

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

NIÑAS MORTÍFERAS EN LA POESÍA LATINOAMERICANA Y ESPAÑOLA DE LOS NOVENTA Y DOS MIL

Deadly girls in Latin American and Spanish poetry of the 1990s and 2000s

BERTA GARCÍA FAET
New York University (Estados Unidos)

bertagarciafaet@gmail.com

Recibido: 12 de marzo de 2023

Aceptado: 27 de noviembre de 2023

<http://orcid-org/0000-0002-3296-4192>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26275>

N. 23 (2024): 379-396. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En este artículo estudio una genealogía que poetas mujeres cuyos yoes líricos muestran rasgos de infantilidad, feminidad y pulsiones tanáticas. A modo de contraste, examino en primer lugar la poesía de varias autoras contemporáneas que, en vez de crear yoes líricos con energías “mortíferas”, erigen personajes con una disposición anímica optimista. En segundo lugar, me enfoco en la poesía de varias autoras cuyos yoes líricos se auto-construyen como niñas “oscuras”, tanto latinoamericanas como españolas, y me pregunto por los rasgos formales y la posible lectura feminista de dicha “oscuridad”. Lo hago poniendo a dialogar a poetas clave del siglo XX (Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik, Blanca Andreu y Pilar Pallarés) y del siglo XXI (María Castrejón, Begoña Callejón, Elena Medel, Alejandra del Río y Tilsa Otta). Analizo la naturaleza doble de su “oscuridad psicológica” apoyándome en la categoría filosófico-estética de lo “cute” (Sianne Ngai). Metodológicamente apuesto por combinar una estrategia de lectura atenta que hile las coincidencias en los tropos con una interpretación política que, desde el concepto de lo “cute”, disecciona las contradicciones internas que hay en los estereotipos que afectan a las niñas y a las mujeres “aniñadas”; estereotipos que estas escrituras líricas reproducen y, simultáneamente, subvierten.

PALABRAS CLAVE: poesía contemporánea, infantilidad, estudios de lo “cute”, estudios de género.

ABSTRACT: In this paper I study a genealogy of female poets whose lyrical subjects show traits of childishness, femininity and thanatic drives. First of all, I examine the poetry of several contemporary authors who, instead of creating poetic voices whose energy is “deadly”, generate characters whose mood tends to be optimistic. Secondly, I focus on the poetry of several authors whose lyrical subjects construct themselves as “dark little girls”, Latin American as well as Spanish. I do so by building a dialogue between some key poets of the 20th century (Marosa di Giorgio, Alejandra Pizarnik, Blanca Andreu and Pilar Pallarés) and poets of the 21st (María Castrejón, Begoña Callejón, Elena Medel, Alejandra del Río and Tilsa Otta). I analyze in what way the nature of their “psychological darkness” is twofold, and to that end I rely on the philosophical and aesthetical category of “cuteness” (Sianne Ngai). Methodology-wise, I combine a strategy of close-reading that bonds the coincidences in the choice of tropes with a political interpretation that, using the concept of “cuteness”, dissects the the internal contradictions that affect the stereotypes against girls and “childish” women. These stereotypes are something that these poetic writings both reproduce and subvert.

KEYWORDS: contemporary poetry, infantilility, “cute” studies, gender studies.

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX y XXI hallamos en la poesía latinoamericana e ibérica una gran profusión de figuras infantiles y femeninas. Miríadas de niñas copan las páginas de un gran número de autoras, de dos modos principales: o bien sus yoes líricos son infantiles y femeninos de manera explícita, autonombrándose como tales, “niñas”, o bien se trata de subjetividades adultas que, en algunos de sus atributos, se autoinfantilizan y autofeminizan implícitamente, a modo de desvío de lo que perciben como los males de ser seres “maduros”. Así, adoptan una serie de rasgos que solemos considerar como aññados, a saber: la querencia por un cierto universo referencial (muñecas, juguetes, dibujos animados...); una mentalidad fantasiosa (que no acepta la división realista entre realidad y fantasía: la fantasía *es* realidad); y una gran sentimentalidad (expresión abierta de sentimientos que, además, suelen ser apasionados). Ahora bien, estos procesos de autoaññamiento y despliegue de lo que desde la visión del mundo adulta no deja de ser inmadurez (pero que, desde la visión del mundo híbrida que ellas confeccionan, es más bien una “inmadurez madura”) resultan en textos muy distintos. En lo que atañe a la energía anímica predominante, en unos casos las niñas que habitan estas escrituras resultan risueñas, juguetonas; en otros, en cambio, se trata de niñas que supuran dolor. En otro lugar¹ he teorizado que unas y otras tienen en común una voluntad “anti-adulta”, pero he distinguido entre las primeras voces líricas, a las que he llamado exponentes de una niñería “luminosa”, y las segundas, de una niñería “oscura”. Por supuesto, cabe hacer dos importantes matices: en algunos casos estas tendencias de los yoes poéticos a construirse en torno a la alegría o el sufrimiento están mezcladas, y además los elementos “luminosos” y “oscuros” deben entenderse como parte de un *continuum*. Aun así, vale la pena distinguir entre estos dos grandes focos psicológicos, porque no se trata sólo de que en algunas autoras prevalezcan las emociones positivas y en otras, las negativas. Estos polos emocionales traen a colación mucho más: sacan a la luz toda una multitud de connotaciones sociopolíticas sobre la feminidad y la infantilidad que, en sus obras, estas autoras reproducen tanto como combaten. Así, las poetisas cuyas voces líricas son más bien “luminosas” suelen vincular en sus textos infantilidad, feminidad, cursilería y tontería. El ejemplo clave lo tenemos en la argentina Fernanda Laguna, poeta de los primeros dos mil: su poesía es tan hiper-aññada y tan hiper-feminizada (sin dejar de ser adolescente y *queer*) que no cabe leerla sino en diálogo —sin duda crítico— con los

¹ En mi tesis doctoral *Poéticas de la niñería: infantilidad, resistencia y subversión en la poesía latinoamericana e ibérica contemporánea* (Brown University, 2021). En este artículo resumo algunas de mis ideas sobre el panorama poético infantilista en general y (como explico a continuación) me enfoco en un subgrupo dentro de esta amplia constelación de escrituras; subgrupo que en mi tesis he tratado más sucintamente, y al que aquí quiero prestarle una atención más detenida.

estereotipos de la feminidad kitsch y de la “chica tonta”. En contraposición, las autoras cuyas voces son más bien “oscuras” (y los casos que más rápidamente pueden venirle a la mente a las lectoras son los de la argentina Alejandra Pizarnik y la uruguaya Marosa di Giorgio, canónicas desde los años setenta) traen a colación otro tipo de asociaciones estereotípicas que ellas remedan tanto como problematizan: la feminidad es infantilidad, y ambas instancias tienen todo que ver con lo cursi y lo kitsch, sí, pero sobre todo con lo peligroso, lo tenebroso, lo inquietante.

