

ESTELA FIGUEROA Y LA “NUEVA POESÍA ARGENTINA”.

EXPLORACIÓN Y REINVENCIÓN DE UNA CONJETURA DE ALDO OLIVA

Analía Gerbaudo

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL - CONICET
[analiagerbaudo71@yahoo.com.ar; analiafhucunl@gigared.com;
analiagerbaudo@hotmail.com]

Resumen: Este artículo expande una conjetura de Aldo Oliva sobre la poesía de Estela Figueroa a partir de la caracterización de su poética. Para ello se trabaja en varios órdenes. En primer lugar se define el tipo de intervención sobre el habla que hace de su escritura una firma, un objeto reconocible sin necesidad de que su nombre propio lo identifique. En segundo lugar se reconocen sus persistencias temáticas: las obsesiones que recorren su obra se interceptan con el análisis de sus procedimientos retóricos advirtiéndose decisiones escriturarias que permiten sostener que su poesía funda su singularidad en una “poética del despojo”. Finalmente se describe su “poética del envío”: su escritura trae la voz de los poetas que respeta y también contribuye a colocar su nombre junto al de ellos, haciéndose un lugar junto a quien invoca a la vez que conduce a su lectura. En el cruce de estos órdenes se intenta mostrar por qué es posible sostener que este trabajo que Figueroa despliega desde su escritura permite inscribirla en la “nueva poesía argentina”. Poesía que vuelve a interrogar lo que esta forma del arte puede, lo que sabe y lo que hace mientras dice.

Palabras claves: poesía - poética - transferencia - género - Estela Figueroa.

1. Un cuaderno de apuntes, una conferencia y una tesis de Aldo Oliva

En el año 1986 la Universidad Nacional del Litoral organiza en la ciudad de Santa Fe el *Primer encuentro Nacional de Literatura y crítica* en el que un grupo de invitados presentan sus comunicaciones en diferentes mesas redondas con temas pautados: Jorge Panesi y Enrique Pezzoni en “Literatura e interpretación”; Rodolfo Rabanal, Abelardo Castillo y Ricardo Piglia

en “La novela argentina”; Héctor Libertella, Alberto Vanasco y Alan Pauls en “Literatura y Sociedad”; Hugo Gola, Edgar Bayley y Francisco Madariaga dialogan en un espacio llamado “La palabra poética”; Alberto Ure habla sobre teatro y Edgardo Russo, Arturo Carrera, Diana Bellessi, Tamara Kamenszain, Martín Prieto, Juan Martini y Aldo Oliva integran un panel que los organizadores llaman “La nueva poesía argentina”. Si bien la compilación de trabajos se publica, los de Abelardo Castillo y de Aldo Oliva no se incluyen por razones que se explicitan (en la “Introducción” se aclara que estas dos intervenciones no pudieron reconstruirse debido a defectos técnicos de la grabación –Russo 1986: 9–). En el caso de Aldo Oliva la falta también puede explicarse a partir de su reticencia a dejar fijada su posición sobre cuestiones que prefería sostener a partir de los giros que permite la exposición oral: hábito que sus alumnos reconocen¹ y que contribuyó a consolidar la imagen mítica de profesor-hablador, de maestro socrático que en el diálogo no siempre amable aguijoneaba a su interlocutor para provocar el juicio crítico, la lectura, la revisión de los puntos de vista. Costumbre en la que también lo descubre Saer que le dedica *El arte de narrar* (1960-1975) y que escribe para él un poema en el que celebra la creación del círculo intelectual que encontraba su sitio de reunión en el mítico bar Ehret (que la poesía de Oliva inmortaliza en sus versos) y en otros espacios aledaños a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral a mediados de la década del 50². En los primeros versos de “Aldo”, Saer celebra

- 1 María Angélica Hechim, alumna de los cursos sobre marxismo que Aldo Oliva impartía en Santa Fe entre los años 1969 y 1970, recuerda que una tarde Oliva lee un poema. Cuando le pregunta por su publicación, él responde: “Yo no soy un escritor, soy un hablador” (Hechim 2007: 1). Ángel Oliva señala como un rasgo del trabajo de su padre la “retención” de los textos que escribía, la “reticencia” a su fijación (2).
- 2 En una entrevista realizada en 2002 por Edgardo Dobry, Saer cuenta que conoce a Aldo Oliva hacia 1958 cuando éste era el secretario de Ramón Alcalde, Ministro de Educación de la provincia de Santa Fe bajo el gobierno frondizista de Silvestre Begnis. Vínculo que se estrecha cuando Saer, poco tiempo más tarde, comienza sus estudios en Rosario en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral; lugar que reúne a quienes serán algunos de sus amigos perdurables (Aldo Oliva, María Teresa Gramuglio, Juan Pablo Renzi) y que concentra en el plantel docente a una buena parte del grupo de *Contorno*: Adolfo Prieto, David Viñas, Ramón Alcalde, Tulio Halperín Donghi. Eran los tiempos de una *mouvance* santafesina (como Saer la llama –2002: 4–): el 19 de diciembre de 1956 se crea en Santa Fe el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral que contará con Fernando Birri, Ernesto Sábato, y más tarde con el propio Saer y con su amigo Hugo Gola como docentes (Neil y Peralta 2007: 23). La Biblioteca Vigil en Rosario despliega sus actividades de publicación y difusión de literatura, ensayo y crítica: bajo su sello aparecen *Literatura y subdesarrollo* de Adolfo Prieto, *Obra poética* de José Pedroni, *Del otro lado* de Francisco Urondo, *El destierro* de Jorge Conti, *El vicio absoluto* de Rafael Ielpi, *Realidad interna y función de la poesía* de Edgar Bayley, *Los terrores de la suerte* de Francisco Madariaga, *En el aura del sauce* de Juan L. Ortiz, *Poemas 1956-1964* de Rubén Sevlever, *La vuelta completa* de Juan José Saer, *El fusilamiento de Penina* de Aldo Oliva, entre otros títulos. En 1957 Francisco Urondo organiza

la ofrenda del orador: “La boca cumple un enorme papel: toma / el vino tinto, de a poco, a lo largo de la noche, / y devuelve, incansablemente, iluminándose, el verbo” (15). Entrega. Regalo del tiempo (ese bien escaso, tal vez lo único que en verdad podemos donar³) en esas conferencias improvisadas en bares y en cafés. Momentos en que sus sentencias “alrededor de cuyo centelleo, todos sus días, / que él se dice vivir, inútilmente, en dispersión, / como un milagro austero, para el oyente, se reúnen” (Saer 2002: 16).

