepto de haecceidad de Deleuze para mostrar el desplazamiento que opera la descripción flaubertiana del enamoramiento de Emma Bovary desde el sujeto hacia los objetos y, en última instancia, hacia la nada. Cita:

Una estación, un invierno, un verano, una hora, una fecha, tienen una individualidad perfecta y que no carece de nada, aunque no se confunda con la de una cosa o de un sujeto. Son haecceidades, en el sentido de que en ellas todo es relación de movimiento y de reposo entre moléculas o partículas, poder de afectar y de ser afectado. (Deleuze y Guattari, 1994: 318).

Madame Bovary opera, según Rancière, en una estetización de los objetos y de la situación que inciden en el sentimiento amoroso al punto de que, incluso, se confunden con él, y su experiencia, que mezcla lo insignificante a lo sublime, la reverberación de los rayos del sol con las sublimidades del amor, lleva al fracaso de la relación y al suicidio, porque ese sublime es insostenible.

Mariasch se ubica en otro lugar: el de quien conoce la influencia de la estetización en la intensidad del sentimiento, los desplazamientos de los objetos o de las haecceidades hacia el ideal, y los consigna con un tono irónico que le permite al sujeto tomar distancia respecto de su propia emoción. Hay un saber aprendido que pugna por des-estetizar y des-sublimar la centralidad del amor que, en ocasiones, puede ocupar el lugar de una religión (Tenenbaum 2019).

Un movimiento parecido es el que se muestra en otro poema del mismo libro, “malcom y yo”, cuando dice “Me llaman la chica/ ¡Socorro! ¡Ámame! Pero para eso tengo que estar/ antes lastimada” (Mariasch, 1997:27). Hay aquí un juego entre el yo y lo que los otros dicen del yo que cuestiona el estereotipo de la mujer caracterizada por su inclinación a la demanda desmedida de amor, de la cual se distancia también por el uso de la acentuación del verbo ajena a los modos rioplatenses, antes de enunciar otro saber, el de la posición que hace que una persona demande el amor con desesperación: la herida. Este conocimiento de causa da la distancia de la razón, y es un comienzo del corrimiento subjetivo hacia el “yo sé muy bien lo que hago” (íd. ant.), que se presenta en toda su ambigüedad.

El título de la poesía reunida de Mariasch (2014) marca la disonancia dulce-amargo como una tensión tal vez inconciliable: *Paz o amor*. Los poemas recorren las posibilidades casi infinitas entre estos polos y dejan resonando preguntas: ¿Es preferible la paz o el amor? ¿Cuánto hay que amar y cómo para que una relación de amor sea en paz, es decir, sea más dulce que amarga?

Puesto que el sujeto lírico ya es consciente de que “Hay un agujero/ en mi media naranja” (*El zigzag de las instituciones*, 2009, en Mariasch, 2014: 103), y a veces la relación se corta justo cuando “estábamos /empezando a leer los signos/ que formaba la humedad que sube/ desde el asfalto como las formas concretas/ que toma el amor los primeros días” (99), y en cualquier momento puede aparecer “esa grieta/ abierta entre nosotros” (91), el amor es ya una incerteza, ya una precariedad. La fe sólo puede ser una fe chiquita, una fe en los detalles (“Fe en la tarde”: 94), una fe desconfiada, si se permite el oxímoron, que se hace preguntas mientras se miran los casamientos de los famosos en la tele.

Lo que Zygmunt Bauman (2005) define en la experiencia contemporánea como “amor líquido” está sin duda en el aire amoroso de la época: entre la mercantilización del otro, el recambio continuo de parejas sexuales, la dificultad para construir relaciones de pareja o la huida ante la menor dificultad, el rechazo de las estructuras tradicionales, y el deseo sexual tanto como la demanda de amor, se tensa el arco entre el extremo amargo y el dulce del amor, y lo agridulce se experimenta con un sabor distinto y ensaya nuevas respuestas a ciertas preguntas: si se asume la precariedad de los lazos entre las personas ¿se puede reducir el coeficiente de amargura? Pero si se evitan las estructuras demasiado rígidas, como el matrimonio, ¿qué queda del lazo?

El matrimonio

“En las relaciones de pareja lo esencial está oculto y debe permanecer así para los principales interesados” (7). Con esta frase comienza la nouvelle *El matrimonio*, y se podría pensar que hace eco con esta otra de *Estamos unidas*: “Nos metíamos en algo que no conocíamos” (40). Aquí la escritora va a ir trenzando los sucesos de la vida conyugal en torno a una imagen: la ropa sucia como metáfora de lo que ocurre en el entre dos de la vida de pareja. El texto desteje la trama en la que la idea de felicidad conyugal funciona como una ideología que debe ser develada para que los protagonistas de la historia alcancen cierta verdad. Esta verdad, la verdad del matrimonio, no es otra que su hacerse ideología mediante el amor, sostenida como producto de mercado, y su deshacerse como ilusión con el paso del tiempo.

La imagen del lavado de la ropa (asociado a la ropa limpia, la mancha, el lavarropas) que atraviesa los distintos textos de Mariasch e incluso da nombre al colectivo del que forma parte (“Máquina de lavar”³), condensa una cantidad de otras imágenes, tareas, símbolos, y cuestiones teóricas; todas ellas, de manera manifiesta o solapada, actúan en el espacio semántico que la figura abre y permiten el deslizamiento del sentido hacia diferentes zonas de significación. El ama de casa joven estará encargada de la tarea, a la vez que real, simbólica, de lavar la ropa sucia para cubrir los ideologemas (Žižek, 2003⁴) disimulados, a fin de que el velo de la no relación sexual (Lacan, 2008) disfrazada en el matrimonio siga circulando, y develarla, al mismo tiempo, en la persistencia de lo que está manchado, de lo que arraiga en un rincón del cuarto y se adensa como soledad, falta de comunicación, grieta entre los sexos y los géneros.

