



Una nueva vida para las postales

Postales negras de jacqueline goldberg

Adriana Kanzepolsky

Universidade de São Paulo

adrianakanze@gmail.com

Resumen: La lectura propia y las lecturas de otros -familiares y amigos- de una selección de postales compradas por el sujeto lírico durante un viaje a París dan lugar a los poemas que conforman las nueve secciones de *Postales negras* (2011) de la poeta venezolana Jacqueline Goldberg. Es sobre esta concepción del poema como un texto plural, como un texto que se escribe a partir de las voces y del silencio de los otros, pero también como un texto que cruza lenguajes, ya que las postales sirven de piedra de toque para la palabra poética, que nuestro trabajo se interroga.

Palabras clave: Postales; imagen; lectura; voz; otros.

Abstract: A selection of postcards purchased by the lyrical subject during a trip to Paris, and which she and others—family and friends—read, inspire the poems that compose the nine sections of *Postales negras* (2011) by Venezuelan poet Jacqueline Goldberg. In this paper, we inquire about this conception of a poem written as plural text, as a text that emerges from the voices and silence of the others, as well as a text that interweaves languages—since postcards act as a touchstone for the poetic word.

Keywords: postcards; image; reading; voice; others.

En el prólogo a *El relato de viaje*, Jorge Monteleone señala que “[...] todo viaje combina, de un modo acuciante, la experiencia del cuerpo y la experiencia del tiempo, y su relato debe proporcionar los modos de representación de tal vínculo” (MONTELEONE, 1998, p13)

Acuciar, dice el diccionario de Moliner, es “incitar a alguien a hacer algo con prisa, apremiar”. Si desplazamos ligeramente la urgencia y los términos, podríamos decir que la experiencia del viaje incita con premura a su relato. Y si con esto no afirmo ninguna novedad, ya que la asociación entre viaje y relato es clásica, me gustaría retener, sin embargo, la idea de urgencia vinculada al decir, el propio y el del otro, y también la noción de viaje para pensar en *Postales negras* de Jacqueline Goldberg (2011). Aludo en este caso al viaje, entendido tanto en sentido literal, como en el de un desplazamiento simbólico.

Estamos ante un libro en cuya prehistoria hay un viaje a París en el verano de 1998, “Justo antes de que todo cambiara”, como declara el sujeto lírico en “El anteceder de un hallazgo”, el primer poema de “El lugar del atisbo”, la segunda de las nueve secciones que conforman el poemario. También en el mismo poema, y en un registro que oscila entre la narración y el tono lírico, el hablante cuenta la compra de un conjunto de tarjetas postales, que tienen como centro el agua, algo que atisba en ese viaje y que sólo comprende posteriormente. Leemos: “No consigo dar cuenta de cuándo entendí que todas las tarjetas venían del agua” (GOLDBERG, 2011, p.13). La compra, entonces, y la incertidumbre en relación al momento en que el sujeto lírico percibe que las postales componen un relato a partir del núcleo del agua que se repite como motivo de una a otra, es decir, el atisbo tanto del objeto –las postales en sí mismas- como de un sentido que se intentará conferir a lo largo de los poemas que conforman el libro, plantea una oposición frente a la certidumbre de que

ese viaje es un prelude a un cambio definitivo. Sabremos más adelante que ese cambio que marca y corta la rutina de forma dolorosa (GOLDBERG, 2011, p.80) está vinculado a la enfermedad, a la experiencia de ese cuerpo, una experiencia que, como las postales que vienen del agua, se ofrece, se da a ver en los poemas en el cruce entre imagen y voz, entre imagen y relato. Es así que, si en uno de los poemas de “El lugar de las precariedades” leemos: “Sobre el escritorio/ reposa la fotografía de mi útero descolgado,/ amasijo que tan poco dice/ de la tenencia y de sus fibras” (GOLDBERG, 2011, p.80) y unos versos más abajo: “Quizá reproduzca la imagen en una postal barnizada/ y la obsequie a los amigos” (GOLDBERG, 2011, p.80), versos que hablan de la imagen como de aquello que guarda la posibilidad de mostrar, de dar a ver a los otros el cambio o el origen del cambio, versos que demandan la mirada del otro para completar el sentido, para hacer del otro un testigo que diga qué *le* pasa al sujeto lírico; en otro de los poemas de la misma sección, el cambio o el atisbo del cambio se cuenta en la voz del sujeto lírico. Es decir, se narrativiza y no se muestra, pero no sólo eso sino que el cambio del cuerpo es evocado como aquello que modificará la voz, entiéndase, la voz poética. Leemos: “Temprano supe que una masacre me cambiaría la voz,/ como ocurre a quienes vislumbran por vez primera la mar:/ dulce desquiciamiento” (GOLDBERG, 2011, p.76).

