

Cuadernos del CILHA N.º 43 – 2025
Publicación continua
ISSN 1515-6125 | EISSN 1852-9615
CC BY-NC 4.0 international

Recibido: 24/09/25
Aprobado: 07/12/25
pp.1- 18
<https://doi.org/10.48162/rev.34.123>

Resonancias de género en el ritmo de la poesía argentina reciente

Gender Resonances in the Rhythm of Recent Argentine Poetry

 **Julieta Novelli**

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL)
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Argentina
julinovelli@hotmail.com

Resumen

El trabajo se dispone a ensayar una escucha crítica de las voces que se activan en una serie de poemas escritos por Tamara Domenech, Marina Mariasch y Fernanda Laguna, tomando como punto de partida la hipótesis de que el ritmo de estas poéticas habilita la lectura de zonas novedosas de sus obras que temáticamente no están marcadas por el género, pero que encuentran en su vocalidad una dimensión capaz de obcecar la lengua del poema respecto de los discursos y de las sensibilidades disponibles desde y con las cuales se escribe el género. Estas voces, lejos de considerarse excepciones de la poesía argentina reciente, conforman una pista posible para atender a cierto paisaje sonoro que hace sonar formas de la escucha y formas de la voz atravesadas por la obcecación como fuerza poética.

Palabras clave: poesía argentina reciente, ritmo, género, obcecación, paisaje sonoro

Abstract

This work sets out to critically examine the voices that emerge in a series of poems written by Tamara Domenech, Marina Mariasch and Fernanda Laguna, taking as its starting point the hypothesis that the rhythm of these poems enables the reading of novel areas of their works that are not thematically marked by gender, but which find in their vocality a dimension capable of obscuring the language of the poem with respect to the discourses and sensibilities available from and with which the gender is written. These voices, far from being considered exceptions in recent Argentine poetry, form a possible clue to attending to a certain soundscape that brings to life forms of listening and forms of voice traversed by obstinacy as a poetic force.

Keywords: recent Argentine poetry, rhythm, gender, obstinacy, soundscape

Aquello que anida en el pecho: hacer sonar el ritmo

En un breve texto de 1929, Berta Singerman, la llamada lira viviente, una de las declamadoras insoslayables del siglo pasado, se refiere a la musicalidad de las palabras y advierte: “no se trata de agregarle o inventarle una música arbitraria a la palabra, sino desentrañar la que ella naturalmente posee” (p. 149)¹. Según Singerman, los poemas imaginan y articulan una musicalidad que se encuentra sugerida

en el escrito y esta será (des)oída, más tarde, por lectores o potenciales intérpretes encargados de atender a la plasticidad de cada palabra, cada verso y cada poema. Al reflexionar sobre su arte declamatorio, Singerman apunta como objetivo último la posibilidad de hacer sonar el momento en el que el poeta anida al poema “aun en el pecho” (p. 149), cuando todavía no pasó la musicalidad interna e imaginada al texto escrito. Interesa esta reflexión sobre la musicalidad de las palabras, además de por el rol central de Singerman para pensar la

¹ En su escrito, Singerman distingue el ritmo y la rima como secundarios mientras que pondera lo que llama “la música interior” de la palabra (p. 149). Considero que la noción de ritmo de Meschonnic, si bien se distancia del sentido que le otorga Singerman al

término, dialoga con su idea de musicalidad, como aquello que excede a la palabra o a los elementos meramente formales, pues el ritmo implicaría “la invención de una forma de lenguaje por una forma de vida” (Meschonnic, 2009, p. 86) y al revés.

historia del sonido en la literatura y la poesía latinoamericanas, en tanto invita a acercar el oído a la dimensión de lo vivo que, aunque indecible y huidiza, habita en el ritmo del poema e implica al cuerpo. Porque en el gesto de auscultar la musicalidad de la palabra alojada en el pecho, como caja de resonancia, Singerman procurará oír aquello no trasladable a la hoja ni codificable, no obstante, accesible.

Hacer sonar los posibles que se traman en la lectura de cada poema, a veces, como susurros fugaces, otras como ecos cuya procedencia resulta inubicable, exige una escucha situada del ritmo tal como lo entiende Henri Meschonnic (2009)².

Alejándose de las oposiciones y apelando a las continuidades, la escucha situada del ritmo suspende la cadena de dicotomías signifiicante/significado, sonido/sentido, sintaxis/léxico o forma/contenido junto con sus jerarquías –supeditación de la rima al sentido o de la pausa prosódica a la

semántica, por ejemplo– y más bien intenta rastrear la continuidad entre el lenguaje y la vida, que podría pensarse, siguiendo a Singerman, en la pista de lo que vibra en el pecho del poeta justo antes de fijarlo: “¿Cuál es la forma de vida más adecuada a la palabra?”, preguntaba Singerman (1929, p. 148), o mejor, ¿cómo darle a cada palabra “la vida que posee”? (p. 148). Perseguir el ritmo implicaría, así, abordar los poemas en tanto objetos de escucha que aguardan una lectura capaz de hacerlos (re)sonar, no necesariamente en voz alta ni en la voz de las poetisas, sino de forma interna o virtual, en la medida en que la escritura escondería en su doblez el sonido de una voz siempre anterior –“el fantasma de oralidad en el poema”, dice Jorge Monteleone (2016, p. 127)³– que no deja de convocarse⁴.

A partir de preguntas que intentarán hacer sensibles los ritmos y sonoridades comprometidos en los poemas junto con los movimientos obcecados (Barthes, 2015)⁵ de las voces poéticas respecto de las

² Las reflexiones sobre el ritmo a partir de Meschonnic se desprenden de las discusiones y lecturas realizadas en el marco del proyecto de investigación: “Usos de la poesía en la teoría, usos de la teoría en la escritura crítica y formas de la teoría en la poesía”, dirigido por la Dra. Margarita Merbilhaá y codirigido por la Dra. Sara Bosoer.

³ El *fantasma de oralidad* acecha, según Monteleone, a la palabra escrita en tanto “*inflexión oral del poema como dimensión imaginaria* que, sin embargo, puede tomar de las tradiciones orales su fundamento” (2016, p. 131, cursiva en el original). Cada texto, aunque escrito, se sustenta en una voz que involucra al ritmo y a la dicción de los versos, sean estos leídos en voz alta o no por “la voz concreta de la performance autoral” (p. 131). La imagen del fantasma alude a la entonación perdida, a las voces de los muertos que reaparecen en la letra: “en la escritura del poema [el poeta] debe realizar una transacción entre su texto y el fantasma de oralidad que evoca, como si allí se registrara un imposible, como si en el poema estuviéramos intentando siempre recordar en esa voz segunda, en esa voz articulada en letra, la entonación perdida de alguien que murió. Así habla en el poema el fantasma de una oralidad, que siempre se encarna y se reencarna una y otra vez en cada lectura, incluso en las lecturas en voz alta de los propios poetisas, que

son así una especie de médiums de sí mismos” (pp. 127-128).

⁴ En su estudio sobre la voz y la escucha en la poesía latinoamericana, propone Ana Porrúa: “La pregunta sobre quién tiene la voz en el poema, en este sentido, debe abrirse a las formas de esa voz [...], pero también al enlace entre poesía y sonido en general que podría cifrarse como interrogación sobre aquello que suena en el poema [...] que, cada vez, aparece como puntuación de la historia, de la cultura y como nueva distribución o variación de lo escuchable” (2020, pp. 1-2). Tanto la “puntuación de la historia” como la noción de ritmo de Meschonnic son centrales para las siguientes líneas y la pregunta por los ritmos que suenan en el poema. Véase también el análisis del ritmo y su historicidad en Bosoer (2022).