En este artículo quiero centrarme en este segundo conjunto de escrituras infantil-femeninas: indagar en su genealogía (¿quiénes son algunas de las autoras del siglo XXI que podemos leer según estos parámetros y cómo sus casos conversan con otros del siglo XX?); explorar algunos de los leitmotiv estilísticos que las hermanan (¿qué coincidencias en cuanto a elecciones léxicas y tropos encontramos en sus poemas?); y proponer una interpretación teórica desde los estudios culturales y la filosofía de cariz feminista (¿a qué puede deberse tanta “oscuridad” y cuál es su relación con la situación de las mujeres en nuestras sociedades patriarcales?). Ni que decir tiene que planteo mis respuestas a estas preguntas como limitadas. En primer lugar, porque voy a referirme a varias autoras cuya obra, de gran heterogeneidad interna, demuestra en muchos momentos añamamiento y feminización, pero no puede reducirse a estas coordenadas: su poesía es mucho más que (y de hecho no siempre es) infantilismo y feminidad. Del mismo modo, voy a referirme a estas obras seleccionando fragmentos ilustrativos; fragmentos que voy a hilar, perfilando una trama, con recortes paradigmáticos de las obras de las otras, de modo que mis hipótesis son necesariamente parciales: en estos fragmentos hago una lectura de tipo *close reading*, pero los uno en base a una lectura panorámica. En segundo lugar, porque no creo que ninguna obra poética pueda reducirse a una tesis política; digamos entonces que voy a sostener que la omnipresencia de estas “niñas mortíferas” puede leerse desde lentes feministas, si bien esta mirada no puede explicarlas por completo (ninguna mirada puede).

Antes de empezar el análisis de las “niñas mortíferas” y con el fin de resaltar desde el principio sus peculiaridades, comienzo por comentar brevemente las obras en las que son más centrales las “niñas luminosas”. Los personajes niñas que imperan en este tipo de escrituras encarnan sentimientos de bondad, júbilo y una graciosa candidez que no deja de ser descarada, traviesa y —lo cual hace estallar una disonancia cognitiva: se supone que la infancia es asexual— erótica. Encajan en esta descripción, por ejemplo, ciertas obras clave de finales de los noventa y principios de los dos mil de la escena poética argentina de mujeres: la del dúo poético-editorial Belleza y Felicidad, formado por la ya mencionada Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, así como en los trabajos individuales de la propia Laguna (recogidos posteriormente en *Control o no control* en 2012 y *La princesa*

de mis sueños en 2018) y de otras autoras afines: entre otras, Roberta Iannamico con *El zorro gris, el zorro blanco, el zorro colorado* (1997), *Mamushkas* (1999) y *El collar de fideos* (2001) (poemarios antologados en *Qué lindo* de 2015); Marina Mariasch con *Coming attractions* (1997) y *XXX* (2001); Gabriela Bejerman con *Pendejo* (2003); y Romina Freschi con *Redondel* (1999) y *Estremézcales* (2000). Pero a estas subjetividades autoañadas cuya emocionalidad más decisiva es la de la dicha, la diversión y la coquetería no sólo las encontramos en la Argentina de la pre-crisis, la crisis y la inmediata post-crisis de los dos mil, sino también en la poesía contemporánea tanto argentina como española: pensemos, del primer caso, en *Rosita* (2016) de Jorgelina Díaz Suidini y *Amigo de los mutantes* (2016) de Antolín (Andrés Olgiatti); y, del segundo, en libros como *Zapatos de cristal* (2008) y *Fantasmita eres pegamento* (2021), de Ana Isabel Conejo y Leticia Ybarra respectivamente². Algunas de las categorías que ha empleado la crítica y la academia para estudiar estos textos son las de “poesía pop” y “poesía queer”, en el sentido de que juegan con *collages* de objetos típicamente masificados y, por tanto, pop (juguetitos, maquillaje, marcas comerciales, suprimiendo las fronteras entre la alta y la baja cultura) y en el sentido de que encarnan subjetividades LGTBIQ+³. Por mi parte, las he leído también desde la categoría de la “neovanguardia”: se trata de escrituras cuajadas de infantilidad (sin que ello sea óbice para que recreen subjetividades mixtas que reúnen lo adulto y lo *teen*) en las que hasta la noción de poesía como “lenguaje elevado” (tal y como ya sucedía en las vanguardias históricas) pierde su razón de ser⁴. En ellas la fantasía y la sentimentalidad de la que hacen gala sus voces líricas rezuman contento, frivolidad, humor y sensualidad; una sensualidad no normativa que mezcla edades, sexos, géneros e identidades, que renuncia a la solemnidad y que, a veces, deshace las lindes entre la poesía y el chiste, la poesía y el *gag*, la poesía y la “anti-poesía”.

En este mismo horizonte temporal de las primeras dos décadas del nuevo siglo topamos en la poesía de Latinoamérica y España una exuberancia cuantitativa de figuras infantiles y femeninas cuya pulsión psíquica primordial es la opuesta: no hay en ellas “luminosidad” sino “oscuridad”, un regodeo en el sufrimiento que los sujetos poéticos infantil-femeninos reciben, pero (y he aquí una de sus claves) *también dan*. Estas “niñas mortíferas”, ya sea por tristes o por malvadas, por víctimas o por victimarias, por dañ-

² En narrativa podemos leer desde estos ejes, por ejemplo, *Cara de pan* (2018) de la española Sara Mesa y, en parte, *Los niños* (2017) de la colombiana Carolina Sanín. En el arte plástico, podemos pensar en la española Laura López Balza.

³ Para el caso argentino, pueden consultarse al respecto los muchos trabajos críticos de Anahí Mallol, Matías Moscardi y Tamara Kamenszain, entre otros.

