



Descentrada, Vol. 4, nº 1, marzo-agosto 2020, e109. ISSN 2545-7284
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG)

Poeta que es y se dice mujer: las tensiones entre los géneros en la poética de Marina Mariasch

Poet who is and says woman: the tensions between the genres in the poetics of Marina Mariasch

Anahí Diana Mallol

*Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata – CONICET,
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
 anahimallol@yahoo.com*

RESUMEN:

El trabajo analiza el modo en que, a principios del siglo XXI, la poeta Marina Mariasch, explora la redistribución de estereotipos, máscaras, roles y síntomas, de una subjetividad femenina, tanto en su narrativa como en los poemas. Para Mariasch la ficción normativa de género creada por los discursos sociales difiere de la experiencia del sujeto, y los textos dan cuenta del desgarramiento que se produce en la subjetividad de una mujer en las distintas etapas de la vida. Así, su escritura poética marca el borde dentado de las relaciones sexo/género, y alza una voz disidente que obliga a repensar el heteropatriarcado, poniendo de manifiesto diversos matices en la larga cadena de violencias y contradicciones que sufren los sujetos de la sociedad actual.

PALABRAS CLAVE: Poesía, Género, Mariasch.

ABSTRACT:

The paper analyzes the way in which, at the beginning of the 21st century, the poet Marina Mariasch, explores the redistribution of stereotypes, masks, roles and symptoms, of a feminine subjectivity, both in its narrative and in the poems. For Mariasch, the normative fiction of gender created by social discourses differs from the experience of the subject, and the texts give an account of the tear that occurs in the subjectivity of a woman in the different stages of life. Thus, his poetic writing marks the jagged edge of sex / gender relations, and raises a dissident voice that forces us to rethink the heteropatriarchy, revealing different nuances in the long chain of violence and contradictions suffered by the subjects of today's society. The poetic writing of Marina Mariasch marks the jagged edge of sex / gender relations, and raises a dissident voice that forces us to rethink the heteropatriarchy, giving an account of the nuances in the long chain of violence and contradictions that suffer the subjects of the current society.

KEYWORDS: Poetry, Gender, Mariasch.

1. INTRODUCCIÓN

Marina Mariasch es una poeta argentina que formó parte de lo que se llamó la “poesía argentina de los 90”. Más allá de las polémicas a que dio lugar este rótulo, es indudable que hubo en esa década en la Argentina un grupo amplio de poetas que sobresalieron con marcas estéticas definidas (García Helder y Prieto, 1998), dentro de las cuales se pueden señalar: un cierto desapego en la escritura, que ficcionaliza al yo autoral o lo presenta bajo estrategias que quiebran la identidad (considerada una de las características de la lírica) entre el yo del enunciado y el yo de la enunciación en la construcción de un yo lírico irónico, o apático, o dopado, o ligeramente atontado, la utilización de un registro de lenguaje coloquial o aún vulgar, un abandono de los conceptos teóricos y de la meta-poesía, entre otros. Por lo que respecta a la poesía escrita por mujeres, se asiste a la emergencia de una literatura en la que la voz no se posiciona desde el lugar del reclamo feminista, ni mucho menos desde la queja, sino que asume la particularidad de una voz sexuada que fluctúa lúdicamente

Recepción: 12 de julio de 2018 | Aprobación: 12 de abril de 2019 | Publicación: 06 de marzo de 2020

Cita sugerida: Mallol, A. D. (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>



entre diversas posiciones subjetivas, incluso las estereotipadas por la doxa y los mass-media, (como las de la niña ingenua, la joven ansiosa de descubrir el amor, la madre que lleva a los bebés a la plaza) y puede jugar y divertirse con ellas (Mallol, 2011 y 2016).

En ese contexto Marina Mariasch tuvo un rol fundamental, no sólo por la profunda originalidad de su propuesta poética, sino también porque acompañó su actividad creativa con la fundación, en el año 1997, de una editorial que sería central en la difusión de los poetas jóvenes en esa época: el sello editorial Siesta, en el que muchos de los poetas de la generación publicaron su primer libro de poesía.