⁵ La obcecación y el desplazamiento son dos instancias de un movimiento imbricado con el que Roland Barthes, en su *Lección inaugural* de la cátedra de semiología literaria del Collège de France, señalaba la afirmación de la irreductibilidad de la literatura (y del arte): “Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra toda la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse” (2015, p. 103). A partir de estas estrategias ensambladas –es por la obcecación que el desplazamiento ocurre, del mismo modo en que si no

escenas, las sensibilidades y los temas asociados con el imaginario femenino en la lengua literaria, las siguientes líneas se proponen como una escucha crítica de las vocalidades desplegadas en una serie compuesta por poemas de Tamara Domenech, de Marina Mariasch y, aunque más brevemente, de Fernanda Laguna⁶. En otros términos, se indagará el movimiento obcecado de la palabra en tanto fuerza poética con el fin de describir el modo en que las voces del poema se desprenden, sin renunciar a su resonancia, de ciertos lugares comunes y repetidos a través de un amplio entramado discursivo (Foucault, 2002). En este punto, enseguida se impone un interrogante: ¿cómo escuchar en los ritmos de la serie la reflexión acerca de las formas con las que se articula el género? En primera instancia, diría: también desde la continuidad, los enlaces y las reverberaciones.

Si bien, como es sabido, el par masculino/femenino admite, en muchos casos, una distinción esencialista y reductora al momento de abordar el género⁷, la presencia de dichas categorías en estas poéticas con distintas modulaciones conforma una vía a través de la cual, por un lado, hacer sensible cierto

sensorium compartido y, por otro, conmover su naturalización cuyos ecos alcanzan –ya sea como repetición, como desvío, como respuesta reactiva, como ironía o como huella anacrónica– las producciones literarias de las últimas dos décadas. Estos lugares comunes que lían sexo y género se juegan en una serie de estereotipos a partir de la cual se cristalizan modos de decir, de ver y de sentir, como se observa en la plaqueta XXX (2001) de Mariasch,⁸ donde la reflexión sobre las formas de lo femenino articuladas en y con las formas de la vocalidad es recurrente: “Detesto/ oír hablar a las chicas” (p. 223); “¿quién iba a querer/ ser mujer y escribir/ como las mujeres” (p. 227); o: “quiero escribir como una mujer inculta/ voy a escribir como una mujer políglota” (p. 154), se lee en su libro *Paz o amor* del 2014. Mientras que en las dos plaquetas de Domenech fechadas en el 2009, *Las elegidas* y *Ropero*, el binarismo se explicita en relación con hábitos y vestimentas mediante las que performar ideas socialmente arraigadas de lo masculino y de lo femenino, por ejemplo, las chicas llevan corona y los chicos “hacen pis en la puerta de un supermercado” (2009a, p. 19); se emplean sintagmas “de mujer” (2009b,

hubiera desplazamiento la obcecación no podría articularse– se abordará el género en las escrituras poéticas. En esta línea, un estudio sobre el decir obcecado en la poesía argentina reciente puede encontrarse en Novelli (2025).

⁶ Más allá de compartir coordenadas temporales y espaciales, las tres poetisas han llevado adelante sus propios sellos editoriales inscribiéndose en una estela de propuestas literarias que apelan a la errancia, a la vitalidad y a la suspensión de clasificaciones formales, enciclopédicas y/o disciplinares. Si bien excede los límites de este trabajo, al aguzar el oído, es posible pensar en otras continuidades, es decir, tramar redes más allá del género literario. Domenech, Mariasch y Laguna, al igual que muchas y muchos poetisas que editaron sus primeros poemas en ediciones independientes surgidas en los noventa en Argentina como Siesta, Belleza y Felicidad, Ediciones del Diego, también escribieron y publicaron novelas. Siguiendo a Agamben, quizás sería productivo pensar el modo en

que los finales de algunos poemas pueden acercarnos a la prosa y al revés, en qué medida en el ritmo de la prosa se cuelan formas de la voz presentes en los poemarios analizados.

⁷ En relación con las distintas discusiones abiertas en las teorías literarias feministas, sostiene Toril Moi: “sigue siendo *políticamente* esencial para las feministas, defender a las mujeres *como* mujeres, con el fin de contrarrestar la opresión machista que somete a las mujeres precisamente *como* mujeres. Pero un modelo ‘indestruido’ del feminismo de la segunda fase (feminismo de la diferencia) corre el riesgo de convertirse en una forma invertida del sexismo. Y lo hace porque asume sin críticas las categorías metafísicas establecidas por el machismo con el fin de mantener a las mujeres en su sitio” (1999, pp. 26-27, cursiva en el original). Véase, además: Maradei (2012).

⁸ Todas las citas de Mariasch se corresponden con su poesía reunida a cargo de Caleta Olivia en *La pequeña compañía* (2022).

p. 6) y “de hombre” (p. 12) para referirse a prendas de vestir; se distinguen los brillos y las texturas de los desabillé de la abuela, frente al saco Príncipe de Gales del abuelo; la minifalda verde oliva de la prima y el jogging Adidas verde botella de un chico que se presenta como su primer amor. Asimismo, en Laguna, por mencionar tan solo dos poemas de los ya analizados en otros estudios⁹, se asevera: “Cuando un ser humano mujer se piensa/ piensa/ si realmente es un ser humano o no” (2012, p. 125); y en “Terminaron los 90”, poema en el que decreta el fin de una generación, el yo plural distingue un ellos de un nosotras estrechamente ligado a la escritura poética: “Ellos quedaron con sus castillos/ y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno” (2018, p. 72). Al circunscribir un lugar para la escritura poética del nosotras, la voz resigna ideas de calidad –“la fiesta [está] por sobre lo bueno”– y se inclina por destacar el hacer colectivo –“atajando bebés en medio de las lecturas”, dirá unos versos más adelante– puesto que con el fin de leerse y escucharse, las poetisas necesitan prestarse el cuerpo para las tareas de cuidado de la maternidad. Los versos de las tres poetisas, como se ve, coquetean y conmueven dichos esencialismos de género, en el sentido planteado por Judith Butler (2019), en tanto vía merced a la cual no solo se originan, sino que se dan por naturales las nociones de lo masculino y de lo femenino (p. 70). La paradoja del género –capaz de perpetuarse y de desbaratarse en su misma performance– manifiesta la imposibilidad de segregarse de las normas sociales que lo constituyen y lo preexisten, lejos de suponer el improbable exterior respecto de ellas.

Quiero decir: de forma irónica, pensar en ciertos estereotipos funciona como condición de posibilidad para articular alternativas o para hacerle “trampas” a esas normas, arrancando diferencias. Ante el sentido con mayúscula –en este caso, la norma que define lo que es femenino y lo que es masculino– la respuesta no residiría en proponer su contrario, más bien se trataría, tal como sostiene Roland Barthes al referirse a los discursos poderosos, de “hacer trampas, robar, sutilizar (en las dos acepciones de la palabra: refinar y hacer desaparecer una propiedad), es decir, parodiar, en rigor, pero aún más, simular” (2013, p. 107). Tanto las producciones de Mariasch como las que conciernen a Domenech y a Laguna visitan con obstinación la experiencia de la maternidad y una sucesión de acciones que comúnmente son asociadas con los quehaceres –cocinar, limpiar, ordenar, criar a los hijos, entre otros– y los deseos femeninos con el fin de “sutilizarlos” como una trampa para despegarse del estereotipo sin oponerse a él.

Con distintas figuraciones, las voces trazan un movimiento y en sus continuidades dejan oír, además de problematizaciones ligadas explícitamente al lugar que ocupa la mujer en la sociedad y en los discursos, “la retórica de la época” (p. 70), para decirlo con un verso de Mariasch, donde también es plausible percibir como parte del *paisaje sonoro*¹⁰: la crisis económica, el avance del capitalismo sobre los deseos de estos yoes, las resistencias y las luchas, las conquistas, las imposibilidades y las fuerzas que se tejen en el cambio de siglo. De forma que así como será común encontrar reflexiones

⁹ Para un análisis de este y otros poemas de Laguna en relación con el desplazamiento de los estereotipos, véase Novelli (2025) y (2024).