⁴ Esto es algo que he estudiado en mi ya mencionada tesis doctoral *Poéticas de la niñería* (2021); he adelantado parte de estas ideas en un artículo sobre la poesía del argentino Mariano Blatt: “*Mi juventud unida* (2022) de Mariano Blatt: la ‘poética del flasheo’” (Revista LETRAL, número 30, 2023).

das o por dañinas (o bien todo a la vez), lo que enfatizan sobre sí mismas es su carácter tanático: su condición fúnebre, funeral. Recordemos la famosa cita de Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: “[E]s el niño . . . un santo decir sí” (12). Las niñas que moran en estos poemas no dicen, benditamente, “sí”: lo suyo es la negatividad y el pesimismo, desde un cierto malditismo. Se condicen perfectamente con esa subjetividad superlativamente mínima y pueril que describió Pizarnik en su poema “Reloj”:

Dama pequeñísima
 moradora en el corazón de un pájaro
 que sale al alba a pronunciar una sílaba
 NO (183)⁵

La estirpe de autoras creadoras de “niñas mortíferas” es amplia, y no es sólo lírica. Tanto en la producción novelística y cuentística como en la poética, son muchas las escritoras que han recurrido a personajes (muchas veces narradoras y protagonistas) niñas “oscuras”⁶. En narrativa, desde los años treinta han destacado diversas escritoras del cono sur: Silvina Ocampo, Armonía Somers, Aurora Venturini, Luisa Valenzuela... Su influencia llega hasta hoy, en la obra de narradoras recientes como las argentinas Mariana Enríquez y Samanta Schweblin y las ecuatorianas María Fernanda Ampuero y Mónica Ojeda⁷. Un movimiento similar de herencias transgeneracionales ha sucedido con las poetas, entre las cuales sobresale no sólo la figura primordial y fundante de Pizarnik sino también la de di Giorgio. El ascendente de ambas en el quehacer poético posterior a ambos costados del Atlántico es inconmensurable. Como punta del iceberg puede destacarse la escritura de las españolas Blanca Andreu, Pilar Pallarés (en gallego), María Castrejón, Begoña Callejón y Elena Medel, de la chilena Alejandra del Río, y de la peruana Tilsa Otta; obras que abarcan desde los ochenta hasta la actualidad⁸.

En este trabajo voy a ocuparme de este segundo tipo de subjetividades infantil-femeninas, las “mortíferas”, en la obra de estas autoras mencionadas. Mi objetivo es es-

⁵ Mi énfasis siempre a no ser que indique lo contrario.

⁶ También algunos autores hombres. Piénsese en cómo el español Francisco Pino, a la manera lorquina, vincula pulsiones tanáticas e infantilidad femenina en su poemario *Pasaje de la muerte niña* (1999). Y no quiere decir esto que, cuando la autoría es femenina, sólo haya voces de niñas y no de niños; lo que afirmo es que debe llamarnos poderosamente la atención cuantísimas autoras (y menos autores) crean subjetividades de niñas y/o queer (y menos de niños) “oscuras”.

⁷ En obras como (por orden de mención) *Las invitadas* (1961) y *Cornelia frente al espejo* (1988); *Un retrato para Dickens* (1969); *Hadas, brujas y señoritas* (1997) y *Las primas* (2009); *Simetrías* (1993); *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016); *Distancia de rescate* (2014); *Pelea de gallos* (2018); y *Nefando* (2016).

⁸ Muchos otros poemarios podrían ser leídos desde este marco interpretativo. Algunos de los más relevantes serían *Hacer sapito* (1995) y *Arveja negra* (2005) de la argentina Verónica Viola Fisher y *El libro de la crueldad* (2012) de la española Layla Martínez.

bozar un mapa —como he dicho, incompleto— que conecte, a través de las décadas, los leitmotiv de unas y otras; un mapa que vaya hilando algunas de sus decisiones retóricas y que empiece a dar cuenta de la complejidad psicológica y sociopolítica de la autoconfiguración de sus voces. Y es que —sostengo— estas poetisas lidian con los estereotipos de género y de edad que pesan sobre las mujeres y los niños —y, como su síntesis, las niñas— de una manera bien particular. Sus “niñas mortíferas” recogen esa “luminosidad” que comentábamos para los casos de Fernanda Laguna *et al.*, puesto que también en ellas hay fantasía y sentimentalidad; no obstante, rápidamente desordenan dicha “luminosidad” y viran hacia el triunfo de la tenebrosidad: son niñas fantásticas y sentimentales, sí, pero a la vez sumamente perturbadoras. Por un lado, encajan en el concepto freudiano de lo “unheimlich” (lo “siniestro” en castellano o lo “uncanny” en inglés); concepto que el propio psicoanalista relacionó, en concreto, con las subjetividades femeninas e infantiles desde una visión misógina y que, posteriormente, diversas filósofas feministas han reescrito desde una visión anti-misógina, como por ejemplo Julia Kristeva⁹. Los hechos fantásticos en los que estas voces poéticas creen o que les suceden en el espacio del poema suelen deslizarse hacia el campo de lo ominoso y, a veces, hacia una sexualidad “perversa”, referida desde un cierto confesionalismo y realismo sucio¹⁰. Por otro lado, estas niñas cultivan simultáneamente una sentimentalidad tan recargada

9 Muchas veces lo irracional se ha relacionado con lo “unheimlich” (lo “siniestro” en español o lo “uncanny” en inglés), teorizado por Sigmund Freud en “Das Unheimliche” (1919). Si nos fijamos en su origen etimológico, “das Heim” significa hogar, y “un” funciona como el “des-” español o el “un-” anglosajón: lo “inquietante” es aquello que quiebra la seguridad de las paredes de la casa familiar. Tal y como explica Ann Lucille Patten en su tesis doctoral *The Female Uncanny? A Historicised Reading of the Uncanny Fiction of Edith Wharton, Shirley Jackson & Joyce Carol Oates* (2008), en Freud la creencia en lo “uncanny” es lo propio de mentes primitivas e infantiles o lo propio de los adultos que reprimen traumas infantiles (5-7), pero lo “uncanny” en sí mismo también existe (no queda claro si de manera absoluta e independiente o sólo en la mente de los hombres neuróticos), y Freud menciona como ejemplo los genitales femeninos (25). No puede negarse que ver en las vulvas algo objetivamente inquietante tiene mucho de misógino. Julia Kristeva le da la vuelta a estas connotaciones negativas de lo femenino (y maternal) en cuanto “abyecto” en *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection* (1980); resumiendo y simplificando, lo “abyecto” es lo que repudiamos por no encajarnos, pero bien podríamos abrirnos a ello (tal vez aceptando el no-encaje). Queda para otra ocasión investigar si es que las categorías de lo “abyecto” y lo “cute” no son las dos caras de una misma moneda.

10 Así lo ha señalado continuamente la crítica. Para Amícola, en Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio encontramos “niñas terribles”; para Araújo, las de Ocampo y Albalucía Ángel son “niñas impuras”; para López-Luaces, las de Norah Lange, Ocampo y Elena Garro (se) pervierten y trastornan y metamorfosean (a sí mismas y a la realidad); para Muschietti, en Alejandra Pizarnik habla una “niña asesinada” así como un “punto de fuga”. Antes he dicho que las “niñas luminosas” aparecen en escrituras líricas de raigambre “neovanguardista”, por cuanto se trata de obras poéticas que ponen en crisis el propio concepto de poesía como “lenguaje elevado”. Las “niñas oscuras” suelen hacer su aparición en escrituras líricas que no desafían su lirismo; más bien se embeben de estilos ya largamente practicamos; como he dicho, el confesionalismo y el realismo sucio, pero también el surrealismo o el expresionismo.

que cabría calificar de cursi o kitsch¹¹ Viven en mundos saturados no sólo de muñecas, juguetes y dibujos animados: también de princesas, príncipes, corazones, animalitos, golosinas, pintalabios, perfumes, el color rosa...; campos semánticos, narrados en no pocas ocasiones con diminutivos, que pintan a estas subjetividades como pequeñas y como amigas de lo pequeño, como bonitas y como amigas de lo bonito. El resultado es un *mix* turbio: son niñas dulces, pero al mismo tiempo están colmadas de muerte. Lo que más nos impresiona de ellas es su íntima relación con el malestar.

