



Vicens, María. "Nacidas para amar hasta el fin del mundo: género, poesía y tradición en *La vida extraordinaria*".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2022, vol. 11, n° 26, pp. 129-140

Nacidas para amar hasta el fin del mundo: género, poesía y tradición en La vida extraordinaria

*Born to love until the end of times:
gender, poetry and tradition in La vida extraordinaria*

María Vicens ¹

ORCID: 0000-0003-2928-1283

Recibido: 16/08/2022 || Aprobado: 16/09/2022 || Publicado: 17/11/2022

Resumen

La vida extraordinaria, de Mariano Tenconi Blanco, reescribe la amistad más célebre de la literatura argentina en clave femenina y feminista: Aurora Fierro y Blanca Cruz, dos poetisas nacidas en el fin del mundo, compartirán sus vidas a través de textos, diarios, cartas y poemas, en una historia que ubica en el centro de la escena el *imperio de los sentimientos*. Este trabajo analiza cómo Tenconi Blanco reactualiza la tradición literaria argentina a partir de la figura de la *poetisa* (Kamenszain, 2020, 2021), haciendo dialogar las dos genealogías que esta despliega –la de las poetisas, sus voces y sus luchas, y la de sus versiones ficcionales, escritas en general por hombres– a lo largo del siglo XX, para pensar qué nos vienen a decir estas *nacidas para amar* y por qué conectan de un modo muy particular con la poesía contemporánea y los feminismos actuales.

Palabras clave

Literatura argentina; genealogías; poetisas; sentimentalismo; género.

Abstract

La vida extraordinaria, by Mariano Tenconi Blanco, rewrites the most famous friendship in Argentine literature from a feminine and feminist point of view: Aurora Fierro and Blanca Cruz, two poets born at the end of the world, will share their lives through texts, diaries, letters and poems, in a story that places the *empire of feelings*. This paper analyzes how Tenconi Blanco updates the Argentine literary tradition based on the figure of the *poetess* (Kamenszain, 2020, 2021), establishing a dialogue between the two genealogies that it unfolds –that of the women poets, their voices and their struggles, and that of their fictional versions, written in general by men– throughout the 20th century, to think about what these *women born to love* tell us and why they connect in a very particular way with contemporary poetry and current feminisms.

Keywords

Argentine literature; genealogies; poetess; sentimentalism; gender.

¹ Doctora en Letras (UBA), investigadora de CONICET y docente de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de las Artes. Contacto: mavicens@gmail.com



Lejos de la cronología suspendida
 en una galaxia discontinua
 se me presentó como milagrosa lengua muerta
 y explotando de anacronismo inclusivo
 la palabra poetisa.

Tamara Kamenszain, *Chicas en tiempos suspendidos*

“**L**a vida extraordinaria es la historia maravillosa de dos amigas, de dos lectoras, de dos poetas, y de toda una literatura”, ha señalado Mariano Tenconi Blanco, autor de la obra, en su prólogo a *Mitos y maravillas* (2021), libro que compila una parte importante de sus escritos. Estrenada en febrero de 2015 y repuesta en 2018 tras un proceso de reescritura, *La vida extraordinaria* recorre las vidas de Aurora Fierro y Blanca Cruz en el fin del mundo y antes del fin del mundo: Ushuaia es el escenario principal de la historia de esta amistad que entreteje pérdidas, alegrías y secretos compartidos a través de monólogos, cartas, fragmentos de diarios y poemas hasta llegar al mismísimo apocalipsis.² El fin de la historia se hace presente para exhibir lo trascendental, aquello que permanece cuando todo se ha vivido, todo ha pasado, y las amigas contemplan juntas el estallido de ese mundo donde ya no hay principio ni final. Pero, además, Cruz y Fierro son poetas o, más bien, *poetisas*. Entre los fragmentos alternados que van contando los avatares de sus biografías, se intercalan los poemas de ambas, que sacuden al público por su mezcla de humor y sexualidad. Lejos de ser una coincidencia casual, tanto los nombres de las protagonistas como sus perfiles líricos son las primeras pistas de aquello que la obra reescribirá en paralelo a sus vidas: nada menos que la historia de la literatura argentina.

Este propósito ha sido manifestado de manera explícita por Tenconi Blanco. En una entrevista que cierra *Mitos y maravillas*, el autor describe a *La vida extraordinaria* como “un homenaje a toda la literatura argentina, partiendo de *El gaucho Martín Fierro*” (199), donde desfilan, como él mismo señala también, Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni, Joaquín Giannuzzi, Alejandra Pizarnik, Roberto Arlt, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Sara Gallardo, Copi, Aira. Una de las ideas clave que atraviesa la poética de Tenconi Blanco es el diálogo sistemático que establece entre el teatro y la tradición literaria. Unir estos universos, que históricamente se han distanciado en términos estéticos y disciplinarios, se constituye así en un propósito crucial, al punto que él mismo describe cada proyecto de escritura como “un proyecto de lectura” destinado a llevar “a la acción esas escrituras” (199). Es por este motivo que el procedimiento central de *La vida extraordinaria*, según él mismo señala, se enfoca en mostrar cómo “toda la literatura argentina es materia para una obra de teatro argentino” (200), un pasaje a la acción dramática que indaga, a su vez, “todas las formas de escritura” (200): monólogos interiores, a público, con interlocutor presente y ausente, textos en tercera persona, diálogos, cartas, poemas, diarios íntimos, diarios de viaje. Estas dos piezas –la tradición literaria argentina y el uso de diversas formas literarias y genéricas– construyen ese artefacto literario que, en su puesta escénica (y, sobre todo, en las voces y los cuerpos de sus heroínas), producirá efectos particulares. No se trata solo de reescribir la historia de nuestra literatura, sino la perspectiva desde la cual se mira esa tradición, desde dónde se reescribe y para qué.