Los protagonistas son entonces una mujer y un hombre sin nombre propio, sólo denotados por los pronombres “ella” y “él”, que siguen un trayecto que puede ser el de cualquier pareja. Sin embargo, no se trata del tipo humano que refleja un grupo o una clase. En las antípodas de Balzac, la experiencia de lo común de ser mujer, de ser hombre, en la sociedad del capitalismo tardío, se trama a la vez que como un universal, como algo singular.

³ Mercedes Halfon (2014) describe el colectivo con estas palabras: “El colectivo *Máquina de lavar* se trata de seis mujeres que hace cuatro años vienen publicando textos en Internet –Facebook, blogs– y leyendo en espacios como el Malba, la Plaza de la Lengua, Casa Brandon y diversos centros culturales. Seis escritoras, periodistas, editoras independientes, que eligieron perder la individualidad de su pluma para fundirse en una máquina que funciona al modo del juego de la copa: empujado por todas, dirigido por nadie, como una fuerza que anhela la aparición de una voz. Y esta voz aparece, claro está, invocada por ellas seis: Josefina Bianchi, Marina Gersberg, Marina Mariasch, Majo Moirón, Flor Monfort y Noelia Vera”.

⁴ Žižek asume el tema de la ideología como un proceso de producción de prácticas y sentido cuya función es la producción y legitimación de relaciones de poder.

Esta experiencia está implicada en unas palabras, un pensamiento subyacente, que fluctúan desde el narrador en tercera al fluir de la conciencia de los personajes, al discurso publicitario, el de la teoría, y la minuciosa consignación de determinadas sensaciones, al punto de que por momentos parecería que el protagonista fuera el discurso social, la organización del mundo, la separación de los sexos/géneros y sus actividades propias, tal como están planteados en nuestras sociedades, y que son los responsables de la imposibilidad de que se establezca un lazo duradero, satisfactorio, realmente amoroso, entre mujer y hombre.

Entonces dice, por ejemplo, en el primer párrafo:

La ropa sucia constituye el instrumento de investigación que permite infiltrarse en los pliegues profundos de la trama conyugal. Está presente en todas partes, a cada instante, pegada a la pareja como una segunda piel. Es una memoria del rol femenino modificado por la idea de igualdad (2011: 7).

Y concluye al inicio del tercero: “La política doméstica pone a la esposa de rodillas” (id. ant.).

Son las políticas de lo doméstico las que hacen que la discordia, o la distancia, instalen la soledad, la indiferencia, incluso la hostilidad, donde debía estar el amor. La publicidad, el cine, las canciones, presionan de un lado, ponen “los ingredientes de la escena ideal en una bandeja” (8), mientras del otro lo que apunta es la familia feliz como farsa y la experiencia personal, como fracaso. Si los modelos que presentan los discursos sociales y la publicidad son el ideal de una familia armoniosa, “limpia”, “blanca”, y la línea demarcativa la daría una buena performance (esto es un ama de casa que lograra quitar todas las manchas, lo sucio), los protagonistas de *El matrimonio* sufrirán, en primera instancia, por la comprobación de la ineficacia de sus performances de género (Butler, 2001). Y cada uno buscará una solución diferente antes de arribar a la catástrofe final: la mujer del lado del simulacro de la felicidad, se maquilla y se consuela con la felicidad efímera del consumidor en su paseo de compras; el hombre se aísla, en la mesa del desayuno absorto en la lectura del periódico, por la noche demorando el regreso a casa, mientras trata de escaparse todo lo que puede, de hacer oídos sordos, o conversar sin estar presente.

La esposa, entre lagañas, corre el frasco pegajoso de la mermelada, la manteca blanda, las galletitas de agua quebradas. Monta los ingredientes de la escena ideal en una bandeja y se los lleva, para terminar con la farsa de la unión de la familia en ese momento del día, arruinada por las corridas, los órdenes, las peleas y la cortina del diario que separa al marido

de los demás. Una realidad aparte. Las finanzas, la política exterior, un mundo afuera (2011: 8).

Esto remite a la separación tradicional de espacios entre el hombre y la mujer: el afuera, valioso, estimulante, de la calle, la vida laboral, los otros hombres y, sobre todo, la política, entendida a la manera más tradicional; del otro lado la mujer, con las tareas domésticas, la casa, una posible ampliación del radio de acción hasta el supermercado y, sobre todo, la tarea de lavar la ropa, para mantener impoluta la imagen de la felicidad familiar (Armstrong, 1991). Es una trampa doble que se convierte en prisión para ambos, que los hace querer escapar y que, a la vez, los une y los separa, con el encuentro y el sexo como una tregua efímera, equívoca, en las evoluciones del cuerpo y de los roles de género.

Las escenas, habituales, remiten a una experiencia común entre las parejas, y esa misma cualidad les permite hablar por todos. Al mismo tiempo, su presentación aparece tramada con la presencia de discursos teóricos, análisis sociológicos, postulados genéricos, que les otorgan otro nivel de significación. Cada escena que compone un capítulo, está acompañada de su análisis, pero no al modo expositivo en que lo haría un artículo sociológico, ni siquiera como una nota periodística o una crónica, sino como poética (tal vez, se podría decir, como una “escritura de mujer”. Fe, 1999).

En este trayecto textual, el lenguaje se enrarece, se vuelve casi siniestro. Si nada es como se pensaba, sobre todo nada es como debería ser en el baile de los figurines ideales, pero, sobre todo, nada es como se dice que debe ser, este decir se deshace, se desdice, se hace signo, está en lugar de otra cosa. Ni los seres queridos son ya los seres queridos, si parte del decálogo de la buena ama de casa incluye lo siguiente como una nota de tarea a realizar: “Obligación: querer a los seres queridos” (2011: 13), en una actuación en la que, además, “Hay que disimular el esfuerzo” (2011: 17).

