

## “HABLAN CON ELLAS (MARÍA MORENO, SYLVIA MOLLOY Y TAMARA KAMENSZAIN)”

*“Talking with them (María Moreno, Sylvia Molloy and Tamara Kamenszain)”*

**María Alejandra Minelli**  
**Rayén Daiana Pozzi**  
Universidad Nacional del Comahue

### **Resumen**

Este artículo se propone contribuir a la visibilización de los aportes dirigidos a la constitución de un patrimonio literario, cultural y social superador de los estereotipos y exclusiones androcéntricas. Para esto, se examina la producción de escritoras - como María Moreno, Tamara Kamenszain, y Sylvia Molloy - que cultivan la poesía y los relatos, pero que también inciden en la formación de opinión pública a través del ejercicio de la crítica académica y del periodismo cultural. Se trata de escritoras que articulan una diferencia estético-simbólica respecto al orden patriarcal y actualizan una sostenida perspectiva de género a través de un discurso crítico que interroga sobre los procesos de lectura, selección y canonización en los estudios literarios.

**Palabras clave:** género- literatura argentina - representación de mujeres - canon.

### **Abstract**

This article proposes to contribute to the visualization of the contributions directed toward the creation of a literary, cultural and social patrimony that goes beyond androcentric stereotypes and exclusions. Therefore, the work of women writers such as María Moreno, Tamara Kamenszain and Sylvia Molloy is examined because they cultivate poetry and retellings and also influence the consolidation of public opinion through the exercise of academic critique and the

cultural journalism. The article is about writers that articulate an aesthetical-symbolic difference from the patriarchal order and update the long-held perspective of gender through a critical discourse that interrogates the processes of reading, selection and canonization of literary studies.

**Key words:** gender –Argentinean literature – women’s representations– canon.

**Sumario:** 1- Introducción, 2- Ni tontas, ni locas, 3- Leyendo a contracorriente, 4- Bordado y costura, 5- Sentidas presencias.

## 1. Introducción

*Por favor, no ponga ningún ejemplo de libros. Los hombres tienen toda la ventaja sobre nosotras por ser ellos quienes cuentan la historia [...]; la pluma siempre ha estado en sus manos. No permitiré que los libros me prueben nada. Jane Austen*

No son una voz coral, pero sus voces acaban por sedimentarse en una dimensión colectiva, sus voces adquieren un espesor político a través del diálogo que establecen con la tradición literaria que las precede y a través de construcciones literarias en las que anclan subjetividades que incluyen variados matices identitarios (esos que permean el constructo “identidad”: género, etnia, clase, edad, nacionalidad, etc.). La peculiaridad que buscamos explorar en estas páginas se manifiesta en la articulación de una praxis literaria que integra ficción y crítica, una praxis que deriva hacia enunciaciones femeninas en los territorios del poema, el relato, la crónica, el ensayo, etc. Revisaremos las producciones de María Moreno, Tamara Kamenszain y Sylvia Molloy a fin de examinar tanto los modos en que articulan una diferencia estético-simbólica respecto al orden cultural androcéntrico, como su labor de revalorización de las voces femeninas en la tradición literaria argentina.

## 2. Ni tontas, ni locas

María Moreno publica con frecuencia en distintos suplementos del diario *Página 12*<sup>1</sup> artículos en los que postula una sostenida revisión del canon literario, la historia y la cultura argentina. Sus trabajos desbordan lo literario

---

1 Como “Radar”, “LAS12” y “SOY”.

y enfocan también diversas facetas de disciplinamiento de la sociedad contemporánea; ya en uno de sus primeros libros, *A tontas y a loca* (2001)<sup>2</sup>, se pronuncia en contra de la juventud y la delgadez como símbolos de belleza; en cambio, la corporalidad, el exceso, lo indecoroso son los elementos con los que fragua sus estrategias de resistencia a los modelos instituidos<sup>3</sup>.

También, se opone a una concepción monolítica del sujeto femenino: “Se dice que las mujeres tienen dos caras pero ésta es una apreciación ética hecha a la medida del hombre. Ella tiene muchas caras y todas verdaderas. La Mujer no finge, se multiplica” (Moreno, 2001: 52)<sup>4</sup>. Esa crítica a la simplificación del sujeto femenino, la observa en la tendencia a manifestar la incompatibilidad de la Mujer y la Madre: “[l]a historia soporta bien a madres o a mujeres, nunca a las dos cosas juntas; por eso mujeres que alcanzan la universalidad como Eva Perón, Victoria Ocampo o Virginia Woolf habrían sido un mito incómodo de haber sido, además, madres” (Moreno, 2001: 47). Siguiendo la misma línea argumentativa en *El fin del sexo y otras mentiras* (2002), María Moreno examina los modelos culturales a los que quedan asociados las mujeres famosas y, por ejemplo, al analizar el mito que se iba creando en los '90 en torno a la figura de la tenista Gabriela Sabatini, opina que:

En este país se confunde fácilmente a una mujer que se ha puesto cómoda con una lesbiana. Sencillamente Gabriela no se aviene al modelo incomodísimo de la *ninfette* con escoliosis tapizada de jean, de la virgen laica que integra el coro de Pepsi o la educanda cholula que mecanografía las zonceras de un gerente sesentista (Moreno, 2002: 83).