² La primera versión de la obra fue estrenada el 19 de febrero de 2015 y sus funciones se extendieron hasta octubre de ese año. Le siguieron tres reposiciones (en septiembre de 2016, enero de 2017 y marzo de 2018) y un reestreno en junio-julio de 2018 en el Teatro Cervantes que involucró, según el autor, un arduo proceso de reescritura. Esta es la versión incluida en *Mitos y maravillas*. Además de recibir varios premios, la obra fue repuesta, con el mismo elenco, en 2020 en Timbre 4 y continúa en cartel a sala llena.

En este sentido, más que rastrear los elementos intertextuales que atraviesan *La vida extraordinaria*, ya sea a través de citas literales o de ciertos procedimientos literarios, en este trabajo me interesa detenerme, precisamente, en ese punto de vista, en el *cómo* y el *porqué*. Un punto de vista para el cual el propio escritor ofrece algunos indicios en su prólogo a *Mitos y maravillas* al destacar, por un lado, la influencia de la literatura en la fundación de la nación argentina y, por otro, la importancia del melodrama y lo fantástico para “seguir representando los mitos luego de la revolución industrial” (9). Pese a que ambos aspectos están presentes por lo general en sus obras,³ es en *La vida extraordinaria* donde esta postulación llega, se podría decir, a un punto culminante: el motivo distópico del apocalipsis y el tratamiento melodramático de sus heroínas y de la acción dramática retroalimentan ese procedimiento de reescritura de la tradición literaria desde una posición que reubica (y reivindica) saberes subalternos y formas literarias marginadas por el canon.

En ese estallido cataclísmico –que bien puede ser un nuevo comienzo, como se sugiere al principio de la obra, cuando se describe el *big bang*– el centro de la escena es ocupado por dos personajes que se apellidan Fierro y Cruz, pero que no son ni Martín ni su amigo Tadeo Isidoro, sino dos mujeres, dos amigas, dos poetisas. La declamación reemplaza a la payada, la poetisa reemplaza al gaucho cantor y aquellos saberes que se comparten ya no son los valores de la hombría y del campo, sino las experiencias que atraviesan las vidas de estas dos heroínas, sus cuerpos, sus vínculos y su relación con el mundo. El amor, la sexualidad, el deseo, pero también la maternidad, la familia, la pérdida y la aventura se convierten en los temas centrales de esta nueva versión de la amistad más célebre de la literatura argentina.

Esta operación de reescritura, si bien sintoniza con una serie de textos contemporáneos que han reversionado la amistad de Fierro y Cruz, como “El amor” (2011), de Martín Kohan o *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, al mismo tiempo toma distancia de su inflexión homoerótica (que sí se observa, en cambio, en la siguiente obra de Tenconi Blanco, *Las cautivas*) y, sobre todo, del universo gaucho que opera como eje de esas ficciones para leer *otro imaginario* crucial en la literatura argentina. Un imaginario tan popular como el de la gauchesca, pero relegado por la tradición debido a su carácter feminizado y plebeyo. Me refiero al *imperio de los sentimientos* (Sarlo, *El imperio de los sentimientos*), ese mundo que reverberó durante las primeras décadas del siglo XX argentino en la literatura, el teatro, el tango, la radio y la prensa de la época y tuvo un rol fundamental en la reelaboración de las nuevas pautas afectivas, sexuales y sociales de esa Argentina en proceso de transformación por el modo novedoso y expansivo en que conectó con un público masivo emergente, femenino y joven.⁴ Ese imaginario, atravesado por el melodrama, las ficciones

³ Se podrían establecer, a grandes rasgos, dos etapas en la poética de Tenconi Blanco: una primera, que incluye *Quiero decir que te amo* (2012), *La fiera* (2013), *Futuro* (2015), *Astronautas* (2018) y *La vida extraordinaria* (2015/2018), y una segunda, en desarrollo, que comenzó con *Las cautivas* (2020) y seguirá con una serie de obras que Tenconi Blanco ha denominado “la saga europea”. Protagonizadas por personajes femeninos, las obras del primer grupo se concentran en diversas facetas del mundo de la intimidad femenina (el amor, la amistad, el deseo, pero también la violencia y la venganza) y su abordaje a partir del melodrama y lo fantástico, mientras que el segundo grupo estaría más enfocado en la relación entre la historia argentina y nuestras ficciones fundacionales. Además de ser destacada por Tenconi Blanco como su obra más compleja desde el punto de vista compositivo, *La vida extraordinaria* podría ser pensada como un eslabón que conecta ambas etapas por la centralidad de la literatura argentina en su trama. Para un análisis del melodrama en las obras de Tenconi Blanco, me remito al trabajo de Mariana Gardey y, para un abordaje del lugar de las ficciones fundacionales argentinas en *La vida extraordinaria* y *Las cautivas*, ver, respectivamente, los trabajos de Lía Noguera y Alejandra Laera.