¹⁰ La decisión de reparar en el potencial de la escucha atenta admite imaginar relaciones que delinean un *paisaje sonoro* conformado por un “passage de voix”, para decirlo con Serge Martin (2017), el cual atañe a las continuidades que se abren en las voces de los

poemas. La noción de *paisaje sonoro* opera como categoría teórico-metodológica con el fin de leer las formas de las vocalidades e indagar zonas de las escrituras que, excediendo el campo de lo retórico y de lo semántico, reflexionan sobre la relación entre escritura poética y género en la poesía argentina reciente. En relación con los estudios referidos al paisaje sonoro, véase Schafer (1993).

sobre el género en manifestaciones del lenguaje inclusivo, en escenas de aborto o de maternidad corridas del estereotipo de madre ligado al sacrificio y a la entrega, en yoes que exploran sus deseos sexuales, en poemas dirigidos a las amigas, en reflexiones sobre políticas de género, en ideas inéditas de revoluciones, en poemas de amor, del mismo modo, ciertos términos desmarcados, en principio, del género, insistirán con nuevas resonancias en el presente y activarán –en el sentido de volver accesibles al oído aunque no por eso decibles– otras zonas capaces de conmover las sensibilidades disponibles y sus formas de nombrarse como ocurre con la noción de “realismo” que asediará gran parte de la serie de poemas aquí propuesta. En lo que sigue, el análisis se detendrá en el anudamiento entre ritmo y género propuesto por Mariasch en su poemario XXX (2001) a comienzos de siglo y, a partir de allí, se intentarán describir los ecos que se oyen en el término “realismo” y los enlaces que articulan una zona del *paisaje sonoro* de la poesía argentina reciente, donde se destaca la obcecación como fuerza poética.

El ritmo estremecido del realismo

En la plaqueta XXX (2001) de Mariasch, la reflexión sobre las formas de lo femenino articuladas en y con las formas de las voces insiste. Es el encabalgamiento –“la pausa prosódica y la pausa semántica” (Agamben, 2016, p. 249)– una de las figuraciones de la voz para jugar con las distancias respecto de los estereotipos.

Ya lo dije antes, lo dije
antes en los márgenes
de algún cuaderno, lo escribí.
'Esta cosa de ser mujer,
venir a trabajar...'
¿quién iba a querer
ser mujer y escribir

como las mujeres?
(p. 227).

En el primer verso, lo que se dice ya fue dicho y el ritmo de la repetición despliega una temporalidad sostenida en la permanencia de lo que fue. ¿De qué se trata eso ya dicho que reverbera como un estribillo en la escritura y como eco de voces debajo de las comillas? El encabalgamiento potencia las imágenes y abona el movimiento obcecado que atraviesa el ritmo del poema, pues “antes en los márgenes”, si se ignora el corte de verso y se tiende a la unidad sintáctica, se vuelve un complemento de lugar de aquello que se escribió sobre “esta cosa de ser mujer”. Ahora bien, si se atiende a la escucha situada del ritmo, admitiendo las continuidades entre forma y sentido, se advierte la deriva de la voz poética, en la medida en que es posible leer en ese verso el encadenamiento del precedente, esto es: que la voz poética, quien asume la posición de mujer que escribe –poco importa si es el sexo biológico de la poeta–, “antes” lo hacía en los márgenes, como si dijera *lo que dije antes lo hice en los márgenes*. Así, el “antes” abre una distancia respecto del ahora en el espacio del poema, si bien esto último no está escrito, la cual puede oírse en sordina¹¹ a través de la inclusión de la voz citada que dice en el espacio del poema y ya no en los márgenes. No obstante, y acá nuevamente irrumpe la fuerza de la deriva y de la espera propia de la obcecación (Barthes, 2015, p. 103), esa voz se escamotea por los puntos suspensivos. El “antes”, de esta forma, cobra un espesor histórico capaz de enviar a una larga tradición de poetas que ingresaron en la historia intelectual desde el margen de la sociedad, de los géneros, del canon, en fin, del lugar lateral que socioculturalmente se

¹¹ En *La doble voz*, Alicia Genovese retoma la noción “doble voz” de Elaine Showalter con el fin de señalar la voz “en sordina” que se despliega por debajo de una primera voz superficial: “como una voz de contralto

que no sigue las notas de la melodía principal, del mainstream o corriente central, pero una voz que da cuerpo, un cuerpo extraño” (2015, p. 16).

le ha dado hasta hace unos años a las mujeres en la historia.

Ser mujer y trabajar también parece desembocar en esa pregunta partida: ¿"y ahora quién va a querer" (si la mujer está trabajando)? Aquí el término "querer" admite una doble consideración, en tanto deseo –querer ser– y afecto, este último ligado directamente al estereotipo femenino que define a la mujer por sus emociones y su capacidad de dar amor. Aunque la potencia del encabalgamiento se halla principalmente marcada en el verso: "ser mujer y escribir", ya que el corte subraya un sentido performado en todo el poema: la afirmación del encuentro entre la acción de escribir y la voz de mujer que escribe. Dicho de otro modo, a partir del nexo coordinante y de la versificación, la voz afirma, siempre de forma obcecada, que las mujeres escriben. De hecho, si se atiende a la unidad sintáctica con la que juegan los versos, se desliza como pregunta la idea de que la mujer solo podría "escribir como las mujeres". El poema da a escuchar otra vez en sordina posibilidades que son, por supuesto, formas de pensar el rol de la mujer en la sociedad. Lo interesante reside en que la voz no se inclina por una u otra forma, más bien las tensa en el borde del verso y extiende la obcecación como estrategia. Los estereotipos operan en el poema para volver audibles los discursos que esta voz aloja –ser mujer y (no) escribir, ser mujer y (no) trabajar, ser mujer y (no) querer–, problematizaciones que devienen lo ya sido del sonido de las voces. Un "ya lo dije" que además de resonar en el ritmo de la repetición del primer verso, arrastra un tiempo pasado que pese a todo sigue tocando en el presente, pues lo que anidaría en el pecho sería una musicalidad conocida

que trae a escena la disputa por los sentidos y los cuerpos de la mujer que escribe¹². Justamente una de las cuestiones que definen la performatividad de género (Butler, 1988; Scott, 1986) atañe a su repetición, dado que implica una acción colectiva que forma parte de la experiencia social y remite a sus predeterminaciones: "el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto", afirma Butler (1998 [1988], p. 306). Los versos de Mariasch ponen de manifiesto este "ya sido" y mediante la fuerza de la obcecación abren una disputa capaz de negociar "significados conformados por la historia y las subjetividades", tal como señalan Arnés, Bianchi y Punte (2022, p. 6) al considerar la potencia de la producción literaria en la reflexión sobre el género.

En este sentido, se lee más adelante en el mismo poemario de Mariasch:

Ella se duerme a la noche pensando
nombres de nena. Él, es poeta y dice:
Quisiera no escribir
malas palabras en el poema. [...]
(2022, p. 229).