Desde los primeros textos de Mariasch se percibe la presencia de un “yo lírico” que enuncia y se enuncia desde una posición de mujer. Juegos de la adolescente, de la hija, de la joven que juega su rol en el intercambio de los cuerpos, la voz de Mariasch, erróneamente calificada de aniñada por la crítica (Porrúa, 2002),¹ marcó, en cada instancia, los elementos de la disonancia entre las imágenes establecidas y propiciadas de la mujer, sobre todo las imágenes estandarizadas difundidas por los mass media, y una experiencia de las mujeres, en las que el dolor y el enojo tienen un lugar central, siempre desde la distancia de la auto-ironía.

Esta posición subjetiva del “yo lírico” que constituye el rasgo que define su poética, con el correr del tiempo se ensayó con nuevas posibilidades, de tal modo que se podría seguir su derrotero, con sus estaciones: la adolescente, la novia, la joven esposa, la madre, la mujer joven divorciada.

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.

2. MARCO TEÓRICO-CRÍTICO

En un primer momento la crítica relacionó a esta poética con la estética pop, y se replicaron sobre ella las consideraciones negativas habituales con respecto a ese movimiento estético: superficialidad, falta de compromiso, esteticismo de la vida cotidiana. Sin embargo, hay importantes corrientes teóricas que ven mucho más que eso en los movimientos pictóricos que se desarrollan a partir de los años 50: Foster (1999) señala, en el trabajo pictórico de Warhol, a partir de la idea plástica de la mancha que atrae al ojo y lo saca de la mera repetición de una imagen estandarizada, el punto que marca la disonancia con respecto a lo convencional de los medios masivos y de la repetición de lo siempre igual, tensión que no está ausente de esta escritora si se la considera en toda su complejidad.

Foster hace una lectura sumamente productiva de la concepción habitual del pop (Lippard, 1993): lo ve como una nueva estética que, ya tramada en el contexto de la supremacía de los medios masivos de comunicación como componentes de una hegemonía cultural, rescata de los movimientos estéticos que los tienen como fondo una posibilidad de crítica y de distancia, desarrolladas de manera oblicua. Así, llama la atención, en el caso de las composiciones fotográficas de Warhol, sobre las imperfecciones que el artista estadounidense recalca en las copias. Toma como ejemplo un trabajo plástico en que se presenta dos veces la misma fotografía reproducida, y en el que se destaca en la segunda imagen una mancha. Es a partir de esa mancha, entendida como punto que llama la atención, pero también como “falla” (como lo que no funciona en la repetición maquínica de producción de la sociedad industrial), es decir, como “trauma”, que Foster arma su valoración.

Según su lectura, es por ciertos procedimientos técnicos puestos en juego que se puede hablar de “realismo traumático”. En ellos, la repetición o el ejercicio de la mimesis sirve para tamizar lo real y mostrar su relación con el trauma,² es decir que la mimesis vela y desvela al mismo tiempo un punto de real que no puede exponerse de otro modo; al operar así, como punto de lo real que emerge apenas bajo el telón del simulacro pop, este realismo, por medio de la repetición o la mimesis del semblante, expone lo mismo como procedimiento fallido de las sociedades de la producción capitalista, y con esa exposición rompe la pantalla de la repetición. Esta forma de considerar las relaciones plásticas puestas en juego plantea una ruptura no tanto

con el mundo sino en el sujeto mismo, ruptura entre el nivel de la percepción y una conciencia tocada por la imagen. Lacan (1987) llama a ese punto traumático *tyché*, Barthes (2005) lo llama *punctum*. En la dificultad para determinar la ubicación del punto de ruptura en la relación que se establece así entre el percipiens y lo percibido, el *tyché* y el *punctum* funcionan como una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y el fuera, y quiebran la cadena del consumo que exige una pasividad extrema del consumidor.

Ha habido lecturas críticas que han considerado los textos de Mariasch en los términos de una poética pop, acrítica, que simplemente repetiría los estereotipos de género socialmente dominantes acerca de las mujeres (Gerber, 1995), como la nena inocente, que habla “desde un rincón”, que juega con otras nenas, mastica chicles, y que no “sabe nada” o no puede articular ninguna crítica, entre otros; sin embargo una lectura atenta a la teoría de género permite reevaluar las estrategias del arte pop y ver el modo en que Mariasch marca siempre el punto en el cual la imagen estandarizada de la publicidad se desgarrar y se corroe. La “mancha” que efectúa el *punctum* en los discursos sociales, los de la publicidad, pero también los de la doxa, y aún los de la teoría, se hace cada vez más notoria, y se expande en la medida en que la poeta ensaya nuevos géneros literarios.³

3. EL POEMARIO EL ZIGZAG DE LAS INSTITUCIONES

Es una lección de vacío, dicha con humor, la que deja el tránsito por “el zigzag de las instituciones”, título de uno de sus libros de poemas (Mariasch, 2014), a partir de un análisis de la institucionalización del amor en el matrimonio.