⁴ Richard Hoggart señala que, a diferencia de la cultura popular (asociada a una clase en particular o a una identidad nacional), la cultura de masas puede seducir a múltiples clases o sectores sociales, un aspecto fundamental en la conformación del público femenino de principios de siglo XX, progresivamente identificado con la noción de “mujer moderna” (Bontempo; Tossounian) y ciertos valores, consumos y prácticas socioculturales que remiten a

sentimentales y la poesía tardo-modernista, tuvo una heroína indiscutible: la *nacida para amar* (Muschiatti, 1999), aquella mujer que procesa el mundo a través de los afectos y cuya representación literaria y gráfica modela, como ha señalado Beatriz Sarlo, una “semiótica del cuerpo” que proporciona “una imagen social, trabajada desde la estética y la ideología” (*El imperio* 178). “Hipersemiotizado, el deseo es traducido no a hechos ni a palabras, sino a otro lenguaje, cuya sucesión de mensajes se extiende por el tiempo narrativo hasta que llegue el momento de otras prácticas eróticas materiales y lingüísticas” (186), explica Sarlo y, por esta razón, es fácil identificar a una *nacida para amar*. Conocemos sus gestos, sus mohínes, sus temblores trémulos, sus deseos abrasadores, que han sido estereotipados hasta la caricatura, identificados con un mundo cursi y remanido.

Ese es el territorio que Tenconi Blanco elige para reescribir la historia de la literatura argentina, una decisión que, como se analizará, va más allá de su propia poética para conectar con la trama de afectos, ideas y sensaciones que atraviesan y modelan la Argentina actual. Porque, en la elección de estas dos *poetisas* como heroínas, Tenconi Blanco hace dialogar dos genealogías literarias que se inician de la mano de este *imperio de los sentimientos* y de aquellas escritoras que supieron protagonizarlo en las primeras décadas del siglo XX: la de las poetisas reales, sus voces y sus luchas, y la que corre en paralelo en ficciones escritas por hombres, proyectando sus fantasías y temores. *Las nacidas para amar* han regresado, parece anunciar *La vida extraordinaria*. Para decirnos qué, es lo que vamos a tratar de dilucidar en las próximas páginas.

Poetisas

En esos diálogos imaginarios que traza la literatura de una época, otro libro asomó en estos tiempos pospandémicos para pensar el fin de la historia en clave feminista y de la mano de la poesía. En *Chicas en tiempos suspendidos*, Tamara Kamenszain entrecruza su mirada crítica de las poetisas contemporáneas con la historia de la literatura argentina, la genealogía de las escritoras y su propia historia. La voz poética está suspendida; sobrevuela un tiempo que se pliega y reordena ante la inminencia de un posible fin. El encierro impuesto por la pandemia de COVID-19 construye un enorme aleph hecho de libros y recuerdos que su voz atraviesa para pensarse, pensar a otras, pensar su tiempo: las poetisas, las amigas emergen reinantes en un mundo donde el amor, la vida y el deseo se encuentran entrelazados de un modo inseparable.

Poetisa es una palabra dulce
 que dejamos de lado porque nos avergonzaba
 y sin embargo y sin embargo
 ahora vuelve en un pañuelo que nuestras antepasadas se ataron
 a la garganta de sus líricas roncadas.
 Si él me llama le dice que he salido
 había pedido Alfonsina mientras se suicidaba
 y eso nos dio miedo.
 Mejor poetisas que poetisas
 Acordamos entonces entre nosotras

ella. Mientras que la gauchesca, y su inflexión criollista, atravesó un doble proceso de consagración, que involucró tanto su canonización a través de las instituciones y agentes del campo cultural, como su circulación popular y progresivamente masiva (Prieto; Adamovsky), la literatura sentimental, a pesar de tener una recepción tan importante como la primera, fue relegada del canon (solo algunas figuras, como Alfonsina Storni, fueron rescatadas excepcionalmente y siempre con prevenciones) y su lugar en la tradición literaria local prácticamente no ha sido estudiado como un fenómeno específico.

para asegurarnos aunque sea un lugarcito
en los anhelados bajofondos del canon (*Chicas* 13).

Así aparece la voz poética de *Chicas en tiempos suspendidos* en la primera página; una voz que dice “nosotras” y que es una mezcla de ironía, reivindicación y reclamo: se trata de pensar el presente de la mano del pasado, de volver a aquello que ya existía pero que muestra otra dimensión a la luz del presente y de la “revolución de las hijas” (Peker, 2019). Kamenszain entretiene así su genealogía de poetisas argentinas –inestable, atravesada por interrupciones y anacronismos, como toda genealogía– a partir de un diálogo entre las poetisas contemporáneas y las matriarcas, aquellas que dejaron su marca en la tradición, que transformaron el campo cultural por la popularidad de sus libros y el reconocimiento de sus pares. Alfonsina Storni, pero también Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, son algunas de aquellas poetisas que hicieron del amor el tema privilegiado de sus textos y el territorio desde donde expresar el deseo erótico femenino, criticar las normas morales que les estaban impuestas, conectar con esas otras que, como ellas, vibraban (de amor y de ganas de vivir) del otro lado de la página.⁵

