

# Poesía y novela en María Teresa Andruetto. La música del diálogo

JORGE BRACAMONTE

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Instituto de Humanidades  
Universidad Nacional de Córdoba  
jabracam@gmail.com*

Recibido: 26 de diciembre de 2020– Aceptado: 29 de diciembre de 2020

**Resumen:** La escritura de María Teresa Andruetto pone en escena una potente interacción entre lo prosaico y lo poético. Esta interacción permite apreciar una actitud poética como base de la conformación de su escritura. Jorge Monteleone marca que “la poética de Andruetto es su escritura de mayor concentración, el núcleo de su obra donde busca aquel ideal de su poética.” Y subraya que esa poesía gira en torno de un nombre femenino, de una voz de mujer, de una elección de género. Elementos que aquí interrogamos para comprender ciertas configuraciones provocadas por aquella actitud poética, tanto en la poesía y en la novela como en rasgos de lenguaje comunes a ambos grupos genéricos. En eco con *Lengua madre*, indagamos la poesía de Andruetto para postular que existe en la misma un singular trabajo que desde lo sensorial y perceptivo explora órdenes de la lengua que trazan genealogías desde lo femenino, las voces de mujeres y las elecciones genéricas para interrogar lo real.

**Palabras clave:** escritura – poesía – novela – lengua – sensorial – Andruetto

## Poetry and novel in María Teresa Andruetto. The music of dialogue

**Abstract:** María Teresa Andruetto’s writing puts on stage a powerfull interaction between the prosaic and the poetic. This interaction allows us to appreciate a poetic attitude as the basis of the conformation of her writing. Jorge Monteleone points out that “Andruetto’s poetics is her most concentrate writing, the core of her work where she seeks that ideal of her poetics.” And he emphasises that this poetry resolves around a female name, a woman’s voice, a gender choice. Elements that we question here to understand certain configurations caused by that poetic attitude, both in poetry and in the novel, as well as in language features common to both generic groups. In consonance with *Mother tongue*, we investigate Andruetto’s poetry in order to posit that there is in it a singular work that, from the sensory and the perceptual, explores orders of the language that traces genealogies from the feminine, the women’s voices and the gender choices to interrogate the real.

**Keywords:** Writing – Poetry – Novel – Tongue – Sensory – Andruetto

## **Idea sobre la poesía y la prosa en esta poética**

MT: Que el lenguaje no abandone el habla.

C: ¡Eso me gusta, María Teresa! Que el lenguaje no abandone el habla. Naturalmente son todas estrategias.

(Maia, 2013)

Uno de los mayores encantos, y a la vez desafíos, a la hora de tratar de comprender ciertos rasgos relevantes de la escritura de María Teresa Andruetto (Arroyo Cabral, Córdoba, 1954), es su continuo y entramado entrecruzamiento entre lo poético y lo narrativo, algo que aquí por lo pronto denominaremos más abarcadoramente como prosa. Continuo, entramado y denso entrecruzamiento que se da, cabe subrayarlo, sobre todo, entre los géneros poéticos y los géneros narrativos, componentes centrales de una obra que, además, abarca otros registros. Y de manera particular y central aquello ocurre entre su poesía y lo novelístico -también en la cuentística, luego lo puntualizaremos-, no así entre aquellos conjuntos de géneros y la ensayística de la autora, destacada por cierto por las agudas argumentaciones que despliega, pero donde predominan sobre todo los registros periodísticos, de crónica y también la exposición didáctica.

Para comenzar pasando en limpio lo anterior: aquel entrecruzamiento aludido podría resultar como un inicial material para preguntarse cómo es posible pensar ciertos límites y contaminaciones entre la poesía y la novela. Y, más allá: ¿enfocar esto desde un ensayo de comprensión de ciertas posibles lógicas del lenguaje de los géneros poéticos -aquello que por economía agrupamos como poesía-, podría hacer leer de otro modo lo que aquella poética autoral pretende, a nivel de lenguaje, en su escritura novelística?

Los enunciados anteriores no dejan de resultar demasiado amplios y generales. Pero, a su vez, sí o sí pretenden adquirir mayor precisión a la luz de ser interrogados y pensados desde un corpus literario concreto, en este caso el producido por una autora que ha buscado constantemente desde su escritura que lo poético y lo narrativo se entrecrucen y que dialoguen. La idea de diálogo, la bivocalidad, lo dialógico, es una impresión visible que emite cualquiera de los textos narrativos y poéticos de Andruetto. Lo cual, como es sabido, no basta para que sean efectivamente dialógicos. Sin embargo, simultáneamente -esto hace a una de las hipótesis de lectura que sostienen el presente ensayo- ese dialogismo en la escritura de Andruetto es constitutivo, es decisivo a la hora de la conformación de su poética autoral y se puede interrogar la vastedad de sus alcances desde los rasgos mismos de su escritura.

Si nos guiamos por concepciones tradicionales o, inclusive sin ser necesariamente tradicionales, clásicas, se suele pensar que la narrativa está en tensión con -cuando no deliberadamente apartada de- la poesía. Que la narrativa, estrechamente ligada a diversas concepciones de lo mimético, se centra en aquello que se cuenta, en la construcción del relato en sí, y que el lenguaje procura guardar coherencia y correlación con aquello y, de esta manera, evita abrirse a cualquier exceso de lenguaje aparentemente arbitrario; tal suele ser un presupuesto para aquel pensamiento. Esta distinción básica, a veces a duras

penas aplicable a relatos ajustadamente miméticos, ha sido cuestionada por diversas genealogías de la narrativa moderna, ya desde los siglos XVIII y XIX. La postulación de la intensa interacción entre lo narrativo o diegético y la exploración del lenguaje en sí mismo -derivado en gran medida de las diversas búsquedas y revoluciones poéticas-, a lo largo de la narrativa moderna, es uno de los ejes de la tesis que Jacques Rancière desarrolla en *La palabra muda* (2009). Por otro lado, en la reflexión sobre la cuestión por parte de escritores argentinos, dicha interacción ha sido un interrogante recurrente. Basta recordar la postulación cortazariana de *Teoría del túnel. Notas para una ubicación del surrealismo y el existencialismo* (1947) de que toda escritura, por comenzar lo narrativo propiamente dicho, necesitaría entrelazarse, para lograr una innovación de lo novelesco, con lo poético o lírico, apuntando a fusionarse con ello. Aquello a que Julio Cortázar aspira para toda escritura, de manera transgenérica, que es lograr un poetismo escritural, podría pensarse como un antecedente en la literatura argentina de aquello sobre lo que luego reflexionaremos a propósito de la escritura de Andruetto. Por otra parte, aun cuando a veces hayan escrito ensayos sobre la cuestión, o no, obras diversas como las de Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juan L. Ortiz, Juan José Saer o Rodolfo Fogwill, por mencionar unos pocos y unas pocas, podrían ayudar a ver una perspectiva posible, en tanto antecedentes de lo que luego reflexionaremos, de una abierta, dialógica y dinámica interacción entre lo narrativo y poético en una misma poética.