“El poeta que se queda con la última palabra” (Giannera 2005: 5), el orador que encanta a su auditorio (“la enseñanza de Aldo era fascinante”, recuerda Saer –2002: 5–) elige conservar ese lugar: podemos conjeturar que, más allá de los defectos de grabación que aduce Russo (1986), es probable que Aldo Oliva nunca haya entregado la versión completa de la conferencia cuyos apuntes encontramos entre sus papeles de trabajo⁴ y que, seguramente, habrá querido preservar de la fijación que impone la escritura⁵.

en Santa Fe como encargado de la sección Arte Contemporáneo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral la *Primera reunión de Arte Contemporáneo* que reunió trabajos de Carlos Drummond de Andrade, Juan L. Ortiz, Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre, Adolfo Prieto, Tomás Eloy Martínez, Alberto Muñoz, Hugo Gola, Fernando Birri, Rodolfo Alonso, Manuel J. Castilla, Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga y David Viñas, entre otros. Entre el encanto y el desencanto con el frondizismo, mientras se organizaba el MALENA (Movimiento de Liberación Nacional) en Buenos Aires, en Santa Fe y en Rosario (con Ismael Viñas, Susana Fiorito y Ramón Alcalde como figuras claves de ese proceso), Aldo Oliva participa también de dos proyectos de intervención cultural importantes: las revistas *Pausa* (en la que, entre otros, publican Hugo Padeletti, Paco Urondo, Rubén Sevlever) y la efímera *El arremangado brazo* (en la que Saer publica una versión de “Por la vuelta”). Entre 1969 y 1970 Aldo Oliva da cursos sobre filosofía y marxismo en las ciudades de Santa Fe, Rosario y Paraná. Por un breve período de tiempo adquiere el cargo de Ayudante de Primera Dedicación Simple en la Universidad Nacional del Litoral para dar clases en la Escuela Universitaria del Profesorado en las materias “Estudio político económico de la realidad nacional” y “Estructuras ideológicas de la dependencia” (es dejado cesante el 19 de marzo de 1975 cuando dichas materias se reemplazan por “Idioma Nacional”, “Historia de la Cultura Argentina” y “Geografía argentina” –Cf. Resolución 538/75, Universidad Nacional del Litoral–).

En 1986 (año en el que la Universidad Nacional del Litoral organiza el *Primer Encuentro Nacional de Literatura y Crítica*), Oliva hacía tres años que había regresado de su exilio en Barcelona y estaba trabajando en la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Rosario a cargo de las materias “Literatura europea II”, “Literatura argentina II” y “Seminario de Literatura argentina”.

- 3 Dice Derrida: “Perder el tiempo sería perder el solo bien del que se tiene derecho a ser avaro y celoso, el único y la propiedad, la única propiedad que cabría ‘sentirse honrado de guardar celosamente’” (1996: 18).
- 4 Agradezco a Ángel y a Antonio Oliva el permitirme el acceso a la biblioteca privada de Aldo Oliva así como la consulta de sus papeles de trabajo (cuadernos de apuntes, notas para conferencias) y de sus programas de cátedra.
- 5 Sobre esta tendencia de Aldo Oliva dice Sandro Barella (2006): “La biografía de Oliva, más allá del mito, habla de un despreocupado aplazamiento –huida hacia el futuro– de lo que el

En aquel encuentro de 1986 este poeta, deliberadamente apartado de los espacios de promoción y de consagración (rasgo que también Monteleone observa en Oliva⁶), advierte lo que otros poetas que, como él, eligen no participar de esos circuitos aportan con su escritura. En la serie que arma, en su hipótesis respecto de quiénes integran la “nueva poesía argentina” (título impuesto por la organización y que se convertía entonces en un tema obligado para los invitados a cada panel) Aldo Oliva incluye, por Santa Fe a Juan Manuel Inchauspe y a Marilyn Contardi junto a Estela Figueroa, y por Rosario a Héctor Piccoli, a Raúl García Brarda y a Carlos Piccioni. Mucho antes de que aparezcan los primeros textos sobre Inchauspe (García Helder 1992; Herrera 2000; Battilana 2002; Aguirre 2006), Piccioni (Retamoso 1995), Piccoli (Retamoso 1995 y 2004; D’Anna 1996; Pacella 2005) y sobre Brarda (Retamoso 1995), Oliva llama la atención sobre estos nombres.

De esos apuntes que Aldo Oliva prepara para el encuentro que la Universidad Nacional del Litoral organiza en 1986 retomo una de sus conjeturas: entre los representantes de la “nueva poesía argentina” incluye a Estela Figueroa. Dado que sus notas son fragmentarias y no incorporan los argumentos que permiten sostener la hipótesis, este trabajo desarrolla una tesis propia respecto del modo en que la obra de Figueroa inscribe una forma singular de hacer poesía que permite volver a interrogar lo que esta forma del arte puede (Derrida 1989 y

tiempo social demanda de sus ciudadanos: profesor tardío, poeta (édito) tardío, que parece acusar una y otra vez al tiempo, desafiarlo y vencerlo. En su triunfo proclama, y su poesía parece decirnoslo una y otra vez, la necesaria *inactualidad* del discurso poético. No la inactualidad quejosa del ‘poeta incomprendido’, sino la convincente apuesta a favor de una visión de la poesía como práctica escrituraria que prescinde de los mecanismos de circulación y prestigio; a la vez que política (política del conocimiento), práctica que tanto vale para la escena íntima de quien a solas se encuentra frente ‘a la hecatombe blanca’ en plegaria propiciatoria para ‘que mane, pues, la hora del poema’, como para aquel que a diario se acomoda en la mesa del bar, con el vaso de vino, remedando un simposio, o bien de aquel que en la ‘etapa académica’ se dispone a alborotar a un auditorio colmado de jóvenes estudiantes” (22).

En la introducción a su *Poesía completa*, anota Roberto García (2003): “Héctor Piccoli afirmó que muchos se acostumbraron a repetir que Oliva ‘era un genio oral’, a la manera en que se lo decía de Macedonio Fernández. Y discutía ese lugar común, en su opinión restrictivo, para dedicarse a demostrar, con razón, que era sobre todas las cosas un ‘genio escriturario’” (17). Probablemente Aldo Oliva haya sido todas estas cosas: un gran orador, un buen profesor, un gran escritor. Sin duda creía que había discursos, reflexiones, análisis que convenía dejar en el flujo oral, en el espacio del intercambio que se da en el diálogo cara a cara. Posiblemente esa sea una de las razones que motivan su reticencia a poner por escrito aquello que prefería suspender en el espacio evanescente de la enunciación que se pierde al no registrarse, al no archivar.

6 En la introducción a la compilación de poesía argentina y brasileña que Jorge Monteleone realiza junto a Heloisa Buarque de Hollanda, anota: “Oliva es, como otros grandes poetas que viven y mueren en las provincias argentinas, fuera de los circuitos de consagración, aún relativamente secreto” (16).

1998)⁷, lo que sabe (Dalmaroni 2007) y lo que hace mientras dice (Kamenzsain 2007). Intento oblicuo de explicar por qué la escritura de esta poeta integra lo que Aldo Oliva ha llamado “nueva poesía argentina”, aceptando el rótulo propuesto por los organizadores de aquel encuentro.

Si bien hasta 1986 Estela Figueroa sólo había publicado *Máscaras sueltas* (bajo el sello de la Universidad Nacional del Litoral), incluyo sus trabajos posteriores (*A capella* y *La forastera*) ya que continúan y profundizan las decisiones que se advierten en este primer texto (persistencias que habilitan a reconocer como marcas –Derrida 1972– lo que esta marcha muestra en su hacerse)⁸.