Esa dimensión sentimental, esa condición de *nacidas para amar*, es la que precisamente Kamenszain busca levantar como un estandarte: “[...] la poetisa que todas llevamos dentro / busca salir del clóset ahora mismo / hacia un destino que ya estaba escrito / y que al borde de su propia historia revisitada / nunca se cansó de esperarnos” (*Chicas* 14). Algo ha cambiado, observa Kamenszain, una oleada se ha encontrado con otra en el enorme océano de las mareas feministas y las “pibas de pañuelo verde”, como las llama María José Punte, ven en las poetisas de las primeras décadas del siglo XX ese “algo” que las interpela, que es y no es al mismo tiempo eso mismo que ellas sienten y quieren decir. Un nuevo tiempo de las *nacidas para amar*, parecido y al mismo tiempo diferente al anterior. Si el exceso de emoción, aquella mostración desenfadada de los sentimientos que le valieron a estas escritoras (sobre todo a Storni) los moteos de “cursis” y “chillonas”, es el núcleo de aquello que sus sucesoras quisieron evitar –“tuvimos que licuar cualquier amago gritón hasta volvernos más líricas”, reflexiona Kamenszain en “Las nuevas poetisas del siglo XXI” (462), el artículo que escribió para la *Historia feminista de la literatura argentina*–, la generación actual recupera la potencia del poema de amor para dar cuenta de un “universo real y devaluado” que revela “un renovado discurso amoroso” (464), despojado de la “tragicidad” (464) de sus antecesoras.

Este es el giro que se produce ante este nuevo reacomodamiento de las placas tectónicas de nuestra literatura. Porque ese despojo de la tragicidad es clave para pensar, no solo en la inflexión actual que permea el vínculo entre las mujeres, la poesía y el amor, sino también para recuperar *otra* genealogía que se ha desplegado a lo largo del siglo XX. Del otro lado del espejo de las escritoras, de las Alfonsinas, las Alejandras, las Tamaras, se asoman las *nacidas para amar* literarias, aquellos dobles ficcionales de las primeras poetisas que también han construido su propia constelación, su propio lugar en el universo de la literatura argentina.

Poetisas también en su mayoría, estas *nacidas para amar* de la ficción recuperan gran parte de los rasgos de aquellas figuras fundacionales como Storni, Agustini, Ibarbourou: el amor es el eje de un mundo en el que la poesía opera, al mismo tiempo, como un conjunto de convenciones establecidas (y pasibles de ser parodiadas) y un canal que manifiesta la expresión del deseo erótico. Un ejemplo paradigmático en este punto es *Sombras sobre un vidrio esmerilado* (1966), de Juan José Saer: en la intimidad de la casa

⁵ Beatriz Sarlo (*Una modernidad periférica*), Francine Masiello, Delfina Muschetti, Sylvia Molloy, Alicia Salomone, Tania Diz y Mariela Méndez, entre otras, han abordado las obras de estas poetisas (especialmente Storni y Agustini), los prejuicios que enfrentaron en su época y las resistencias que sus producciones despertaron en algunos de sus contemporáneos.

semivacía, una reconocida poeta argentina observa la toilette de su cuñado a través del vidrio esmerilado de la puerta del baño y, en el discurrir de su memoria, de lo que observa y de los deseos que esa escena provoca, piensa un soneto (una forma poética encorsetada, reprimida, sugiere Tomatis, personaje del cuento y alter ego de Saer) donde cuerpo, amor y trasgresión se anudan y devienen literatura, precisamente, a través esa estructura convencional, remanida, según las nuevas generaciones literarias.

Diversas variantes de esta combinatoria se pueden encontrar a lo largo del siglo XX en algunos clásicos de la literatura argentina: ahí está Raselda, la protagonista de *La maestra normal* (1914), de Manuel Gálvez, *nacida para amar* seducida por el hombre de ciudad, que no es poeta pero sí una cantora capaz de expresar su emoción a través de su voz y su cuerpo; allí podrían incluirse también a las heroínas de Manuel Puig, sobre todo Gladys Hebe D’Onofrio, artista plástica y protagonista de un tortuoso romance con el crítico Leo Druscovich en *The Buenos Aires Affair* (1973); e incluso a Angélica Golik, la inefable poeta de *La maestra rural* (2014), de Luciano Lamberti, lectora apasionada de Juana de Ibarbourou y autora de fascinantes libros escritos gracias a su contacto con un mundo tan extraño como el de la poesía cordobesa: el alienígena (Vicens, “Nacidas para amar...”).

Además de su carácter ficcional, otro dato emerge como evidente pero central en este mundo de *nacidas para amar*: todas ellas son producto de la imaginación masculina. Ambos aspectos, creo, le dan un cariz específico a esta genealogía, diferencial de la de las poetisas argentinas. Todas estas heroínas comparten un carácter estilizado que a la vez subraya y se fascina con la combinación de dramatismo, cotidianidad y trasgresión que estos personajes encarnan. Son versiones realzadas, creadas por hombres que espían el mundo de la intimidad femenina y entremezclan lo que observan con sus fantasías y, también, sus fantasmas. Ese universo femenino, que ya Juana Manuela Gorriti describía en su diario como una “mescolanza de lo grave y lo frívolo” (68), donde circulan saberes y secretos a espaldas de los hombres, es el que estos escritores retratan a través de sus heroínas con la fascinación del voyeur. A diferencia de la “tragicidad” que Kamenszain observa en poetisas como Storni y Agustini, estas *nacidas para amar* se regodean en esa combinación particular de “lo grave y lo frívolo” del *entre nos* femenino, produciendo a menudo cierto efecto humorístico que no llega a establecer una distancia desarticuladora de la parodia. Por el contrario, esa mezcla de tragicidad y estilización potencia su filo transgresor.⁶

La vida extraordinaria podría ser pensada como el eslabón más reciente de esta extensa cadena de *nacidas para amar*. Desde un comienzo, incluso antes de que aparezcan en escena Aurora Cruz y Blanca Fierro, se introduce al público en ese tono tan particular vinculado con la genealogía analizada. El origen del mundo se narra a partir de imágenes del cosmos y una voz en *off* que declama:

Nada. Absolutamente nada. No había espacio. No había tiempo. No había nada. Es imposible imaginarlo. Pero es así. No había nada de nada. No era oscuridad. Era nada. Y partiendo de la nada se inició el Universo. Fue el azar. Un instante de gloria. O simplemente un capricho. Un capricho de la nada. Y de pronto una gran explosión. Una

⁶ El capítulo en que Gladys D’Onofrio se masturba mientras imagina una entrevista en un magazine femenino donde confiesa su atracción por Druscovich en *The Buenos Aires Affair* es un ejemplo cabal de este efecto, a primera vista, paradójico: el tono frívolo no solo modela las fantasías de Gladys siguiendo al pie de la letra el código trillado de la revista, sino que es precisamente *esa escena*, en términos lacanianos, la que le permite conectar su deseo sexual con su cuerpo. El momento más frívolo de Gladys es también el más transgresor, el más rebelde, al punto de que se convirtió en el foco de la censura del gobierno argentino. Esa es la idiosincrasia tan particular de estas *nacidas para amar* de ficción. La única heroína que queda por fuera de esta caracterización es Raselda, cuya trasgresión nunca abandona el terreno de la “tragicidad”.

explosión inimaginable que duró una millonésima de segundo. Y en tres minutos se formó el universo. Tarda más en hacerse un huevo duro que el universo (Tenconi Blanco 137).

Ese momento iniciático y trascendental, que narra nada menos que el origen del mundo y establece el tono que se va a compartir con el público, incorpora el humor –un humor pueril, por otro lado, casi añorado, y trivial– como uno de sus elementos fundamentales. Sin embargo, ni la voz en *off*, que narrará el principio y el final (del mundo y de la obra) y algunos fragmentos del diario de Aurora, ni las propias heroínas se instalarán de lleno en ese registro. Va y vuelve y se combina con otros tonos. “Narrar es transmitir una emoción”, señala la voz en *off* (156) en el comienzo de la segunda parte, y esto es precisamente lo que convertirán en acción dramática las protagonistas de la obra, al reconstruir diversos momentos de sus vidas y de esa amistad que las une a partir de un tono que entrecruza de manera sistemática lo dramático y lo trivial, lo grave y lo frívolo.⁷ Mientras la escena inicial –el entierro del padre de Aurora– provoca tristeza ante la pérdida y emoción por el cariño que se tienen las amigas, el monólogo de Blanca se deslizará hacia lo frívolo (“Está delgada y hermosa como ella ha sido siempre, seriecita pero firme, sí, y con un vestidito bien lindo que le confeccioné yo” [141]) y volverá a lo grave, solo para exhibir el límite de las palabras ante el dolor, en un doblez que también incorpora el humor: “[...] yo no sé qué le puedo decir y soy tan torpe que me sale hacer así, tic, el guiño de ojos, eso me sale, qué tonta soy, y ella me abraza y yo la abrazo y lloramos un montón” (141).

El *abrazo sororal* codifica en ese cuerpo a cuerpo, donde no median las palabras, el *entre nos* de la amistad femenina, ese mundo por el que circulan los saberes y deseos compartidos a espaldas de los hombres (Vicens, “Decir nosotras, ese placer nuevo”). En este sentido, no llama la atención que *La vida extraordinaria* recurra a aquellos “géneros de la intimidad”, como las cartas o los diarios íntimos, tan vinculados con la escritura de mujeres (Catelli), para bosquejar ese universo que las amigas comparten. Más que la novedad del recurso, identificable con ciertos clásicos de la literatura argentina como *Boquitas pintadas* (1969), la apuesta de Tenconi Blanco se enfoca en reinterpretar en clave dramática esas herramientas y volver explícito aquello que por lo general se manifestaba de un modo sugerido e íntimo en el universo de las *nacidas para amar*, especialmente en lo que respecta al deseo y el despertar sexual de ambas protagonistas.

Ese corrimiento aparece por primera vez en un *flashback* que sigue a las primeras secuencias vinculadas con el entierro del padre de Aurora: las amigas, adolescentes en esa escena, hablan sobre pretendientes y novios de cara a un baile, practican besos apasionados en el aire y se aconsejan sobre qué decir y cómo hacer. La escena trabaja sobre todos los estereotipos de la charla confidente femenina (las imitaciones, las bromas sobre los pretendientes, los consejos de la más experimentada), hasta un momento en que el registro se desliza hacia lo explícito:

Blanca: Qué beso forzado, sabés como nos besamos con el Alberto. Son así, litros de saliva son.

⁷ *La vida extraordinaria* se divide en tres partes: una primera que narra la muerte del padre de Aurora, la adolescencia de las amigas, sus primeros amores, la enfermedad de la madre de Blanca y el regreso de Aurora a Ushuaia con su hijo, cuando abandona a su marido; una segunda parte que se centra en su vida de casada y la infidelidad que desencadena el fin de su matrimonio, la relación de Blanca con Klaus, un científico noruego a quien acompaña en una expedición a la Antártida y la pérdida de un embarazo que marca el fin de la pareja; y una tercera parte el principio y el fin de esa amistad: cómo se conocieron Aurora y Blanca en su juventud y cómo comparten sus vidas en Ushuaia hasta experimentar juntas el apocalipsis. La determinación cronológica de la obra es bastante ambigua, pero se puede presuponer que está ambientada en los años 30 y 40 por la ropa que ellas usan y porque Aurora vuelve a Ushuaia en avión (la aeronavegación comercial a la isla comenzó a finales de los 40).

