



El poema : ¿traducción y pliegue de la voz? ¿el sueño del cuerpo en las fronteras de la lengua?

Autor:
Muschiatti, Delfina

Revista
Mora

2000, N° 6, pp. 89-95

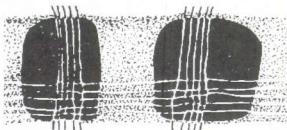


Artículo



El poema:

¿traducción y pliegue de la voz? ¿el sueño del cuerpo en las fronteras de la lengua?



Delfina Muschietti*

es Orfeo quien canta. Viene y se va.

El canto fluye.

Cantar es en verdad otro aliento,
un soplo entorno de nada [...]. Un
viento.

Dos citas de **Sonetos a Orfeo** de Rainer Maria Rilke sirven de epígrafe para este trabajo. ¿Quién canta? pareciera ser la pregunta que levantan estos poemas que he puesto contiguamente uno al lado del otro, en constelación, para que sus fragmentos hablen con la fosforescencia de los fósiles. *Siesta* de Juan L. Ortiz (1924-1932), *Tulips* de Sylvia Plath (1961), *Las bellas banderas* (1964) de Pier Paolo Pasolini preguntan de una u otra manera Quién o Qué canta, qué se ve, cómo se traman voz y cuerpo cuando la ley es el dormir, el sueño, el estar suspendido, horizontal. ¿Es esta posición la figura que hace posible que se desencade la voz del poema? Otro aliento, soplo ignorado, viento. De dónde viene si adviene cuando llega el desierto, la página en blanco o los párpados cerrados o entreabiertos.

Conciencia y memoria se excluyen entre sí (Freud). Hasta dónde llega el cuerpo cuando los párpados se cierran, hasta dónde o

hasta qué formas del pasado llega la voz en el despliegue del silencio.

El incipit del poema *Siesta*, de Juanele Ortiz, instala esa situación hipnótica en la que se sale de los límites del propio cuerpo:

*Tendido a la sombra de
un árbol, yo soy un niño
dormido en medio del campo.*

Ese **yo** territorio recortado y recortable se invierte o invierte su letra en el **soy** (yos): soplo del presente de la escritura por el que el yo se expande ampliándose hasta el *niño/dormido en medio del campo*. La extensión que domina la visión es una llanura infinita, el campo, o el silencio palpable del sueño, o el del blanco de la página sobre el que pasa ligero el largo y fino poema de Juanele. Cae sobre el blanco e invierte sus posiciones, deconstruye. Cuerpo horizontal, tendido sobre la tierra, lee el cielo vuelto *puro de agua*, pero la corriente es *vaga* y las nubes, *espumas*. En el juego de inversiones el follaje es leído como bordado que se escribe en el cielo, en la nada, deshaciéndose mientras se afirma. *Hace y deshace, indeciso*, dice, nombrándose en su hacer poema. Indecisión que indefine y actúa lo indecible. Una vez allí, en el juego

de inversiones que el estar tendido, horizontal, hace posible, sucede el viento que rasga la fina película del sueño y encierra en el mundo propio de sí, el globo del afuera, confundiendo uno y otro:

*El viento entra en el sueño
como una música que
trae el anhelado del campo,
ya extático o vagabundo,
soñando con sus secretos
o tendido al horizonte.*

Viento rima con *sueño* en principio y fin del verso, enmarcando sus faltas de límites, su indecisión que suma al campo los predicados que antes fueron del yo o del poema: extático, vagabundo, soñando, tendido. El poema hace posible en su decir esa expansión o indefinición del sí mismo. El viento, indeciso, es el campo, es el yo hecho niño, hecho soplo que se dice a sí:

*El viento dice el ensueño
de esta paz verde y fluida
bajo su respiración.*

¿Quién dice, quién respira o dice, quien sueña o está bajo? ¿Quién fluye verde paz si antes era cielo que era agua, vaga corriente? ¿Quién sí mismo y otro? ¿Es ya necesario el quieto?

* Docente en Teoría Literaria, Facultad de Filosofía y Letras.

El poema se cierra como empezó, enmarcando el silencio con su vuelta a empezar, indefinido entre comienzo y final, tierra y cielo, cielo y agua, escritura indeleble y desaparición, arriba y abajo, música y silencio, en su fuera de sí, abierto a la memoria de una tierra de nadie, durmiendo.

