

Falsas lágrimas: representaciones de género y gestos pop en la poesía de los noventa

Marina Yuszczuk

Universidad Nacional de La Plata

Resumen

Este trabajo aborda un momento particular de la producción poética de los noventa: el de la construcción colectiva de una serie de representaciones de género en la poesía escrita por mujeres, que constituyen menos la asunción de una identidad naturalizada que la puesta en escena crítica de estereotipos culturales. Pero este tratamiento del género forma parte de una perspectiva más global que toma cuerpo en una poética de las superficies con rasgos pop: esa es la vinculación que se intenta esbozar, el punto en el que los nuevos modos de concebir el género y las subjetividades se articulan con el orden estético, se leen allí.

Palabras clave

poesía de los noventa - género - representaciones - pop

En buena parte de la poesía escrita por mujeres en la década del noventa fue notoria desde el principio la presencia de representaciones de género. “Las chicas” o “las chicas que escribimos”, como se autodenominaron irónicamente algunas de estas poetisas (Wajszczuk 1999), tramaron colectivamente una discursividad de lo doméstico, de lo femenino asociado al espacio privado y devenido miniatura, como señalaron tempranamente Anahí Mallol y Ana Porrúa (2003, 2003), que simulaba “jugar a la casita” cuando en realidad estaba poniendo en escena, desde una ingenuidad impostada, una tradición de representaciones de lo femenino que circulan socialmente.

Está claro, mirando las cosas en retrospectiva, que el gesto era colectivo y que fue, además, un gesto, es decir una acción, o esto que Bourdieu denomina “tomas de posición”, que permiten a los poetisas definir sus lugares relativos en esa red de relaciones objetivas que es el campo literario (1997: 343). Colectivo, porque en un período en el que difícilmente los poemas se enunciaban en nombre de algún

“nosotros” algunas poetas levantaron un “nosotras” delimitado justamente por el género. Marina Mariasch dice por ejemplo, en el primer poema de *coming attractions*: “Es una era púrpura./ Cualquiera de nosotras sería una mascota perfecta” (1997: 9). Ana Wajszczuk construye todo un poema alrededor del “nosotras” cuando se refiere a “Las chicas que escribimos” para decir, entre otras cosas, que “A las chicas que escribimos/ alguna vez nos llamaron al festín, al convite/ a nosotras que escribimos todos los deseos con cada pulso// y allí nos fuimos/ y allí nos perdimos apenas un piecito cruzó el espejo” (1999: sin número de página).

La “era púrpura” de Mariasch parece anunciar un tiempo fantástico que por momentos se asemeja a la infancia pero que en realidad no tiene cronología. Se trata, más bien, de tiempo sin duración, detenido, sin historia, que coincide con el espacio planteado por Wajszczuk cuando afirma que las chicas escritoras se pierden detrás del espejo, en ese Wonderland carrolliano donde Alicia siempre está maravillada y siempre es una niña. La fuga a lo fantástico funciona entonces como modo de poner en escena el mito, o mejor dicho los mitos alrededor del género.¹ Por eso, ser una niña y ser una mascota no se diferencian demasiado, en tanto son modos de depender del otro y porque son roles impuestos, como lo aclara Anahí Mallol en otro poema: “mis labios/ mis dientes/ se posan/ voraces/ sobre cualquiera que me diga/ niña/ y ahí vuelan/ en la mejilla/ de un anciano sonrosado/ en el brazo/ de un saludable/ joven poeta” (2001: 91). En este punto, el gesto vampírico de Mallol conecta con la desprotección fingida por Mariasch cuando se lamenta en un poema: “Me llaman la chica/ ¡Socorro! ¡Ámame!” (1997: 27).

No se puede enfatizar demasiado la importancia de este “cualquiera que me diga niña” de Mallol o del “Me llaman la chica” de Mariasch, porque de allí se desprende que la definición de género aparece en primer lugar, no como autodefinition sino como ejercicio sobre la mirada y el discurso del otro. A su vez, mientras en los noventa los poetas varones hacían suyo el espacio público, la calle, la ciudad, las chicas parecían ocupar en sus primeros libros el lugar que tradicionalmente le estuvo destinado a la mujer: la casa. Pero no de modo realista sino a través de representaciones hiperbólicas, visiblemente artificiales, que muchas veces tomaban como soporte una figura pasible de funcionar como metonimia de la mujer: la muñeca. En efecto, las muñecas aparecen profusamente en los primeros libros de Mariasch, Vanna Andreini, Romina Freschi; en ella se cifran muchas veces las cualidades esperables en la mujer desde la infancia, especialmente un tipo de seducción siempre ansiosa por ser objeto de otras miradas.