Aurora: Asquerosa.

Blanca: Ojalá ahora en el tránsito al baile, mirá, se fugara un preso de la cárcel y nos mostrara el pito.

Aurora: Deben ser espantosos esos pitos violetas como un dedo martillado y ahí entre las piernas.

Blanca: ¿Vos chuparías uno?

Aurora: Por favor, vos viste los perros cuando se les sale el pito, que es un asco.

Blanca: Pero no uno de perro, uno de hombre. Un pito de hombre. O un pito de mujer.

Aurora: Nosotras con pito. ¡Sí!

Blanca: Mirá el pito de Blanca, de color rosa y forma de triángulo, un pito descomunal y estupendo, como una flor de ceibo (146).

La charla de las amigas se mueve rápidamente a un territorio sin metáforas, donde lo sentimental ya no opera como gramática para manifestar el deseo. Ni los ojos besan, ni los cuerpos tiemblan ante la pasión; por el contrario, el otro aparece como un cuerpo que produce atracción y temor, pero no por eso deja de ser un cuerpo o, más bien, un fragmento, un miembro, comparable a un animal. Aquella “semiótica del cuerpo”, que Sarlo describe para explicar el funcionamiento del imaginario sentimental en el colectivo social, se desarticula ante lo explícito del lenguaje y la obra recurre una vez más al humor trivial para corroer el cliché, sin quebrar el registro frívolo de la charla entre amigas.

La mirada *voyeurista* masculina que espía el mundo femenino con fascinación, temor e ironía cruza un límite en *La vida extraordinaria*, el límite de esa semiótica del cuerpo que modela las fantasías eróticas de las *nacidas para amar* en ficciones como las de Gálvez, Puig o Saer. Pero aún hay más: a diferencia de todas estas heroínas, cuyas fantasías sexuales son siempre retratadas en el plano de la intimidad, Aurora y Blanca explicitan sus deseos, no solo en sus charlas, sino también en sus producciones.

En la escena que sigue a la conversación citada previamente, Blanca declama un poema titulado “Ansiedad”, que comienza del siguiente modo: “Me meto los conejos en la vagina. Los corderos. Las cabras. Me meto mi cama, mi casa. Me meto toda la ropa de las clientas. Me meto la Singer. Sí. La Singer en la vagina” (147). Liberada de convenciones (como las del soneto en el caso de Adelina Flores o la entrevista de magazine en el de Gladys D’Onofrio) la prosa poética irrumpe para exhibir en toda su dimensión la potencia de ese deseo sexual femenino. Sin embargo, en ese gesto de quiebre que encarna en sí mismo el poema hay un referente que se mantiene, que se quiere subrayar: su título –“Ansiedad”– remite inmediatamente a la retórica tardomodernista de los primeros libros de Storni (*La inquietud del rosal* [1916], *El dulce daño* [1918], *Irremediablemente* [1919], *Languidez*, [1920]), y a aquellas obras que hicieron conocidas a Agustini y a Ibarbourou, como *El libro blanco* (1907), *Los cálices vacíos* (1913) y *Las lenguas de diamante* (1919). La filiación que propone el título y el efecto que produce el poema resignifican en este punto el vínculo que *La vida extraordinaria* establece con esas poetisas que lideraron el *imperio de los sentimientos* y el imaginario de *las nacidas para amar*: en el poema de Blanca, la intimidad toma estado público y la poesía se convierte en un arma de provocación, dos aspectos fundamentales para entender el impacto que produjeron las primeras poetisas en el campo cultural de su época. De recuperar ese gesto se trata también esta historia de mujeres.

Cursis y rebeldes

En *Museo del consumo*, Graciela Montaldo señala que la categoría de “mal gusto” fue una de las herramientas principales a las que recurrió la élite argentina de principios de siglo XX ante

un proceso de democratización cultural que “había perdido sus árbitros ‘naturales’” (319). En este contexto, “lo cursi” se transformó en una categoría nuclear para separar aquellas expresiones literarias que se limitaban al cliché frente a “lo nuevo” (la poesía de vanguardia, por ejemplo) y, especialmente, relegar el terreno feminizado de lo sentimental a un lugar marginal dentro de la tradición literaria. Este posicionamiento es crucial, sobre todo, para pensar el lugar de una figura como Storni y el modo en que gran parte de la crítica literaria del siglo XX buscó rescatar su obra “a pesar” del carácter remanido de sus primeros libros. La paradoja es que precisamente en esos primeros libros, que se leen “con una facilidad y rapidez similares a las de la novela sentimental” y donde las recitadoras encuentran “las piéces de résistance de sus repertorios; fácil de memorizar, clara y comprensible”, como señala Sarlo (*Una modernidad* 79), es también donde emerge “un nuevo repertorio temático”, como también indica Sarlo (79), que invierte los roles sexuales, expresa el deseo erótico femenino y reivindica su diferencia. *Lo cursi y lo rebelde* se encuentran intrínsecamente unidos en Storni, a partir de un vínculo que, a pesar de las acusaciones de chillonería y dramatismo de algunos de sus colegas, nucleó la emergencia de una subjetividad poética moderna (Salomone; Diz), al mismo tiempo popular y contestataria del *deber ser* femenino de su época.