Al mismo tiempo, lejos de un feminismo que denunciara exclusivamente el sojuzgamiento de las mujeres, Mariasch observa la lógica heterosexual, con su juego de señuelos, trampas, emboscadas, que perjudica a ambas partes, que las enreda en una situación de la que es imposible salir indemne. Así, cuando habla de la belleza de la mujer, dice: “podría ser una pieza de arte. Pero está al borde de lo estético, mezcla la belleza impura con los afanes en pos de la comida, el complicado ejercicio del pacto social” (2011: 26). Y va más allá:

“pero lo estético no puede ser desgarrado limpiamente de un sistema simbólico que aparece enredado en la trama. La confusión genera dificultades, estorba en la

comprensión de los límites, los lindes que separan sus dominios, que se recortan tajantes y nítidos. En un brazalete de plumas es imposible desprender la belleza de la magia. Su arte no es fruto de una creación individual absoluta. Los esposos construyen retóricamente la experiencia colectiva, inventan imágenes, crean obras que son capaces de revelar, desde el juego de la forma, oscuras verdades inaccesibles” (íd. ant.).

En *El zigzag de las instituciones* (2009) la cuestión de las relaciones amorosas y de las diferencias en la forma de experimentarlas según el género aparece reiteradamente, siempre de manera oblicua. Puede tratarse de una expresión del yo, de una situación que envuelve a una pareja, o de un poema dirigido a una segunda persona. La concepción del amor que se desprende de ellos no es unívoca, y precisamente en eso radica su fuerza: en un momento histórico en que los roles de género están siendo cuestionados como nunca antes, los poemas se preguntan, ensayan, buscan, dan cuenta de la incertidumbre. En el primer poema hay una posición desilusionada que hace un balance entre un antes, cuando “persegúbamos nuestras ilusiones” y “la soledad del año siguiente”, en una escena de playa, con hijos jugando. Hay varios poemas que se centran en la distancia que existe siempre entre uno y otro en una pareja, una distancia insalvable, dado que hay códigos que no pueden ser traducidos, como una diferencia en el estilo (“Rompo el viento y la lógica de las adicciones”: 120).

Entonces se sabe que lo amargo está siempre al filo de la dulzura del amor: “En cada instante estoy alegre y triste/ puedo bailar y odiarte,/ amarte y olvidarme de vos” (Mariasch, 2014: 73), y el recuerdo se remonta a una escena cotidiana, placentera, de pelar papas juntos y hacer chistes, pero con cuchillos filosos en las manos: hay algo que acecha siempre en la ilusión de amor y amenaza con destruirla. La pregunta es por lo que se puede construir en el amor a partir de esta sabiduría conquistada, por el sentido de lo vivido, una tensión entre la desilusión que trae la experiencia pasada y el deseo de creer en algo. Las certezas están del lado de los detalles, de la fe en los objetos cotidianos, que de alguna manera materializan el amor, pero los objetos que se nombran son menos que objetos, son sustancias inciertas, que se deshacen o huyen: brillo, agua, humo. El mundo afectivo queda así del lado de la incerteza, de lo que no tiene valor de mercado y no tiene por lo tanto la materialidad o la contundencia de un objeto a la venta, pero al mismo tiempo, desacralizado, queda como eso, como un eslogan publicitario: “una remera que dice/ dormir juntos” (85).

Hay entonces otra pregunta, una pregunta por la relación entre azar y destino, en la catástrofe de los vínculos. La lucha contra la alienación que implica el amor romántico (no ser nadie, volverse nadie, “La construcción del amor”, 111) comprende la capacidad limitada para

“intercambiar lo dulce y lo amargo” (“Dije que me iba, pero creo que me voy a quedar”, 115), la conciencia de la soledad como condena social, la monotonía de la vida familiar preestablecida, el deseo de tomar las riendas de la propia vida. En ese cruce está la particularidad de esta poética, su dosis de dulzura y amargura, su evaluación herida entre el imperativo de felicidad que propugna la época y las dificultades subjetivas en un libreto que no cierra, en la duda, la tensión, el vaivén entre la espera pautada (“¿Será él? ¿Será él?”, “Confesiones de invierno”, 129) y el conocimiento de que el amor de las películas es imposible.

La felicidad de la pareja entonces es una transacción, siempre renovada, siempre incierta, entre el pasado y el presente. En el trayecto, la enamorada ha aprendido “cómo la tragedia se transforma en calabaza” (155), y ha compuesto poemas de amor que ya no “estetizan la tristeza” (“Entschlossenheit”, 113) sino que la destierran, para poner en su lugar preguntas, promover desplazamientos, hacernos reír, desconcertar con su uso del salto temático y la imagen. Ha puesto en ebullición las palabras con las que nombrábamos el amor y ha puesto los cimientos para una nueva manera de “pensar sentir o de sentir pensar” (2019: 26), que encuentra su cauce en la construcción de lo colectivo y la militancia feminista, sobre todo bajo la forma de un pensamiento y una escritura de la sororidad.