En la joven madre soltera que busca diversiones y eventuales parejas (sujeto lírico del poemario) se cruzan la demanda de amor, el deseo de dar amor, el lugar social de la mujer como producto mercantil, la maternidad, y se configuran espacios de enunciación subjetiva, que invitan a recorrer, en toda su complejidad, la problemática que afecta al hecho de ser y de decirse mujer.

En el poema “La joven ama de casa” del libro *El zigzag...* vemos que el poema muestra una pequeña escena cotidiana: una mujer ociosa que se despierta, otra que la mira.⁴ El clima, aparentemente sin conflicto, presentado por los dos primeros versos, se quiebra en el tercero, con la frase “de la casa del marido”: hay un cortocircuito “institucional” del lenguaje entre la palabra “marido” que remite a la “sociedad conyugal” y a la cohabitación, con el sintagma que atribuye la propiedad de la casa sólo al marido, cuando se trataría de un “ama” de casa. Ese es el *punctum* del poema, que deshace la superficie plana de la escena. Desde ahí trabaja un desajuste, que se afianza. La escena se presenta como una situación entre-mujeres: la mirada de una “puntúa” lo notable en la otra; pero al final del poema queda claro que el “*punctum*” es la internalización de las normas sociales acerca del “ser mujer”. Podría haber una relación de complicidad, de sororidad, como la que proponen como fin utópico muchas feministas (Lagarde, 2009), y esa sororidad puede plantearse en el adjetivo “tímida” atribuido a la mujer que es mirada, pero tambalea ya con el “desarreglada” hacia una relación de competencia entre mujeres típica del orden heteropatriarcal y su mercado de los cuerpos femeninos jerarquizados como más o menos deseables, y termina de caer en la actitud de la que, sintiéndose mirada, juzgada, trata de mejorar su imagen para subir de puntaje en la escala de las mercancías. No son sólo los mechones lo que el ama de casa trata de atar, puesto que, más adelante, se manifiesta “altiva”, “con la seguridad de la sortija”, es decir, que se ata a la institución, el matrimonio, para afianzarse en lo que, de todos modos, no posee, ya que la casa no es de ella. Al atarse a la institución, plantea simbólicamente una superioridad en la categoría de las mujeres según el patriarcado, ya que ha conseguido marido; pero esta mujer no tiene casa propia y está desarreglada. Por otro lado, para terminar, se suelta el pelo, en un gesto de seguridad, pero el pelo “cruje como una hoja/ cuando la piso”, y ese gesto denota toda su fragilidad: esa mujer es pasible de ser pisoteada, por otra mujer, otro hombre.

En los libros posteriores de Mariasch se asiste al desarrollo de nuevos procedimientos; uno de los más originales está dado por una mezcla particular de géneros discursivos que actúa como elemento disruptivo de los discursos estereotipados. Puede apreciarse en ellos la concurrencia de frases, situaciones, imágenes, que migran y se contestan desde la lírica al relato, con modulaciones genéricas que disparan efectos propios en

cada caso; pero lo más destacado es la fluctuación de esquemas o géneros discursivos que remiten de lo poético a lo teórico y viceversa. En la mayor parte de los casos, el marco del que se recorta el discurso o el fragmento de frase o idea teórica es reconocible, pero éste se aplica a un contexto diferente, lo que hace que se produzca un estallido tanto en el discurso teórico como en la imagen poética, abriendo espacios mezclados, o litorales fónicas, sintácticas y semánticas.