I am nobody dice el yo de *Tulips*, de Sylvia Plath. Y la palabra usada para afirmarse (como antes *soy un niño*), actúa en expansión y borramiento de los límites del cuerpo: no-body, haciéndose eco del engeguamiento que produce el blanco *snow*:

*Look how white everything is, how quiet, how snowed-in/
I am learning peacefulness, lying by myself quietly/
As the light lies on these white walls, this bed, these bands/
I am nobody.....*

Si paredes, cama, manos se confunden como fragmentos deslumbrados por el blanco que niega los límites entre unos y otros, la sílaba negadora presente en *snow* viaja también hasta el cuerpo y se le adhiere en el estar horizontal, tendido, así como caen unas sobre otras las palabras *myself - lying - and light-lies*. Y el eco, las sonoridades y la imagen visual de la letra repitiéndose logran el efecto del blanco alisando el campo visual, la superficie de todo lo que se vuelve nada, extasiada en la calma de lo liso.

...How white everything is....

El par *white everything* juega como el par *no-body*. *White* y *no* funcionan como vaciadores de i-

dentidad: territorio recortado en la ley colonizadora de la institución. Vacío como desierto blanco deseado

*I didn't want any flowers, I only wanted/
To lie with my hands turned up and be utterly empty/
How free it is, you have no idea how free./*

Empty, free, sleep abren el espacio liso y el tiempo devenir, a salvo de la cuadrícula de la identidad civil que impone la Ley del Padre, la única legetimadora de los límites del cuerpo, vampírica, sustractora del cuerpo para sí:

Now I have lost myself I am sick of baggage!

Por *lost* se hunde la identidad, cuando se cierran los ojos. Movimiento que el poema exhibe en el juego de la palabra *pupil*: la indecibilidad de sentidos entre la **pupila** (órgano del sentido de la vista) y **alumna obediente**, que debe registrar-incorporar todo lo que la percepción domesticada le exige: *Stupid pupil* ¿Quién habla, entonces, una vez perdido el **myself**, y cerrados los párpados a la trama de la Ley? *El caos luminoso del campo visual oscuro*, nos



dice Freud. Impersonal el fluido. El campo oscuro que surge cuando se cierran los párpados se comunica con el blanco de la nieve afuera, campo oscuro-blanco, campo nada del **Nobody**. Estado de indecisión que también se dice en el poema *Sonho* de Ana Cristina César, un poco más tarde, hacia fines de la década del '60:

*Entre os complementos
uma massa se agita,
indecisa.*

*Por sobre os remedos
uma nuve se estica,
esbranquecida.*

*Unindo os membros
uma luz principia,
unida.* (1968, **Inéditos e dispersos**)

El principio de unir, masa indecisa, y a la vez devenir, proliferar, habla de una lógica diferente a la de la vigilia: abierta a la libre posibilidad de combinar, fundir y mutar mientras ilumina, como el lenguaje de la poesía: cita, de esa otra ley, la del *caos luminoso*.

En el poema de Plath el momento de reinstauración de la Ley de la vigilia se instala con la aparición del ramo de tulipanes (regalo del otro), cuya rojez (*redness*), actúa como una gran boca, un gran rostro que llama, interpela, identifica, como la sonrisa del marido y el hijo en la foto familiar: *little smiling books*, anzuelos que sustraen del campo-nada. Antes de la aparición de los tulipanes todo era recortado vacío blanco, puro cuerpo extendido sin fronteras en el vacío: *And I have no face*. Antes de la llegada de los tulipanes, sólo era el aire en calma, atravesando el cuerpo en la

respiración, yendo y viniendo. Con los tulipanes llega otra vez la identidad civil y policíaca: cara, nombre, ropa de día, historia familiar en la foto y la herida dolorosa y sangrante en el cuerpo: todo el pesado bagaje, dice el poema, que se había abandonado allí, en manos de los anestesiados. Muchos de los textos de Plath juegan con este sistema: cuerpo vertical versus cuerpo horizontal, con cadenas de asociaciones contiguas para uno y otro. El primero es el que se mueve en el marco de la Ley del Padre, el de la identidad civil que duplica en la mujer la condición de cuerpo colonizado, sustraído de sí. Derrida nos habla en **El monolingüismo del otro** de una colonización esencial de la cultura, que instala en nosotros la nostalgia de una *pre-primera* lengua inexistente, en realidad siempre lengua de llegada. Y nos dice también que la madre como lugar de la unicidad irremplazable es condición de la locura misma. Allí se traman, alocadamente, los desbordes de la voz de la mujer en Plath: salir de la ley del padre, figura del nazi cuya lengua corta como alambre de púa, en el famoso poema *Daddy*; y en la calma del estar tendida, olvidada de sí y de su lengua del Otro, resistir con cierta cantidad formal la experiencia devoradora de la unicidad-espejo de la madre. En el poema *I am vertical* el estar tendida propone leer-como en el poema de Jüanele-