Podríamos revisar aquí si en la obra de Andruetto se trata de una intensa interacción, o de algo más. Probablemente, sea lo poético lo que realmente genera la escritura -en particular la conformación de lo novelesco, e incluso lo cuentístico- en su obra. Es, tal vez, una postulación radical, pero que posiblemente se pueda sostener. Porque no cabe dudas de que, si hay un propósito trazado diacrónica y sincrónicamente por la poética autoral de Andruetto, ha sido el de indagar en lo real -desde lo real cotidiano a lo real político e ideológico-, cuestionando al mismo tiempo cómo se va conformando eso que los diversos narradores comprenden como lo real. Pero a la vez, teniendo en cuenta el temprano arranque del proyecto autoral de Andruetto con la publicación de poesía en su *Palabras al rescoldo* (1993), hallamos que la interrogación singular por el lenguaje ha sido y es, de manera recurrente, crucial.<sup>1</sup> No en vano tiene una novela como *Lengua madre*

---

<sup>1</sup> Según la cronología de la *Poesía reunida* de Andruetto, la secuencia de poemarios hasta el presente es la siguiente: *Réquiem* (1993), *Palabras al rescoldo* (1993), *Pavese y otros poemas* (1998), *Kodak* (2001), *Beatriz* (2005), *Sueño americano* (2009), *Cleofé* (2017) y *Últimos poemas* (2018/2019). Sus libros de cuentos son *Todo movimiento es cacería* (2002), *Cacería* (2012) y *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad* (2017). Los títulos de sus novelas son *Tama* (2003, 1993), *La mujer en cuestión* (2009), *Lengua madre* (2010) y *Los manchados* (2015). A su vez, sus novelas breves son *Stefano* (2001) y *Veladuras* (2005), mientras que a su ensayística la conforman los libros *La escritura en el taller* (2008), *Hacia una literatura sin adjetivos* (2008), *Conversaciones con Andrés Rivera* (2012, con Lilia Lardone), *El taller de escritura en la escuela* (2012, con Lilia Lardone), *La lectura, otra revolución* (2014) y el inminente *Extraño oficio* (2021). Para una presentación bastante completa del perfil de la escritora y un detalle de sus ediciones hasta 2015, véase la Introducción “Miradas desobedientes” de Corinne Pubill y Francisco Brignole, en el libro colectivo dedicado a María Teresa Andruetto ante la crítica que editaron en 2016 (13-25). Asimismo, cabe señalar que en 1993, con *El anillo encantado*, nuestra autora comienza la publicación de su vasta y fundamental literatura infantil y juvenil,

(2010) que, más allá del título, remite a ciertas constantes de su escritura, como interrogarse sobre qué significa la “lengua madre” e insinuar, cuando no explicitar en diferentes momentos, que una base posible de su deseo de escritura es una actitud poética. Esta actitud permite a Jorge Monteleone sugerir cuál podría ser el núcleo de esta poética autoral.

### **Idea sobre el núcleo de aquella poética**

Jorge Monteleone remite, en la escritura de Andruetto, a un sistema de narración que a su vez engloba otro sistema y otro, y así sucesivamente. Según Monteleone esta poética escritural, por cómo se conforma, tiene posibilidades indefinidas de sucesivas aperturas, pues una narración está incluida en otra, y esta, en otra. El citado crítico destaca que, en la obra en cuestión, esa conformación tiene una relación estrecha con los problemas de cómo narrar y de la memoria, dos tópicos constantes en la obra andruettiana. Un primer señalamiento de Monteleone, que aquí retomamos, es que la escritura de Andruetto “no se limita a un género literario, sino que conlleva a menudo una actitud poética.” (Andruetto, 2019: 9). Retomamos esta idea de la actitud poética, como un asiento de todo acto escritural en la autora de *La mujer en cuestión* (2003) y *Réquiem* (fechado en 1993 en su *Poesía reunida*). Actitud poética desde la cual parece organizarse casi toda enunciación de su espacio literario, singularmente el de su narrativa. Actitud que, además, constituiría lo enunciativo, la enunciación y la importancia que la misma va adquiriendo en este proyecto artístico. Así, en gran medida es punto de partida del presente ensayo la aseveración de Monteleone: “La poesía de Andruetto es su escritura de mayor concentración, el núcleo de su obra donde busca aquel ideal de su poética: ir hacia ‘*cierto orden secreto, un orden propio, momentáneo y único*’”.<sup>2</sup> Y esa poesía gira a menudo en torno de un nombre femenino, de una voz de mujer, de una elección de género.” (Andruetto, 2019: 9).

Entonces subrayamos el gesto poético como andamiaje de la enunciación del yo lírico en Andruetto. Un gesto reforzado en el nivel de las publicaciones en forma de libro, ya que es simultánea la aparición de poemarios, novelas y cuentos -lo cual no quiere decir que en la práctica haya seguido esa línea cronológica de generación escritural-.

---

donde también juega con cruces entre lo narrativo y lo poético. Esta obra, por la cual obtuvo -entre numerosas distinciones- el máximo premio internacional Hans Christian Andersen (2012), incluye títulos como *Misterio en la Patagonia* (1993), *Huellas en la arena* (1997), *Fefa es así* (1999), *La mujer vampiro* (2001), *El país de Juan* (2003), *Benjamino* (2003), *El árbol de lilas* (2005), *Agua/cero* (2007), *El incendio* (2008), *Campeón* (2009), *La niña, el corazón y la casa* (2010), *La durmiente* (2010), *El caballo de Chuag Tzu* (2012), *Había una vez* (2012), *Quién soy* (2013), *Trece modos de mirar a un niño* (2014) y *Los ahogados* (2017), entre otros. Dicho marco es paralelo al material que tratamos en el presente ensayo e, hipotéticamente, interactúa con el mismo. Queda para futuros trabajos indagar la importancia del juego entre lo prosaico y lo poético en Andruetto; así como, por otro lado, se puede interrogar estética y filosóficamente sus textos en diálogo con el psicoanálisis, a partir de la importancia que en su obra adquieren las “novelas familiares”, la escucha y la voz.

<sup>2</sup> La bastardilla es del autor.