La compra de las postales, entonces, aparece anclada a la experiencia de un cuerpo y a la experiencia de un cambio. ¿Qué hacer con ese material, con esas postales? : “¿Mirarlas o verterlas?/ ¿Conducirlas o adentrarme?” (GOLDBERG, 2011, p.16) son las preguntas que se imponen en “El anteceder de un

1 Tengo en mente aquí la “Introducción” de Tamara Kamenszain a *La boca del testimonio*, cuando, a propósito de Vallejo y de la pregunta acerca de cómo testimonia la poesía, escribe: “el testigo ya no es el que sabe más que los demás sino el que necesita de los demás para que le digan de sí”.

Tamara Kamenszain. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007. p.11.

hallazgo”, ese poema que es una especie de pórtico en el que Goldberg narra simultáneamente el hallazgo y la compra de las postales. Interrogantes que cumplen una doble función: preparan la mirada y el decir, esto es, ponen en marcha un movimiento reiterado en la poética de la escritora venezolana, que consiste en presentar los poemas al tiempo en que los mismos construyen o sedimentan un archivo del proceso de su factura. En este caso, un muestrario de la colección de gestos para que esas imágenes salgan de la mudez y signifiquen de alguna manera, un archivo de aquello que tomando prestada la expresión de Tamara Kamenszain podríamos definir como la puesta en escena de “la novela de la poesía”².

Goldberg no sólo no elige entre verter y mirar sino que mira y también se

2 Creo que vale la pena recuperar aquí una reflexión de Nora Domínguez a propósito de Sylvia Molloy, de la que ya me valí en otra oportunidad. Domínguez plantea que los textos de Molloy mantienen una relación de nostalgia con la vanguardia y eso se evidenciaría a partir del momento en que sus textos son lugares de autorreflexividad y de puesta en primer plano de los procedimientos. Nora Domínguez. “Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad”, *Boletín 12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. pp. 68-78. Diciembre. 2012.

Una observación que me resulta particularmente pertinente para pensar en los procedimientos de Goldberg, no sólo en este texto sino también en *Nosotros, los salvados*.

Por su parte, Kamenszain, desde el inicio de su producción que transita entre la escritura del poema y la del ensayo en textos que reflexionan particularmente sobre la poesía, considera que su propia escritura, su escritura poética, elabora “una ficción: la historia de cómo va creciendo el texto”. Como señala en ese ensayo temprano se trata de una “[e]scritura que mientras se hace es autobiográfica de sí misma”, una concepción y una práctica del trabajo poético que acompañará a la escritora argentina durante las décadas siguientes. A punto tal que su poesía reunida, publicada en 2012, se titula *La novela de la poesía*.

Pienso que Goldberg no sólo dialoga con estas escritoras argentinas en el deslizamiento entre la prosa y el verso y en la elaboración de un texto que vuelve sobre sí mismo, sino que en el caso de la escritora venezolana podríamos decir que existe una exhibición de los procedimientos, a punto tal que los mismos constituyen zonas completas del texto, como sucede en *Postales negras*. Quiero decir que el procedimiento se convierte en el núcleo del poema, es el poema.

Tamara Kamenszain. “El texto que sabe”. *Hispanamérica*, n 7. p.58. 1974).

pregunta por la condición del mirar como un desafío. Dice, “vierte” las imágenes en palabras, inquiera por el lugar desde dónde habla, al tiempo que en la construcción de ese archivo que funciona como una serie de pliegues que vuelven sobre sí mismos da a ver, muestra, las postales a un grupo de familiares y amigos para recoger sus descripciones escandidas como poemas³ en la sección del libro titulada “El lugar del ajeno infortunio”. Se trata de una sección clave del poemario, en la que lleva a cabo desplazamientos múltiples y de índole diversa: convierte, a través del corte, la prosa del otro en poema, en un procedimiento similar al que encontramos en *Nosotros, los salvados* de 2013, pero a la vez reproduce las tarjetas postales, las que por su parte ya son reproducciones de pinturas. A ello se suma que se vale de los nombres de las mismas, nombres en francés o en inglés acompañados de la fecha de composición del cuadro, para dar título a los poemas, mientras los únicos nombres propios que allí figuran son los de los pintores que están en el “origen” de este archivo que vuelve sobre sí mismo. Por lo que en esta sección del texto se multiplican las autorías, como también las temporalidades y las lenguas.