Similares operaciones críticas realiza sobre figuras como Lady Di y Alicia Muñoz, por nombrar sólo un par de los casos que trata. Mediante estas publicaciones en suplementos de diarios como *Tiempo argentino* y *Página 12*, María Moreno interviene consistentemente en el campo cultural argentino con una clara toma de posición política asociada a una perspectiva de género.

Otro significativo ejemplo de este tipo de intervenciones, es el texto “Colección bicentenario”, publicado el 21 de mayo de 2010. Se organiza en 15

---

2 El volumen reúne escritos publicados en suplementos de diarios como *Tiempo argentino* (desde principios de los años 80 hasta el 2000).

3 Explica Moreno en su texto “Señoras, ¡a las tripas!”: “Greta La Gorda, asesina culinaria de figurones políticos, filósofa del poder libertador de los vientos intestinales, feminista solitaria de los siete pecados capitales, ésta debería ser nuestra dirigente. No vale la pena entrar a la cultura sin nuestros cuerpos. Pero tampoco que los tratemos como si fueran almas” (Moreno, 2002: 163).

4 Estos desdoblamientos son apuntados en otros ensayos de *A tontas y a locas* como “La enamorada encerrada” y “Tres personajes en busca de Morfeo”.

apartados, cuyos títulos corresponden a objetos atribuidos a la femineidad: “El miriñaque”, “La máquina de coser”, “La minifalda”, etc. A partir de estos objetos -en el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo de 1810- la autora reconstruye a contrapelo del discurso hegemónico una historia: no de los héroes nacionales que protagonizan la historia pública de la Patria, sino la de las luchas de las mujeres en su tránsito del ámbito de lo privado a la esfera de lo público. Para ello, desobstruye estos emblemas de la identidad femenina de la monosemia que los afecta y produce desplazamientos de sentidos, así en el apartado “El peinetón”, Moreno interpreta su gratuidad y dimensión como “signos del deseo de las porteñas por expandirse en la vida pública” (Moreno, 2010b). Una operación similar realiza respecto del objeto muñeca, al que presenta así: “De cotillón para salamanca a juguete porno, de maniquí de señora del castillo a fetiche de vitrina” (2010b). Moreno atribuye al objeto muñeca todas esas utilidades antes de detenerse en la más común: juguete para niñas. Por estas vías, Moreno explora la polisemia de objetos culturales habitualmente asociados a la construcción de la identidad femenina, objetos pretendidamente monosémicos que proyectan su reductivismo y simplificación a la identidad femenina.

Este trabajo de apertura y puesta en variación de los lugares comunes se observa también en “La máquina de coser”, en el que Moreno señala como hito el momento en que Eva Perón distribuyó miles de máquinas de coser y se impuso la expresión “coser para afuera”. Esta frase apunta, por un lado, la reclusión de la mujer al ámbito de lo privado pero, por otro, anuncia el paulatino acceso a la dimensión pública<sup>5</sup>. Finalmente, el caso más paradigmático se evoca en el penúltimo apartado, titulado “El pañal descartable” que se cierra con la referencia al pañal de tela como símbolo político de las Madres de Plaza de Mayo.

María Moreno, con ironía y humor, trabaja a partir de la puesta en evidencia de la separación social y cultural entre la esfera pública y la privada, separación que -como lo plantea Nelly Richard- permite o no el acceso al campo de poder: “mientras el mundo de lo público -simbolizado por lo masculino- se asocia con los valores fuertes de razón, acción y poder (ciudadanía y política), el mundo de lo privado se relaciona con el cuerpo, la domesticidad y la afectividad” (Richard, 2002: 96), es decir, el espacio patriarcalmente previsto para lo femenino. Tratando de definir su estilo, Alberto Giordano subraya que “el estilo de Moreno se resiste [... a] ‘la papilla de la fina ironía femenina’, esa forma elegante de ejercer la crítica sin violentar las leyes del decoro, sin correr el riesgo de volverse irreconocible o indeseable de acuerdo con lo que el orden

---

5 Moreno realiza además una parodia a los discursos provenientes del campo de la medicina (del higienismo) que criminalizaban la máquina de coser “como prótesis inopinada del goce femenino” (Moreno, 2010b).

patriarcal espera de una mujer” (Giordano, 2008: 57).

