

**Como una fiesta en un libro para niños:  
muñecas subversivas en la poesía  
argentina, de Alejandra Pizarnik a las  
poetas mujeres de la década del noventa**



295-315

Marina Yuszczuk\*

---

**Resumen**

A fines de la década del noventa y principios del 2000, un conjunto de libros de poesía firmados por mujeres, que pueden englobarse dentro de las poéticas emergentes de la década, revisan colectivamente los modos de definición del género que circulan en la sociedad. Este ejercicio crítico toma la forma del simulacro: en un espacio simbólico que está entre la casita de muñecas y el hogar, las poetas hablan de muñecas y hacen hablar a las muñecas sobre lo que representa ser mujer, incluso desde la infancia. Este artículo recorre ese gesto y al mismo tiempo lo plantea como modo de recuperar -para clausurarla- una

---

**Abstract**

At the end of the nineties and the beginning of the following decade, a group of poetry books signed by women, which can be included within the emergent poetics of the period, collectively review the modes of defining gender that circulate in society. This critical exercise takes the form of a simulacrum: in a symbolic space between home and a dollhouse, these poets talk about dolls and simultaneously make the dolls talk about what being a woman represents, even from childhood. This paper analyzes that gesture and also postulates it as a way of recovering -to bring it to closure- a tradition that can be traced to the work

---

\* UNMdP – CONICET. Correo electrónico: [marinayuszczuk@gmail.com](mailto:marinayuszczuk@gmail.com)

tradición que puede remontarse a la escritura de Alejandra Pizarnik, haciendo eje en la figura de la muñeca.

of Alejandra Pizarnik, focusing on the figure of the doll.

**Palabras clave**

Poesía argentina  
Género  
Muñecas

**Key words**

Argentinian poetry  
Gender  
Dolls

**Fecha de recepción**

27 de agosto de 2013

**Aceptado para su publicación**

3 de diciembre de 2013

La segunda mitad de la década del noventa es el momento de emergencia en nuestro país de una serie de poéticas que ponen en escena el problema de lo femenino más como pregunta y como gesto disruptivo que como categoría que se dé por sentada. En efecto, los primeros libros de Marina Maríasch, Roberta Iannamico, Romina Freschi, Karina Macció, Ana Wajszczuk, Verónica Viola Fisher y Vanna Andreini y el segundo de Anahí Mallol son, de más está decirlo, textos firmados por mujeres, pero si lo femenino es un problema a leer en ellos, es menos por la coincidencia genérica entre el sujeto de enunciación y la persona biográfica de las autoras que por una puesta en escena de las definiciones tradicionales del género que polemiza con ciertos lugares comunes del imaginario social.

En efecto, para representar lo que la cultura dominante, reproducida en el espacio privado, impone a las mujeres como pauta para la definición del género, el tono elegido no es el de la polémica sino el de lo lúdico, en voces que se permiten parecer añidadas porque eligen el artificio de hablar desde, y sobre, los juegos y los juguetes a partir de objetos que aparecen atravesados por los lenguajes y códigos sociales. Por eso la infancia, acá, no se aborda desde la nostalgia ni se percibe como un lugar paradisiaco sino que aparece más bien como un territorio donde ya se disputan los géneros y subjetividades, como el escenario retrospectivamente politizado de una lucha.

A su vez, esta puesta en escena está montada sobre una figura, la de la muñeca, que permite trabajar simultáneamente con dos tradiciones: la de las voces de Alejandra Pizarnik en sus dos vertientes, ficcional y lírica<sup>1</sup>, y la de un imaginario social que Pizarnik ya había trabajado desde el absurdo en sus textos en prosa. Así, junto con las recuperaciones de Osvaldo y Leónidas Lamborghini o de Joaquín Gianuzzi, que constituyen el núcleo de la tradición armada en los noventa por los poetas varones (léase Martín Gambarotta, Fabián Casas o Santiago Llach) aparece aquí otra apropiación de la voz menos difundida de Pizarnik, la marginal, la que no cuadraba con lo que una mujer podía decir o escribir en la década del sesenta y principios de los setenta y quizás tampoco en los noventa.

---

<sup>1</sup> Tomamos la definición de Kate Hamburger, que circunscribe el “yo lírico” como sujeto enunciativo que se diferencia de la narración en tanto “producción de sujetos ficticios” a cargo de un narrador o dramaturgo. Si bien la distinción que establece Hamburger entre “realidad” (que sería propia de la enunciación poética) y “ficción” es cuestionable, desde el momento en que todo sujeto enunciativo es una construcción y por lo tanto en alguna medida ficcional, puede decirse que convencionalmente, como afirma la autora, “vivimos la enunciación lírica como enunciación de realidad de un auténtico sujeto enunciativo que no puede ser referida sino a él mismo. (...) No vivimos los enunciados de un poema lírico como apariencia, ficción o ilusión. (...) Pues siempre nos hallamos ante él de forma inmediata lo mismo que ante la expresión de algún otro real, de un tú que habla a mi yo” (Hamburger, 1995: 182).

## Pizarnik: Muñecas de corazones de espejo

Las muñecas aparecen en la obra de Alejandra Pizarnik en los dos grandes conjuntos de textos que, de modo general, organizan su producción, y que Miguel Dalmaroni clasifica entre una voz “del puro yo” y una voz en la que ingresan otros discursos<sup>2</sup>. En ambas líneas de escritura, las figuras de la muñeca y la niña funcionan de manera diferente: en los poemas líricos, como miniaturización del yo que enuncia el poema, y en otros casos como personajes teatrales que tienen a su cargo la enunciación.

En algunos textos de *Los trabajos y las noches* (1965) la muñeca y la niña pueden ser un personaje de cuentos infantiles, como la Alicia de Lewis Carroll, en un poema cuyos últimos versos dicen que “alguien entra a la muerte/ con los ojos abiertos/ como Alicia en el país de lo ya visto” (Pizarnik, 1994: 100), o una “Dama pequeñísima/ moradora en el corazón de un pájaro” que “sale al alba a pronunciar una sílaba/ NO” (Pizarnik, 1994: 102). Se trata de diversas “máscaras” con las cuales se representa un yo que resulta de esta manera móvil, inestable, pasible de transformarse en todo un repertorio de figuras como sucede en el poema “Formas” que consiste en una acumulación disyuntiva de modos posibles de definirse: un pájaro, una amazona, un juglar o una “princesa en la torre más alta”, según concluye el poema (Pizarnik, 1994: 110).