En *Mutual sentimiento* se pueden encontrar las preguntas actuales por las relaciones interpersonales en un contexto de guerra interna entre los diferentes actores sociales (que incluye una indagación compleja acerca de la causa de la guerra, entendida como guerra entre los sexos/géneros, en el punto en que “Un idioma es un dialecto / con un ejército detrás”, 23). Los versos se suceden, punzantes, entre la enunciación llana y lo enigmático, y buscan interpelar al lector para remover sus convicciones y avanzan con imágenes. Estas imágenes se yuxtaponen, se transforman, viran hacia lo impensado; no alcanzan a proveer una uniformidad semántica como lecho de sentido, pero en el transcurso del poema componen una legibilidad que reúne sensaciones, afectos, ideas, incluso ideologías, y hace del cruce discursivo, imaginario, visual, social, del que está hecha la identidad de género, el personaje central de la poética. En su trabajo con la poesía, coherente con ello, “doma al pasto de la lengua / castellana” (40).

Así atraviesa la época sin conformismos y se vuelve testimonio del lugar no común, no lo posible de decir sino lo posible de preguntarse, para proyectarse hacia adelante en un futuro incierto que apunta a una reconfiguración de las relaciones entre los géneros de la que cada uno es responsable.

Cruza las líneas, en uno y otro sentido, entre poesía y política, entre lo social y la singularidad de una experiencia privada, entre la militancia y lo poético, desde el sentimiento mutuo, que siempre falla, a la mutual de la construcción de la comunidad civil, o lo común de una experiencia en transformación constante y hace del momento una cuestión que quema, no una proclama ni una certeza que apacigüen. En el trayecto de la construcción de la sororidad (Lagarde, 2009) “nos alcanza la elegancia/ de la historia. El nombre propio se pierde/ Se adopta el nombre de guerra/ Se piensa un cuerpo común” (14).

Poesía y política

Es también en el cruce entre poesía, géneros y política, que se despliega *La plaza*, de Celeste Diéguez, la serie de poemas en los que con una mirada no banal se acerca a una manifestación política y a una pareja. El dispositivo que intenta captar lo que allí tiene o no lugar no responde a las formas planas de una foto publicitaria, sino a las modulaciones de una voz poética. Y esa voz no enhebra certezas, eslóganes, sino dudas, preguntas. Un poema largo —o varios poemas cortos— que componen una plaquette que encuadra el momento de piedra de toque en que se produce una separación. Se podría describir así: una pareja va a la plaza a manifestar unas convicciones políticas, a pasar una tarde juntos. Bajo la superficie de noticia, el entredós de la política y de la pareja diseña una tensión irreductible entre dos formas divergentes de ver el mundo.

La pregunta por el amor, como confluencia y diferencia, está entramada con la política, y aún, lo político: ¿por qué una pareja va junta a la plaza y sale separada? En la genealogía de las causas, en el hecho de la actitud paternalista, aleccionadora, del hombre que choca contra el deseo y su movimiento de reflujó, encarnado por la mujer, hay algo inconciliable que viene desde antes, una “pesada herencia” que hay que deshacer (12). Si

Un hombre necesita acumular fechas, saberes
conocimiento periodizado,
un par de ideas originales para lucirse
y un montón de data digerida ya por otros hombres.
Capas de fino concreto que protejan
al frágil cascarón, polluelo tierno
de la cruel mirada crítica de sus congéneres
repetir, citar
no gestar

no dudar
qué embole. (2017: 9)

El sujeto lírico femenino se ubica en otro deseo:

Elijo no pensar las cosas como fijas;
no se trata del contenido
lo que no tolero es la estructura,
ese mirador rocoso
afianzado con hechos indiscutibles y cinismo.
Prefiero una precaria atalaya de leña verde
flexible, endeble
en constante transformación,
que vuele liviana, que ondule;
no que se ancle
no que se asiente. (10)

Esta polaridad se subraya en dos poemas en el aislamiento de los pronombres enfrentados en versos separados: vos/yo. La dicotomía hombre-mujer construida por la cultura, y repetida inconscientemente como mandato, lo no pensado de una relación, impide todo diálogo, pero impide también el amor, porque obtura la singularización del otro, barriendo con lo “que tenés para decirme/ vos, entre tantos;/ algo que sea para mí, algo que no nos separe.” (9)

La repetición formularia de discursos (citas), pero, sobre todo, la reiteración de posiciones subjetivas, el estancamiento de la circulación deseante, es lo que hace la grieta del entredós entre hombre y mujer. Es también la protección ante el poder arrasador del amor: como escudo de la subjetividad masculina ante la alienación que supondría el amor verdadero, impone una distancia que aleja, aburre “(en una caja de terciopelo plegada/ mi lengua y un bostezo que reprimo/ para soltarlo de costado por pura gentileza)” (9), y ahoga el deseo. Ese malestar es generalizado, no afecta sólo a esta pareja, sino que señala la inconmensurabilidad de la experiencia entre los géneros, porque la soledad es anterior a la separación: “Y vinimos a la plaza solos y nos vamos solos”, dice el título de uno de los poemas. En ese contexto resalta la importancia de la tarea que el feminismo ha tomado a su cargo pero que debe ser hecha por ambos géneros, aunque teniendo cuidado de que “no vaya de un lugar al mismo

lugar,/ que no te ubique a vos de nuevo, en un futuro/ dándome cátedra pero ahora de autonomía femenina” (12), para deconstruir esas relaciones, “esa asimetría que uno protagoniza”, y lograr “un cambio en esta área/ tan sutil” (14), peleando cada vez “que alguien pretende decirnos cómo son las cosas/ cosas que podemos ver con nuestros propios ojos” (15).

Desde los títulos, que están en *itálica* y puntúan los poemas como un ritornelo con variaciones, se puntea el avance de lo que se desarma. Se trata de la imposibilidad de un encuentro, debido a las posiciones que cada personaje asume sin saberlo, pero también a que el lenguaje, en esos dos ámbitos, se revela como instrumento del goce de cada cual, o como medio de ejercicio de un poder, nunca de comunicación. Monólogo masculino que intenta explicar el mundo como protocolo de virilidad, monólogo interior femenino como discurso indirecto libre. Ante esa pared, queda una experiencia a flor de piel. “Vos/ dándome cátedra sobre la política nacional/ con disimulado aire paternalista/ yo/ encendiendo un cigarrillo/ para no encender la molotov que llevo dentro” (10).