Complementariamente, con respecto al campo de la literatura, María Moreno construye una genealogía de mujeres escritoras con las que a menudo dialoga. En sus primeros textos, los nombres más convocados son los de Simone de Beauvoir, Colette, Virginia Woolf. Más recientemente, ha insistido en revalorizar a escritoras como las hermanas Victoria y Silvina Ocampo y a Alfonsina Storni, como se observa en “Contra las gallinas ponedoras”:

Si la literatura argentina se dirime entre el legado de Borges y el de Arlt, una versión de género nos pondría entre Alejandra y Alfonsina. Pero, como el suicidio quita las ganas genealógicas, habrá que imaginar una trinidad con Victoria, que llegó a longeva con rabia por vivir. Inventar a nuestras precursoras –si no hay padre no hay parricidio– nos mete en una suerte de hermandad diacrónica en donde, como en los internados de señoritas, siempre hay una nueva (Moreno, 2010a)

Esta versión de un legado diferente busca tramar vínculos, dialogar con el legado de escritoras argentinas al tiempo que, con humor, las rescata del estereotipo en el cual se las encerró. Moreno busca que sus voces se liberen, circulen y pone en evidencia los obstáculos que han debido ir sorteando:

La política editorial, puede decirse, no es inocente de la sustracción, durante décadas, de la prosa de Alfonsina a la vida pública: era preciso conservarla dentro de las figuras cristalizadas de las mujeres en la cultura: la loca, la puta, la suicida, la nena, la maestra. Para eso sólo hacían falta los poemas y el mito (2010a).

La demora en difundir la prosa de Alfonsina es un buen ejemplo de cómo las políticas editoriales pueden limitar sustancialmente las posibilidades de que otros/as escritores/as accedan a su producción y, por ende, operan empobreciendo su legado para otras generaciones de lectoras y escritoras. Moreno aplica así protocolos de lectura que incluyen una perspectiva de género y que abren espacios de reconocimiento y construcción identitaria, pues leer un texto y después escribir acerca de él no sólo es “buscar conectarse con la autora del texto original, sino también con una comunidad de lectoras” (Schweickart, 2001: 150)

### 3. Leyendo a contracorriente

En su artículo “Sentido de ausencias” Sylvia Molloy reflexiona sobre el carácter patriarcal del canon literario –que al tiempo que legitima numerosos escritores implica la reducción de la posibilidad de acceso obras de escritoras mujeres- y advierte la necesidad de construir una genealogía para recuperar a aquellas “voces que no por salteadas o marginadas no existen” (Molloy, 2002: 788). En una entrevista con Graciela Speranza declara: “Me interesa, sí, releer a ciertas escritoras, que se han leído demasiado rápido, que se han clasificado, y por ende desechado, en una supuesta ‘poética femenina’. Pienso en escritoras [...] que quiero leer a contracorriente” (Speranza, 1995: 143).

Esos posicionamientos toman cuerpo en sus producciones críticas. Por ejemplo, en su libro *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (2001) Molloy escribe sobre Victoria Ocampo y Norah Lange. En la introducción a este libro, Molloy explica minuciosamente qué criterios adoptó para recortar un corpus de estudio dentro de un tema tan amplio como la autobiografía en Hispanoamérica. Entre los nueve autores finalmente seleccionados, tres son mujeres y dos de ellas argentinas<sup>6</sup>. Su estudio y ubicación dentro del libro responde a este posicionamiento:

“No satisfecha con la manera en que generalmente se clasifican los textos de mujeres en Hispanoamérica –agrupándolos en categorías ahistóricas como ‘literatura femenina’ o ‘poesía femenina’, sin tomar en cuenta cronología o movimientos literarios- preferí estudiarlas junto con sus colegas varones, para analizar mejor las características que comparten con ellos y, también, para evaluar mejor sus diferencias” (Molloy, 2001: 22).

La decisión de “estudiarlas junto con sus colegas varones”, no estudiarlas por separado como si fueran “otra cosa”, evidencia la opción por eliminar la diferencia generada por el androcentrismo. Veinte años después de la primera aparición<sup>7</sup> de *Acto de presencia*, Molloy insiste en la divulgación

---

6 En una entrevista que realiza Graciela Speranza (1995), Molloy explica: “Cuando escribí mi libro sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, me di cuenta de que buscaba incluir más textos argentinos que de otros países. Aunque traté de rectificar esa falta de equilibrio, sé que igual se me fue la mano. En esa preferencia está mi propio gesto autobiográfico” (Speranza, 1995:139). En tanto que, en la “Introducción” a *Acto de presencia...*, aclara: “No me siento tentada [...] a insinuar que el hecho de escribir sobre autobiografía sea, en sí, una forma de autobiografía. Tampoco pretendo sugerir que la forma en que se organizó este libro refleje un itinerario personal. Si decidí escribir sobre autobiografía y, en concreto, sobre autobiografía hispanoamericana, lo hice movida, básicamente, por curiosidad crítica” (Molloy, 2001: 11).