Karina Macció pone de manifiesto esta operación sobre objetos culturalmente connotados cuando toma a la figurita de Sarah Key como motivo de un poema:

¹ No creo en este sentido que haya nostalgia en estas representaciones de la infancia, como señala Ana Porrúa (2003). La autora se refiere a un componente nostálgico que reenvía al pasado, al tiempo de las madres y de las abuelas. En mi opinión, se trata más bien de contrastar el presente con otros modos, tradicionales, de definición del género.

Dejo mi figurita Sara Key para siempre.

Con sus moños ondulados

su cabello claro floreado

sus vestidos apuntillados

sus tiernos ojos volados

dan ganas de pegarle una patada

y decirle

¡Basta de bondades!

¡Andá a seducir a otra! (...)" (1998: 23-25).

Luego viene también la condena social por el abandono de esta figurita –que no es otra cosa que un modo de literalizar el trabajo sobre una figura- cuando el poema agrega “Y si la rompo/ me dicen loca”. El “me dicen” también está presente aquí, y revela que la recurrencia de muñecas y figuritas en los poemas tiene menos que ver con preferencias lúdicas de poetas que ya estaban llegando a los treinta que con una puesta en escena crítica de los mandatos culturales sobre lo femenino. En lugar de perseguir algún tipo de “esencia” de lo femenino estas poetas, a diferencia de otras mujeres que construyeron una enunciación femenina en los ochenta como Diana Bellessi y Mirta Rosenberg, escriben desde una conciencia fuerte del género como construcción, como puesta en escena, como artificio.

Hasta en Roberta Iannamico, que no enuncia sus textos a través de personajes como lo hacen ocasionalmente Mariasch, Mallol y Romina Freschi, sino desde una voz que puede considerarse como lírica (Hamburger 1995), aparece esta idea de lo femenino como simulación, como disfraz y maquillaje, por ejemplo en un poema de *El collar de fideos* donde se mira al espejo vistiendo “una polera negra/ y un saco de lana/ violeta/ encima de todo/ como una capa/ como un gran pétalo/ como si yo fuera/ una flor nocturna/ que resplandece/ a la luz de la luna/ y disimula/ a la luz del sol” (2001: 39). El disimulo y hasta lo falso no están reñidos con una poética que destila sinceridad y que invierte la valoración de estos términos: si disimular abre un espacio de libertad secreta, la falsedad se asocia por su parte con el juego, la astucia, el candor de la infancia, en este otro poema:

“me gusta llorar frente a los hombres

para que me abracen

o me vean
en mi momento
de máxima belleza
con esas perlas
rodando por mi cara
como si yo fuera de cristal o de agua
me ven
como detrás
de una llovizna
en el espejo del baño
a veces
me pongo gotas
falsas lágrimas
que dejo caer
de la punta de mis dedos (...)" (Iannamico 2001: 30, 31).

Hay una belleza de lo falso en el poema de Iannamico que es muy sugerente si se piensa por un lado que buena parte de su poesía remite a la naturaleza, y que también por esa vía conecta con las poéticas pop de otros libros de los noventa firmados por mujeres con los que a primera vista no tendría mucho que ver, si no fuera porque aquí nuevamente aparece una voz niña que llora frente a los hombres, para que la vean. En este sentido el poema subvierte la idea de "expresión" de una interioridad porque de lo que se trata es de una puesta en escena del artificio, destinada a los otros. No hay, en este caso, un gesto de hacer visible una interioridad como podría esperarse en una poética pensada como lírica, sino que el texto se concentra únicamente en lo visible como superficie cuya exhibición puede tener un determinado efecto. Además las "falsas lágrimas" sugieren una figura de la mujer como actriz que aquí no tiene las connotaciones negativas que comporta la frase popular "lágrimas de cocodrilo" (siempre referida a las mujeres) sino que funciona más bien como modo de manipular y sabotear un estereotipo femenino vinculado siempre con las emociones, que aparecía también en la exaltación del "deseo" que ahogaba a las chicas en el poema de Wajszczuk (1999) y en el suplicante pero impostado "¡Ámame!" de Mariasch (1997: 27).

De este modo, la operación crítica más radical sobre el género consiste en ponerlo de manifiesto como una identidad “instaurada en un espacio exterior mediante una *reiteración estilizada de actos*” (Butler 2007: 273) por la cual ser mujer podría no ser otra cosa que *actuar* como tal (en el doble sentido de “acción” y de “actuación”). En este sentido, el uso del sintagma “Las chicas” como modo de autodefinición que se apropia de lo socialmente impuesto, y de proponer una cierta imagen de sí mismas en tanto escritoras, funcionó como forma de entrar a la escena apropiándose de un territorio para hacerlo estallar, habitando los estereotipos sobre lo femenino casi como un maquillaje o un disfraz para después pulverizarlos. Pero en el medio se pasó revista en los poemas, por ejemplo, al tipo de juegos que se propone a las niñas desde la infancia como modo de incorporar determinadas pautas culturales (Mariasch 1997), los productos que el mercado destina al consumo de las mujeres y que cumplen o pretenden cumplir un papel importante en su definición social (Mallo 2001), el discurso paterno autoritario que se define a partir de la exclusión de lo femenino (Viola Fisher 1995).