El par femenino/masculino se actualiza en un ella/él que se pone en escena desde la mirada de una voz externa. A ella pertenecen los deseos –pensados y no dichos– ligados con la maternidad, por caso, imaginar el nombre de una nena. A él, se le atribuye el decir y el poema. Rima mediante, se determinan sendos destinos: nena/poema. Él "es poeta y dice" hace eco con el verso "ser mujer y escribir" y el encabalgamiento tensa, de nuevo, dos sentidos que inquietan el reparto de los lugares y sus acciones. Por un lado, quisiera no escribir, aunque no parece ser viable ya que la escritura resulta para él lo inevitable;

¹² Al analizar la puesta en escena de la posición de mujer en su escritura, sostiene Mallol: "Desde los primeros textos de Mariasch se percibe la presencia de un 'yo lírico' que enuncia y se enuncia desde una posición de mujer. [...] En cada instancia, Mariasch sorprende, por la soltura de la expresión, por la

lucidez del ataque oblicuo a los estereotipos, por el modo particular con que horada las visiones y las versiones dominantes, por la marcación, en cada caso, de la mancha en la imagen, por donde rezuman la crítica, el dolor, y el humor" (2020, p. 2).

por otro, si se sigue el sentido sintáctico, aquello que quisiera no escribir son las malas palabras en el poema. Acá ingresa la reflexión sobre la “retórica de una época”, de la que dirá directamente unos versos más adelante: “el tiempo de las malas palabras/ en los poemas [...]” (p. 230). De modo que los versos vuelven sobre la reflexión del género en formas cristalizadas de escritura poética de fines de siglo en Argentina, por mencionar algunos ejemplos: el alejandrino “me recontra cago en la rechota democracia” de Alejandro Rubio de 1999; “la de pelo violeta, esa chupapija” (Llach, 1998, p. 4); o: “Molina no te hagás el pelotudo”, rezaba un verso de Martín Gambarotta en 1995 (2016, p. 81). Antes que nombrar poetas que escriben con malas palabras, importa esa lectura de los pares que el poema evidencia en su doblez –en la tensión del encabalgamiento, en la rima asonante– y que envía a la “retórica de la época” en el sentido de un contexto determinado en la historia de la literatura argentina que opera en las formas de pensar lo poético. En esta línea, al referirse a los primeros poetas premiados por el Concurso Hispanoamericano de Poesía organizado por *Diario de poesía*, Anahí Mallol resalta como “marca” el “uso reiterado de malas palabras en los poemas” (2018, p. 4). En su ensayo, Mallol cita este poema de Mariasch para argumentar que, si bien la división binaria comparece, “la corroe con su ironía, es decir, que juega el juego de la división sexual y genérica, para ponerlo en crisis” (p. 13)¹³. En el análisis aquí propuesto, dicha corrosión busca oírse, especialmente, en el ritmo, como se manifiesta de forma elocuente en los versos del poema siguiente con el que cierra el poemario:

me gusta. Me gusta
la parte industrial, hit trolo
es decir: femenino. ¿Son 'las chicas'
las que te hacen cortar tanto? No sé
no sé por qué
la insistencia. Cortar versos
¿Cuál es? Me gustaría que un día
me expliques esos cortes. Ni ahí
los entiendo. ¿Por qué
todas las chicas hablan mal
de sus ex-novios? [...]
Pero es el movimiento doble del realismo
que amo. Es el ritmo, aquí,
lo que estremece.
(2022, pp. 231-232).

Si al final el deíctico –aquí– envía al espacio del poema, sería preciso seguir la pista del ritmo. ¿En qué sentido se estremece? Tanto temática como formalmente, los versos deslindan una forma de escribir poesía de “las chicas” – “es decir: femenino”, aclara– y otra forma de escribir que domina la segunda persona, a quien se le requerirá que le explique al yo cómo cortar los versos. La idea de lo femenino se anuda con un modo de pensar la palabra y con ella la métrica: las chicas cortan los versos de forma diferente a otros que se evocan como ausencia. No se nombra a un ellos ni a un él, aunque si seguimos la pista del poemario la distinción es clara: habría una poesía de chicas –suena como “las cosas estúpidas que digo” (p. 228)– y otra de chicos quienes no pueden renunciar a la inclusión de malas palabras en sus textos. Ahora bien, en este último poema del libro, ese otro es una presencia callada y quien habla es un yo que no sabe –lo repite varias veces–, desea entender aunque teme no poder hacerlo para, en el último verso, mostrarnos de un golpe el revés: lo que se estremeció, en el poema y por extensión en el poemario, fue el ritmo. El ritmo resulta un modo de habitar la historicidad de las voces que en este

¹³ El análisis de Mallol se enfoca en las lecturas críticas propuestas sobre los llamados poetas de los noventa y el canon de la poesía hispanoamericana desde una perspectiva de género. Sostiene: “con respecto a los presupuestos y las políticas feministas, estas poéticas [entre las que se inscribe Mariasch] funcionaron como vanguardias, en la medida en que

se corrieron de la visión trágica del hecho de ser mujer, tanto como de las posiciones de reclamo y denuncia. Configuraron entonces un espacio propio, lúdico, divertido, con una distancia humorística sutil y acerba, que opera una crítica oblicua y certera de los estereotipos sociales” (2018, p. 15).

poema se da en la forma de la repetición: aquel “no sé” marca el lugar de incertidumbre que aloja tradicionalmente lo femenino y la pregunta se aleja de la aseveración vinculada con el discurso totalizante masculino, al tiempo que no cesa de variar la métrica en un movimiento continuo que amenaza una idea fija respecto de cómo las chicas cortan, entonces, los versos.

Aquello que el yo estremece corresponde también a la acentuación: “es decir: femenino. ¿Son 'las chicas'/ las que te hacen cortar tanto? No sé”. En este par se halla el desplazamiento de la sílaba acentuada hacia la derecha. Siguiendo la lectura de este tipo de variación que hace Mario Montalbetti (2025)¹⁴, podría decirse que cuando el yo señala el estremecimiento del ritmo implica “aquí”, además de un juego con el no saber femenino y la presencia de la voz en detrimento del silencio del otro que sabe, un estremecimiento de la métrica y de la prosodia de los versos, aspectos que efectivamente están teniendo lugar y que no necesitan ser enseñados por ningún otro¹⁵. En términos de Josefina Ludmer (1984), funcionaría como la “treta del débil”: se acepta el lugar asignado –“femenino. ¿Son 'las chicas'[...]”– diciendo que no se sabe mientras se escribe redistribuyendo los lugares con sus voces y pujando por una prosodia singular en el “aquí” del poema. Si el ritmo puede definirse como el movimiento de la palabra en el poema, lo que estos versos denominan “movimiento doble del realismo” incumbe al ritmo con el

que la voz problematiza ciertas coordenadas de los relatos realistas donde prima, entre otras cuestiones, la voluntad de imponer un orden reconocible y organizado sobre lo real que excluye la indeterminación en pos de significados fijos. En la dimensión doble del realismo se oye la duda al mismo tiempo que la afirmación de este yo, quien estremece el ritmo, como si dijera “me expliques esos cortes. Ni ahí” y la fuerza final del verso se replegara sobre las palabras antepuestas: *ni ahí me expliques esos cortes*. Un ritmo “realista” que no niega los estereotipos ni se opone a ellos, antes bien, juega, se desliza, se estremece entre sentidos por medio del corte de versos, de los signos de puntuación, de los cambios acentuales y de las repeticiones. A partir de dicho ritmo “realista”, se abren resonancias con una serie de poetas contemporáneas que tensan, desde la obcecación, la idea del realismo al momento de reflexionar sobre el género, el imaginario, las voces y los tonos de sus escrituras.

Esto puede observarse en la copiosa poética de Laguna donde se distingue una serie interesada en explorar figuras provenientes de los cuentos de hadas y los relatos tradicionales –princesas y príncipes, duendes, sentimientos y objetos personificados, conversaciones con animales– frente a otra serie en la cual la experiencia cotidiana de las voces poéticas se apunta sin idealizaciones. Esto puede observarse en *Poesía proletaria* (1998), poema escrito a fines del gobierno menemista, donde se expone la violencia

¹⁴ En *¿Por qué es tan difícil leer un poema?*, Mario Montalbetti analiza la variación acentual en un poema del siglo XVI y sostiene: “lo que se *mueve* en el poema no son sus significados secundarios sino los acentos iniciales de sus endecasílabos, la materia sonora/ rítmica misma del poema” (2025, p. 32).