Pero si “El anteceder de un hallazgo” cuenta lo que podríamos calificar como la prehistoria del poemario y “El lugar del ajeno infortunio” recupera la palabra -la voz- y la mirada de los otros y las vierte en poemas, la tercera sección, “El lugar del artillugio” retorna a la escena del don, del momento en que da

3 Dos años más tarde Goldberg recuperará este procedimiento y lo explicitará en el dilacerante en *Nosotros, los salvados* de 2013. En el extenso prólogo que precede a los poemas, la escritora explica que los poemas llegaron a ella *casi* listos y que “bastaba separarlos en versos para que fuesen poemas”, ya que “El ritmo, las metáforas, la contundencia de su voz poética les eran propios”.

Más allá de que se trate de poemarios diferentes, ambos se hacen en coautoría con otros y ambos parten de la prosa para llegar al verso. Una propuesta que nuevamente relaciona a Goldberg con Kamenzain, quien desde hace varios años viene pensando en la relación entre prosa y poesía, específicamente entre poema y novela.

He desarrollado estos aspectos en “Rasgar el archivo”: *Nosotros, los salvados* de Jacqueline Goldberg (en prensa).

las postales y pregunta por la mirada de los otros, “He preguntado ‘qué ves’./ He preguntado ‘qué no ves’” (GOLDBERG, 2011, p.42), escribe, para con el hallazgo siempre insuficiente intentar completar un vacío que solo se agranda y expande “‘lo que falta’: lo ausente e incluso lo oculto”. Es así que leemos: “Necesito que digan aquello que no alcanzo” y unos versos más abajo: “El libro se va construyendo de fracasos/ Todo lo que han dicho es fracaso” (GOLDBERG, 2011, p. 43). Sin embargo, con un movimiento de voracidad que va de la escritura a la lectura o de la creación a la crítica⁴, el sujeto lírico no se conforma con recuperar lo que los otros han visto y han dicho, o la insuficiencia de las voces y las miradas de los otros, sino que en la misma sección lee y califica los modos de leer de unos personajes que llegan al poema aludidos a través de las iniciales de sus nombres propios. Es decir, construye una escena de lectura en la que cada breve estrofa presenta al personaje que ha tomado la palabra en la sección anterior, o al personaje al que le ha cedido la palabra en la sección anterior, ya que afirma: “Escribo por otros que jamás lo harán/ Escribo lo que dicen. Cada día. Al final” (GOLDBERG, 2011, p.42) y mientras tanto cataloga y jerarquiza la forma de leer/decir de los invitados a mirar y hablar, de los invitados al poema. Hace de ellos figuras, personajes narrativizados de su propia voz; por lo que si en “El lugar del ajeno infortunio”, cada poema va precedido por un paréntesis en el que leemos (“dice Z”) o (“dice R”), o (“dice A”) y así sucesivamente, en “El lugar del artillugio” esos sujetos de la enunciación se convierten en sujetos del enunciado: “Z estaba sola”, “R estaba ebria”, “A tolera lo invisible”, “H es tajante. Su verbo refractario”, “O acaba de superar el pozo”, “M mira desde la vejez”, etc., versos que se leen como una suerte de indicaciones escénicas impartidas por la voz del sujeto lírico, quien no sólo conduce sino también cataloga e interpreta el decir ajeno.

4 Y otra vez vuelvo a Kamenszain, ahora para recordar una afirmación de Jorge Panesi sobre la poeta argentina: “Una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz”. (Jorge Panesi.”Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain”, *Boletín 9* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria p 105-115. diciembre. 2001.

Será recién en “El lugar donde hablo”, la sección siguiente, cuando tome la palabra sin veladuras y recuperando los nombres de las postales vuelve a esas imágenes, a interrogar esas imágenes, a formularse a sí misma la pregunta acerca de la mirada “¿qué ves?/ ¿qué no ves?”, para apartarse de lo descriptivo que caracterizaba la palabra y la mirada de amigos y familiares e indagar la imagen como un resto que está ahí en calidad de piedra de toque para hablar de la propia mirada y de los efectos de la imagen sobre sí, en un movimiento que en lugar de fijarla la opaca y desvanece. La “habita”, como señala Merleau Ponty cuando define la condición del mirar⁵, pero la habita para eclipsarla o para poblarla con una serie de preguntas y preocupaciones que reenvían a su propio cuerpo y que anulan cualquier ilusión de referencialidad. Podría decirse que el movimiento que los poemas de esta sección despliegan va en sentido opuesto al habitar como poblamiento, como llenado, ya que allí el sujeto lírico hace de las pinturas/postales un nuevo poema o un nuevo texto que se construye en paralelo a la imagen y que, como señalamos, reenvía a un universo de preguntas y preocupaciones que tienen al propio cuerpo y a la propia historia como núcleo de indagación y zozobra constantes.