Para abordar la complejidad de esta propuesta bicéfala (lo dulce y lo amargo, lo vital y lo deletéreo), planteo que podemos apoyarnos en el concepto de lo “cute”, que en los últimos años ha sido muy estudiado y que es capaz de integrar estas dos condiciones aparentemente contrapuestas. Será desde esta categoría que tejeré las decisiones retóricas que compenetran a estas autoras a lo largo de varios tiempos y lugares.

LAS “NIÑAS MORTÍFERAS” LEÍDAS DESDE EL CONCEPTO DE LO “CUTE”

Traducido al español como lo “cuqui”, lo “mono” (en España) o lo “lindo” (en Latinoamérica; pero más por el lado de lo tierno que de la belleza clásica o el *sex appeal*), según la propuesta teórica de Sianne Ngai en *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (2012), el adjetivo “cute” suele aplicarse a seres humanos (o seres u objetos humanizados) femeninos e infantiles, e implica leerlos como “unthreatening” (59). En principio, entonces, lo “cute” parecería corresponderse con los estereotipos de género tradicionales, que ven en la feminidad una inevitable infantilidad y viceversa: “luminosidad” inocua, inmadurez agradable, ingenuidad mansa. No obstante, la filósofa observa que lo “cute” implica asimismo, subrepticamente, “oscuridad”; una “oscuridad” a menudo de tintes fantásticos o, como mínimo, que producen *shock*¹². ¿Pero qué motiva esta “oscuridad”? ¿Por qué cierto tipo de subjetividades infantil-femeninas,

¹¹ Como ya he indicado, la distinción entre las poéticas infantilizantes “luminosas” y las “oscuras” o “mortíferas” es una cuestión de grado: encontramos rasgos de ambos extremos en todas las escrituras mencionadas y no hay casos incontaminados. Mi propuesta pasa por considerar que, a pesar de esta mezcla de pulsiones anímicas positivas y negativas que se da en la mayoría de los textos aniñados, sí resulta muy significativo para su exégesis tener en cuenta cuál es la tendencia preponderante.

¹² El enfoque de Simon May en *The power of cute* (2019) es muy similar al de Ngai, por lo que me ciño a la propuesta de ésta última. Vale añadir que la cuestión de la “oscuridad” de lo “cute” infantil-femenino ha recabado mucho interés últimamente. Considérese por ejemplo el ciclo “Atravesar el bosque encantado” que tuvo lugar en La Casa Encendida de Madrid en febrero y marzo de 2021, curado por Leticia Ybarra, que incluyó un taller literario a cargo de Ana Llubra; un pase de películas y cortometrajes (de Gabe Rubin y Felix Bernstein, Marianna Simmett, Zachary Schoenhut...); y una lectura de cuentacuentos (de Angela Carter, Fanny Howe, Carmen María Machado, Jen Calleja, etc.). En estos términos puede leerse asimismo el arte plástico de la española Ana Barriga.

tan encantadoras y delicadas, no son sólo eso: encantadoras y delicadas sino también “mortíferas”? ¿Por qué ese salto a lo letal?

Sugiere Ngai que esta “oscuridad” tiene su origen en el “imbalance of power” que existe entre ese alguien o algo que es calificado de “cute” y ese alguien que le asigna a lo/s otro/s la etiqueta de “cute” (53). Ese “desequilibrio de poder” que ella señala nos pone sobre la vista del carácter colectivo, sociopolítico, de la psicología y la estética “cute”: a pesar de su aparente superficialidad, tiene un trasfondo ideológico, refleja una desigualdad real (y el consiguiente descontento). Volviendo a Ngai: lo “mortífero” de lo “cute” surge cuando un sujeto-norma predefine a otra subjetividad como una “otra” y la ve como “cute”. Esta “oscuridad” se manifiesta de dos formas: una pasiva (más previsible) y una activa (más sorprendente). De un lado, lo “cute”, en tanto que debilucho, dulce y tierno (“an exact cross between the dainty and the dumpy”: lo delicado y pequeño, y lo regordete y achuchable) (53), llama a *ser cuidado* (60). Pero, por eso mismo, porque toda debilidad, en quien tiene poder, crea la tentación de su sometimiento, de aprovecharse de él/ella/ello, lo “cute” llama también a *ser agredido, dominado* (65). Quien retrata al “otro” —más bien a la “otra”, a la “otrita”— como “cute” bascula entre quererla, porque es vulnerable, y “mal quererla”, esto es, “re-vulnerabilizarla”. En este sentido, las subjetividades “cute” sufren de pasividad.

Sin embargo, lo más sugestivo de la teoría de Ngai es que, según esta pensadora, lo “cute” guarda un secreto, una escondida agencia: es capaz de *agredir, subyugar*; es más, forma parte de su naturaleza amenazar con ello solapada y constantemente (85). En lo “cute” siempre anida un potencial de estallido de violencia, y cita como ejemplo un verso del poema “A Little Called Pauline” de Gertrude Stein que dice: “A little called anything shows *shudders*” (67). Ciertamente la alusión a los escalofríos, por cuanto se le aplica a alguien (Pauline) que ha sido caracterizada antes como chiquita e infantil, resulta turbadora. ¿Es que ha hecho, o está a punto de hacer, algo horrible? La filósofa menciona también ciertos dibujos o juguetes japoneses llamados “kawai” (78 y ss.); palabra que en el idioma nipón significa “uncanny” pero que a la vez se parece mucho a la palabra “kawai”, que significa “cute” (83). Tan pequeñines como sutilmente amenazantes, son muñecos que representan extraños y primorosos monstruitos.

Lo “cute” no es pues sólo un objeto (imaginado por un sujeto como “mini-sujeto” que requiere de sus mimos) o un sujeto (imaginado por un sujeto como objeto que puede ser abrazado pero también aplastado por él) *definido por quien manda, por quien define quién es quién*. Lo “cute” casi en cualquier momento puede hacer que cambien las tornas y lanzarse a atacar: las subjetividades “cute” pueden *auto-re-definirse*.