7 *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* se publica por primera vez en inglés en 1991 y en 1996 aparece su primera edición en español.

de la palabra y la figura de Victoria Ocampo mediante la publicación de *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (2010). Este libro reúne escritos de Victoria Ocampo pertenecientes a diferentes géneros (carta, testimonio, autobiografía), seleccionados y organizados por Molloy con la finalidad de dar cuenta de un “itinerario vital” (Molloy, 2010: 36). A diferencia de *Acto de presencia...*, este libro está orientado a un público más amplio que el académico y su objetivo es contribuir a la difusión de la obra de Ocampo.

En el prólogo que Molloy escribe para *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje* (2010), delinea una figura de Victoria Ocampo asociada a la transgresión: su transformación de la herencia cultural ligada a los viajes al extranjero; su elección de géneros considerados menores dentro del canon literario (como el testimonio y la crónica) y su participación como embajadora de la cultura a través su gestión como directora de la revista Sur. Molloy recupera su voz y con ella la enunciación de una escritora que “durante su vida entera hizo del género un componente importante de su reflexión y de su escritura”, ella vive, “piensa y escribe [...] desde el ser mujer” (Molloy, 2010: 16). En Victoria Ocampo el viaje contribuye al propósito autobiográfico, por lo que Molloy declara que ha procurado rescatar a esa mujer que pasea por el mundo sin “perder de vista el propósito del relato de viaje en Ocampo: no sólo dar a ver lo que se ve cuando se viaja sino darse a ver en el curso del viaje mismo” (Molloy, 2010: 36).

En este prólogo Sylvia Molloy deja que los saberes específicamente literarios sean permeados por otros de diversos orígenes, como la experiencia<sup>8</sup> del sujeto que lo produce y la moda: incluye el relato de situaciones compartidas con Victoria en Nueva York y París y elige la figura de Cocó Chanel y su chiné como metáforas de esa libertad que Victoria procuraba en otros campos.

En su narrativa, las preocupaciones de Molloy giran en torno a la representación de identidades y a sus diversas configuraciones sobre las que inciden el lenguaje, la memoria y la sociedad. En su primer libro, *En breve cárcel* (1981), Molloy explora narrativamente el amor de una mujer por otra mujer. Más tarde, afirmaría sobre esa escritura: “[e]l lesbianismo dentro de la novela, tanto en el nivel de la anécdota como de su enunciación, no tiene por propósito complejizar la voz femenina, sino atestiguar una de sus múltiples variantes” (Speranza 1995: 141)<sup>9</sup>. En su siguiente novela, *El común olvido*,

---

8 El concepto de experiencia se emplea en el sentido que Nelly Richard propone, alude al “modo y la circunstancia en las que el sujeto ensaya diferentes tácticas de identidad y sentido, reinterpretando y desplazando las normas culturales” (Richard, 1996: 738).

9 Luego agrega: “dentro del ejercicio de autorreflexión que es la novela, el lesbianismo se da como posición tácita, naturalizada. Ahora bien, preguntarse si el lesbianismo complejiza la recepción de la voz femenina, si rompo con un horizonte de expectativas, es otra cosa. Primero, habría que preguntarse por qué se habla de una voz femenina y no de una multiplicidad de voces femeninas. Adjudicarle a la escritura femenina un sujeto monolítico es caer en la simplificación que suelen practicar los discursos hegemónicos con respecto a sus alteridades, los centros con respecto a sus márgenes” (Speranza, 1995: 141)

realiza una exploración similar, pero sobresale en ella el uso de la primera persona narradora que remite a una voz masculina<sup>10</sup>. Se trata de una obra cuyo personaje-narrador regresa a Argentina (su país natal) con el objetivo de reconstruir parte de su historia: realiza una búsqueda identitaria, que oscila entre el recuerdo y el olvido, entre el español y el inglés y está enmarcada en su condición de exiliado y su homosexualidad:

Me siento muy solo en Buenos Aires, también muy frágil. Estos intentos por desenterrar el pasado me frustran y me inquietan. Creía que ese pasado era mío, por lo menos en parte; ahora me doy cuenta de que no lo es, que por más que intento no logro asirlo. [...] Yo pensé que todo esto iba a ser más simple, una suerte de liquidación de cuentas viejas. Ahora veo que no estoy cerrando cuentas sino abriendo una nueva, la mía. (2005 [2002]: 76)

Las voces de los otros personajes se mezclan y se entrelazan con la voz del narrador y los capítulos aparecen como fragmentos. El texto invita al lector a realizar junto con el narrador esa búsqueda, pues el énfasis de la estrategia narrativa no recae sobre la acción sino sobre las distintas piezas que lenta y precariamente intentan recomponer una historia de vida, una siempre cambiante identidad: “Se escribirá [a sí misma], una y otra vez, sin punto fijo, sin personaje fijo, sin saber adónde va” (Molloy, 2012 [1981]: 23). En ambas novelas, subyace una pugna con el lenguaje para decir aquello que aún no está dicho sin intentar, al mismo tiempo, fijar discursos o identidades. Más recientemente, Molloy revisita ficcionalmente la relación lenguaje-identidades en *Desarticulaciones* (2011) esta vez, a partir de una narradora que visita diariamente a una amiga que padece de mal de Alzheimer. En esa situación, la voz que sostiene el relato se pregunta: “¿Cómo dice yo el que no recuerda.Cuál es el lugar de su enunciación cuando se ha destejido la memoria?” (Molloy, 2011: 19).