Las experiencias por antonomasia son lo político y el amor. Diéguez cruza con ironía esos dos grandes campos que parecían dividir aguas con su distribución genérica: los hombres hablan de política, las mujeres hablan de amor. Pone a rodar dos operaciones: la imaginación diseña la escena y el uso de conceptos políticos los ubica en un nuevo contexto. Así, la “grieta” es la que se abre entre un hombre y una mujer, y lo ideológico se deshace en la rotundidad de los cuerpos como presencia política: “Ese potencial flamea por encima de las cabezas de todos,/ la belleza de miles de deseos condensados/ es la fuerza de acción de una plaza llena” (11). Si lo político es acá pretexto para el paternalismo expuesto sin rodeos, la demanda desde el deseo femenino anuncia un nuevo modo de ver las cosas, enuncia “otra política”, en tiempos de posverdad. En el uso poético por oposición al político, el “yo” del poema puntúa con precisión los impasses de la ideología y del amor en los tiempos que corren. “Creímos que estábamos haciendo algo distinto/ pero solo reproducíamos, reproducíamos/ un chico explicándole el mundo a una chica/ discursos ajenos posándose sobre nosotros como una sábana/ que flota un momento antes de cubrir la cama” (18).

Celeste Diéguez, con un manejo sumamente consciente de los medios y de los discursos, hace un uso humorístico y crítico del lenguaje para manifestar su disconformidad fundamental con la política y el amor que nos toca vivir. Recontextualiza los conceptos de la teoría, los echa a rodar en situaciones cotidianas, los pone en crisis y remata cada estrofa con un verso inesperado que sorprende y obliga a releer todo. Hace reír, hace pensar y también llama al deseo de ir más allá, hacia un nuevo modo de estar, en la pareja y en lo político.

“El tema acá es no caer en lo mismo/ sin ni siquiera darnos cuenta” (21), para no volver a “ponerle play al disco que se creyó superado” (17). Ahí está su trabajo poético-político, y su dimensión micro-utópica: poner un stop en ese play del disco, ayudar a la detención de la maquinaria discursiva, realizar ese cambio sutil, restañar lo amargo.

El amor-canción

Paula Jiménez España (*Canciones de amor*, 2014) escribe del amor bajo el formato de “canciones”: en su libro el amor se dice en un contexto entre el rock y el pop, y, por ese desvío estilístico, a la vez que se evade eficazmente el peligro de la caída en lo sentimental, el género poema de amor se actualiza en una modalidad contemporánea. Es un libro breve en el que cada título de poema se refiere a una canción conocida, que aparece la mayor parte de las veces citada en inglés (“Wish you were here”, de Pink Floyd, o “Material Girl”, de Madonna, por citar solo dos ejemplos). Lo que los poemas hilvanan es la historia de un amor y su fin. No se sabe si Jiménez elige el formato canción para dar una vuelta genérica que le permita, sin distanciarse demasiado de su poética, centrarse por un momento en un tema tradicional, o si, simplemente, despliega la imagen de la música como compañera estética de las historias de amor de la juventud (el cliché de “esta es nuestra canción”). En todo caso, lo que el poemario deja traslucir desde el inicio es la tensión a la que se refería Carson en su lectura de Safo, la dimensión de la pérdida inevitable, y culmina como la historia del fracaso amoroso: las promesas incumplidas, las ilusiones rotas, desde la perspectiva de una voz que ha vivido y se ha transformado, desde lo pop hacia su madurez posamorosa. Hay alguien que se queda y alguien que se va. Hay una mujer que se duele de la pérdida de su amante mujer, que ha ido a refugiarse tras la comodidad de un estereotipo establecido: una mujer heteronormada con su marido y sus hijos.

En el primer poema lo dulce-amargo está en la reunión de la figura de la amada con la plenitud y la separación al mismo tiempo. Si “la música es un río” (5) que permite la fluctuación del deseo, el verde de los ojos de la amada también está “muriendo en su esplendor” (5).

El amor, entonces, en su juego entre presencia y ausencia, entre presente y futuro incierto, es inconmensurable, “no se puede/ medir lo que no está” (11), y solo es posible volver a arriesgarse si se lo entiende como una fe, pero una fe que apuesta no por la realización, sino por el olvido: “Por pura fe, princesa,/ para olvidar lo que se vive” (12). Lo que queda entonces no es el protagonismo de una voz ni de una tragedia, sino un sujeto

atento, cuando escucha una canción de Janis Joplin, al “punteo absurdo del violero/ y ese bajo rabioso y sin sentido/ esperando su voz” (13), en una actitud de espera consciente del lado de amargura del amor, que le hace, otras veces, insistir en perder a su objeto amoroso, aun cuando está todavía ahí, porque quiere adelantarse “a la mañana/ en que dirías: No. Yo quiero tener hijos,/ un marido, una casa/ con padres y con perros corriendo por el patio” (14). Así, lo amargo inficiona cada instante, trae su inercia de trompo al paraíso, pero no anula, sino que agudiza el presente de la relación ya tensada por su propia melancolía, al remitir una y otra vez, portador de su propia nostalgia, a “lo que fue”.