Esto se observa particularmente en *El matrimonio* (Mariasch, 2011), donde podemos ver, por ejemplo, cómo la descripción que hace Benjamin (1993) de la mercancía en el capitalismo tardío se coloca en el contexto de la circulación de los cuerpos de mujeres: “Los productos se ofrecen, exhiben sus virtudes, mujeres solas que buscan amor. Piden ser llevados, rescatados, consumidos por el deseo del otro, saciar. Seducen con trucos trillados, evidentes, amenazando limitar su disponibilidad” (Mariasch, 2011, p. 27).

En los poemas de *El zigzag de las instituciones* ocurre lo mismo, aunque más concentrado, debido al trabajo de síntesis impuesta por el verso y el poema breve que ha cultivado siempre.

*“Fe en la tarde
Tenía cierta fe en la tarde. De este lado,
yo y allá, el pensador independiente del bloque occidental,
me aferraba a los sonidos
que llegan al oído medio y se deslizan
como por un tubo hasta la garganta y después
el corazón. Tres cuervos revolotearon
cerca de la ventana exhalando verdades
mentiras y yo,
toda oídos, decidí una excursión al lado bajo
de la almohada, porque no discuto
cuando hay verdadera discrepancia. La paciencia
empezó a anochecer. Casi soñando
en una lengua muerta me acordé
de cuando entró Sara, Viyi,
Virginia, y nosotros
dormíamos abrazados”.*

En el verso 2 se hace manifiesta la mezcla de géneros discursivos cuando se refiere a “el pensador independiente del bloque occidental”: no sabemos si este está dirigido en la segunda persona a una pareja, o si con este sintagma se refiere a algún filósofo, pero es evidente la antinomia entre el “yo” y este “pensador independiente”. Es claro que hay un lado masculino que está representado por él, mientras el “yo” mujer se aferra a los sonidos que empiezan sensualmente en el oído y llegan al corazón, trayecto que marca con ironía la adscripción tradicional del intelecto como valor masculino y la emocionalidad como característica de lo femenino (Fernández, 2014). Encontramos otra antinomia en el sintagma agramatical “exhalando verdades/mentiras y yo”, cortado por el encabalgamiento que a la vez une y separa “verdades” y “mentiras”; esta antinomia se replica en la oposición entre “discusión” y “discrepancia” dos versos más abajo, y es salvada por la personificación de otra virtud tradicionalmente considerada “femenina”: “la paciencia empezó a anochecer”. Pero la paciencia no puede, por el recurso a la figura retórica, adjudicarse ni al sujeto de la enunciación ni al “vos” interpelado: simplemente se puede afirmar que hay una mengua de la paciencia, y que por medio de ella el sujeto femenino se hurta de la confrontación, otra vez, con una fina ironía, y se inclina hacia el lado del sueño.

4. LOS RELATOS DE ESTAMOS UNIDAS

Hacia el final del poema “Fe en la tarde” aparecen los nombres Sara, Viyi, Virginia, personajes que se encuentran también en el libro *Estamos unidas*, en el pequeño relato titulado “Las artes marciales”.

“Ese día, más tarde, cuando se abrió la puerta y entró la madre, aprendí la pequeña muerte, la de quedarme quieta con los ojos cerrados haciéndome la que no escuchaba ni veía nada. Un deporte que después practiqué muchas veces, cuando entraron Sara, Viyi y Virginia y me encontraban abrazada con sus respectivos hijos en los cuartos que ellas habían amueblado. Pero lo descrito fue antes, antes del sexo, de la literatura y de la política” (Mariasch, 2015, p. 56).

Se puede observar acá el uso desplazado de ciertos sintagmas que se ponen a funcionar en un contexto diferente (a este respecto la misma Mariasch ha dado cuenta de sus lecturas teóricas mientras escribía el texto, Zunini, 2011), de tal modo que operan como metáforas en tanto superponen dos significaciones y así dislocan el sentido anquilosado: “la pequeña muerte”, por ejemplo, se refiere habitualmente al *fading* que sigue a la relación sexual, o, incluso, a la pérdida de los límites subjetivos en la relación sexual misma (Pazos de Winograd, 2005). Sin embargo, Mariasch lo relaciona con una escena de fingimiento: fingir estar dormida; esto remite, a su vez, a dos estereotipos más: el fingimiento del placer sexual, práctica atribuida como corriente en las relaciones sexuales insatisfactorias de las mujeres y vehiculizada muchas veces con el solo fin de dar tranquilidad a los partenaires hombres acerca de su desempeño, y también, el hacerse la dormida para evitar una relación sexual no deseada con un partenaire (Freud, 1973; Lacan, 1981 ahondan en la relación entre mujeres, histeria y fingimiento). Sin embargo, al final del párrafo, vemos que la ficción es una ficción frente a las madres de sus parejas; pero lo que descoloca sobre todo la lectura corriente es que el personaje aclara que todo esto ocurre en una época previa al sexo, a la literatura, y a la política. Es entonces un estado de no ser aún mujer de la que en el desarrollo del libro adviene a serlo.⁵ El relato se detiene en lo previo, y en esa frase se presenta un anudamiento que será crucial: el sexo, la literatura, la política.