¹⁵ Poco más de veinte años después, las fricciones entre el no saber y el saber irrumpen en una serie de poemas de *La pequeña compañía*, donde las voces de Mariasch reflexionan sobre el vínculo madre e hijos a partir del pasaje de voces y de roles. Las voces de los

hijos ingresan al poema para determinar su rol desviado del estereotipo: “Mi hija dice esa madre/ es como vos, más peroncha/ [...] Mi hija dice que confundo/ Novela con cuento, cuento/ Con poema, poema con canción/ Tiene razón/ Me dice Cacho” (2022, p. 29); “En el viaje de vuelta a casa, ellxs adelante, yo atrás, mis hijxs me explicaron camello, león, niño y yo me dejé no más” (p. 33). Los hijos explican Nietzsche, le ponen nombre a la madre y le marcan sus confusiones.

del capitalismo a través de la precarización del trabajo: el yo feminizado entrega pedidos en su moto, registra las calles de la ciudad por las que transita, insiste en contar el dinero –ya sea las ventas, ya sea las deudas– y reflexiona sobre vender su cuerpo para poder sobrevivir en un tiempo y un mundo totalmente precarizados para la trabajadora. El dinero es la constante del poema, dado que se indica que una clienta maravillosa es la que no solicita “rebaja”, mientras se lleva un registro meticuloso de los pedidos y de las ventas: “Venta total: / \$109” (p. 5). Antes que detenerme en la lectura de este poema, resulta particularmente sugestivo atender a la apuesta por dicciones disímiles, presente ya en sus primeros escritos. Los versos de *Poesía proletaria* son contemporáneos, por ejemplo, de dos de los poemas más citados por la crítica donde la casa se anima –*La ama de casa* (1999a)– o el yo poético adviene un personaje con características sobrenaturales como se lee en *Samanta* (1999b). En sus ritmos, los poemas de Laguna apuestan por sentidos y tonos que asumen la oscilación y no le temen a la disonancia de sus voces feminizadas que derivan en y con estereotipos, en y con poéticas desmarcándose de distinciones fijas: *Poesía proletaria* podría ubicarse cerca de la línea realista de los poetas que señala Alicia Genovese (2006) y no así *Samanta*¹⁶, cuestión que potencia las fuerzas anudadas entre género, realismo y fantasía.

Quizás sea en el poema “III” que conforma el apartado “Reflexiones automáticas” de *Control o no control*, donde se exhiban de forma locuaz estas obcecaciones que desplazan ciertas ideas de realismo en vínculo con el género:

Voy a escribir una novela realista: ¡Ya!
¡Sí, lo haré! Cueste lo que cueste.

[...]

Debo escribir una novela ¡ahora!
Realista, heterosexual y con argumento.
(2012, p. 55).

El realismo se vincula con un género literario –la novela– y con una orientación sexual –heterosexual–, ambos legitimados por la cultura y la sociedad. El imperativo de escribir una novela se contrapone con el deseo de inmediatez enmarcado en la repetición de los signos de exclamación –“¡Ya!” y “¡ahora!”– que deja oír, en su doblez, las limitaciones ligadas con las condiciones materiales de producción de un yo feminizado que intenta escribir una novela entre las urgencias cotidianas, cuestión que irrumpe en varios poemas de Laguna. En los versos que siguen, la voz poética performa el pasaje de la primera a la tercera persona como atributo del realismo. El yo se enfoca, con marcado humor, en “escribir todo en tercera persona/ que es más compleja que la primera...” (p. 56); en efecto, a esta última la asociará con la escritura íntima –“es como escribir mi diario” (p. 56)–, con los sentimientos y la fantasía. El término realismo, en principio desmarcado del género, de esta forma, admite un nuevo alcance, en la medida en que envía a la distinción de géneros literarios que tradicionalmente fueron asociados a lo femenino –el diario íntimo mencionado en el poema, la poesía sentimental y la fantasía– ante la novela realista no solo dominada por nombres masculinos sino por un tiempo y una lógica que consiente un orden racional y simbólico (Moi, 1999, p. 25).

La voz prolonga su pretensión:
Quiero hacer un relato realista.
Oh... te invoco relato realista...
y empiezo ¡ya!

Ella escribirá un relato realista,
tomará ejemplos de la realidad
que sean lo más 'eso', lo más cosa posible.

¹⁶ Según Alicia Genovese (2006), los poemas escritos por “poetas mujeres” de los noventa podrían definirse en oposición a la línea realista y objetivista de los

poetas varones. Para un análisis exhaustivo de las líneas distintivas trazadas por la crítica, véase: Yuszczuk (2011).

(2012, p. 56).

En estos versos se escucha el ritmo de la repetición alejado del despliegue de acciones capaces de hacer avanzar el “argumento”. El yo escribe que quiere escribir y en esa disposición se ensaya el movimiento corrido del realismo: el empleo fluctuante de la tercera persona junto con el anhelo insostenible de objetividad y de copia. La voz revela, en efecto, un diálogo posible con cierta demanda que en la historia literaria dieron por sentada distintas críticas feministas como Elaine Showalter, me refiero a la presunción de que la escritura feminista quiere escribir novelas realistas convocando un yo individual y coherente (Moi, 1999, p. 19). En el poema de Laguna compuesto por más de un centenar de versos, el yo se obceca y se desplaza a través de contradicciones, de dudas y de desdoblamientos con el fin de socavar en todo punto la idea tradicional del realismo: “la autora está viendo naves en la cámara oscura de su mente/ y no sabe si la mente sea algo que deba poner en su nuevo relato” (p. 57). Quien performaba al comienzo la posición de yo que escribe se desliza a una tercera persona, denominada “autora”, perpetuando el corrimiento constante que conmueve tanto la idea de escritura “realista” como la coherencia del yo del poema. El solapamiento de voces,

asimismo, se vuelve irrisorio hasta el punto de devenir una parodia del narrador testigo: “La autora no llega a escuchar lo que ellos dicen entonces/ utiliza la técnica de la lectura de labios” (pp. 58 y 59). De modo similar a lo que podía leerse en los versos de Mariasch, en el poema de Laguna se dice que es complejo apropiarse del género novela como una treta para continuar con la escritura cuyo ritmo corroe en su hacer lo que afirma no dominar: la novela que el yo se propone escribir deriva a través de un ir y venir entre la primera y la tercera persona – descentrando la identidad del yo propia del texto realista y del humanismo– al tiempo que avanza con invocaciones, puntos suspensivos y cortes de versos ligados a formas poéticas que inscriben al poema en una estela de lecturas y escrituras en las cuales se tensionan y se disputan las distinciones fijas entre géneros textuales¹⁷.

Querer con realismo: continuidades de tiempos, espacios y retóricas

En la plaqueta *Las elegidas* (2009a) de Domenech, el mundo cotidiano y por momentos asfixiante, iluminado por las imágenes de la televisión, será desplazado a partir de una voz poética dispuesta a fabular, en la tensión entre el cuento infantil¹⁸ y el delirio místico, tal como se desprende del título del poemario¹⁹.

¹⁷ Al apuntar los impactos de los feminismos sobre la crítica y las producciones literarias, Anahí Mallol y Miriam Chiani advierten una “cantidad creciente de poetas y escritoras” que “proponen recorridos fluidos entre géneros textuales (ensayo, poesía, teoría, narrativa y testimonio)” (2022, p. 55). Véase, entre otros, *La novela de la poesía* de Tamara Kamenszain (2025).

¹⁸ En un ensayo donde lee a distintas poetas de los noventa que hablan de o como muñecas, Marina Yuszczuk atiende a un rasgo que dialoga con la lectura del poemario de Domenech, cuando al reflexionar sobre el tono lúdico de sus voces, afirma: “se permiten parecer aniñadas 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” (2012, p. 297). En este sentido, como el mundo de Oz que Yuszczuk analiza en Mariasch, el bosque imaginario de las elegidas podría pensarse como espacio de lucha en tanto implica una disputa por los roles que performan madre e hijas.