En otros momentos, o poemas, se celebra sin embargo esta cualidad efímera: “No importa que el amor no sea más/ que este fuego chiquito que crepita” (8); o incluso, lo ausente de una relación que, en parte porque es una relación lesbiana con una mujer heterosexual o bisexual, conoce sus límites y sabe que no puede convertirse en una totalidad o en una relación exclusiva: habla entonces de los “besos que no hubo” (8) y afirma que “Hay un disfrute infinito en el suspenso/ y en cada show se está por gatillar/ una emoción rabiosa” (9). La relación amorosa fugaz es como un show en vivo de una banda de rock; así de intensos su expectativa, su transcurso y su final, para terminar con estos versos:

(...) qué importa
que una estrella de rock nos prometiera
su luz inextinguible, no era verdad
una vida dichosa en la que nadie
sacrificara nada. (9).

La relación amorosa, pero también el cuerpo y el poema, se hacen sustancia, “materia de otra cosa”, abren el lugar donde se puede cantar alegremente, esquivar la razia: “yo me quedo bailando junto a vos/ tan viva/ mientras los pasajeros del 39 nos miran azorados/ y la lluvia cae roja en la noche de mayo/ inundando la calle Libertad” (17). Esa es la chica material que Paula Jiménez presenta, “Porque la música/ estallaba en el aire. La música/ y no había/ otra forma para nombrar la fiesta/ que buscaba salir del corazón/ que soñaba con vernos bailar alguna vez/ con grandeza/ en el cielo” (21).

La mezcla entre lo claramente pop y la tensión lírica, por la cual las palabras dicen lo que dicen y además otra cosa, permite ver, detrás del formato “canción”, detrás de la historia, el dolor que insiste, y que, en última instancia, deja claro que la canción que suena cuando el amor parece una posibilidad de final feliz, no es más que un formato engañoso que lleva, como su contracara, lo trunco, lo que falla, el dolor, la soledad, finales.

El tono ligero le permite a Jiménez manejarse con soltura en el contrapunto lírico que siempre primó en sus poemas, rozando con las palabras del poema lo que no tiene explicación, lo que no tiene sentido, ni destino. Este contrapunto da cuenta de la pregnancia de lo poético en lo cotidiano, de la importancia del poema en la levedad de cada historia, como sonido que balancea la banalidad de lo siempre igual al repetir la otra cara, la no complaciente, de la superficie bailable de la realidad.

Un amor parisino

Metro, de María Eugenia López, presenta postales parisinas, fragmentos plásticos de un momento en una historia de amor: una pareja que recorre París después de cinco meses de separación. París, el emblema del amor sustentado por los medios masivos, el cine y la cultura pop, va a mostrar su otro lado, no tan encantador, ahí donde lo verdadero del sentimiento choca contra la falsedad del constructo cultural, abriendo el espacio de lo dulce-amargo en ese choque: “Para entrar en la buhardilla había que pisar despacio. La dueña no sabía que yo estaba. El baño quedaba frente a su puerta y yo usaba la bañera para hacer pis” (21), dice en un poema, y en otro: “El olor del frío es azul. Las fotos seguían movidas. Nos apoyábamos en el puente, en los postes, en los bustos. La torre salía borrosa. Nos dimos varios besos con las narices mojadas. El dolor del frío es azul” (22).

Los ritos son interrumpidos, por una tos o una risa que los desacralizan, y la dicción misma del poema es entrecortada. Lo que no se dice aflora en lo que se dice, en los huecos semánticos que produce el salto temático abrupto. Los lugares comunes son desterrados y muestran la contracara de lo que creíamos saber: los poetas latinoamericanos de fines del siglo XIX y de principios del XX decían que iban a París por más poesía, por arte, por amor. Acá una poeta en París está sucia y cansada, vive en altillos mal calefaccionados, entra de contrabando en la habitación de su amante. En esta París hay nieve, lluvia, mucho frío y mucho silencio, “hay demasiadas chimeneas y cementerios” (29). Donde debía estar la certeza, el significado del ícono cultural, hay un vacío: la torre no se deja ver, no se fotografía bien, “Queríamos las cinco fotitos del photomatón pero nunca estuvimos arregladas. Ahora, cuando pienso en la ciudad, sólo oigo las sirenas” (37). El sujeto amoroso vive su amor como una distancia respecto de lo cultural como impostura, y va hacia lo que no conoce con lo que conoce. El resultado es siempre sorprendente. Como si dijera: París ya no es lo que era: está lo que no puede alojar, en su lejanía fosilizada de ciudad de folleto turístico, está el lado oculto y oscuro del amor, lo imposible de una distancia que con mucho esfuerzo se trata de achicar, y

el amor y el deseo persisten como la lente que permite la distancia crítica respecto de eso que la cultura pop vende como mercancía, con su arma más poderosa, la complicidad entre las amantes y el humor compartido que estalla en la risa: “subimos las escaleras que bajaban, salimos por las puertas para entrar, nos reímos a carcajadas de la multa de no sé cuánto” (16).

Entonces el mapa de la ciudad está roto, la exploración no tiene guías determinadas, como tampoco líneas de lectura dominantes. No los lugares donde hay que ir, sino sus bordes, ahí donde ciudad, mapa y sentido se deshacen. Para construir otra ciudad: lejos del monumento, de los bulevares, de la foto que exhiba una propiedad sobre el paisaje, los pequeños momentos, las callecitas, el altillo. Siempre el borde, al filo del sinsentido, que obliga a buscar otra cosa, y otra cosa, y otra. Despegarse de la obviedad de la tarjeta postal, para trazar un recorrido mínimo, donde el cuerpo del deseo y la letra de la atención amorosa a la poesía puedan dar testimonio de una vida, eso es lo que el poema puede decir: alguien, aquí, una poeta, estuvo viva, vino, miró y dijo. Lo que vale es subir por las escaleras que bajan, salir por las puertas hechas para entrar. Esa ciudad no son vidrieras de productos a la moda y carísimos. No son grandes monumentos y espacios célebres. Esa ciudad son hospitales, cementerios, chimeneas. Esa ciudad está a punto de morir si no hay algo del orden de lo humano, de lo no mercantil ni negociable, que pueda darle calor. Esa ciudad se solidifica, se seca lentamente, como una estatua de sal condenada por Medusa, una ciudad de reglas que pretenden negar la alegría y la vida: lo que no se puede hacer, lo que está prohibido. Eso lanza un futuro mejor como utopía: una ciudad luz sin reinas ni turistas donde besarse largamente.