El relato habla de la primera relación sexual y comienza así:

“Esto lo escribo en plena lucidez matinal. Voy a tratar de ser clara. El sexo, el amor y la política siempre fueron lo mismo. La primera vez que me calenté fue al acercar las palmas a la fogata en la que mi mamá incendió a Engels y Marx. Es verdad, no es cierto: la primera vez había sido mucho antes. Las madres nos dan calor mucho antes en la bomba de agua que nos forma, y nos lo quitan de golpe al arrojarnos al mundo. Y lloramos. La fogata precaria que mamá hizo al fondo con un frasquito de quitaesmalte fue el fuego ritual que la hizo entrar en el partido de los chinos, el de la cátedra donde era ayudante. En esta casa quedaron otros libros igual de peligrosos e inofensivos. Todo era así, extremo y a medias al mismo tiempo. Esta vez me acerqué al fuego. Se me encendió la piel” (Mariasch, 2015, p. 53).

El recurso al relato nos permite ver con mayor desarrollo el modo en que se presentan el humor y la ironía en la poética de Mariasch, y que destacan como “puncta” por los que los sentidos estipulados se abren a nuevas lecturas, se ponen en cuestión, o se ridiculizan. Hay en primera instancia una frase afirmativa que resulta enigmática: que el sexo, el amor y la política siempre estuvieron unidos es una de las premisas del feminismo, pero la autora procede a desarmarla y afirmarla; se la desarma por la irrisión con la presentación de una escena en la que se literaliza el sintagma “me calenté”; y a continuación la voz reconoce que se trata de una mentira. Va hacia otro estereotipo, esta vez del mundo del psicoanálisis, cuando habla del nacimiento y el mundo intrauterino. El relato se centra después en la narración de la primera relación amorosa con un joven perteneciente a una banda de rock, es decir que narra el pasaje de una adolescente hacia una vida sexual considerada adulta. El texto subraya una y otra vez los paralelismos entre la vida privada de la protagonista y las condiciones políticas de la Argentina: “Pisábamos el pasto fresco de la democracia como algo dado y regalado. Nos creíamos más allá de eso” (p. 56) replica la frase “creía en el amor como en un refugio” (p. 56), lo que potencia la desilusión que conlleva la llegada a la adultez, con la caída de los relatos (el del amor, el de la democracia recuperada) y, más allá de su artificio o circunstancialidad, pone en primer plano la concomitancia entre sexo, literatura y política, con una fuerza nueva en la literatura argentina.

5. UNA LECTURA DE LOS TEXTOS COMO POÉTICA FEMINISTA

Por los mismos años en que Mariasch publicaba sus primeros textos Judith Butler establecía las relaciones fundantes entre los discursos, los géneros y los cuerpos, cuando afirmaba que “los límites del análisis discursivo del género presuponen las posibilidades de las prefiguraciones imaginables y realizables del género dentro de la cultura y se apropian de ellas. Los límites siempre se fijan dentro de un discurso cultural hegemónico apoyado en estructuras binarias que aparecen como el lenguaje de la racionalidad universal” (Butler, 2001, p. 42). En este sentido, se puede afirmar que hay en Mariasch una conciencia muy clara acerca de que el “ser mujer” es una performance, siempre de algún modo fallida, tal como lo entiende Butler y esa performance está en las palabras y en los actos de los personajes de los relatos tanto como en el “yo lírico” que los poemas ponen en acto, marcando su desacomodo sobre todo en los momentos en que emerge el punctum barthesiano en los textos (Mallol, 2018). De este modo se pone de manifiesto un “yo” múltiple, escindido, que deja claro que el “yo” de una mujer “es una necesidad gramatical, una ficción teórica que mantiene unidos todos los estratos diferentes, los fragmentos integrados del horizonte siempre huidizo de la propia identidad” (Braidotti, 2000, p. 196).