La importancia de la posibilidad de articular relatos para el armado de memorias e identidades implica dimensiones privadas y públicas, como se ilustra bajo el título “Lengua y patria”, en él la narradora cae en la cuenta de que con su amiga habla un español particular, de otra época, que proviene de su experiencia compartida, porque:

---

10 María Moreno en su ensayo “Poética terminal”, incluido en *El fin del sexo y otras mentiras*, se pregunta: ¿por qué en las obras escritas por mujeres (independientemente del género literario) “las palabras impresas tienen un efecto de verdad que se sitúa más allá de toda sinceridad y que debilita la distancia hasta exigir una *lectura autobiográfica*?” (Moreno, 2002: 147; cursivas en original).



Hablar es buscar complicidad: nos entendemos, sabemos de dónde somos. El lenguaje después de todo, crea raíces y alberga anécdotas. Cuando hablo con otros -compatriotas, pongamos por caso- a veces uso alguna que otra de esas palabras o expresiones, cautelosamente, buscando el reconocimiento (Molloy, 2011: 72).

#### 4. Bordado y costura

Respecto a la marginación de las escritoras en el canon literario, Tamara Kamenszain no se expide tan explícita y puntualmente como Sylvia Molloy en “Sentido de ausencias”, pero su posicionamiento se evidencia en la orientación de sus estudios críticos. En *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)* (2000) reúne tres libros de crítica anteriores: el primero, fechado en el año de su publicación, 2000 se titula *Historias de amor, La edad de la poesía* (1996) y *El texto silencioso* (1983). De esta manera, la lectura del libro tiene su punto de partida en el presente pero irradia hacia el pasado y alberga sus producciones anteriores. Su análisis permite observar cómo se ha ido orientando la labor de Kamenszain como crítica literaria. Si en el primero de sus libros, siguiendo un criterio cronológico, la autora no incluía ensayos sobre escritoras mujeres, esta ausencia se subsana los libros siguientes, en los que paulatinamente incorpora el estudio de escritoras como Amelia Biagioni, Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni, entre otras<sup>11</sup>. Cabe resaltar que en el primero de esos libros, *El texto silencioso* (1983), aparece un apéndice denominado “Bordado y costura del texto”, en el que la autora aúna la tradición oral –estrechamente vinculada a la línea materna, a las tareas domésticas- con la escritura<sup>12</sup>. Afirma Kamenszain:

[l]os arquetipos malsanos de una literatura femenina confinada a ciertos temas y géneros ocultan, una vez más, el aporte callado y rico de la mujer a esa tradición artesanal y milenaria de la letra escrita. [...] Si a través de los siglos las mujeres imprimieron a la literatura –ya sea escribiendo

---

11 En *La edad de la poesía*, mediante dos ensayos (de un total de trece) incorpora el estudio de Amelia Biagioni y Alejandra Pizarnik respectivamente. En *Historias de amor*, se podría afirmar que hay un equilibrio en la selección del corpus: un apartado con tres ensayos para las “Enamoradas”, en los que Kamenszain estudia a Delmira Agustini, Alfonsina Storni, María Victoria Suárez, Olga Orozco y Sor Juana Inés de la Cruz; y un apartado con tres ensayos para los “Enamorados”, los escritores Oliverio Girondo, Roberto Echavarrén y José Kozer.

12 Sobre el apéndice “Bordado y costura del texto” afirma Alicia Genovese: “Kamenszain crea una especie de utopía de origen en la que la madre transmite los secretos de la escritora sin referirse específicamente a las letras. Lo doméstico, tarea y modo de transmisión, se despoja de la devaluación que se les adjudica dentro de la sociedad moderna y se resemantiza en esa utopía” (Genovese, 1998: 85).

o transmitiéndolo a los hombres que escribían- el sello de lo artesanal, de lo no discursivo, esto no supone irracionalidad, tontera, ingenuidad, falso lirismo (Kamenszain, 2000: 209).