Por ahora, en París, hay apenas un rastro vivo: el rastro de dos chicas que se besan, que comen caramelos y acumulan saliva en las comisuras de los labios, que sueñan sueños de amor, que trasnochaban para sentir toda la soledad y la intensidad de su presencia mutua sobre un fondo de negro y de sirenas.

En ese espacio mínimo el amor es un modo de supervivencia a contrapelo de lo normativizado. Le da un sentido provisorio a una ciudad inerte tanto como al poema. Ese sentido tiene también sus agujeros: salta de una cosa a otra, recorta una imagen, pero no la persigue, cambia de tema, corta en lo agramatical. Y permanece, como el amor, en estado de búsqueda.

Conclusiones

Si es imposible erradicar lo amargo de la dulzura del amor, si a fin de cuentas el amor líquido no es amor sino “sólo sexo”, la asunción de lo precario de las relaciones amorosas permite abrir nuevas posibilidades de conexión, ésas donde los partenaires, conscientes de que la media naranja tiene un agujero por donde drena lo que cojea sin duda en toda relación, construyen, día a día, y mientras se pueda, un aquí y ahora en el que sea posible una conexión, una instantánea, para reconfigurarla al momento siguiente. Ni sólido como una institución, ni líquido como el deseo errante que mercantiliza lo que toca, de ninguna manera una religión, un elemento ideológico-afectivo que organiza el mundo y le da sentido a absolutamente todo, el amor está ahí, jugando su juego, como otro elemento más de una vida, que tiene también amigos, música, poesía.

No es el fin del amor, no hay nada apocalíptico acá: es el amor nuevo, el que se puede, hoy en día. La poesía lo vive, lo celebra, lo anuncia, lo escribe, lo ofrenda.

El amor está entonces más del lado de la canción que de la gran poesía, es una música incidental, algo que acontece como una epifanía, y ya no el centro de la vida, lo que se espera, se busca, se anhela, y da sentido a una experiencia general. El problema, aquí, no tiene que ver con la renuencia a efectuar los sacrificios por el final incierto, porque las vueltas de la vida “traían su inercia de trompo al paraíso” (Wittner, 2016:14), porque “una ligera superficie/ donde jugamos a danzar/ –ratoncitos imantados-/ y por debajo el vacío, seriamente/ se dedica a desplegar sus pasadizos” (Wittner, 2009, 33) sino en el rechazo a los finales ya sabidos.

me casaré joven
antes de los treinta
con un gran chico
clase media como yo
de valores sólidos y sexo pasable
los domingos serán con su familia o la mía
y luego llegarán uno tras otro los niños
me iré poniendo gruesa
trabajaré lo justo para jubilarme bien
y una vez por año
en la segunda quincena de enero
nos iremos a alguna playa ruidosa y concurrida
me haré amiga de mis vecinas de carpa señoras

como yo
a las que veré año tras año
hablaremos incansables de nuestros hijos
de lo que comeremos al almuerzo o por la noche
envidiaremos los cuerpos de las paseantes
volveremos a la casa alquilada
los chicos se prepararán para salir
escondiendo las drogas de nuestra miopía
cenaremos en silencio tomando mucho vino
blanco tomaré en esa vida
y el tedio se escurrirá en la sobremesa
como un sirviente huidizo; nos iremos a la cama

dos cucharas que ya
no revuelven nada (Diéguez, 2018, 17).

Para no repetir el esquema, el amor debe empezar por casa y Fernanda Laguna (2018:128) dice “Creo en el amor a una misma”. Lo único que hay de firme respecto de las relaciones son “certezas comprobables/ en el brillo de una taza” (98), y los mensajes amorosos tan duraderos como armar un libro con correo basura.

Encantada de conocerte está armado con mensajes spam. Lleva un epígrafe aparentemente intrascendente: “Are you online?” Aislada, la pregunta alcanza un estatuto filosófico: pregunta por el otro, por la existencia o no de una posibilidad de comunicación. ¿Qué sería estar “en línea”? La línea del deseo es zigzagueante, pero ¿la del amor? Están trabajando ese vacío el problema de la comunicación, la demanda de amor y la importancia de la presencia, siquiera virtual, como mínimo vital y móvil. Dice en el prólogo: gracias por estos mensajes, me sentí querida. Puede ser una broma, o puede no serlo. ¿Cuánto hay del deseo, cuánto del amor, cuánto de lo imaginario y de lo real se pone en juego en esos intercambios virtuales entre desconocidos? ¿Cuánta paz se alcanzaría si uno/a/e partiera de ahí? ¿O si diéramos, como lo hacen algunas poetas, un paso hacia el posamor, porque ya se sabe que “la conexión es un agujero que nunca nadie llenó” (Mariasch 2019: 27)? Un paraíso fisurado, porque se es consciente de que vendrá el momento de la separación, pero también de que el amor es la ausencia misma, lo que no está o la distancia que separa.

En todo caso hay que escribir la propia historia de amor en los bordes de lo dado, buscar nuevos espacios de encuentro, inventarlos, entre lo real, lo virtual, lo instituido y lo que está por venir, porque, como dice María Eugenia López:

Teníamos un mapa que se fue rompiendo por el río. Me dijiste: la ciudad se divide en este lado y aquel lado. A mí me gustaba la parte que se estaba abriendo, las grietas del papel, las orillas del agujero. El agua era de donde nos agarrábamos para andar (2018: 15).