Más allá de la burla inicial que parece pensar la relación entre el sexo, la política y la literatura en el marco de los desaciertos de una madre freudomarxista y sus aventuras sexuales, o a las aventuras sexuales del “yo” narrativo en el despertar a la vez sexual y democrático del año 83, los textos ponen en cuestión la relación profunda que existe entre la política y el sistema de sexo-amor adscrito a cada género, con su distribución de placeres y su disciplinamiento de los cuerpos. Por eso hay una especie de nostalgia de esos momentos preliminares al del sexo consumado, cuando se refiere al sexo con la ropa puesta, o a los abrazos de amigos en la cama, o al hecho de dormir juntos, como a un estado previo al de los malos entendidos que se asumen, ya, como permanentes.

6. CONCLUSIONES

Por medio del cruce entre las teorizaciones más recientes acerca del pop, que destacan su momento crítico, y algunos conceptos de las teorías de género, esto es, “politizando la lucha por la significación y la representación” (Braidotti, 2000, p. 178), es decir, abordando el texto como estructura a la vez semiótica y material y no como unidad aislada del contexto de interpretación, ha sido posible evidenciar el modo en que la escritura poética de Marina Mariasch se erige, entre los géneros literarios, marcando el borde dentado de las relaciones entre sexos y géneros, entre narrativa y poesía, entre teoría y literatura, y alza una voz disidente que obliga a repensar el heteropatriarcado, marcando los matices de su infinita cadena de violencias y contradicciones, de una manera singular.

Esta crítica no se efectúa sólo por medio de un mundo narrado o unas imágenes poéticas que representen ciertas escenas, sino sobre todo por un trabajo con el lenguaje que hace estallar, a diversos niveles, las frases hechas, y lo “ya dicho-ya pensado”, como “puncta” del lenguaje paralelos a los “puncta” destacados por Barthes en su teoría de la fotografía y por Foster en su teorización del arte pop. De este modo, se sitúa a la escritura en un espacio de refundación de los discursos que va más allá del discurso poético: los sintagmas desencajados y puestos en contextos nuevos funcionan como esquirlas que interpelan al lector y hacen estallar el modo ordinario de ver las cosas, haciéndolo repensar las categorías con las que ve el mundo. Mariasch despliega así una suerte de “sinistro” del lenguaje, en el que los sintagmas se independizan y muestran un revés que, las más de las veces, es amenazante, como amenaza la violencia en cada paso, como amenaza la desilusión, la caída de las certezas que orientaron las ideas, las acciones y los cuerpos, desde un principio equívoco a un final incierto.

“Estar mujer” es, entonces, diseñar y ocupar esa posición exacta⁶ en la batalla cultural que, por medio de la construcción de un trash lingüístico hecho de “jerga guerrillera, minita, teórica dura, psicóloga blanda y

poesía contemporánea” (Halfon, 2014, s/n), interviene sobre el presente, y que, con humor y sin perder el lirismo, deconstruye el pasado, crea algo nuevo, y se tiende hacia las nuevas lenguas y los nuevos órdenes del mundo, con su reparto de lo sensible (Rancière, 2011). Estar mujer es estar ahí operando activamente en el seno de la lengua un revoltijo que anuncie lo porvenir y que haga de cada ejecución un presente crítico, pero no desesperanzado, una tensión hacia el futuro que no es espera sino anticipación, un presente que busca compartirse y relanzarse.