En los textos en prosa de *Extracción de la piedra de locura* (1968) esta figura se despliega en un espectro que va desde la ingenuidad a lo siniestro, porque hay una “niña loba” que llora aunque nadie la oye y en otro caso el sujeto dice: “sonríe y yo soy una minúscula marioneta rosa con un paraguas celeste yo entro por su sonrisa yo hago mi casita en su lengua” (Pizarnik, 1994: 136, 137). También aparece como una figura que es pura superficie cuando se dice “Muñequita de papel, yo la recorté en papel celeste, verde, rojo y se quedó en el suelo, en el máximo de la carencia de relieves y de dimensiones” (Pizarnik, 1994: 144). En

---

<sup>2</sup> Dalmaroni en efecto observa algún tipo de diferenciación entre los poemas que Pizarnik publicó en vida y su obra en prosa, cuando propone que estos últimos textos introducen una transformación considerable en la obra de Pizarnik, debido al “paso que le hacen dar desde la voz única y pura del puro yo que se perseguía en libros como *Árbol de Diana* (1962) o *Los trabajos y las noches* (1965), hacia la incontinencia de una voz desbocada que despurifica todos sus enunciados” (Dalmaroni, 2004: 81). Esta diferenciación es importante porque como veremos, el vínculo entre la obra póstuma de Pizarnik y las poetas que estamos considerando reside en parte en que se trabaja un lenguaje donde se cruzan los materiales y las consignas, y sobre todo, en el caso de las poetas de los noventa, los mandatos culturales respecto a las mujeres. En cuanto a Pizarnik, la diferenciación entre poesía en verso y textos en prosa es secundaria, porque los poemas en prosa comparten el modo de enunciación lírico de los poemas en verso mientras que algunos relatos breves, y muy especialmente *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, se presentan como piezas teatrales y otras formas experimentales, pero en todo caso no líricas.

este caso se pone de manifiesto que la muñeca funciona como objeto en el que se desdobra el yo, porque un poco antes el texto dice: “El cortejo de muñecas de corazones de espejo con mis ojos azul-verdes reflejados en cada uno de sus corazones” (Pizarnik, 1994: 143).

En otras piezas en prosa de *El infierno musical* (1971) la distinción entre el yo y el objeto se desdibuja porque se habla de “Las muñecas desventradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al encontrar pura estopa”, y también se dice que “Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas” (Pizarnik, 1994: 153). De modo similar, en otro texto las niñas devienen muñecas de papel cuando se pasa de la frase “el súbito desbandarse de las niñas que fui” a “Caen niñas de papel de variados colores” (Pizarnik, 1994: 156). El desplazamiento de las “niñas que fui” en tanto memoria de la infancia a las “niñas de papel”, y en general a las muñecas que aparecen en los fragmentos citados, es significativo porque como lo señalan los mismos textos, la muñeca se caracteriza por ser un objeto sin interioridad (cuando se alude a la “desilusión de encontrar pura estopa”) que es solamente superficie, según el texto que constata su “carencia de relieves y de dimensiones”, pero que al mismo tiempo puede vincularse con el yo como reflejo (no -por supuesto- en tanto reflejo “realista”, sino como superficie espejada donde se mira el yo que habla en el poema).

Sin embargo, en todos los ejemplos citados se trata de una figura presentada desde la voz del sujeto que enuncia el poema. En cambio en otro texto como “A tiempo y no” (de *Textos de sombra y últimos poemas*, publicado en 1982)<sup>3</sup>, un breve ejercicio de sinsentido carrolliano en el que tres personajes -la niña, la muerte y la reina loca- conversan mientras toman el té, la muñeca pasa a ser un personaje más que observa la escena sorprendida ante algunas frases y termina por exclamar “Qué bida!”, porque todavía no sabe hablar “sin faltas de ortografía” (Pizarnik, 1994: 199-201). En *Los poseídos entre lilas y La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* la muñeca también deviene personaje que tiene a su cargo la enunciación. El escenario de *Los poseídos entre lilas* (inédito en vida de la autora y fechado entre 1971 y 1972) se describe al comienzo del texto como “Una habitación con muebles infantiles de vivos colores. Luz como

---

<sup>3</sup> Con respecto a este texto señala Miguel Dalmaroni: “El volumen titulado *Textos de sombra y últimos poemas* de Alejandra Pizarnik fue publicado por primera vez en 1982, casi diez años después de la muerte de la poeta. La última sección del libro, ‘1971-1972’, incluye dos grupos de textos bien diferenciados: treinta y nueve piezas breves, por una parte, y ‘Los poseídos entre lilas’ junto a ‘La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa’, por otra. (...) En el primer grupo están los ‘Textos de sombra’ (...). Lo que parece narrar el conjunto de los ‘Textos de sombra’ no es otra cosa que la misma evolución de la escritura de Pizarnik” (Dalmaroni, 2004: 79). La última observación de Dalmaroni es pertinente para nuestro análisis porque, como veremos, los textos que se pondrán a consideración también incluyen una instancia autorreflexiva sobre la escritura de Pizarnik.

una agonía, como cenizas. Pero también a veces, como una fiesta en un libro para niños" (Pizarnik, 1994: 259).

El decorado incluye corazones, objetos rosados, flores y juguetes pero también inodoros y féretros. Los personajes principales de esta pieza son Segismunda y Carol (que bien puede ser una alusión a Lewis Carroll), y solo se revela que son muñecos cuando otro de los personajes, Macho, dice: "Recordá cuando los tres camiones embistieron nuestros triciclos. Perdimos brazos y piernas. Segismunda nos compró brazos pero no quiso comprarnos piernas, solamente estos zancos ganchudos para empujar los pedales" (Pizarnik, 1994: 266). De todas formas el estatuto de los personajes es imposible de fijar porque si bien habitan un mundo infantil y por momentos hablan como niños ("Macho (*mostrando el chupetín*): ¿Querés un cachito? Futerina: No, ¿Un cachito de qué? Macho: De chupetín. Te guardé más de la mitad y además el palito. (*Mira el chupetín con ternura*). ¿No lo querés?", [Pizarnik, 1994: 266]), también conversan sobre tangos y psicoanálisis (Pizarnik, 1994: 261, 262), repiten fragmentos de otros poemas y relatos de Pizarnik y hablan de sexo (Pizarnik, 1994: 268).