Frente a eso, la opción no es una defensa del amor líquido, sino una búsqueda de hacerse sustancia, una sustancia efímera pero con valor en cada presente sucesivo: aferrarse al amor tanto como es posible aferrarse al agua, tener fe en los objetos que materializan el lazo (esa bombacha recién lavada dejada en la ducha para que se seque, que el otro deja que se moje, pero “por ahora nos gusta/ vivir así” (Tenenbaum, 2017: 24), construir con palabras, enamorarse el tiempo que se pueda, hacer la música del amor, festejar alegremente su dimensión lingüística o musical, recordar al ex con una sonrisa, sin dolor ni rencor (“cuando voy en colectivo, exnovio/ qué lindo es recordarte” (Pavón, 2012: 18). También hacer poemas para quedarse ahí por un rato, escribir “contra el sermoneo macho” (Mariasch, 2019: 19), ubicarse “fuera del alcance del hombre” (Mariasch, 2014: 141), escribir, como dice Tamara Kamenszain (2020), como poetisa, en la era del posamor. La esperanza es que, si el amor ya no es uno de los grandes relatos, no es una tragedia ni una novela del siglo XIX, sino menos, una nouvelle, una canción, un fragmento de una vida en la que hay amigos, trabajo, fiestas, hijes, arte, será más dulce que amargo.

Porque, como dice Verónica Yattah (2014: 41):

Hay un perro mirándome de frente
como diciéndome “quedate”.
Pero los perros también se van y lo que queda
si algo queda, es la hermosura de su rastro.

Ese rastro es lo que la poesía actual escribe del amor, para dotar de nuevas palabras a los amores contemporáneos.

me gusta llegar a eso
de las siete a casa

mi refugio, mi barrio, mi
país, mi continente, está lleno
de libros que todavía no leí
películas, platos sucios, siempre
hay cosas que hacer cocinar amigxs
por internet, cuartos vacíos
formaciones de pelusas
que crecen en los lugares
palitos de madera, un piano
suena y no puedo
pedir nada más. Lo tocan ellxs
son divertidos, salgo
al chino a comprar leche y calabaza.
Las cajeras tan bien vestidas
con eso me alcanza
mis cosas, la tele,
las amigas que vienen
los chicos, con ellos me río
me río, me río, me río,
río, río, río, río, río
río, río, río río... (Mariasch 2019:18)

Bibliografía

- Armstrong, Nancy. (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.
- Bauman, Zygmunt. (2005). *Amor líquido*. Buenos Aires: FCE.
- Butler, Judith. (2001). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Carson, Anne. (2015). *Eros, el dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1994). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Diéguez, Celeste. (2017). *La plaza*. La Plata: Malisia.
- Diéguez, Celeste. (2018). *Lo real*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Fe, Marina (coordinadora). (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Genovese, Alicia. (1998). *La doble voz*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Halfon, Mercedes. (8/7/2014) “Las ninfas sorprendentes”. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9857-2014-07-06.html> [Fecha de consulta: 13/3/2021]
- Jiménez España, Paula. (2015). *Canciones de amor*. Bahía Blanca: Vox.
- Kamenszain, Tamara. (2020). “Las nuevas poetisas del siglo XXI”. En Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (dirs.), *Historia feminista de la literatura argentina*. Río Cuarto: Eduvim.
- Lacan, Jacques. (2008). *El Seminario 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lagarde, Marcela. (2009). “Pacto entre mujeres. Sororidad. Aportes para el debate”. Publicado en www.celem.org. [Fecha de consulta: 30/11/2020.]
- Laguna, Fernanda. (2018). *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: Página /12.
- López, María Eugenia. (2018). *Para una historia de los alimentos*. Buenos Aires: Zindo y Gafuri.
- Mallol, Anahí. (2018). “La performance de género como poética activa: de los poemas a la narrativa de Marina Mariasch”. RILL Nueva Época: Tucumán. volumen 23.
- Mallol, Anahí Diana. (2016). *La poesía argentina entre dos siglos: 1990-2010. Hacia una nueva lírica*. La Plata: UNLP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61068> [Fecha de consulta: 30/3/2021]
- Mariasch, Marina. (1997). *coming attractions*. Buenos Aires: Siesta.
- Mariasch, Marina. (2011). *El matrimonio*. Buenos Aires: Bajo la luna.
- Mariasch, Marina. (2014). *Paz o amor*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Mariasch, Marina. (2015). *Estamos unidas*. Buenos Aires: Mansalva.
- Mariasch, Marina. (2016). *Encantada de conocerte*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- Mariasch, Marina. (2019). *Mutual sentimiento*. Buenos Aires: Nebliplateada.
- Mariasch, Marina. (2019). *Sobre la marcha*. Córdoba: La Sofia.
- Moscardi, Matías y Gallina, Andrés. (2016). *Diccionario de separación. De amor a zombie*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Muschietti, Delfina. (1999). *Alfonsina Storni. Poesía*. Buenos Aires: Losada.
- Pavón, Cecilia. (2012). *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva.
- Rancière, Jacques. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Tenembaum, Tamara. (2017). *Reconocimiento de terreno*. Buenos Aires: Pánico el pánico.
- Tenembaum, Tamara. (2019). *El fin del amor. Querer y coger*. Buenos Aires: Ariel.

Wittner, Laura. (2009). *Lluvias*. Buenos Aires: Bajo la luna.

Wittner, Laura. (2016). *La altura*. Buenos Aires: Bajo la luna.

Yattah, Verónica. (2014). *Los perros también se van*. Buenos Aires: Viajero insomne.

Žižek, S. (Comp.). (2003). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.