En cierta manera, el concepto de lo “cute” aprehende buena parte de la riqueza del carácter paradójico de las presuposiciones ideológico-culturales preponderantes sobre

las subjetividades femeninas y/o infantiles. Y es que, cuando hablamos de lo “cuqui” o lo “lindo”, al tiempo que apelamos a ciertos estereotipos conservadores, imbricando femineidad, infantilidad y “suavidad”, “debilidad”, no dejamos de convocar —como envés de éstos— otros, subsumidos: los que ven en esa “suavidad”, esa “debilidad” un potencial de ser-violentado pero también de ser, de vuelta, un ser-violento. O sea, los estereotipos de, por ejemplo, la niña angelical y la niña mala, la mujer pura y modosa y la *femme fatale*, conviven, se unifican. Pero no se trata sólo de un choque de conceptos antitéticos: pasivo-activo, pacífico-belicoso. La propuesta de Ngai apunta a que los primeros incluyen a los segundos. Para ella lo “cute” es (entre otras cosas) “oscuro”; no agota todas las instancias de “oscuridad” (puesto que hay “oscuridad” no-“cute”), pero no hay “cuteness” sin potencial de “oscuridad”. Lo “cute” es siempre “cute-oscuro”. En el núcleo mismo de lo inofensivo hay, pues, una semilla de violencia. Replegada, y con muchas ganas de ser desplegada.

En mi interpretación de la tesis de Ngai aplicada al caso de las “niñas mortíferas” de la poesía latinoamericana e ibérica, lo que mueve a estas subjetividades líricas a ser violentas (a veces contra sí mismas: son depresivas; a veces contra los demás: son pendentieras) es una mezcla de desesperación y voluntad de resarcimiento. Su empoderamiento, aunque no es nulo, está restringido. Hacen alarde de su desconcierto, desubicación, padecimiento, pero también de su rabia, aunque ésta no siempre parece ser satisfecha, sino tan sólo expresada. Los “culpables” de su malestar casi nunca son explícitos; mi sugerencia es que, tácitamente, sobrevuelan en sus quejas agravios inmemoriales con marca de género y de edad. A estas niñas no se les escapa que son las “otras” imaginadas como tal por quienes tienen la potestad de determinar cuál es la subjetividad valiosa por defecto (la adulta y masculina, la de la “madurez”) y cuáles son las que no (las subjetividades “inmaduras”); pero no salen nunca del todo de ahí, aunque lo intenten. Tal vez aquí radique una diferencia importante con las “niñas luminosas”: mientras que las “luminosas” no tematizan los estereotipos de que “las mujeres son niñas angélicas” y de que “las mujeres son niñas diabólicas” sino que *performan* el estereotipo de que “las mujeres son niñas bobas” (hasta el histrionismo y con numerosas inconsistencias, de modo que el estereotipo en liza termina por implosionar: son niñas bobas muy listas), las “oscuras” sí tematizan esos dos estereotipos que se contradicen entre sí pero sin lograr desasirse de sus garras. Lo que tematizan sobre todo es esa lucha por liberarse de los roles preasignados: esa dificultad, ese tormento.

Siguiendo estas pistas conceptuales, tiremos del hilo que nos lleva desde mitad del siglo XX hasta el siglo XXI de la mano de Marosa di Giorgio y de Alejandra Pizarnik.

LA POESÍA DE DI GIORGIO Y PIZARNIK

En los poemas de la uruguaya (1932-2004), desde sus primeros libros en los años cincuenta y sesenta (*Humo*, de 1955; *Druída*, de 1959; *Historial de las violetas*, de 1965) hasta los últimos, publicados en los dos mil, dominan subjetividades femenino-infantiles que soportan tanto como perpetran pequeñas o grandes violencias, desde hurtos y engullimientos hasta matanzas y violaciones. En un poema sin título de *La flor de lis* (2005) —representativo de casi cualquiera de sus textos—, escribe di Giorgio:

Mi alma es un vampiro grueso, granate, aterciopelado. Se alimenta de muchas especies y de sólo una. Las busca en la noche, la encuentra, y se la bebe, gota a gota, rubí por rubí.

Mi alma tiene miedo y tiene audacia. Es una muñeca grande, con rizos, vestido celeste.

Un picaflor le trabaja el sexo.

Ella brama y llora.

Y el pájaro no se detiene (12).

El ánimo infantil “amuñequizada” detenta ese doble movimiento propio de lo “cute-oscuro”: sale a cazar y es cazada. Ataca con nocturnidad y alevosía a sus alimentos animalescos-minerales. En paralelo, es ella misma el objeto del asalto incesante de otro ser igualmente raro —un pájaro feroz, martilleante— que no la deja escapar. El peligro de esta atmósfera mortífera es bidireccional: hay actividad y hay pasividad. Al mismo tiempo, supura un erotismo un tanto sádico. Ella, alma-cuerpo de vampiro-juguete, apresa —sin miedo, sin culpa— la sangre ajena; se deleita, lúdica, bestial, en apurarla a sorbos preciosos como piedras preciosas. Tampoco deja ella de ser la presa: de su pavor, del regodeo demoníaco en su propio dolor.

La obra poética de Pizarnik (1936-1972), desde los cincuenta hasta los setenta, presenta algunas afinidades con la de di Giorgio. En su temprano poemario de 1956, significativamente titulado *La última inocencia*, el poema “A la espera de la oscuridad” dice así:

Ese pobre instante *adoptado por mi ternura* . . .

Sin labios para recoger *el zumo de las violencias* . . .

Ampáralo niña ciega de alma

Ponle tus cabellos escarchados por el fuego

Abrázalo pequeña estatua de terror . . . (60)

La actitud violenta de esta niña, en comparación con la anterior, está más suavizada y es

más ambigua. Si ha de cumplir con la petición que el yo lírico, desdoblado en un tú, se hace a sí mismo, el cometido de esta niña es “amparar”, “abrazar”—no precisamente lastimar— a un “instante” de tiempo que se quiere recordar, guardar; instante personificado en una suerte de hijo huérfano desvalido al que debe “adoptar”. Pero la niña no puede evitar hacerlo desde una “oscuridad” que, si entreveramos las sugerencias del título del poema y del poemario, vemos que es la que se “espera” de ella ahora que ha perdido, por los eriales de la post-niñez, su postrera “inocencia”. Una “oscuridad” que le han infligido y que al mismo tiempo inflige. Porque la niña es “tierna”, amorosa, afectuosa. Pero también está herida y es hiriente. Siguiendo el rastro de las imágenes del poema, constatamos que ha sido cegada, congelada y quemada, quién sabe por qué o quién. Asimismo, desalmada y petrificada, como piedra antropomórfica sin vida, ella misma da “terror”.