Pizarnik incluye en estos textos reflexiones sobre la figura de la muñeca y su vinculación con el yo cuando en *Los poseídos entre lilas* Carol y Segismunda mantienen esta conversación a propósito de una muñeca que se llama Lytwin:

SEG: Dámela. (*Car se la entrega. Seg la abraza.*) Enigmático personajito tan pequeño, ¿quién sos?

LYTWIN: No soy tan pequeña; sos vos quien es demasiado grande.

SEG: Pero, ¿quién sos?

LYTWIN: Soy un yo, y esto, que parece poco, es más que suficiente para una muñeca.

SEG: ¿No pensás que Lytwin es adorable y siniestra a la vez? (Pizarnik, 1994: 282)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> El último texto de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* vuelve sobre este punto y de hecho reescribe esta conversación, ahora entre el yo lírico y la muñeca:

"-Al alba dormiré con mi muñeca en mis brazos, mi muñeca la de ojos azul oro, la de la lengua tan maravillosa como un poema a tu sombra. Muñeca, personajito pequeño, ¿quién sos?

-No soy tan pequeña. Sos vos quien es demasiado grande.

-¿Qué sos?

-Soy un yo, y esto, que parece poco, es suficiente para una muñeca (...)" (Pizarnik, 1994: 364). Es interesante observar cómo Pizarnik había avanzado en estos últimos escritos en una reflexión crítica sobre su propio uso de la muñeca en tanto figura que funciona como un "yo", según los textos aclaran una y otra vez, es decir, como miniaturización de sí misma en tanto sujeto.

La muñeca funciona en los textos de Pizarnik en tanto figura que permite alternar entre la voz de los poemas líricos y otros discursos que ingresan al texto tales como el tango, el psicoanálisis y la pedagogía infantil. Así, en un fragmento de *Los poseídos entre lilas*, un personaje dice a otro “Voy a contarte lo que nos decía mi maestra de primero inferior”, y a continuación la cita: “Acostumbre a su niño desde un principio a adoptar una postura conveniente (...) aconsejada por la higiene escolar” (Pizarnik, 1994: 267). De este modo el texto se abre a los discursos que pretenden normalizar los cuerpos y los sujetos imponiéndoles modos de hablar, sentir y comportarse que aquí se subvierten desde la risa.

En tanto juguete que se impone a las niñas como modo de incorporar las pautas culturales que definen lo femenino, la muñeca convoca todo un universo infantil que remite a cuentos, relatos y juegos cuyos significados aquí se trastocan por un uso desviado y porque el texto opera, como señala Miguel Dalmaroni,

sobre dos conjuntos de materiales privilegiados: el campo discursivo de lo corporal, casi siempre en sus registros más bajos y procaces; y una selección de múltiples citas y tópicos culturales y literarios (...). Y es por la obsesión festiva y despiadada, humorística y violenta con que el texto trabaja estos materiales que la irresponsabilidad lúdica e *infantil* de sus estrategias se vuelve intensamente política (o si se quiere, anti-ideológica y anarquizante). Pues no es un lenguaje puro ni destilado de sus contextos el que se exhibe y se usa como objeto del juego, sino materiales discursivos con una identidad saturada (Dalmaroni, 2004: 83).

Pizarnik aisló este tipo de escritura de la otra vertiente más conocida de su obra, conformada por una poesía “puramente negativa, gratuita, absolutamente autónoma, que es una variante poética del mito inalcanzable de *le mot juste*” (Dalmaroni, 2004: 80) (una ideología poética que es residual en los noventa), y se valió de personajes para poner en escena el tipo de experimentación que describe Dalmaroni, que le permitieron hacer el paso desde “la voz única y del puro yo” de los poemas líricos hasta “la incontinencia de una voz desbocada que despurifica todos sus enunciados” (Dalmaroni, 2004: 81).

La escritura lírica de Pizarnik tuvo su continuidad en los ochenta, sobre todo en la producción de Diana Bellessi que retoma exclusivamente su obra en verso. En cambio los textos en prosa que hemos citado no se procesan sino hasta los noventa, cuando las poetas que mencionamos al comienzo de este artículo llevan a cabo un ejercicio similar con materiales culturalmente saturados, en ocasiones desde textos que en la definición de Hamburger podrían considerarse como líricos. Solo que algo sucede con este yo lírico, porque como apunta Tamara Kamenszain, en los noventa

El yo lírico parece a punto de soltar su función de custodio de la experiencia o, para decirlo de otro modo, los poemas parecen haber abandonado aquella pretensión de intimismo que fue un secreto compartido entre lector y poeta a través de toda la historia de la poesía. (...) En medio de las escansiones, sin prosa alguna, un yo acentuado por los otros se funde y se confunde en un ir y venir de personas que quedan a medio camino -barradas, escandidas- en su vocación de devenir personajes (Kamenszain, 2006: 226-227)<sup>5</sup>.

Las poéticas que analizaremos en el apartado siguiente cubren un espectro que va desde el yo lírico entendido como sujeto de la experiencia que se enuncia en el poema hasta el yo devenido personaje, como anota Kamenszain, pero incluso en el primer caso la “pretensión de intimismo” a la que alude el artículo citado se pone en cuestión porque los textos plantean la construcción de una subjetividad femenina como artificio.

En este sentido, el trabajo con la muñeca permite leer en estos textos aquello que ya estaba prefigurado en los textos marginales de Pizarnik: la construcción de género como gesto performativo que se vuelve crítico en la medida en que desnaturaliza lo impuesto por la cultura. La presencia de esta figura pone en escena la construcción del género a partir de un objeto vinculado a lo lúdico que constituye una versión miniaturizada y artificial de lo femenino, por eso aquí, el tratamiento de lo femenino puede pensarse a partir de lo planteado por Judith Butler en *El género en disputa* (2007). Según Butler todas las identidades de género pueden pensarse como performativas en el sentido de que “la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler: 2007, 266). El trabajo con la figura de la muñeca, que tiene su correlato en la representación de lo femenino como “disfraz” asociado con la exageración y la teatralidad, supone entonces la apropiación de un objeto que tiene la función cultural, como señala Butler, de “fabricar y preservar” una identidad femenina impuesta como naturaleza que en los textos se cuestiona.