Si “Tú me quieres blanca” supo ser, como evoca Conrado Nalé Roxlo, la pieza predilecta de “incontables recitadoras de cuyo nombre nadie quiere acordarse” (77), también encarna un nuevo yo femenino que impugna las convenciones morales de su época y ataca a quienes las defienden por su doble moral. Esa conjunción de sus versos breves, sus rimas fáciles y sus finales de alto impacto, ideales para la memorización, y la innovación que proponen sus temas y su punto de vista producen un efecto muy particular, al mismo tiempo popular y contestatario, cursi y rebelde. Anidado en el centro de ese imaginario sentimental y plebeyo, aparece un yo poético que no solo denuncia las injusticias de su tiempo, sino que, precisamente por su forma y su contenido, conecta de un modo inusitado con las lectoras de su época. Esta perspectiva, a partir de la cual resulta tan sugerente imaginar a esas mismas “recitadoras de cuyo nombre nadie quiere acordarse” *interpretando* esos poemas, *performando* las denuncias de Storni por toda la ciudad, al mismo tiempo que sus escritos circulan en los magazines femeninos y sus libros se agotan, nos permite tener cierta dimensión del efecto de su escritura. En esa circulación masiva y dual (a través de la lectura y de la escucha, una doble dimensión que, una vez más, recuerda a la gauchesca) reside en gran medida la capacidad de impacto de los primeros libros de Storni.

Me detengo en este aspecto porque creo que algo de la potencia de ese mundo es lo que *La vida extraordinaria* procura recuperar a través de la declamación de los poemas de Aurora y Blanca en la obra. El uso del anacronismo –ese mismo al que Kamenszain recurre para pensar en las poetisas de hoy– es central en este punto: si la expectativa que genera la obra a partir del perfil de sus heroínas es que escriban poesía sentimental tardomodernista (como la de Storni, Ibarbourou o Agustini), el carácter al mismo tiempo sexual y cotidiano de sus producciones genera un efecto de desacomodamiento que, en lugar de agregar una capa más a ese imaginario sedimentado de la *nacida para amar*, reactualiza esa figura, la trae al presente. Como señala Kamenszain respecto de las poetisas del siglo XXI, Blanca y Aurora también escriben sobre un universo “real y devaluado” (“Las nuevas poetisas” 463) sin verdades conclusivas, que articula “fragmentos de un nuevo discurso amoroso” (464) donde lo sentimental aparece en los objetos y “no en alguna clave de interioridad yoica” (463).

Aurora Fierro y Blanca Cruz encarnan un pasado que no deja de proyectarse y remitir de manera sistemática al presente, y ese efecto anacrónico –que se observa especialmente en el lenguaje explícito que ellas usan para hablar de sus experiencias sexuales y en las confidencias que comparten en el *entre nos* femenino– encuentra un punto culminante en la sensación que producen sus producciones poéticas. Tanto en el caso de “Ansiedad”, analizado al final del apartado anterior, como en los poemas “Ulises” y “Anoche”, lo contemporáneo emerge en ese

pasado que se representa para dar cuenta de los mundos emocionales estas *nacidas para amar* en un doblez que interpela desde la emoción al público del presente.

En “Ulises” (incluido en la *Antología de poetas patagónicas*, se encarga de aclarar Aurora), Fierro habla sobre su perro y, en la narración de su cariño por él, emerge el mundo alienante de la joven esposa y madre. “Yo tengo un perro. / Se llama Ulises. / No fue idea mía. / Lo traje mi marido”, comienza señalando el poema para, finalmente, afirmar: “Este perro es mi fuente de energía. / Él es mi electricidad, / y yo la lámpara que ilumina la casa. / Él me ayuda en la catástrofe cotidiana.” (Tenconi Blanco 152). El amor, devenido en la rutina del matrimonio, se ha convertido en una catástrofe (de la cual Aurora huirá, primero, simbólicamente, a través de su relación con otro hombre, y, más adelante, literalmente, con su ida a Ushuaia) que se proyecta en los objetos de ese hogar asfixiante y solitario, más que en la “interioridad yoica”. Asimismo, la poesía también aparecerá en el caso de Blanca para contar el desamor. Abandonada por Klaus, su novio noruego, luego de perder un embarazo, Fierro escribe “Anoche” (otro título de inevitable reminiscencia tardomodernista):

Sí, Anoche
 volví a mezclar pastillas con alcohol.
 Es porque estoy deprimida.
 Ya sé que está mal.
 Invité al farmacéutico a mi casa.
 Víctor se llama.
 Él me quiere cuidar.
 Cogeme Víctor no preciso que me cuiden,
 Le dije (171).

Tenconi Blanco elige, precisamente, aquello que ha convertido a las *poetisas* en *poetisas* como la zona donde introducir el efecto anacrónico: la retórica tardomodernista, instalada en el imaginario popular a partir de poemas como “Yo soy la loba” o “Tú me quieres blanca” de Storni, es dejada de lado a la hora de escribir las producciones de estas *nacidas para amar* de la ficción y se recurre, en cambio, a ese “nuevo discurso amoroso” descrito por Kamenzain. Es decir, el momento en que estas heroínas encarnan de un modo literal a esa figura del pasado, a partir de una práctica perimida como la declamación, es también el momento en que Tenconi Blanco decide introducir una retórica contemporánea. Aurora y Blanca enuncian como mujeres del pasado, pero expresan el imaginario de las poetisas del presente.