En efecto, se podría rastrear en los libros estrictamente poéticos la principal pulsión de lo que luego también es narrativa. En *Requiem*, uno de los primeros poemarios fechados en la cronología de la escritora según su *Poesía reunida*, ya vemos esa enunciación singular para la cual es central volver poema otros discursos, por ejemplo, la plegaria o la fotografía, para convertirlos en material del verso. Lo lírico, desde un comienzo, abreva en registros cotidianos y, desde allí, adquiere su dimensión simbólica. En *Réquiem* -en una constante que persiste hasta *Kodak* (2001), ya diremos por qué- se observa una voz monológica, inclusive monocorde, del yo de la voz poética. Con *Palabras al rescoldo* (1993) la fuente cotidiana de lo poético se exagera. Que el poemario se construya a partir de una interdiscursividad central, los recetarios de cocina, marca la construcción de una enunciación desde el rescoldo mismo de lo cotidiano y positivamente banal, material privilegiado -a la larga- del universo andruettiano. En *Pavese y otros poemas* (1998), a partir de intertextos de Cesare Pavese -en particular su *Diario*- se trazan enlaces entre la vida cotidiana del yo lírico, la memoria de su padre, y los textos pavesianos recitados. El cambio en la enunciación luego es el paso de lo interdiscursivo y lo intertextual a lo dialógico, como asiento de esa actitud poética. El comienzo de este cambio podemos detectarlo, más bien, a partir de *Kodak*, aunque ya está insinuado en *Pavese y otros poemas*.

Susana Romano Sued ha llamado la atención sobre la relevancia que tiene el registro de la cámara fotográfica y la poética del ojo en *Kodak* (2016: 133-143). Estos son principios que rigen procedimientos decisivos en tal poemario. Pero, complementario a ello y coherente con esa idea de inventario de instantáneas perceptible en *Kodak*, también está el registro de escenas y de diálogos que en el citado libro devienen poemas. Casi podría verse ya en este poemario de 2001 la fluida y plástica convergencia entre lo prosaico y lo poético, que interrogamos en la apertura del presente ensayo, como posible rasgo central del devenir de esta poética autoral. Esto observamos en el poema “Teoría sobre el cielo”:

-¿Quién pasa?  
-Un niño.  
-¿A dónde va?  
-Al cielo.  
-¿Y por dónde sube?  
-Por una escalera larga / que está allá lejos / al final del pueblo.

El principio dialógico, la bivocalidad, rasgo aparentemente propio de la prosa, aquí permite la estructuración del poema. Aun cuando no hemos transcritto el epígrafe que lo encabeza y que brinda una perspectiva en tercera persona, que evoca el diálogo entre ese yo y aquel tú. Así vemos que lo que hasta los libros anteriores habían sido interdiscursos e intertextos en tanto generadores de lo poético -discursos particularmente impresos, la letra escrita-, desde *Kodak* funcionan como dialogismo. La interacción de voces realmente diferenciadas es generadora de poesía. Los libros poéticos publicados tras 2001, y hasta llegar a *Sueño americano* (2009) y *Cleofé* (2017) -los que preceden y suceden a su crucial novela *Lengua madre*-, en los cuales pondremos el foco al culminar

estas reflexiones, acentúan aquellas dos vertientes que, al principio de la actitud poética andruettiana, no aparecen con la potente interacción que luego concretan.

Junto con la constatación de que la poesía de Andruetto gira a menudo en torno a un nombre femenino, de una voz de mujer, de una elección de género, complejos tópicos que Monteleone subraya, también coincidimos con él en que, tanto en *Sueño americano* como en *Cleofé* -y, en paralelo, tanto en *Lengua madre* como en algunos cuentos de *Cacería*, hablando de la práctica narrativa-, se observa aquella interacción; tan intensa hasta el punto de persuadirnos de que, efectivamente, la poesía es el núcleo de su obra. Una primera evidencia de esto es su poema “Patti S./1975/Photograph by Robert Mapplethorpe”, donde la yo lírica habla desde la identidad de la cantante y compositora Patti Smith, cuando le solicita a Robert Mapplethorpe que le saque la foto para la emblemática portada de su disco debut *Horses* (1973). La voz poética del poemario toma, en primer lugar, la voz de la poeta y cantante norteamericana, emblema, por otra parte, de la contracultura y la lucha feminista en su país. El poema se inspira en la conocida anécdota de la foto final de Smith –“una foto que haga historia, dije, y vos hiciste esa /donde yo no era hombre ni mujer” (Andruetto, 2019: 115)-, para cuyo logro Mapplethorpe termina solicitando a Patti lo siguiente: “Me pediste que me quitara / el saco porque te gustaba mi camisa blanca / y yo me lo puse al hombro como Sinatra” (Andruetto, 2019: 115). Al final del poema se trasunta todavía más la complejidad de voces, el surgimiento de yoes y otros, y de yoes y otras, en el texto. En el mismo, a partir de esa Otredad de la voz poética que es Patti Smith, aparece la voz de Mapplethorpe; la Otra deviene una Yo y así, mediante este poema, revivimos imaginariamente aquella escena. El poema culmina en los últimos cinco versos de esta manera, ágil encabalgamiento mediante:

El álbum  
empezaba con esa frase que solía decirte por las noches:  
*Jesús murió por los pecados de alguien, no por los míos*<sup>3</sup>  
y la frase que hubiera cabido en boca de mi madre  
se mezcló con la canción de una chiquilla suicidándose.  
(Andruetto, 2019: 115)

Cinco versos que introducen en la escena a la madre de Smith junto a la madre de la voz que enuncia, madre o madres que están hablando al mismo tiempo desde sus hijas, por las bocas de estas.

Lo tenuemente extraordinario de *Sueño americano* es que los poemas que luego leemos conforman dos series que, por supuesto, dialogan entre sí. Una serie, desprendida de esa otredad, la de Patti Smith y ciertos sueños (“Chica Bond”) y pesadillas (“Sueño americano”) de la historia y la cultura de Estados Unidos de Norteamérica; otra serie, desprendida de la voz poética, que a su vez remite a ese espacio autoficcional que la escritora María Teresa Andruetto en cierto modo nunca deja de reescribir y transformar en el *work in progress* de su obra, si bien con notables matices. Esto se aprecia desde los

---

<sup>3</sup> Bastardilla en el original.

múltiples indicios -la poesía de Andruetto es elocuentemente indicial, y este dato no es menor para nuestra hipótesis de la tensión entre lo prosaico y lo poético en su escritura- que pueblan su poema “Teresa A./1975/Foto de archivo”, tercer poema del libro, que funcionaría como la imagen espejada del poema centrado en Patti Smith: “Yo quería mandarle fotos a mi primo de Italia / y te pedí que me sacaras una con la minifalda nueva / y las sandalias de corcho.” (Andruetto, 2019: 117)

Si desde la voz de Patti Smith ingresan otras voces, desde la voz poética de “Teresa A.” ingresan las voces de sus parejas, las evocaciones de sus primos, los recuerdos de su pueblo, por supuesto las voces de parientes y genealogías -las imágenes y anécdotas de parientes y genealogías ya están, por cierto, intensamente presentes desde *Réquiem y Palabras al rescoldo*, pero en *Sueño americano* también circulan sus voces-, en particular la voz de su madre, la “lengua madre”, esa noción fundamental de la poética de Andruetto.