¹⁹ “Elegidas” remite, por un lado, al gesto y al léxico de los niños en quienes no es inusual encontrar el término al momento de seleccionar amistades y favoritismos o en los juegos que comienzan, por ejemplo, con la acción de elegir participantes para conformar equipos; mientras que una segunda acepción envía a la elección de Dios para alcanzar la gloria, donde se oye cierto matiz místico. La tendencia al imaginario, desde una lectura lacaniana, podría

Somos las elegidas.
 Nos da un poco de miedo.
 [...]
 Sentimos rabia.
 Nos maravilla.
 Nos abrazamos y construimos una heroína.
 Tenemos alas muy grandes, con la cara de Mickey;
 los pies con rueditas,
 collares milagrosos,
 que al juntarse
 salvan a los niños que se tiran de los árboles.
 (2009a, p. 1).

La voz poética plural que atraviesa toda la plaqueta se presenta, desde el primer poema, en la tensión constante entre la rabia y la maravilla, las imágenes de fantasía y las imágenes atroces en donde los niños se tiran desde los árboles. Las *elegidas*, si se atiende al sentido sonoro de la asonancia, se enlazan con la *maravilla* y las *heroínas* que andan en (pies con) *rueditas*. El diminutivo de este último término –ya sea golpe de oralidad, inflexión afectiva o signo del decir de la infancia donde priman las miniaturas– envía al pliegue de estas voces cuyo arco espacial, temporal, semántico y retórico acoge armonías y disonancias generosas a lo largo de los catorce poemas que componen el poemario. Las formas de la voz, entonces, instalan, casi siempre desde la parataxis, imágenes de niñas en patines o con alas de caras de Mickey ligadas con la ternura, el imaginario, el juego y la alegría; esto en tensión con resonancias enlazadas al dolor, a la rabia, a la violencia y al miedo.

Dicha vocalidad, como se verá, habilita el desdoblamiento del espacio, del tiempo y de la experiencia. Mientras la madre de las “elegidas” marca desde el sillón el ritmo de la vida doméstica subiendo y bajando el volumen de la televisión, las hijas inventan su propio ritmo en un bosque con chicos a caballo –donde es dable casarse y ser felices para siempre (p. 7), al igual que en los cuentos tradicionales²⁰–, con hechizos –el truco de magia emerge, por ejemplo, en la acción repetida de sacar de la bolsa conejos y espadas singularísimas–, y con niños que comen palabras. Si el espacio tradicionalmente asociado a la mujer en la literatura ha sido la casa, el poema habilita zonas novedosas de lo doméstico que se abren a otros imaginarios: el amor y la felicidad de los cuentos de hadas, sí, pero también la asfixia que encierra, como la princesa en la torre, a la madre de “pelo largo y triste” cuya existencia –triste, atendiendo a la hipálage– parece estibar en las imágenes televisivas²¹. Aquí se observa un deslizamiento sutil del estereotipo, puesto que la madre performa el mandato tradicional que la ubica como presencia en la casa –no así el padre–, aunque con una trampa: está ausente a pesar de estar presente, detrás de la televisión cuyo volumen avanza conquistando el espacio, a través del sonido que configura lo doméstico (Barthes, 1986)²².

Se lee en el segundo poema:

pensarse como posibilidad de escapar del orden simbólico, al tiempo que el discurso místico remite, según Luce Irigaray, a aquel lugar en la historia occidental que ha otorgado a las mujeres la posibilidad de hablar y de actuar públicamente. Véase: Moi (1999).

²⁰ Para analizar los estereotipos provenientes de los relatos y cuentos tradicionales, véase: Secreto (2009).

²¹ El sentido alienante de la televisión se expone también en una de sus novelas titulada *En tu día* (2019). Allí, en medio de las diversas reflexiones que se abren sobre la maternidad y el rol de la mujer en la casa a partir del festejo de cumpleaños del hijo de la narradora, se lee: “Para nosotros a la noche no hay

palabras. Adoptamos los pensamientos de los protagonistas de la televisión” (p. 26).

²² En relación con la apropiación del espacio a través del sonido, en “El acto de escuchar” (1986), Barthes se refiere al modo en que la escucha “capta los grados de alejamiento y los retornos regulares de la estimulación sonora. [...] el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (el equivalente aproximado del territorio animal) es el espacio de los ruidos familiares, *reconocibles*, y su conjunto forma una especie de sinfonía doméstica” (p. 244). Y agrega: “la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial” (p. 245).

Mamá enciende la tele a todo volumen
y nos levanta.
Nos quiere de a tirones.
Con el movimiento del volumen del
televisor.
Bajo, más alto, fuertísimo.
Nos asusta su brusquedad.
Precipita nuestros sueños que nunca tienen
desenlaces.
La odiamos.
[...]
Nos quiere así, de manera realista.
Es un cartucho lleno de tinta que se va
vaciando de vida.
Sobre esa marca nos concentramos.
En ese surco del amor maternal.
Completamos el paisaje afuera.
Llenamos la hendidura con casitas.
Buscamos finales reales para sueños
interrumpidos.
(2009a, p. 2).

Del descanso o de la fantasía, la madre las “levanta” bruscamente interrumpiendo sus sueños, que buscan, como los cuentos tradicionales, sus “desenlaces”. Sin embargo, en lugar de finales felices, la obcecación de esta voz se evidencia en el deslizamiento hacia el anhelo de “finales reales”. La vocalidad toma palabras y acciones del repertorio de los cuentos maravillosos y los tensiona mediante un querer “realista” que interrumpe su dicción y demanda colmar la hendidura con un poco de realidad. ¿Qué sentidos y sensibilidades activa el término “realismo”? El atributo “reales” conecta con aquel que unos versos antes se emplea para definir el amor maternal –“realista”–, como si las hijas necesitaran abrigar la realidad para alejarse de los ideales imaginados y poder tolerar a esa madre brusca. La intermitencia, en su querer “de a tirones”, alude a la ausencia de la madre en el hogar, pero no porque no esté, sino porque está haciendo/siendo otra cosa, performando otro rol que la aleja del estereotipo de madre absolutamente presente. Aquello que el movimiento obcecado de la palabra admite escuchar es la superposición y continuidad de escenas, entre la trama cotidiana y los sueños con “casitas”. La oralidad golpea nuevamente

en el empleo del diminutivo junto con el superlativo –fuertísimo– y, de este modo, se oye la exageración y la ternura de la infancia en medio de una escena que se percibe agobiante.

El ritmo cortado se enfatiza a través de los puntos al final de cada verso haciendo resonar el sentido de un “querer de a tirones”, vinculado además con el sonido brusco del televisor. Si el volumen de la televisión sube, esto implica consecuencias en el querer de la madre, quizás el amor hacia las hijas se escatima o, al revés, se vuelve soportable. Del mismo modo, en el corte de versos se replica este cambio de volumen ya que aquellos de arte mayor avanzan en contraste con versos como “y nos levanta” o “la odiamos” que funcionan en tanto *staccatos* capaces de cortar la escena en un doble sentido: primero, en un sentido temático, los sueños y las fantasías se disuelven cuando las levanta y el odio penetra fisurando la atmósfera feliz; en segunda instancia, en un sentido sonoro, en tanto que escinden el parloteo incesante y avasallante del televisor.