Pero además, y esta es una cuestión que se abordará luego, la muñeca funciona como objeto pop en tanto es pura exterioridad, pura superficie (como se pone de relieve en la elección de la *mamushka*, tanto en Mariasch como en Iannamico, es decir, un objeto que está conformado únicamente por una sucesión de capas sin centro). Y es, además, un objeto que aparece en el texto mediatizado por otros discursos sociales en torno a la condición de la mujer, y que como tal condensa

---

<sup>5</sup> En la parte final de su libro de ensayos *La boca del testimonio*, la autora desarrolla esta idea en la lectura crítica de Washington Cucurto, Martín Gambarotta y Roberta Iannamico.

un ejercicio de escritura donde la presencia del yo como sujeto real que organiza la experiencia da lugar a un nuevo modo de constitución de las subjetividades vinculado al pop.

### **Los noventa: monstruos, Barbies, zarinas, mamushkas**

La voz lírica de Pizarnik, como adelantamos, no tiene continuidad en las poéticas emergentes de la década del noventa, que recuperan en cambio el tono lúdico, por momentos irónico, de sus textos en prosa, y construyen colectivamente una voz añorada que es novedosa luego de la poesía escrita por mujeres de la década del ochenta. En ese período se consolida un puñado de voces fuertes que asumen lo femenino casi programáticamente, como lo señalan los títulos de libros como *Eroica* (Bellessi, 1988) o *Madam* (Rosenberg, 1988). La identificación de la mujer con la niña, así como la condición de minoridad que eso implica, se rechaza como lo señala un verso de Diana Bellessi (1996: 110): “No me mandes al rincón”.

Pero en los noventa, como si se tratara de asumir esa posición relegada que implica el “rincón” en tanto lugar donde se manda a los niños cuando desobedecen a los mayores, podría pensarse que las poetas escriben desde ese “rincón”, un lugar del que se apropian para politizarlo y subvertirlo. Este desplazamiento supone construir un espacio de enunciación que coincide parcialmente con el descrito por Pizarnik en *Los poseídos entre lilas* cuando sitúa la escena en un decorado que se presenta “como una fiesta en un libro para niños” (Pizarnik, 1994: 259). Por eso la intervención sobre la tradición se resume en un gesto inaugural que abre esta línea de escrituras desde una toma de posición en el campo poético (Bourdieu, 1997: 343) que delimita un espacio de enunciación común a través del uso de un “nosotras” (opuesto a un “ustedes” masculino, y que devuelve los mecanismos de exclusión social hacia las mujeres en un movimiento de exclusión inicial dirigido a los varones). Solo que esas “nosotras” ya no son “eroica” ni “madam” sino niñas y muñecas.

El primer libro de Marina Mariasch, *Coming attractions*, se abre de este modo:

Es una era púrpura.  
Cualquiera de nosotras sería una mascota perfecta.  
Y todo lo que hacemos es atrapar panaderos y pedir tres deseos:  
Estar en una fiesta de té, en otro lugar,  
un planeta miniatura lleno de baby cactus que nosotras cuidaríamos.  
Darnos besos en la nariz, besos esquimales.  
Bailar lento, random drivers en la casa.  
Sacamos fotos del mar y llenamos las paredes, respiramos bajo el agua.

Los peces son la mamá.  
Nos contamos las pestañas, los pocitos: las pupilas dilatadas  
shifty-eyes  
/ por el agua agridulce.  
Nos mandamos caramelos en papel celofán -uno por día- así nadie se  
/ olvida.  
Sentadas, las rodillas abrazadas, queremos correr.  
El techo de la casa vuela.  
Creo que estamos en Oz.  
(Mariasch, 1997: 9).

Ese “nosotras” que aparece en el segundo verso puede incluir tanto a las mujeres en general como a las mujeres que escriben; en todo caso, lo importante es que la posibilidad de que cualquiera sea una “mascota perfecta” habla desde el principio de una posición subordinada en relación a otro que sería el “amo”. Pero enseguida el poema pasa a plantear una situación hipotética, producto del deseo, que representa una huida con respecto a esta primera declaración: la de estar “en una fiesta de té, en otro lugar” que se describe como un “planeta miniatura”.

Ana Wajszczuk retoma el “nosotras” de Mariasch en un poema titulado “Las chicas que escribimos” del libro *Trópico trip*, donde construye una imagen de las mujeres poetas a partir de la amplificación de lugares comunes tales como la homologación de la escritura a labores domésticas, entre ellas el tejido:

A las chicas que escribimos  
alguna vez nos llamaron al festín, al convite  
a nosotras que escribimos todos los deseos con cada pulso  
  
y allí nos fuimos  
y allí nos perdimos apenas un piecito cruzó el espejo  
  
¡todas las palabras se abrieron capullos dentro nuestro!  
  
las chicas que escribimos vivimos entretejidas  
en sueños estridentes como todo secreto  
Yo en el verdor, ella con los cactus bebé  
niñas atragantadas que llevamos dentro  
llevamos pequeñas Alicias pornstar danzando  
en tacos aguja de cristal ceniciento  
  
¡ah el deseo que nos ahoga!  
¡ah, si la sed no nos reseca más que los labios frutilla! (...)  
princesas húmedas en love-trip

nosotras aullamos  
mientras nuestra piel miente la seda  
luego nos queda el consuelo de descoser las palabras  
amorosas hilarlas en nuestras ruecas  
con el paso de las horas oscuras

luego salir a lo verde

somos ninfas de un bosque  
del cual ustedes sólo pueden entrever el follaje (...) (Wajszczuk,  
1999: s/n).