Más allá de que formalmente nada lo señale, “El lugar donde hablo” delimita y clausura una unidad de sentido y un tipo de operación poética iniciada en la primera sección del poemario, la cual se articula entre la mirada y la palabra propia y la ajena.

A pesar de que “Dos lugares extranjeros”, “El lugar primigenio”, “El lugar de las precariedades”, “El lugar de la última dificultad”, las cuatro secciones que cierran el poemario, tienen al agua en su centro y tres de ellas a la imagen, las mismas pueden leerse como una suerte de bordes, de filamentos más o menos

⁵ Se trata de una observación de Merleau Ponty recuperada por Jorge Monteleone en “Mirada e imaginario poético”.

Jorge Monteleone. “Mirada e imaginario poético”. En: Yvette Sánchez y SPILLER, Ronald Spiller (eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros, 2004. p.29-43.

descuidados que rodean ese núcleo resistente y pulido que diseñan las secciones anteriores. Filamentos en los que prima, aunque reniegue de la misma, una retórica autobiográfica, es decir, en los que el cruce con lo autobiográfico es más explícito o más evidente que en las secciones anteriores. Esta zona del poemario también se abre con un viaje a París que termina en una imagen, ahora la de una fotografía que lo evoca, y que es la que da pie a la palabra del poema en el que peregrina al puente Mirabau desde donde Celan se suicida; el segundo poema, otra peregrinación, ahora al Hotel Roches Noires, en el que había vivido Maguerite Duras, espacio que reconoce por haber visto imágenes previas y al que recuerda por unas postales que recibe de los primos en ocasión de esa peregrinación.

Obstinada en declararse contra la nostalgia y la peregrinación, los poemas, sin embargo, peregrinan y añoran. La misma resistencia contra cualquier tipo de nostalgia se deja leer en “El lugar primigenio”, donde Maracaibo, su ciudad natal aparece evocada como un lugar que propicia la huida, el viaje. Leemos: “Los poetas hablan de sus comarcas natales./ No yo./ Los poetas se fracturan el cuello al rebosar la infancia./ No yo. Los poetas añoran una calamidad./ No yo” (GOLDBERG, 2011, p. 74).

El cruce entre imagen, palabra, cuerpo y agua se mantiene hasta el penúltimo poema en el que la escritora revisa una serie de fotos personales, fotos autobiográficas, diríamos, que la *cuentan* entre el primer año de vida en una imagen que la fija dentro de una olla hasta la imagen final ya evocada del útero “recién extirpado”. Entre esas dos imágenes, la del inicio de la vida y la que afirma en su contundencia que “Más hijos no habrá”, imagen que es testimonio del acontecimiento que corta y desvía la rutina, el poema se detiene en una secuencia de tres fotos, de tres lugares de la memoria que la sitúan junto a tres escritores, dos evocados en la peregrinación a sus lugares de muerte o vida, Duras y Celan a quienes vuelve a evocar, y otro, Bashevis Singer, quien

se cuele en una imagen que la retrata a sus 12 años en Miami Beach: él ya un escritor consagrado, ella sin saber aún que un día escribiría. Cito: “Primer retrato: Estoy en una olla enorme. Tengo un año. La fijación de la infancia.// Segundo retrato: Estoy en un balcón en Miami Beach. Tengo doce años. En un apartamento más abajo se ve a un hombre en silla de ruedas. Isaac Bashevis Singer. El escritor. No sabía entonces que también yo escribiría.// Tercer retrato: Estoy en el callejón Marguerite Duras en Trouville. Tengo muchos años ya. Suficientes para los acaboses.// Cuarto retrato: Estoy en el puente Mirabeau, en París. Han acabado los amargores del hallazgo” (GOLDBERG, 2011, p.84).