Su preocupación por lo que ella denomina “los estereotipos malsanos de una literatura femenina” la llevan a dismantelarlos en el transcurso del análisis de la producción literaria de escritoras como Storni, Agustini, Pizarnik<sup>13</sup>. Por ejemplo, en relación con las dos últimas, la autora afirma:

Esa máscara de ilusión realista a la que se ve condenada la poesía (quien dice yo, es) parece más difícil de ser desmentida cuando no hay apellido paterno que valga para filtrar las consecuencias de escribir en primera persona. (Debe de ser por eso que la crítica, ostentando una familiaridad que no tiene con los hombres, suele llamar a las autoras por su nombre) (Kamenszain, 2000: 24).

A pesar de esa última aclaración respecto a las operaciones de la crítica, Kamenszain continúa llamando a las escritoras por su nombre. Este gesto adquiere una significación diferente: revela una “cercanía” de significación política con las autoras que podría pensarse a partir del concepto de sororidad, esa “alianza profunda y compleja entre las mujeres” (Lagarde, 2009)<sup>14</sup>. Esta comunidad que mediante estudios críticos o citas va construyendo la autora también se encuentra presente en sus textos literarios, como puede observarse, por ejemplo, en *El eco de mi madre* (2010), donde los textos de Lucía Laragione, Diamela Eltit, Cora Bracho, Sylvia Molloy y Olga Orozco relucen como epígrafes.

El estilo de escritura de sus ensayos críticos la aleja del discurso académico, emplea un tono ensayístico, a veces hasta poético que -en palabras de Alicia Genovese- sin caer en el impresionismo ni descuidar la consulta de fuentes y la información, se construye como autorreferenciado como escritura de mujer: “desde una enunciación diferenciadora, hay

---

13 Los estereotipos a que refiere se relacionan con elementos de sus biografías que, al quedar cristalizados en un primer plano, acotaron la posibilidad de lectura de sus obras: en el caso de Agustini, su trágica muerte a manos de su esposo/amante; en el de Storni, su condición de madre soltera, maestra y luego suicida; y Pizarnik quedó asociada a una pulsión de muerte que se convirtió en clave de lectura de sus textos. Kamenszain procura enfatizar las transgresiones respecto a los modelos literarios imperantes que estas escritoras realizaron en su obra.

14 “La *sororidad* es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer” (Lagarde, 2006).

una búsqueda de distanciamiento de cierto discurso académico rígido y estereotipado<sup>15</sup> (Genovese, 1998: 88). Este estilo se torna aún más evidente en su libro posterior, *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2007), en él, por ejemplo, se observa cómo Kamenszain lee la poesía desde la poesía, es decir, lee un/a poeta desde otros/as poetas.<sup>16</sup> Tanto en este libro como en *Historias de amor*, Kamenszain se centra en el género de la poesía que es el que ella misma cultiva. En una entrevista que le realiza Luis Chitarroni, la escritora afirma refiriéndose a su trabajo como crítica y a su producción literaria:

Ninguna de esas dos actividades antecede a la otra, no son del tipo causa-efecto, sino que parecen ir tropezándose una con la otra [...] Hay una relación física donde estos dos géneros se van empujando mutuamente. La crítica me aporta la posibilidad de leer a otros y la poesía la de leerme, o sea que de lo que se trata siempre es de la lectura (Chitarroni, 2005)

Un ejemplo de este ir y venir se observa con claridad en torno a la figura del poeta César Vallejo. En *La boca del testimonio* le dedica un extenso ensayo, ubicado al inicio del libro, que luego se conecta con su análisis de la obra de Alejandra Pizarnik. La centralidad que le otorga al verso, “Hay golpes en la vida tan fuertes... ¡Yo no sé!”, en especial a la suspensión del sentido mediante los puntos suspensivos<sup>17</sup>, para analizar la obra de Vallejo se traslada a su propia creación literaria. En el libro *El eco de mi madre*, el poema inicial reza:

Hay golpes en la vida tan fuertes  
que me demoro en el verso de Vallejo  
para dejar dicho de entrada  
lo que sin duda el eco de mi madre  
rematará entre puntos suspensivos:  
yo no sé... yo no sé... yo no sé. (Kamenszain, 2010: 13)

---

15 Como puede observarse, un trabajo más amplio que siguiera al presente debería incorporar el examen de la obra crítica y poética de Alicia Genovese y de Delfina Muschietti, pues es posible proponer para su producción una lectura afín a la de esta propuesta.

16 Así, por ejemplo, lee a Pizarnik desde Vallejo, por un lado, y por otro, en paralelo con Osvaldo Lamborghini (a partir de la categoría de lo obsceno).

17 Kamenszain, en *La boca del testimonio* afirma sobre este verso: “Mientras el impersonal ‘hay’ pega fuerte en la certeza de la afirmación, el personal ‘yo no sé’ despega esa afirmación de cualquier teleología hasta volverla crítica y en el entre –entre los puntos suspensivos- se prodiga, como una flor aislada, la suspensión del sentido. Entendámonos, parece decir Vallejo, se empieza a escribir con lo que hay, ese real después se licua en un proceso de desobjetivación (‘no sé’) pero la verdad como resto resiste a punto y suspendida” (2007: 18). Kamenszain entiende esta “verdad” como un “agujero en el sentido” (2007: 19).