el fluido negro y liso del cielo, y proliferar en pétalos, hojas

It is more natural to me, lying down

Fluido negro y liso que se vuelve blanco, indeciso, a la manera de la nube *esbranquecida* en el poema de Ana Cristina. Por eso, tramar siempre la inminencia de otra lengua más, deconstruir en la promesa amenazante de la traducción como ley. Derribar la **I** (ai) erguida que señala al yo civil, doblegarlo horizontal hacia la lengua ramificada que llega. Y esa lengua que llega, tan libre, nos dice, es posible tan libre si viene del campo liso, oscuro y blanco del sueño. Una lengua enigma, soplo, que no pide identidad, ni nombre, ni número, sólo respira en la percepción aguda y corporal del aire: *fala desvastrada*, de Ana Cristina, *delira*, en la tesis de Derrida en *¿Qué es poesía?*: anti-tesis sobre la poesía. Más de una lengua.

Si la traducción nos señala lo que una obra tiene de intraducible -como afirma Walter Benjamin en *La tarea del traductor*- la traducción de los sueños, esto es, el pasaje de una experiencia vivida en la ley de la pura sensación a otra articulada en la ley del lenguaje, no hace sino mostrarnos en la resta *la singular e impenetrable apariencia de los sueños*, es decir, su intensidad perdida, una superficie imposible de hollar. Nos habla así

una vez más de la imposibilidad de la traducción y a la vez de la imposibilidad de no traducir: operar en una trama, entonces, con fragmentos o restos *burtados al olvido* (Freud) que controla la vida despierta. El poeta, como el traductor, se dispone a recomponer fragmentos en una forma que pueda asir la forma de la libre disposición de los sueños. Se trata de un pasaje de forma a forma, de cantidad formal a cantidad formal. Y como contrapartida, el sueño trabaja con fragmentos de los sucesos vividos que recompone y modifica, como la traducción modifica la lengua del original violentado, y al mismo tiempo violenta la lengua del traductor. El poeta, entonces, vuelve a desandar el camino hacia adelante: roba lo que le ha sido robado por el olvido: intenta llegar a un estado de *conciencia sensitiva* mucho más amplia y profunda de su *encarnación* que en la vida despierta¹. *Si, durante el sueño, la conciencia se adormece, en el sueño, la existencia se despierta*². El poeta roba para llegar a un exceso, una ampliación que no habla sino de la imposibilidad de llegar a una patria que no existe: a una pre-primera-lengua que es solo un fantasma y promete en su inminencia la **carnealidad** perdida en el olvido. De modo que el vector de la inminencia promete una lengua de regreso que es en realidad de llegada. Y pienso en el Gironde de **En la masmédula** que

¹ FREUD, Sigmund (1900). **La interpretación de los sueños**. Buenos Aires, Hyspamérica, 1993.

² Cfr. FOUCAULT, Michel (1954). "Introducción" a BINSWANGER, *Rêve et existence*, en *Dits et écrits*, tomo I, París, Gallimard, 1994. (la traducción es mía).

escucha en el *tambor indígena* de la rima el *Tan-Tan yo* que es inminencia y restitución imposible de la lengua del desierto, de la pampa.

La poesía, entonces, como sucesión de traducciones fallidas: en esas fallas, como juego abismático, encuentra su exceso, su robo del robo. Si la poesía, en última instancia, intenta llegar a la percepción, al mundo sensitivo y restituir a la lengua una carnalidad robada, una lengua de prestreño que no existe, une a ese camino de regreso el pasaje por el sueño, que le presta una forma de libertad imposible de traducir, y que el poema traduce mostrando en su forma la imposibilidad de traducir *el polvillo luminoso del campo visual* que extiende el sueño, o la experiencia intensa del estar tendido, o suspendido, cortado de las instancias del tiempo cronológico, como en los estados piconolépticos de los que nos habla Paul Virilio.

