

LO QUE SÓLO LAS CHICAS SABEN. EL AMOR ENTRE MUJERES EN LAS POETAS JÓVENES DE LOS 90.

Anahí Diana MALLOL
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA/ CONICET
ARGENTINA

El trabajo analiza el tema del amor entre mujeres en la llamada poesía de los jóvenes de los 90 en la Argentina. En las poéticas nucleadas en torno a *Belleza y Felicidad* y *Zapatos Rojos* (dos espacios femeninos de los 90) no se puede ver ni una reivindicación ni un rechazo militantes homo o heterosexuales. Hay un juego con los bordes del cuerpo sexuado y sus posibles orientaciones sexuales, así como hay un juego en los bordes de los géneros literarios y de sus clisés, y de los géneros discursivos y los estereotipos socio-culturales en torno a las mujeres y lo lesbiano.

Daniel García Helder y Martín Prieto leyeron, en un artículo que fue fundador de una crítica sobre los 90, en las poéticas *pop* emergentes entre las mujeres de los 90 –a la que decidieron definir como neobarroco implosivo, *gay* y bulímico– la banalidad de un mundo conquistado por las mercancías. También las describieron como poéticas que daban cuenta del *insight* repentino que dice que “el ser no está más allá de las cosas, sino que sólo se hace tangible en ellas” (GARCIA HELDER-PRIETO, 1998). Sin embargo es posible ver en estos juegos verbales algo más que eso: un gesto político post (post-vanguardista, post-feminista, post-neobarroco, al que podríamos llamar *lesbopop*) en esos “dedos que sólo las chicas saben meter aplastando Bubalos” (MARIASCH, 1997: 35).

La voz que construyen Mariasch, Laguna, Pavón, Bejerman, Freschi, es una voz, ante todo, a la defensiva, una voz impostada. El reclamo, que mima más una enunciación adolescente que infantil, sobre todo cuando juega el rol de la falta de afecto como pose, deja ver en su doblez su perfecta y definitiva pérdida de inocencia. La ex-niña en el personaje que aparece reiteradamente en los poemas ve surgir en ese espacio devastado su identidad o su falta de identidad: un cuerpo de hijo desaparecido en espejo por la desaparición del padre ausente, un padre narcisista que no devuelve la mirada que más importa, la que podría volverla *sexy*. A partir de ese lugar errado, la voz se flexiona sobre sus marcas de género y de generación.

Mujeres de Zapatos Rojos

En Romina Freschi y Karina Maccio hay un juego con los iconos *pop* de la infancia, como las muñecas Sarah Kay, los chicles globo color rosado, y los *video-games*, pero hay también al mismo tiempo una sensación de ahogo y aislamiento, en los espacios cerrados y hasta asfixiantes transitados por sus casi-niñas. Si por momentos el aislamiento parece voluntario (“Me hago un caracol, me guardo cuando quiero”) como un modo de autoprotgerse contra las agresiones del mundo exterior, en otros momentos, como en el caso de la posesión de la figurita de Sarah Kay, coexisten la imposibilidad de guardarla con la de deshacerse de ella en tanto reliquia-recuerdo de la infancia.

La infancia tiene una doble valencia: del lado de la niña buena, lo que se oye es el imperativo de no desear, es decir de no tener una voz y un cuerpo propios, no drenar, cerrarse, y que los agujeros del cuerpo dejen de irradiar. Por otro lado, por su capacidad de albergar la fantasía y el

juego, es una posibilidad recuperable, una posibilidad también de recuperar la ternura y una crueldad sin culpa (MI CHICA BLUE ESTA TRISTE./ DICE QUE ESTA GORDA/ Y DICE QUE ESTA FEA/ LLORA MUCHO, MIENTRAS/ MIRA REVISTAS DE MODA Y/ SE COMPRA TODAS LAS BARBIEDADES DE BARBIE/ MEJOR, SOS DEFORME... -LE DIJE YO; FRESCHI, 1998:9). Adquieren valor, de la mano de los cambios corporales, como cortarse el pelo o hacerse un tatuaje, los ropajes, el anonimato de la identidad masiva de las mujeres que se visten todas a la moda, o los lápices de labios y otros productos de maquillaje que sostiene el semblante, y que permiten soñar con la felicidad fácil, y al parecer al alcance de la mano, que brinda la publicidad. Esa mujer de la publicidad, mujer que representa la pasión y encarna el amor como valor, es una mujer *pop*, plenamente *pop*, no sólo por las superficies impolutas que exhibe en la perfección de su cuerpo casi descarnado, sino que lo que revela con toda su fuerza es que ser mujer es una manera de producirse como mujer, de presentarse mujer. Así, la mujer, que en tanto tal no existe (LACAN, *Seminario XX*), se hace un cuerpo.

Si bien esto podría considerarse sólo desde el lado de la falta, de la falla, es también una apertura a múltiples posibilidades: construirse un cuerpo a medida de cada ocasión, con su atuendo, sus colores, sus fragancias, su personaje que complete esa nada que hay por debajo del vestido. Por eso dice también, “No tengas miedo. No soy frágil” (MACCIO, 1998). Capacidad taumatúrgica de la mujer de ser siempre otra que ella misma, capacidad que la publicidad explotaba como estrategia de *marketing* (verse siempre distinta, verse otra o volverse otra en cada cambio, más bella, más perfecta, más aceptable) adoptada ahora, con una valencia contraria, por la poesía pop: hacerse la otra o jugar a ser otra, juegos para los que ya las habían preparado Silvina Ocampo, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik. Y como esa niñitas de los poemas de Tamara Kamenszain que se miden a sí mismas en tanto mujeres probando los vestidos de la madre (1986), estas *teen agers* de Karina Maccio y Romina Freschi se prueban a sí mismas, se hacen y deshacen, circulando los discursos sociales como si circularan por su propia casa, porque de hecho los discursos de los medios masivos son ya la casa del lenguaje, esa misma que a la vez que nos constituye nos desposee, para construir allí, más que un territorio, un movimiento de territorializaciones y desterritorializaciones (DELEUZE, 1994). Zonas donde construir casitas de muñecas, bordes en los cuales jugar a la pequeña equilibrista, para decir esporádica y fugazmente “yo”, para inventar un mundo con otras reglas, en que lo que antes era percibido como límite o como carga, esos mandatos que lo social imprime sobre el cuerpo en su distribución de géneros, los modos de hacerse hombre y de hacerse mujer, con sus ritos, sus posibles e imposibles, sus prohibiciones y obligaciones, se revierte hacia su contrario: reglas que pueden circularse en uno u otro sentido, para crear historias imaginarias, en las que las protagonistas se divierten, se tocan entre sí, se enamoran, se pelean, escriben poesía o canciones, para volver a empezar.

En ese juego perpetuo no se desdeña tampoco hacerse cargo por momentos de la posibilidad del goce masoquista, lo que desde cierto punto de vista no deja de ser una conquista: superada la preocupación por decirse y mostrarse fuerte como mujer, por adueñarse de un deseo que le sería propio e inalienable, lo que hay ahora es una aceptación del goce de cada uno como despojado de todo valor social, en un contexto en que las premisas del feminismo aparecen parodiadas y consideradas como una perfección, un lujo exorbitante, en la medida en que proponían una mujer casi heroica (BRAIDOTTI, 2000). Más reales en sus contradicciones, en sus deseos encontrados, pero sobre todo en este goce, que une inextricablemente el sufrimiento a su propio más allá, las chicas de Maccio y Freschi, como muchas de las de Laguna, Pavón y Bejerman, hacen de la risa su posibilidad de construir un mundo alternativo al mundo serio de la mujer idealizada pero también de la mujer

feminista. Porque no quieren ser monstruos de la ingeniería intelectual, aisladas en la cama mientras su compañero al lado no la escucha, con su boca golosa, gozosa, perezosa, se internan en las relaciones homo-eróticas, como una búsqueda de sí pero siempre como otra, para decir, entre el placer, la envidia y el dolor: “Me gustaría golpearla hasta robarle la herida orgásmica” (MACCIO, 1998: 47). Ahí el cuerpo propio, sin dejar de estar horadado por millones de agujeritos que son como ojos que la observan, no es tampoco el cuerpo despedazado o desimaginizado de cierta escritura de mujeres. “Llena aún de confusión”, lo que la voz busca en el poema es construir ese lugar desde el cual hablar “una lengua desnuda y niña/ incomprensible y bárbara” (MACCIO, 1998: 47) desde la cual exponer el cuerpo deseado, el cuerpo besado, “el cuerpo brillado” (MACCIO, 1998: 51).

La belleza y la felicidad “femeninas”

Quienes llegaron más lejos en la asunción de este tipo de poética fueron sin duda las promotoras del espacio *Belleza y Felicidad*, Fernanda Laguna (también artista plástica), Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman (también DJ Gaby), quienes desde sus primeras apariciones se presentaron con una estética provocativa que iba a contrapelo de lo que se consideraba, aún en los círculos más pequeños, poesía. Así, en el ciclo *La voz del erizo*, Fernanda Laguna se presentaba a fines de los 90 leyendo un pequeño texto, casi con carácter de manifiesto, titulado “Por qué me gusta la poesía” y que contenía, entre otras, las siguientes declaraciones: “Quiero a la poesía porque es bella”, “Quiero a la poesía porque me gusta escribir versitos para regalárselos a mis amigas Gaby y Fer”, etcétera. El resultado obtenido en el auditorio fue de perplejidad, y la preguntaba que flotaba era: “¿esta chica es o se hace?”. Construirían así uno de los modos más reconocidos de los 90, por medio del trabajo de una voz que, ubicado claramente en un registro *pop* que hace alusiones constantes a los estereotipos de la femineidad de los medios masivos de comunicación, desde las películas hollywoodenses de los años 50 a los despojados consejos sexuales de las revistas de actualidad para las *teen agers*¹ o los libros de autoayuda², encuentra su lugar como poética específica, en la cual a veces el *shock* producido por el gesto provocativo dificulta leer otras operaciones.

Fieles a la premisa de Warhol según la cual “¿Cómo alguien podría decir que algún estilo es mejor que otro? Uno debería ser capaz de ser un expresionista abstracto la próxima semana, o un artista pop, o un realista, sin sentir que ha concedido algo” (en: LIPPARD, 1993), el colectivo de *Belleza y Felicidad* fue a la vez galería de arte, centro cultural en que coexistían la literatura, las artes plásticas, la música electrónica, lugar de exposición y ventas, pequeña editorial, centro de una revista, lugar de encuentro. Polémico y divertido, ya que ésta última era una de sus bases fundamentales, su actividad fue un hito de los años en cuestión.

Profundamente consciente, desde su postura falsamente *naif*, de lo que en las artes plásticas se llamó “el fin de los relatos legitimadores del arte”(DANTO, 2003) y de que históricamente, la estructura objetiva del mundo del arte se había revelado a sí misma, mientras que ahora se definía por un pluralismo radical, y de que esto significaba que se debía revisar el modo en que la sociedad en su

¹ Lippard (1993) habla de una actitud dura, realista y ajena al preciosismo y al refinamiento que fue muy propio de los años sesenta. La opción de una “cultura juvenil” (*teenage culture*) como tema contiene un elemento de hostilidad a los valores de su tiempo más bien que de complacencia por con ellos, y marca un nuevo apartamiento de los cauces artísticos del arte.

² De hecho Cecilia Pavón y Marina Mariasch han trabajado ocasionalmente como traductoras de este tipo de textos.

conjunto piensa el arte y lo frecuenta institucionalmente, el movimiento generó tantas adhesiones como rechazos.

Liberarse de estos conflictos consiste en el caso de *Belleza y Felicidad* en un trabajo de exposición de esta liberación: en apariciones que rozaban siempre la *performance* el gesto era el de mostrarse siempre desenfadado y desentendido de los problemas de la cultura, presentar la imagen de alguien que escribe desde una tabula rasa, que no lee ni ha leído literatura, y cuyo tema de conversación para después de la presentación se reduce a los comentarios sociales sobre “el ambiente”. Es decir que a la buscada superficialidad de los textos se suma una actitud mantenida siempre en que “lo cultural” queda expulsado en tanto tal de los tópicos de la conversación para ser inevitablemente reemplazados por los de las novedades y los de sociales. Este rechazo sostenido de los valores aceptados en torno a los acontecimientos literarios y a sus interpretaciones va de la mano de un rechazo generalizado por las figuras del sentido que son reemplazadas por la cháchara de la conversación, en los textos mismos.

Lo que puede apreciarse allí es una referencia casi constante a los subgéneros considerados femeninos, subgéneros de lo íntimo, como las conversaciones o cartas o charlas telefónicas o *e-mails* entre amigas, los diarios íntimos, los poemas sentimentales, con sus ideas y venidas, sus amores y sus pequeños rencores, sus reclamos, todos presentados como acriticamente, como las superficies brillantes del cuadro *pop*, con sus diálogos inconclusos o fragmentarios. Sin embargo, si se mira más de cerca, puede verse cómo, en muchas ocasiones, se inscribe sobre esa superficie, como una pequeña voz en otro tono, discordante, como los globos de diálogo enigmáticos pero potentes de las mujeres de Liechtenstein que horadan, con pequeños puntos de dolor, aún del dolor estereotipado de la mujer abandonada de la fotonovela o del *fanzone* tradicional, la superficie brillante de la copia.

Porque en estas poetisas las historias de amor nunca terminan de cerrar en el *happy end*, como tampoco las de amistad, y los gestos desafiantes caen en el vacío de su propio sinsentido, manifestando muchas veces que deben su desarrollo sólo al hecho de haber sido llevados adelante por la presión de la moda, del grupo social, de la bronca, del aburrimiento. No se trata en todos los casos del dolor, porque muy lejos están del patetismo, sino muchas veces de su reverso sofisticado: de la indiferencia, de cierta capa de insensibilidad que recubre los decires y los hechos de toda una generación: la imposibilidad de lograr una relación con el otro y con las cosas. En este estado de suspensión entre el yo y el mundo, en el que ninguno de los dos encuentra su lugar, flotan las voces buscando algo, o torneando el vacío, ante un mundo sin respuestas, o siniestro, siempre despojado a pesar de su superpoblación de objetos de mercado y *gadgets*, siempre en soledad, si no fuera por esa identificación primaria que liga entre sí a los representantes de los *teen agers*, esa edad indefinida y exaltada por antonomasia por el mercado y por su voz duplicada en estas poetisas (que para ese entonces ya la habían superado), para volver a dejarlos solos a la primera caída de lo imaginario por su misma inconsistencia que no anuda en ningún real ni en ningún simbólico. Pobreza de los afectos, de las percepciones, y, por supuesto, de los conceptos, que condenan al sujeto a una ajenidad radical con respecto al mundo y a lo que él mismo experimenta en tanto sujeto.

Gabriela Bejerman propone una escritura sensual y equívoca que juega, en la estela clara del neobarroco, con la equivocidad fónica de las palabras, se demora en la materia de sus *nuances*, y recorre el agua, la pulpa, la lava, tras las que se leen la vulva, lo húmedo, lo tibio, en un mundo jocosamente feminizado: entre las palabras que aparecen se mezclan y destacan los significantes del decir “femenino” o del “mundo de mujeres”: las novias, los tules, lo nupcial, lo vegetal, los

nacimientos, los ciclos, la boda, la moda, los vestidos. La morosidad en las imágenes, ya casi vuelta imaginaria, en que se destacan el rasgo fantasioso y la exageración como recursos, remite también a otra posibilidad de “lo femenino” o el “entre-mujeres”: la homosexualidad, presentada también de manera festiva y desdramatizada, como juego, placer, creación de un mundo propio, aparte, pero sin consecuencias sociales o individuales que impliquen una dimensión de lo trágico. Hay que recordar que por esa época las campañas publicitarias de las grandes marcas de ropa, las más vanguardistas, acudían en sus campañas gráficas a estos mismos modelos presentando modelos “femeninas” acariciándose, mirándose o con sus cuerpos en contacto, por ejemplo, Ona Sáez.

Podría no leerse aquí más que una moda, sin embargo, como moda, no sin consecuencias, no sólo porque estas prácticas se han extendido en la vida diaria entre las jóvenes de entre 14 y 18 años (MARGULIS, 2003), sino porque representa, icónicamente, y a pesar de las críticas que se le puedan hacer, una de las formas en que la mujer se reapropiaría de su deseo, como consecuencia del avance de algunas de las propuestas del feminismo. Sea como sea, este cambio formó parte también de las metas de la “revolución sexual” y se instaló en la sociedad argentina.

En la escritura de Gabriela Bejerman aparecen, además de los juegos con el sujeto lírico y la subjetividad que a esa altura, Olga Orozco y Alejandra Pizarnik mediante, ya se consideraban una marca distintiva de la poesía escrita por mujeres (por ejemplo en lecturas de Muschietti, Kamenzain, Genovese), como en el poema “Lo inláceteo”, un atravesamiento del estereotipo (aquél que dividía a la mujer buena o hada de la bruja) por un juego sonoro y un vaciamiento, que es también semántico (hasta llegar a vacío y vapor) de la carga ideológica del significante/significado “monstruo” (que además aparece en femenino). Pero además hay una separación de la etapa medianamente “militante” del escribir como mujer en la Argentina, que caracterizó a la década anterior y en la que sobresalieron las figuras de Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María del Carmen Colombo, Irene Gruss, entre otras.

Allí, si aparece el lugar, o aún, la posición de la mujer, suele haber cierto desgarramiento, o cierto rescate, en los que se dejan leer como trasfondo la experiencia de un dolor aún no superado, la tensión entre los mandatos sociales y la constitución de una identidad de género y una voz propia, o, por el contrario, la construcción a conciencia de una voz “de mujer” que se distancia de los lugares en que es dicha por otros, pero siempre, una voz menor en su proceso de atrincherarse como tal o de hacerse mayor.

Aquí, por el contrario, lo que se encuentra en la mayoría de los casos es un desparpajo “post”: superado el momento de dolor o de desgarramiento (que no deja de estar presente de todos modos en ocasiones), lo que prevalece es la actitud lúdica de aquella que juega con las imágenes que de sí le han dado, como si se tratase de disfraces que puede ponerse o sacarse a su antojo. Por eso si la voz se desdobra o se descentra, ello no trae aparejado desgarramiento o división subjetiva, sino un humor fino que no deja de tener como trasfondo teórico y experiencial ese desgarramiento pero que demuestra que puede también ir más allá de sí mismo para exponer, desafiante, sus posibilidades, que son sobre todo las del brillo de lo *pop*.

El semblante revela así su faz divertida, que tiene que ver con la ilusión del mercado, con su vacío que se desea siempre recubierto de nuevos objetos y nuevas fantasías de consumo, pero también con la ilusión fantasmática del deseo, que, en tanto tal, permite o da lugar al juego de la vida, cuando no es su motor mismo.

De todos modos, así como Foster (1999) señalara en el *pop* de Warhol el punto que marca la disonancia con respecto a lo convencional de los medios masivos de comunicación como la mancha que atrae al ojo y lo saca de la mera repetición de una imagen (Lacan, *Seminario X*), la tensión no está ausente de estas escritoras si se las considera en toda su complejidad. Así, en el poema “Natalicio de Uvana” de Gabriela Bejerman se da un contraste que permite diferenciar la profusión típicamente poética y de filiación neobarroca de la simple repetición mediática:

Uvana recorre el aura del oropel con cúmulo estelar en la boca, cada vez más abundante
 lo inofensivo ya transforma su líquido en seducción como la espera cercana de un beso, lo desbordante
 criando hijos sanos humanos
 Uvana primogénita hoy
 nace
 La Fuente de Kinotos bajo Nube de Venus
 se esconde
 da la dicha
 La fuente de damascos borborita
 El color damasco
 El color ciruela
 El color uva
 El color pelo
 y un aroma de nardos encimados sobre antiguos libros, ajados, con ruedas de azúcar en la frente de tapa
 el vuelo y el jugo de una fruta fugaz en su viaje del árbol a tierra
 la guinda haciéndose pasar por piña, Analectas Analectas
 Amor Natal
 teatro y fiesta
 Uvana disfrazada de
 naciendo
 Los bebés perfume se introducen en el agua amniótica del verde como licor seminal adentro del
 óvulo
 pleno
 leche de uvas blancas para Uvana
 plexo)red) alga (BEJERMAN, 1999: 61)

Mientras Fernanda Laguna ensaya una voz más lúdica todavía, en la medida en que encarna a la “tilinga” de zona norte, sólo preocupada por las fiestas, las conversaciones con sus amigas, las peleas con los novios, las relaciones sexuales con ellas y ellos, la moda como guía indiscutible de la vida, o toma los estereotipos para extremarlos, por ejemplo en su texto *La ama de casa* (1999, sin numeración de páginas) en que lleva a la máxima exageración la satisfacción-insatisfacción del ama de casa obsesionada por la limpieza que encuentra en esa actividad su tormento y su goce, Cecilia Pavón construirá la voz más típicamente adolescente, en la asunción de una posición inestable que va de la euforia a la depresión y que, en ningún momento, encuentra su lugar, una comodidad donde alojarse.

Para Fernanda Laguna el estereotipo del ama de casa es, a la vez que objeto de burla, en tanto sujeto a una obsesión irrisoria, destacada por el uso burlón de la rima fácil (que une “casa” a “tazas”, “camas”, “mesada”, “cucarachas”), la posibilidad de una redención por medio de una superación: si comienza con la comprobación de que la ama (sic), más que ama era una esclava, pasa después por la repetición del adjetivo “cansada” que adquiere casi un valor existencial (dos veces en las dos primeras estrofas), a la animización siniestra de la casa como un poder del mal que adrede ensucia lo que la mujer intenta limpiar día y noche, hasta que echa a su familia de la casa para poder poner fin a una tarea por definición interminable. El rodeo de lo siniestro tiene aquí un doble efecto, la

irrisión ya señalada a la que se suma algo del estilo de la *ostranenie*, y anima a una reflexión más general en que la casa es un mundo abandonado de la mano de dios. Hacia el final dice:

este es un cuento muy antiguo
y Dios es la encarnación
de lo viejo,
es el tiempo que todo lo ensucia,
es la muerte de las estrellas.

para concluir:

El mundo es una casa
de objetos rotos,
las cosas se caen,
las llaves se pierden,
las personas se mueren,
la comida se pudre.

¡Frota la reina de la creación
cada día las calles,
embellece el jardín
y entierra los muertos!

No se trata de una reivindicación de tipo feminista militante de los quehaceres de la mujer, en la medida en que el comienzo no permite afirmarlo así, como tampoco la tabula rasa en que elementos de diferente orden aparecen nivelados por el paralelismo sintáctico, también exagerado en la repetición del recurso; pero el cambio de tono impuesto por el abandono de la rima permite efectuar ese recorrido en que la ridiculez de las primeras escenas se trasciende a sí misma para dar paso a algo que es de un orden diferente. De todos modos, esta “reflexión”, si puede llamársela así, es más del tipo de una comprobación física, o fáctica, que “metafísica”(lo que remite a aquella primera descripción de Helder y Prieto): hay una clara resistencia a la interpretación, filosófica, sociológica o de otro tipo, como si sólo fuera cuestión en el poema de dar cuenta de un trayecto imaginario e imaginativo y de una constatación de hechos que remite a la ruina de la contemporaneidad (en un sentido distinto al de la vertiente realista destacada por Helder y Prieto), un modo de remisión que si bien borra toda huella de erudición, permite leer el conocimiento que la autora tiene de los debates estéticos y filosóficos que le son contemporáneos. En este contexto el procedimiento no hace más que subrayar su eficacia como tal: escribir como si no se supiera, nada, sobre todo como si no se supiera escribir, escribir como si se tratara de alguien que está hablando en una conversación informal, o como una quinceañera que anota cosas en un diario (“Me gustaría ser escritora”, va a escribir Pavón en uno de sus libros, *caramelos de anís*, 2004, dando por sentado que no lo es, o coqueteando con esa posibilidad o autorizando esa lectura, que ha sido sostenida, como se ha dicho, consecuentemente por estas escritoras en sus imágenes sociales).

Ese lugar que no existe

La poeta entonces es alguien sin nada que hacer, en busca de heroína y amor, pero que a la vez camina descalza y se lastima los pies con las astillas del piso. Ambivalencia entre el gesto y el cuerpo, el semblante imaginario y lo real, que aparece en repetidas ocasiones bajo la forma de lo siniestro, la única salida para este estado de estupor, estupefaciente, parece ser la violencia, “quiero

más de tus manos duras, quiero más alcohol y más drogas”, dice Pavón (2002), y la vida *hardcore* aparece como un sucedáneo de la falta de realidad de la vida cotidiana, porque en ella ya no hay verdaderas emociones, verdaderas historias, sino manchas: eso enigmático que interpela al sujeto sin que éste pueda saber qué se espera de él.

A veces colocada directamente del lado de la desesperanza o la falta de salida, por ejemplo cuando dice: “siempre se puede recomenzar/ nunca se puede recomenzar” (PAVON, 2002) o “no pienses que la belleza de la música va a salvarte” (PAVON, 2002), porque no hay “nadie en quien confiar/ no tengo descanso/ estoy siempre enojada/ y ancestralmente triste” (PAVON, 2001), en una posición que demarca la depresión y el *spleen* como estado característico de la juventud de fines del siglo XX, han sido de todos modos destituidos definitivamente el gesto solemne y trágico, y la escritura y la lectura no tienden hacia el *pathos* sino hacia la irrisión, una burla vuelta contra el yo poético mismo que, también destituido, desprestigiado, no consigue, a pesar de su esfuerzos, escapar de la embriaguez que constituyen los discursos de los otros, sino para hacer de ellos un collage ideológico, semántico, sonoro, una musiquita insistente que hace como que es la vida pero que, en el fondo, no opera sino como velo que hace escapar lo mejor de ella, ese lugar dónde, en lugar de la poesía, existiría la verdad, ese lugar que, como reúne la belleza y la felicidad, se sabe, no existe.

De este modo se puede observar que hay en la escritura de algunas de las mujeres jóvenes de los 90 un modo específico de problematizar los modos de figuración de lo lesbiano, sus prácticas y sus protocolos discursivos. El cuerpo y el deseo lesbianos y las construcciones ficcionales, textuales, imaginarias y sus circulaciones textuales se presentan como una posibilidad más de las voces femeninas, sin que pueda percibirse una militancia activa, tampoco un desgarramiento o una diferencia dolorosa, sino un juego que se abre a sus potencias creativas y sus ambigüedades. No se trata en absoluto de una esencia ni de una definición, sino de ese juego que, en los bordes del género, de la orientación sexual, de lo literario, sólo orilla el devenir del deseo, con sus flujos y reflujos, y bordea una localización imposible, en tanto está en movimiento, que dice: hoy acá, mañana allá, entre los discursos sociales, los estereotipos, los clisés, la literatura y la teoría heredadas. Y así los reescribe, imaginativamente, en los textos, y señala una posición o, mejor aún, un posicionamiento, que podría definirse, por el factor a la vez lúdico y crítico a nivel de lo micropolítico, como “*lesbopop*”, que no estaría del lado de una identificación con los problemas relacionados con la(s) diferencia(s) sexual(es) -es decir, la *queer*, gay y/o feminista, ni con los postulados de las teóricas “francesas” de la diferencia sexual –CIXOUS (1977) e IRIGARAY (1985)– establecieron la “homosexualidad femenina” como metáfora de una forma de sociabilidad femenina, autónoma y auténtica que tendría su origen en la relación amorosa, pre-discursiva y arcaica que se establece con el cuerpo materno, mientras que las formulaciones de KRISTEVA (1980) ubicaron a la experiencia lesbiana en un estado regresivo de la libido a un momento anterior a la cultura)” (ARNES, inédito), sino como compañeras de ruta de aquellas que no quieren perpetuar “el asesinato simbólico de la lesbiana”. De Lauretis (2000) y Butler (1993) redefinen la subjetividad a partir del cruce de formaciones simultáneas de poder y, al trabajar la idea del “género” como cita (ficción reguladora) que sostiene a la narrativa normativa de la heterosexualidad, advierten sobre el riesgo de que los usos instrumentales de la “identidad” se vuelvan regulatorios e imperativos.

Como las poetas aquí señaladas, ellas invitan a ejercer un corrimiento, una exploración y una desmarcación constantes de los cuerpos y de los discursos por el uso de la fantasía, fantasías verbales, fantasías eróticas.

Bibliografía

Textos poéticos:

- BEJERMAN, Gabriela, (1999) *Alga*, Buenos Aires, Siesta.
 FRESCHI, Romina, (1998) *redondel*, Buenos Aires, Siesta.
 LAGUNA, Fernanda, (1999) *la ama de casa*, Buenos Aires, Deldiego.
 MACCIO, Karina, (1998) *PUPILAS estrelladas*, Buenos Aires, Siesta.
 MARIASCH, Marina, (1997) *coming attractions*, Buenos Aires, Siesta.
 -----, (2001) *XXX*, Buenos Aires, Siesta.
 PAVON, Cecilia, (2001) *¿existe el amor a los animales?*, Buenos Aires, Siesta.
 -----, (2002) *Ceci y Fer*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
 -----, (2001) *un hotel con mi nombre*, Buenos Aires, Deldiego.
 -----, (2004) *caramelos de anís*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.

Bibliografía crítica y teórica:

- AMICOLA, José (2000), *Camp y posvanguardia*, Buenos Aires, Paidós.
 ARNES, Laura (2011), “Ficciones lesbianas, cuerpos, voces y miradas en la literatura argentina contemporánea (1950-2010)”, Inédito.
 BORNAY, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
 BRAIDOTTI, Rossi (2002), *Metamorphoses, Towards a Materialist Theory of Becoming*, London, Blackwell.
 -----, (2000) *Sujetos nómades*, Buenos Aires, Editorial Paidós.
 BUTLER, Judith (1993), *Cuerpos que importan*, Bs, As., Paidós, 2002.
 CIXOUS, Hélène (1977), *La Venue à l'écriture*, Paris, 10/18.
 DANTO, Arthur C, (2003), *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona, Ediciones Paidós.
 DE LAURETIS, Teresa (2000), *Diferencias*, Madrid, Horas y horas
 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, (1994) *Mil mesetas*, Valencia, Pretextos.
 DOMINGUEZ, Nora (1998), "Reflexiones finales. Acerca de la crítica", *Fábulas del género*, Rosario, Beatriz Viterbo.
 FOSTER, Hal, (1999) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, Madrid, Akal.
 GARCIA HELDER, Daniel y PRIETO, Martín (1998) “Boceto Nro. 2 para un de la poesía argentina actual”, en *Punto de Vista* Nro. 60. Buenos Aires.
 GENOVESE, Alicia (1998), *La doble voz*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
 IRIGARAY, Luce (1985) *El cuerpo a cuerpo con la madre, El otro género de la naturaleza*, Barcelona, LaSal.
 KAMENSZAIN, Tamara (1986), *La casa grande*, Buenos Aires, Sudamericana.
 LACAN, Jacques (2006) *El Seminario, Libro X, La angustia*, Barcelona, Paidós.
 ----- (1981) *El seminario, Libro XX, Aun*, Barcelona, Paidós.
 LIPPARD, Lucy (1993) *El pop art*, Barcelona, Ediciones Destino. (1996).
 MARGULIS, Mario et al. (2003), *Juventud, cultura y sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblos.

Pour citer cet article: Mallol, Anahí Diana (2013), “Lo que sólo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetas jóvenes de los 90”, *Lectures du genre* n° 10, p. 84-92.