Como traté de describir, lo que leemos, entonces, en las nueve disímiles secciones de *Postales negras* es un conjunto de poemas que cruzan la mirada y la palabra, la propia y la de otros, no sólo la de familiares y amigos, -es decir, sus iguales- sino la de una serie de escritores (de autores en el sentido de poseedores de una obra) que actúan como un marco desde el cual hablar tanto del agua como de la propia escritura, con cuyos decires Goldberg compone los versos de los dos poemas inaugurales⁶. Por lo tanto, el libro se abre por la boca de otros, entre ellos, Bobrowski, Auden, Jabès, Duras y Enrique Vila-Matas, unos otros que anticipan con su autoridad y su palabra ya escrita el procedimiento que en adelante va a organizar la factura del poemario: la recuperación de la palabra y de la mirada del otro y la pregunta por esa palabra y esa mirada

6 Los transcribo: “‘Tú todavía hablas, / agua, hablas’ Johannes Bobrowski// ‘Milen han vivido sin amor/nadie sin agua’ W.H. Auden.// ‘En mitad de la vida sucede que llega la muerte/ a tomarle medidas a la persona. Esta visita/ se olvida y la vida continúa. Pero el traje/ se va cosiendo en el silencio’ Tomas Tranströmer” (Jacqueline Goldberg, op. cit. p. 8).

“Bosquejos de añoranza” “‘Una vez escrito, el libro se libera del escritor’ Edmond Jabès// ‘La sabiduría/ consiste en encontrar el sitio desde el cual hablar’ José Watanabe// ‘La felicidad, es lo mismo que decir un poco muerta./ Un poco ausente del lugar donde hablo’ Marguerite Duras// ‘Escribir para desaparecer, para ausentarse’ Enrique Vila-Matas” (Goldberg. op. cit. p. 9).

pero también por la palabra y la mirada propias. Hablas que simultáneamente enmarcan y autorizan el propio decir y le sirven también para ausentarse, porque como leemos en “Bosquejos de añoranza”, el segundo poema del libro, “La sabiduría/ consiste en encontrar el sitio desde el cual hablar” (Edmond Jabès), y en otro verso del mismo poema: “Escribir para desaparecer, para ausentarse” (Enrique Vila-Matas). Ausentarse, entonces, para que el sujeto desaparezca y los poemas emerjan.

Los dos poemas inaugurales sirven de marco para dar cauce al procedimiento que articula el conjunto del poemario; por una parte, cada uno de los versos de autoría de un escritor diferente enuncian, explicitan el tema y el procedimiento, pero por otra, y es lo que resulta más sugestivo, extreman la desaparición del sujeto lírico al ceder completamente la palabra al otro, una palabra que aparece entrecomillada, en un gesto simultáneo de recuperación y de distanciamiento. Poemas en los que su inscripción, es decir la inscripción del sujeto lírico, se da sólo en el corte que escande esas frases y que hacen de la prosa verso.

Ahora, ¿cómo contar, cómo poner en palabras lo que se ve? ¿Cómo hacer hablar a la imagen? Didi Huberman señala que el contacto entre la imagen y lo real es una especie de incendio y que por lo tanto no se puede hablar de imagen sin hablar de ceniza. Creo que la formulación de Huberman es clave para pensar en los poemas que Goldberg escribe con los restos de las palabras de los otros, con lo que ella propia denomina “su lastre”, el lastre del decir y la mirada ajenas. Si como él afirma, la imagen “Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos calientes” (HUBERMAN, S/D, p.9), ¿qué es lo que tenemos en un poema que recupera el decir de otros sobre una imagen ya discursivizada por un nombre?

En principio podríamos pensar que una postal, ese rectángulo de bordes de-

finidos, es una pequeña lápida, un pequeño recordatorio que llama a la palabra y a la memoria, un rectángulo que los poemas convierten en un lugar de memoria, tanto en la acepción de Pierre Nora cuando define a los lugares de memoria como espacios que simbolizan un tiempo, el del viaje y el de la vida en este caso, pero también en un sentido más amplio, como el que les otorga Ricoeur, cuando afirma que los lugares de memoria pueden ser marcas exteriores que sirven de apoyo a ciertas prácticas sociales cotidianas; las conversaciones en torno de lo mirado, ahora.

Por otra parte, cabe pensar que en este texto las postales son lugares de memoria en sentido estricto, aquello que el sujeto lírico trae del viaje y que estructura el poemario, ya que cada una de sus secciones lleva la palabra lugar en el título, pero también que las postales/poemas se convierten en nuevos lugares de la memoria desde el momento que los poemas recuperan, atesoran, condensan la palabra de los otros suscitada por la imagen. Por lo que podríamos preguntarnos si hacer hablar a una imagen, escuchar la huella que deja en la mirada y en la memoria de los otros es concebir la postal o la foto como un archivo incompleto, un archivo perforado, un resto donde la palabra poética se equilibra frágilmente y el archivo está concebido como una falta (LEDA FONSECA, 2014, p.10).

Sabemos, en principio, que la postal, las postales, esa colección que se forma involuntariamente es lo que llama, lo que despierta la mirada y desata la voz o la obtura, no porque pidan una descripción en la que intervenga la nostalgia o una descripción que se pueda leer como “un emblema de la nostalgia”, tal como señala Susan Stewart (STEWART, 2013) en relación al souvenir. Porque tampoco como el souvenir son “una huella de la experiencia auténtica” sino que la función que la postal cumple en el libro de Goldberg es la de convocar únicamente una disposición del mirar que haga desde esas imágenes un nuevo relato, una nueva huella de voces, o un relato alternativo a las imágenes que

están en el origen de los poemas, aquello que en el título nombramos como “una nueva vida para las postales”⁷.

Pero cuando en *El ansia* Susan Stewart indaga por el significado del *souvenir* -¿y qué otro objeto es más claramente un *souvenir* que una postal?- señala que su función primordial es distinguir experiencias y confirmarlas en su unicidad e irrepetibilidad. Postula allí que el *souvenir* es un objeto que surge de la nostalgia y no de la necesidad, un objeto que siempre está incompleto, ya que funciona como una metonimia de la escena de apropiación original, en el sentido de que se constituye como una muestra de la experiencia distante que sólo evoca y no puede recuperar totalmente. Se trata de una incompletud necesaria que dará lugar al discurso narrativo complementario que lo ata al origen y crea un mito con respecto a ese origen. Por lo que la función del discurso narrativo sobre el *souvenir* tendría como función recubrirlo con el yo y transformarlo de un objeto exterior a uno interior.

Las postales que están en el origen de *Postales negras* se instalan en una ambigüedad; cumplen y se apartan de las condiciones que Stewart confiere al *souvenir*, porque, si por un lado, retrotraen al momento de la compra, a ese momento anterior a que todo cambiara, al mismo tiempo no son una metonimia del lugar de la compra, no son fotos que reproduzcan escenas de París, sino que son pinturas en cuyo centro está el agua, un motivo que las reúne, y que como afirmamos más arriba, el sujeto lírico descubre a posteriori, en el momento del regreso.

Por otra parte, al igual que el *souvenir*, las postales se interiorizan, pero no mediante el discurso del yo lírico sino del discurso proferido por otros, por otros yos, que no pasaron por la experiencia del viaje. Goldberg no hace de

7 La expresión de Tamara Kamenszain es “una nueva vida para la memoria” y la encontramos reiteradamente en su último libro: *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

ellas una narración, no las cubre con la narración de un yo para con ello alimentar la metonimia entre souvenir y viaje sino que transforma las postales, la imagen que las postales reproducen en dos series de poemas, los de “El lugar del ajeno infortunio” y los de “El lugar donde hablo”. Por lo que tal vez en esa conversión de la postal en poema y no en una narración que apueste al reconocimiento y la continuidad -entre viaje y discurso o entre imagen y discurso- radique la diferencia fundamental con el souvenir, en el sentido en que el poema trabaja con el presente, con aquello que Tamara Kamenszain define como el pasaje de la prosa al verso, que corta el recuerdo “con golpes de presente” (KAMENSZAIN, 2016, p.17).

Referências

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DOMÍNGUEZ, Nora. “Fragmentos de escritura, marcas del tiempo, bloques de realidad”, *Boletín 12* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. pp. 68-78. Diciembre. 2012.
- GOLDBERG, Jacqueline. *Postales negras*. San Fernando de Apure: Sociedad de Amigos del Santo Sepulcro, 2011.
- HUBERMAN, Didi. Cuando las imágenes tocan lo real. s/d.
- KAMENSZAIN, Tamara. El texto que sabe. *Hispanamérica*, n 7, 1974.p.58-62.
- _____. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- _____. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.
- LEDA FONSECA, Larissa. Imagem, Memória e Arquivo. XV Congresso de Comunicação na Região Sul –Palhoça- SC 8 a 10/5/2014. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação.
- MONTELEONE, Jorge. *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.
- MONTELEONE, Jorge. Mirada e imaginario poético. En: SÁNCHEZ, Yvette y SPILLER, Ronald (eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros, 2004. p.29-43.
- STEWART, Susan. *El ansia. Narrativas de la miniatura, lo gigantesco, el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013.