En Wajszczuk la escritura femenina se sitúa en un espacio fantástico similar al Oz del último verso citado de Mariasch, que en este caso se representa como el Wonderland carrolliano en el verso que dice “y allí nos perdimos apenas un piecito cruzó el espejo”. El texto de Wajszczuk pasa revista a los tópicos previsibles sobre lo femenino porque aparece la mención a capullos que florecen, plantas, cuentos de hadas como “La Cenicienta”, princesas, y finalmente la escritura como hilado, que remite a la figura mítica de Penélope tejiendo y destejiendo cada noche una mortaja para burlar con astucia a sus pretendientes (y también a las Parcas, figuras femeninas de la mitología romana que limitan a voluntad la vida de los hombres porque gobiernan el nacimiento, el matrimonio y la muerte [Grimal, 1993: 419, 408]). El anacronismo de aludir en este caso a la dimensión mítica de la escritura como tejido funciona como puesta en metáfora desde la ironía, sobre todo porque el poema se dirige a un “ustedes” masculino, como lo muestran los últimos versos, que supuestamente no tendría acceso a ese espacio asociado al misterio. Pero la trampa reside en que el acceso a ese “bosque” que los versos permitirían entrever se construye como devolución de una imagen estereotipada que en realidad no revela nada, y también como exageración del gesto de asociar la escritura femenina con el deseo -que tiene su contrapartida en la visión de lo masculino vinculado con lo intelectual- cuando se exclama de modo anacrónico “¡ah el deseo que nos ahoga!”.

Como el bosque habitado por ninfas de Wajszczuk, el planeta miniatura de Mariasch claramente está habitado solo por mujeres, como lo muestran el resto de los poemas de *Coming attractions*, porque los hombres están aludidos pero no presentes: “Camino y algunos hombres/ con bebés en la mano/ me dicen pippos”, dice el segundo poema (Mariasch, 1997: 11); en el tercero, llamado precisamente “en una fiesta”, se relata un sueño en estos términos: “Soñé con una nursery./ Que te esperaba toda la noche en una fiesta/ atada al teléfono/ dándole besos a todos los chicos que no eran vos./ Yo vivo en una casa de chicas de piel/ de látex gastado, irrompible, mojado” (Mariasch, 1997: 13). En *Pupilas estrelladas* de Karina Macció se repite esta idea de una casa como espacio del

que los varones quedan excluidos: “Un aire gélido/ agarra la casa,/ y los chicos se calientan/ jugando/ en el jardín” (Macció, 1998: 52). Y en *Polaroid* de Anahí Mallol la toma de posición con respecto a lo masculino, que en su caso incluye a las poéticas de los varones, presenta una variante que toma la forma de la amenaza frente al discurso masculino que señala a la mujer como “niña”: “mis labios/ mis dientes/ se posan/ voraces/ sobre cualquiera que me diga/ niña/ y ahí vuelan/ en la mejilla/ de un anciano sonrosado/ en el brazo/ de un saludable/ joven poeta” (Mallol, 2001: 91).

Otro poema de Mariasch pone de manifiesto que la construcción de una voz de niña funciona como adopción del lugar asignado por el discurso dominante, cuando exclama: “Me llaman la chica/ ¡Socorro! ¡Ámame!” (Mariasch, 1997: 27). El “me llaman” señala una condición de la mujer (perpetuada en la infancia por ese “la chica”, con sus connotaciones de minoría de edad que hasta pueden pensarse como dependencia legal de un adulto) que existe en tanto es nombrada por otros, desde un discurso que la marca como “desvalida” y necesitada de afecto. Por eso el poema se enuncia desde ese lugar pero a la vez revela el artificio en el uso del “tú” como segunda persona cuando dice “ámame”, sugiriendo que “la que habla” es en realidad una mujer que es socialmente “hablada”. Pero además de ironía hay una violencia latente en esta construcción de lo infantil, explícita en el fragmento de Mallol donde se representa mordiendo al que le diga “niña”, que también se encuentra en el motivo de la destrucción inminente que rodea la figura de la casa como espacio de refugio, cuando Mariasch anota que “el techo de la casa vuela” (Mariasch, 1997: 9) y agrega en otro poema que “Un tornado arrasa/ la casa de las Barbies” (Mariasch, 1997: 22) y Macció señala que “un aire gélido/ agarra la casa” (Macció, 1998: 52).

Esa violencia también se revierte sobre el cuerpo porque en el poema de Wajszczuk se dice que las chicas llevan niñas “atragantadas” (Wajszczuk, 1999: s/n), así como el texto de Mariasch donde dice que vive en una casa de chicas “de piel de látex gastado” apunta después: “Se me notaba de lejos/ la estirpe de garganta cerrada” (Mariasch, 1997: 14). Estas alusiones, que pueden pensarse como reelaboraciones del tópico de tener o no tener una voz, ya presente en Pizarnik, comportan además en este contexto un sentido social en la medida en que forman parte de una situación colectiva que los poemas ponen en escena: la de las mujeres que, eternamente asociadas a las niñas, no tendrían voz ni posibilidad de hablar como no sea a través de máscaras infantilizadas.

Karina Macció resume esta concepción de lo femenino en el personaje de Sara Key (en realidad Sarah Kay), una figura muy popular que circuló en la década del ochenta en álbumes de figuritas, *posters*, papeles de carta y objetos escolares. La serie incluía niñas en distintos juegos y actividades domésticas, siempre en actitudes dulces y sumisas. Por esto este poema de Macció funciona casi como manifiesto en contra de esas representaciones de lo femenino de las que sería necesario deshacerse:

Dejo mi figurita Sara Key para siempre.

Con sus moños ondulados  
su cabello claro floreado  
sus vestidos apuntillados  
sus tiernos ojos volados  
dan ganas de pegarle una patada  
y decirle  
¡Basta de bondades!  
¡Andá a seducir a otra! (...)

Dejo mi figurita Sara Key  
pero no dejo de verla  
pero me embaraza tenerla

Y si la rompo  
se reproduce  
en la tele en la escuela en la novia  
en la tienda en la casa en la cama  
Y si la rompo  
me dicen loca  
¡es una colección tan linda!  
¡son unas nenas preciosas!

Y si la rompo  
trae siete años de mala suerte (Macció, 1998: 23-25).

Pero como muestra el poema, “romper” la figura no es suficiente porque su carácter ubicuo hace que aparezca por todas partes, tanto en los espacios públicos y los medios masivos (la televisión, la escuela) como en la vida privada. Macció retoma la valoración de los otros sobre la mujer cuando señala que “si la rompo/ me dicen loca”, y también pone de manifiesto el matiz pesadillesco de esta modalidad de lo femenino vinculada a las flores, los vestidos con puntillas y la ternura que aquí aparece como maldición, según indica el final del poema, homologando el gesto de romper la figurita con la superstición popular según la cual romper un espejo trae siete años de mala suerte.