RUMBO A LOS DOS MIL: ANDREU, PALLARÉS Y DEL RÍO

Esta dualidad “cute-oscura” de las niñas de di Giorgio y Pizarnik —entre el recibir y el dar, entre el padecer y el generar sufrimiento— la encontramos igualmente en cierta poesía de los ochenta, no tanto en la latinoamericana como en la española. También aquí estas subjetividades se demoran en sensualidades y/o afectividades ambiguas. El caso paradigmático lo hallamos en el poemario de Blanca Andreu (1959) de 1981 *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, plagado de referencias infantiles y “malditas”: personajes niños y adolescentes, sentimentalidad *spleen*, suicidios...¹³ En el poema “Para Olga”, representativo de su primera etapa poética (recogida en el volumen, de gráfico título, *El sueño oscuro (Poesía reunida 1980-1989)*), es una “niña de crueles sonatinas y malévolos libros de Tom Wolfe” la que, aun siendo maligna, posee unos ciertos “encajes de brujas” que le sirven “para vendar las llagas de los corzos heridos” (72). Niña mala y buena, niña de maldiciones, niña de perdiciones, pierde en el bosque hasta a su propia “muerte pequeña” (73). Y entonces brota, para nuestros oídos, el final de su historia: la historia “. . . de aquella niña muda que se ahorcó / con las cuerdas boreales del arpa / porque tenía en la lengua un veneno nupcial” (74).

Como en el caso de las niñas de di Giorgio y Pizarnik, en el destino trágico de la niña de Andreu hay algo tanto de “nupcial” —erótico— como de “curativo” —afectuoso—. Del mismo modo, como ellas, sufre y hace sufrir. Si la niña de Pizarnik era ciega, la de

¹³ Como se puede ver en *Las diosas blancas* (1985), la mítica antología de poesía joven española escrita por mujeres (seleccionada por Ramón Buenaventura), la propuesta lírica de Andreu es seguida de cerca por muchas otras poetisas de la época, como Margarita Arroyo (que habla del “azucarado tormento de la niñez”) (42), Isabel Rosselló (“niña de amor y muerte atardecida / en el horror de las estatuas sangrantes”) (58) o Lola Velasco (“la niña, / como una punzada en un hilo”) (190).

Andreu ha sido enmudecida. Termina matándose, no sin antes haber supurado compasión y “crueldad”, empatía y “malevolencia”, música y “veneno”.

Si las subjetividades femeninas e infantiles “cute-oscuras” estaban más presentes en Latinoamérica hasta los años setenta, con di Giorgio y Pizarnik, y en España en los ochenta, con Andreu, en la poesía de los noventa y los dos mil éstas vuelven a ser patrimonio común de los dos continentes¹⁴. Son las poetas nacidas mayormente en los setenta y los ochenta de ambas geografías las que recogen el testigo de este tipo de infantilidad-feminidad, y exprimen al máximo sus recovecos.

La gallega Pilar Pallarés (1957) publica en 1996 *Livro das devoracións* [*Libro de las devoraciones*], uno de cuyos poemas, el que empieza con el verso “mañá acordarei” [“mañana despertaré / me acordaré”], dice así:

nena que fun un día, vidro e tacto
 que outra água *se perda* e outra água
 e que *ninguén piadoso* poña un veu nos meus ollos
 tan pálidos de noite
que nada do que amo me concedan
para que unha fame se devore na outra (en *Punto de ebullición. Antología de la poesía contemporánea en gallego*, 74)

[niña que fui un día, vidrio y tacto
 que otra agua *se pierda* y otra agua
 y que *ningún piadoso* ponga un velo en mis ojos
 tan pálidos de noche
que nada de lo que amo me concedan
para que un hambre se devore en la otra]

La niña de Pallarés clama por su propia ruina, para que una carencia (la del hambre)

¹⁴ La mayoría de las poetas españolas hasta los ochenta, exceptuando parcialmente a Gloria Fuertes, no bucea en su “oscuridad” propia sino más bien en la de la sociedad, y casi nunca desde una perspectiva infantil. Lo que predomina es una poesía “adulta”: existencialista y de crítica social y de género, que hace gala de su erudición, su compromiso y sus lecturas. En relación con el caso latinoamericano, se produce una inversión de los tiempos, pues es justo desde los ochenta en adelante cuando muchas de sus poetas rechazan lo infantil y hablan desde una adultez enfáticamente autónoma, como manera de resistirse a su infantilización por parte del patriarcado. Yuszczuk analiza en estos términos a las argentinas Mirta Rosenberg, con *Madame* (1988), y a Diana Bellessi, con *Eroica* (1988) (en “Como una fiesta en un libro para niños . . .” 303), que se niegan a escribir desde esa subjetividad que los hombres gustan de mandar al “rincón”. Habría que matizar no obstante que en *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* de Bellessi sí hay infantilidad-feminidad, y mucha. Casos similares a los de Rosenberg y (en parte) Bellessi los encontraríamos en las peruanas Carmen Ollé, con *Noches de adrenalina* (1981) o Montserrat Álvarez, con *Zona dark* (1991).

se coma a otra carencia (otra hambre) y el resultado de la suma insaciable de esas dos nada sea un despojamiento; justamente un quedarse sin nada. Va de camino a una “perdición”, y pide que no la acompañen misericordiosamente ni aun cuando sus ojos se cierren para siempre. Su punto de llegada ha de ser su punto de partida: una suerte de soledad de “cristal”, soledad *deleznable*, en su doble acepción: que se rompe fácilmente, y que también puede ser, a su manera, afilada.

Algo parecido sucede en “¡Hay una niña en un pozo!” de la chilena Alejandra del Río (1972), de *Escrito en braille* (1999); poema de ecos lorquianos dado su título y dado su uso estupefacto de los signos de exclamación (como en “Niña ahogada en el pozo”, de *Poeta en Nueva York*, de 1940):

... ya la niña se ha puesto a lamer la huella
 ... la niña sigue el paso del conejo y bebe del pozo
como quien bebe de su propia caída.
 ... Dentro de la línea una niña cae y cae preguntándose a viva voz
 la duración de su caída.
 No causará extrañeza el llanto de la niña cuando tope fondo
 —*pero no topa fondo*—
 ... *anverso y reverso de un único horizonte* (selección on-
 line *Creación* de la Universidad de Chile).

La niña ha caminado por el mundo persiguiendo al conejo carrolliano y su curiosidad ha dado con sus huesos en un pozo: su “caída” no tiene fin, ni tampoco cabe verla desde un punto de vista más amable o esperanzado: la “cara” de su precipitarse es su “cruz”, no hay salida; la caída vertical es su horizontal —y trágico— destino.