2. Marcar la lengua (o el habla): firmar

Bajo el título “Lo femenino como enunciación” en su *Breve historia de la literatura argentina* Martín Prieto (2006) menciona a Estela Figueroa junto a un conjunto de escritoras que “entre mediados de los ochenta y la mitad de la década siguiente” logran que “los libros de poesía con firma de mujer dej[en] de ser una rareza” (454)⁹. De la serie destaca cuatro libros: *La casa grande* de Tamara Kamenzsain, *El mundo incompleto* de Irene Gruss, *Eroica* de Diana Bellessi y *Madam* de Mirta Rosenberg. “Cuatro grandes libros”, como Prieto los llama, firmados además por escritoras que sitúa en un punto clave para la poesía argentina: sostiene que son ellas las que “amplían el repertorio temático” (2006: 455) y justifica su tesis destacando las referencias de Kamenzsain a la familia, las de Bellessi al “amor entre mujeres”, las de Rosenberg a la “devoción de una hija a su madre” y la intersección entre vida íntima y vida política en Gruss. Además encuentra en “Bordado y costura del texto” de Tamara Kamenzsain el

7 Sobre esta pregunta vuelve Alberto Giordano (1995) a partir de su lectura de Deleuze (*Spinoza, filosofía práctica*), de Blanchot (*Falsos pasos, La risa de los dioses, El espacio literario, El libro que vendrá*) y de Barthes (“La lección inaugural”, *Ensayos críticos*). Retomo esta interrogación para recuperar el mismo texto de Deleuze que trabaja Giordano pero en cruce con Derrida (“This Strange...”; “Un ver à soie”).

8 No incluyo en el corpus que aquí abordo *El libro rojo de Tito, Un libro sobre Bioy Casares* y sus escritos en *La ventana* (la revista que funda en diciembre de 2000 y que lleva ya más de diez números publicados) ya que circunscribo este artículo al desarrollo de una conjetura sobre su poesía.

9 Cito la serie de Prieto (2006) que él mismo señala como incompleta: “Entre mediados de los ochenta y la mitad de la década siguiente, decenas de libros escritos por, entre otras, Mirta Rosenberg, Diana Bellessi, Tamara Kamenzsain, Irene Gruss, Concepción Bertone, Marilyn Contardi, Estela Figueroa, Liliana Ponce, Alicia Genovese, Susana Villalba, Laura Klein, Graciela Cros, Graciela Perosio, Mirtha Defilpo, Nini Bernardello, Teresa Arijón, Susana Cerdá, María Negroni, Mercedes Roffé, Susana Cabuchi, María del Carmen Colombo, irrumpen en las colecciones de poesía de las editoriales argentinas” (454, énfasis mío).

desarrollo de “una primera teoría de la literatura de género en Argentina” (en este lugar ubica también el trabajo “Un no de claridad” de Laura Klein y de Silvia Bonzini). Prieto subraya que para Kamenszain, Bellessi, Gruss y Rosenberg “el género no es una militancia externa a la escritura” ya que entiende que “la misma escritura—sus asuntos, sus puntos de vista, elecciones léxicas, tonos— está positivamente condicionada por la militancia” dando como resultado “que lo femenino se conforme finalmente como enunciación” (455).

Si lo revolucionario en literatura puede entenderse como la “ampliación de una frontera o un salto” (Ludmer 2000: 42), me permito incluir en el grupo de los “grandes libros” que selecciona Prieto a *Máscaras sueltas* de Estela Figueroa. Texto que esboza una poética que se afina en *A capella* y que encuentra en *La forastera* su definición más neta. Si cabe leer como una ampliación de la frontera de lo que una obra literaria hace o puede a partir de los materiales de los que dispone, esto que Prieto encuentra como distintivo en estas cuatro autoras, podrá sostenerse que la producción de Figueroa también provoca un movimiento, un corrimiento que, más que “revolución” prefiero llamar “revuelta”¹⁰. Un movimiento que crea una forma de inscripción que logra lo que todo poeta desea cuando escribe: firmar (Derrida 1984) sólo con su escritura. Es la forma de apropiación de la lengua la que vuelve reconocible la inscripción de Figueroa sin necesidad de que su nombre esté indicado en la tapa de sus libros o al finalizar sus poemas. No hay, además, un modo más seguro de asegurar el *copyright* (Derrida 1977: 244) que a partir de esta marca que en este caso se advierte en el habla: es el tono de sus trabajos, la cadencia de sus versos y la forma en que aparece lo coloquial lo que singulariza su poesía, lo que vuelve identificable su escritura sin convertirla por ello en previsible. Elegante y estratégica manera de provocar, como quiere Nancy, “the surprise of the event” (105).

10 Hablo de “revuelta” apropiándome del modo en que Kristeva define el concepto (*Sentido...; El porvenir...*). El término “revuelta” aplicado a la poesía permite dar cuenta de irrupciones que suponen una emergencia singular dentro del campo literario sin que dichas irrupciones consoliden un nuevo “paradigma” (término que Kuhn ha empleado para nombrar, incluso en arte, a “ejemplares” que se imponen como modelos de producción de un período determinado para una comunidad particular; modelos que se instauran a partir de una “revolución”, ver Kuhn *La estructura...; La tensión...*; Vallejos “Paradigmas...”).

3. Despojo, envío y otras insistencias: la poética de Estela Figueroa

La reflexión sobre la poética de Estela Figueroa reclama considerar tres órdenes: sus elecciones retóricas, sus insistencias temáticas y lo que en trabajos previos he denominado “política del envío”¹¹.

El primer orden que demanda atención hace volver sobre aquello que hace de su escritura una “experiencia” (Grüner 1999: 127): aquello que convierte su voz, fijada en verso, en reaseguro de su firma. Llamo “poética del despojo” al conjunto de procedimientos que producen ese efecto. Una poética que se construye a partir del mínimo de recursos explotados al máximo: el verso cincelado (generalmente corto); los adjetivos necesarios para precisar una imagen, para reforzar una idea; las comparaciones que en ningún caso funcionan como adorno; escasas pero certeras metáforas; preguntas que evitan la formulación retórica; dataciones y señalamientos de lugar cuando se intenta reasegurar el “efecto de lo real” (Barthes 1982: 140) pretendiendo construir desde la poesía, un archivo (Derrida 1995: 22), un sitio de memoria.

Para abordar este aspecto elijo deliberadamente el cruce con otro: selecciono fragmentos de su obra desde un criterio doble ya que privilegio aquellos que permiten mostrar la imagen de escritora¹² que desde su poesía Figueroa construye.

11 Pueden distinguirse al menos dos formas de “envío” en la poesía: el directo (que se realiza desde las dedicatorias, los epígrafes, las menciones) y el indirecto (en el que intervienen la alusión, la intertextualidad, la reminiscencia). Ambas, por resistencia o fascinación, se fundan en la herencia (Derrida 2003: 16) y en la deuda. Cuando el poema es firmado por un *arrivant* (Derrida 1996: 62), suele reconocerse en esta operación un intento de inscribir su nombre junto al de un linaje de escritores del que se desea participar intentando hacer lugar a algo “propio”: “No hay fidelidad posible para alguien que no pudiese ser infiel”, afirma Derrida (2001: 47). Y añade: “Si la herencia consiste simplemente en mantener las cosas muertas, archivos, y en reproducir lo que fue, no es lo que se puede llamar una herencia. No se puede desear ser un heredero o una heredera que no invente una herencia, que no se la lleve a otra parte con fidelidad. Una fidelidad infiel” (47). Este trabajo de “escoger la herencia” (“un heredero no es solamente alguien que recibe, es alguien que escoge, y que se pone a prueba decidiendo” –“Escoger” 16–) que se advierte (entre otras manifestaciones) en el “envío”, desarrolla una “política de la amistad”: los arribantes a una comunidad construyen sus lazos a partir de los envíos a la vez que se diferencian de otros miembros, de otros grupos. También los no-recién-venidos (Macedonio *dixit*) hacen lugar a otros mediante el envío explicitando a quiénes reconocen en la “comunidad” que integran.