Vanna Andreini presenta una variante de esta idea en un poema de *bruciate / quemadas* donde la muñeca deviene directamente un dictador:

En el sueño  
ella toma la muñeca de la niña  
le sonrío y luego

extrañamente feliz  
le arranca todos los cabellos.  
Gritos y llantos  
le hacen ligeras, placenteras cosquillas  
muñequita pelada  
pequeña Duce con los ojos azules  
y las cejas negras  
igual a su padre (Andreini, 1998: 39).

El texto establece un juego de espejos entre una “ella” que sueña, una niña y una muñeca. Pero la cadena de identificaciones entre mujeres se rompe porque cuando se le arrancan los cabellos a la muñeca, lo que se descubre debajo de la apariencia femenina es la figura del padre, con lo cual la muñeca se convierte en una especie de caballo de Troya bajo el que se oculta para infiltrarse, revestida de ingenuidad, la autoridad masculina y paterna.

En efecto, la figura de la muñeca encierra un grado de violencia que también se encuentra en los poemas “aniñados” de Mariasch, de ahí que sus textos no intenten “romper” la figura sino habitarla para subvertirla, poniendo de relieve lo que hay de terrorífico en ella. A mitad de camino entre la muñeca y el monstruo, sus personajes -que en algunos casos enuncian los poemas- son *zarinas*-niñas (Mariasch, 1997: 29), en el primer poema de *Coming attractions* que citamos, y muñecas que se llaman Plurabelle (Mariasch, 1997: 39), Frankenstein (Mariasch, 1997: 21), o Paraíso (Mariasch, 1997: 17). Una de las funciones de las muñecas es la de convertir el espacio doméstico, identificado socialmente como el lugar de lo femenino, en un espacio fantástico (“creo que estamos en Oz”, decía el primer poema de *Coming attractions*; Mariasch, 1997: 9) que coincide con la práctica infantil de “jugar a la casita”. La conversión de la casa -que aquí no se presenta en clave realista- en una casa de juegos más cercana al universo de los cuentos de hadas tiene por objeto poner de relieve lo que hay de potencialmente siniestro en un hogar, que deviene, en el desplazamiento a lo fantástico, un espacio cargado de peligro.

En ese sentido es significativa la serie que da título al libro porque el primer poema introduce a una niña llamada sugestivamente Paraíso: “Paraíso había salido Princesa Fotogénica en un certamen de belleza. Serpentina, papel picado, brillantina cayeron sobre su cabeza.// Paraíso es una nena con olor a mandarinas de las tres. Teje macramé, come cenas de TV, tose a veces, cuenta gotas (...)” (Mariasch, 1997: 17). El segundo consiste en una enumeración de objetos cotidianos que conforman la normalidad de la vida doméstica, pero con agregados cuya intromisión en la secuencia altera esa normalidad:

descubrir los almidones, la ropa de blanco, ropa de cama.  
los camisones, las sábanas, salto de cama.  
(...) escarabajos, cartas, sellos.  
la estantería, ropa de cama, salto de rana.  
garabatos, escuadrones, sellos, cartas.  
tenedores, corazones, cucharitas.  
servilletas.  
estampillas, escorpiones, sábanas (Mariasch, 1997: 18).

El tercer poema de la serie pone en escena la miniatura como modo de desnaturalizar lo doméstico y femenino, que sustrae los objetos al uso regular y los destina a un tipo de uso diferente, lúdico:

Planchaba camisas en miniatura y las guardaba  
en cofres con candado.  
(*children know something they can't tell*).

"Tengo frío y una estufa eléctrica".  
Tomaban té de a una, ella y Paraíso.

Una mañana, dio vuelta un souvenir de San Francisco  
y la nieve cubrió sus trinos.

*"-Siento deseos de huir hacia un país más hospitalario y,  
al mismo tiempo, busco bajo mis ropas un puñal"* (Mariasch, 1997: 19).

La disposición de los textos en la serie es elocuente porque desde el principio se plantea un escenario infantil habitado por una niña que realiza actividades domésticas como si fueran juegos -una situación similar a las de las "figuritas Sara Key" con que trabaja Macció- y cuyo nombre, "Paraíso", instala la idea de la vida doméstica como lugar de aislamiento idealizado, que puede pensarse también desde la figura de la bola de nieve presente en el poema recién citado. Sin embargo en ese lugar también hay, entre las sábanas y las tazas, "escorpiones" y "escuadrones", como lo enuncia el segundo poema. Quizás por eso en este último texto la cita de *Los poseídos entre lilas* del final (Pizarnik, 1994: 264) plantea un deseo de huida que ya estaba presente en el primer poema de *Coming attractions*; al mismo tiempo, la frase escamoteada de Pizarnik "busco bajo mis ropas un puñal" pone de manifiesto al segundo poema de la serie como modo de desplegar en el espacio doméstico esta idea de violencia agazapada bajo una superficie, que en Pizarnik es la ropa y en Mariasch los objetos más triviales que componen una casa.

De esta manera, las poetas de los noventa traman colectivamente un discurso infantilizado que funciona como respuesta a esos hombres que les dicen “niña”, como se pone de manifiesto en el poema de Mallol. El gesto es el de apropiarse de esa posición subordinada que implica una relación de poder, cifrada en esta idea de ser hijas o incluso, como dice Mariasch, “mascotas”. De hecho todo *Hacer sapito* de Verónica Viola Fisher es un libro donde la que habla se posiciona como hija pero también reproduce la voz del padre y en esa voz, el mandato de estar en silencio: “con mierda hay que limpiarles/ la boca/ antes de hablar/ de mí porque soy yo/ el único/ que supo conseguir, los laureles/ y las hará jugar/ con gloria/ conglomerado de conchas/ vos, tu madre, tu abuela/ mi futura nieta seguir/ calladas” (Viola Fisher, 1995: 13). En este poema, la voz del padre se confunde con la voz del estado representada por el Himno Nacional para enunciar una violencia sobre el cuerpo de la mujer que supone anularle la voz. Pero el mandato no se acata en *Hacer sapito* sino que por el contrario, la voz de la hija es la que hace visible tanto la violencia de la autoridad paterna como el carácter apariencial de la “casa” que aquí, a diferencia de Mariasch, cobra el doble sentido de hogar y de institución: “Mi casa es una entera/ casca/ miento porque al quebrarse/ estaba llena de jugo/ podrido y casca/ es hollejo/ solamente corteza/ de las uvas se hace/ el vino de mi casa/ es sangre” (Viola Fisher, 1995: 15).

