

HISTORIA FEMINISTA DE LA LITERATURA ARGENTINA

Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte (directoras)



En la intemperie

Poéticas de la fragilidad y la revuelta

Laura A. Arnés, Lucía De Leone y María José Punte (coordinadoras)

Historia feminista de la literatura argentina

Laura A. Arnés, Nora Domínguez y María José Punte
Directoras

En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta

Laura A. Arnés, Lucía De Leone y María José Punte
Coordinadoras



Historia feminista de la literatura argentina, un proyecto

Hoy, cuando casi diariamente se publica un nuevo libro con firma de mujer, se vuelve urgente hacer la historia de esta pluralidad. Que no fue simple irrupción sino una continuidad muchas veces muda y quebrada. Porque en 1556, la carta que escribió Isabel de Guevara, perdida entre los recorridos marítimos de las coronas, en demanda de reconocimiento y justicia, fue la que echó luz sobre un olvido que se volvió réplica y constancia. Entre esa fecha y este presente, luego de un periplo de cuatrocientos cincuenta años, una cantidad de nombres, poemas, discursos, panfletos y libros sin una publicidad justa merecen una historia propia. Cuatro siglos después, y luego de los aportes de los diversos feminismos, también el término “mujer” expandió su propia historia hasta aludir a una serie de aperturas y disidencias genéricas y sexuales que cuestionan su fijeza. Cuatro siglos después, “mujer” pudo además desarmar sus propios colonialismos: otras voces emergieron y otros silencios; es decir, otros relatos, otros presentes, otras memorias.

Una **historia** de las fases cronológicas y de los procesos discontinuos de la literatura en la que los saltos, las secuencias, los giros o episodios del lenguaje y la imaginación piden que las torsiones del tiempo sean pensadas en otros registros y bajo otros paradigmas. Una historia que dé cuenta, en cada momento, de la aparición de otras sensibilidades y de la visibilidad de diferentes sujetos,

recuperando nombres y escenas que la mirada hegemónica dejó de lado o ignoró. La intención es trazar recorridos en los que los tiempos de la institución literaria se articulen con la historia de los feminismos y se planten como un testimonio de un cambio de época.

Una historia **feminista** porque entiende que la reflexión sobre el género es una toma de posición; y que el feminismo es un modo de leer que reorganiza saberes históricos, políticos, identitarios y literarios. Feminista implica una condición situada, plural y crítica que tiene en cuenta las genealogías, su carácter transformador y su capacidad de lectura y resistencia. Feminista, también, porque entiende que el género es siempre ante todo una pregunta y que su afirmación binaria fijó valores, formas del conocimiento, modos de estar en el mundo y jerarquías literarias.

Una historia feminista de la **literatura argentina** considera a este conjunto situado de textos, autores, relaciones y secuencias como un laboratorio en continua transformación, pendiente de nuevas re-colocaciones que piensen la estabilidad de lo ausente y sus maneras de hacerse visible, y que contemplen las diversas magnitudes de lo nuevo. Una historia que se plantee analizar los modos en que teoría, política y literatura se entretujan y dan lugar a la emergencia de ficciones y textos complejos que ponen en cuestión tanto el canon nacional como la norma social y los protocolos de la crítica.

Ni la literatura argentina ni el feminismo, entendidos como modo de leer, son totalidades cerradas sino espacios abiertos a sentidos aún en fase de reflexión y en conflicto. Se trata de una alianza, una potencia imaginarizante que habilita la aparición de un sujeto político plural pero que, además, da cuerpo a una masa poética, narrativa y crítica en disputa con pactos sociales, afectividades y temporalidades lineales.

Por eso, ante la inercia de un campo crítico que no pone en cuestión el heterocissexismo de los estudios literarios, este proyecto propone otra perspectiva sobre la literatura argentina. Una mirada feminista que trace una genealogía de escritoras más o menos conocidas, más o menos olvidadas; que desempolva textos escondidos en las estanterías de bibliotecas y archivos; que

desarticule algunos vicios propios del mercado y que, en el mismo gesto, también promueva nuevas lecturas sobre la literatura argentina canónica, su recepción y su historia crítica. En consecuencia, pretende también llegar a ese público lector encargado de enseñar y transmitir saberes y lecturas renovadas.

Una propuesta en seis tomos, colectiva e intergeneracional, impulsada por quince docentes e investigadoras (que también intervienen en el campo cultural como escritoras y críticas), se ocupará en cada volumen de los motivos y problemas que la literatura, el género y la política trazan como acontecimientos históricos y simbólicos relevantes. Un diccionario será el artefacto que acompañe al final el impulso archivista de esta historia.

La obra de la artista plástica misionera Mónica Millán acompaña amorosamente la presentación de cada tomo en sus tapas. El suyo es un proyecto sostenido en la recuperación de la artesanía popular y de actividades domésticas como el bordado, pero también de zonas literarias. Sus obras emergen a través de superposiciones que develan colores, trazos y tramas originales. Hay en ellas una mirada sobre el pasado que se proyecta hacia el futuro. Hay también un cruce entre naturaleza, materiales industriales y trabajo que devela cómo lo humano siempre se toca con lo animal, lo cósmico y lo vegetal.

En cuanto al uso del lenguaje inclusivo, en diálogo con los debates actuales, se decidió respetar las modulaciones y variaciones que se están dando en el campo social y dar libertad a los autores en su utilización. Sin embargo, teniendo en cuenta las discusiones más recientes, se optó por la utilización de la “e” en lugar de la “x”, para favorecer la lectura en teclados para no videntes y personas con baja visión.

Una lectura feminista permite ir contra las sedimentaciones del sentido común en la universidad, en la crítica y en los medios y decir lo imposible o, tal vez, forjar algunas de las condiciones para imaginarlo.

Laura A. Arnés, Nora Domínguez, María José Punte

En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta

Laura A. Arnés, Lucía De Leone y María José Punte

*Un mar corre bajo mis pies
comienzo una modulación ascendente, me
potencio en otra dirección.*

Romina Ferrari

*Estoy pensando en la revolución. / Sé que voy a
ser partícipe de una muy grande / no creo que con
violencia / porque la violencia me da miedo y / no
me gusta / pero no le temo a los grandes sueños /
ni al deseo de ser feliz, / ni al amor [...].*

Fernanda Laguna

*La inversión espacial marca una cartografía políti-
ca de nuevo tipo [...]: estamos construyendo casas
abiertas a la calle, al barrio, a las redes comunita-
rias y un texto y unas paredes que refugian y abri-
gan sin cesar.*

Verónica Gago

A partir de 2015, con la fuerza que fue cobrando el movimien-
to feminista, se volvió a hacer evidente, de modo contundente,
la estructura heterocispatriarcal de la sociedad y de la cultura
argentinas. El pulso de estos últimos años se encuentra marcado
por la lucha contra los femicidios y por el derecho al aborto le-
gal, seguro y gratuito, por la aparición en el campo visual de una
serie de vidas “desposeídas” (Butler y Athanassiou, 2013) y por
las disputas en torno a la responsabilidad política; pero también

por el reconocimiento internacional de escritoras mujeres, por los debates sobre la posibilidad de un lenguaje inclusivo y de una educación formal no sexista. Podría decirse que, a partir de 2015, un flujo de activaciones múltiples –en el que mujeres, lesbianas, travestis y trans tuvieron un lugar central– dio cuenta de la consolidación de nuevas sensibilidades con respecto a la libertad, los derechos y las relaciones entre los cuerpos. Así, los feminismos renovaron su visibilidad e injerencia señalando una serie de violencias naturalizadas que se reproducen a diario en los hogares y en el espacio público, pero también en las aulas, en las perspectivas críticas y en las representaciones culturales y literarias hegemónicas. Voces, imágenes, textos, archivos e historias que se habían mantenido en las sombras aparecen, ahora, en el centro de la arena social provocando reconfiguraciones en el campo político, afectivo y estético, y denunciando diferentes modos en que el poder y la violencia se traman en el marco de las diversas instituciones y representaciones de la cultura. En este contexto, la expansión de la literatura en femenino aparece, sin lugar a dudas, como un fenómeno cultural de estos últimos años. Los títulos proliferan, autoras noveles y experimentadas comparten listas de ventas, y una nueva sensibilidad afecta el orden de las cosas: la perspectiva crítica se ve obligada a renovarse y a cuestionar sus propios presupuestos y modos de leer.

A lo largo de las últimas décadas, fueron muchos los momentos en que se agravó la precariedad social y económica. En mayor o menor medida, todos cargamos (y escribimos) con las marcas que deja la intemperie: esa condición que se asienta en la certidumbre de que los cuerpos no son entidades cerradas sobre sí mismas. Sin embargo, frente a la progresiva retracción del Estado de bienestar y la implementación de políticas punitivistas, frente a la difusión de discursos del odio y ante el avance implacable de gobiernos neoliberales que nos quieren fuera de las plazas y de las calles, la disidencia nunca dejó de presentarse en cuerpos colectivos, en cuerpos “sin patrones” (Contreras y Cuello, 2018) que cuestionaron el orden de lo político. En el escenario que nos

interpela, es posible volver a hablar de redes, flujos, fuerzas y políticas comunitarias. Y de estos aspectos dan cuenta varios de los artículos aquí reunidos. Porque en muchas de las alianzas que se produjeron, la literatura fue vital: los poemas recitados en Brukman¹ o en las asambleas barriales de 2001, la participación de intelectuales *queer* en las manifestaciones por Zanon o el Bauen,² los intercambios poéticos en los sótanos lesbianos y, más contemporáneamente, la “maratón” de lecturas contra los femicidios en la plaza Spivakow o las vigilias poéticas en la del Congreso, durante el tratamiento del proyecto de Ley por la interrupción voluntaria del embarazo, tramaron redes afectivas y literarias que no solo permearon la memoria, sino que se proyectaron hacia posibles futuros. Es decir, hacia otras imaginaciones.

Estamos ante un tiempo de poéticas de lo colectivo, de modulaciones discursivas que van desde el susurro hasta el griterío ensordecedor. La experiencia corporizada y sensorial a la que se refería Mary Louise Pratt (2016) ya no se entiende como individual, porque lo que se suma al *sensorium* es la comprensión de la precariedad. Y es que justo ahí, donde los cuerpos individuales y colectivos se afectan en los contactos y agenciamientos que propician, la posibilidad de acción se incrementa. Justo ahí, donde

¹ Brukman, una fábrica textil ubicada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, quiebra en 2001 (aunque lo declara oficialmente en 2003). Como consecuencia, fue ocupada por las trabajadoras a quienes se les debían sueldos y finalmente recuperada por ellas en 2003.

² La fábrica de cerámicas Zanon (Neuquén) fue construida sobre terrenos públicos gracias a créditos otorgados por la provincia y el Estado durante la dictadura militar. En 2001, se intenta suspender al personal por “falta de insumos”: se produce una huelga de treinta y cuatro días, seguida de despidos masivos. La respuesta es la ocupación y el *lock-out* patronal. Ese año se comunica el cierre oficial de la planta que, al año siguiente, se reactiva bajo el control de los trabajadores. El hotel Bauen tiene una historia semejante: construido en 1978 con motivo del mundial de fútbol, en el contexto del Argentinazo y luego de despidos masivos, a finales de 2001, se declara en quiebra. En marzo de 2003, con la ayuda del Movimiento Nacional de Empresas Recuperadas (MNER), un grupo de trabajadores reingresaron al edificio, reabrieron el negocio e iniciaron reparaciones del mismo. A modo de nota de color: las baldosas compradas para las reparaciones son de FaSinPat (ex Zanon).

el sexo y el texto se cruzan y los géneros se confunden. En ese punto en el que la literatura atraviesa los límites de la letra y se hace carne, grito y rostro; en ese instante en que la letra se niega a ser objeto estético pasivo, brilla la revuelta: desorden en el que la dirección cambia de forma pronunciada.

La revuelta es un estado del presente: “ahora es cuando” y “aquí es donde”, sostiene Nelly Richard (2018). Por supuesto, no es que no tenga antecedentes en el pasado. Sin embargo, el tiempo de la revuelta se caracteriza por su actualidad, por ser único y frágil. En lo que Judith Butler (2017) define como la distinción entre la “precariedad” y la “precaridad” nos descubrimos a la intemperie; y en ese impulso que se percibe más allá de la pérdida, anida la potencia. La intemperie es y no es terrible. La intemperie es un espacio en el que conviven el dolor y la celebración, las pasiones tristes y las éticas alegres, el duelo (que no es aflicción ni nostalgia ni melancolía, sino desafío) y la fiesta. Y en este sentido proponemos considerar la intemperie como situación también *vital* de la literatura del presente.

El período abordado en este volumen abarca unos treinta años que se despliegan desde el presente más inmediato hacia el filo de los noventa, momento en que la democracia ya está instalada, una vez dejado atrás uno de los capítulos más dolorosos de la historia del siglo xx en el país. En este sentido, recalca en una época que se está armando y en la que conviven expresiones literarias proliferantes con intuiciones críticas que asumen grandes riesgos al intervenir sobre nuevos territorios, carentes de capital interpretativo acumulado. En consecuencia, este tomo, que se sabe tributario de un gesto que desea vincularse más con la urgencia de los tiempos presentes que con miradas retrospectivas (aunque se tracen líneas hacia el pasado o se busquen esas memorias acomodadas entre los pliegues de un sistema canónico que tendió a ser mezquino), propone una variedad de objetos poéticos y operaciones de lectura que tramam con el presente vínculos singulares, desfasados, esto es, cercanos, pero con toma de distancia.

En las series literarias que se arman a partir de los noventa, se hace material la demanda de renovación y reconstrucción: ¿qué y quién cuenta?, y ¿cómo lo escribe?, exige ser revisado. Los relatos sobre el pasado reciente cambian el foco. Las miradas adquieren nuevas modulaciones ante la conciencia de que tanto la vida cotidiana como las elaboraciones más complejas que forman el entramado social se vieron atravesadas de múltiples maneras por lo que Rodolfo Walsh definió como la “miseria planificada”, y la conciencia de que sus consecuencias se extienden hasta el día de hoy. Pero, además, la violencia comienza a ser entendida como estratificada y siempre generizada. En estas poéticas, los cuerpos reivindicados no solo anulan al cuerpo sometido al orden social, sino que trascienden los sistemas de clasificación: estas nuevas figuraciones literarias hacen hincapié en la fantasía, la ilusión y en la posibilidad de crear nuevos relatos, e insisten en poner en cuestión cualquier postulado humanista. En este hacer, recuperan el valor de la infancia y lo animal, indagan en las posibilidades que ofrecen el error y el desvío y están fuertemente “incardinadas” (Braidotti, 2008: 187): “Un aspecto de mi interioridad [...] ha sido exhibido: una identidad ficticia, a partir de este momento debo vigilar mi peor falta: una tendencia al embuste”, escribía Laura Ramos (2002: 62). Otro aspecto central de estos relatos reside en la indagación en los desplazamientos afectivos, en el sentido de afectar y ser afectado por el contacto con los otros; en ellos se despliega la amplia gama de las emociones, dando cuenta de las formas en que estas producen efectos concretos sobre los cuerpos que, ahora sí, exigen también nuevas poéticas del nombre y el género, conforme con la fluidez y la desorientación de las subjetividades contemporáneas.

Las superficies sensibles que la lectura pone en contacto pueden variar siempre. Y este volumen es una entrada posible, un gesto de apertura hacia ciertas zonas de la literatura del presente que no son materia habitual de la crítica literaria argentina. El tomo dialoga con muchos de los problemas que se le acreditan al arte actual y a la literatura contemporánea: las figuraciones de

espacio y temporalidad, las negociaciones interdisciplinarias y la pregunta por su estatuto en la era de la desdiferenciación,³ los debates en torno al realismo y las especulaciones acerca del régimen actual de lo literario. Sabemos que todos ellos despertaron discusiones en la escena cultural argentina, como aquellas en torno a las “escrituras postautónomas”⁴ o alrededor del supuesto “giro subjetivo”.⁵ Sin embargo, la propuesta concreta de este volumen es promover un recorrido no lineal que, aunque se ocupa de ellos, no se asienta especialmente sobre esas polémicas con las que se tendió a comprender el período.

Existe un modelo para concebir otros modos de la temporalidad, aquel definido por Heráclito como “el tiempo de Aión” –y que retoma Deleuze (1989) para pensar la lógica del sentido–, formulado como un tiempo del instante que se ahonda, o del acontecimiento que adviene. De este modo, da forma a un tiempo que siempre está llegando, que no deja de llegar, y que por eso se presentifica: se pierde la noción del transcurso y se vincula con la experiencia. Heráclito lo definía como un niño que juega a los dados. Estar en ese tiempo supone, por lo tanto, un gesto de “añiñamiento”, vale decir, de vitalidad y potencia que, como sostuvimos, nos interesa rescatar. Llamativamente, la construcción de las infancias aparece de manera recurrente en la literatura del período, pero no bajo la forma de un retorno hacia un pasado idealizado o teñido de un sentimiento de pérdida. Ahora, como se analiza sobre todo en el apartado “Jóvenes insolentes”, la juventud, las infancias o las

³ Por caso, Lasch, S., *Sociología del posmodernismo* (2002). Por su parte, Reynaldo Laddaga analiza las autofiguraciones del artista en prácticas posdisciplinarias y se refiere a los “espectáculos de realidad”; y Florencia Garramuño, en *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte* (2015) estudia la condición inespecífica del arte como productora de “frutos extraños y zonas indisciplinadas”.

⁴ Ludmer, J., *Aquí, América Latina. Una especulación* (2010). Allí, Ludmer sostiene que se trata de apuestas de territorialización (se instalan en “islas urbanas, que no son ni campo ni ciudad”) que operan en la imaginación pública.

⁵ Estos debates fueron retomados, por ejemplo, por Contreras (2010: 135-152). Véase también Link (2009: 118-131), Giordano (2008, 2011), así como Sarlo (2005).

performances de los añamientos (siempre tan peligrosamente cercanas a lo femenino) están ahí para generar dislocaciones en las formaciones subjetivas e identitarias, para instalar un rechazo programático hacia las lógicas de la eficiencia y de inserción en el sistema productivo. Infancia es derroche y sinsentido, caos gozoso y estallido de las categorías. Es el juego en todas sus variantes: agonísticas, azarosas, performáticas, vertiginosas.

Las series que proponemos provocan, entre otras cosas, la ruptura o la redistribución del tiempo progresivo, productivo y reproductivo; de ese tiempo lineal y continuo del poder que Walter Benjamin llamó “tiempo homogéneo y vacío” (1973), así como también de la “crono-normatividad” (Freeman, 2010): esa manipulación del tiempo que convierte regímenes históricos específicos en aparentes tiempos y rutinas “naturales” de los cuerpos, a partir de la cual se fue configurando la historia occidental. Alineado con los aportes de Elizabeth Freeman, este tomo es partidario de las lecturas que modulan “arritmias” y que materializan aquello que la autora definió como “erotohistoriografías”: narraciones mediante las que se puedan expresar tanto el éxtasis como el gozo, no solo lo traumático; residuos de los afectos positivos (idilios, utopías, memorias táctiles) que funcionan como formas posibles de una historiografía *queer*, disidente o feminista, a contrapelo o en paralelo de la historiografía heterosexista. En otras palabras, podría decirse que las textualidades aquí reunidas producen una reinención afectiva de lo político.

La cartografía resultante podría acercarse a lo que Giuliana Bruno (2002) describe como un “Atlas de las emociones”, que a su vez remite a aquel “Mapa al país de la ternura” delineado por Madame de Scudéry en su novela *Clélie* (1654). O incluso, podría referir al “museo feminista virtual” de Griselda Pollock (2010). Laboratorios poéticos en los que las emociones o los afectos son las marcas visibles de la circulación de los cuerpos por el espacio. En este sentido, el presente volumen no es solo un mapa de autoras sino que en él se identifican tramas que van quedando como cicatrices en ese corpus textual que llamamos “literatura

argentina”, y se desnudan metáforas falocéntricas y cissexistas. Ya no es posible pasar por alto, por ejemplo, el hecho de que la muerte de mujeres constituya un motor narrativo central de nuestra literatura, o de que la literatura hegemónica sea una de las herramientas de desinformación sexual para las mujeres. Porque si uno de los problemas que escenifica la literatura, históricamente, es la cuestión del reconocimiento del “otro” en tanto semejante, es decir, como productor de sentidos, lo que la escritura de mujeres, lesbianas, travestis y trans de las últimas décadas pone en primer plano es el hecho de que el patrón de lo humano, pero también el patrón de lo literario, se asentó sobre la matriz de una masculinidad privilegiada. Como consecuencia, los textos trabajados en este tomo, así como también las perspectivas críticas, ahondan en un gran problema político y literario, ético y estético: aquel que se pregunta qué historias son narrables, qué cuerpos son visibles y qué relatos son legibles.

La entrada al siglo XXI complejizó el panorama social. En principio, el despliegue neoliberal y consumista, seguido por la crisis económica que estalla en el primer año del siglo y se presenta como un hito (des)ordenador de prácticas y discursos, pone en evidencia la distribución desigual de la precariedad. Pero además, a partir de los noventa se afianza la lucha por los derechos de las mujeres y de la que hoy llamamos “comunidad LGTB”. En estos años, las discusiones acerca de los derechos humanos y la visibilidad que adquirieron los conflictos en relación con la prostitución y el travestismo implicaron oportunidades de debate en torno al modelo sexo-genérico. Las polémicas sobre la derogación de los edictos policiales y la implementación de un Código de Convivencia en la Municipalidad de Buenos Aires (1998), la sanción de leyes de Unión Civil en varias ciudades de la Argentina, la sanción de la Ley de Matrimonio entre personas del mismo sexo (2010) y la posterior Ley de Identidad de Género (2012) configuraron, en nuestro país, los debates en torno a la diversidad y las legitimidades sobre las que se instaura lo político y sus regímenes de diferencia. Relatos como *Lo impenetrable* (Gambaro, 1984), *El affair*

Skeffington (Moreno, 1992) o la escritura desmesurada y rockera de *Erotópolis* (Lysyj, 1995) anticipan el pulso de los años por venir. Porque como presentía, paradójicamente desde el canon, “La larga risa de todos estos años” (Fogwill, 1993), el foco vira indudablemente hacia la dimensión pública y política del cuerpo sexuado y sexualizado; y el heterosexismo se comienza a percibir cada vez con más claridad con matices opresivos y totalitarios: sombra que desaparece cuerpos del campo de lo visual. Sin embargo, frente a una literatura que ahonda en el desenfreno y la proliferación, en los mestizajes y las imaginaciones múltiples, la acción restitutiva como principio de formulación de identidad atravesará, en estas décadas, a todos los sectores de la sociedad.

Por otro lado, en los noventa, los medios de comunicación comienzan a cumplir una función central, propia de las democracias contemporáneas. En el cruce de estas condiciones, ante el imperativo de que la disidencia sexogenérica asuma voces y cuerpos, y con las mujeres ocupando cada vez más espacios en las redacciones de los diarios, aparecen textualidades paradigmáticas como *El fin del sexo y otras mentiras*,⁶ *Buenos Aires me mata*⁷ o, un poco después, *Vivir con virus*.⁸ En ellas, el dolor y la fiesta se imbrican; el cuerpo y la letra se fusionan; los géneros literarios se cruzan. A eso se suma que, sobre el nuevo siglo, parte de las novedades tienen que ver con una tecnología que se masifica. Y su encuentro con la literatura fue inminente: la proliferación de *blogs* y *fotologs* –y más contemporáneamente, el auge de *Facebook*, *Instagram* y *Twitter*– puso en circulación textos y cuerpos de manera novedosa. Como consecuencia, se vuelve evidente pensar de qué forma actúan los

⁶ Publicado por primera vez en 2001 en la editorial Sudamericana, es una compilación de notas de María Moreno que salieron en diferentes medios. *Panfleto: erótica y feminismo* (Random House, 2018) lo recupera casi íntegramente.

⁷ *Buenos Aires me mata* (Sudamericana, 1993) es una recopilación de las columnas publicadas bajo ese título por Laura Ramos en el suplemento *Sí* de *Clarín*. También fueron llevadas al cine por Beda Docampo Feijóo, en 1998.

⁸ La reunión de la columna de Marta Dillon en el suplemento *No* de *Clarín* da cuerpo al libro en el 2002. Fue reeditado por EDULP en 2016.

cuerpos con y en la literatura o la poesía en esos momentos de “intensidad performática” (Aguilar y Cámara, 2019: 11) en los que se dirimen aspectos relacionados con el cuerpo, el espacio público, la tecnología y el mercado. La literatura ya no puede ser pensada de manera aislada, sino como parte de una serie de procedimientos que producen “nuevos sensibles” (Aguilar y Cámara, 2018: 8); es decir, un campo de signos en constante dinamismo donde cobran relevancia tanto los espacios como los cuerpos, las figuraciones y las prácticas artísticas. Sobre el nuevo siglo, la “pose” y la “mascarada”, esos conceptos tan transitados por la crítica de género, son puestos en escena de modo notable. Y, en este sentido, Belleza y Felicidad y el ciclo de poesía “Zapatos rojos” establecen gestualidades paradigmáticas. Pero además, la tecnología interviene en la velocidad de publicación, en los hábitos de lectura y en la relación que tenemos con el archivo, que ya no se puede pensar separado de las “redes”, tanto afectivas como virtuales.

Si la prole de Néstor Perlongher –e incluso de Manuel Puig– había sido asfixiada por la dictadura, renace también entrados los años noventa y se revela prolífica. Esa escritura que conjuga el duelo y la celebración, que supone que la única revuelta posible comienza por el propio cuerpo –sexual y textual–, que no abona nacionalismos ni purismos lingüísticos sino el derrumbe de las instituciones y de toda frontera, que se empacha de humor ácido y se regodea en la construcción de feminidades disidentes, encontró en el siglo XXI sustrato fértil. Como se evidencia, sobre todo, pero no únicamente, en los ensayos que forman el apartado “Eróticas festivas”, la figura de “la loca” que se renovaba en “El circo de poesía” de José Sbarra y Klaudia con K,⁹ en las “Lenguas

⁹ Este ciclo se desarrolló en los noventa en la Facultad de Psicología (UBA). Sbarra, artista emergente del Parakultural, del Rojas y de Ave Porco, publicó varios libros, todos clásicos del *under* porteño. También apareció, en 1992, en el programa de Susana Jiménez contando que tenía SIDA. En ese momento, acababa de publicar *Plástico Cruel*, dedicado a Batato Barea, texto donde relata la historia de Bombón, una travesti –poeta y puta– que en un baño público conoce a un chico de campo, de quien se enamora. Este relato, reeditado en 2011

sucias”¹⁰ de Batato Barea y Fernando Noy o en las “Enamoradas del muro”¹¹ de Mosquito Sancineto y Micki Ruffa, retorna ahora a la literatura con matices variados. “Enamoradas del muro” les decían, jocosamente, a esas muchachas que no tenían hombre con quien bailar: la *fea*, la *solterona*, la *gorda*, la *trava*, la *loca*, la *marimacho*, la *fulana*. Pero la enamorada del muro es, sobre todo, esa vida que se abre paso a su manera, que requiere de la intemperie para sobrevivir: ni *techo*, ni *closet*, ni hogar; tampoco exige esos jardines de naturaleza domada y artificialidad tan recorridos por la escritura de mujeres del siglo anterior. Como anticipaba Alejandra Pizarnik,¹² sobre la vieja pared –sólida, rígida– los brotes se ramifican ahora en salidas creativas: no decoran, corroen; no desmontan, suplantán. Tenaces e insidiosos cubren el muro hasta convertirlo en otra cosa. Le aportan la vitalidad que no tenía.

Por otro lado, sabemos que las dinámicas del capitalismo posindustrial y el *fluir* global diseñan nuevos repartos de espacios, otros regímenes de significación, y establecen rearticulaciones de sujetos, cuerpos, identidades, poblaciones y formas de vida. Este tomo recoge, con particular interés en el apartado “Territorios generizados”, artículos que revisitan esas zonas fundacionales de la literatura argentina –origen también de fábulas

por ediciones ZL, bien podría ser pensado en esa serie que tal vez inaugura “La narración de la historia” (1959) de Carlos Correas.

¹⁰ El ciclo “Lengua sucia” (1986-1991) fue coordinado por Daniel Molina en el Rojas y sucedido por “La voz del erizo”, coordinado por Delfina Muschietti. Mientras el primero apuntaba a “enchastrar” el panorama de la poesía, el segundo inauguró el gesto de mezclar figuras más consolidadas con otras que recién aparecían en el ámbito de la poesía. Según Molina: “Yo le ofrecí [a Batato] que basara sus nuevos trabajos en textos poéticos y así podría sumarlo al ciclo [...]. De esas formas surgieron sus mejores obras: *Alfonsina y el mal* hasta *La carancha, una dama sin límites* [...], pasando por *Un puré para Alejandra* [...]”. En Bevacqua, 2019.

¹¹ Este *show* transformista cargado de humor negro y críticas al menemismo y al machismo se desarrolló en el bar Bukowski sobre finales de los noventa.

¹² “que es frío es verde que también se mueve / llama jadea grazna es halo es hielo / hilos vibran tiemblan / hilos / es verde estoy muriendo / es muro es mero muro es mudo mira muere” (“La verdad de esta vieja pared”, *Poesía completa*, Lumen, Buenos Aires, 2001).

identitarias— como el campo, los dominios de la lengua, el hogar, la maternidad o el amor romántico. La pregunta es por los modos en que se inscriben y funcionan allí hoy los cuerpos, cuando el archivo textual, sexual y paisajístico codificado como dispositivo de lectura de la tradición literaria y la cultura se ha modificado tanto como las certezas depositadas sobre la condición humana de las superficies corporales.

“No todos podemos sostener, con un alto grado de seguridad, que hemos sido siempre humanos, o que no hemos sido otra cosa aparte de eso” es la potente frase con la que Rosi Braidotti (2015: 11) inicia sus estudios sobre la actual condición posthumana. Y es que, para las imaginaciones feministas, los cuerpos aparecen ya hace tiempo como interrogación constante sobre la naturaleza y sobre los límites de su propia anatomía; y los presupuestos sobre la especificidad de lo humano y las fronteras entre lo vivo, lo muerto y lo inorgánico, como una puesta en escena de la precariedad de la propia vida. Para gran parte de la escritura contemporánea aludida en el tomo, estos son, efectivamente, problemas a ser transitados. Por supuesto, hay narrativas celebratorias, como aquellas escritas por Gabriela Cabezón Cámara. Sin embargo, su contracara también tiene variaciones poéticas y críticas. En la zona titulada “Deshechos neoliberales”, se da protagonismo a los desperdicios humanos que fabrica la retirada del Estado, en tanto agente de poder, mediación, represión y protección.

La desposesión sucede, plantea Butler, cuando las poblaciones pierden su tierra, su ciudadanía, sus medios de supervivencia, su lugar, sus derechos y hasta el contacto con el otro instrumental en la praxis colectiva. Cuando se produce el abandono estatal y queda la intemperie, lo que prima son apuestas colectivas de vinculación, donde las formas de habitar los espacios y establecer relaciones buscan otros fundamentos para establecer experiencias comunitarias, que resisten pero a la vez emanan una mayor potencia que aquellas construidas en torno de creencias, mitos, fábulas y seguridades soberanas. En esta línea y en un contexto que reconoce la fragilidad como fundante, comienzan a proliferar en

todo el país, a partir de los noventa, colectivos que surgen como respuesta a la precariedad económica, la experimentación y la amistad,¹³ así como también publicaciones que se definían como “producción colectiva”.¹⁴ Pero cabe notar que, tanto en el caso de las mujeres como de las disidencias sexogenéricas, podría trazarse una tradición de “arte y comunidad” que atraviesa todo el siglo xx con diversas inflexiones, y que resulta factible imaginar en relación con la búsqueda de “hacerse un lugar” por fuera de las lógicas patriarcales, más allá de los órdenes que estas imponen y por fuera también del canon literario que las excluyó históricamente. El punto es que, en estos acuerdos –de los que dan cuenta, particularmente, los artículos del primer apartado, “Alianzas feministas”, y de aquel titulado “Ante la crítica”– pueden rastrearse modos de organización, de escritura y propuestas literarias que rasgan los presupuestos sobre los que se sostiene el “bien común”: orígenes y tradiciones, familias y herencias son puestas en cuestión. En síntesis, se trata también de un problema de genealogías. Y como la misma María Moreno señala en el primer número de *alfonsina* (1983), estas pueden ser impías porque “Inventar a nuestras precursoras –si no hay padre no hay parricidio– nos mete en una suerte de hermandad diacrónica en donde, como en los internos de señoritas, siempre hay una nueva” (2010: s/p).

Si como nota Elsa Drucaroff (pero también muchas autoras de este tomo) no debería sorprender que: “[...] las innovaciones fundantes de los noventa sean solo de hombres: la aflicción incluía un sexismo pertinaz. Publicar era arduo para cualquiera; para ellas casi imposible. Y si lo lograban, era aún más difícil que fueran leídas” (2018: 293), resulta notable el hecho de que, sobre los últimos años y a pesar de la crisis económica que atravesó el

¹³ A modo de ejemplo, el “Proyecto V(enus)” y el “Proyecto TRAMA” o el colectivo “Situaciones”. Gabriela Massuh, incluso, da cuenta de esto en las genealogías artísticas e intelectuales que traza en *La intemperie* (2008).

¹⁴ Por caso: *El surmenage de la muerta (el arte del desastre)* (2000-2006) donde, además, solían publicar poemas las mujeres en situación de encierro que hacían taller con María Medrano.

país, aparecen o reaparecen asociaciones entre mujeres, lesbianas, travestis y trans con el fin de publicar de modo independiente y autogestivo. Y es que solo puede hablar de la imposibilidad de una literatura para el mercado quien tuvo el privilegio. Hoy, eso que había provocado un estallido en el crepúsculo del siglo xx con la proliferación de plaquetas, fanzines y otras formas de circulación literaria anti-capitalista (respuesta resistente a los efectos de la crisis económica) ahora vuelve (respuesta resistente a la crisis ideológica), pero intersectando, además, los movimientos del mercado. Rosa Iceberg, Modus Operandi, Peces de Ciudad, Tenemos las máquinas, Liberoamérica, Hekht Libros, Dobra Robota, El Ojo del Mármol, Paisanita Editora, Zorra/Poesía, Gog y Magog, Ediciones Presente, Junco y Capulí, Bajo la Luna, Viajera, Sigamos Enamoradas, Pánico el pánico, pato-en-la-cara, Abeja reina, Editorial Maravilla, Sacate el saquito, Bocavulvaria, Tantalia, Club Hem, son algunas de las editoriales dirigidas por mujeres y con catálogos que incluyen, casi en su totalidad, también a mujeres. Algunas, como Madreselva, Odelia editora, La mariposa y la iguana, Mi gesto pank o Puntos suspensivos, incluso se reconocen feministas o transfeministas. Les autores, en alianza, respondieron apostando a otra política cultural de tendencias gregarias y salieron a crear su propio mercado, a interpelar a un público que estaba disponible y/o insatisfecho, a subsanar los modos de desaparición que el mercado había pautado. Organizaron lecturas, fiestas, performances y ferias que dibujan un arco desde los noventa hasta la actualidad, en la que proliferan las lecturas pero también eventos como el FILFEM, el FILDI, la Peatonal feminista, la Revolución del deseo o el Encuentro de editoras. En resumen: el género ya está en boca de todes. Y las editoriales más hegemónicas también lo notaron: en sus catálogos los nombres en femenino se multiplican. Así también las apuestas por lo feminista y las disidencias sexuales: se reeditan libros que estaban agotados como *El affair Skeffington* de María Moreno o *Monte de Venus* de Reina Roffé. Se revalorizan y reeditan autoras menospreciadas por el canon –leídas, históricamente, desde prismas sesgados y tendenciosos– como Alfonsina

Storni, Salvadora Medina Onrubia, Sara Gallardo o Hebe Uhart; se estrenan colecciones y antologías con nombres de mujeres,¹⁵ cobra importancia –y crece– la prensa feminista y disidente.¹⁶ El género se instala, sin duda alguna, como presente en la esfera pública y como problema que atraviesa a la literatura. En todas estas gestualidades, la especificidad del momento histórico adquiere visibilidad, encarnando una crítica a las prácticas capitalistas y cissexistas de administración de la cultura y renovando un debate que nunca resulta del todo saldado: la relación entre literatura y política.

En este contexto, el trabajo feminista que se propone este tomo tiene que ver con revisar los archivos y resignificarlos, cuestionando tanto sus fundamentos patriarcales como los de la crítica que le dio cuerpo; desafiar no solo las ausencias sino los protocolos de representación, sus estructuras y normalizaciones. A su vez, al promover ficciones y lecturas que ponen en contacto cuerpos sexuales y textuales que la crítica no pudo o no quiso ver en contigüidad, son activadas perspectivas hasta el momento inimaginables. Al moverse en una línea paralela al canon, las experiencias literarias rescatadas en este tomo se vuelven más dinámicas y adquieren una eficacia política impensable: porque se saben campo de tensiones no autónomo respecto de la política y de los afectos; porque ponen en escena que toda intimidación es imaginaria y política, y que el valor literario no es sino una construcción con diversas dimensiones; porque son voces encarnadas que profundizan en las ficciones del yo (aunque transpiran siempre algo de lo personal, un hilo que las mantiene unidas a lo viviente). De ahí su apremio: una urgencia o emergencia casi tangible. De ahí algo como una fragilidad que no es otra cosa que la fuerza de la vida.

¹⁵ A modo de ejemplo: la colección “Las antiguas”, dirigida por Mariana Do campo en Buena Vista editorial, o “Narradoras argentinas”, dirigida por María Teresa Andruetto en EDUVIM; los tomos de la “Poesía escrita por mujeres” de Ediciones del Dock.

¹⁶ *Anfibia*, *LatFem*, *Las12*, *Mu*, *Soy*, *La tinta*, *cítrica*, *PEUTA*, *Periódicas*, *Marcha*, entre tantas otras.

Como analiza muy bien Anahí Mallol (2013), entrados los noventa, la niña de la literatura argentina ya perdió su inocencia y se ríe: se ríe en un mundo devastado, lanza carcajadas ante su falta de identidad y no se detiene a pensar en límites. Pero, ante todo, se ampara en su fantasía (verbal y erótica) porque sabe que solo sus ficciones pueden construir refugio e incluso convertir la intemperie, esa que siempre acechó a la escritura femenina, en cobijo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, G. y CÁMARA, M., *La máquina performática. La literatura en el campo experimental*, Buenos Aires, Ediciones Grumo, 2018.
- BENJAMIN, W., *Tesis de filosofía de la historia*, Taurus, Madrid, 1973.
- BEVACQUA, G., “Deformances: recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexo-genéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014)”, *Telón de fondo*, 29, 2019.
- BRAIDOTTI, R., “Diferencia sexual, incardinamiento y devenir”, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Buenos Aires, Gedisa, 2004.
- BRAIDOTTI, R., *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.
- BRUNO, G., *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York, 2002.
- BUTLER, J., *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*, Trad. María José Viejo, Barcelona, Paidós, 2017 [2015].
- BUTLER, J. y ATHANASSIOU, A., *Dispossession: the performative in the political*, Cambridge, Polity Press, 2013.

- CONTRERA, L. y CUELLO, N. (comps.), *Cuerpos sin patrones*, Buenos Aires, Madreselva, 2018.
- CONTRERAS, S., “En torno de las lecturas del presente”, en GIORDANO, A. (ed.), *Los límites de la literatura*, Rosario, CEAL, 2010, 135-152.
- DELEUZE, G., *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1989 [1969].
- DRUCAROFF, E., “El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento”, en MONTELEONE, J. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina, Tomo 12, Una literatura en aflicción*, Buenos Aires, Emecé, 2018.
- FREEMAN, E., *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham and London, Duke University Press, 2010.
- GARRAMUÑO, F., *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, FCE, 2015.
- GIORDANO, A., *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- GIORDANO, A., *Vida y obra: otra vuelta al giro autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2011.
- GIUNTA, A., *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Fundación arteBA, 2014.
- GROYS, B., *Volverse público*, Buenos Aires, Caja negra, 2015.
- LASCH, S., *Sociología del posmodernismo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2002.
- LINK, D., “Qué se yo. Testimonio, experiencia y subjetividad”, en VALLINA, C. (ed.), *Crítica del testimonio: ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario, Beatriz Viterbo/CCPE, AECID, 2009, 118-131.
- LUDMER, J., *Aquí, América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- MALLOL, A., “Lo que solo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetisas jóvenes de los 90”, *Lectures du genre*, 10, 2013.

- POLLOCK, G., *Encuentros en el museo feminista virtual*, Cátedra, Barcelona, 2010.
- PRATT, M. L., “Afterword: Figures, Texts, and Moments”, en RODRÍGUEZ, I. y SZURMUK, M. (eds.), *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature*, Cambridge University Press, 2016, 559-573.
- RAMOS, L., *Diario íntimo de una niña anticuada*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.
- RICHARD, N., “Memoria, latencias y estallidos del feminismo: la insurgencia de mayo 2018 en Chile”, Conferencia presentada en las V Jornadas Historia, géneros y política en los ’70, Museo Evita (Buenos Aires), 6 de noviembre de 2018.
- SARLO, B., *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

1. Alianzas feministas

“Zapatos rojos”: hacer de lo poético un lugar de encuentro

Anahí Mallo

El final del siglo xx se caracterizó, en el ámbito de la poesía, entre otras cosas, por una profusión del género bajo diversos formatos. Por un lado, el surgimiento de una cantidad inusitada de emprendimientos nuevos que después se harían conocidos como “editoriales independientes”, y que cubrió un espectro muy amplio que abarcó desde las fotocopias unidas con broches de Belleza y Felicidad hasta los cuidados libros de tamaño mínimo de la editorial Siesta, pasando por los libros de Ediciones del Diego, hasta el proyecto Eloísa cartonera.¹ Junto a esta proliferación de emprendimientos editoriales (que significaron apuestas por la circulación de la poesía escrita, y escrita por jóvenes inéditos), y no ajena a ellos, se dio una multiplicación paralela de ciclos de lectura y espacios abiertos para el encuentro, el intercambio, la lectura en voz alta de los textos que se estaban produciendo, lo que cimentó alianzas estratégicas, afinidades y diferencias estéticas, amistades que perduran hasta la actualidad.

Si bien ya existían ciclos importantes, una nota publicada en el diario *Clarín* da cuenta, para el año 2000, de al menos doce

¹ Basado en la reutilización de materiales recogidos por los cartoneros, bajo la organización del escritor Washington Cucurto, el proyecto creció hasta hacerse conocido internacionalmente y promovió la creación de editoriales cartoneras en distintos puntos del país y del exterior.

ciclos (Chatruc, 2000). Esta diversificación de espacios apunta a una concepción diferente del género mismo, una idea de la “poesía joven” que busca, entre otras cosas, des-solemnizar la apuesta poética,² infiltrar sus mecanismos de distribución y consagración, poner a circular nuevos nombres, descentralizar los grandes espacios nodales de la década anterior representados por *Diario de Poesía* (la mayor publicación periódica que completó noventa y dos números, y salió desde 1986 hasta 2012) y “La voz del erizo”, ciclo de lecturas que se desarrolló en el Centro Cultural Ricardo Rojas, coordinado por Delfina Muschietti, desde el año 1992 hasta el año 2002 (Schettini, 2002).

Esa nueva concepción del poema busca, como en las vanguardias históricas, acercar el arte a la vida. Pero comporta también un pensamiento de la relación entre el poema y el cuerpo, entre la palabra escrita y la oralidad musical del poema, tanto como de la literatura entendida en su dimensión de “vida literaria”; una experiencia vital que nutre al texto y configura una imagen que está lejos de la idea del poeta como aquel que escribe en el exilio o en la torre de marfil. Es decir que, de alguna manera, socializa el hecho literario, lo pasea por la calle, lo mezcla, lo “ensucia” con la vida, las relaciones sociales, los espacios urbanos.

La resonancia del lenguaje poético

Gabriela Milone ha analizado la idea de la resonancia en la poesía, e indagó la grieta entre el sonido y el sentido, y entre lo que se escribe, se escucha y se lee. Dice en un artículo: “Lo sonoro, ancha y espesa modulación, atrae al oído no para que escuchando capte un supuesto mensaje sino para que participe en el despliegue de la sonoridad en cuanto tal” (2017: 263). El poema leído, dicho, recitado

² “Hay un afán por volver poético lo que a primera vista no lo es, o despoetizar lo que clásicamente fue poético”, dice Karina Macció (en nota de diario *La Nación*, 2004).

ante un público, adquiere una dimensión diferente a la del poema escrito y leído en la soledad y el aislamiento por un lector único. Continúa Milone: “La voz en la garganta antes de proferirse escucha lo sonoro, se tensa en el tono que suena, se intensifica en el sentido sensible que percibe en su re-sonancia”. La sonancia, entonces, que se incrementa en el “re”, es ese espacio donde, según afirma Jean-Luc Nancy, “sonido y sentido se mezclan y resuenan uno en otro o uno por otro” (2007: 19). Así, la voz que escucha se tensa en los bordes del sentido donde el sonido es ese umbral en el que resuena la vibración entre lo sensible y lo sensato, lo que se puede hacer sonar y lo que puede ser dicho y oído. “Sonido y sentido, sentido y sonido: hay resonancia entre ambos, hay reenvíos y remisiones que hacen del ‘re’ un punto sin dimensión en la ‘sonancia’, un punto de intensificación, ampliación y remisión” (Milone, 2017: 263).

Desde esta perspectiva teórica, se abre la posibilidad de pensar un más allá de la simple fonación de lo escrito en la lectura de poesía, así como un más acá de la escritura de las palabras en su correspondencia con la fonación efectiva. La resonancia, de una a otra, es la apertura de un espacio intermedio que despliega una fluctuación de sonidos y sentidos que hace del poema una zona estereofónica. No se trata solo de una posible intensificación del trabajo textual o de su aligeramiento, sino de permitir posibilidades, tal vez impensadas; de una apertura hacia lo desconocido del decir y de su sonido, tanto como al acontecimiento o advenimiento de lo poético que es, ahora, a la vez, sonido y sentido, al mismo tiempo que se piensa como “rebote del sentido”, despliegue resonante del sentido (Nancy, 2007: 64). La resonancia reúne lo que todavía no es lenguaje (espaciamiento y apertura de oído, garganta, boca, previos a toda articulación, ahí donde la articulación sonora está más próxima al grito o alarido animal, a-significante) con el más allá del lenguaje, lo que capta y re-escibe la escucha que hace re-sonar, en la basculación entre el mero sonido a-significante y el advenir del sonido sensato como protocolo de una sociabilidad significativa. El prefijo “re” adquiere así varios sentidos:

porque el poema resuena, vuelve a sonar, porque repite un gesto anciano y lo actualiza (el de la poesía en su dimensión sonora inalienable pronunciada oralmente), pero también la presencia del vate ante un público que mediante sus gestos, su atención silenciosa o su distracción, sus aplausos, sus comentarios directos o indirectos al poeta, devuelve una evaluación sobre el poema escuchado-ignorado. La resonancia es lo que marca, subraya, agranda, pone en primer plano la poesía como acto discursivo en un medio social. Intensificación entonces, ampliación del campo de lo sensible, pero también de lo sensato.

Preguntaba hace unos años Nicolás Rosa en un Congreso de Literatura (1998, Universidad Nacional del Sur), dando cuenta de lo sorprendente de la explosión del género en esos años: “¿Por qué escribir, cuando los placeres del mundo son mucho más deseables?”, en una renovación finisecular y áulica de un tropo de la poesía clásica. Lo que se podría parafrasear como: “¿Por qué reunirse a leer y escuchar poesía un domingo por la tarde, en una época de medios masivos e hipercomunicación electrónica?”. Hay ahí una dimensión interesante de apuesta por lo vivo de la circulación poética que surge de un deseo material y conduce a otros, a contrapelo de los valores hegemónicos de un tiempo marcado por la individualidad extrema y el consumo, que se echa a rodar y encuentra su espacio.

Esta reflexión marca el punto exacto que permite definir la sorprendente operación que realizó “Zapatos rojos” cuando, en el año en que finalizaba el siglo xx, liderado por un grupo de tres mujeres jóvenes, Romina Freschi, Karina Macció y Ximena Espeche, montó un ciclo cuya actividad estaría centrada en la “lectura de poesía” por los mismos poetas, y en poner en movimiento en el laboratorio de la experimentación aquello que afirmaba Mallarmé: “Todo individuo aporta una prosodia, nueva, al intervenir con su aliento” (1998: 61). O como afirmará Karina Macció años después:

Lo poético como traducción de la experiencia propia, como viaje que no existe sin relato, sin palabras. Un viaje que siempre es único

y tan difícil de decir como los sueños, como las personas. Lo poético como la búsqueda de la palabra que nos nombra, el pasaje del cuerpo a la voz y a la letra, y de nuevo a la voz, sentir en carne propia lo que se lee porque alguien logró alquímicamente esa transmutación. (Citado por Néspolo, 2018)

Los encuentros comenzaron en julio de 1999 en un bar del barrio de Flores; en octubre se trasladaron al Centro Cultural El Aleph; en 2001, a Urania (San Telmo), y en febrero de ese año, el grupo ya había llevado adelante dos Festivales de Poesía Estival. En 2002, se funda Cabaret Voltaire, espacio cultural y bar temático, y el ciclo queda englobado en ese nuevo proyecto, como encuentros mensuales y con un eje temático que convoca cada vez. Desde el inicio, la lectura de poesía *in praesentia* constituyó, para las organizadoras del espacio, una forma por sí misma, y se consideraron sus relaciones con la poesía escrita, que fueron evaluadas y tematizadas no solo por la crítica sino también en diversos poemas. La convocatoria fue a compartir la poesía como presencia y como una materialidad que abarcaba no solo la lengua escrita sino las voces, las tonalidades, los cuerpos, lo sonoro como modulaciones de la voz y como música, y, sobre todo, la encarnación de los poemas: el cuerpo en su concreción carnal, el movimiento del cuerpo, la relación entre la voz y el cuerpo del que surge. Ahí, en ese contexto, la poesía es una expresión completa y una afirmación vital. Es también una reafirmación del estado de juventud de la poesía, de lo juvenil como valor poético, que alentaron tan fuertemente las poéticas de los noventa y los dos mil.

Entonces la poesía se abre gracias a “Zapatos rojos”, y, generosamente, se brinda: espacio de confluencia de poéticas (allí leyeron poetas que se consideraban afines al neobarroco tanto como otros que se consideraban afines al objetivismo y “mujeres que escribían como mujeres”),³ de generaciones (en el micrófono convivieron poetas ya reconocidos como Tamara Kamenszain,

³ Sigo aquí una caracterización de la poesía de los años ochenta realizada por Alicia Genovese (1998).

Roberto Echavarren, Juana Bignozzi, con otros noveles como Florencia Fragasso), de géneros literarios (entre los espectadores se podía encontrar a César Aira y otros narradores), de artes (Diana Aisenberg, Fernando Fazzolari), entre géneros (albergó a Naty Menstrual, Joaquín Iturburu y a diversos varones y mujeres cis, *queer* y transgéneros).

En esas diversas confluencias radica la fuerza y el tenor de la propuesta: se trata de ubicarse en el presente, el de fin de siglo, y ese presente tiene la marca de lo “pos”. Después de la dictadura (es decir, de haber vivido una infancia en dictadura, con todas sus consecuencias en el cuerpo, en los modos sociales, en los gestos, en los silencios), después de las poéticas de los ochenta (que se dedicaron, desde sus diferencias, e incluso desde sus enfrentamientos, a darle valor a la palabra poética en tanto tal), el gesto “pos” no es un gesto de decadencia sino una fiesta. Pasados los momentos del silencio forzado o del exilio de la poesía y de los poetas en la dictadura, pasada la división polémica entre estéticas enfrentadas, como el objetivismo y el neobarroco de los ochenta, y aún de principios de los noventa, y la voz de las mujeres que trata de hacerse oír, asentada en un desgarró o una tensión interna, parece haber llegado, para estos “zapatos rojos”, el momento de salir a bailar, a vivir la poesía como celebración y como invitación (“quien quisiera se podía poner los zapatos rojos”, dice Romina Freschi en una entrevista inédita realizada en 2019).

No se trata de una ingenuidad política o de la acusación de descompromiso con que se ha creído poder denostar a los noventa y los dos mil. Es otra cosa: es la alegría que recorre el cuerpo, alegría por una certeza, la de que ahora se puede, y es el reconocimiento de un camino recorrido y un terreno ganado contra el punitivismo y la represión. Lo político, entonces, en este momento de “Zapatos rojos”, pasa por otro lugar, y desde ahí se revela diferente: en la capacidad de juego, en la recuperación de la alegría, en la incorporación de la poesía a la dimensión de lo cotidiano (ahí donde la poesía es una actividad, es un modo de vivir cada día) y no un trabajo solitario, oculto, que emerge a duras penas del silencio y el

aislamiento; ni un espacio controvertido ni controversial, que sale con cierta timidez y sentido de derrota a hablar. La poesía ahora puede ser vocinglera y puede anunciarse en el cuerpo; la poesía es un motivo y una ocasión de celebración, una manera de “ejercer y habitar la libertad, en que lo importante no era ni siquiera hacerlo todo bien, sino hacerlo” (Freschi, 2019). Dice al respecto Ximena Espeche: “En el contexto del descompromiso de las políticas liberales y del desgano de la crisis, la apuesta era hacer algo que nos reuniera y creara un lazo social: que la gente se juntara a escuchar poesía ya era todo un logro” (Espeche. Entrevista, 2019).

Poner el cuerpo, hacer resonar la voz

El ciclo “Zapatos rojos”, por su modo de presentarse y de considerar el estatuto de la poesía, se deja pensar bajo los matices teóricos de la categoría de performance, en la medida en que la idea de “poner el cuerpo” en un espacio y en un texto poético es parte fundamental del “hacer poesía”. No se trata solo de la necesidad de reunir un grupo de personas en un lugar, sino de hacer de ese encuentro un “acontecimiento poético”, es decir, que lo poético advenga allí como consecuencia de ese acto, y no de otro modo ni en otro lado.⁴ Es claro el intento de repensar la consigna de la vanguardia, que tiene que ver con el anhelo, también juvenil, de acercar el arte a la vida, pero también hay algo más de la época: un afecto que es el de la celebración. Celebración de los cuerpos vivos, de la alegría material del cuerpo, como movimiento, como voz y como colectivo. Alegría de lo “común” –en el sentido que establece Rancière (2005)– como espacio creado y propiciado por las artes y vuelto otra vez posible en un contexto de casi veinte años de democracia. Un hacer común que, a la vez que convoca

⁴ El sitio www.zapatosrojos.com, pionero en su formato muy artesanal y anterior a los *blogs* y su modo de “plantilla” prefigurada en que los datos eran más fáciles de cargar y circular, será un registro posterior de esa actividad, como otro matiz de lo poético.

al espacio de intercambio entre las artes, entre las generaciones, en el paisaje informal del bar (en el que se podía tomar algo, o simplemente comer los caramelos que las organizadoras distribuían entre las mesas), lo crea, bajo unas consignas mínimas: hacer comparecer una heterogeneidad de voces, dejarlas chocar en las lecturas, el micrófono abierto, pero también –o tal vez sobre todo– en las conversaciones en las mesas, en la puerta, los baños, una libre circulación de las poéticas, los géneros, los deseos. Hay en esta actividad una conciencia clara de una ubicación pos: posteridad respecto de una cantidad de batallas libradas (las de la poesía como libertad, las de los deseos múltiples como verdad de los cuerpos inclasificables de la posmodernidad, las de las vanguardias en su intento de hacer del espacio poético un espacio no-solemne). Esa conciencia pos es la base de la celebración y de la propuesta de convocar lo heterogéneo, y no es ingenua: es un reconocimiento que, lejos de inclinarse hacia el lado melancólico de la pérdida de un lugar prestigioso de lucha, cualquiera que sea (por la libertad de expresión, por el reconocimiento de las diferencias, por la libre expresión de las mujeres en las letras), hace de lo pos la alegría por el territorio que se sabe ya conquistado y avanza un paso más, que no quiere ser heroico o grandioso, sino simplemente ser y disfrutar de sus posibilidades de existencia y resistencia frente a la grisura de lo cotidiano y la monotonía de la sociedad de mercado e información. Constituye un paso más en la tarea nunca concluida de desacralizar la poesía, desplazar los deseos y los cuerpos eróticos, hacer una sola cosa con la vida y con la poesía. En este sentido, funcionó como un auténtico laboratorio, un lugar con libertad para jugar, divertirse, experimentar, posicionarse, mostrar y rever poéticas.

Esa dimensión deseante, en tanto dimensión política de la construcción de subjetividades no hegemónicas, es la que rescata el nombre del colectivo que alude, en primera instancia, al color rojo como símbolo cromático erótico que suma un matiz más al fetiche del calzado femenino, y es también la lectura que se hace del cuento de Andersen del mismo nombre. En él, una niña pobre

desea fervientemente unos zapatos rojos, sueña con ellos, hasta que, mágicamente, le son concedidos, y a partir de ese momento ella no puede dejar de bailar. Pero los zapatos funcionan de manera autónoma, y la niña, cansada de bailar sin parar, pide que le corten los pies, y suplica el perdón por haber deseado profundamente esos zapatos que la llevaron a quebrar las normas sociales de comportamiento civil al hacerla bailar en la iglesia, en el cementerio y en el espacio más público de todos: en el medio de la calle.⁵

Lejos de destacar la dimensión punitiva y moralizante del cuento de Andersen, el ciclo quiere rescatar la fuerza del deseo, la alegría del cuerpo en movimiento, la valentía de la nena y su decisión de “hacerse cargo” de su deseo. “Zapatos rojos” se moviliza entonces a partir de la construcción del deseo y de una subjetividad de mujer que, más allá de los imperativos sociales, lejos de ubicarse como víctima pasiva de las performances de género, esas que prescriben el zapato rojo como un máximo de lo femenino pero con sufrimiento, busca tomar posesión de los elementos performativos de género para construir con ellos unas posibilidades nuevas, unos juegos en los que los estereotipos se gozan, se disfrutan, se burlan, se toman prestados por un rato, para dar lugar a lo que los excede. Julia Sarachu es muy clara en este sentido: “Dicen que después del noventa no pasó nada en poesía, pero pasó eso justamente: la irrupción mayoritaria de las mujeres en la escena literaria porteña como principal fuerza impulsora de la edición independiente. Espeche, Freschi y Macció con ‘Zapatos rojos’;

⁵ Macció le dedica un poema (*De røde skoe*): “y ella siguió bailando / porque ahora puedo escribir sobre vos, en tu cuerpo consagrado al placer / : educar niños rojos / porque es mentira que le cortaron los pies / que caminó muletas / (se hubiera muerto desangrada (se hubiera pegado al lobo ---- otro cuento / (hasta morir) / [...] / y lo rojo de los zapatos / carcomía tus ojos malos, enamorado / abandonado / en ese país de hielo, tuyo, tu / corazón gris, moral-lejos”. *El surmenage de la muerta*, Año 3, n.º 8, 2003, 12. (Nota de editoras)

Marina Mariasch⁶ con Siesta que publicó a Mallol⁷ y a Cecilia Perna; y Laguna, Pavón y Bejerman en Belleza y Felicidad; Melissa Bendersky que consiguió el subsidio para publicar del Diego, y publicaron a María Medrano, y a Paz Levinson, y Lobov y yo en Gog y Magog con Vanina Colagiovanni, con Florencia Fragasso, con Vanna Andreini, con Barbara Belloc; y estaban Anna Pinotti y Verónica Viola Fischer, y la chilena Elizabeth Neira, y la española Concha García que nos presentó Teresa Arijón, y la peruana Luisa Fernanda Lindo, y la cubana con su bar en San Telmo...” (Sarachu, 2018). Esta es la dimensión en la que el carácter pos de “Zapatos rojos” (y de la poesía escrita por mujeres a partir de los noventa, pero especialmente en su eclosión en el nuevo siglo) demuestra todo su valor: como novedad, como evaluación del pasado, como recomienzo, en la estela de un posfeminismo que rescata la vía lúdica, humorística, divertida del juego con la performance de género.

La poesía escrita por mujeres en el fin de siglo

Una de las características de la poesía escrita por mujeres en el final del siglo xx es la conciencia específica de la libertad ganada y de sus posibilidades. Así, lo *pop*, como mezcla peculiar de la alta cultura y la cultura de los medios, con sus ritos y lenguajes, como lugar incómodo de enunciación, explota sus posibilidades en la producción de varias poetas de la época al mismo tiempo que asoma un gesto a favor de un humor fino, a veces irónico, o de una postura que rescata cierta libertad en la ternura infantil o

⁶ Marina Mariasch forma parte, además, del colectivo de literatura *Máquina de Lavar* (junto a Josefina Bianchi, Marina Gersberg, Majo Moirón, Flor Monfort y Noelia Vera), que publicó el libro de poemas colectivos *La pija de Hegel* (pánico el pánico, 2014), seleccionado en la Bienal de Performance (2015) para el espacio “Auto-Body”. (Nota de editoras)

⁷ Anahí Mallol publicó en la editorial Siesta dos libros centrales para la poesía que inauguraba el siglo xxi: *Postdata* (1998) y *Polaroid* (2001). (Nota de editoras)

en las historias de mujeres (Mallol, 2004 y 2016). Si encontramos en sus textos un juego divertido y desenfadado con los íconos de la cultura de masas, y unos personajes que se arriesgan a los ritos de las performances de género como si se tratara de disfraces o efímeros vestidos, por detrás de ellos asoma muchas veces, por un lado, la constatación de que no hay realidad detrás de esas apariencias, de modo que la propuesta es una invitación a lo lúdico como oposición al *pathos*; y por otro, un dolor o desazón que asoma esporádicamente y da cuenta de ese vacío que conforma el cansancio o *spleen* de fines de siglo xx.

Intervienen así estas mujeres, de maneras diversas, en los debates teóricos y estéticos que les son contemporáneos. Buscan su lugar en la adopción de una voz que mima por momentos el gesto pretendidamente ingenuo o irresponsable que expone la pura superficie como si fuera la única posibilidad de decir, lejos de la corrección política y del juicio moral, lejos de los lugares de saber y de poder, lejos de las certezas y cerca de la fragilidad de aquel que conoce distintos modos de la violencia social.

No obstante, en todos los casos, ya sea de manera directa u oblicua, la violencia específica de la historia argentina y del fin de siglo se deja leer como una realidad subterránea a estos discursos y les da una “estructura de sentimientos” o un *mood* compartido: un registro de la violencia como la desesperanza contenida de la lengua coloquial argentina, un registro de los lenguajes que deja asomar una historia de atropellos y frustraciones. La dictadura, como telón de fondo, funciona en el panorama de la poesía como una conciencia de la violencia ejercida también en el lenguaje, una violencia que, vuelta sobre los cuerpos y sobre el lenguaje mismo, afectó a la sociedad en su conjunto, y que ha dejado sus marcas, una de las cuales fue la necesidad, en las poéticas de los ochenta, de pensar una poesía “seria” o no banal, que estuviera a la altura de la gran pregunta de Adorno en “¿Es jovial el arte?” (1999). Ya hacia fines del siglo, la lucha contra los lugares comunes reclama pensar la posibilidad de situarse en un momento que está más allá de esta resistencia como núcleo de la poética, y que, asentándose

sobre ella, da lugar a un renacimiento no culposo de la posibilidad de decir, y a la reapropiación de las posibilidades lúdicas del hecho de tomar la palabra: en los dos mil hay la escritura, ni siquiera como salvación o como condena, sino como simple hecho, en su pura facticidad.

Sin embargo, la crítica literaria en torno a este período ha repetido, en su mayoría, al ignorar, rechazar o dejar de lado las perspectivas teóricas de género, el gesto polarizador que la caracteriza, y le ha adjudicado al *pop* cierta banalidad o “descompromiso”. La corriente crítica dominante ha resaltado, entonces, la línea estética que acentúa el valor del resurgimiento del realismo y trabaja la relación con una tradición de la poesía política en su sentido habitual, escrita en su mayor parte por hombres, en desmedro de las corrientes lúdicas o más experimentales, dejando de lado el hecho indiscutible de que los borramientos de los límites en las subjetividades, las exposiciones del deslizamiento deseante como mecanismo de funcionamiento de los discursos y de los cuerpos, y el trabajo con los bordes del *gender/genre*, son otras tantas formas de la política, biopolíticas o micropolíticas, teorizadas también fuertemente en las últimas décadas del siglo, cuando las reflexiones en torno al género reinscriben posibilidades en un marco de acercamiento teórico razonado entre posestructuralismo y género.

Por eso resulta especialmente valioso el trabajo poético con lo performativo. Si, como lo define Krauss (1966), en lo performativo la presencia corporal del artista, referencialmente apuntada hacia sí mismo y no hacia ningún objeto o personaje exterior, se volvió su condición principal, al punto de funcionar como dispositivo indicial de aquello que acontecía de manera intangible o efímera, esta indicialidad apuntaba, en “Zapatos rojos”, hacia una construcción de “lo femenino”. No se trataba solo del modo en que las anfitrionas recibían a les invitades y les asistentes, con una cuidadosa y divertida producción de una performance de género en la que abundaban detalles *pop* y glamorosos (brillitos, zapatos de tacos altísimos, plumas, maquillaje) sino de la atención a

los divinos detalles (caramelos en las mesas, gráfica, *flyers* con los nombres de les invitades, ilustraciones, cartas, etc.).

Julia Sarachu lo recuerda así:

Tarde cálida de diciembre 1999, en un bar del barrio porteño de Caballito. En la vereda saludé a una de las anfitrionas, Karina Macció, entré seguida por mi novio de entonces el finado Lucio Dorr que en paz descanse. Era un local alargado al fondo, cuando salieron al cruce Romina Freschi y Ximena Espeche para completar el cuadro de las chicas de Zapatos rojos, que ese día presentaban la primera antología del ciclo de lectura de poesía que organizaban. La antología era un sobre artesanal de cartón rojo atado con una cinta también roja, en su interior los poemas impresos en pequeñas hojas sueltas. Había mucha gente, fue una de las primeras lecturas de poesía a las que asistí, a fines de 1999, comienzos del 2000. Las chicas estaban hermosas: comentamos con Lucio cuál era la más bella, a Lucio le gustó el porte colosal de Macció, a mí la delicadeza de Espeche, y a los dos los rulos graciosos de Freschi. (Sarachu, 2019)

Por otra parte, las tensiones de género nunca dejaron de hacer sentir su presencia por detrás de las poéticas, con muy amplios alcances. Romina Freschi da un mapa de la situación años después, cuando en el marco de una evaluación del II Festival de Poesía en el Centro, llevado a cabo en el Centro Cultural de la Cooperación, en julio de 2010, en unos apuntes titulados “Crónica desde la periferia” escribe al referirse a la vertiente hegemónica y masculina de poetas-críticos de *Diario de Poesía* y su continuidad en el tiempo:

En parte el *Diario*, que sigue siendo una columna vertebral que sostiene, junto con la distancia de la academia, un modo hegemónico de leer la poesía actual, está disgregado, parece invisible, un poco en el pasado, pero no lo está: ha partido sus zonas de influencia con los distintos focos de poder de los ex diarios: en Rosario y en su célebre Festival Internacional, tirando abajo la programación del Rojas y el CCEBA y alimentando de vez en cuando el nivel de la revista cultural del Grupo Clarín, apuntalando desde hace años el Centro de la Cooperación, pero sobre todo, el centro hegemónico que habíamos ido a

señalar y terminamos casi velando. Samoilovich mismo, quien sigue siendo el director del *Diario*, publica en toda prestigiosa editorial europea, y trabaja codo a codo asesorando al Ministro de Cultura de la Nación. De allí todas las políticas culturales, ¿no? (Freschi, 2013: 64-65)

La hegemonía masculina tiene que ver entonces con la centralidad de *Diario de Poesía* y sus derivaciones, una hegemonía de la estética objetivista, devenida en realismo sucio en los noventa, y sus exponentes mayoritariamente varones (Samoilovich, García Helder, Prieto, Aulicino, Fondebrider, después Casas, Gambarotta, Rubio, Cucurto, Aguirre), emblemáticamente subrayada en la crítica y el mapeo de los noventa que hicieron Helder y Prieto (1998).⁸

El dispositivo “Zapatos rojos”

Frente a esa hegemonía, “Zapatos rojos” planteó un funcionamiento distinto, en la forma de un auténtico dispositivo, tal como lo concibiera Gilles Deleuze (1990) en sus reflexiones acerca de Michel Foucault. El dispositivo implica líneas de fuerza desde el ver hacia el decir y el hacer, e inversamente, como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla que busca reconectar los discursos con la vida, y en esa medida abren una dimensión de poder al nivel de lo biopolítico. Abre también entonces líneas de subjetivación, investiga lugares desde los que construir subjetividades efímeras, en transición

⁸ La línea unificadora hegemónica de los noventa está descrita como una que resalta lo antilírico, incluso rantifuso, el gesto iconoclasta en contra de la tradición, la proximidad con un realismo sucio, la preocupación por la política partidaria, la construcción de un sujeto lírico masculino insensibilizado, cínico o violento. Frente a esto, la poesía *pop* escrita al principio por algunas mujeres, luego *gays* y finalmente por poetas de cualquier sexo y/u orientación sexual es leída como la contracara banal, infantil, apolítica y superflua de la poesía “seria”. Esta línea interpretativa fue seguida por un grupo de críticos, mientras que la crítica feminista intentó arriesgar otras interpretaciones y mapeos.

o metamorfosis, y promueve un estado de crisis que vuelve a lanzar el pensamiento, las subjetividades, las poéticas, ahí donde el sí mismo no es un saber ni un poder, sino un proceso de individuación que tiene que ver con grupos o personas y que se sustrae a las relaciones de fuerzas establecidas como saberes constituidos.

Es decir que “Zapatos rojos” permitió releer las poéticas de la época en un entramado ahora desdramatizado, poner a circular los cuerpos y las voces, desde su indeterminación identitaria y genérica, en las lecturas performateadas en que se podía aparecer vestida como en décadas pasadas, o travestida, pero, sobre todo, se podía visibilizar el lenguaje como red normativa y pasible de ser des-normativizada, a la vez que como red afectiva y afectada. Lo que se hacía visible era un gesto, esa concentración de sentido entre el cuerpo y lo que se dice en las palabras, en que lo posfeminista daba lugar a una efectivización de empoderamiento de unas mujeres: mujeres que organizaban un ciclo, que enviaban un poema por día, que editaban, que se hacían escuchar, que recibían en su espacio a autores consagrados y establecían relaciones no binarias con ellos, redes de pasaje entre escritura, voz y cuerpo. En pocas palabras, le ponían el cuerpo a la poesía, no tanto para decir algo desde un lugar narcisista, ese del goce-uno, sino para convocar a la fiesta de la indiferenciación que no es indiferencia, sino gesto pos y revuelo o torbellino creativo. Al mismo tiempo, ese dispositivo permeaba otros flujos, o permitía y albergaba irradiaciones, en una constelación variable que se movía entre la publicación *No quiero ser tu Beto*, la Estación alógena, *Ramona*, “Zapatos rojos”, Tsé-Tsé, y sus continuaciones, *Plebella*, Viajera, Pájaros Locos, etcétera. La sección de-géneros del sitio, editada por Walter Ch. Viegas y Leonor Silvestri, dice: “Poesía de-géneros propone organizar un archivo de esos otros puntos de vista ‘de-generados’ como espacio para la difusión de textos cuyos ejes quedan relegados muchas veces al silencio o la invisibilidad. La idea, para volver al principio, es apelar a la performance y a la performatividad de esos textos, a su puesta en acto y a su capacidad de producir lo que nombran”, con una indudable reminiscencia a

la performatividad de género teorizada por Judith Butler (2001) y llevada a su expansión poética artística. No es de extrañar entonces que el *blog*, en esa sección, incluya textos teóricos de Monique Wittig y Pat Califa, poemas de Naty Menstrual, cultora de lo que ella misma denomina desde su *blog* “literatura travesti *trash*”, escritora y actriz o performer, que tanto puede decir desde un poema lo que se sabe y no se dice: “¿Sabés vos todo lo que una / MARICAGAYHOMOSEXUALTRAVESTIDAMADEINARGENTINA / tiene que soportar?”, como su reverso dolido “Tengo el cuerpo lacerado y canto, / para que me vengan a buscar las ánimas del llanto”.

Al mismo tiempo, el sitio promociona el espectáculo de Naty, que se desarrolla en el espacio dirigido por Freschi y Macció, y hay un poema de Ana Lema, dedicado a Naty Menstrual, en el que se refiere a dicho espectáculo: “Ella de ceñida figura / su *tailleur* color duelo”. Se puede observar en este ejemplo cómo “Zapatos rojos” funciona en tanto espacio donde la información, la poesía, la performance, el texto escrito, las relaciones entre los poetas y artistas, se despliegan de manera rizomática, como flujos que territorializan, por momentos, intensidades en torno a determinados planos de consistencia, y después continúan hacia otros, intentando crear una “acción poética” que engloba lo escrito, los cuerpos, la sociabilidad, más allá de lo puramente textual y más acá de una finalidad pragmática, que marca lo poético como proceso o flujo creativo más que como producto.

Performatividad y manifiesto

Los estudiosos de la performance como forma artística han analizado sus características y potencialidades, y han subrayado, entre otras cosas, el carácter procesual de la obra, su condición de proposición analítica y su necesidad de transformarse en acción. Dice Ana Longoni (2007): “Denominado de manera amplia como conceptualismo, el fenómeno resultó un verdadero giro cuyas repercusiones afectaron a los artistas, al público y las instituciones,

pero, fundamentalmente, desplazó la valoración de la obra concluida por todo lo que se atuviera a los procesos de construcción efímera de trabajo”. De este modo, la realización es previa a la edición en las antologías (hubo dos, realizaciones artesanales muy cuidadas, con sueltos) y la distribución de los textos en poemas enviados por *mail* y en el sitio web. Este se concreta en el año 2000 y lleva un registro de los poetas que han leído (y de sus poemas), de los eventos que se realizan en ese momento, al mismo tiempo que designa una sección para las reseñas de libros contemporáneos y el comentario crítico, y otra sección especial para los problemas relativos a cuestiones de género, en la que aparecen también entradas puramente teóricas, con traducciones y comentarios, y enlaces a otros sitios de interés o afines.

Hay, en la página de “Zapatos rojos”, un manifiesto que exhibe también un carácter posmanifestante, no solo por el hecho de que se publica en el sitio tres años después de iniciado el ciclo. El texto, más que ubicarse en un espacio polémico o de enfrentamiento con ciertas estéticas, despliega una casi pura afirmación y funciona como un haz de asuntos a pensar: lo múltiple, lo lúdico, las dimensiones creativas y críticas del trabajo artístico, la diversidad de géneros, en una convocatoria multilingüe que marca el rasgo dominante como el del exceso, lo que está más allá, lo que se indefine o supera los bordes marcados. El gesto no es inocente y si algo manifiesta es, de hecho, su carácter pos. No es ajeno a ello el hecho de que en 2002 se fundara el espacio Cabaret Voltaire como lugar de encuentro. No se trata solo de la cita explícita que remite al espacio creado en el año 1919 en Zürich por los Dadaístas, cuyo nombre replica, sino de la performance en que consistió su presentación: un remedo de diálogo entre César Aira y Tzara, llevado a cabo por Romina Freschi y Karina Macció, quienes se presentaron tocadas con bonetes similares al que usaba el agitador francés. Entre el absurdo, el guiño y el gesto desmitificador de las ya institucionalizadas vanguardias, se levanta “lo divertido” y el “entretenimiento” como valores adecuados a la actividad artística, marcados provocativamente y casi premonitoriamente por los dadá,

al mismo tiempo que se opera, con desparpajo pero también con la disimulada erudición que caracterizó a las artes finiseculares en su totalidad, una canibalización, es decir, un recorte y uso desacralizado y libre de los elementos de la tradición que se consideran más interesantes. Así, “Zapatos rojos” retoma no solo el neobarroco de los ochenta, con su homenaje a Perlongher (gesto que lo acerca también a la poética de Estación alógena), sino que rescata lo mejor de un surrealismo y dadaísmo des-romantizados. Es decir, ya no el prestigio del sueño o los estados intermedios, la locura, el amor o el inconsciente como formas de conocimiento o exploración, sino lo lúdico, el juego, la risa, el azar, para hacer un cadáver exquisito en que el disfrute como valor, como método de lectura y creación, haga de las propuestas artísticas un lugar habitable, una salida de domingo a la tarde tan viable como cualquier otra. Retoma también, con un carácter más sobrio, más asentado, la tradición de las performances *under* de los ochenta, que María Moreno (2003) describiera tan bien: “mezclaban la estudiantina con el mamarracho, la iluminación genial y el papelón, y sobre todo se indisciplinaban yendo de una identidad a otra, pasándose de arte y reivindicando lo malo como un valor subversivo incluso contra los ordenamientos impuestos por las vanguardias”⁹

Las performances se enlazan con toda una corriente de las artes plásticas y escénicas del siglo xx que, como definiera Jay, apuntaban a “la estimulación de experiencias cada vez más intensas en sujetos que reaccionaban con todos sus órganos sensoriales y no solo con el ojo contemplativo o con el oído desapasionado” (2009: 185-186). La flexión táctil o corporal de la performance, su dimensión teatral, produce un alejamiento de las convenciones, tanto teatrales cuanto poético-literarias, un énfasis en la presencia

⁹ “El cuerpo de los ochenta podría ser el de un bebé que juega con sus heces, hace estragos con un maletín de maquillaje y en vez de hablar hace glosolalia y se tira pedos. Aunque adquiere las formas maduras del monólogo poético, la murga de famosos y la ambientación que se deteriora antes de inaugurar. El mito es que en los ochenta hay una suerte de irrupción del cuerpo”, amplía Moreno (2003).

total y en el discurso verbal como acto, mediante el cual se reitera el simple hecho de la presencia y co-presencia que subraya la interacción con el público, que logra encarnar, para sí y para los espectadores, el concepto de vivencia. “Zapatos rojos” transforma entonces, en tanto dispositivo, tanto a la poesía como a la teatralidad, abre líneas de fuga contra la estatuarización de la palabra escrita, delinea subjetividades nómades que se deslizan entre géneros, entre épocas¹⁰ y estéticas, y arma un espacio de poder, dirigido por mujeres, emblematizado por ese fetiche: los zapatos rojos. Este dispositivo, al mismo tiempo, enlaza relámpagos del pasado, como la revista *No quiero ser tu Beto*, en la que participaba Ximena Espeche, y que durante un tiempo coexistió con el ciclo, y abre las futuras trayectorias que se bifurcan: “Zapatos rojos” derivó en Cabaret Voltaire y en una pequeña editorial artesanal, Arte plegable (ahí publicó su primer libro Florencia Fraggasso); pero también, dio sus frutos en *Plebella*, revista dirigida por Romina Freschi que buscaba reflexionar sobre el presente de la poesía, o sobre la poesía como presente, y que alcanzó los veinticinco números entre los años 2004 y 2012, una continuidad inusitada para una revista sin financiamiento estatal ni privado; en su editorial artesanal Pajarosló (que editó los primeros textos de Celeste Diéguez y Juana Roggero, entre otros) y la editorial Juana Ramírez (llamada así como homenaje y reivindicación a la pionera y “madre literaria” latinoamericana, Juana Inés de la Cruz). También fue origen de la Editorial Viajera, el proyecto de Karina Macció, que comprende ciclos, editorial, talleres, festivales de poesía, y que continúa aún hoy.

¹⁰ En el micrófono abierto, por ejemplo, podían aparecer Gabriel Yeannoteguy y Nicolás Mateo leyendo-actuando poemas de Susana Thénon, o Romina Freschi y Washington Cucurto recitando a Rubén Darío.

Otra vez, la poesía

Sin embargo, no hay que olvidar que el origen es la poesía, y la poesía como tal marca también un límite a las transmutaciones, porque no deja de ser un borde que quiere conservar su especificidad. En este sentido, puede leerse el poema “Performance” en el que Roberto Echavarren, asiduo del ciclo y, en alguna medida, poeta de una generación anterior que entró en un diálogo intenso (tanto como Reynaldo Jiménez) con los más jóvenes allegados a la constelación “Zapatos rojos”, *Plebella*,¹¹ Tsé Tsé y Estación alógena, se dedica a evaluar esta modalidad artística. El poema en cuestión, que salió publicado en *Plebella* 4, y más tarde en el número cincuenta y seis de *Ramona*, revista de artes visuales, dedicado a “la poesía actual” y editado por el *staff* de *Plebella*, dice: “en español es desempeño; performance incluye además la idea de empeño escénico / juego agregado a una tarea puntual / escribir poesía”, y también “igual que un poema, pero en un registro / no idéntico al suyo [...] los dos modos no se confunden / obedecen a estrategias complementarias”.

Lo que la performance le hace a la poesía entonces, sin disolverse en el aire, es conspirar contra su esclerotización, y, en una vertiente diferente de la optada por otros poetas, reafirmar la gran idea lamborghiniana de “primero publicar, después escribir” re-conceptualizada como “primero performatear, después escribir”.

Los encuentros entonces resultan productivos también o sobre todo por su valor de *vernissage*, útil ritual de los viejos pintores en que se convocaba público y críticos y se les exponía una obra a la que, una vez quitado un fino barniz que la cubría y la protegía, se le podían efectuar cambios y correcciones. No tanto como un *work in progress*, pero casi, la performance rescata el inacabamiento como marca no de imperfección sino de posibilidad, como registro no autoritario ni monológico en la obra entendida como proceso y no

¹¹ *Plebella* también se desarrolló en una dimensión performativa, desplegando un espacio plástico, teórico y poético en torno al concepto de “cuelgue” como espacio de exceso o expansión en torno a lo poético. Muchas de esas actividades se recogen en la “Cronología de acciones de *Plebella*” (Freschi, 2013).

como meta. Así lo entendió Irina Garbastky al analizar las performances de los ochenta, cuando destaca que “La noción de teatralidad como proceso permite trabajar con una práctica, antes que con una obra delimitada, ante todo por su vinculación con una idea general sobre lo acontecimental, y lo que sucede en dichas liminalidades. Lo que resulta interesante de la performance poética son los resultados arrojados al transponerse la noción de teatralidad sobre el performer y sobre el poema” (2011: 208).

Hay un efecto de espectacularización, pero también una práctica de “poner en común” o construir un “común” de la experiencia, tejer un lazo social donde antes no había sino individualidades, agenciarse de un espacio y una zona de preceptos y afectos (Deleuze, 1993) que repolitizan el cuerpo y la enunciación, no solo lo enunciado, y resignifican las subjetividades y los cuerpos. La serie de transferencias entre poesía y puesta en escena refuncionaliza los espacios urbanos, abre zonas de lo común, amplía y desborda lo literario, y ejerce, desde allí, un modo de la política: micropolítica de su tiempo, que no es ni ingenua ni descomprometida sino que, de un modo rizomático, expande sus acciones, las varía, desarmando lo fijado, rearmando un mapa de lo que es posible decir, de cómo se puede circular, de qué modos se puede dar lugar, a principios del siglo XXI, en una crisis económica-social-ideológica de grandes dimensiones, a lo poético como acontecimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Apuntes definitivos sobre literatura. No quiero ser tu Beto*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2005.
- AA. VV., *Performatas x alógenos*, Buenos Aires, Allox editorial, 2013.

- ADORNO, T., “¿Es jovial el arte?”, *El Banquete*, n.º 2. Traducción de Fabián Mié, Córdoba, 1999.
- BUTLER, J., *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
- BUTLER, J., *El género en disputa*, Routledge, 1990, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.
- CHATRUC, C., “Zapatos Rojos, cuestión de poesía”, *La Nación*, 23 de julio de 2000.
- DELEUZE, G., *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- DELEUZE, G., “¿Qué es un dispositivo?”, AA. VV., *Michel Foucault, filósofo*, Buenos Aires, Gedisa Editores, 1990.
- FRESCHI, R., “Crónica desde la periferia”, *Plebella 25 números. Antología (2004-2012)*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- FRESCHI, R., *Plebella 25 números. Antología (2004-2012)*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- GARBATSKY, I., “Dos ocasiones de la ‘zona performance’ de *Plebella*”, *Plebella 25 números. Antología (2004-2012)*, Buenos Aires, Eudeba, 2013.
- GARBATSKY, I., “Poesía y performance. Formas de la teatralidad en la poesía de la apertura democrática rioplatense”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, n.º 1, enero-junio 2011.
- GARCÍA HELDER, D. y PRIETO, M., “Boceto Nro. 2 para un... de la poesía argentina actual”, *Punto de Vista*, n.º 60, Buenos Aires, 1998.
- GENOVESE, A., *La doble voz*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.
- GOLDBERG, R. L., *Performance Art. From Futurism to the Present*, New York, Harry N. Abrams Inc. Publishers, 1998.
- KRAUSS, R., “Notas sobre el índice II”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Akal, 1996.
- “La movida sensible”, *La Nación*, 10 de diciembre de 2004. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-movida-sensible-nid661575>.

- LONGONI, A., “Conceptualismo”, *Revista digital Territorio Teatral*, IUNA, 2007. www.territorioteatral.org.ar/html.2/dossier701.html.
- MALLARMÉ, S., *Variaciones sobre un tema*, México, Verdehalago, 1998 (1895).
- MALLOL, A., “Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas”, *Cuadernos del Sur*, 34, Universidad Nacional del Sur, 2004.
- MALLOL, A., *La poesía argentina entre dos siglos: 1990-2010. Hacia una nueva lírica*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2016.
- MASSARE, B., “Este es otro aguante. Un repaso al costado alternativo de la literatura”, suplemento *NO*, *Página/12*, 12 de octubre de 2000.
- MILONE, G., “La escritura es una voz que resuena”, *Revista ecos. Estudios contemporáneos da subjetividade*, Año 7, vol. 2, 2017.
- MORENO, M., “La generación del 80”, suplemento *Radar*, *Página/12*, 10 de diciembre de 2003. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1149-2003-12-28.html>.
- NANCY, J-L., *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- NANCY, J-L., *El peso de un pensamiento*, Valencia, Ellago ediciones, 2007a.
- NÉSPOLO, J., “¡Zapatos rojos al poder!”, *Boletín 19*, CETYCLI, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 2018.
- PALMEIRO, C., *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Recursos editoriales, 2011.
- RANCIÈRE, J., *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo, 2000.
- RANCIÈRE, J., *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- SARACHU, J., “Una lección de gramática para lectores expertos y sommeliers de la poesía argentina contemporánea”, Club Hem Editorxs, junio de 2018. <https://clubhemeditorxs.wordpress.com/2018/07/07/el-libro-de-espeche-es-una-leccion-de-gramatica-para-lectores-expertos-y-sommeliers-de-la-poesia-argentina-contemporanea-ju-li-a-sarachu-sobre-el-filo-del-hacha-de-ximena-espeche/>

SCHETTINI, A., “Diez años de poesía argentina”, suplemento *Radar*, *Página/12*, 22 de diciembre de 2002.

“Zapatos rojos, cuestión de poesía”, *La Nación*, 23 de julio de 2000.
<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/zapatos-rojos-cuestion-de-poesia-nid213289>.