En *Sueño americano* otro rasgo visceral es cómo el material narrativo deviene poema. Algo similar a lo que ya vimos, de manera ejemplar, con aquel diálogo transformado en versos. En “Películas” la evocación del cine del pueblo de la infancia, adolescencia y temprana juventud, arranca con el “Había una vez” –“En mi pueblo había un cine...”- para luego recordar una tarde de domingo en ese lugar, la no llegada de las películas –“pasaron un drama en blanco y negro”- y la salida, descrita a partir de detalles expresivos de la escena –“Recuerdo a la salida la cabeza borracha, el veredón donde arrastraban su tedio las parejas...”-. Estos indicios en la poesía de Andruetto resultan precisos y siempre están sembrados con una notable concisión, con una sugestiva economía sintáctica. Material narrativo devenido material poético que en *Sueño americano* tiene tanta relevancia, como otra característica: la importancia que en el libro adquiere la traducción. Traducción de experiencias, traducción de una lengua a otra -o dificultad de traducción-, traducción de lo que uno quiere manifestar a otro, que es como un aspecto un tanto sigiloso, poco evidente en la escritura de Andruetto, pero que tiene su importancia. De hecho, notemos que en el poema que abre el libro, el verso en cursiva de la canción de Patti Smith está en castellano, ya traducido (“*Jesús murió por los pecados de alguien, no por los míos*”)<sup>4</sup>. Luego *Sueño americano* será como un ensayo contrapuntístico y dialógico entre los mundos posibles de “Patti Smith” y “Teresa A.”, donde ingresa lo diverso y lo extrañamente similar de algunas de sus experiencias: la ida desde sus pueblos de provincias a las grandes urbes; las genealogías poéticas de ambas; los afectos; la crítica contracultural, feminista y radicalizada ideológicamente desde lo afectivo enfrentada a los sistemas de dominación.

El conjunto de características recién sugerido manifiesta la intensa interacción entre lo narrativo y poético, lo prosaico y poético, el material narrativo y su poeticidad, articulados sobre todo mediante el diálogo y algunas de sus variantes más complejas -la traducción, por ejemplo-, que pone en un primer plano la cuestión del lenguaje en la obra de

---

<sup>4</sup> Bastardilla en el original. De “Gloria”, incluida en *Horses*, donde Smith retoma la melodía de la canción homónima de Van Morrison y la transforma con su propia lírica irónica.

## JORGE BRACAMONTE

Andruetto, y aun más allá: pone en primer plano el problema de aquello que la autora denomina “lengua madre”. Es en torno a esta noción que se da eso que Monteleone caracteriza como “su escritura de mayor concentración”, el núcleo de su obra, y en donde nosotros postulamos repensar el fuerte y musical diálogo entre su poesía y su novela, su poesía y su prosa. Noción en la que confluyen las cuestiones de la “lengua” y de la “madre”, y las redes que se abren desde ellas.

### Idea sobre lo que abre un nombre

Ya desde el seminal poema “Kodak”, que abre uno de sus primeros libros fechados y que brinda título a un libro posterior, la sucesión de nombres que conforman genealogías muestra hilos claves para el decir poético y el trazado de mundo en la escritura de Andruetto. En el caso de aquel poema, enlaza la alusión al padre con los tránsitos inmigrantes y nómades, también fundamentales en el mundo configurado por dicha poética, y las catástrofes culturales e históricas en las que, recurrentemente, suelen experimentarse aquellos tránsitos y nomadismos. Dice:

Yo  
los miraba  
tras la lente de la Kodak  
con la que padre  
registró la guerra.  
(Andruetto, 2019: 275)

Y luego completa, desde una enunciación más cercana en su circunstancia:

antes  
que la muerte  
disolviera sus pupilas  
y delegara en mis ojos  
el dolor de mirarme  
devastada  
por la ausencia.  
(Andruetto, 2019: 275)

Esa figura paterna, partisano en la guerra, que luego emigra de Italia a la Argentina, en cierta manera es uno de los puntos que articula, ejemplarmente, los tránsitos de cuerpos, voces, ideales y creencias a través de los grandes cambios históricos; cambios que provocan, generalmente de manera abrupta y traumática, como la guerra, aquellos tránsitos. Aquel poema de la figura y el nombre no dicho del padre luego reaparece y adquiere variantes en otros poemas; y, claro está, de manera explícita en su novela *Stéfano* (2001). Esa voz paterna es puesta en escena, en diálogo con otros y otras, en particular con la hija y con la esposa y madre, Cleofé. Esto lo notamos en el poema que cierra *Pavese y otros poemas*, “Del latín recordis”, precisamente dedicado a la madre de la autora, María Cleofé Boglio, pero centrado en la evocación de su padre y, en él, en la genealogía que quedó en Italia. Lo señalado destaca, a partir de estos ejemplos puntuales y significativos en la poética de Andruetto, la amplitud de aspectos que se abren en su obra a partir de una serie de nombres propios.



En efecto, según nuestra lectura, en la escritura de Andruetto es a partir de los nombres que se abren los diálogos y la diversidad de voces que, sobre todo a partir de *Kodak*, progresivamente pueblan y definen su poética.<sup>5</sup> En un libro tan singular como *Beatriz* (2005), dedicado a la poeta santafesina Beatriz Vallejos (1922-2007), aquello adquiere una notable plasmación en la página impresa. Las voces de la yo lírica y la otra, que en sus diferencias y cercanías de enunciación y representaciones de mundos son puestas en escena, adquieren en *Beatriz* la intensidad del detalle, de lo microscópico cotidiano como base del verso: “Por aquí pasó un corderito / ¿un corderito? / no lo he visto.” (Andruetto, 2019: 165). Brevísimo poema construido con una ínfima conversación, desde un mínimo diálogo, expresa que por momentos basta un registro sobrio para manifestar una escucha de la conversación aparentemente fugaz, que a la vez sugiere una situación de incertidumbre. En *Beatriz* se vuelve también notable un procedimiento posterior de los poemarios de Andruetto: la diferenciación gráfica de la presencia de esas otras voces que dialogan con la enunciación poética, mediante la cursiva. Leemos en el poema I del libro:

En la puerta, ella abrió el Ubajay.  
sentémonos aquí,  
dijo,  
*de orilla a orilla,*  
que está buena la luz para ver.” (Andruetto, 2019: 164).

Hay aquí una alusión simbólica a lo que significa el encontrarse a conversar en amistad, en el sentido que así aparece una “luz para ver”, pero esa alusión queda para ser construida por el lector, por la lectora, que a su vez es invitado, es invitada, a escuchar el texto. Escritura poética la de Andruetto que no recurre a lo metafórico ni a lo simbólico como figuras retóricas que sirven para aludir desde el verso; sino que antes bien se detiene en -o vuelve a- escenas y diálogos tomados de lo cotidiano y banal, y desde allí recupera, mediante selección, recorte y transformación del verso, la intensidad insólita de aquellas escenas y diálogos, los que, de otra manera, podrían haber quedado olvidados en la fugacidad de los tiempos y espacios idos. Indudablemente, en Beatriz Vallejos Andruetto recupera un nombre de una genealogía de voces poéticas que la identifican; con y desde Vallejos es recuperado, asimismo, por ejemplo, Juan L. Ortiz, un escritor que también supo asentarse con maestría en lo conversacional, en el fraseo, en lo dialógico como material generador de su poesía.

Lo señalado puede parecer excesivo respecto de lo que indicaría el presente apartado, “Idea de lo que abre un nombre”. Pero no es así, porque en Andruetto las enunciaciones se anclan en nombres propios -dichos o aludidos-. Desde esos nombres se organizan historias, anécdotas, que generan tanto poesía como narrativa. Para complementar podríamos decir que lo que lo abre un nombre es una palabra, puesto que para nombrar alguien o algo, antes está la palabra. Ambas cuestiones circulan por esta poética. Desde estos aspectos -y lo antes enumerado- se rompe con lo convencional, se niega lo

---

<sup>5</sup> Roland Barthes señala que “El Nombre propio funciona como campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico)” (1992:56).

## JORGE BRACAMONTE

convencional, rasgo que hace a la positiva “inactualidad” de la poesía que Alicia Genovese subraya a propósito de la poesía en la modernidad (2016: 19). En la poética de Andruetto lo antes marcado se ata, se enlaza a otro rasgo. Dicha actitud y escritura poéticas en general abrevan, toman, exploran discursos cotidianos, muchas veces de supuesta simplicidad y transparencia; sin embargo, por los movimientos de recorte, selección y reordenamiento producidos por el verso y el ritmo narrativos, recuperan potencialidad de sentidos, de alusión e, incluso, de simbolización. Paradoja notable de esta escritura, que con lo aparentemente simple y transparente se recuperen potencialidades e incluso lo fantasmal de un lenguaje amasado con aquellos materiales. Sin dudas, es aplicable a la poesía de Andruetto lo que Genovese señala: “El enunciado del poema construye así su diferencia frente a los enunciados del mundo de la instrumentalidad comunicativa unidireccional.” (Genovese, 2016: 19).

Lo indicado respecto a lo gravitacional enunciado por las voces de los nombres propios parece llegar a una culminación en *Cleofé*, libro que gira, en primer lugar, en torno a la presencia y a la voz de la madre; para ir y volver desde allí a una diversidad de otros y otras fundamentales: la hija, la nieta, los amigos y amigas; pero también los pesares sociales y políticos en los olvidados en geriátricos, en la permanente presencia de la memoria dictatorial en el presente argentino. Y lo señalado se manifiesta en -e impregna- las dos secciones del poemario, tanto “Mujer colgada al cuello” como “Conversaciones con mi madre”.

En cierto modo “Teresa”, que abre el libro, sintetiza mucho de lo dicho hasta aquí como rasgos generales de una poética:

Me pusieron Teresa  
porque era el nombre  
de mi abuela y anduve por la vida  
con mi nombre de vieja. Es un nombre  
de santas y de reinas pero a mí no me gustaban  
las santas ni las reinas. Yo quería un nombre  
breve, un nombre leve  
y no este nombre de cristiana nueva.  
(Andruetto, 2019: 63)

Fijémonos en la importancia de las razones de un nombre propio, que interroga el poema críticamente. Además, a partir del solo nombre propio que habla, emergen las voces que traen los otros:

*Mi buena  
Teresita, era la frase de mi padre, pero yo  
quería ser pequeña, hasta que un hombre  
de brazos fuertes, de barba oscura dijo  
mi abuela se llamaba Teresa, mi  
hermana se llamaba Teresa, mi  
primera maestra se llamaba  
Teresa. ¿Cómo te podría*

*olvidar?*<sup>6</sup>  
(Andruetto, 2019: 63).

Complementariamente, es en los poemas donde aparece el diálogo con la voz de su madre, Cleofé, donde se llega a un momento de una singular intensidad en la escritura. Podríamos decir que aquí asistimos a una epifanía de aquello que abre un nombre, desde una serie diversa de recuerdos de la propia madre, quien está en un geriátrico, hasta el olvido de la propia identidad por parte de su mamá, quien no obstante habla con su voz. *Cleofé* ensaya, en lo formal, las más amplias posibilidades de diálogo entre lo poético y lo narrativo, entre lo poético y lo prosaico; de hecho, es uno de los poemarios donde más aparece lo que denominamos prosa poética: “Te bañaba con el agua”, “La señorita Cleofé”, “Ella contaba historias de amor”, “El hombre” son ejemplos de ello. Por eso ocupa un lugar epicéntrico en esta revisión de la actitud poética y los cruces entre lo poético y novelístico en Andruetto. Porque, además, aquí la escritura avanza mediante ese citar y poner en escena la voz de otros y otras, particularmente esa otra decisiva que es la madre y aquello que dice, aun cuando haya perdido gran parte de su memoria -quizá precisamente por eso resultan tan sentidos estos versos-. Dicho desafío amoroso es lo que este poemario pone en escena. A partir del diálogo esa madre “perdida” comienza a recuperar el relato de algunos recuerdos. Veamos partes de los dos últimos poemas, que se convierten en emblemáticos de mucho de lo ya señalado. En “Ya está dicha la última pena” leemos:

*¿Quién sos?  
La Tere  
¿Qué Tere?  
La Tere tuya.  
Alumbrame que estoy loca.  
No estás loca.  
Estoy bien loca porque hay que sacarse  
la pena. Es mala la pena,  
es toda mala.  
Sí, es mala.  
Ya está dicha la pena. Es dura.<sup>7</sup>  
Sí, es dura.  
(Andruetto, 2019: 108)*

Observamos cómo la voz de esa otra, fundante para la propia voz poética, aparece con su voz, trama el poema, deja leer las carencias que la situación que escenifica manifiesta en su gran hondura existencial:

*Cuando veo llorar lloro,  
pero no me deajo ver.  
¿Querés un poco de agua?  
No quiero agua, ni plata ni nada,  
quiero amor.  
(Andruetto, 2019: 108)*

---

<sup>6</sup> Bastardilla en el original.

<sup>7</sup> Bastardilla en el original.

## JORGE BRACAMONTE

En el poema que cierra el libro, titulado precisamente “Cleofé”, es la voz materna de esa anciana que dialoga con su hija en un geriátrico, quien enuncia estos dos versos, cuerpo total del poema: “no sé quién soy / no tengo nombre” (Andruetto, 2019:109).

Una identidad otra, quien tiene nombre a pesar de no poder recordarlo, remite a varios de los elementos capitales de esta poética ya marcados: los nombres propios, las genealogías, los múltiples relatos e historias que se ramifican desde y hacia ellos. Pero, sobre todo, aquí remite al centro de la poética de Andruetto, englobante de diversidad de aspectos y problemas que pueblan su escritura en los diferentes registros. De cierta manera, está en la generación de su propia actitud poética, ya sea que genere poesía, ya sea que genere novela: el interrogar, el explorar, el indagar la “lengua madre”. *Cleofé*, publicado siete años después de *Lengua madre*, profundiza todavía más lo puesto en escena y problematizado en la novela: el profundo alcance que tiene la lengua madre y cómo solamente a través de las cadenas madres-hijas, madres-hijos, podemos llegar a su entera comprensión. Como bien ha apuntado Jorge Monteleone al respecto, la escritura poética de María Teresa Andruetto

se forma menos en la lengua materna que en aquello que llamó, hermosamente, la “lengua madre”. La lengua madre es una lengua maternal, es decir, originaria, porque en ella se articula cierta voz desinencial, remota y a la vez presente, de una mujer plural en la que se entretejen todos los relatos, todas las memorias. (Andruetto, 2019: 9)

Y añade el citado crítico que “Esa urdimbre textual se devana en torno a una mujer y ése es uno de los centros de sentido de toda la obra artística de Andruetto. En su escritura la mujer ‘se hace un sitio’, una y otra vez el *topos* de la narración”. Luego apunta que al verificarse ese “hacer(se) un sitio” por parte de la mujer, la escritura de Andruetto hace lugar a un hablar de las mujeres: “las familiares y las desconocidas, las abuelas y las madres y las hijas y las nietas, las víctimas y las cuestionadas, las olvidadas y las ausentes, las estridentes y las notables, las muertas y las vivas.” (Andruetto, 2019: 9). Ampliamos subrayando que la escritura de la autora de *Lengua madre* no únicamente “hace lugar al hablar de las mujeres”, sino que sobre todo intenta que desde su escritura hablen las mujeres.

Andruetto por su parte ha definido la lengua madre así: “Tal vez podamos pensar, cuestionarnos, interpretar e interpelar en otras lenguas, pero es más difícil sentir en una lengua que no sea aquella en la que hemos sido alimentados, esa que, no por casualidad, llamamos lengua madre” (Andruetto, 2021: 84). Incluso en otros momentos, aun cuando admitamos el carácter relativo de toda construcción de verdad, la lengua madre asimismo es aquella en la que, en definitiva, podemos comprender, si no la verdad, al menos aquello que resulta decisivo para nuestra propia verdad subjetiva y ciertas formas verdaderas en que tratamos de mirar y comprender la sociedad y el mundo. Esto se ha vuelto hermosamente relato en *Lengua madre*.

Por ello sostenemos que, ante la necesidad, el desafío y también el placer de explorar y re/conocer esa lengua madre, la actitud poética andruettiana recurre y transita los más diversos géneros en su escritura, tensando y transgrediendo sus límites. Por esto exige

todavía más a esa exploración dialógica, a ese mosaico de voces, que, por este mismo movimiento, por más que reconoce o admite ciertas fronteras previas entre lo poético y lo novelesco, entre formas de la poesía y formas de la prosa, se dispone sobre todo a abrir pasajes entre estos territorios.

### Idea sobre ciertas aperturas entre el verso y la prosa

De allí también que, en cierta medida y para la pasión lectora, en esta poética se produzca una notable fluidez entre lo poético y lo novelístico, lo poético y lo prosístico. Obsérvese que tendemos a usar esas designaciones de manera adjetiva. Y esto para evidenciar esa fluidez, interdiscursiva, intertextual y sobre todo intensamente dialógica, donde lo conversacional es fundamental. Como ya sugerimos, el trabajo con lo referencial de lo real siempre está presente, problemáticamente, en la obra de Andruetto. Pero junto a ello, y quizá de un modo más crucial todavía, está su particular manera de problematizar el lenguaje para explorar y trabajar la representación de lo real. Todo lo señalado hasta ahora busca dejar patente esta abarcadora afirmación. Y la cuestión de la “lengua madre” es lo que, en dicha poética, no deja de gravitar para reflexionar una y otra vez sobre ello.

Uno podría preguntarse, para tratar de visualizar más claramente aquellos pasajes antes aludidos: ¿cómo lo prosaico, lo narrativo y el relato incluso, devienen verso? ¿Y cómo es posible leer en la prosa, en la narrativa, ciertos ecos de lo poético, más allá de los materiales, temas, personajes e historias, si no comunes, claramente afines, que circulan por los diversos registros escriturales? Pensado esto desde lo poético en Andruetto, cabe subrayar lo siguiente: su versificación pone el acento en el ritmo interno de los versos, en una musicalidad sostenida, que hace devenir poético todo material, desde la conversación más ínfima, el detalle más trivial hasta el material más crudamente narrativo. De la mano de esto, en una poesía que privilegia los versos libres, adquiere un mayor valor el uso del encabalgamiento. Es el trabajo fluido, ágil, musical, con el encabalgamiento aquello que contribuye notablemente para la versificación sonora de todo tipo de material. Mediante el encabalgamiento el material narrativo deviene verso y se distribuye en la versificación: “*A nosotros no nos daba bola. Ellos sabían comprarse / ropa, paseaban, a mí me retaban a cagarse y yo hacía / las cosas...*”, leemos en “Hermanos” (Andruetto, 2019: 89). Este procedimiento es complementario de la bivocalidad, de lo dialógico y, en cierta manera, lo pone en evidencia en la forma poética. E indica que el verso es verso, y la prosa es prosa, pero al conectarse y adquirir estos pasajes entre uno y otra, son aquello y algo más; algo diferente que no es solo verso ni solo prosa. Al pensar en la escritura de Andruetto y en coherencia con lo hasta aquí argumentado, podríamos decir que pasan a ser prosa poética, y poetismo prosaico, y que hay pasajes entre ambos. O, como ha señalado Giorgio Agamben, “es poesía aquel desarrollo en el que es posible oponer un límite métrico a un límite sintáctico (todo verso en que el *enjambement* no esté, en la actualidad, presente, será entonces un verso con *enjambement* cero), es prosa el desarrollo en el que esto no es posible.” (Agamben, 1989: 21). Creemos probable e iluminador superponer a la comprensión de la escritura de Andruetto el razonamiento del filósofo italiano. Por una

parte, que el verso en el momento mismo en que, mediante el encabalgamiento, “rompiendo un nexo sintáctico, afirma su propia identidad, se ve, sin embargo, irresistiblemente atraído a inclinarse hacia el siguiente verso, para aferrar aquello que ha arrojado fuera de sí: esboza un paso de prosa con el mismo gesto con que da testimonio de su propia versatilidad.” (Agamben, 1989: 23). Por otra, que este razonamiento lleva a que el encabalgamiento sea de por sí ese pasaje, ni prosa ni poesía, sino una tercera cosa, el “camino bústrofédico” de la poesía según Agamben, aquello que define -remitiendo a posibles orígenes de toda cultura- como la “esencial prosimetricidad de todo discurso humano”. Pensemos aquí en lo que hemos venido subrayando del fundamental dialogismo, bivocalidad que recupera y cultiva, incesantemente, la escritura poética de Andruetto abrevando en lo prosaico.

De aquí que, para cerrar este apartado, y en consonancia con lo ya marcado sobre la actitud poética andruettiana, pueda también retomarse la siguiente reflexión de Agamben para entrever en ella lo que define la actitud poética de nuestra escritora:

La versura [...] constituye la esencia del verso (y cuya exposición es el *enjambement*), es un gesto ambiguo, que se dirige al mismo tiempo en dos direcciones opuestas. Hacia atrás (verso, *versus*) y hacia adelante (prosa, *proversus*). Esta oscilación, esta sublime duda entre el sentido y el sonido, es la herencia poética que el pensamiento debe resolver.

(Agamben, 1989: 23).

Es allí donde la escritura de Andruetto, que pone en escena hablantes, también interpela para que sus lectoras y lectores se hagan eco de la musicalidad de las voces de aquellos y aquellas.

### **Idea sobre lo sensorial, lo perceptivo y los órdenes de una lengua madre**

Pero habría que ir más allá: la escritura de Andruetto no únicamente pone a prueba los alcances del lenguaje, indagando en lo real; sino que, sobre todo, no cesa de explorar ni de interrogar lo que pone en juego la palabra. La palabra en acción y el interrogante en relación con las configuraciones de lo real, avanzan al mismo tiempo en esta escritura, sostenida según nuestra convicción en aquella actitud poética. Aquí conviene redondear, una vez más, lo ya apuntado por Bajtin respecto de lo dialógico, la bivocalidad y la polifonía. El teórico ruso destaca que en el término ‘palabra’ sobrentendemos la lengua en su plenitud completa y viva, lengua que “solo existe en la comunicación dialógica que se da entre los hablantes”; en ella la bivocalidad, el dialogismo, la polifonía se dan por la manifestación de la palabra viva y concreta, entendida “como signo de una posición ajena de sentido completo, como representante de un enunciado ajeno, es decir, si percibimos en ella una voz extraña.” (Bajtín, 1986: 257). Estas son reflexiones capitales para repensar la novela, comenzando por la novela mimética, pero que, como ocurre con ciertas experiencias escriturales -tales la de Andruetto o la de Leónidas Lamborghini, según la ha estudiado Ana Porrúa utilizando la noción de polifonía-, resultan profundamente pertinentes, sobre todo para interrogar aquellos pasajes entre prosa y poesía.

Ahora bien, en esos pasajes entre poesía y prosa, lo poético en Andruetto logra, por lo ya señalado, una imbricación que merece destacarse: los indicios, los detalles mínimos, la conversación fugaz en una anécdota absolutamente trivial, se engarzan en una exploración siempre abierta a estar ensayando, a estar buscando la palabra -y las versuras de palabras- que los manifiesten y los rescaten; palabras que hacen a aquel intento de rescate poético de la lengua en su plenitud completa y viva y, por cierto, en apertura constante, como si estuviera siempre en presente. Basta abrir al azar y leer, como leemos en el poema “Música” de *Cleofé* (*¿Qué lindo! / Es una zamba, ¿te gusta la música? / Me gusta todo lo humano que tiene*), para apreciar ese engarce entre la referencia concreta, el rescate y el recorte en el verso de las palabras y aquello que, como diría Agamben, deja la poesía que leemos y escuchamos y que el pensamiento, al leer y escuchar, resolverá en su momento a su manera.<sup>8</sup>

### Idea sobre la poesía, lo narrativo, lo dialógico y la lengua en Andruetto

Hay una idea que siempre nos ha suscitado *S/Z* de Barthes, aquella de entender el texto como una estereofonía de voces y códigos. Capas de códigos que, a la vez, entraman el texto. Como es sabido, Barthes ejercita allí una lectura vanguardista, modernista entendido esto por “textualista”. Según Barthes, las voces remiten a la materialidad de la letra, del proceso escritural y textual. Rescatamos la idea de estereofonía para ponerla en interacción con el dialogismo, la polifonía que aquí, a propósito de los interrogantes que abre la escritura de Andruetto, hemos subrayado. De manera destacada, podríamos aventurar que desde el inicio de su proyecto escritural Andruetto ha procurado poner en tensión productiva de su poética dos vertientes, por momentos contrapuestas en la historia literaria: por un lado, la del continuo trabajo escritural que apunta a un horizonte de experimentación; y por otro, la que ha buscado renovar el realismo, pero transgrediéndolo por ese afán de incorporar a la escritura la interacción dialógica de voces. Podríamos caracterizar su estética como la de un retorno dialógico a lo real. De esta manera, un movimiento paradójico -uno más, pero quizá sea el gesto creativo más importante- define la búsqueda en proceso, desde los primeros textos publicados de la autora: avanzar incorporando sigilosamente técnicas y procedimientos de vanguardia, para llegar en algún momento a recuperar las enunciaciones de las voces -incluso las pretéritas, las de ciertas genealogías y tradiciones alternativas- en la sociedad y en la historia. Coherente con nuestras hipótesis de lectura, es factible de leer esto en aquel trabajo transgresor entre lo poético y lo narrativo.

Podemos establecer un paralelo. Como señalamos al principio, si en el plano novelístico se pasa de un realismo de compleja y despojada interdiscursividad, como la de *Tama* (1993), a una todavía más compleja interdiscursividad y polifonía estructurada

---

<sup>8</sup> Cecilia Malem me recordaba la presentación pública, en lectura a dos voces, de *Cleofé*. María Teresa leía en voz alta la voz de su madre y su hija Juana Luján la voz de la hija Teresa. Sin dudas, la poesía de Andruetto es una poesía para ser puesta en voz; consonante con ese dialogismo aquí subrayado y con la idea de caligrafía tonal propuesta por Ana Porrúa.

desde el informe del investigador privado, que es el principio constructivo de *La mujer en cuestión* (2003) -donde aquello permite circular la multiplicidad de voces y versiones que polemizan acerca, precisamente, de la identidad construida por Eva, la mujer en cuestión-; y, finalmente, se arriba a esa polifonía asentada en gran medida en el archivo epistolar y de recortes encontrados por Julieta -la hija y nieta protagonista- en *Lengua madre*; de manera similar, en la producción poética -leída desde la secuencia de sus libros publicados- se pasa desde la potente y variada interdiscursividad escrita de los primeros libros, a la presencia decisiva de las enunciaciones de voces de otros y otras como parte de casi cada poema de poemarios como *Cleofé*<sup>9</sup>.

Podría decirse que en ese trayecto ambas vertientes de géneros -los poéticos y los narrativos- no solo han interactuado y se han contaminado -además de configurar una serie de problemáticas e incluso historias y personajes afines y hasta comunes-, sino que han dialogado intensa, potentemente, en el marco gravitatorio de aquella noción y conjunto de cuestiones y aspectos que la misma autora ha sugerido desde la idea misma de “lengua madre”.

Llegados a este punto, cabe preguntarnos: ¿es posible ver cómo lo poético es manifiesto en los procedimientos de sus novelas y cuentos, tal como el encabalgamiento -por mencionar el más capital- manifiesta aquellos pasajes entre la poesía y la prosa? Notamos algunos rasgos a destacar. Por una parte, la densa conformación discursiva y alusiva de sus cuentos. En algunos de ellos, como ocurre en “Los rastros de lo que era” (de *Cacería*), las acciones del presente narrado son mínimas -una mujer de paso por Córdoba se encuentra casualmente en un bar con su ex torturador-; pero es el ritmo interno de la prosa y la densidad de las memorias de la lengua puestas en juego aquello que lo convierten en un relato de siniestra poeticidad. Por otra parte, en el cuidadoso entramado interdiscursivo y de artificios conversacionales que traman los cuentos y las novelas de la escritora, surgen momentos donde la organicidad de lo mimético, que las narraciones reconstruyen y ponen en escena, se fragmenta, ya sea porque los personajes solo acceden a restos de discursos, ya sea porque la escucha narrativa trata de recuperar lo fugaz de conversaciones. En *Lengua madre* muchos fragmentos tranquilamente podrían devenir pequeños textos de sus poemarios: “Ya no cree en venganza ni en perdones. / La memoria es la venganza. / Y el perdón.” (Andruetto, 2010: 180). Y en la página siguiente, por dar otro ejemplo al azar: “¿Ahí? ¿Aquí? Yo te cuido, yo te miro. / ¿Te molesta? / ¿Y si me molesta, qué?” (Andruetto, 2010: 181). Pero estas manifestaciones de pasajes entre lo prosaico y poético desde sus narraciones, a su vez que los ejemplifican, ya dejan abiertas futuras hipótesis de estudio, en una senda donde -como apuntara César Aira a propósito de la escritura de Osvaldo Lamborghini- “hay una arqueología poética en la prosa, y viceversa; una doble inversión.” (Lamborghini, 1988: 9). Un camino indagatorio para

---

<sup>9</sup> Aquí no analizamos ni su novela *Los manchados* (2015) ni los cuentos de *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad* (2017). Queda para un estudio más abarcador desde las líneas aquí trazadas. Solo cabe acotar que tal vez *Los manchados* manifieste el mayor despliegue polifónico andruettiano hasta la fecha.



comprender la naturaleza de lo literario que quizá sea más relevante de lo que a simple vista parece.

### Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio, 1989, *Idea de la prosa*, Barcelona, Península.

ANDRUETTO, María Teresa, 2002, *Todo movimiento es cacería*, Córdoba, Alción.

\_\_\_\_\_, 2003, *Tama*, Córdoba, Alción.

\_\_\_\_\_, 2009 (2003), *La mujer en cuestión*, Buenos Aires, Debolsillo.

\_\_\_\_\_, 2010, *Lengua madre*, Buenos Aires, Random House Mondadori.

\_\_\_\_\_, 2012, *Cacería*, Buenos Aires, Random House Mondadori.

\_\_\_\_\_, 2015, *La lectura, otra revolución*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_, 2015, *Los manchados*, Buenos Aires, Literatura Random House.

\_\_\_\_\_, 2017, *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad*, Buenos Aires, Literatura Random House.

\_\_\_\_\_, 2019, *Poesía reunida*, Buenos Aires, Ediciones en Danza.

\_\_\_\_\_. 2021, *Extraño oficio*, Buenos Aires, Literatura Random House.

BAJTÍN, Mijaíl, 1986, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.

BARTHES, Roland, 1992 (1970), *S/Z*, México, Siglo XXI Editores.

CORTÁZAR, Julio, 1994, *Obra crítica/I*, Buenos Aires, Alfaguara.

GENOVESE, Alicia, 2016, *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

JOZAMI NASSIF, Julieta, 2020, *Glosa a Confesiones impersonales. El juego, la singularidad y lo potencial como pilares de la poética de Carlos Schilling*, Universidad Nacional de Córdoba, Tesis inédita de Licenciatura en Letras Modernas.

LAMBORGHINI, Osvaldo, 1988, *Novelas y cuentos*, Barcelona, del Serbal.

MAIA, Circe, 2013, *La pesadora de perlas. Obra poética. Conversaciones con María Teresa Andruetto*, Córdoba, Viento de fondo.

PORRÚA, Ana, 2001, *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

**JORGE BRACAMONTE**

- \_\_\_\_\_, 2011, *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.
- PUBILL, Corinne y Francisco Brignole, 2016, “Miradas desobedientes”, Corinne PUBILL y Francisco BRIGNOLE (Eds), *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia, Albatros Ediciones, 13-25.
- RANCIÈRE, Jacques, 2009, *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- ROMANO SUED, Susana, 2016, “Poéticas del ojo: mente, visión, imaginación y memoria en Kodak”, en Corinne PUBILL y Francisco BRIGNOLE (eds.), *Miradas desobedientes. María Teresa Andruetto ante la crítica*, Valencia, Albatros Ediciones, 133-143.