



“Son o se hacen”: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad

Marina Yuszczuk¹

UNMdP-Conicet

marinayuszczuk@gmail.com

Resumen: A fines de los noventa, Belleza y Felicidad emerge como un proyecto multidisciplinario cuyas características –modos de edición y distribución, uso del local como punto de cruce entre artistas provenientes de distintas disciplinas, prácticas de de-generación relativas tanto a los géneros literarios como a los sexos, estética punk, performance y poemas concebidos para la ejecución, es decir, para la lectura en público– dan cuenta de un cambio de paradigma respecto de la tradición moderna centrada en la idea de “obra” (Laddaga 2006). Este trabajo lee las vinculaciones posibles que se dan en Belleza y Felicidad entre la performance poética y la performance del género (Butler 2007), y el modo en que éstas modifican el modo de concebir el discurso poético, que ya no puede pensarse sólo en relación al campo literario sino a los intercambios más amplios de una comunidad de artistas en la que el énfasis está puesto más en el “hacer” que en el producto final.

Palabras clave: Poesía – Noventa – Belleza y Felicidad – Performance – Género

Abstract: By the end of the nineties, Belleza y Felicidad emerged as a multidisciplinary project whose characteristics –types of edition and distribution, use of the gallery as a kind of crossroads where artists from different disciplines converged, practices of de-generation applied both on the literary genres and the sexual identities, punk style, performances and poems conceived for their public execution– indicate a shift of paradigm in regard to the modern tradition centered in the idea of “oeuvre” (Laddaga 2006). This paper

¹ **Marina Yuszczuk** (1978) es Doctora en Letras por la Universidad de La Plata con la tesis “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa”, y actualmente lleva adelante una investigación postdoctoral con el tema “Belleza y Felicidad: poéticas y políticas”. Como poeta ha publicado los libros *Guía práctica de las mariposas*, Cooperativa Editora El Calamar, 2004, *Lo que la gente hace*, Blatt & Ríos, 2012, y *Madre Soltera*, Mansalva, 2014.

reads the many possible links that take place within the Belleza y Felicidad project between poetic performance and genre performance (Butler 2007), and the way these modify the conception of poetic discourse, which can no longer be considered only in relation to the literary field, but needs to be situated amongst the broader exchanges of a community of artists in which the emphasis is placed in the “making” rather than in the final product.

Keywords: Poetry – Nineties – Belleza y Felicidad – Performance – Genre

En una entrevista de 1974 Roland Barthes soñaba con una vanguardia que se consagrara a la práctica del texto y eludiera, por el contrario, todo aquello que tuviera que ver con esa otra dimensión muerta de la “escribanía”. Se trataría de una vanguardia “muy activa, muy marginal, muy poco legible pero muy “buscadora”, que se orientaría en la dirección de una cierta idea utópica de la literatura, o de la escritura, de una escritura feliz” (Laddaga, *Estética de la emergencia*: 228). La cita de Barthes no me llega de modo directo sino por medio de Reinaldo Laddaga, que en *Estética de la emergencia* piensa en Barthes cuando describe una serie de proyectos, algunos de ellos de escritura pero no solamente, que producen “modos de vida social artificial” o “ecologías culturales” (15- 42) muy distintas de la noción moderna de “obra” que tuvo su reinado como centro de la actividad artística durante los dos últimos siglos.

La vanguardia imaginaria, alejándose también del paradigma moderno, debería ignorar la clasificación genérica preestablecida entre novelas, poemas y demás, anular la distinción entre productores y receptores de los textos y salirse de los canales de circulación provistos por el mercado. Dice Barthes: “Estos textos circularían entonces en pequeños grupos, en amistades, en el sentido casi falansteriano de la palabra, y, en consecuencia, se trataría verdaderamente de la circulación del deseo de escribir, del goce de escribir y del goce de leer (...)” (Laddaga, *Estética de la emergencia*: 229). Poco antes de morir, Barthes parece sugerir que la única posibilidad de la literatura de ser revolucionaria es dejando de ser literatura, convirtiéndose en textos desmarcados de la institución que fueran lo único que probablemente la literatura no había sido hasta el momento: una práctica feliz.

Casi treinta años después, como si hubiera surgido de la mente febril de ese último Barthes, Fernanda Laguna escribe “¡Qué lindo es escribir!” (*Salvador Bahía, ella y yo* 1999) en una pequeña plaqueta fabricada en fotocopias, desprolija, pensada para durar poco y circular entre amigos, y editada bajo un sello que no puede dejar de recordar a esa vanguardia futura que Barthes proyectó casi como último deseo: Belleza y Felicidad. Pero el contexto es otro y en los últimos años del menemismo, para algunos sectores de un medio cultural

comprensiblemente harto de lo liviano y de un optimismo fácil cuyo correlato político tuvo consecuencias desastrosas, la belleza y la felicidad suenan a consigna boba, menemista, “marca Tinelli” (Mallol, “Muchachos futboleros”: 458). Es que a la vuelta del 2000, cuando la discusión sobre poesía se tensa en torno a las posibilidades o no de la relación entre poesía y política, que una poesía sin mercado ni público debe resolver como representación del conflicto social o ejercicio crítico sobre la lengua dominante (por abreviar el asunto un poco brutalmente), Belleza y Felicidad emerge como un proyecto, y una poética, en los que todos sus elementos –modos de edición y distribución, uso del local como punto de encuentro y cruce entre artistas provenientes de distintas disciplinas, prácticas de de-generación relativas tanto a los géneros literarios como a los sexos, estética punk, performance y poemas concebidos para la lectura en público, y un largo etcétera- van a dar al momento de ser evaluados por otros actores del campo poético, como por un embudo, al único e insoslayable rasgo que promueve tanto rechazos indignados como adhesiones caprichosas: el contenido de los poemas, una mezcla de confesiones amorosas con aventuras de diario íntimo adolescente leídas en estado de trance por muchachas que parecen niñas.²

Allí se produce un desajuste polémico entre el horizonte de expectativas generadas por lo que hay de nuevo en el campo de las poéticas contemporáneas (lo que se dio en llamar “poesía de los noventa”, básicamente) y lo que Belleza y Felicidad viene a ofrecer. Porque si en las poéticas de, por dar algunos ejemplos

² En la lista de los rechazos indignados Ernesto Montequin. citado por Daniel Molina. caracteriza a "la estética BvF" como el reinado de la subjetividad. El artista BvF. sostiene. es: "un eterno principiante. obsesionado (v agobiado) por el espectáculo de su vida interior: es el amateur cuya sensibilidad desplazada o marginal v su heterodoxia estética bastan para calificarlo como artista a la vez que lo inhabilitan para triunfar entre los profesionales del arte". Ese infantilismo, según Montequin. se caracteriza por producir obras en serie consistentes en pegar papel glacé sobre una cartulina. agregar una fotito –mejor si es del jardín de infantes– v concluir estampando frases escritas en cursiva: "no me beses. tenés fríos los labios" o "me gusta tu café con leche". Según Molina. Montequin además "se regodea en un lugar común que se ha puesto de moda entre varios artistas en el último año: que el llamado arte de los 90 es el gran enemigo cultural. Y lo sería porque esa "corriente" es "la expresión cultural del menemismo". Montequin lo dice a su manera: "El apogeo de la sensibilidad sólo puede producirse con la bendición de un capitalismo cerril (como el que disfrutamos durante la década de 1990). v que las facilidades que éste le otorga no son sólo un recurso mendaz para desarticularla, sino que también acaban por convertirla en una forma del conformismo".

En: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/01/u-00702.htm>

bien contrastantes, Martín Gambarotta, Daniel Durand, Washington Cucurto, Anahí Mallol o Romina Freschi está claro que se trabaja con la construcción de personajes ficticiales³, con voces impostadas que quiebran el pacto de identificación propuesto por la lírica (Hamburger, *La lógica*: 158)⁴, los textos producidos en el marco de Belleza y Felicidad transitan esa zona de ambigüedad donde los enunciados atribuibles a un autor que “expresaría” su subjetividad, y las ficciones armadas a partir de personajes ficticios que se expongan sin más como artificio, se mezclan hasta confundirse por completo. O mejor dicho, hasta dar lugar a un régimen donde el “yo” del poema, la figura autoral y la subjetividad se relacionan de una manera novedosa.

Porque lo nuevo claramente no es la lírica, ni lo confesional, ni la exhibición de la intimidad, ni la banalidad propiamente dicha –que Fernanda Laguna, muy especialmente, cultiva con fineza y descaro– sino la relación problemática entre todos estos rasgos y la figura de las poetisas a las que los textos están ligados férreamente. Si César Fernández Moreno podía enunciar un programa de escritura como los de sus famosos ambages: “Una de mis ambiciones: Poetizar en las fronteras medias de la boludez.” (Fernández Moreno 1992 181), y seguir siento un poeta porque el sólo hecho de señalar lo liviano como tal imponía una distancia con lo escrito que lo preservaba intelectualmente, en la producción de Belleza y Felicidad no existe esa distancia. Lo que hay es lo que se ve, y lo que se ve muchas veces resulta inadmisibile porque se no corresponde con la figura del artista que puede dar cuenta de su obra –incluso si esa obra es puramente banal– y ofrecer un producto legible para la crítica. Tanto se tensó esta cuerda entre, esta relación desconcertante entre las poetisas y una escritura que no respondía a los parámetros vigentes, que dio

³ Me refiero puntualmente a determinados libros de estos autores, que conforman una línea de escritura bien diferenciable durante los noventa: de Martín Gambarotta, *Punctum* (1995), de Daniel Durand, *Segovia* (1996), de Washington Cucurto, toda su producción atribuida a ese autor ficticio que se distingue de Santiago Vega, de Anahí Mallol, *Polaroid* (2001), y de Romina Freschi, *Redondel* (1998). Para un desarrollo más extenso de esta cuestión ver mi tesis doctoral, *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011).

⁴ Tamara Kamenszain despliega este punto en *La boca del testimonio* (2007) con respecto a las poéticas de Martín Gambarotta y Washington Cucurto.

lugar a una pregunta formulada en las fronteras del chisme con la crítica: “¿Son o se hacen?”

Una pregunta crítica

La cuestión fue formulada explícitamente por el poeta y crítico Mario Ortiz en un artículo publicado en la revista digital *Vox Virtual*. Allí, frente a versos como “Chau, mesa!/ Chau, plato!/ Chau, señora!/ Chau, palito!” (poema de Esteban García citado por Ortiz) donde toda atribución de profundidad y seriedad naufragan sin que haya elementos en el texto que señalen la presencia de humor o de ironía, el escritor bahiense se pregunta por el modo de abordar la producción de Belleza y Felicidad en el contexto de una lectura reciente de Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón de la que Ortiz da cuenta como espectador y describe en estos términos:

En Bahía Blanca el año pasado se organizó un recital de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Bejerman: la sala apagada, salen ellas vestidas con una especie de pijamas o camisones blancos, descalzas. Se sientan en un rincón lleno de almohadones y papeles afiche blancos desparramados en el piso; al rato encienden una gran cantidad de velitas que depositan sobre esos papeles. Una música muy suave e indefinida acompaña este clima espectral, y comienzan a leer. Mientras una lo hace, las otras dibujan sobre los papeles. Los poemas, más que textos aislados, parecen estar dialogando entre sí, respondiéndose unos a otros como en un encuentro de amigas.⁵

Vale la pena acarar que si bien las lecturas de poesía proliferaron en la década del noventa (mayormente a cargo de los poetas y editores vinculados a las

⁵ Ver Mario Ortiz, “Hacia el fondo del escenario”, en *Vox Virtual* N° 11/12, Bahía Blanca, julio del 2002 (disponible en <http://elistas.egrupos.net/lista/voxvirtual/archivo/msg/15/>). La dificultad de este poeta que no pertenece al ámbito porteño y más “moderno” para percibir y apreciar el espectáculo queda de manifiesto en la carencia de palabras precisas para describir, por ejemplo, la música empleada, que se caracteriza simplemente como “suave e indefinida”. Mario Ortiz continúa su relato con la explicitación de ese desconcierto, cuando dice: “Este recital, debo confesarlo, durante los primeros días me dejó perplejo porque era algo que hasta ese momento no había visto en poesía, una sensación de distancia y hasta de desconfianza. Pero con el correr del tiempo empecé a hilvanar algunas cosas: algunos poemas que yo había leído en la revista *Nunca nunca...* y que, confieso nuevamente, me habían parecido banales o poco consistentes, en este contexto de espectáculo cobraban otra dimensión. La puesta en escena recreaba un clima y un ambiente que es el mismo que por momentos encuentro en *Crin*: algo evanescente, una comunidad de amigas que flotan en un trasmundo.”

editoriales independientes que funcionaron en el período), la mayoría de ellas consistía en la simple puesta en voz de un texto por un poeta que ocupaba una silla ubicada junto a un micrófono y una mesa. En estos casos el cuerpo del poeta está en reposo y no cumple otra función que ser soporte de la voz y autentificar, en cierto modo, la relación entre una persona biográfica y un texto que de otro modo llegaría al lector mediante la lectura privada y silenciosa. En la lectura reportada por Ortiz, en cambio, el cuerpo ocupa un lugar preponderante y contribuye, junto con el despliegue de una serie de acciones, a reforzar el efecto de la mínima puesta en escena, de modo que el conjunto se percibe como algo distinto de la acostumbrada lectura de poesía en la que la presencia física del poeta suele circunscribirse a la voz y la gestualidad del rostro. Aquí, el cuerpo deviene signo, y soporte de una lectura que se vive como presentación antes que representación o puesta en escena de un texto previo (Glusberg, *El arte de la performance*), como lo ratifica la impresión de Ortiz que describe la escena (lejos del tipo de “recital de poesía” más usual, donde un poeta que se presenta como tal ofrece una lectura que tiene como fin dar a conocer sus poemas ante un público indiferenciado) como “encuentro entre amigas”. El espectador no puede relacionarse con el texto como no sea a través de esos cuerpos, pero a la vez, se tiene la impresión de estar asistiendo a un evento privado, íntimo, que no contemplaría la existencia de espectadores externos a la escena. O que demandaría del espectador, en todo caso, la disposición a ingresar en ese círculo de artistas-amigos. Por todo esto, el “¿Son o se hacen?” (que abre un abanico de preguntas tan variadas como ¿son niñas?, ¿son poetas?, ¿son mujeres?, ¿son adultas?, ¿son tontas?, ¿son lesbianas?) se complica frente a la performance, una puesta en escena donde el artificio, al poner las poetas el cuerpo a las voces banales o aññadas, parecería inclinar la balanza, paradójicamente, para el lado del ser, o por lo menos llevar las cosas a un punto en el que el ser y el parecer se tocan y se funden.

Belleza y Felicidad funcionó en local del barrio de Almagro, a partir de 1999, como galería de arte, punto de venta de materiales para artistas, regalería de objetos kitsch y espacio donde se organizaron recitales, lecturas de poesía y

fiestas varias. Si bien la práctica de la performance no fue habitual ni programática dentro del grupo, sino aleatoria y ocasional, en la lectura crítica de Ortiz está claro que este modo peculiar de recepción de los poemas ilumina ciertos aspectos de la poética de Belleza y Felicidad y hace surgir una especie de verdad a partir de la percepción de que se está frente a un fenómeno nuevo, distinto. Porque si al leer los poemas de Laguna o Bejerman, tal como observa Ortiz en su artículo, se puede pensar en la construcción de un “yo” ficcional, un personaje, la puesta en escena no propone signos corporales ni de tipo teatral que disuene con respecto a los textos. Por el contrario, todo el conjunto trabaja en una misma dirección y produce un efecto coherente, un “Esto es así”, una especie de confirmación sin ambigüedades (aunque el resultado pueda ser, o al menos es en este caso, multiplicadamente ambiguo) de lo que hay en los textos.

De esta manera, el posible artificio se vuelve absolutamente verdadero gracias a esta doblez de la performance que tiene un componente teatral, sí, pero que no puede mirarse enteramente como ficción porque, como comenta Irina Garbatzky citando a Patrice Davis, “El performer es el que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y que persona) y de este modo se dirige al público (...). El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro.” (*Los ochenta reciénvivos*: 22). Esta puesta en escena, esta presentación del propio yo –de un “yo” que es persona y artista al mismo tiempo y tiene clara consciencia de ello–, que en este caso fue teatral pero también puede pensarse en términos textuales, es de hecho el eje que estructura la poética de un grupo que por lo demás es altamente fluctuante y polimorfo. Aquí no se trata de una voz del poema que señale a una subjetividad que le serviría de origen, sino de constituir el texto en un espacio para el despliegue verbal de un “yo” que piensa, se corrige, divaga, se explaya en la descripción de sus emociones y por último, aunque no sea menos importante sino todo lo contrario, presenta todo ese conjunto de experiencias a partir de un cuerpo.

Es por eso que la obscenidad, sobre todo en ciertas plaquetas como *El mendigo chupapijas* y *Amantes* de Pablo Pérez o *Concurso de tortas: ganadora, ¡Sonia!*, de Gabriela Bejerman (publicada con el seudónimo de Lirio Violetzky), es

la forma textual que adquiere la premisa de exteriorizar lo íntimo, un modo de plantear subjetividades que no se definen según el modelo profundidad versus superficie sino que *son* en la medida en que *se muestran*. “¿Son o se hacen?” es una pregunta para hacerle a la modernidad: si esta modalidad de la experiencia histórica representa la era del *homo psychologicus* que bucea en la interioridad del yo para extraer una verdad y construir su relato (Sibilia, *La intimidad*: 77), y de un tipo de subjetividades introdirigidas “fecundadas en la intimidad del silencio y en la soledad del propio cuarto burgués” (Sibilia, *la intimidad*: 82), en estas nuevas poéticas que no responden estrictamente al paradigma moderno el cuarto es un espacio vidriado, abierto y expuesto al exterior, y la presentación en público es sólo la prolongación esperable de un tipo de escritura que imagina a su lector, y la escena de lectura en público, todo el tiempo, como lo demuestran tantos poemas de Fernanda Laguna: “Estoy muy emocionada/ y siento/ un vértigo inmenso/ al presentar/ este cuento/ que he escrito/ para todos mis amigos/ y mi familia.” (Laguna, *Salvador Bahía*). Incluso podría pensarse en una concepción performática de la poesía, fraguada en este tiempo de subjetividades visibles (*La intimidad*: 92) en que los límites entre lo privado y lo público se adelgazan hasta desaparecer: escribir no es confesarse ni abrir el alma ni develar los secretos más ocultos sino mostrarse frente a los otros, habitar la superficie de textos que están siempre al borde de devenir imágenes, cuadros, videos.⁶

Significativamente, cuando Laguna imagina un poema –que no escribe, porque lo que el texto presenta es el proceso de imaginarlo, antes que una obra– en *Desearía* (2007), cuyo título mismo da cuenta del privilegio de lo potencial por sobre lo realizado, ese texto soñado resulta ser nada menos que una

⁶ “Siento la presencia del deseo del amor/ y me entrego como en un video”, dice Fernanda Laguna en un poema (*La señorita*, 1999), y Cecilia Pavón, en un texto reciente de *Once Sur*, publicado como ebook, proyecta: “Voy a hacer una obra que son dos pulóveres, uno fucsia y uno amarillo anudados en el piso; sobre la pared dice, escrito con birome: “y gracias por hacerme conocer esa poesía” (2013 s/p). En este texto lo verbal se transforma en objeto, ingresa en el régimen de la plástica. Por lo demás, los ejemplos en cuanto a una escritura no ligada específicamente a la palabra son numerosos en la producción de estas poetas; en otro poema del 2001 compilado en *Un hotel con mi nombre*, Pavón afirma: “Para mí la Literatura/ es algo distinto de lo que es para vos/ Para mí la Literatura es mi cuerpo” (2012 55).

performance, presentada ante un público: “Quiero escribir un poema/ que sea como estar en una fiesta/ con los ojos llenos de lágrimas/ frente a el jurado de baile./ En un rincón de la pista/ arrebatada por mi dolor./ Llena de gusanos,/ babeada,/ cagada encima,/ meada,/ olorosa./ Llena de sangre coagulada menstrual en la bombacha/ con la toallita tan colmada que haga fz fz.”. El texto no sólo pone de manifiesto el deseo de llevar hasta las últimas consecuencias, y a un punto de intensidad máxima, desbordada, un tipo de espectacularización de la intimidad en el que confluyen la corporalidad y las emociones, sino que en última instancia se propone desaparecer como texto, como si esta especie de mediación que supone el uso del lenguaje se practicara sólo por la perspectiva de su eventual aniquilación, que dejaría solamente el cuerpo del poeta, en toda la sordidez hiperbólica de una especie de clímax de humores, emoción y fluidos corporales, expuesto y visibilizado por completo frente a un público.

La literatura es una baratija pop

De más está decir que, en esta concepción performática de la poesía, la escritura pierde su especificidad puesto que ya no se concibe como ejercicio de pulido sobre el lenguaje. El imaginario de Belleza y Felicidad respecto a la poesía no pertenece ya a la tradición literaria sino que se inserta en algo más parecido a la trama textual en la que Reinaldo Laddaga sitúa el corpus analizado en *Espectáculos de realidad*:

Estos son libros que se escriben en una época en que, por primera vez en mucho tiempo, no está claro que el vehículo principal de la ficción verbal sea lo impreso: en la época de Internet, de la televisión en cable, de la transmisión televisiva durante 24 horas, de la diversidad de lenguas en las pantallas (y en las calles también), de la extensión de las pantallas en todos los espacios, de la emergencia de un continuo audiovisual, una atmósfera de textos, visiones y sonidos que envuelve al menor acto de discurso (19).

Ese “continuo audiovisual” es lo que aparece varias veces en los textos de Belleza y Felicidad como referencia para la escritura: un entramado en el que las artes plásticas, los videoclips, las fotos, pinturas, poemas, cartas, libros de autoayuda, estampitas, canciones y figuras icónicas, ya se trate de imágenes religiosas o de

artistas pop, circulan de manera desjerarquizada. Está claro que el imaginario moderno del escritor que trabaja incansablemente sobre su medio, y cuya escritura se valora en función de ese trabajo, no tiene lugar aquí. Ya lo señalaron Damián Selci y Ana Mazzoni en un artículo de la revista *Planta: Laguna* en particular, pero también el proyecto en general según considero, tiene poco que ver con la tradición literaria, y menos todavía con algunas preguntas como “¿Qué puedo escribir?”, que adjudican al escritor el compromiso de mantener una actitud autorreflexiva con respecto a su producción

Con una herencia menos coloquial que performática, el problema de Laguna no es qué hacer con los diminutivos de Gelman, sino avanzar hacia la poesía desde un punto de vista más bien conceptual: lo que importa es el hecho de escribir poemas e integrarlos en performances, editarlos en plaquetitas minúsculas y hacerlos circular en un ambiente frecuentado por la primera línea de interesados del arte contemporáneo, pero no la consecución de una empresa literaria, con especificidad y todo (Mazzoni y Selci, “Fernanda Laguna”).

El régimen de circulación que construyen los poemas también señala a esa inespecificidad porque se acerca a los intercambios de cartas y poemas no profesionalizados que se llevan a cabo entre amigos, o se figuran como material para presentar al público. No sólo algunos textos tienen como título una dedicatoria, o incluyen en él el nombre de las poetas del grupo (“a Fernanda”, “Gabriela, los hombres y yo”, “César Aira y Cecilia Pavón”, etc.) sino que la voz del poema suele dirigirse a las amigas en segunda persona del singular, o a un público imaginario que se incorpora en la enunciación mediante una segunda persona del plural. Se trata de una serie de detalles que podrían considerarse secundarios en un análisis textualista, pero que tomados en conjunto con el tipo de performance analizada en el apartado anterior y con la percepción de estas presentaciones que aparece en algunos testimonios, no deja dudas de que en Belleza y Felicidad se pone en juego una concepción de la poesía distinta a la del resto de las poéticas emergentes durante la década del noventa. Porque si en ellas la lectura de poesía en público formaba parte de un circuito que intentaba producir el encuentro de los textos con su público –que muchas veces compraba

los libros luego de las presentaciones- sobre el fondo de un mercado prácticamente inexistente-, de esta y otras performances de ByF surge una práctica de la lectura como presentación que no tiene como fin último el libro (ni su venta ni su promoción). O que no tiene ningún fin, en realidad, más que la pura circulación de los poemas y los cuerpos en un presente efímero, fugaz, del que no quedan otras huellas más que algunas marcas de enunciación en los textos, alguna dedicatoria, algún verso aislado.

El modo de edición puesto en práctica por el sello Belleza y Felicidad desde el comienzo también parte de un lugar distinto al del libro de muchas páginas, con lomo, acumulable e identificable en una biblioteca y destinado a la lectura privada. En el único estudio específico que existe hasta el momento sobre Belleza y Felicidad, Cecilia Palmeiro plantea la hipótesis de que existe una continuidad entre el modo de edición de ByF y la literatura de cordel del nordeste brasileño que Laguna, Bejerman y Pavón habrían descubierto durante un viaje a Brasil. Palmeiro señala que allí, las chicas encontraron en estos “pequeños libritos folletinescos” que se ofrecían colgados en una cuerda en negocios donde se mezclaban con otras chucherías, el modelo del tipo de plaquetas capaces de “desacralizar la literatura, de exponer su carácter de mercancía ideológicamente negado en un circuito cultural basado en el privilegio de clase, que remite a un modo de producción literario sostenido, tanto en las grandes editoriales como en las universidades, por la explotación casi esclavista disfrazada bajo el manto del prestigio” (*Desbunde y felicidad*: 172).

En líneas generales, sin embargo, se trata de un modo de edición y comercialización relativamente difundido entre las editoriales y revistas de poesía independientes de los noventa, que en Argentina practicaban por ejemplo editoriales como Vox y Siesta. Sin ir más lejos, el *Diario de poesía* mismo apareció desde su primer número en los quioscos de revistas junto a los periódicos y las revistas de manualidades o historietas. Tanto la desacralización de la literatura como la búsqueda de medios alternativos de edición fueron rasgos comunes a prácticamente todo el recorte que hoy conocemos como poesía de los noventa; lo específico de Belleza y Felicidad tiene más que ver con un estilo desprolijo, plagado de marcas de una ejecución rápida, casi urgente,

que decididamente acerca las plaquetas de ByF a la estética de los fanzines que son tan representativos de las subculturas del queer y el rock.

Realizadas por Belleza y Felicidad entre 1999 y el 2000, estas plaquetas son publicaciones de pocas páginas editadas en fotocopias sobre papel o cartón, con ilustraciones cuyos autores generalmente no se consignan.⁷ Muchas de las plaquetas presentan errores de tipeo y faltas ortográficas. El diseño es mínimo, y da toda la sensación de un objeto hecho de forma rápida y descuidada. La mayoría de los dibujos están realizados a mano, con trazos desprolijos, o a veces con figuras muy simples hechas por computadora. Algunas plaquetas contienen un solo poema, aunque una parte menor consta de varios textos y constituye casi un pequeño libro. El uso ocasional de las cursivas en las tapas es también importante, porque por momentos la estética se acerca visualmente a la del cuaderno de un chico de primaria.⁸ Las plaquetas parecen estar hechas bajo el lema “Hacelo vos mismo”, y son voluntariamente descuidadas, lo que las acerca a esa consigna que proviene del movimiento punk. La prioridad está puesta en el hacer y en la circulación rápida y eficaz de los poemas; se trata de una clase de poesía que se escribe y se publica al mismo tiempo para ponerla a circular en el grupo de artistas y amigos, o artistas-amigos, que aparecen nombrados una y otra vez en los textos.

Todo esto modifica el modo de concebir el discurso poético, que ya no puede pensarse sólo en relación al campo literario sino a los intercambios más

⁷ En este sentido, las publicaciones de Belleza y Felicidad se diferencian de otras editoriales como Vox o Siesta, que muchas veces ilustraban sus libros con obras de artistas plásticos contemporáneos, pero explicitaban el nombre del artista en la primera página. El gesto supone, en este caso, reconocer la colaboración entre artistas de distintas disciplinas y constituir a su vez el libro en objeto de diseño.

⁸ Se trata de una estética que proviene de las artes plásticas, como puede verse en la presentación de una muestra realizada en el año 2009 en la que participó Fernanda Laguna. La selección de dibujos, pinturas, fotografías, videos, objetos e instalaciones presentes en la exposición pone de manifiesto la presencia de un catálogo de recursos formales propios de la escuela, que Ricardo Martín-Crosa define como una “retórica de la enseñanza primaria argentina”. Las obras ponen en escena un imaginario vinculado al repertorio escolar y también “una tendencia a la manualidad; un armar perfecto, ajustado y pulcro; el gusto por pegar, recortar, plegar, hacer collages; una obsesión por la repetición y el uso de iconografías relacionadas con lo infantil, los juegos para chicos, los libros de cuentos, los manuales de lecturas escolares, los mapas, las figuritas; un misterio poético, cierta ternura y belleza, una tensión entre el individualismo y el apiñarse, estar solo y en muchedumbre, todos modos característicos de la escuela.” (Martín-Crosa 2009).

amplios de una comunidad interdisciplinaria de artistas en la que el énfasis está puesto más en el “hacer” que en el producto final. Por otra parte, mientras que Ezra Pound afirmó con soberbia “Escribo para cuatro personas” como variante del gesto elitista moderno y de desprecio por la masa anónima que podía constituir el público, en Belleza y Felicidad también se escribe para cuatro personas porque se da por sentado que la poesía es para los amigos y conocidos, con ese modo “casi falansteriano” al que aludía la cita de Barthes al comienzo de este trabajo, donde la circulación al interior de un grupo parece capaz de burlar todo lo que hay de “escribanía” en la literatura. En este sentido, los textos de ByF se leen como parte de un circuito mayor que se parece más a los emprendimientos analizados por Laddaga en *Estética de la emergencia* que al resto de las editoriales independientes de los noventa.⁹

Porque Laddaga hace foco en proyectos que se caracterizan por producir ciertos modos de sociabilidad y ecologías culturales antes que obras artísticas, y de ese modo tienden a crear comunidades que no existían o que no estaban previstas, que eran colectividades en estado latente (*La estética*: 81). Si uno se fija en los primeros títulos del catálogo de ByF, es fácil concluir que esa colectividad tenía que ver con el espectro inabarcable de lo queer, porque allá en los comienzos aparecen *El mendigo chupapijas*, de Pablo Pérez, *Todos putos. Una bendición*, de Esteban García, y algunos títulos de Bejerman (bajo el seudónimo de Lirio Violetsky) como *Concurso de tortas. Ganadora: ¡Sonia!*, todos de 1999. La conquista lésbica contada como aventura también es un tópico en los poemas y novelas de Laguna, que sin embargo nunca se define sexualmente. Por el contrario, *La señorita* (1999a) comienza con una lista de los chicos y chicas que le gustan a la autora en el momento de escribir el texto. Luego en una plaqueta como *Hice todo porque me mires* (2008) hay tres poemas sobre la atracción por las chicas; en el primero, la autora va a ver un partido de fútbol y se embelesa

⁹ Y si en este trabajo me detengo sobre un recorte que toma casi exclusivamente la producción poética del grupo, hay que tener en cuenta que tanto Laguna como Pavón y Bejerman publicaron novelas y cuentos en los años siguientes al primer período de Belleza y Felicidad, sobre todo por Editorial Mansalva. Pero ya en las plaquetas de Belleza y Felicidad, la división genérica no es estable; así como Dalia Rosetti (que supuestamente es el seudónimo empleado por Laguna al escribir narrativa) firma algunos poemas, hay plaquetas de narrativa firmadas por Fernanda Laguna, y también algunas que comienzan con un poema y siguen en prosa, como *El comandante* E. A. (2008a, aunque la fecha que figura al final del relato figura es el año 2000).

con una de las mujeres que juegan, “una mina de edad” y “de piernas fornidas” (Laguna, *Hice todo porque me mires*: s/p). En el segundo poema está mirando chicas con una amiga, y el tercero es un piropo para una chica a la que se dirige como “negrita linda” (Laguna, *Hice todo*).

Género sexual y género literario, o mejor dicho, la indefinición y la movilidad genéricas concernientes tanto a lo sexual como a lo literario, se funden en *Sueños y pesadillas I* (1999), la plaqueta firmada por una de las identidades ficticias de la verdadera Fernanda Laguna (los seudónimos en Belleza y Felicidad no parecen tener un estatuto distinto del nombre propio ni señalan a un tipo de escritura particular, en una marca más de la mutabilidad entre ficción y biografía) donde se pasa del poema al relato en prosa. Allí, la narradora conoce a una chica en una fiesta y entrega una versión del cuento de Cenicienta porque cuando la chica le pone una zapatilla que le calza perfecto, ella se da cuenta de que es la persona que estaba esperando y se va al baño a llorar por el resto de la fiesta. El poema termina con las dos chicas que se duermen en el baño y aparecen en un sueño compartido en el que están “dadas de la mano,/ flotando en una burbuja rosada/ con anillos en los tobillos/ y las muñecas,/ enlazadas por cadenas de oro” (Laguna, *Sueños*), una especie de imagen kitsch que resume la iconografía proveniente de la película *El mago de Oz* y su Bruja Buena del Sur que viaja en una burbuja rosada, las prácticas sadomasoquistas con grilletes y cadenas y ciertos objetos en los que prolifera la combinación del rosa y el dorado como las cajitas musicales *made in China*.

Esa especie de postal icónica del amor lésbico que construye el poema, plegando la imagen de las dos chicas sobre la de un objeto kitsch, una baratija como los regalos comprados en Once que se ofrecían por dos pesos en las estanterías del local de Belleza y Felicidad, condensa por un lado el territorio multidisciplinario al que el proyecto perteneció desde el comienzo, y por el otro da cuenta de ciertas operaciones tendientes a dar a la atracción entre chicas –y también entre chicos, pero lo lésbico adquirió más visibilidad en un proyecto comandado por dos mujeres- una, o mejor dicho muchas, formas plásticas, que formaron parte de la gran visibilización de las identidades queer que tuvo lugar

desde el período en adelante. También con respecto a lo queer, y si bien muchas veces los textos de Laguna, Pavón o Bejerman dieron lugar a la pregunta “¿Son o se hacen (las lesbianas)?”, lo que hay es lo que muestran los textos: no inclinaciones o maneras de definirse que se experimenten como esencias inmutables sino, como señala Judith Butler en *El género en disputa*, identidades que pueden pensarse como performativas en el sentido de que “la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (266). Los textos publicados por Belleza y Felicidad fueron algunos de los medios discursivos que dieron forma a un imaginario gay a fines de los noventa, por lo que la pregunta “¿Son o se hacen?” podría responderse con un rotundo “Se hacen, pero no hay ser al margen de ese hacerse”.

Sin embargo, Belleza y Felicidad tampoco militó sistemáticamente ni se identificó de manera unívoca con cuestiones de género. En efecto, aunque lo queer aparece remarcado en el primer período de Belleza y Felicidad, en el 2002 aparecen en el catálogo los nombres de César Aira y Washington Cucurto y esa supuesta adscripción queer se diluye, al tiempo que se mantiene fuertemente en los textos publicados por Laguna. De hecho el proyecto no hace más que ampliarse para incluir a músicos como Dani Umpi, Rosario Bléfari, Antolín y Ali Gua Gua (cantante de Kumbia Queers), algunos de los cuales publicarán luego en Mansalva, una editorial cuyos vínculos con Belleza y Felicidad todavía están por explorarse. Y en cuanto a la edición, la apertura de otro espacio como No hay cuchillo sin rosas, primer taller de Eloísa Cartonera, y luego las colaboraciones entre Belleza y Felicidad y Eloísa Cartonera a partir del 2003, dan cuenta también de la porosidad de los límites de ByF, similar a la de esos grupos que Laddaga describe como “conjuntos abiertos, cuyos componentes se tejen entre sí un poco como se teje una red” (*La estética*: 153), donde, por eso mismo, “la membresía (...) es incierta (154).

¿Dónde empieza y donde termina Belleza y Felicidad? Músicos, escritores consagrados, performers, artistas plásticos que se vuelcan a la poesía o poetas que sacan un disco de música electrónica como lo hizo Bejerman con *Mandona*, textos que comienzan como poema y terminan como relato que luego da lugar a

una novela, y todo esto sin contar las vinculaciones todavía no estudiadas entre la producción, por ejemplo, de Fernanda Laguna como poeta y como artista plástica, la estética de lo que se reconoció como Belleza y Felicidad, y las artes plásticas de los noventa: no es posible ni deseable fijar los límites de un proyecto que se caracteriza por su apertura. Antes bien, una lectura pertinente debería poner en relación esta forma multidisciplinaria y abierta, esta colectividad inclusiva y mutante que se representa en situación de fiesta, de encuentro, con las ficciones y deseos producidos por sus miembros, sus fantasías apocalípticas y sus intensidades emocionales casi aniquiladoras en poemas fabricados con una técnica poética que puede recordar más a los versitos de esos chocolates cursis que se venden en los quioscos pero que están hechos para circular en un proyecto que leído sólo en el marco del campo poético de los noventa se adelgaza hasta ser sólo un conjunto de poemas editados en fotocopias. Incluso, a veces, de poemas bastante malos.

Bibliografía

Bejerman, Gabriela. *Concurso de tortas: ganadora, ¡Sonia!*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Fernández Moreno, César. *Ambages completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1992 [1972].

Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Glusberg, Jorge. *El arte de la performance*. Buenos Aires: Ediciones de arte Gaglianone, 1986.

Hamburger, Käte. *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995.

- Kamenszain, Tamara. *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma, 2007.
- Laguna, Fernanda. *La señorita*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.
- . (seud. Dalia Rosetti). *Sueños y pesadillas I*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1999.
- . *Desearía*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2007.
- . *El comandante E. A.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2008.
- . *Hice todo porque me mires*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2008.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- . *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Mallol, Anahí. "Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la `poesía joven de los 90` en la Argentina". *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Pastormerlo, Sergio y Vázquez, María Celia (comp.). Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- Martín-Crosa, Ricardo. "Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura Argentina)". Pacheco, Marcelo (comp.). *Escuelismo, Arte argentino de los noventa*. Buenos Aires: Malba-Fundación Constantini, 2009.
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián. "Fernanda Laguna, por una literatura legible". Buenos Aires: *Revista Planta* N° 4, junio de 2008. Disponible online: <http://plantarevista.com.ar/anteriores/nr4/flaguna.html> (26/06/2014).
- Molina, Daniel. "Belleza y Felicidad: festejo que terminó en velorio". *Revista Ñ* de Clarín, Sábado 1 de febrero de 2003. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/01/u-00702.htm> (25/06/2014)
- Ortiz, Mario. "Hacia el fondo del escenario". *Vox Virtual* N° 11/12, (Julio del 2002). URL: <http://elistas.egrupos.net/lista/voxbvirtual/archivo/msg/15/> (21/06/2014)

Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.

Pavón, Cecilia. *Un hotel con mi nombre*. Buenos Aires: Mansalva, 2012.

---. *Once Sur* (Ebook). Buenos Aires: Blatt&Ríos, 2013.

Pérez, Pablo. *El mendigo chupapijas*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 1998.

---. *Amantes*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad, 2000.

Raimondi, Sergio. "El sistema afecta la lengua (sobre la poesía de Martín Gambarotta)". *Margens/Márgenes* n° 9/10 (Enero-junio 2007). Universidade Federal de Minas Gerais-Universidad de Buenos Aires. Belo Horizonte-Buenos Aires.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Yuszczuk, Marina. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>