REFERENCIAS

- Armstrong, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.
- Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1993). *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: UNAM-Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós.
- Carbonell, N. y Torras, M. (comps.) (1990). *Feminismos literarios*. Madrid: Arcos Libros.
- Fe, M. (coord.) (1999). *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández, A. M. (2014). *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Foster, H. (1999). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Freud, S. (1973). Análisis Fragmentario de una Histeria (caso Dora). En *Obras Completas, Tomo I*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1973). Estudios sobre la Histeria. En *Obras Completas, Tomo I*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- García Helder, D. y Prieto, M. (1998). Boceto Nro. 2 para un de la poesía argentina actual. *Punto de Vista*, 60, 13-18.
- Genovese, A. (1998). *La doble voz*. Buenos Aires: Biblos.
- Gerber, G. (1995). Gender stereotypes and the problem of marital violence. En L. Adler, F. Denmark (Eds.), *Violence and the prevention of violence* (145-156). New York: Praeger.
- Halfon, M. (2014) “Las ninfas sorprendentes”. Página 12. *Radar*. 6 de julio
- Lacan, J. (1981). *El seminario 20: Aún*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1987). *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lagarde, M. (2009). Pacto entre mujeres. Sororidad. Aportes para el debate. Recuperado de <http://www.celem.org>
- Lagarde, M. (2009). Pacto Entre Mujeres. Sororidad. *Revista Aportes para el debate*. Ecuador, s/d, 125-135. Recuperado de <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>.
- Lippard, L. (1993). *El pop art*. Barcelona: Destino.
- Mallol, A. (2011). Las estéticas de lo efímero en los 90, del pop al hiperrealismo en poesía. En G. Siles (comp), *Representaciones de la poesía argentina contemporánea* (45-55). Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques, Université Rennes II, France.
- Mallol, A. (2016). La poesía argentina entre dos siglos: 1990-2010. Hacia una nueva lírica. La Plata: EDULP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61068>
- Mallol, A. (2018). La performance de género como poética activa: de los poemas a la narrativa de Marina Mariasch. *RILL Nueva Época*, 23, 45-67.
- Mariasch, M. (2011). *El matrimonio*. Buenos Aires: Bajo la Luna.
- Mariasch, M. (2014). *Paz o amor*. Buenos Aires: Blatt & Ríos
- Mariasch, M. (2015). *Estamos unidas*. Buenos Aires: Mansalva.
- Pazos de Winograd, M. I. (2005). *Escritura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones del Candil.

Porrúa, A. M. (2002). Apuntes sobre la poesía reciente y sus antologías. *Punto de vista*, 72, 20-25.

Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Zunini, P. (2011). Entrevista a Marina Mariasch. Recuperado de <https://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2011/07/el-matrimonio-por-mariasch.html>. Consultada 21/4/2019

NOTAS

- 1 Afirma Ana María Porrúa, en su artículo “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, aparecido en *Punto de vista* número 72: “Algunas de las escritoras que comienzan a publicar poesía en los 90 parecen definir su imaginario como inversión del masculino. Si allí hay “negros”, “cabezas”, “dos bolivianos con ropas de bailanta” (Llach), en los poemas de Marina Mariasch (...) aparecen mujeres- casi siempre aniñadas, envueltas (...) en vestidos y puntillas. Si allí se encuentran “Lugares calientes,/ hogares donde hubo cierto despojo” (Llach) o “Una pocilga posmo” (Rubio), acá aparecen “un planeta miniatura lleno de baby cactus que nosotras cuidaríamos” (Mariasch), la casa caparazón de caracol, interiores revestidos de broderie. En este caso la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño.” Efron 1999 lee lo pequeño en un contexto más amplio y no lo descalifica, sino que lo ve como estrategia de resistencia.
- 2 Foster toma la definición de Freud según la cual se entiende al trauma como aquello que ha quedado reprimido por su potencia dañina, pero reaparece en las fisuras por medio de las cuales se manifiesta el inconsciente
- 3 No nos ocuparemos en esta ocasión de las relaciones teóricas y las posibilidades de análisis abiertas por el cruce entre los conceptos de feminismo y de escritura. Remitimos para ello, como lecturas iniciales, a los libros de Marina Fe 1999, Carbonell y Torras 1999; y Alicia Genovese 1998, también a Mallol 2011 y Mallol 2016.
- 4 En este poema no se sabe si ese sujeto que mira y enuncia es una mujer, pero esa caracterización del “yo lírico” sí queda clara en el poemario que construye un yo unificado en ese sentido.
- 5 O del “estar mujer”, Como gustan llamarlo las mujeres que integran el colectivo máquina de lavar nucleado en torno a Marina Mariasch
- 6 Como dice en *XXX*, un libro que contiene en sus versos su propia reflexión poética, “‘doméstico’ no significa aquí/ tenedores y cuchillos”.