Se trata, en definitiva, de una puesta en escena provocadora de lo que la cultura dominante, reproducida en el espacio privado, impone a las mujeres como pauta para la definición del género. Pero este tratamiento del género forma parte de una visión del mundo más global que toma cuerpo en una poética de las superficies. Efectivamente, en este punto los nuevos modos de concebir el género y las subjetividades se articulan con el orden estético, se leen allí. Porque los objetos –y por “objeto” me refiero tanto a una muñeca, un lápiz labial, un juego infantil o un modo de designar como “las chicas”- reciben un tratamiento que puede pensarse como pop, pero no en tanto son objetos descontextualizados y devenidos imágenes planas que no permiten leer relaciones o reponer un mundo, como quiere Jameson (1991) ni como encuentro traumático con lo real, según la definición de Hal Foster (2001). Antes bien, algunos de estos textos presentan rasgos que los acercan al arte pop en tanto modo de “representar lo representado”, como propone Oscar Masotta, y de abordar los objetos (que incluirían aquí las definiciones de género) no desde un pretendido “realismo” sino como materiales atravesados por los lenguajes y códigos sociales (2004).

Así, cuando dice “la chica” o “muñeca” el poema, aunque tome la forma de un pequeño cuento infantil enunciado por una niña y situado en un mundo atemporal y fantástico, convoca un espectro de sentidos reconocibles, sociales, que se trabajan críticamente. Es cierto que no hay, como señala Ana Porrúa, “distancia crítica” (2003), pero sucede que en estas poéticas el sujeto se posiciona de otro modo con respecto a la cultura de masas, al mercado, a la esfera del consumo. Y cuando digo de otro modo quiero decir: adentro, en su interior. No sólo porque las marcas comerciales proliferan en los poemas, porque los objetos aparecen enmascarados por los lenguajes de la cultura, sino también porque fragmentos de películas y canciones se incluyen en los textos sin que esa incorporación se revele como cita. Mariasch comienza de este modo un poema: “Vos nunca me das/ la plata./ Sólo me das/ esos papeles tontos/ y en el momento de las negociaciones/ te quebrás” (2001: 33). Esto es la traducción de una canción de los Beatles, claro, llamada justamente “You never give me your money”,

pero la referencia no aparecen en el poema, que trata la relación de dependencia económica de la mujer respecto de un hombre que puede ser el padre o el marido.

Es que al situar imaginariamente a la literatura en un “exterior” con respecto a la cultura de masas, esa exterioridad implicaba un artista que hiciera el gesto de importar y exportar materiales entre los distintos campos (Bunz 2007). Esa exterioridad se anula en varias de las poéticas de los noventa, que encuentran en una nueva superficialidad de signo positivo el modo de “surfear con la apropiación”, para decirlo con Mercedes Bunz, y seguir ejerciendo un modo de la crítica, aunque esta operación radical abrió en ciertos casos una nueva línea de escritura y en otros representó un gesto que se agotó en primeros libros.

Bibliografía

- Andreini, Vanna (1998). *Bruciate / quemadas*. Buenos Aires, Siesta.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bunz, Mercedes (2007). *La utopía de la copia. El pop como irritación*. Buenos Aires, Interzona.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.
- Freschi, Romina (1998). *Redondel*. Buenos Aires, Siesta.
- Hamburger, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid, Visor.
- Iannamico, Roberta (1999). *Mamushkas*. Bahía Blanca, Ediciones Vox.
- Iannamico, Roberta (2001). *El collar de fideos*. Bahía Blanca, Ediciones Vox.
- Jameson, Fredric (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Paidós.
- Macció, Karina (1998). *Pupilas estrelladas*. Buenos Aires, Siesta.
- Mallol, Anahí (2001). *Polaroid*. Buenos Aires, Siesta.
- Masotta, Oscar (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.
- Porrúa, Ana (2003). “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los `90”. *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*. Número especial dedicado a la Literatura argentina de los años `90. Nº 24: 85-96.
- Viola Fisher, Verónica (1995). *Hacer sapito*. Buenos Aires, Nusud.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Wajczuk, Ana (1999). *Tropico trip*. Buenos Aires, DelDiego.