

Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político

por Marina Yuszczuk
(Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET, Argentina)

RESUMEN

Muy discutida en su momento, la producción de Belleza y Felicidad, y especialmente los debates que generó en torno suyo, permite iluminar retrospectivamente los conceptos y valoraciones subyacentes en las discusiones sobre arte y poesía de fines de los noventa y principios de la década del dos mil. Este artículo recorre, desde esta premisa, tres textos críticos publicados en el periodo por Martín Prieto y Daniel García Helder, César Aira y Mario Ortiz, en los que a propósito de la lectura crítica de Belleza y Felicidad, se ordenan ciertos modos posibles de la vinculación entre poesía y política.

Palabras clave: poesía- noventa-Belleza y Felicidad-resistencia-política

ABSTRACT

A very controversial initiative in its time, the production of Belleza y Felicidad (Beauty and Happiness) –and especially the surrounding debate that it generated– retrospectively helps to enlighten the underlying concepts and assessments in art and poetry discussions during the late 90s and early in the decade of 2000. From this premise, this article reviews three critical texts published in this period by Martín Prieto and Daniel García Helder, César Aira and Mario Ortiz, in which, in connection to the critical reading of Belleza y Felicidad, certain possible ways to link poetry and politics are pointed out.

Keywords: poetry - 90s - Belleza y Felicidad - resistance - politics

Delinear el campo poético de los noventa y principios del dos mil –no tanto pensando en las poéticas como en las discusiones que estaban vigentes por entonces respecto de esas poéticas, y muy especialmente los valores que fundamentaban esas discusiones- demanda reponer un estado de cosas tan lejano como si se tratara de hace un siglo. No pasaron tantos años, pero hoy, con el menemismo casi ausente como referencia en el espacio público, es impensable que un artista que trabaja con lo banal deba enfrentarse con la acusación de que su estética es menemista (Molina 2003), o tenga que padecer que se lo asocie con Tinelli por operar con materiales o temas caracterizados como “light” (Mallol 2001: 458), una vez que estos mismos materiales, estéticas y operaciones, vieron modificada su valoración al entrar en otro campo de referencias distinto al de la década del noventa. Tampoco está muy claro que hoy haya un campo más o menos cohesionado en el que ciertos valores en común sustenten la posibilidad de discusión (ni medios concretos que la habiliten, como fueron en su

momento el *Diario de poesía* y la *Vox Virtual*,¹ por dar un par de ejemplos); pero, todavía está fresco en la memoria, el hecho de que hubo un momento, a fines de los noventa y principios del dos mil, en el que para justificar su obra un artista debía proveer los modos de que dicha obra se considerara política o sucumbir a las acusaciones de frivolidad, y que Belleza y Felicidad con su estética infantilizada y trash estuvo en el centro de esa vorágine de discusiones, acusaciones y defensas.²

Probablemente “vorágine” suene excesivo en este tiempo de aguas calmas pero esa es la percepción, no sólo de la crisis del 2001 con sus tensiones previas y posteriores y especialmente de los días vertiginosos que supusieron el clímax de ese período de conmoción en que se debieron procesar las consecuencias de las políticas menemistas, sino también del estado de debate que recrudeció el campo artístico en general, y que polarizó las posiciones como hacía tiempo que no estaban polarizadas ni volverían a estarlo. Andrea Giunta traza, en su libro *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*, algunas de las líneas que permiten reagrupar de un modo más o menos coherente la multiplicidad de perspectivas y posicionamientos con respecto al sentido de las prácticas artísticas y sus vinculaciones posibles con lo social y lo político durante los noventa y en los años que siguieron: a grandes rasgos, desde antes del 2001 se estaba pensando un arte más ligado a lo social, generalmente a partir de su contenido, y por otro lado un arte light, frívolo o como quiera llamárselo, representado entre otras cosas por las cajas de Cepita decoradas con purpurina de Marcelo Pombo (Giunta 2009: 244-248).

Los cruces entre las dos líneas apenas se contemplaban, así como tampoco la existencia de modos diferentes pero igualmente legítimos de trabajar con, y sobre, lo político. Retrospectivamente, Giunta plantea una salida a esa disyuntiva demasiado simplificadora al señalar la presencia fuerte en el campo de las artes plásticas de los noventa de una modalidad nueva de la militancia, la de lo gay y lo queer, con su práctica innegablemente política de visibilizar un sector de la sociedad oprimido y en lucha (Giunta 2009: 247). Pero las cosas no estaban tan claras durante esa década y después, y esta lectura posible de la obra de Pombo, que podría servir también para encuadrar algunos rasgos de la poética de Belleza y Felicidad (y que tendría su propia tradición poética en la obra y la militancia, por ejemplo, de Perlongher), difícilmente se podría haber enunciado con tanta claridad en aquel tiempo, y mucho menos cuando se trataba de evaluar una poética cuyos referentes se buscaban, más bien, en el resto del campo poético de los noventa.

Esto, por supuesto, no dejaba de ser un error de perspectiva, o por lo menos una limitación fuerte, porque ahora se percibe fácilmente que el proyecto Belleza y Felicidad excedía por mucho el estatuto de una simple editorial de poesía. Y también es más fácil captar desde el presente que su carácter polémico, o la incompreensión que generaba en algunos de sus contemporáneos, tenía que ver con un tipo de hibridez entre la poesía, las artes plásticas, los fanzines y otros medios virtuales, como el fotolog, que era único en su época.³ Pero cuando el pequeño y flamante sello editorial Belleza y

¹ El *Diario de poesía* sigue apareciendo regularmente hasta la actualidad, pero hace años que dejó de tener el papel de promotor y consagrador que tuvo en el período del que hablamos, mientras que la *Vox Virtual* dejó de actualizarse en el 2005 (Porrúa 2007: 212, nota al pie).

² Belleza y Felicidad fue un local que funcionó en el barrio de Almagro a partir de 1999, gestionado por la poeta y traductora Cecilia Pavón, y la poeta y artista plástica Fernanda Laguna. Originalmente concebido como regalería en la que se vendían a bajo precio objetos comprados en el Once, definirlo como galería de arte sería excesivo porque Belleza y Felicidad nunca aspiró a tener ese estatus en el espacio artístico institucionalizado. Y porque la realización de muestras fue sólo una de las múltiples actividades llevadas a cabo en el local, que incluyeron fiestas, lecturas de poesía, performances, recitales y encuentros. En el espacio funcionó también el sello editorial Belleza y Felicidad, que publicó diversas plaquetas de poesía y narrativa. Este artículo se centra en esta parte de la producción de Belleza y Felicidad, y en las discusiones que se generaron en torno a la poética de Belleza y Felicidad en su vertiente literaria.

³ Para una buena descripción *in situ* de Belleza y Felicidad, ver la nota de Guadalupe Salomón “Atendido por sus dueñas”, publicada en la *Revista Deimos*, Año 1, nº1, p. 37, diciembre de 1999. La autora, casi una adelantada a su época, no encuentra dificultades para pensar a Belleza y Felicidad en relación con las tradiciones propiamente literarias, y observa: “En una renovación del viejo gesto de la vanguardia, Cecilia y Fernanda encuentran en la literatura popular y sus modos de circulación una fuente de oxígeno para la alta literatura. El modelo, dice Fernanda, está entre el vértigo editorial de César Aira -que parece publicarlo todo, compulsivamente, con esa liviandad que desmiente y confirma su rigor técnico- y la literatura de cordel brasilera -textos populares entre la ficción y la anécdota barrial que se colgaban de los árboles con un hilo para arrancarlos cuando llegaba la policía. El resultado es exquisito y dinámico y su marginalidad no es militante ni opuesta al concepto de

Felicidad comenzó a publicar sus plaquetas fotocopiadas en el 98 con *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez, el lugar de referencia en el que se evaluaron, y seguirían evaluándose en lo sucesivo sus publicaciones, fue el espectro de las poéticas de los noventa, como lo demuestra el tempranísimo artículo de Martín Prieto y Daniel García Helder publicado inicialmente en *Punto de Vista* en el 98, donde se usa un poema de Fernanda Laguna para ilustrar una de las líneas emergentes, pero secundarias, de los noventa, compuesta por “miniaturas banales, encantadoras y plásticas” publicadas en una revista neopop (probablemente *Nunca nunca quisiera irme a casa*, dirigida por Gabriela Bejerman) (García Helder-Prieto 2006: 112).

Esta línea ocupa un lugar mínimo en un artículo que caracteriza la vertiente principal de la poesía de los noventa “por su grado de aprehensión del *Zeitgeist* y su capacidad de transformarlo en arte concreto” (García Helder-Prieto 2006: 106), su “grado de participación en lo real y lo actual” (107), y una especie de realismo fuertemente arraigado en lo concreto que los autores no se atreven a llamar por ese nombre. En ese contexto, la presencia de un kitsch que se diferencia del más heroico de Perlongher porque ya “no libra batallas” y se encuentra estetizado “como por modistas” (114), al que pertenecerían las poéticas de Laguna y Bejerman según los críticos, ocupa un lugar muy menor en el análisis y se enfrenta claramente con la dificultad de que, si García Helder y Prieto pueden encontrar una tradición “rantifusa” en la poesía argentina con la que conectar el grueso de las poéticas que les interesan (como las de Gambarotta y Rubio), es evidente que sobre esta última línea, al no poder explicarla desde la biblioteca, como sucede con la otra, no saben qué decir.⁴

Y no son los únicos: es una constante en los textos sobre Belleza y Felicidad –ya sea que se refieran al proyecto en conjunto o a las poéticas de Laguna, Pavón o Bejerman–⁵ la estupefacción ante el contenido de los textos y las obras plásticas, y la opción por comentar la tarea de gestión llevada adelante por el espacio como alternativa a esa perplejidad crítica. Por otra parte, está claro que el trabajo con el lenguaje ocupa un lugar de privilegio para los dos críticos formados en la estela poundiana del *Diario de poesía*,⁶ y es fácilmente comprensible que en esa perspectiva la poesía de Laguna, que representa, como lo explicaría un artículo de la revista *Planta* mucho tiempo después, el “fin del artesanado” (Mazzoni y Selci 2008), les genere dificultades.

Una burbuja

Pero el artículo de García Helder y Prieto está fechado en el 1998, es decir, antes de la crisis y los intentos fuertes de recuperación del espacio político por varios sectores de la sociedad, y en ese sentido se detecta un cambio radical en los parámetros de lectura cuando se revisan artículos publicados poco después del 2001. Porque si en los noventa la pregunta por lo político estaba casi ausente del campo poético, en medio de la desmovilización política generalizada (pese a las prácticas puntuales, como las de los movimientos piqueteros, que no llegaron a constituirse como tema en el ámbito poético), después de la crisis, plantearla se vuelve casi de rigor. Nos interesa particularmente

mercado. Por el contrario, las grandes editoriales tendrían mucho que aprender de estas dos chicas –como se llaman a sí mismas– que saben que inventar un público en lugar de rapiñar el ya existente, es apostar a una estética; y una estética no se encuentra sino al final del proceso completo: está en la escritura, en la publicación y en la lectura. Y también está en la compra, ese momento espurio de la literatura que a veces se solapa con slogans. En Byf los libros no se regalan, se venden a un precio justo, pero no literal” (Salomón 1999: 37).

⁴ Bastante diferente es la lectura de los noventa que hace Anahí Mallol en su libro de ensayos *El poema y su doble*, organizada en parte alrededor del concepto de que lo privado es político, que le permite a la autora hacer una interpretación más exhaustiva y menos prejuiciosa de las “miniaturas banales” en general (deteniéndose sobre todo en la obra de Marina Mariasch y Roberta Iannamico), si bien la producción de Belleza y Felicidad apenas entra en su análisis (Mallol 2003).

⁵ Gabriela Bejerman, como se ha aclarado una y otra vez, no formó parte del proyecto Belleza y Felicidad, gestionado por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, pero la afinidad estilística, la amistad y la presencia conjunta de las poetas en algunas lecturas y presentaciones llevaron muchas veces a identificar a Belleza y Felicidad con estas tres figuras (Palmeiro 2011: 171, nota al pie).

⁶ Ver, por ejemplo, el linaje objetivista basando en premisas poundianas tales como la exactitud referencial, la precisión en el uso del lenguaje, etc., que construye Martín Prieto en su nota “Giannuzzi, Cantón, Girri y los otros” (Prieto 1994: 17).

traer a colación dos textos publicados en el año 2002 a propósito de Belleza y Felicidad, firmados uno por César Aira y el otro por el poeta bahiense Mario Ortiz, en los que puede leerse esta modificación parcial de los parámetros de lectura, unida, en este caso, a un esfuerzo especial por parte de los dos autores por proveer una perspectiva más amplia en la que situar la producción de Belleza y Felicidad, que exceda y repare las limitaciones del simple análisis textual.

El artículo de Aira se publicó en el diario español *El país* en febrero del 2002 y en él se explica cómo, a partir de un subsidio bastante absurdo del gobierno para la edición de libros y revistas de poesía, cuento y ensayo -absurdo porque todos los que se presentaron al subsidio lo ganaron y el dinero, que se recibía contra entrega de los libros, nunca apareció-, vieron la luz algunos textos, entre ellos, los de Belleza y Felicidad, en los que podría estar la clave de la literatura argentina del futuro. Aira, encantado por la anécdota que parece pintar el estado de cosas de un país sumergido en el sinsentido, si no en el caos, atribuye a esta circunstancia las publicaciones de Belleza y Felicidad y, en el mismo movimiento, soslaya casi por completo el impulso fuerte de la autogestión que se venía dando en el país desde la década del noventa (con una proliferación de editoriales independientes de poesía de las cuales Belleza y Felicidad era una de las más recientes); pero está claro que la operación le sirve para enlazar el origen del proyecto Belleza y Felicidad al del país en crisis, y sostener la idea de que, en el marco de la crisis social y política, se está gestando un cambio radical de valores que indica un nuevo rumbo en la historia de la literatura.

Para Aira (2002), la poesía de Belleza y Felicidad “no habría visto la luz si no fuera por el error de cálculo de un funcionario imprudente” (a pesar de que Belleza y Felicidad editaba y hacía circular plaquetas fotocopiadas desde el 98), y esto lo hace considerar a estos libritos “accidentes de la Historia” que sin embargo la ilustran ejemplarmente, y que serían representativos de algún modo, al parecer, de un país en el que puede pasar cualquier cosa. Por eso los nuevos libros son candidatos ideales para depositar en ellos, en esta versión airana más encantada por los cortes y el azar que dispuesta a investigar las continuidades, las direcciones de una literatura del futuro, escrita por “chicos semianalfabetos formados en la televisión” (Aira 2002) que tienen que parecerle “barbarie pura”, o directamente un fraude, a cualquiera formado en los valores de la literatura del pasado.

De esta manera Aira, que acierta en señalar como significativa la coincidencia en muchos de los nuevos proyectos entre la persona del poeta y la del editor, hace de Belleza y Felicidad el ejemplo perfecto de su propia teoría de que el proceso es lo definitivo en arte, y no las obras. Independientemente del contenido de esos “libritos”, Aira considera que el nombre Belleza y Felicidad es todo un programa de resistencia, y el espacio, así como los objetos que en él se exhiben, instancias de redefinición del arte y la literatura. Porque en un momento poco propicio para el desarrollo artístico –y esto es lo que le interesa al autor-, dos amigas alquilan un local a muy bajo costo y montan una galería de arte que casi no vende nada, demostrando que si uno quiere tener una galería de arte o una editorial, basta con hacerlo. Belleza y Felicidad, un proyecto que narrado por el narrador Aira podría perfectamente ser el sueño de los personajes de algunas de sus novelas (esos que juegan con la historia del arte a veces de modo literal), se convierte, en este texto, en una especie de milagro que hace saltar la Historia, de alguna manera, instalando una burbuja autónoma donde el arte renace a pesar de todo, en medio de estos, como los llama Aira, “días turbulentos” (Aira 2002).

Por distintas razones Aira tiene tan poco para decir de las “miniaturas banales” como García Helder y Prieto, pero al correr el énfasis de la obra al proceso quita casi toda importancia al contenido, la forma, el trabajo con el lenguaje, los modos de representar, o cualquier otro rasgo que parecería previsiblemente en una lectura crítica, de esa poesía que puede resultar semianalfabeta y bárbara, haciendo en cambio del proceso (de gestión, en este caso) lo verdaderamente nuevo. Algo que además se parece, en su improbabilidad y su carácter lúdico, irreverente según la percepción del autor hacia la cultura del pasado y sus valores, a la literatura de Aira. En cambio Mario Ortiz, en un artículo publicado en el mismo año, no se contentaba con la ilegibilidad aparente concedida hasta entonces, aunque sea de modo implícito, a la poesía de Belleza y Felicidad. Por el contrario, su texto, publicado en la revista *Vox Virtual* de julio del 2002, representaba el mayor esfuerzo de lectura de estos materiales realizado hasta el momento.

A partir de la reseña de *Crin*, un libro de poemas de Gabriela Bejerman editado por Belleza y Felicidad en el 2001, Ortiz comienza un recorrido de lectura que trae a colación otros textos de Fernanda Laguna y Esteban García –una mínima parte del corpus que se identificó como “estética Byf”-, así como también una presentación con rasgos performáticos realizada en Bahía Blanca en la

que para Ortiz está la clave de una nueva concepción de la poesía que podría explicar la producción de Belleza y Felicidad. Ortiz deduce de los poemas de Bejerman la construcción de un mundo fluido en el que el “yo” se disuelve permanentemente en estados de felicidad, y donde los dolores son amortiguados al punto de que la sangre puede ser “pura, bella, sin dolor”. Y en estos versos: “Estoy en el poema/ soy como una flor/ por la que pasa el viento/ transpiro belleza, quietud/ blanca y perfumada/ desvanezco el aire/ que entra en mí” (citado en Ortiz 2002), que podrían fácilmente recordar a esa burbuja con la que Aira comparaba el local de Belleza y Felicidad en días turbulentos, el poeta y crítico encuentra la clave de lectura para una poética donde los cuerpos físicos, con su pesadez y su materialidad, se desvanecen en estados idealizados, de una pureza que por supuesto no existiría en el mundo “real”.

La condición para que esto suceda es, según Ortiz, una cierta infantilización de los sujetos. Es por eso que “El dolor, si es que aparece, tenderá a miniaturizarse, en la inflexión de una voz que de pronto se vuelve niña (otra de las características frecuentes en la poética de Byf, sobre todo visible en Fernanda Laguna)” (Ortiz 2002). Visto desde el presente, el corpus que Ortiz tiene enfrente y que le genera, como él mismo lo confiesa, cierta estupefacción, no es algo mucho más extraño que una serie de poemas líricos donde lo que prima es la descripción de sentimientos y sensaciones, de alegrías y tristezas relativamente simples. Incluso podría pensarse que en las observaciones de Ortiz –en su sorpresa frente a esta sangre “sin dolor”- hay un reclamo un cierto tipo de realismo, o de que los poemas respondan al esquema sentimental más o menos previsible de una subjetividad moderna.

Pero lo que se lee, tanto en los textos publicados como en el modo de ponerlos en escena las poetas en una presentación en el Espacio Vox de Bahía Blanca, es exactamente lo contrario: las poetas, al parecer, son niñas. Así las describe Ortiz:

En Bahía Blanca el año pasado se organizó un recital de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela 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 afiches 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 (Ortiz 2002).

Es importante aclarar, llegados a este punto, que en los noventa fue innumerable la cantidad de lecturas de poesía, organizadas la mayoría de las veces por los mismos poetas y editores (además de la existencia de ciclos de lectura, como el imprescindible “La voz del erizo”, que Delfina Muschietti coordinó en el Centro Cultural Rojas). Pero en estos eventos la escena de lectura consistía casi invariablemente en el poeta sentado ante una mesa, algunas veces con micrófono, y leyendo una selección de textos sin despegar la mirada de las páginas de su propio libro. La presentación de las tres poetas, tal como la describe Ortiz, es el reverso exacto de esta escena: en lugar de una puesta en voz de los textos para un público con el que no se guarda contacto físico, aquí aparece una circulación de textos entre amigas, en una intimidad subrayada por cada uno de los elementos de la puesta (pies descalzos, poca iluminación, la distracción que supone dibujar mientras las otras leen como si el público no estuviera a presente, etc.).

Estos pocos elementos bastan para sustraer a la poesía como objeto de intercambio entre un poeta que se reconoce como tal y un público anónimo –cosa que respondería al paradigma moderno-, y acercarla a otro tipo de prácticas no especializadas como el intercambio epistolar (por más que sea en su versión electrónica), las dedicatorias que se escriben las amigas en carpetas y cuadernos, o cualquier tipo de intercambio no profesionalizado de textos donde se cultive la subjetividad o, incluso, cierto afán poético.⁷ Hasta qué punto semejante concepción de la poesía no era la norma para la época

⁷ Esta es, a grandes rasgos, la concepción de la poesía que puede leerse en Belleza y Felicidad, condensada en una revista que Fernanda Laguna y Cecilia Pavón publican en el 2004. En *Ceci y Fer* (con la elocuencia de ese título compuesto, no ya de los nombres propios, sino de los más familiares diminutivos) se yuxtaponen de manera des-jerarquizada las transcripciones de e-mails intercambiados por las dos amigas, las traducciones de canciones pop, las frases manuscritas que ocupan toda la página al modo del graffiti, las conversaciones por chat,

en que tuvo lugar esta lectura (ni para ninguna otra) es lo que se desprende de la continuación del texto de Mario Ortiz:

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 quisiera irme a casa* 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.

La resistencia

“Amigas que flotan en un trasmundo”. El potencial irritante de la frase se pierde en la distancia: no sería la primera vez que un escritor declare escribir para los amigos, y el término “trasmundo” designa algo que puede despuntar en las más variadas poéticas. Sin embargo, a la vuelta del 2000, las cosas se plantearon de modo distinto, como lo explica Andrea Giunta al hablar de una cierta “colectivización de la práctica artística” (Giunta 2009: 55), un movimiento donde lo público le gana a lo privado y la figura del artista que crea en soledad –o que intercambia poemitas en la intimidad con sus amigos- se diluye frente a la existencia de innumerables grupos. El 2001 y los años que siguen representan la era de los colectivos de artistas, que se reúnen por razones como la precariedad económica, la solidaridad, la experimentación, y la reverberación en el campo artístico del tipo de prácticas asociativas que estaban teniendo lugar por todo el país. En esa trama se inserta la lectura crítica de Mario Ortiz, y la editorial del número 11/12 de la *Vox Virtual* da cuenta del modo en que percibe, un grupo de poetas de la ciudad de Bahía Blanca, ese presente:

Estas líneas, mejor dicho, las líneas que iban en lugar de estas, tenían como objeto celebrar, un poco extrañadas, el primer año (12 números) de *Vox virtual*. En esa extrañeza pretendían consignar lo distante que aparecía julio de 2001, luego de la caída de las torres a manos del terrorismo fundamentalista, la caída de las precarias economías latinoamericanas a manos del terrorismo financiero, los cinco presidentes en diez días, la represión siempre brutal, la prepotencia del Imperio. Pretendían a su vez reflexionar en torno a la velocidad de los acontecimientos, a la velocidad de la escritura, a la velocidad de la crítica. Hoy la extrañeza es mayor, luego de la cacería (según expresiones del presidente Duhalde) de piqueteros en Avellaneda el miércoles pasado, el asesinato de dos manifestantes, el encubrimiento estatal... Sin embargo, como mínimo gesto de supervivencia, no debemos dejarnos ganar por la inmovilidad. [...] Frente a la coyuntura que arrasa y nos indigna, repudio a quienes reprimen salvajemente, a quienes encubren y desinforman, y la propuesta de trabajar cada vez más seriamente, sumando voces para generar y sostener un espacio de encuentro como estrategia de resistencia, sabiendo que todo espacio que se pierde, por pequeño que sea, es abono para la derrota (Editorial, *Vox Virtual* 11/12, julio de 2002).

El texto, sin firma (es decir, colectivizado),⁸ puede representar imaginariamente la voz de un grupo de poetas y gestores culturales de una ciudad de provincia y su manera de situar su práctica en un país en crisis. Por lo demás no hay, en este número de *Vox Virtual*, ningún otro texto donde se aborde el tema, y el contenido de la revista no se diferencia sustancialmente del de números anteriores: reseñas, poemas inéditos, comentarios críticos de esos poemas y algún texto sobre artes plásticas. Pero está claro que para los editores de *Vox Virtual* –que responden en este punto claramente a una cierta

y otros tipos de materiales entre los cuales “el poema” como tal es uno más entre muchos posibles, que a su vez se alimenta de todos los otros.

⁸ En este número de la revista figuran como editores Marcelo Díaz, Sergio Raimondi y Gustavo López.

figura del escritor involucrado con lo que pasa, y hasta quizás a un remanente de la idea de “escritor comprometido”⁹ hablar con respecto a lo que estaba sucediendo a nivel social y político en Argentina era una urgencia, aunque no se tuviera mucho que decir al respecto. De hecho, lo que hace en cierta forma el editorial, es darle sentido a la aparición de una revista cultural dedicada exclusivamente al arte y la poesía, en un contexto de represión y muerte en el que las urgencias colectivas son otras. Y la manera de resistir, frente a los abusos del poder —especialmente del poder formador de realidad de los medios—, consiste nada menos que en sostener un espacio de acción y de gestión. La intervención cultural, entonces, se politiza, y la práctica artística y crítica se resignifica como resistencia aunque su contenido permanezca inalterado.

Pero esto, claro, con respecto a la práctica de los propios poetas y editores, que realizan una especie de “apertura” al mundo exterior al convocarlo en el editorial de una revista. En el texto de Ortiz, lo que aparece en cambio al continuar su disquisición sobre Belleza y Felicidad, es una intuición de que allí funciona una poética que excede lo textual y que parece clausurar las producciones del grupo en torno a un ámbito determinado:

Mezcla de arte pop con un fuerte toque de sensualidad y homoerotismo, cierta cosa entre naïf y sexual como en las muñecas Barbie, rasgo éste particularmente evidente en los textos de Fernanda Laguna. Una estética que parece cruzar la frontera de lo textual, para proyectarse al mundo de la vida: a esto me refería al principio del artículo con ciertas gestualidades y tics propias de un grupo determinado (estuve a punto de decir "tribu") (Ortiz 2002).

Aquí, los aciertos críticos de Ortiz son numerosos, pero su creencia compartida en que el modo de involucrarse Belleza y Felicidad en las discusiones en torno al presente y salir de la “burbuja” sería, entre otras cosas, formar parte de un debate con su propio texto no deja de imponer, o de intentar imponer, a las artistas, el propio modo de la práctica literaria, y sobre todo el propio modo de vincular lo literario con lo político. Porque lo contrario sería cerrar su producción al destinarla exclusivamente a una “tribu” (mientras que claramente para Ortiz la poesía debería escribirse potencialmente para todos) y, peor aún, faltar a una responsabilidad que concierne a todo artista, como lo indica la cita de Juan L. Ortiz que aparece al final del artículo, luego de la invitación a las poetas de Belleza y Felicidad a sumarse al debate: “Vuelvo al artículo de Juanele: “Nos damos cuenta aquí (...) de que habrá que llamar la atención a veces, con la mayor deferencia amistosa y la mayor gentileza camaderil, sobre la responsabilidad que le cabe (...)” (Ortiz 2002). La responsabilidad, en el texto sin fecha del Ortiz entrerriano, le corresponde a la poesía entendida como desvelo, como un tipo particular de amor que comprende al hombre en su relación con todo el universo, opuesta a la poesía “conformista”, burguesa, producto exclusivo de una clase (Ortiz 1996: 1087). Para cumplir con esta responsabilidad es necesario que el poeta no se aisle en la delectación de un aspecto del mundo, sino que se ocupe de investigar y plasmar sus relaciones con el todo. Al citar este texto, el crítico bahiense apela al comunista Juanele para situar la producción de Belleza y Felicidad, por decirlo así, en el mismo bando, y desde allí reclama el diálogo, sin vislumbrar los intercambios de esa otra comunidad, la de la “sensualidad y homoerotismo” (la no aparición de un término como “queer” es significativa aquí, dado que Ortiz no tiene palabras para nombrar lo que seguramente no conoce), cuya existencia sí sospecha, con sus nuevos modos de ejercer lo político desde la celebración y la fiesta.

De modo que la resistencia, que para Aira consistía en hacerse y habitar una burbuja exclusivamente artística en medio de una crisis social y política, demandaba para Ortiz y su grupo de poetas bahienses la posibilidad de continuar con la práctica artística y cultural, pero realizando por una lado una cierta apertura discursiva hacia los eventos del día, y por el otro, instalando una especie de ejercicio democrático en el interior de la comunidad artística. Allí, lo poetas-críticos podrían intercambiar ideas, someter a discusión sus respectivas poéticas y preguntarse por la relación posible entre poesía y política. Pero preguntarse juntos. La invitación de Ortiz a las poetas de Belleza y Felicidad, por supuesto, nunca fue respondida. Porque esa invitación se recostaba sobre una figura que

⁹ Nos referimos a esa figura fechada en la década del sesenta que Claudia Gilman describe en *Entre la pluma y el fusil*, para la cual la intervención en los asuntos públicos no era sólo una posibilidad sino una obligación, implícita en el oficio mismo de escritor (Gilman 2003: 71).

el propio Ortiz activa en su texto, tanto como sus colegas bahienses: la del poeta-crítico, suscrita asimismo por Martín Prieto, Daniel García Helder, Alejandro Rubio, y en general todos los escritores vinculados al *Diario de poesía*.¹⁰ Pero las chicas de Belleza y Felicidad no eran intelectuales, ni encajaban del todo en paradigma moderno centrado en la noción de obra y autor, según el cual el arte es importante y el escritor debe ser capaz de dar razón de su obra (Laddaga 2006: 7, 33, 37). Más ocupadas en habilitar un espacio de experimentación sin programa y sin autorreflexión, a diferencia de sus críticos, si escribían o pensaban en algún tipo de revolución era distraídamente:

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.
Revolución, ¿de qué?
Ahora estoy un poco ocupada
con el negocio
pero ya llegará sola. (Laguna 1999)¹¹.

¹⁰ Para ellos, según el principio enunciado por Pound en *El ABC de la lectura*, el poeta se ocupa de lo social al ocuparse de su medio específico que es el lenguaje (Pound 1977: 27).

¹¹ Se trata de una plaqueta sin números de página.

BIBLIOGRAFIA

- AIRA, César (2002). “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”. *El país*, 7 de febrero, http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html. (20/03/2014)
- GARCÍA HELDER, Daniel y PRIETO, Martín (2006) [1998]. “Boceto nº 2 para un...de la poesía argentina actual”. En Fondebrider, Jorge (comp.), *Treinta años de poesía argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- GIUNTA, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- LADDAGA, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- LAGUNA, Fernanda (1999). *La señorita*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- LAGUNA, Fernanda y PAVÓN, Cecilia (2004). *Ceci y Fer*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- MALLOL, Anahí (2001). “Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la `poesía joven de los 90´ en la Argentina”. Marçia Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo (comps.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba.
- MALLOL, Anahí (2003). *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg.
- MAZZONI, Ana y SELCI, Damián (2008). “Fernanda Laguna, por una literatura legible”. En *Revista Planta* 4, julio. <http://plantarevista.com.ar/antiores/nr4/flaguna.html> (20/03/2014)
- MOLINA, Daniel (2003). “Belleza y Felicidad: festejo que terminó en velorio”. *Revista Ñ de Clarín*, Sábado 1 de febrero de 2003. Disponible online: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/02/01/u-00702.htm> (25/03/2014)
- ORTIZ, Juan. L. (1996). “La poesía como desvelo o una actitud de sensibilidad poética”. En *Obra completa*, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- ORTIZ, Mario (2002). “Hacia el fondo del escenario”. En *Vox Virtual* 11/12. <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002sext/literatura/vox29-7.html#mario>. (20/03/2014)
- PALMEIRO, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher.*, Buenos Aires, Título.
- PÉREZ, Pablo (1998). *El mendigo chupapijas*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- PORRÚA, Ana (2007). “Las formas del presente y el pasado: poesía.com y Vox Virtual”. En *Celehis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 16, 18, Mar del Plata, UNMdP: 196-216.
- POUND, Ezra (1968). *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- PRIETO, Martín (1994). “Giannuzzi, Cantón, Girri, y los otros”. Dossier Giannuzzi, *Diario de poesía* 30.
- SALOMÓN, Guadalupe (1999). “Atendido por sus dueñas”, *Revista Deimos*, Año 1, 1, diciembre: 37.