Si el anacronismo produce, como señala George Did-Huberman, “un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo” que nos permite “acceder a múltiples tiempos estratificados” (43) y formular nuevos problemas críticos, el efecto de los poemas que declaman las protagonistas de *La vida extraordinaria* provoca una duplicidad que al mismo tiempo desacomoda al público y reactualiza la tradición literaria. Porque ese choque del tiempo provocado por el anacronismo no solo establece una relación entre las poetas del presente y las del pasado; también nos permite proyectar el impacto de las producciones de Storni en boca de todas esas declamadoras “de cuyo nombre nadie quiere acordarse”. El pasado vuelve para decirnos algo del presente y el presente altera el modo en que percibimos el pasado, plegando los tiempos, acercando las generaciones.

¿Qué vienen a decirnos entonces estas *nacidas para amar*? En su versión distópica y vibrante de estas poetisas, Tenconi Blanco, podríamos pensar, toca un nervio de aquello que Florencia Angilletta ha definido como “lo epocal”: “un estado de la imaginación pública [...] hojaldrado de sensibilidades, flujos ciegos, espectros, promesas, en un amasado no siempre coincidente, que lleva encima emergencias, continuidades, rupturas, desvíos” (19). Ese estado de la imaginación pública, entramado en la gramática inaugurada por Ni una menos y cruzado

por el juvenilismo, la masividad y la visibilidad que caracterizan la sensibilidad contemporánea de los feminismos, se materializa en el modo en que Tenconi Blanco elige reescribir la historia de la literatura argentina desde la mirada de dos mujeres, dos poetas, dos amigas, como él mismo señala. Esa mirada, que recupera la potencia de lo cursi y lo rebelde de las primeras poetisas, nos invita también a repensar esas genealogías plebeyas y sentimentales en clave feminista.

Obras citadas

- Angilletta, Florencia. *Zona de promesas. Cinco discusiones fundamentales entre los feminismos y la política*. Capital Intelectual, 2021.
- Adamovsky, Ezequiel. *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*. Siglo XXI, 2019.
- Bontempo, Paula. “Para Ti: una revista moderna para una mujer moderna 1922-1935”, *Estudios Sociales*, vol. 41, 2do. semestre 2011, pp. 127-156.
- Catelli, Nora. *La era de la intimidad*. Beatriz Viterbo, 2006.
- Didi Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2011 [2000].
- Diz, Tania. *Alfonsina periodista. Ironía y sexualidad en la prensa argentina 1915-1925*. EUDEBA-ROJAS, 2006.
- Gardey, Mariana. “Las lágrimas, de Mariano Tenconi Blanco: la Argentina como Nación Melodramática”, *Gramma*, vol. 28, n°. 58, 2018, pp. 153-158.
- Gorriti, Juana Manuela. *Lo íntimo – Cartas a Ricardo Palma. Obras completas*, tomo X, ed. por Graciela Batticuore y María Vicens. Eudeba, 2019.
- Hoggart, Richard. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Siglo XXI, 2013.
- Kamenzain, Tamara. *Chicas en tiempos suspendidos*. Eterna Cadencia, 2021.
- _____ “Las poetisas del siglo XXI”. *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, coord. por Laura Arnés et al. *Historia feminista de la literatura argentina*, dir. por Laura Arnés et al, EDUVIM, 2020, pp. 527-552.
- Laera, Alejandra. “Amores cautivos”, *Anfibia*, octubre de 2021. <https://www.revistaanfibia.com/amores-cautivos/>.
- Masiello, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Beatriz Viterbo, 1997 [1992].
- Méndez, Mariela. *Crónicas travestis. El periodismo transgresor de Alfonsina Storni, Clarice Lispector y María Moreno*. Beatriz Viterbo, 2018.
- Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Eterna Cadencia, 2012.
- Montaldo, Graciela. *Museo del consumo. Archivos de la cultura de masas en Argentina*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Muschetti, Delfina. “Prólogo”. *Obras. Poesía*, de Alfonsina Storni. Losada, 1999, pp. 9-31.
- Nalé Roxlo, Conrado. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. Eudeba, 1964.
- Noguera, Lía. “Ficciones fundacionales argentinas en el teatro porteño contemporáneo.” *Teatro XXI*, n° 36, octubre de 2020, pp. 47-61.
- Peker, Luciana. *La revolución de las hijas*. Planeta, 2019.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Sudamericana, 1988.
- Puig, Manuel. *The Buenos Aires Affair*. Seix Barral, 1993 [1973].

- Punte, María José. “Ganar la calle: recorridos y andares de las pibas”. *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta*, coord. por Laura Arnés et al. *Historia feminista de la literatura argentina*, dir. por Laura Arnés et al, EDUVIM, 2020, pp. 461-466.
- Saer, Juan José. “Sombras sobre vidrio esmerilado”. *Unidad de lugar*. Seix Barral, 1996 [1966].
- Salomone, Alicia. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Norma, 2004 [1985].
- _____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Nueva Visión, 2007 [1988].
- Tenconi Blanco, Mariano. *Mitos y maravillas*. Losada, 2022.
- Tossounian, Cecilia. *La joven moderna en la Argentina de entreguerras. Género, nación y cultura popular*. Prohistoria Ediciones, 2021.
- Vicens, María. “Nacidas para amar: poesía, cuerpo y transgresión en la literatura argentina”, *Jornadas del Instituto de Literatura Hispanoamericana*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2021.
- _____. “Decir nosotras, ese placer nuevo. Amistad, deseo y autoría en la Argentina del siglo XIX”. *Mujeres en revolución. Otros comienzos*, coord. por Graciela Batticuore y María Vicens. *Historia feminista de la literatura argentina*, dir. por Laura Arnés et al, EDUVIM, 2022, pp. 347-382.