La operación es distinta porque si en Mariasch y Macció las figuraciones de lo femenino, la familia y el hogar se construyen desde el artificio de una casa en miniatura o de una figurita, tanto en Andreini como en Viola Fisher es una voz lírica la que enuncia sin la mediación de personajes una determinada perspectiva sobre lo femenino, aunque en el último caso el discurso poético se haga permeable al discurso paterno. En Viola Fisher hay incluso un trabajo de corte sobre la lengua que tiene el efecto de potenciar una violencia que se atribuye a la institución familiar, como cuando en el poema recién citado se reemplaza “casamiento” por “casca/ miento”. Además, los cortes sobre la lengua tienen su correlato en otro tipo de cortes simbólicos que el discurso dominante masculino ejerce sobre el cuerpo de la mujer: “Es mujer/ es gorda/ rosadita tiene/ en la muñeca/ de trapo/ guarda/ aceite de ballena/ qué pena/ sin pene/ nació” (Viola Fisher, 1995: 25).

Por otra parte, la figura de la muñeca también está presente en *Hacer sapito*, y en otro poema se llama Barbie:

Le dije la quería Barbie  
y ella  
estúpidamente  
se dejó crecer  
la barba  
Como vos papito  
me chilló

Le dije que la quería  
menos  
que antes  
yo jugaba con Barbies  
cuando era pibe  
pero ella  
no entiende  
estúpidamente juega  
a la pelota qué  
mal la puse  
¿y ahora qué?  
viene con una gillette en la mano  
afeítame papito  
qué golazo  
me pide le corte la yugular (Viola Fisher, 1995: 37).

En este caso, jugar a las muñecas y jugar a la pelota aparecen como simplificación extrema de los roles atribuidos socialmente a los niños y las niñas, y el poema señala que el varón -que en Viola Fisher siempre es el padre, y en este caso el que enuncia el poema- puede apropiarse de ambos tipos de juego (“yo jugaba con Barbies/ cuando era pibe”) pero a la mujer no se le permite hacer lo mismo (“estúpidamente juega/ a la pelota”). En cierta forma el texto plantea que ser mujer es imposible, porque el mandato del padre le indica que debe parecerse a él (“qué pena/ sin pene/ nació”, señalaba el poema anterior) pero a la vez aquí la hija, que se deja crecer la barba, merece la condena del padre por malinterpretar la orden de femineidad implícita cuando el padre dice “Barbie”.

Lo que los textos ponen en escena de diversos modos es el entramado discursivo que construye el lugar de la mujer como género que no se define de manera esencialista sino a través de relaciones de poder tanto públicas como privadas. En consecuencia con esto, en *El género en disputa* Judith Butler se pregunta si hay una especificidad de lo femenino que exista al margen de la oposición binaria masculino/femenino y que sea universal (Butler, 2007: 50). Lo que encuentra, en cambio, es que son las estructuras jurídicas del lenguaje y de la política las que crean el campo de poder dentro del cual lo femenino se define (Butler, 2007: 52). Las poetas de los noventa intervienen precisamente en ese campo de poder en la medida en que evalúan críticamente las diversas implicaciones de la categoría “mujer” en sus variantes de “chica”, “hija”, “madre” y “niña” como términos que anudan relaciones institucionales, legales, familiares y jurídicas. Por eso, más que la construcción de subjetividades femeninas, lo que se lee en este *corpus* de textos es una operación sobre el género como experiencia “discursivamente determinada”, para decirlo en los términos de Butler, “cuyos límites siempre se

establecen dentro de los términos de un discurso cultural hegemónico basado en estructuras binarias que se manifiestan como el lenguaje de la racionalidad universal" (Butler, 2007: 59).

Pero mientras que Viola Fisher y Andreini trabajan sobre los estereotipos femeninos desde un imaginario que incluye a lo masculino como parte de la oposición binaria planteada por Butler, y donde la voz y la figura del padre están presentes -lo que puede relacionarse con el hecho de que trabajen a partir de voces líricas y de sujetos "reales", como señalaba Hamburger, que ponen en escena una experiencia, aunque se valgan de objetos que tienen valor metafórico- Mariasch plantea una huida hacia un espacio fantástico donde "Los peces son la mamá" (Mariasch, 1997: 9), y también hacia una voz que se propone como artificio. La operación es consciente y se repite en "Zarina", donde se dice que "En los cuentos infantiles/ todas las niñas son huérfanas" (Mariasch, 1997: 31). La diferencia puede verse también en el modo en que Macció trabaja con la "figurita Sara Key" en tanto objeto, que tiene evidentemente una carga simbólica pero que supone una distancia con respecto al sujeto que en Mariasch se anula, porque la muñeca no solo se contempla y manipula sino que se la habita y se le da una voz.

De todas formas, ambos tipos de voces comparten la apelación a la muñeca como figura que permite abordar lo femenino desde el artificio. Pero en poéticas como las de Mariasch en *Coming attractions* y Mallol en *Polaroid*, donde la enunciación está muchas veces a cargo de personajes, el estatuto de lo femenino como identidad fluctuante y a veces incluso vacía se extrema en la multiplicación de las figuras que se usan para representarse, como parte de una estrategia que incluye a su vez reescrituras de Pizarnik y en particular del poema "Formas", ya mencionado: "no sé si pájaro o jaula/ mano asesina/ o joven muerta entre cirios/ o amazona jadeando en la gran garganta oscura/ o silenciosa/ pero tal vez oral como una fuente/ tal vez juglar/ o princesa en la torre más alta" (Pizarnik, 1994: 110).

Mariasch retoma estas figuras provenientes de una voz lírica en dos poemas: en "Zarina", donde la niña que habla dice que "ya no soy ni payaso, ni amazona" (Mariasch, 1997: 30), y en otro texto protagonizado por una muñeca llamada Frankenstein que dice en un momento "Soy sirena o soldado/ alternativamente" (Mariasch, 1997: 22). Mallol por su parte, en "Wonder Woman or Suicide Blonde", dedicado a Mariasch, reelabora los versos de Pizarnik en un texto que comienza, de nuevo, con la reproducción de una mirada masculina ("Me dicen/ la chica/ Para Tí") y que plantea lo femenino como identidades móviles que se resumen en el "maquillaje": "Oral/ Juglar/ Animal/ cubro/ necesidades vitales mínimas/ (...) Mi cuerpo es/ una auténtica/ arma de guerra/ (puedo ser/ la que tú quieras, mi amor,/ sólo necesito/ algo de plata/ algo de tiempo/ pour faire le maquillage)" (Mallol, 2001: 77-79).