LAS HEREDERAS: LAS “NIÑAS MORTÍFERAS” DE LOS DOS MIL

Ya en los dos mil son varias las poetas que siguen la senda digiorgiana-pizarnikiana y los matices que le añadieron las poetas de los ochenta y noventa.

El caso de la española Elena Medel (1985) es tal vez el más conocido. Publica en 2002 su primer libro, *Mi primer bikini*. En este caso, su yo lírico, atrapado en las movedizas arenas de lo infantil y lo *teen*, sí coincide —excepción que confirma la regla— con la edad biográfica de la autora: en el momento de su escritura no era adulta, tenía dieciséis años. Una cita de Ray Loriga encabeza el poemario: “dios es una niña asustada”. Dignificada —incluso divinizada—, la niña-púber ni es dichosa ni reparte dicha; tiene miedo, pero también causa miedo; es oprimida y a la vez anhela hacer uso de sus prerrogativas, su discrecionalidad caprichosa, enrabetada como la de una niña pequeña atenzada por su propia intensidad y sus frustraciones. En el poema “Candy”, es el primer polo de

estas dicotomías el de la debilidad agredida, el que más se enfatiza. Alguien o algo patea su fragilidad:

. . . Golpeo el techo y llueve.

Diluvia mi cabello:

la lluvia es mi defensa . . .

. . . He estado ahí abajo.

Abajo, más profunda.

. . . Trenzas destartadas:

soy muñeca de sucio

trapo, pisoteada,

rota sobre el arcoíris (18).

Su bello pelo se despeina, su menudo cuerpo se lastima, las “chucherías” de la niñez devienen amargas, sus colores pastel se hacen añicos. Se “defiende”, pero ocupa —como la niña de Del Río— un eterno “abajo”, un hundimiento encharcado. En el poema “El secreto de Heidi”, el primer apartado, “Luna creciente”, sí abarca los dos polos: abandono y contraataque, impuesta soledad y arremetida, subordinación y desvío. Recibir y dar daños. Su luna, tan “cute”, tiene otra cara. Asoman lo débil-dañado y lo fuerte-agresor:

Mirando el cielo una noche de verano,

los cuerpos celestes son miguitas de pan

que los héroes arrastran para no olvidar volver a casa.

Y me digo que quizá la Heidi que los dioses veneran

es la misma que duerme en la copa del árbol

que yo derribo, que bombardeo con las migas de pan

que recojo cuando todos me dejan sola (51).

Los dioses tradicionales adoran ahora a Heidi, alusión a la protagonista de *Heidi, la niña de los Alpes*, serie de dibujos animados infantil de *anime* creada en los setenta en Japón muy popular en la España de los noventa. En otras partes de este largo poema el yo lírico se alía más claramente con esa minúscula diosa (que ha conquistado incluso a los más grandes y heroicos dioses adultos; prueba de su centralidad y poder). Pero otras veces, como aquí, la voz lírica boicotea a esta amiga y la emprende también contra sus seguidores, que son quienes la desamparan, la descuidan a ella. Los “dioses” y “héroes” marginan a la niña que habla: esas miguitas de pan, orientadoras, salvadoras (referencia a aquéllas que, en el cuento de los hermanos Grimm *Hansel y Gretel*, finalmente no les sirven a los hermanitos para volver a casa) ni siquiera son para ella. Pero la niña menospreciada se

venga: poderosa en su enfado o decepción, las coge de todas maneras, y con ellas “derriba” y “bombardea” a quienes se sitúan por encima. Sigue estando “abajo”, pero mira al cielo y, chiquita como es, se rebela. De nuevo reluce ese vaivén entre los dos polos de lo “cute” que vengo delineando: impotencia-potencia, ofensa-ofensiva.

La peruana Tilsa Otta (1982) publica en 2004 un conjunto misceláneo de poemas, cuentos e ilustraciones (sin páginas numeradas) llamado *Mi niña veneno en el jardín de las baladas del recuerdo*. La locura y la muerte son prosopopeyizadas como niñas hiper-femeninas, a veces del tipo angélico y a veces *femmes fatales*, que se amistan con la propia niña que las describe y acoge. En un poema sin título leemos:

la locura suele ir a mi gran salón.
yo la maquillo y le pongo chapitas,
así no la reconocen
cuando sale a matar.
. . . al término de cada sesión
me invita a cenar.

En la misma línea, en “Gore”, el yo lírico confiesa: “No me sale amar”. Y se pregunta (sin signo de interrogación al principio, para enfatizar la infantilidad de su dicción): “por qué soy totalmente esa parte de mí que nadie puede ver?”. No obstante, como venimos viendo, una vez destapada esa negatividad “oscura” de la niña tan largamente ocultada, reprimida, invisibilizada, también en este caso la infantilidad, tan destructora y visionaria, descubre su contracara positiva: su lado compasivo, sanador. Porque otorgar —regalar, acariciando, unguentando— muerte, también puede ser como otorgar vida. Al menos cuando morir se entiende como una liberación. Leemos en otro fragmento: “*La muerte es una niña que cura con las manos. / Un toque basta.*”

La española Begoña Callejón (1975), en su libro de 2010 *Cenicienta en sangre*, insiste en la misma idea. Su Cenicienta, que ha sido expulsada al País de las Calabazas —es decir, el de las negativas, los desplantes, como la de Medel—, adora a Satanás —como la de di Giorgio—. Pero también busca a su madre: busca, pues, una reparación, una salida a sus caídas. En el poema “En la habitación”, una muchacha que habla con las brujas se deshace en lágrimas hasta el alba: todo le duele. Pero concluye: “La perfección está en el odio” (33). Hay belleza en su desconsuelo y en su ira. En “La ratita presumida”, la voz poética (esta vez reescribiendo otro cuento de hadas para niños, el del título homónimo), declara: “Un golpe me abandona . . . cual grito de niño . . . He nacido tantas veces que he mutilado mi cuerpo . . . *Me lloro, me sangro. Terminó sola, deshojando pájaros*” (56). Otra vez lágrimas y sangre: las de una misma, pero también las ajenas. Si el pájaro de la niña de di Giorgio se ensañaba con su sexo-herida-abierta, la de Callejón trocea —más que des-

pluma, “des-ala”— al ave cual a una endeble —y sometida a sus designios— margarita.