12 Tomo esta categoría de la conferencia “La construcción de una imagen” que María Teresa Gramuglio da en la Universidad Nacional del Litoral en el año 1992. Gramuglio muestra cómo funciona este concepto a partir de una lectura de algunos textos de Arlt y de Gálvez. En la primera parte de su ensayo explica: “Los escritores con gran frecuencia, construyen en sus textos figuras de escritor que suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera

Figueroa crea desde sus versos una figura de poeta apartada de los circuitos de difusión que escribe sus dolores y que, como al pasar, se permite mostrar los dolores colectivos que registra en tanto la afectan, en tanto dañan su cuerpo, alteran su sueño, consumen sus energías (dolores de mujeres; de escritores y escritoras de provincia; de habitantes de un barrio periférico abandonado y olvidado por los gobernantes –salvo en tiempo de elecciones–).

Cuando el dolor emerge por un vacío que se hace ostensible, el trabajo, por oposición al pasado, no calma, no es fruto del deseo sino de una necesidad imperiosa de acallar eso que inquieta y que perturba: “Las tardes deseadas / de luz tenue / sobre la página en blanco / ya no son para mí. / Si alguna vez las tuve / las perdí” (*A capella* 11). Agrega: “yo escribo agazapada / palabras que han resonado en mi cabeza / sobresaltándome / como disparos” (11).

Son reiteradas (casi con obsesión) las explicaciones respecto de lo que la lleva a escribir poesía. En todas, la misma insistencia: su mirada escéptica que sólo confía en lo que promete la amistad; el sostén en lo íntimo, en los rituales que se eligen y que integran las rutinas cotidianas entre las que aparece la compulsión a la escritura: “todo –el recuerdo / de mi casa vacía / y lo que allí veía– / me llevaba al poema... / Y el poema era eso: / vacío de hogar / quietud de árbol / hospitalidad de la calle / prodigalidad del río” (*Máscaras* 12).

Tal como quien dice “yo” en un texto de difícil enmarcado genérico como “Envois” (texto que Derrida escribe buscando impedir que se ligue a quien habla y a quien firma, salvo que se asuma el riesgo de quedar atrapado en las “jerarquías enredadas” que le gustan a Hofstadter¹³), en los poemas de Figueroa se detecta el mismo juego tramposo que conduce a una similar situación de indecidibilidad. “Allí donde más digo la verdad, ellos sólo ven una cortina de humo”, afirma triunfante Derrida (1980: 242) o su alter-ego enredándonos en un atrapante “bucle extraño”. La poesía de Figueroa, agujereada por la constante presencia de una primera persona del singular (casi siempre mujer), se

más o menos explícita y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (Gramuglio 1992: 37).

13 A partir de las litografías de Escher, de las composiciones de Bach y de las formulaciones lógico-matemáticas de Gödel, Hofstadter (1979) realiza un creativo y elegante invento conceptual en el que revela la confusión entre los niveles que suelen demarcarse con bastante seguridad cuando se interpreta la pintura, la música, la matemática, la literatura. “Bucle extraño” es la metáfora que elige para dar cuenta de cierta “jerarquía enredada” que se produce cada vez que fracasa todo intento por distinguir lenguaje de metalenguaje, representante de representado, exterior de interior, superior de inferior, fondo de forma. Esto ocurre “cada vez que, habiendo hecho (hacia arriba o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida” (1979: 12). La expresión “jerarquía enredada” intenta mostrar esta indistinción de bordes que se advierte cada vez que nos vemos imposibilitados de deslindar niveles de enunciación.

vuelve sobre sí. Cada confesión acerca y aleja al mismo tiempo la posibilidad de identificación, especialmente cuando la referencia al por qué de la escritura cae directamente sobre quien habla en el poema:

No es para hablar de mí que escribo
de la glicina: cayó
su lluvia ligera
azul-
violácea-
celeste.

Ni es para hablar de la glicina
que la comparo con una lluvia
y adjetivo esa lluvia.

Es para detener este momento nocturno:
la casa en calma
y los pensamientos que ennoblecidos velan
por un ordenamiento
que lo abarque todo (*Máscaras* 11).

La escritura que a veces funciona para sujetar, para detener un momento, para ensayar un conjuro, se liga siempre a algo que afecta a quien la produce. Escritura y vida se enredan por un movimiento que no se elige: “La mala vida y la mala poesía van juntas. / ¿Qué puedo hacer?” (*Máscaras* 16). La imagen del otro poeta cuyo destino no se quiere para sí, irrumpe como un espectro que acosa. Una imagen reflejada en un espejo que no se quiere mirar. Los gatos, un símbolo en su obra, son los que en este caso habilitan la identificación con ese otro respetado y temido que su escritura trae:

Sentada en el suelo caigo en cuenta
de que cada momento que pasa me acerca más a algo
de lo que no quiero estar cerca.
Me levanto y me refugio en la casa.
Los gatos me siguen...
¿Terminaré como Celine
muriendo solitaria
rodeada de diecisiete gatos? (*Máscaras* 16).

Las preguntas que se formulan para saber (buscando saber), se conjugan con las pocas comparaciones que ajustan la descripción de qué lleva a escribir (en este caso la poesía crea una zona de umbral, forma una coraza imaginaria, un escudo que protege: la poeta que arma versos con las palabras se arma, por ese mismo movimiento, contra lo que la asusta):

Cuando la dulce estrella de la tarde
deja caer su luz y no la vemos
quien está solo en casa
enferma más cuando las puertas crujen
porque nadie va a entrar.

(...)

Tomando con cuidado las palabras
como a manos pequeñas
arma, disuelve versos
armándose de miedo contra el miedo (*Máscaras* 33).

Armar versos y armar(se) contra el miedo. La misma palabra, abierta en su juego diseminatorio. Explotación de la ambigüedad del sentido que vuelve a advertirse en el modo en que, en uno de los poemas de la serie “Sin título”, se inscribe la palabra “boca”. La “boca negra de la realidad” se contrapone a la “propia boca” que transforma el horror en canto, el dolor en poesía (metamorfosis productiva que habilita otra conjetura respecto de lo que la palabra puede cuando hace lugar a eso que identificamos como literatura). Poder que no la deja a salvo (la imagen de mujer atada al mundo por hilos delgados y frágiles cobra cuerpo en estos versos) pero que, de todos modos, funciona como el lazo que la trae, que la sujeta:

Un hilo tenue me ata
a lo que hasta ayer
llamaba realidad.
Mi realidad: aquella
boca negra que se abrió
para herirme.
Afiebradas pestilencias
que poblaron mis días
mis noches.

Esa boca negra
tendría que haber callado.

(...)

Cuando mi propia boca se abra
ámbar y frutas caerán sobre la ciudad (*La forastera* 17).

Cuando la palabra no llega ni se encuentra (a pesar de las búsquedas), la sensación es de encerrona. El momento del canto es esperado. Se desea y se quiere poder cantar porque en ese canto algo se libera, se cura, se calma:

Me siento presa como en una cárcel
en una pequeña red de pescador.
Casi no puedo moverme.
Algunos peces me acompañan.
Son mis amigos.
Soy su sirena.
Son los peces-palabra:
espero ansiosa el momento de atraparlos
y empezar a cantar (*La forastera* 38).

La figura de mujer transida por el dolor que escribe en busca de alguna reparación para sí es tan recurrente como la de poeta exigente que con claridad puede discernir cuándo puede con la palabra y cuándo no. Cuando la impotencia prima, el producto de ese trabajo se equipara con lo que se imprime en papeles poco valorados que recuerdan los achaques del cuerpo, las obligaciones ineludibles, los listados que dicen el estado de nuestra sangre (la cantidad de colesterol y otras contingencias por el estilo). Así, en la misma serie están “el poema malo”, las cajitas de remedios, los resultados de análisis y las facturas. La ironía combinada con la comparación aparece con insistencia (constituirá luego el procedimiento nodal de su escritura):

Amortajado por una red de palabras
tachaduras y manchas
conservo del poema malo
su esqueleto precario.

Digo que la idea no era mala
así como puedo decir de otra mujer
“No es fea”.

Pero si una buena idea
no es perfectamente desarrollada...
Pero si una mujer hermosa
no lleva un hermoso vestido...

En el cajón de la mesa lo escondí
junto con remedios, resultados de análisis y facturas (*Máscaras* 47).

La imagen de sí que Figueroa bosqueja en sus versos coincide punto a punto con las decisiones estéticas, éticas y políticas que toma como escritora: sus declaraciones sobre cómo piensa la edición, la circulación de sus textos y el ritmo de sus publicaciones unidas a su renuencia a las intervenciones públicas (2006: 159 y 2007: 2) refuerzan lo que afirma su poesía¹⁴. Intersección poten-

14 Estos lazos autobiográficos que se señalan están atrapados en oscilaciones paradójicas, en “bucles extraños”. En una entrevista Derrida dice: “Todo lo que escribo es terriblemente auto-

ciada en algunos poemas por la inserción de nombres propios y de fechas. En *La forastera* Figueroa trae el nombre de Juan Manuel Inchauspe. El poeta amigo con el que compartía una ética que es también una política de la escritura. Una ética que sostiene y anima el trabajo llevando a desconfiar y también a apartarse de los espacios de consagración, de los sitios en los que se construyen los “nombres propios” de la poesía argentina, de la literatura argentina. En “Juan Manuel Inchauspe, en el hospicio” escribe: “Las nuestras, mi amigo, / son obras pequeñas. / Escritas en la intimidad / y como con vergüenza. / Nada de tonos altos. / Nos parecemos a la ciudad / donde vivimos” (11).

Versos cada vez más cortos, una cuidada selección de comparaciones y un vocabulario selecto componen una poesía ajena a los regodeos y a las estridencias que, en su aparente sencillez, revela el tono que Figueroa supo encontrar a su escritura. Poesía desde la cual se vuelve insistentemente sobre lo que exige, demanda, solicita; sobre el modo en que compromete el cuerpo de quien la desea. En “Buscando el poema” la figura de mujer que escribe sin concederse nada (lectora implacable, escritora también implacable) se delinea a partir de un inteligente juego en el que se cruzan las comparaciones, las reiteraciones y una reemplazo clave. Las comparaciones que utiliza para describir su modo de “buscar el poema” intentan ajustar las derivas semánticas a las que podrían hacer lugar adjetivos como “atropellada”, “selectiva”, “fiel”, “blanda”:

Atropellada como un perro

Selectiva como un gato.

Lo busco.

Fiel como tallada en piedra.

Blanda como la espuma

Inocente como un fantasma

que vaga por la ciudad.

Lo busco (*La forastera* 46).

biográfico” (1997: 92). Cabe preguntarse, por ejemplo a propósito de Derrida, qué pasa cuando asunciones de este calibre se profieren desde espacios como *Glas* o “Envois” que participan no sólo de la teoría sobre la lectura y de la filosofía sino también de la literatura (uso deliberadamente la teoría del género formulada por Derrida en “La loi du genre” para leer sus propios escritos). ¿Qué pasa cuando, como en el caso de Figueroa, estas afirmaciones se sostienen desde la poesía (ese discurso que sólo engañosamente parece dejarnos tocar su secreto, siempre (in)decidible y, por lo tanto, habilitando conjeturas siempre temblorosas, titubeantes)? ¿Y qué pasa cuando esas afirmaciones que se enuncian desde la poesía se reiteran en una entrevista o en una conferencia? Son especialmente en estas instancias donde se potencian las paradojas. “Bucles extraños” en los que celebratoriamente nos enredamos toda vez que nos involucramos en la aventura de leer en la literatura las huellas de quien firma los textos.

El estratégico reemplazo de un adjetivo por otro (“fiel” es sustituido por “despiadada”) cae sobre el momento más feliz de la etapa de producción: el “encuentro”. Es posible leer este poema como un arte poética que sella y que refuerza lo que las decisiones retóricas de la escritora que lo firma dejan entrever: en el momento de escribir se imponen la ironía aguda y la descripción que inquieta porque perturba modos más o menos convencionales de (re)presentar determinados tópicos. En esa línea puede leerse como una “síntesis” la decisión de Figueroa de cerrar su poema con un adjetivo que se agrega y que vuelve sobre quien lo coloca, horadando la página. Adjetivo que traspasa el límite del poema para construir, desde una “jerarquía enredada”, una descripción de la obra en la que se integra:

Lejos parece que algo brilla:
¿será el poema?
Sobre una cinta de fuego
camino a su encuentro.
Atropellada.
Selectiva.
Blanda.
Inocente.
Despiadada (*La forastera* 46).

La constante vuelta sobre la poesía, sobre lo que puede, sobre cómo cuesta o duele o calma es otra de sus persistencias y otro modo de reinventarse desde la letra. Forma oblicua de hablar de sí hablando de lo que se juega al tallar los versos o al acudir desesperadamente a su encuentro: “La palabra. La poesía. La vieja casa. / Era una puerta que se abría se cerraba / porque yo no tenía llave. / Porque la puerta no tenía cerradura. / Porque yo era el extraño. / Porque yo estaba encerrada” (*Máscaras* 52).

En “Acompañando a mi hermana viuda” la figura del poeta, su lugar y su función en el mundo se trabaja a partir de la delegación de la voz: es otro el que dice lo que los poetas hacen, lo que pueden. El acompañamiento en los rituales de un entierro, en la reasignación de los objetos del muerto y en la elaboración de los documentos que se labran en tal caso, abre el espacio para insistir en la posibilidad de la irrupción de la voz que cura, de la palabra que repara. La comparación contribuye a crear la figura: “Un amigo me dice / que los poetas tenemos una rara condición: / como los moretones / aparecemos después de los golpes” (*La forastera* 13). Dolor y poesía, huella de ese dolor en la poesía. Huella-memoria-cicatriz. Huella y deseo de reparación: “No sé por qué / tuve el impulso de cortar una flor / que resplandecía solitaria / en medio de la destrucción / y traerla a mi casa. / Y me contuve” (13). Preservar

una flor en medio de la destrucción. Gesto equiparable a la decisión de escribir poesía después de un desastre, después del dolor, de la muerte. Única forma de inscripción a la que Derrida, lector de Benjamin, apuesta después de la “solución final”¹⁵.

El segundo orden al que cabe atender al analizar la poética de Figueroa está dado por sus insistencias, sus vueltas sobre los mismos tópicos: el vínculo madre-hija, la muerte, los fantasmas, el padre, el amor y el desamor, el dolor, la amistad, la soledad, los hombres, las mujeres y la poesía.

Ciudad de las mujeres. Así iba a llamarse un libro desechado, iniciado en un momento en que advierte la importancia de las mujeres en el acompañamiento de los que se van (Figueroa 2007: 5). Las mujeres, los hombres, los amigos, la muerte y la poesía. Forma más ajustada de señalar sus insistencias, sus obsesiones. Quien habla interpela (esta vez la analogía con los gatos invita a un gesto que se concibe en el borde de la ironía): “Mujeres: tendríamos /que aprender de los gatos. / ¡Cómo agradecen el tazón / que rebosa de leche!” (*La forastera* 8). En “Bichos en mi casa” condena el conformarse con los despojos (la identificación con otro animal apunta en este caso a provocar el rechazo); otra forma de interrogar a la lectora mujer de la que espera complicidad pero no aprobación: “Cuando pienso en la felicidad que me diste / me pregunto si no me comporté como el perro. / Mira agradecido / al que le tiró un hueso” (*A capella* 20).

En una formulación condensada, despojada, no hay lugar para la pregunta retórica. Cuando la interrogación irrumpe, es para saber o para quebrar un temor. La incertidumbre sobre la muerte, ese momento de pasaje solitario, la lleva a la escritura: “¿Cómo quedarán mis manos / cuando muera? / ¿En qué gesto inmóvil / como si un cuidadoso pintor / las hubiera acomodado? / ¿Tratando de agarrar la taza de té frío / o la flor que un amigo piadoso traería / para endulzar la convalecencia?” (*Máscaras* 41). Imaginando sus manos muertas, las evoca vivas: “poco propicias a la caricia / poco propicias al golpe / siempre distantes de mis emociones...” (41). El pedido que realiza quien habla es también un pretexto para señalar su distancia de los rituales más usados para despedir a los muertos: “Compatriotas, / júzguenlas con benevolencia / déjenlas como queden / no las fuercen al gesto del perdón” (41). Sus comparaciones exhiben y subrayan el carácter lacerante de esos rituales. A propósito de la muerte de su padre, escribe: “Un pedazo de cartón / colocado en el cuello / hacía que la

15 Afirma Derrida: “Numerosos signos permiten pensar, fiándose de una lógica constante de su discurso, que para Benjamin, tras esa cosa irrepresentable que habrá sido la ‘solución final’, no sólo el discurso y la literatura y la poesía no son imposibles, sino que se ven dictar, más originariamente y más escatológicamente que nunca, el retorno o el advenimiento todavía prometido de... una poética de la apelación” (1994: 73-74).

cabeza / permaneciera levantada. / Puntillas de nylon / salían del ataúd / de este hombre viril / sometido a las flores. / Hay humillación en la muerte” (*A capella* 15). El cuerpo sin vida, forzado a posiciones ridículas. Cuerpo vuelto muñeco, cosa. Monigote. Despojo adornado (gratuitamente adornado para disimular qué y para quién): “Lo habían acomodado / como a una torta” (15).

La fragilidad del cuerpo y los distintos vejámenes a los que va quedando expuesto a medida que el tiempo transcurre tienen espacio en sus versos que arman una definición de la que nadie parece quedar excluido y en la que se cuela la desconfianza kafkiana hacia la máquina institucional (hospitales, Estado, Iglesia):

Debemos soportar cuatro
sufrimientos esenciales:
el nacimiento
la vejez
la enfermedad
y la muerte.
A la vejez vamos entrando lentamente como
a una casa desconocida.
Queda la enfermedad
que nos habrá de abatir
con su tropel de médicos y enfermeras
su chirriar de camillas
y la Indeseada (*La forastera* 31).

Su poesía esboza una teoría del amor a partir de la comparación con el modo en que ciertas plantas se aferran o ahogan o prescinden de lo que las rodea (las plantas y los animales: dos referencias a partir de las cuales reinventa y (re)presenta su mundo íntimo). La imposibilidad de tomar distancia para ver lo que se mira cuando se ama; las cegueras de la pasión que sólo saben de su propio exceso y la inercia que lleva a no poder controlar prácticamente nada de lo que acontece son algunos de los tópicos que roza:

La enamorada del muro
no sabe cómo es el muro
pero seguro siente su humedad
cuando ha llovido.

(...)

La enamorada del muro
depende del muro.
A él se aferra.
Si el muro cae

ella se desparrama
como una cabellera sin cabeza.

(...)

Visto desde afuera
la impresión general es de una gran belleza.
¿Pero quién puede alejarse para mirar
cuando está enamorado?
El muro no ve el hermoso conjunto.
Ve pequeños tentáculos
que se clavan en él.
La enamorada ve el muro descarnado (*A capella* 16-17).

Sus aserciones formulan conjeturas sobre los haceres de los hombres o proponen políticas de resistencia valiéndose de irónicas interpelaciones o de comparaciones aparentemente desopilantes que exhiben, en la conjunción inesperada, vínculos ancestrales de poder. Estela Figueroa escribe: “Un hombre es bueno para una noche. / Cuando amanece es un reflejo dorado / sobre la cama donde se toma café. / Y es agradable el olor que deja. / Dura todo un día. / Pero no toda la vida” (*La forastera* 7). En “Un atardecer de abril después de una separación” el relato se cruza con la confesión y el diseño: “Mi vecino homosexual me invita / a cenar este sábado en su casa. / Acepto. / Donde no hay sexo no hay problemas” (9). Subiendo el tono, en “Pequeños asesinatos” un hecho doméstico provoca la irrupción de un decir que aporta un saber desde la enunciación responsable-irresponsable de la poesía. La descripción de cómo madre e hija intentan deshacerse de una laucha que ha encontrado su morada detrás de la heladera de la cocina, hace lugar a un juicio que es también un credo. A propósito del comentario sobre la efectividad del veneno elegido y de lo que la garantiza, la sentencia:

compré el triguillo Drumolive
hecho con glándulas disecadas de roedores
lo cual –según decía el prospecto–
ejerce una poderosa atracción sexual sobre sus
iguales.

(...)

Durante varias mañanas
mientras yo tomaba té leyendo a Carver
la sentí comer ávidamente.
Es cierto. Nadie
nada escapa
de lo que implica una atracción sexual (16).

Un “yo” en el que se (con)funden quien firma y quien habla presta su voz para decir en singular un dolor colectivo (interrogando si eso que a falta de otra expresión llamo “dolor colectivo” puede decirse de otra manera que a partir del registro del modo en que golpea a quien lo afecta). Decisión que trae la figura de otra artista: Frida Kahlo. Kahlo y Figueroa reunidas por una similar elección estética, ética y política. Kahlo dibuja la hoz y el martillo en sus corsés y en su diario íntimo, pero para el público pinta autorretratos que sólo esporádicamente dejan aparecer la simbología marxista. Hay en su gesto una resistencia deliberada a hablar en nombre de los otros; también puede leerse allí una cautelosa e inteligente distancia de las representaciones abrumadoras de Diego Rivera. Hay en la escritura de Figueroa una decisión a decir lo que intuye que duele a muchos desde lo que le duele a quien toma la palabra. En *La forastera* la serie “Tres poemas sobre la inundación” revela este artilugio que permite preservarse, mantenerse a resguardo, lejos del chirrido políticamente correcto o de las estridencias demagógicas. En una página negra un título en forma de cruz reúne los poemas que evocan uno de los desastres que sufre Santa Fe por descuido de quienes la gobiernan. Estela Figueroa construye desde la poesía un archivo que intenta contrarrestar los efectos de la amnesia planificada y del pliegue anestésico que en su hacerse eclipsa con una nueva tragedia a la anterior. Insistencia de poeta-archivista que se refuerza desde la datación y desde la nota que aclara, que advierte, que grita. Debajo de la cruz que envía a la serie se lee: “El barrio donde vive Estela Figueroa fue tapado por el desborde del Río Salado en el año 2003” (49).

Las secuelas del desastre se muestran a partir de las marcas dejadas en los objetos que forman parte del mundo familiar. El detalle de los reemplazos (de lo que es posible descartar y sustituir) dice también lo perdido para siempre. “Las caras de mis hijas después de la inundación” explota la ambigüedad que el título crea. Lo elidido hace lugar a una descripción de lo que queda de las caras de Florencia y de Virginia en las fotos encontradas después del desastre y con ello, a una denuncia de los intentos inútiles de remediar lo irremediable:

La foto de Florencia
en el jardín de infantes.
Los bordes blancos
carcomidos por la humedad.
Salvo su cara
la recorto con cuidado.
La coloco en el pequeño portarretratos redondo
que ahora está entre mis libros nuevos.

Con la foto de Virginia es más difícil.
Estaba enmarcada entre dos vidrios

y con un marco gris.
Lo recuerdo. Cerca del ventanal. En el comedor.
No resistió la fuera del agua
la podredumbre del Salado.
Parecía un ángel
–que Dios tenga de mí
misericordia–.
Ahora parece una cara con lepra (52).

La descripción de otros intentos de resarcimiento exhibe que lo que se necesita reparar excede lo que el dinero puede y también lo que el Estado puede, ahora. Antes / ahora. El contraste entre el detalle de lo que sus vecinos compran (“zapatillas que brillan como diamantes”) y las cosas sobre las que pone la atención quien habla (“Fijo mi mirada en las plantas: / después de la inundación / –confundidas– / algunas intentan florecer”); el contraste entre la expectativas de los otros por recibir el “subsidio” y la actitud paciente de quien, sin expectativas ni resignación, contempla y analiza (“¿Yo? / Observo. Observo”), deja en un umbral las preguntas sobre las deudas imposibles, sobre el valor incalculable de lo no que no es posible recobrar ni reemplazar. Escribe: “¿Y yo? / Hago una urdimbre secreta / de las pérdidas y las ganancias. / El dinero no figura / ni en un caso ni en otro” (53).

Finalmente, el tercero de los órdenes a considerar en esta caracterización de la poética de Estela Figueroa: la *política del envío*. Constantino Cavafis y Emily Dickinson, entre otros, aparecen en los primeros textos; en el último se inscriben hospitalariamente los nombres de los escritores amigos: Juan Manuel Inchauspe, José Luis Pagés y Osvaldo Aguirre.

Osvaldo Aguirre y Laura Manzi se incluyen además en otro territorio dentro del territorio propio. Desde la dedicatoria, la huella de género también aporta una clave de lectura: “A Osvaldo Aguirre que entiende a las mujeres. A Laura Manzi, que me entiende a mí” (*La forastera* 5). Forma de abrir cerrando el círculo de destinatarios: la que “aún sin orquesta, canta” (ocurrencia que motiva el título de su poemario *A capella* –Figueroa 2007: 6–), la que “no se sube a ninguna comparsa” (forma en que explica el nombre de *Máscaras sueltas* dado al primer conjunto de poemas –2007: 3–), es también una extranjera en territorio “propio”. Una forastera. *La forastera* que invita a la poesía desde la extranjería que impone su gesto de desnaturalización de rituales, de prácticas, de puntos de vista y también su propia posición respecto de lo que implica escribir firmando como mujer desde una ciudad de provincia y exhibiendo las marcas que su *locus* de enunciación y que los avatares de su propia historia imprimen en sus versos.

4. Una lectura en la costura de dos textos

En “Un gusano de seda” Derrida (1998) “aconseja” leer *La* de Hélène Cixous en lugar de “Nueva conferencia de introducción al psicoanálisis” de Freud si lo que se busca es entender (o tal vez, justamente, hacer temblar las certezas que regulan las interpretaciones de) algunos de los problemas que en ese ensayo trabaja a partir de “Savoir” (otro texto de la escritora argelina). A saber: la (im)posibilidad de la traducción de la poesía cuando ésta marca la lengua de la que el poeta se apropia; los discursos desde los que se construyen verdades, saberes; las ideas acuñadas de “feminidad”; el concepto de *écriture féminine*. Derrida escribe: “Hélène Cixous trata a su manera poética y pensante, tocando con sus manos y sus idiomas todos estos grandes temas” (59). Y agrega: “Puedo citar sólo algunas frases... pero sólo para incitar a leer todo, porque citar no es leer” (59).

Desde estas orillas escribo esta lectura sobre una obra poco transitada porque entiendo que aparece allí, expuesto para quien quiera y pueda, un saber sobre los hombres, los dolores, las mujeres, la justicia, la poesía, la memoria. Un saber para quien pueda leer. Para quien quiera escuchar. No es eso sino lo que “el demonio literario”, como lo llamaba Kristeva (1979: 271) propone: el lugar de una inesperada transferencia de la que poco puede explicarse, de la que poco puede decirse. “El poseído, los poseídos que somos en tanto que lectores, somos sus primeros destinatarios”, advertía (271).

“Citar no es leer”, sentencia Derrida. Asumiendo lo que esta frase exige reconozco más cita que lectura (si entendemos a la lectura como *contresignature*, como refrenda literaria –Derrida 1992–) en este artículo que elige un hilo de un tejido de trama intrincada. Un hilo que además hilvana ese tejido a otro mediante una pretenciosa costura que se piensa como continuidad de la conjetura esbozada en los papeles de trabajo de Aldo Oliva encontrados entre los cuadernos y los libros de su biblioteca. Conjetura olvidada que el convite derrideano a una “fidelidad infiel” (Derrida 2001: 47) me ha habilitado a reinventar.