Aquel querer “realista”, el cual convive con el miedo y el odio, deviene espacio de imaginación para plegar el paisaje dispuesto por el volumen del televisor y “completarlo” afuera. Es que justamente el término “realismo” empuja la exploración de otras zonas de la vida cotidiana, como figura en el poema IV, en el cual “las elegidas” comienzan a tirarle del pelo a la madre en sentido contrario a las agujas del reloj (p. 4). Mientras que en los primeros versos del poema, las tres jugaban y las elegidas se hacían cosquillas con el “pelo largo y triste” (p. 4) de la madre, seguidamente, la escena se desdobra, justo cuando se señala que la madre empieza a quererlas “con realismo”. Ese juego entre cuerpos frutales y dibujos de flores de colores deviene violencia ejercida por las dos hijas hacia su progenitora, como si el término “realismo” activara relaciones

insospechadas en la medida en que, a partir de lo que ellas llaman querer realista, la escena se pliega: el juego se interrumpe y obligan a girar a su madre, a pesar de sus gritos e insultos que ingresan y agujerean el ritmo del poema.

Ahora, le tiramos del pelo a mamá en sentido contrario
a las agujas del reloj.
Lo enrollamos como a un carretel que pierde su tela.
Con las manos decididas a terminar la labor.
Ella grita,
le duele.
¡Desagraciadas!
¡Animales!
¡Locas!
[...]
Sí, somos injustas.
(2009a, pp. 4-5).

La violencia física, junto con el reloj y el espejo, adviene para conformar vías de escape de esa realidad doméstica en la cual estas mujeres –lejos de la docilidad y la dulzura– no pueden soñar y, por ello, activan el tiempo y el paisaje de la fábula²³. La voz de la madre revela parte de ese querer desviado de las imágenes de buena madre y, asimismo, el tono de ese sujeto, puesto que cada verso enmarca un atributo negativo dirigido a las hijas entre signos de exclamación poniendo en escena lo que el verbo “gritar” sugería. Sonido y sentido, nuevamente, reverberan. La musicalidad que se ausculta en el pecho, por consiguiente, es la inflexión teatral del poema: “Ella grita” deviene didascalía de los versos que siguen en donde se pone de manifiesto un pasaje de voces entre las hijas y la madre.

Ahora bien, como en los poemas de Mariasch y de Laguna, el paisaje que se abre

no toma la forma oposicional en el poemario, en tanto que es en lo doméstico donde lo fabuloso de esas voces se articula y, al revés, es en lo fantástico donde se devela la trama cotidiana, el vínculo “realista” entre madre e hijas así como los pretendidos “finales reales”. La lucha antes que resolverse felizmente en el plano imaginado, se mantiene debajo o sobre la realidad de la casa dominada por los sonidos televisivos. Esto puede observarse cuando en la línea temporal y espacial fantástica protagonizada por “las elegidas”, se cuela la televisión: ellas se vuelven madres cuidando a sus hijos-poemas que escriben “poemas televisivos” (p. 17), para más tarde ir a llevar sus poemas-paisajes a la televisión con el fin de “encantar”, en el doble sentido del término, a la audiencia que reaccionará asustada como si del hechizo de una bruja se tratase. La fábula, o mejor, el tiempo de la fábula concluye cuando dicen sentirse perdidas y apelan a la razón, quien aparecerá personificada en uno de los poemas, para alcanzar el retorno a su casa a partir de los gritos y de la “furia de la voz” (p. 24). De esta forma, salir y permanecer, caminar en un bosque y mirar televisión, estar afuera y adentro de la razón, de los tiempos y de los espacios son acciones que se solapan, tornándose indistinguibles a través del volumen y de las continuidades de las voces.

Los sonidos, los conceptos y las imágenes pierden sus fronteras.
Es como si se estuvieran gestando todo el tiempo.
Son cataratas, paisajes mutables, oníricos, inmensos.
Nada definitivo.
(2009a, p. 18).

²³ Al analizar a la mujer que se aparta del “eterno femenino” estudiado por Gilbert y Gubar, explica Moi: “tras el ángel se oculta el monstruo: el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* su historia que contar” (1999, p. 69, cursiva en el original). Si bien los tres

voes que bajan y suben el volumen de sus voces en el poema ocupan la posición de mujeres distanciadas de la sumisión y la docilidad tradicional, no sería admisible ubicarlas sin más en el lugar del monstruo, pues el movimiento constante entre imágenes, tonos y retóricas no admite reducirlas en esta dualidad, de ahí su obcecación.

En el pasaje de voces que va del grito de la madre para que dejen de lastimarla hasta la voz de la “furia” con la que vuelven –si es que se fueron– al living de su casa, no resulta viable pensar en el decurso temporal. El tiempo se desdobra y se aleja de la linealidad, los límites de los paisajes se vuelven brumosos, ya que cuando regresan la madre continúa viendo “la televisión a todo volumen” (p. 24) y ellas siguen sintiéndose las elegidas –como lo hacían en sus aventuras mágicas– de esa madre realista. Dirán: “nos quiere de manera realista” (p. 24), en un eco que repiquetea, entre el segundo poema y el final de la plaqueta aunque con un agregado: “y nosotras también”. ¿Qué dice dicha reverberación que franquea todo el poemario y repite, no sin diferencias, el atributo “realista”? ¿Cuál fue el movimiento de la vocalidad que habilitó la posibilidad de hacer eco de ese término, en tanto forma de querer, de vincularse y de sentir? ¿Qué sonoridades activaron estas formas de la voz? ¿Son las voces de niñas? ¿De madres? ¿De madres-niñas? Si bien el imaginario que despliegan las voces poéticas remite, por momentos, al mundo de la infancia y a los cuentos tradicionales con coronas, animales y magia, el *paisaje sonoro* se obceca de estos relatos infantiles e incluye imágenes y sentidos que los exceden en mucho. Este desborde se encuentra en la escena en que las elegidas lastiman a su madre sin hacer caso al pedido de la voz adulta que irrumpe en el poema, en el cariz de las preguntas que se abren a lo largo del poemario, en la inflexión teatral de los gritos, en la constante tensión entre lo tierno e ingenuo y la perversidad. Las distintas formas de la voz no se enfrentan, más bien se tensan y en su articulación devienen una vía para hacer sensible otras subjetividades y otras escenas en donde las hijas resultan madres y la madre, quien por extensión del pelo se ve triste y atada a la televisión, ocupa un lugar desmarcado de la responsabilidad adulta en el espacio doméstico, mientras que la casa se abre a

los confines de bosques y todas las fantasías se hospedan, inesperadamente, en el “realismo”. Aquello que el tono de estas voces y su ritmo dejan oír es una reescritura de la manera “realista” de pensar la maternidad, la infancia, el espacio doméstico y la realidad en el mundo capitalista con su bombardeo de imágenes. Un realismo donde, si bien nunca se dice con claridad, el amor y el odio se tocan, al igual que los juegos y los golpes, la razón y la fantasía, la televisión y la poesía.

Conclusiones

Hace casi cien años, Singerman se preguntaba por la vida que posee cada palabra, cada verso y poema, “¿cuál es la forma de vida adecuada de cada palabra?” (1929, p. 148). Meschonnic parece responderle con su definición de poema en tanto “invención de una forma de vida por una forma de lenguaje y la invención de una forma de lenguaje por una forma de vida, ambas inseparablemente” (2009, p. 86). Desde estas nociones de ritmo y de poema vinculadas con la vida y el sujeto, el trabajo intentó atender a los modos mediante los que el ritmo de las voces poéticas, lejos de oponerse a los estereotipos de género y al par femenino/masculino, se obcecan y se desplazan ejerciendo una diferencia respecto de los temas, escenas y sensibilidades que, hasta no hace mucho tiempo, estuvieron ligados a lo femenino en la literatura argentina. La conmoción de ciertos estereotipos enlazados con los quehaceres considerados femeninos, pero, y sobre todo, con la reflexión sobre la palabra y las formas de decir, permitieron leer la articulación de un *paisaje sonoro* atravesado por la obcecación del género, a distancia de la presuposición que vincula escritoras y yoes poéticos, es decir, a distancia de la mera consideración de que las reflexiones sobre género se desprenden del hecho de que las tres son poetas

mujeres que escriben²⁴, ya que eso se plegaría sobre una mirada biologicista y esencialista, además de suponer una correspondencia lineal entre vida y literatura. Las voces poéticas analizadas, muchas veces tomando explícitamente la posición de mujer en la sociedad, en la casa y en la historia literaria, insisten en deslizarse, en mantener la fuerza de la deriva y de la espera (Barthes, 2015) para ejercer allí su potencia poética capaz de abrir relaciones, ecos, historicidades, movimientos entre tiempos y retóricas.