Y en el tercer poema que leemos. *¿Qué me dice el sueño matutino?* se pregunta *Le belle bandiere*³ de Pier Paolo Pasolini y coloca en el centro de la escena la actitud de atención, de escucha de esa voz que dicta y se cuele, sopla y escribe en el borde del cuerpo, sobre la página. Cuando el lenguaje extranjero de sí, alejado de su propiedad se encarna en el doblez de

los párpados cerrados. Viene del mundo de la sensación y debe ser traducido con la mínima resta posible al mundo abstracto del sentido, para restituírle carnalidad. El mundo del sentido como campo del olvido, que debe ser arrasado y vuelto desde allí nueva página en blanco. *Soniar no es una manera singularmente fuerte y viva de imaginar. Imaginar, por el contrario, es mirarse a sí mismo en el momento del sueño: es soñarse soñando*⁴ Reduplicación, doblez, exceso. se trata, entonces de un sueño dentro de otro sueño: letras griegas, ajenas, que se repliegan en el límite de la carne:

*Mármol, cera o cal/
en los párpados, en los ángulos
de lo ojos/*

Y esta otra traducción de una lengua (el italiano) a otra (el español) inevitablemente agrega una resta más a la carnalidad del dictado: *Marmo, cera o calce* funde en sonoridades cercanas, contiguas y encadenadas esa colgadura de la letra en la rima interna que cae en *palpebre*. Los párpados recogen así el sabor, la espesura de lo que la lengua extranjera está diciendo: debe pasar por el cuerpo y asentarse en una base cerrándose hacia los costados, de la o a la *i: angoli degli*

occhi. Allí donde se cierran o se abren las puertas de la imagen, allí donde se sella el pasaje al otro mundo: el *idios kosmós* del sueño. *El hombre despierto vive en un mundo conocido; pero el que duerme se vuelve hacia un mundo que le es propio*.⁵ Se abre y se cierra, se sueña y se despierta: se escribe lo que se oye en el silencio de la imagen, en forma inaudible. Se lee desde el lenguaje, tirando de él para llegar a la superficie del límite, del plegado que comunica con la utopía de transcribir el sueño. El poema va de un extremo al otro como las *suaaves olas grandiosas* que carcomen el cuerpo isla, lenguas del tiempo. Utopía porque estar despierto es estar en el lenguaje y pertenecer a su expropiación, a la *economía de la muerte*⁶. Lo sabían los poetas guía Artaud y Rimbaud. Artaud que extranjerizaba cada vez más su lengua en el jergológico del sueño. Rimbaud que aprendía siempre una lengua nueva como quien inicia un viaje y buscaba allí siempre la inminencia de otra lengua violentando la propia. Pasolini insiste con perseverancia infantil: minorizando la lengua oficial en el *friulano* materno, pegando la voz del sueño a su mesa de trabajo infatigable. Figurándose **Ladrón y Loco**⁷: el poema delira persiguiendo la voz del sueño, el

³ Todas las citas son de "Las bellas banderas", de **Poesía en forma de rosa**, en la antología de PASOLINI, Pier Paolo. **La mejor juventud**. Prólogo, traducción, selección, notas de Delfina Muschietti. Buenos Aires, La Marca, 1996.

⁴ FOUCAULT, Michel. **Ob.cit.**

⁵ **Ibid.**

⁶ Cfr. DERRIDA, Jacques. (1967) *Freud y la escena de la escritura y La palabra soplada* en **La escritura y la diferencia**. Barcelona, Anthropos, 1989.

⁷ Cfr. el poema *El diablo con la madre* de la antología citada.

poema roba al lenguaje ladrón, al género dictado, y se ofrece a la singularidad, a aquella enigmática e impenetrable apariencia de los sueños⁸.

Apariencia o superficie, película o límite, los ojos o el cuerpo articulan mi relación con el mundo: *todo el mundo es mi cuerpo insepulto*, que en italiano dice

tutto il mondo è il mio corpo insepolto

con el golpe de las grandes revelaciones. Si el que duerme solo en la cama es un *cadáver desconocido*, el que escribe resiste a la muerte inscripta en el cuerpo del lenguaje negando la negación: *in*, soplo helado de la negación que al mismo tiempo retrasa el momento de la sepultura y dice *todavía no*, y por ese mismo movimiento de negación resiste en lo que todavía vive. Pasolini reescribe así el verso de Dante

Del viver che e un correre alla morte

Y el sujeto se instala como límite móvil y huyente entre el cuerpo y la muerte/el otro, o la muerte del otro. Porque ha quedado claro desde la famosa paradoja de Heidegger en *Ser y tiempo*, que la muerte siempre es de otro: para el sí mismo la muerte es una experiencia imposible.

Mi cuerpo, entonces, se confunde con el mundo (corpo mondo): mi cuerpo es el límite del mundo, o el mundo es posible porque aún puedo percibirlo, tender el pasaje hacia él en el contacto



de cada una de las vías de mis sentidos a partir de la superficie porosa de mi cuerpo, de cada una de sus aberturas. Uno podría leer la ecuación

corpo-mondo- corpo-non morto

y pensar que el poema con sus repeticiones nos hace ver en *morto* el fin encadenado o encastado de *corpo* y *mondo*: el momento en que la sepultura los vuelve indivisos en tierra o en polvo. Pero aún *mondo* con su diferencia retrasa a *morto*, aunque lo supone. Pero aún *tutto* es posible en su completud porque está presente la negación *in*, resistiendo afirmativamente con su nada, con su soplo de ausencia como una cuña futura. Todavía la piel del cuerpo puede hincharse como las bellas banderas desplegadas al viento y compartir en la tensión del sexo erguido y su tacto (*la mano sul gonfiore tiepido*) una cualidad en expansión. Si el detalle del cuerpo merece al adjetivo *tiepido*, la sensación se amplifica poco a poco por vía de la mirada de cada una de las frutas y colores que ofrece *la trama del follaje*, en el intenso perfume de la primavera, hasta volverse sustantivo: el *teporre*, sostén y cualidad por la que se cuele la respiración del corpo-mondo. *Tepore* que viene despeñándose, impersonal, además desde versos anteriores suspendidos en el *biancore* del sol: luz que deslumbra cegando los ojos de la percepción de la vigilia vigia y haciendo posible la aparición de

⁸ Cfr. FREUD, Sigmund. *Ob.cit.*

otras iluminaciones, de otros focos de la atención desplegada en el detalle de la sensación. *Ardente* será el *tepo* de la respiración del cuerpo-mundo, y contiguamente *ardente* será el flamear tembloroso de las banderas, y sobre todo el *rosso* que tiñe el fuego de las cerezas y la ropa tendida de las familias obreras. De manera que la escena se desenfoca y no vemos objetos ni sujetos sino cualidades y afectos que atraviesan como flechas un campo imantado de fuerzas. Para que el lenguaje llegue al límite de la *afásica fiesta/ de los eventos salvajes*⁹. Límite que la poesía de Pasolini sabía imposible, como imposible de saltar es el abismo abierto *fra corpo e storia*. En ese margen utópico, que hace coincidir además el furor de la Pasión con la praxis revolucionaria contra el Po-

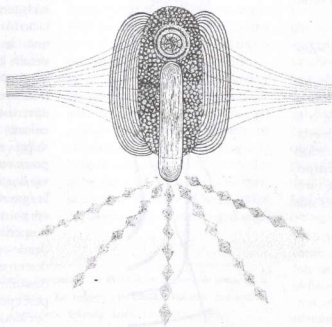
der se mueve violenta y agónicamente festiva la poesía de Pasolini.

La *fiesta afásica* de Pasolini se regresa progresivamente y a pesar de sí en la *fiesta enlutada*¹⁰ de Derrida: cuerpo fisurado de ausencia, soplo de la paradoja que anuncia el fin negándolo. Trabajar con el repliegue del sueño, orillándolo en la punta de la lengua de la pluma con la que se escribe será instalarse en esa experiencia que conjuga inmediatez y trascendencia, en otra paradoja, que Foucault define así: *la experiencia onírica será un Fernsehen como cierta visión lejana, cuyos límites llegan a los horizontes del mundo, exploración oscura de ese inconsciente que, de Leibniz a Hartmann, ha sido concebido como el eco ensordecido, en el hombre, del mundo en el cual ha sido colocado*.¹¹ Eco

ensordecido como el de la traducción componiendo la lengua traducida.

En Juanele Ortiz, en Sylvia Plath, en Pier Paolo Pasolini: tres poetas de este siglo, escribir el poema es una forma de regreso imposible a la propiedad del sueño, al territorio libre del comienzo, donde era imposible decir Yo o todo dice Yo, como nos recuerda Foucault. Esa memoria estirada, que se vuelve acontecimiento presente del poema, y se abisma hoy en otro soplo enigma, que aliviana los cuerpos y nos hunde en el fluido del cyber espacio, donde también el Yo se doblaba, la *fala desvaria*:

Tenho medo de ter deixado a máquina ligada/ elétrica IBM lebre louca solta pelo campo./



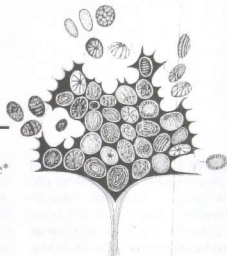
⁹ Cfr. *La glicina*, p.66 de la Antología citada.

¹⁰ Cfr. DERRIDA, Jacques. *¿Qué es poesía?*, ER.Revista de Filosofía, Sevilla, 1984

¹¹ Cfr. FOUCAULT, Michel. **Ob.cit.**

Juana Manuela Gorriti: una escritora americana

Graciela Batticuore*



Viajar para narrar

En 1812, una de las mujeres más ilustres del mundo intelectual francés es confinada al exilio, acusada de conspirar contra el régimen político del imminente emperador de los franceses. París "mi patria" se defiende Madame de Staël en las páginas de **Diez años de exilio**, mientras el Gran Cónsul la acusa de "extranjera" y la destierra.

Fuera de su ciudad natal la vida pierde atractivo para esta mujer ilustrada: tan sólo a dos leguas de París ella se "aburre". Ni las visitas frecuentes ni el trato distinguido y la conversación galante que se le dispensa en otras ciudades se equiparan a la sociabilidad parisina. Madame de Staël demora cuanto puede su partida de Francia: se aloja en distintos sitios de provincia intentando calmar la cólera del enemigo. Finalmente se decide a escapar disfrazada de campesina, junto con su hija, del castillo de su padre en Coppet. Comienza entonces un largo itinerario que la lleva por Austria, Viena, Polonia, Kiev, Moscú, San Petersburgo, Finlandia, buscando una salida del continente. La meta es llegar a Inglaterra: el lugar que no ha sido tocado por la mano

del Emperador y que está proscrito a todos los desterrados. Es este un **viaje obligado**, un viaje no deseado por la viajera. De allí nace una fórmula conocida y muchas veces repetida a lo largo del siglo XIX: **viajar es triste**.

Valparaíso...

La vida es una continua y dolorosa despedida. Apenas llegando ayer al país de los juveniles recuerdos, hoy es necesario dejarlo, decirle adiós. ¿Por cuánto tiempo?...

¡Ah! ¿Quién puede responder de lo que le oculta la oscura niebla del porvenir!

Ayer hacía yo estas tristes reflexiones mientras atravesábamos el llano.

Una señora que viajaba rodeada de todos sus hijos, reía y charlaba, mirándolo todo, con infantil curiosidad. A nadie echaba de menos, porque todo lo llevaba en torno suyo.

No es Madame de Staël sino Juana Manuela Gorriti la que escribe de este modo para el público de **La Alborada del Plata**, en 1877 (Año I, n. 3). Pero en la voz de esta viajera se escuchan los ecos de la mujer exiliada: "la vida es una continua y dolorosa despedida". Su

mirada sobre el paisaje americano se reconoce opuesta a la de la otra señora que viaja "rodeada por los hijos" y observa con "infantil curiosidad" cuanto sale a su paso. Por el contrario, nuestra viajera niega para sí misma toda ingenuidad y se adjudica una mirada melancólica.

Sin embargo, no hay que creerle demasiado a esta cronista engolosinada con su propia imagen de escritora romántica. Es cierto que también ella ha sido una mujer desterrada de su tierra natal: corrida por las huestes del General Quiroga, la familia Gorriti huye junto a una larga caravana de peregrinos hacia la frontera boliviana. Allí comienza un itinerario que la lleva a vivir en Tarija, Sucre, La Paz, Cochabamba, Arequipa, Oruro, Lima, Buenos Aires. Pero a pesar de los esfuerzos propios y ajenos por narrarse y ser narrada como una **eterna exiliada**, lo cierto es que **Gorriti es una viajera voluntaria y gozosa**. A excepción del viaje inicial (el del exilio familiar), los otros están ligados a decisiones personales: conocer otros escenarios, residir lejos de la ciudad donde permanece el esposo del que se ha separado, regresar con deleite a los sitios donde esperan amigos y recuerdos. Miran-

* Docente e investigadora en el Instituto de Literatura Hispanoamericana y en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.