En el poemario *Niñas* (2015) de María Castrejón (1974), de lo “oscuro” de lo “cute” predomina, por el contrario, su costado colérico. En él desfilan hasta dieciséis de ellas, cada una encargada del relato de sus respectivas circunstancias. La mayoría sufren y esculcan culpables: se conduelen de sí mismas y, enfurecidas, acusan. Lejos de estancarse en la posición de víctimas paralizadas, casi todas se desatan en amenazas de embestida y *vendetta*. La más virulenta de ellas habla en el poema n° 12:

Soy la niña enfadada
 . . . Soy la niña caníbal
 . . . Quiero empujar a tu madre cuando la besas
 Volver a matar a tu abuelo cuando lloras
Estoy muy enfadada y soy la niña (41)

Ese “y” resulta casi ontológico, y desde luego muy político: ser niña es estar enfadada, ser niña es hacerse cargo de ese enfado, tomar medidas, tornarse cruenta, desquitarse. La niña enojada de Castrejón, de dicción brusca, asertiva y directa, es el espejo inverso de la imagen de niña frágil, suave. En medio están las niñas “compuestas” de las demás poetas visitadas, en las que lo “oscuro” de lo “cute” aparece en sus dos extremos alternándose o aunándose: el de la pasividad y la actividad; el de recibir como objeto el sufrimiento que decide infligirles un sujeto y el de autoerigirse en sujeto (ex-víctima de un sujeto que sólo las consideraba objetos), y infligir ellas también sufrimiento a los demás (ese prójimo hostil que ahora se convierte en sus víctimas).

HACIA UNAS CONCLUSIONES

En este trabajo he analizado cómo las poetas creadoras de lo que he denominado “niñas mortíferas” articulan subjetividades líricas ambivalentes, aireando así lo discordante e incompatible de los estereotipos que pesan sobre mujeres, niños y (su conjunción) niñas. Desplegando sugerencias ya comenzadas a desarrollar por di Giorgio, Pizarnik, Andreu y Pallarés, ciertas poetas contemporáneas, como Castrejón, Callejón, Medel, del Río y Otta, nacidas en los setenta y ochenta, hacen converger —o chocar— la sentimentalidad “positiva”, supuestamente típica de los niños/as y las mujeres, con una tendencia fantástica fuertemente perturbadora, “negativa”. Juntan el prejuicio de que las mujeres-niñas y las niñas son seres muy emocionales, incluso cursilonas e inocentonas, con el de que su carácter fantástico tiene un elemento de nocividad o toxicidad. Sus escrituras acoplan ambas caracterizaciones, les sacan chispas a su tensión y se ensañan señalando cómo la una se desmiente con la otra y viceversa.

Apoyándome en la teoría de Ngai sobre lo “cute”, he propuesto que lo “cute” siempre es “oscuro” y que esta violencia consiste no sólo en ser víctima sino también en ser victimaria. He planteado que esta idea de lo “cute”, que problematiza la idealización y objetualización de los sujetos femeninos y/o infantiles entendidos como unilateralmente “cuquis” o “monos”, se encarna hondamente en los textos analizados, de tal modo que podemos hacer, leyendo a estas poetisas a la par, un “retrato de familia” y observar cómo dicha familia está formada por niñas sombrías y sombreadas de claroscuros: niñas cadaverizadas, canibalísticas. Niñas a la vez puras e impuras, niñas que exacerban los estereotipos incongruentes que pesan sobre ellas y muestran su angustia y su rencor.

Las “niñas mortíferas” hablan sin pelos en la lengua, y lo que dicen es enormemente incómodo y amargo. Se sitúan con los ojos fijos (cabizbajas o altivas) en su presente, en ese presente que es la acumulación de tantos y tantos desprecios sobrevenidos durante sus pasados, y que seguramente seguirán proliferando, en tantos futuros. Las niñas de estas escrituras líricas arrojan luz sobre lo “oscuro” de haber sido, y seguir siendo, “las otras” para aquellos que definen quiénes son “las otras” y para quienes “las otras” no merecen los privilegios de formar parte del “nosotros”. Reducidas a ser seres “cute” — preconfiguradas como “cute” desde afuera—, evisceran su condición de dominadas y estrujan sus heridas, sacándolas del espacio privado “interior” hasta ese “afuera”. Esas heridas son sus herramientas, sus bazas: de autodefensa, pero sobre todo de expresión, de desahogo. En definitiva, de inscripción de sus voces susurrantes o desgañitadas en el espacio público.

BIBLIOGRAFÍA

- Amícola, José. “Las nenas terribles de Silvina Ocampo y Marosa di Giorgio”. *Cuadernos LIRICO* II (2014).
- Andreu, Blanca (1994). *El sueño oscuro. Poesía reunida 1980-1989*. Madrid: Hiperión.
- Araújo, Helena. “Ejemplos De La ‘Niña Impura’ En Silvina Ocampo y Albalucía Ángel.” *Hispanamérica*, vol. 13, 38 (1984): 27-35.
- Buenaventura, Ramón, ed. (1985), *Las diosas blancas: Antología de la poesía joven española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.
- Callejón, Begoña (2010). *Cenicienta en sangre*. Almería: El Gaviero.
- Castrejón, María (2015). *Niñas*. Madrid: Huerga & Fierro.
- Del Río, Alejandra. “¡Hay una niña en un pozo!”. *Creación*, selección online.
- Di Giorgio, Marosa (2017). *La flor de lis*. Madrid: Akal.
- García Lorca, Federico (2012). *Poesía completa*. New York: Vintage español.
- Iannamico, Roberta (2015). *Qué lindo*. Buenos Aires: Zindo & Gafuri.
- Laguna, Fernanda (2012). *Control o no control: poemas 1999-2011*. Buenos Aires: Mansalva.
- Laguna, Fernanda (2018). *La princesa de mis sueños. Poesía 1994-2003*. Rosario: Iván Rosado.
- López-Luaces, Marta (2001). *Ese extraño territorio: La representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Medel, Elena (2002). *Mi primer bikini*. Barcelona: DVD.
- Muschietti, Delfina (1995). “Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga.” Spiller, Roland (ed.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. Frankfurt a. M., Madrid: Veruert Verlagsgesellschaft: 217-228.
- Ngai, Sianne (2015). *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra. Educar*, publicación online del Gobierno de Argentina.
- Ollé, Carmen (2014). *Noches de adrenalina*. Lima: Peisa.
- Otta, Tilsa (2004). *Mi niña veneno en el jardín de las baladas del recuerdo*. Lima: Álbum del Universo Bakterial.
- Pallarés, Pilar (2015). “Maña acordarei . . .”. Reyes, Miriam (ed. y trad.) *Punto de ebullición. Antología de la poesía contemporánea en gallego*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Patten, Ann Lucille (2008). *The female uncanny? : A historicised reading of the uncanny fiction of Edith Wharton, Shirley Jackson & Joyce Carol Oates*. Dublin: Trinity College, School of English.
- Pizarnik, Alejandra (2000). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- Yuszczuk, Marina. “Como una fiesta en un libro para niños: muñecas subversivas en la poesía argentina, de Alejandra Pizarnik a las poetas mujeres de la década del noventa”. *Cuadernos del Sur, Letras* 42 (2012).