En este poemario explora las implicancias de la desmemoria de la madre a causa del mal de Alzheimer, en tanto afecta la construcción de las identidades en la relación madre-hija: “No puedo narrar. / ¿Qué pretérito me serviría / si mi madre ya no me teje más?” (2010: 15). El universo semántico al que recurre la poeta remite al ámbito de lo doméstico y a la tradición oral, como ya los había presentado en su ensayo “Bordado y costura del texto” (2000): “no sabemos qué más hacer es nuestra protagonista / la letra de ella sale por nuestras bocas” (Kamenzain, 2010: 21). Se trata de una “letra viva” que se busca asimilar como materia literaria:

Mi madre voló llevándose con ella todo el repertorio  
duplicó lo que no dijo puso en eco el viejo acento familiar  
y me dejó sin oído buscando sonidos reconocibles  
indicios de la letra viva bajo la campana fónica del tiempo  
porque si es cierto que la voz se escucha desde lejos  
aunque nos tomen por locos tenemos que atrapar  
en el spiritismo de esa garganta profunda  
un idioma para hablar con los muertos (Kamenzain, 2010:37)

En *El eco de mi madre*, se alude al tiempo de la infancia y a la persistencia del idioma familiar, el idish: “Sin embargo si te canto tu canción infantil / la neurona del idish se posa dulce sobre tus labios / y todo lo que nunca entendí en ese idioma / lo repito con vos viejita, y me queda claro” (2010: 27). En un sentido inverso, en su poemario *El ghetto*, en el que se hace presente la ausencia del padre, este idioma se vuelve extraño: “¿Con qué escribir ahora? / Sólo queda / el *alefbet* que a punta de mármol / anota nombre y fecha / en otro mundo” (2003: 35). El “viejo acento familiar”, el idish, la tradición judía se traman en la continuidad de una línea materna. Literatura, voz matricial<sup>18</sup> que es refugio y es trinchera, “la literatura es otro techito armado en el desierto” (Kamenzain, 2005: 48)<sup>19</sup> y la escritura, tanto crítica como literaria, se convierte en un lugar de resistencia, en analogía con Ana Frank:

---

18 Usamos la expresión en el sentido empleado por Jorge Monteleone: “Voz matricial, que no excluye al hombre, sino propone una conciliación nueva, por la cual el dualismo genérico se trascienda en la identidad de lo puramente humano” (Monteleone, 2010).

19 El idish emplea el alfabeto hebreo (*alefbet*) para la escritura. La expresión “techito armado en el desierto” refiere a la tradición judaica –la *jupá*– y reaparece aludida en el epígrafe de Paul Celan que Kamenzain incluye en la tercera parte de su poemario *Solos y solas* (2005): “Ascensión hacia la palabra / que cobija: juntos” (2005: 44). En *La boca del testimonio* Kamenzain, mientras analiza versos de César Vallejo, da explicación a los propios: “La poesía de Paul Celan nos aporta un término para definir a este caballo de Troya de la lengua: *Zeltwort*. *Zelt* en alemán significa carpa y *wort* palabra, o sea que estamos ante una especie de ‘palabra-carpa’, un refugio de sentido capaz de cobijar en su seno a más de uno” (Kamenzain, 2007: 50).

Es un homenaje al ghetto  
encierro precoz  
donde la niña aprende a canjear  
veinticuatro horas en blanco  
por segundo de escritura. (Kamenszain, 2003: 39)

## 5. Sentidas presencias

Hasta aquí, hemos planteado sólo algunas posibles lecturas que procuran iluminar el modo en que María Moreno, Tamara Kamenszain y Sylvia Molloy abren un espacio para las voces femeninas en la tradición literaria y en la cultura argentina. Se trata de escritoras que actualizan una sostenida perspectiva de género a través de un discurso crítico que interroga sobre los procesos de lectura y canonización en los estudios literarios (cuestión que no es menor, puesto que los cánones operan generando estructuras que se autoafirman y se reproducen a través de las prácticas de lectura).

Con su trabajo, María Moreno, Tamara Kamenszain, y Sylvia Molloy “toman la palabra”<sup>20</sup> y potencian la posibilidad de articular relatos para el armado de memorias e identidades. A través de las elecciones estético-culturales que proponen, buscan complicidades y entendimientos. Ellas revuelven legados literarios y familiares y convocan lecturas y experiencias compartidas. No sólo trabajan los “discursos de la razón” (los ensayos académicos y la prensa cultural), sino también los “discursos de la imaginación” (poemas y relatos) y, a través de todos ellos, conforman subjetividades que revuelven el repertorio de registros, roles y valores que tradicionalmente posicionaron subalternamente las producciones literarias de las mujeres y generaron comunidades de interpretación de orientación androcéntricas<sup>21</sup>. De esta manera, parte de su praxis literaria se les vuelve un área en la que despliegan una sostenida política de género.