Lo que en el texto de Pizarnik aparecía claramente como una serie de figuras,

de “formas”, según el título elegido por la autora, entre las cuales el sujeto de la enunciación parecía creerse compelido a optar (porque hablaba desde un no saber, ese “no sé” manifestado en el primer verso), en Mariasch y Mallol no se consigna desde la incertidumbre sino, en un sentido positivo, como posibilidad. En sus poéticas, de hecho, no hay nada que “saber”, porque la escritura se trata de entregarse al juego de ser o parecer (que en los poemas es exactamente lo mismo) una y otra cosa alternativamente, incluso cuando se le dice al hombre, en este último poema de Mallol, “puedo ser/ la que tú quieras”. En efecto, lo femenino aparece en los noventa a modo de disfraz y maquillaje, y la mujer -o el sujeto que está debajo de aquello que se define culturalmente como “mujer”- se caracteriza por el ocultamiento.

Esta concepción de lo femenino habilita el recorte de una variante de la muñeca que Mariasch comparte con Roberta Iannamico: la de la *mamushka*, esa serie de muñecas rusas huecas que se encajan una dentro de la otra. Dice Mariasch: “Si me escondo en una muñeca,/ dentro de otra, y así,/ seré una *matriushka*/ y me uniré al circo que recorre el mundo” (Mariasch, 1997: 30). En Mariasch, la posibilidad de devenir una muñeca escondida en otras está asociada con la perspectiva de huir para “recorrer el mundo” (la alternativa entre quedarse quieta o fugarse es recurrente en sus poemas, como hemos visto). Iannamico por su parte construye sus *mamushkas* como superposición de capas donde ninguna puede considerarse “Madre” con mayúsculas, como modo de anular la autoridad que en Mariasch se realizaba en una serie de muñecas y de niñas “huérfanas”:

Una *mamushka* contiene en su vientre  
la totalidad de las *mamushkas*  
porque no hay *mamushka* que no tenga  
una *mamushka* adentro

Madre hay una sola (Iannamico, 2000: 7).

Las *mamushkas* dan a luz en la oscuridad  
Se asisten a sí mismas en el parto  
se parten  
en pedacitos  
que la hija ya *mamushka* junta  
para hacer un cubrecama finísimo (Iannamico, 2000: 8).

Las *mamushkas* en las plazas  
se pierden en el vaivén de las hamacas  
Encienden cigarrillos para disimularse tras el humo (Iannamico,  
2000: 9).

Si “Madre hay una sola”, como dice el refrán que acá se cita, Iannamico la desvía al elegir una figura que es múltiple, fragmentaria, y que desmiente la posibilidad de que exista un modelo único y estable. Como señala Tamara Kamenszain al leer este poema en *La boca del testimonio*, “La especie mamushka, entonces, puede ser entendida como lo que en la madre se resiste a quedar congelado en el estereotipo Madre. Esa condición subversiva es la que las mamushkas esconden cuando circulan en público” (Kamenszain, 2007: 156).

Las poetas de los noventa, en el trabajo con los estereotipos, también se resisten a quedar congeladas en ellos. Es por eso que el gesto puntual que hemos analizado, en un *corpus* que lleva a cabo una puesta en escena crítica de lo femenino como categoría, funciona en escrituras que en realidad se fugan de la posibilidad de ser encasilladas como poesía de género porque llevan la categoría, mediante la exasperación de lo artificial, a un extremo que termina por anularla. De hecho en su segundo libro Marina Mariasch, como reconociendo la clausura de este gesto inicial y señalando el límite de una operación, declara: “¿Hay algo que pueda hacer callar/ a esa chica? Detesto/ oír hablar a las chicas” (Mariasch, 2001: 14), y agrega en otro poema: “¿quién iba a querer/ ser mujer y escribir/ como las mujeres?” (Mariasch, 2001: 37).

Y Vanna Andreini, como si se tratara de un ritual que cierra toda una modalidad discursiva sobre lo femenino asociada a la muñeca y el simulacro que aquí hemos desplegado y que tenía su antecedente, como vimos, en la prosa de Alejandra Pizarnik, recupera la dicción de esta poeta en un texto que comienza “He hecho algo contra el miedo/ he terminado su muerte”, y en el que se describe luego cómo alguien maquilla a una muñeca, le pone “base tostado/ rubor/ gris metalizado/ pestañas postizas”, le pinta los labios y termina por decirle: “he terminado/ estás preciosa,/ ya podés irte” (Andreini, 1998: 21-23).

## Fuentes

Andreini, Vanna (1998), *Bruciate / quemadas*, Buenos Aires, Siesta.

Bellesi, Diana (1988), *Eroica*, Buenos Aires, Ediciones Ultimo Reino-Libros de Tierra Firme.

----- (1996), *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (antología), Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

Iannamico, Roberta (2000), *Mamushkas*, Bahía Blanca, Ediciones Vox.

Mallol, Anahí (2001), *Polaroid*, Buenos Aires, Siesta.

- Mariasch, Marina (1997), *Coming attractions*, Buenos Aires, Siesta.
- (2001), *XXX*, Buenos Aires, Siesta.
- Pizarnik, Alejandra (1994), *Obras completas*, Buenos Aires, Corregidor.
- Rosenberg, Mirta (1988), *Madam*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Viola Fisher, Verónica (1995), *Hacer sapito*, Buenos Aires, Nusud.
- Macció, Karina (1998), *Pupilas estrelladas*, Buenos Aires, Siesta.
- Wajszczuk, Ana (1999), *Trópico trip*, Buenos Aires, Ediciones Deldiego.

### **Bibliografía**

- Bourdieu, Pierre (1997), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- Butler, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Dalmaroni, Miguel (2004), *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*, Mar del Plata, Editorial Melusina.
- Grimal, Pierre (1993), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- Hamburger, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- Kamenszain, Tamara (2006), "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa", en Fondevbrider, Jorge (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 217-233.
- (2007), *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma.