



Atenea

ISSN: 0716-1840

lgaravil@udec.cl

Universidad de Concepción

Chile

SALOMONE, ALICIA N.

ESCRITURA, IMAGEN Y POLÍTICA EN DOS POETAS ARGENTINAS: ALFONSINA STORNI Y
ALICIA GENOVESE

Atenea, núm. 499, 2009, pp. 135-148

Universidad de Concepción

Concepción, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32811385008>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ESCRITURA, IMAGEN Y POL TICA EN DOS POETAS ARGENTINAS: ALFONSINA STORNI Y ALICIA GENOVESE*

WRITING, IMAGE AND POLITICS IN TWO ARGENTINE WOMEN
POETS: ALFONSINA STORNI AND ALICIA GENOVESE

ALICIA N. SALOMONE**

RESUMEN

Este trabajo revisa comparativamente dos textos poéticos de escritoras argentinas del siglo XX: “Danzón porteño” (1938), de Alfonsina Storni (1892-1938), y el poemario *Puentes* (2000), de Alicia Genovese (1953). El análisis considera los siguientes aspectos: por un lado, la representación de Buenos Aires en dos momentos de aguda crisis social. Por otro, la identificación femenina de las sujetos líricas. Finalmente, los vínculos intertextuales que los textos establecen con otras esferas artísticas, en especial, la plástica y la música. La hipótesis del estudio sostiene que, en su discurrir urbano, ambos poemas configuran sujetos femeninos que se sitúan de manera crítica frente a su entorno, tanto desde el punto de vista socio-político como sexo-genérico, y en cuyo discurso resulta central una reflexión sobre las implicancias estéticas y éticas de la práctica de la literatura y el arte.

Palabras clave: Poesía de mujeres, política, género, relación entre literatura y arte.

ABSTRACT

This paper revises comparatively two poetic texts of two Argentine women writers of the 20th century: “Danzón porteño” (1938) by Alfonsina Storni (1892-1938) and the group of poems *Puentes* (2000) by Alicia Genovese (1953). The analysis takes into account the following aspects: on the one hand, the representation of Buenos Aires in two moments of acute social crisis and, on the other hand, the feminine identification of the poetic subjects. Finally, we look at the intertextual links that the texts establish with other artistic spheres, especially with art and music. The hypothesis we set forward claims

* Este trabajo se enmarca en el desarrollo de los Proyectos DI-SOC 06/23-2 y DI-SOC 07-16-2 de la Universidad de Chile.

** Doctora en Literatura, académica de la Universidad de Chile. Santiago, Chile. E-mail: aliciasalomone@yahoo.com

that in their urban flow, both works configure feminine subjects that are critically situated in relation to their surroundings, from a socio-political point of view as well as a sexual-generic one, and that in this discourse the reflection on the aesthetic and ethical implications of the practice of art and literature are central features.

Keywords: Poetry of women, politics, gender, relationship between literature and art.



A. Genovese

1. INTRODUCCIÓN

EL OBJETIVO de este trabajo es poner en relación dos textos poéticos de escritoras argentinas: “Danzón porteño”, un antisoneto de *Mascarilla y trébol* (1938), de Alfonsina Storni (1892-1938), y el libro *Puentes*, un poemario acompañado de fotos, que Alicia Genovese (1953) publica en 2000. Una serie de elementos vinculan los dos textos, permitiéndonos estructurar nexos y filiaciones entre estas dos poetas que escriben en la primera y en la tardía modernidad argentina. En primer lugar, el escenario evocado en ambas escrituras es la ciudad de Buenos Aires en dos momentos de aguda crisis social: los años 30 y el final del siglo XX; por otra parte, la ciudad es observada en ellas desde un punto de mira coincidente: las riberas del Riachuelo y los puentes que unen la Capital con los barrios populares de la zona sur. Un segundo elemento común es la mutua identificación femenina de las sujetos que enuncian, en cuyos discursos se traslucen visiones críticas sobre los contextos que se configuran en referentes de la escritura. Un tercer aspecto tiene que ver con el tono melancólico que envuelve a ambos textos, entrelazando expectativas, memorias y deseos rotos tanto en lo individual como en lo social. Finalmente, un último rasgo que me interesa destacar es la relación que estas escrituras establecen con el campo de las representaciones plásticas. Un vínculo que se pone de manifiesto, en el caso de Storni, en el diálogo intertextual con cierta pintura de su época, y en el de Genovese, con el juego que ella misma instala entre texto e imagen mediante las fotografías que incorpora en su poemario.

En términos generales, este trabajo busca indagar en la problematización que proponen estos textos poéticos respecto del vínculo entre representación urbana, subjetividad y política, evidenciando, por una parte, cómo la articulación del yo poético aparece ligada a una reflexión que desde una mirada estética se proyecta hacia lo social; y, por otra parte, cómo ese posicionamiento subjetivo implica una toma de posición intelectual frente a asuntos de competencia colectiva, es decir, respecto de lo político. Todo ello

supone observar en el modelado estético de los textos cómo logran comunicar sentidos que escapan a la lógica hegemónica, desde ciertas emergencias que desnudan, en su cruda materialidad, lo contradictorio, siniestro o abyecto que subyace en el despliegue de la modernidad argentina. Storni, en los años 30, y Genovese, en los 90, son capaces de mirar la ciudad más allá del cristal opaco que ofrecen sus imágenes postales, descubriendo dolorosamente, en sí mismas y en el espejo de los otros y las otras, el excedente trágico que se acumula en sus superficies.

2. EL PUENTE ALSINA MOVIÉNDOSE AL COMPÁS DE UN TANGO

El poema de Alfonsina Storni se construye desde la forma del antisoneto, una estructura que la poeta crea a partir de la readecuación del soneto clásico, el que mediante la rima y un ordenamiento conclusivo tiende a predisponernos como lectores(as) a la apreciación de un mundo cerrado. El antisoneto, en cambio, ni desde el plano fónico ni desde el semántico permite acceder a ese efecto de clausura, dejándonos en la inquietud de un escenario o una trama abierta que nos devuelve a nosotros(as) la pregunta por el sentido¹. A partir de esta formalización, Storni construye un texto en el que se despliega el discurso de una hablante-mujer observadora, que recorre el espacio urbano hasta detenerse en una localización específica: las riberas del Riachuelo, recreando un tipo de paisaje semejante al que contemporáneamente se plasmaba en la plástica de Benito Quinquela Martín o Eugenio Daneri².

Como dice Diana Wechler (1999), este espacio, muchas veces expuesto desde una mirada costumbrista y estereotipada, en la obra de estos pintores adquiere una fisonomía distinta y un trato más humanizado. Pues lo que se pretende no es desplegar nuevas panorámicas del puerto, sino detenerse en los hombres que allí laboran y sufren, levantando una estética comprometida con lo vivencial³. En “Día de trabajo”, por ejemplo, Benito Quinquela Martín observa el puerto de La Boca desde una perspectiva aérea que otorga profundidad a la tela, y, desde ese ángulo, dispone los elementos del cuadro

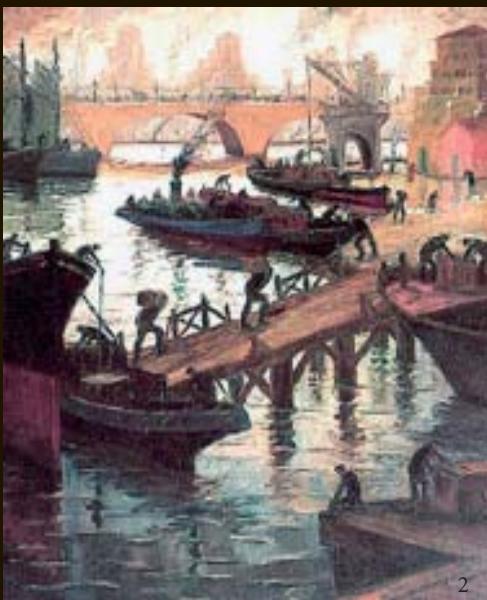
¹ Para un análisis pormenorizado de la poética de Alfonsina Storni, cfr.: Alicia Salomone, *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

² http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/ciudad_buenos_aires/museos_biblio/museo_quinquela/estetica.html#ejes (consulta 1.11.2007).

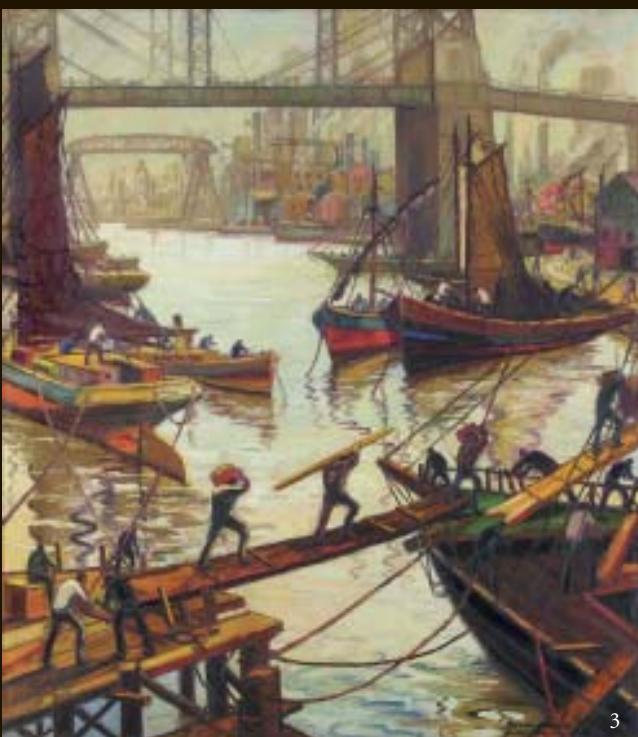
³ Cfr. Diana B. Wechler, “Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945”, en José Emilio Burucúa (editor), *Arte, sociedad y política*, Volumen I, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p. 282. Para mayores datos sobre Benito Quinquela Martín (1890-1977), cfr.: <http://artesur.com/qm/>



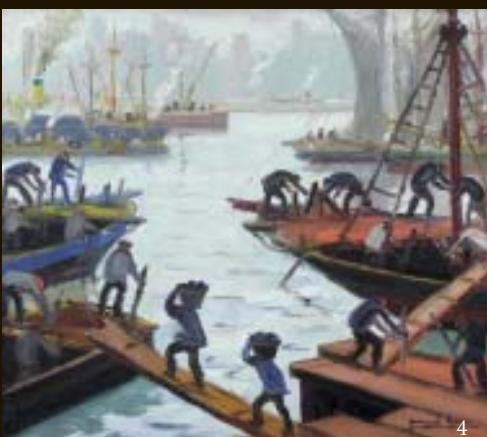
1



2



3



4



5

Benito Quinquela Martín: [1] "Buques iluminados", óleo sobre tabla, 1963. 80 x 90 cm. [2] "Día de trabajo", óleo, 60 x 70 cm. [3] "Veleros iluminados", óleo. [4] "Día gris", óleo. [5] "Crepúsculo dorado", óleo, 1971, 50 x 60 cm.

en tres planos sucesivos. El primero, muestra a los hombres que cargan y descargan bultos de barcos anclados en la ribera; el segundo, delinea las construcciones y el puente sobre el río; el último plano, por su parte, deja ver un conjunto de edificios con chimeneas humeantes. La difuminación de los contornos y la atmósfera gris del cuadro, que parecen aludir a un día lluvioso, dan un tono melancólico a la escena; el que se remarca en el contrapunto cromático entre los cielos coloreados y la paleta oscura y fría con que se pinta el mundo laboral¹⁴.

El poema de Storni, si bien desde el título, “Danzón porteño”, explicita una relación con la música del tango, desde sus imágenes también propone un intertexto con esas representaciones plásticas que recreaban el mundo del proletariado portuario; fuera éste el de los obreros de antigua data y probable origen inmigrante, o el que se perfilaba en la zona fabril, con rasgos étnicos más autóctonos y nuevas expectativas políticas, que se canalizarían hacia el peronismo en 1945. El texto de Storni, despojado de toda idealización de índole romántica o “realista-socialista” frente al escenario que describe, se va articulando como un diálogo íntimo entre una hablante que recorre y descubre los espacios urbanos, y una ciudad, Buenos Aires, que la seduce a la vez que la atormenta con sus contradicciones y miserias. Una ciudad que aparece humanizada, y a quien la hablante toma como interlocutora y confidente, para referirle, en un tono de profunda tristeza, lo que ha descubierto en el vagabundeo de una tarde cualquiera:

Una tarde, borracha de tus uvas
amarillas de muerte, Buenos Aires,
que alzas en sol de otoño en las laderas
enfriadas del oeste, en los tramontos,

vi plegarse tu negro Puente Alsina
como un gran bandoneón y a sus compases
danzar tu tango entre haraposas luces
a las barcazas rotas del Riachuelo:

sus venenosas aguas, viboreando
hilos de sangre; y la hacinada cueva;
y los bloques de fábricas mohosas,



B. Quinquela M.

¹⁴ Las imágenes y referencias de la obra de B. Quinquela Martín que sustentan esta lectura se encuentran en http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/ciudad_buenos_aires/museos_biblio/museo_quinquela/estetica.html#ejes (Consulta 1.11.2007).

echando alientos, por las chimeneas
de pethos devorados, machacaban
contorsionados su obsedido llanto.

(Storni, 1999: 400).

Como los óleos de Quinquela, el poema de Storni también pone en juego una representación de este espacio popular y marginalizado, pero, a diferencia de lo que ocurre en las pinturas, en el texto las tonalidades ocres y oscuras se exacerbaban (“uvas amarillas”, “negro Puente Alsina”), subrayando el tono trágico de la escritura. Los barcos del Riachuelo ya no son grandes maquinarias de trabajo sino objetos en desintegración y escasamente productivos: “barcazas rotas”, elementos de estructura frágil, y casi indistinguibles con sus “haraposas luces”, que se mueven sin estabilidad sobre las aguas. El río, por su parte, lejos ya de cualquier asociación con la perdida prosperidad argentina, pero también distante de la connotación vital que aún sobrevivía en Quinquela, se expande en el poema como un cauce lento y meandroso, transformado en líquido mortífero. Un depositario del desecho, que se alza como símbolo de la degradación material, pero sobre todo humana (“ríos de sangre”, “hacinada cueva”), sobre la que se está montando la nueva modernidad argentina.

A diferencia de los pintores que permanecen con su mirada puesta en la ribera norte, logrando delinear cierta humanidad en medio de durísimas labores, lo que la hablante del poema atisba al posar la mirada en la otra orilla es una realidad distinta. En esa zona, que aparecía difusamente en el tercer plano del cuadro de Quinquela, y en la que ella ahora se detiene, sólo se le hacen presentes las huellas del dolor y de la muerte: “venenosas aguas”, “hilos de sangre”, “hacinada cueva”. Y, junto a esos indicios, unas construcciones que no son edificios de los que emanen los humos del progreso sino “fábricas mohosas”. Bloques deshumanizados y deshumanizantes, cuyas chimeneas no producen humo sino que exhalan el aliento de “pethos devorados”, al tiempo que el movimiento y el ruido de sus máquinas hacen eco del padecimiento de esos cuerpos consumidos en el incesante ritmo productivo.

A diferencia de la hablante lírica que Storni despliega en cientos de poemas, esta mujer que camina y se transforma subjetivamente en el poema, es alguien que se ha topado con un límite, que no es sólo topográfico sino también moral. Y, consciente de ello, aparece en el poema como una sujeto que, en un instante, se sitúa sobre la frontera de territorios antagónicos. De una parte, el mundo normado de esa Buenos Aires que emborracha con sus

atractivos, pero que ignora lo que ocurre en sus confines; de otro lado, esta ciudad infernal, situada en la *otra* margen del río. Un espacio unido precariamente a Buenos Aires mediante la presencia de un puente metálico y, por eso mismo, un lugar que puede ponerse a cubierto de la mirada pública, pero que no escapa, sin embargo, al escrutinio de esta hablante. Este lugar fronterizo, en donde también descubrimos una simbolización de la liminidad de quien enuncia, en tanto sujeto mujer que adopta una voz pública y política, está materializado en la figura del mecano, moderno pero siniestro en su negrura: el Puente Alsina. Un instrumento cuyos movimientos de extensión y de repliegue, a la manera de un bandoneón tanguero, marcan los lapsos de ese vínculo intermitente entre Buenos Aires y su otro. La palabra de la hablante, asumiendo como propio el ritmo sincopado de la danza, quebrando y enhebrando las frases entrecortadamente, como en un baile de tango o en una respiración ansiosa, logra develarle a Buenos Aires (que es el espejo en el que ella misma se proyecta) esa realidad siniestra que ha descubierto más allá. De este modo, el vagabundeo ocasional de una tarde ha devenido una instancia de definición política, convirtiendo a la paseante en una testigo que logra poner en evidencia esa zona gris en la que imperan la explotación y la miseria.

3. LOS PUENTES DE LA MEMORIA

Sesenta años después de escrito el poema de Storni, y al filo de un nuevo milenio que arrastra consigo recientes cataclismos: represiones, exilios, nuevas crisis económicas, otra poeta, Alicia Genovese, vuelve a pararse en las costas del Riachuelo para iniciar su propio recorrido por los territorios del sur. Este viaje o desplazamiento nomádico, como lo define la hablante, toma forma en un extenso poema de sesenta y seis fragmentos, articulados en dieciséis bloques que concentran los desarrollos diegéticos mayores y diversas reflexiones metapoéticas. El libro se completa con una sección integrada por dieciséis fotografías que toma la misma autora, la mayor parte de las cuales retratan los puentes del río, pero entre las que también se incluyen fotos que muestran otros nodos o puntos de contacto: estaciones ferroviarias, pequeños botes que transportan pasajeros por el río, puentes de madera en los arroyos del Delta, junto a otras tomas que privilegian los detalles: hierros, perfiles, remaches, rugosidades del terreno. Imágenes que son el soporte de un discurso iconográfico que se entrelaza con el poético tanto desde el contenido como desde lo formal y simbólico. Es decir, desde un



Puentes (Genovese, 2000)⁵.



⁵ Las fotografías no indican número de página. Para las citas del texto, en adelante sólo se señala el número de página al final de la cita.



diálogo que, como dice Enrique Foffani (2001), apunta no sólo al valor de la palabra subyacente a la fotografía sino, y especialmente, al de la fotografía de la palabra: a la dimensión óptica de la poesía y a su capacidad de multiplicar los ojos sobre la superficie que se dispone a ser contemplada y capturada en un instante evanescente.

Para la hablante del texto, las riberas del Riachuelo y los barrios que las rodean desde el sur de Buenos Aires son el cronotopos de la infancia. Es un espacio al que se regresa y del que se parte, una y otra vez, en una suerte de movimiento inccesante entre espacios, tiempos y sujetos, a través de un tránsito que sólo parece reconocer un punto de relativa fijeza: el del propio puente o zona de pasaje; un topos que también define el *locus* nómada de la hablante que enuncia en el poema.

Puente Avellaneda, Pueyrredón
Puente Alsina cambiado el nombre
en los mapas,
por el mismo zanjón del Riachuelo
Puente La Noria. Pasajes
al otro lado de la ciudad; (9).

[...]

El puente es el lugar del nómada
la única construcción que se permite
su fuga, su visa
su salvoconducto (15)

Es en esta frontera donde la hablante sitúa su principal referente identitario; un espacio que, sin embargo, de ningún modo se congela en una imagen postal ni se idealiza como el nicho de una edad dorada feliz y ya perdida. El puente es, y ella lo sabe, un lugar de la memoria: un punto del mapa que atrae los vientos de la historia y, por eso mismo, “un pozo imantador” (10) que commueve las certezas del discurrir cotidiano para convocar estratos más profundos; éstos que suelen alojarse en los rincones más o menos escondidos de la psíquis y del cuerpo. Y quizás por eso sea el Riachuelo, ese zanjón pútrido cuyas aguas pesadas no absorben los desechos industriales ni el “petróleo muerto” (10), y a cuyo cauce va a dar “la erosión obsesiva” de los tiempos (10); quizás sea ese río, en su imposibilidad de deglutar los diversos materiales, la imagen ideal para el espejarse desdoblado de la hablante: “Napas geológicas de la memoria / en la napa oscura del río” (11). Pues, desde esta otra posibilidad, el río puede ser visto como la materialización clara de una resistencia. Un límite que impide la asimilación hegemónica de lo vivido, el borramiento de las huellas del pasado; una resistencia que abre paso al fluir desordenado del recuerdo y a la escucha de las temporalidades acopladas que se activan en la experiencia de la hablante. A este acontecer, que ella sabe costoso, se dispone, sin embargo, con la expectativa de un goce previsto, como si en esa misma espera también estuviera contenida la promesa de un encuentro dichoso; el que, en su caso, no podemos sino asociar con la presencia, huidiza pero cierta, de la palabra poética:

Pero aún sobre el puente, suspensa
puedo asir del trayecto
el goce a futuro
de la expectativa,
ese rocío ensoñador que fue
siempre a escondidas, una forma
instantánea de felicidad (10-11).

Instalada o suspendida desde su punto de mira, como desde un *aleph* que lograra anudar los puntos dispersos del tiempo y el espacio, puede tener lugar el estallido de la memoria de la hablante así como su reconfiguración en los diversos cronotopos por los que se mueve en esta rearticulación de la

propia historia⁶. Lo que surge de allí es un relato subjetivo y, por ende, lo que se va develando no es la Historia, sino una infrahistoria que se teje o lee en indisoluble diálogo con su contexto; sea éste el familiar, el de la generación o el del país, y hasta incluso el de un cierto referente popular que aparece insinuado en ciertos recuerdos de la infancia. Por ejemplo, en esos puentes sobre el río que se levantan en la resistencia al golpe militar contra Perón, en el 55, deteniendo “a los obreros encolumnados que venían de curtiembres/ y frigoríficos del sur” (12-13), o en la figura aún más próxima de esa madre que “hacía malabares/ con los paquetes de costura/ lista para entregar/ al fabricante” (12).

Esta revisión, sin embargo, nunca deja de estar atravesada por un signo crítico, y es precisamente, de esa figura materna, retratada con honda ternura, desde donde parte el primer distanciamiento. La hablante no quiere reproducir el modelo femenino recibido ni acatar su historia de sacrificio silencioso: su “decir en diferido”.

me negué a coser
a ser mi madre:
hierro apuntillado
en la orfebrería de Puente Alsina,
criar mujeres fuertes
y que todo pase
por ellas. La entereza,
un modo de hacer la continuidad:
entregar, y decir
en diferido;
pero ávida
la hija huye para desear (13).

El reconocimiento del deseo propio se liga rápidamente al viaje, a la salida del hogar primero, al llamado de los caminos y al movimiento constante, pero, junto con ello, también llegan las pérdidas, las desapariciones y sus cuerpos fantasmales en perpetuo retorno, el desarraigó y el exilio: ese territorio vacío, donde ni las palabras ni los cuerpos pesan, como en un escenario ocupado por significantes que no remiten a ningún significado. Y es en

⁶ La referencia al *aleph* borgiano y su relación con el estallido de la memoria se inspira en la lectura que Celina Manzoni propone sobre *Amuleto* (1999), la novela de Roberto Bolaño. Cfr.: Celina Manzoni, 2002, “Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*”, en Celina Manzoni (editora), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 180-181.

esa misma inestabilidad, que se deriva de la opción que la hablante elige para habitar el mundo, donde el puente se reinstala, como única visa o salvoconducto, en una metaforización cada vez más explícita de la escritura, y en particular de la poesía, instituyéndose en un espacio identitario en el que este yo errante puede radicar un domicilio conocido. Un lugar a resguardo de intemperies, que combina lo firme y lo precario, la levedad con la solidez de hierro de los pilares del puente, y que se sitúa en una esquina poética por excelencia: el Dock, un nombre que desde hace décadas referencia toda una instalación específica en la lirica argentina. Es allí, entonces, donde la hablante tiende su plataforma del tiempo y del espacio, donde construye su “punto estallante de carga y descarga” (23), donde vuelve, una vez más, al lugar del obstáculo, que es el de la historia, para operar un nuevo intento de transposición estética de las elecciones y experiencias vividas:

Si cruzás el puente nuevo
ya es Avellaneda
y abajo las chapas
del Dock. Locus del yo
relato erosionado,
alguna vez se es del Dock
o siempre en perspectiva
un margen, una inseguridad

Levantado, casi suspendido en el paisaje
el puente asume precariedad y solidez
Sus pilares firmes, apenas resentidos
por el paso de camiones y acoplados
su fondo árido, intratable (22-23).

Si el viaje se inició con el temprano desprendimiento de la madre, el final (provisorio) de este recorrido nos entrega a una hablante que camina, cuerpo con cuerpo, de la mano de su hija. Esta otra maternidad es, sin embargo, diversa: una madre que refiere sus deseos y una hija que, a su turno, se toma la palabra, van trenzando un diálogo “que discurre sin planes” (42), que no tiene rutinas previstas o lugares predispuestos. Un habla que vuelve a tender puentes, que renueva, transformándola, una historia infinita como una “cinta de Moebius” (45); un relato de historias que una y otra vez se cuentan y se vuelven a contar: de la madre, de la hija, de la abuela y viceversa. Un relato que construye una genealogía hecha de nudos, voces, interrupciones y cuerpos en un fluir de palabras en el aire, que ha pasado de ser un “decir en diferido” para transformarse en un simple y lleno “goce de escribir” (43).

4. DOS MUJERES EN LA CIUDAD: SUBJETIVIDAD FEMENINA, ESTÉTICA Y POLÍTICA

Dos poetas, una a comienzos y otra en el final del siglo XX, miran Buenos Aires y se miran en ella. Y así la ciudad se reescribe en sus trazos no sólo como un escenario sino como el lugar de instalación de un yo que despliega en la urbe los deseos, ansiedades, proyectos y fracasos: los propios y los colectivos. En los textos de las dos poetas lo que se descubre es la presencia de paseantes: figuras femeninas poco recorridas pero que, sin embargo, desde Storni, ya pueden circular con cierta pertinencia en la literatura argentina. Y, sin duda, lo hacen con mejores resultados cuando, como ocurre en estos casos, van armadas de miradas críticas en las que el pensamiento feminista ha dejado una huella que, no por implícita, resulta menos perceptible. Desde ese punto de partida, cada escritora crea, cada una a su modo, sujetos que se sitúan a distancia de las simbolizaciones femeninas dominantes, dando cuenta de una complicidad que las une subterránea pero audiblemente. Una y otra construyen hablantes que no sólo se insertan activamente en el espacio público de la urbe, sino que lo hacen desde un habla política explícita, que remite tanto a la transformación de sí en el discurrir urbano, como al modo en que la relación con el otro u otra resulta clave para redefinir la propia subjetividad. Si en el poema de Storni lo que se observa es la mutación de una paseante en una sujeto que se asume como testigo de una realidad atroz que se ve compelida a develar, en el texto de Genovese también estamos ante una sujeto política que, en el propio nomadismo, da curso a una reevaluación personal que nunca deja afuera el contexto en que se inserta y que, de hecho, la constituye como tal. Finalmente, la reflexión estética sobre la escritura y el diálogo con otras expresiones del arte es el medio crucial e ineludible, el campo de exploración y agenciamiento, o la plataforma necesaria que hace posible, para ambas escritoras, la instalación de una identidad poética que se halla afincada, y aún confía, en el poder develador y sanador de la palabra.

REFERENCIAS

- Foffani, Enrique, "Poemas de Alicia Genovese. La magia de los puentes del instante", en: <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/28/u-00901.htm> (Consulta del 5.11.2007).
- Genovese, Alicia. 2000. *Puentes*. Buenos Aires, Argentina: Libros de Tierra Firme.

- Manzoni, Celina. 2002. "Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *Amuleto*", en Celina Manzoni (editora), *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Quinquela Martín, Benito (Página web): http://www.tyhturismo.com/data/destinos/argentina/ciudad_buenos_aires/museos_biblio/museo_quinquela/estetica.html#ejes
- Salomone, Alicia. 2006. *Alfonsina Storni. Mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Storni, Alfonsina. 1999. *Obras. Poesía*. Tomo 1, Delfina Muschietti (editora). Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Wechler, Diana B. 1999. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945", en José Emilio Burucúa (editor), *Arte, sociedad y política*, Volumen I, Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