---

20 Nora Domínguez a partir del concepto de “toma de la palabra”, formulado por Michel de Certeau, plantea que “quienes toman la palabra intentan forjarse una nueva identidad a partir de constituirse en los representantes de sus propios discursos y prácticas”. Respecto a la potencialidad política de la “toma de la palabra”, retomamos la reflexión de Nora Domínguez cuando especifica que: “politizar quiere decir usar el lugar culturalmente asignado y aceptado para cambiar ‘no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él’ (Ludmer, 1985, 47-54)” (Domínguez: 2010).

21 “La producción de significados de un texto está mediada por la comunidad de interpretación en que se sitúa la actividad de lectura: el significado del texto depende de la estrategia interpretativa que se le aplique, y la elección de la estrategia está regulada (explícita o implícitamente) por los cánones de aceptabilidad que gobiernan a la comunidad interpretativa” (Kolodny, 2001: 141)

## Bibliografía

- AUSTEN, Jane (2009) *Persuasión*, Buenos Aires: Ediciones Libertador.
- CHITARRONI, Luis (2005) “El motivo es el poema”, entrevista a Tamara Kamenszain, en *Página 12*, Suplemento “Radar libros”. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1803-2005-10-30.html>
- GENOVESE, Alicia (1998) *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires: Biblos.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2010) “La toma de la palabra”, en: *Labrys estudios feministas/ études féministes*, agosto/diciembre 2005. Disponible en: <http://www.tanianavarrosain.com.br/labrys/labrys8/principal/nora.htm>
- GIORDANO, Alberto (2008) “María Moreno: la entrada a la cultura” en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Mansalva, Buenos Aires; p. 55-65.
- KAMENSZAIN, Tamara (2000) *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós.
- KAMENSZAIN, Tamara (2003) *El ghetto*, Buenos Aires: Sudamericana.
- KAMENSZAIN, Tamara (2005) *Solos y solas*, Buenos Aires, Lumen.
- KAMENSZAIN, Tamara (2007) *La boca del testimonio*, Buenos Aires: Norma.
- KAMENSZAIN, Tamara (2010) *El eco de mi madre*, Buenos Aires: Bajolaluna.
- KOLODNY, Annette (2001) “Un mapa para la relectura, o el género y la interpretación de textos literarios”. En: *Otramente: lectura y escrituras feministas* (Marina Fe coord.), México: Fondo de Cultura Económica, p. 151- 174.
- LAGARDE, Marcela (2009) “La política feminista de la sororidad”. Disponible en: <http://www.nodo50.org/mujeresred/spip.php?article1771>
- MOLLOY, Sylvia. [1985] (2002) “Sentido de ausencias” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXVIII, N° 200-201, julio-diciembre de 2002; p. 785-789.
- MOLLOY, Sylvia [1981] (2012) *En breve cárcel*, Buenos Aires: Centro de Cultura Económica.
- MOLLOY, Sylvia [1991] (2001) *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Centro de Cultura Económica.
- MOLLOY, Sylvia [2002] (2005) *El común olvido*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- MOLLOY, Sylvia (2010) *La viajera y sus sombras. Crónica de un aprendizaje*, Buenos Aires, Centro de Cultura Económica.

- MOLLOY, Sylvia (2011) *Desarticulaciones*, Buenos Aires: Eterna cadencia.
- MONTELEONE, Jorge (2010) "La utopía del habla". *Simposio internacional de literatura argentina en su bicentenario*. Disponible en: <http://www.onetti.cce.ufsc.br/simposio/textosinvitados/jorge/jorge3.pdf>
- MORENO, María (2001) *A tontas y a locas*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MORENO, María (2002) *El fin del sexo y otras mentiras*, Buenos Aires: Sudamericana.
- MORENO, María (2010<sup>a</sup>) "Contra las gallinas ponedoras" en *Página 12*, Buenos Aires, 20 de enero, suplemento "VERANO12". Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-138769-2010-01-20.html>
- MORENO, María (2010<sup>b</sup>) "Colección bicentenario" en *Página 12*, Buenos Aires, 21 de mayo, suplemento "Las 12". Disponible en línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5727-2010-05-21.html>
- RICHARD, Nelly (1996) "Feminismo, experiencia y representación".: *Revista Iberoamericana* N° 176- 177, Pittsburgh, p. 733 - 744.
- SCHWEICKART, Patrocinio (2001) "Leyéndo (nos) nosotras mismas: hacia una teoría feminista de la lectura". En: *Otramente: lectura y escrituras feministas* (Marina Fe coord.), México: Fondo de Cultura Económica, p.112-151.
- SPERANZA, Graciela (1995) "Sylvia Molloy" en *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma; p. 131-145.