De modo que es posible advertir el desplazamiento de las voces de aquellos lugares disponibles discursivamente, al tiempo que se vuelven accesibles –aunque no por eso decibles– posiciones de sujeto, temporalidades, redistribuciones de espacios y de voces que no dejan de hacer sonar otros discursos y tiempos, pues la reflexión del género desde el ritmo no se trata de dicotomías cerradas ni fijas, mucho

menos de jerarquizaciones, sino que implica situar continuidades y resonancias, tal como lo revela la escucha crítica del término realismo. Si la musicalidad que anida en el pecho no se asienta en la hoja, pero sí en la inminencia de un eco fantasmal, sería en ese entre de aire, que persigue el cuerpo del poema, donde se halla la retórica de la época y es precisamente en el ritmo – encabalgamientos, repeticiones, rimas, tonos, cortes de verso, signos de puntuación, imágenes con sus historicidades y resonancias– donde puede verse la disposición del movimiento entre lo ya dicho y lo todavía no articulado, entre la voz singular del sujeto y los discursos de una época, entre el cuerpo de la voz y el cuerpo del poema, entre sonidos y sentidos, entre formas de la escucha y formas de la voz.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2016). *El final del poema: estudios de poética y literatura* (E. Dobry, trad.). Adriana Hidalgo. (Original publicado en 1996).
- Arnés, L., Bianchi, P. y Punte, M. J. (2022). La lengua de la revuelta. Resonancias críticas desde la Teoría y los Estudios Literarios Feministas. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 11(26), 4-13.
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6568/6549>
- Barthes, R. (1986). El acto de escuchar. En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (C. Fernández Moreno, trad.) (pp. 243-256). Paidós (Original publicado en 1976).
- Barthes, R. (2013). Digresiones. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (C. Fernández Moreno, trad.) (pp. 103-114). Paidós. (Original publicado en 1971).
- Barthes, R. (2015). *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo Veintiuno Editores. (N. Rosa y O. Terán, trads.). (Original publicado en 1978).

²⁴ En este sentido, sería interesante analizar cómo se leen y se ubican ellas en tanto poetisas mujeres que escriben, en las reflexiones que se dan en sus producciones poéticas, narrativas y ensayísticas. Laguna y Mariasch, especialmente, han escrito textos de carácter ensayístico sobre y desde su experiencia

como parte de la lucha feminista. Véanse, por ejemplo, las reflexiones sobre el movimiento feminista en Laguna y Palmeiro (2023) o el análisis acerca de los alcances políticos del lenguaje inclusivo en el ensayo titulado “Que incomode” de Mariasch (2020).

- Bosoer, S. (2022). Ante el poema: para una historia de la poesía como rítmica. *Cuaderno LIRICO*, (24), 1-14. <https://journals.openedition.org/lirico/12260>
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, (18), 296-314. (Original publicado en 1988).
- Butler, J. (2019). *Deshacer el género*. Paidós. (Original publicado en 2004).
- Chiani, M. y Mallo, A. (2022). Los Feminismos en la literatura y en la crítica literaria. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 11(26), pp. 46-61. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/6370>
- Domenech, T. (2009a). *Las elegidas*. Belleza y Felicidad.
- Domenech, T. (2009b). *Ropero*. Belleza y Felicidad.
- Domenech, T. (2019). *En tu día*. Ediciones Nebliplateada.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. (A. Garzón del Camino, trad.). Siglo XXI Editores. (Original publicado en 1969).
- Gambarotta, M. (2016). *Punctum*. Vox Senda. (Original publicado en 1996).
- Genovese, A. (2006). La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez. En J. Fondevibrer (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006* (pp. 91-99). Libros del Rojas.
- Genovese, A. (2015). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Eduvim. (Original publicado en 1998).
- Kamenszain, T. (2025). *La novela de la poesía*. Adriana Hidalgo editora.
- Laguna, F. (1998). *Poesía Proletaria*. Belleza y Felicidad.
- Laguna, F. (1999a). *La ama de casa*. Belleza y Felicidad.
- Laguna, F. (1999b). *Samanta*. Belleza y Felicidad.
- Laguna, F. (2012). *Control o no control*. Mansalva.
- Laguna, F. (2018). *Los grandes proyectos*. Página 12.
- Laguna, F. y Palmeiro, C. (2023). *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*. Siglo XXI Editores.
- Llach, S. (1998). *La raza*. Siesta.
- Ludmer, J. (1984). Tretas del débil. En González, P. y Ortega, E. (Eds.), *La sartén por el mango, Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.
- Mallo, A. (2018). *Cuestiones en torno a género y canon en la poesía hispanoamericana*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad Nacional de Buenos Aires. https://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Simposio%20-%20Mallo%20Anah%C3%AD%20Poes%C3%ADa_0.pdf
- Mallo, A. (2020). Poeta que es y se dice mujer: las tensiones entre los géneros en la poética de Marina Mariasch. *Descentrada*, 4(1), e109. <https://doi.org/10.24215/25457284e109>

Maradei, G. (2012). Disparar contra el canon. La literatura escrita por mujeres en las nuevas historias de la literatura argentina. *Cuadernos del Sur Letras*, (42), 155-178.

Mariasch, M. (2020). Que incomode. En S. De Mauro (Comp.), *Actas I Encuentro Internacional: derechos lingüísticos como Derechos Humanos en Latinoamérica* (pp. 64-70). Universidad Nacional de Córdoba.

Mariasch, M. (2022). *La pequeña compañía*. Caleta Olivia.

Martin, S. (2017). *Voix et relation / Une poétique de l'art littéraire où tout se rattache*. Editions Marie Delarbre.

Meschonnic, H. (2009). *Ética y política del traducir* (H. Savino, trad.). Leviatán.

Moi, T. (1999). *Teoría literaria feminista* (A. Bárcena, trad.). Ediciones Cátedra. (Original publicado en 1988).

Montalbetti, M. (2025). *¿Por qué es tan difícil leer un poema?* Malba Literatura.

Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Nube Negra.

Novelli, J. (2024). El discurrir del amor en las voces poéticas de Fernanda Laguna y de Dalia Rosetti. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 13 (31), 53-61. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/7934>

Novelli, J. (2025). Un decir obcecado: los estereotipos de madre y de ama de casa en la poética de Fernanda Laguna. *Letral*, 36, 227-249. <https://doi.org/10.30827/rl.v0i36.32800>

Porrúa, A. (2020-2021). “Quién hace tanta bulla”. Puntuaciones políticas de la voz y la escucha en la poesía latinoamericana. *Orbis Tertius*, (32), 1-14.

Rubio, A. (2012). *La enfermedad mental*. Gog y Magog Ediciones.

Schafer, M. (1993). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books. (Original publicado en 1977).

Scott, J. J. (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). PUEG. (Original publicado en 1986).

Secreto, C. (2009). *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Mar del Plata. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/267/MLH.%20SECRETO.pdf?sequence=1>

Singerman, B. (1929). Mi concepto individual sobre el arte de la palabra. *Repertorio Americano. Semanario de cultura hispánica*. Tomo XIX, (10), 148-149.

Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [Tesis de doctorado]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

Yuszczuk, M. (2012). Como una fiesta en un libro para niños: muñecas subversivas en la poesía argentina, de Alejandra Pizarnik a las poetisas mujeres de la década del noventa. *Cuadernos del Sur – Letras*, (42), 295-315.