Este trabajo está animado también por una fantasía similar a la que lleva a Derrida a citar profusamente a Cixous: incitar a “leer todo”. Cito profusamente a Estela Figueroa buscando incitar a leer su obra. El laborioso y paciente tejido de una poeta que al apropiarse de la lengua, deja las huellas que permiten identificarla. Una poeta que firma a partir de las marcas que deja su voz en el habla.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, Osvaldo. "La tradición de los marginales". Jorge Fondebrider. Ed. *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006: 45-56.
- Barella, Sandro. "Una política de autor". *Diario de poesía* 73 (2006): 22.
- Barthes, Roland. "El efecto de lo real". Ricardo Piglia. Comp. *Polémica sobre realismo*. Barcelona: Buenos Aires, 1982: 139-155.
- *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix-Barral, 1983.
- *El placer del texto. La lección inaugural*. México: Siglo XXI, 1982.
- Battilana, Carlos. "Juan Manuel Inchauspe: la oscura atención". *Hablar de poesía* 8 (2002): 50-55.
- Bellessi, Diana. *Eroica*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1988.
- Blanchot, Maurice. *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus, 1976.
- *Falsos pasos*. Valencia: Pretextos, 1977.
- *El espacio literario*. Barcelona: Paidós, 1991.
- *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Bonzini, Silvia y Laura Klein. "Un no de claridad". *Punto de vista* 21 (1984): 32-38.
- Cixous, Hélène. *La*. París: Gallimard, 1976.
- "Savoir". Jacques Derrida y Hélène Cixous. *Voiles*. París: Galilée, 1998: 11-19.
- D'Anna, Eduardo. *La literatura de Rosario (1941-1970)*. Tomo III. Rosario: Ross, 1992.
- *La literatura de Rosario. Siglo XIX-Siglo XX*. Rosario: Ross, 1996.
- Dalmaroni, Miguel. "¿Qué se sabe en la literatura? Crítica, saberes y experiencia". Panel, Santa Fe, 18 de mayo de 2007. Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, mimeo, 11 páginas.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets, 1981.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. París: Du Seuil, 1972.
- *Glas*. París: Denoël/Gonthier, 1974.
- *Limited Inc*. París: Galilée, 1977.
- "Envois". *La carte postale, De Socrate à Freud et au-delà*. París: Flammarion, 1980: 5-273.
- *Signéponge*. New York: Columbia University Press, 1984.
- "La loi du genre". *Parages*. París: Galilée, 1986: 249-287.
- "No apocalypse, not now (à toute vitesse, sept missiles, sept missives)". *Psyché. Invention de l'autre*. París: Galilée, 1987: 363-386.

- “‘This Strange Institution called Literature’ (An Interview with Jacques Derrida)”. Derek Attridge. Comp. *Acts of Literature*. New York: Routledge, 1989: 33-75.
- “Contresignatures”. *Points de suspension. Entretien*. París: Galilée, 1992: 377-383.
- *Fuerza de ley. El “fundamento místico de la autoridad”*. Madrid: Tecnos, 1994.
- *Mal d’Archive. Une impression freudienne*. París: Galilée, 1995.
- *Aporías*. Barcelona: Paidós, 1996.
- “Tener oído para la filosofía” (entrevista de Lucette Finas con Jacques Derrida). *El tiempo de una tesis. Desconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto a, 1997: 39-48.
- “Un ver à soie” (“Un gusano de seda”). Jacques Derrida y Hélène Cixous. *Voiles*. París: Galilée, 1998: 25-85.
- “A corazón abierto”. *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta, 2001: 13-48.
- “Escoger su herencia”. Jacques Derrida y Elisabeth Roudinesco. *Y mañana qué...* Buenos Aires: FCE, 2003: 9-28.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. Eds. Madrid: FCE, 1996.
- Figueroa, Estela. *Máscaras sueltas*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1985.
- *El libro rojo de Tito*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- *A capella*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral y Delanada, 1991.
- *Un libro sobre Bioy Casares*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral: 2006.
- *La forastera*. Córdoba: Recovecos, 2007.
- “Entrevista”, 2007, mimeo, 10 páginas.
- Figueroa, Estela, Arturo Carrera y Diana Bellessi. “Tramas de la poética argentina”. *Argentino de literatura I. Escritores, lecturas y debates*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2006: 113-164.
- García Helder, Daniel. “Despojo y tensión”. *Diario de poesía* 22 (1992): 7-8.
- García, Roberto. “Prólogo”. Aldo Oliva. *Poesía completa*. Rosario: Municipal de Rosario, 2003: 15-57.
- Giannera, Pablo. “El poeta que se queda con la última palabra”. *Diario de poesía* 70 (2005): 5.
- Giordano, Alberto. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.
- Gramuglio, María Teresa. “La construcción de la imagen”. *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1992: 37-64.

- Grüner, Eduardo. “La cosa política: el retorno de lo trágico en las filosofías ‘malditas’ del S. XX. Apuntes provisorios para un nuevo fundacionalismo”. Atilio Borón. Comp. *Teoría y filosofía política. La tradición clásica y las nuevas filosofías*. Buenos Aires: FLACSO y Eudeba, 1999: 117-136.
- Gruss, Irene. *El mundo incompleto*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987.
- Hechim, María Angélica. “Entrevista”, 2007, mimeo, 4 páginas.
- Herrera, Ricardo. “Juan Manuel Inchauspe o el poema imposible”. *Hablar de poesía* 3 (2000): 66-73.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach un Eterno y Grácil Buclé*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Kamenzain, Tamara. “Bordado y costura del texto” (1983). *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000: 207-211.
- *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986.
- *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Kristeva, Julia. “El demonio literario”. Jean Michel Ribettes. Ed. *Loca verdad*. Madrid: Fundamentos, 1979: 269-273.
- *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba, 1998.
- *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires: FCE, 1999.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 1991.
- *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición y el cambio en el ámbito de la ciencia*. México: FCE, 1987.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil, 2000.
- Monteleone, Jorge. “Una figura en el tapiz”. Jorge Monteleone y Heloisa Buarque de Hollanda. Selección y Ensayos. *Puentes/Pontes. Poesía argentina y brasileña contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2003: 9-21.
- Nancy, Jean Luc. “The Surprise of the Event”. Stuart Barnett. Ed. *Hegel after Derrida*. London: Routledge, 1998: 91-104.
- Neil, Claudia y Sergio Peralta. *Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (1956-1976)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007.
- Oliva, Aldo. *Apuntes para el Primer Encuentro Nacional de Literatura y Crítica*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, hojas de cuaderno datadas en 1986: 1-5.
- Oliva, Ángel. “Entrevista”, 2007, mimeo, 8 páginas.

- Pacella, Cecilia. "La explosión de la memoria en las palabras. Notas acerca de *Filiación del humor* de Héctor Piccoli". Susana Romano Sued y Pampa Olga Arán. Eds. *Los 90. Otras indagaciones*. Córdoba: Epoké, 2005: 65-73.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Madrid: Taurus, 2006.
- Retamoso, Roberto. *La dimensión de lo poético*. Buenos Aires: Héctor Dinsmann, 1995.
- *Figuras cercanas. Ensayos sobre poetas de Rosario*. Rosario: Artemisa, 2004.
- Rosenberg, Mirta. *El árbol de palabras. Obra reunida (1984-2006)*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2006.
- Russo, Edgardo. "Introducción". *Literatura y crítica. Primer encuentro Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986: 9-10.
- Saer, Juan José. "Aldo". *El arte de narrar*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1988: 15-16.
- "La enseñanza de Aldo Oliva era fascinante" (entrevista de Edgardo Dobry). *Diario de poesía* 70 (2002): 3-5.
- Vallejos, Oscar. "Paradigmas literarios. Una indagación sobre problemas epistemológicos y ontológicos en literatura". *El hilo de la fábula* 2 y 3 (2003): 47-56.
-

Fecha de recepción: 23-07-07 / Fecha de aprobación: 14-12-07