

¡Zapatos rojos al poder!

Jimena Néspolo

Universidad de Buenos Aires-CONICET

En el año 2012 Mariela Dabbah publicó en Estados Unidos el libro *Poder de mujer* (Penguin), incluyendo entrevistas y testimonios a “mujeres exitosas”, y salió a promocionar vía Fox News Latino y CNN en Español el movimiento del que se dijo fundadora. El movimiento, llamado “Zapatos Rojos”, animaba a las mujeres a compartir sus historias de “éxito al usar sus zapatillas rojas” y trataba de colaborar con el empoderamiento de otras mujeres como una forma de “supervivencia” en el competitivo mercado laboral: “¿Qué se necesita para que más mujeres se den cuenta de que ayudar a otras mujeres a crecer profesionalmente es un aspecto clave de nuestra supervivencia en el lugar de trabajo de hoy?”. Sólo cuando las mujeres ayuden a otras mujeres a alcanzar su potencial completo –decía Mariela Dabbah– habrá más mujeres ejecutivas, más empresas de mujeres crecerán en el mundo y entonces habrá “una mujer presidente en los EEUU”.

En Argentina, “Zapatos Rojos” fue el nombre de un ciclo de lectura de poesía que durante varios años nucleó a variadas voces del escenario poético local. Si bien Belleza y Felicidad¹ fue el colectivo *kitsch* de cambio de milenio que mayor difusión mediática tuvo, Zapatos Rojos fue quizá el más convocante, popular y plural de entonces: sólo la primera antología de Zapatos Ro-

¹ Colectivo hermanado al proyecto editorial Eloísa Cartonera. En 2010, en ocasión de los festejos del Bicentenario Patrio, en la Feria Internacional del Libro de Frankfurt, Eloísa Cartonera fue la niña mimada del pabellón argentino. La cooperativa fue fundada por Santiago Vega (Washington Cucurto) y el artista plástico Javier Barilaro en el año 2003, bajo el madrinazgo de Fernanda Laguna, por aquel entonces agitadora cultural de la editorial y galería Belleza y Felicidad (fundada a fines de 1999 por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, y acompañada por Gabriela Bejerman). El proyecto original bregaba por integrar el circuito más marginal del papel, el de los cartoneros (aunque surgió en la década pasada, con la crisis del 2001 se recrudece el fenómeno de la recolección de cartones y demás materiales reciclables en las calles), al del trabajo creativo y la cultura, poniendo énfasis en la producción artesanal del libro (desde el arte de tapa, hasta el engrapado de cada ejemplar). En la práctica, esta producción y circulación alternativa de la literatura y el arte propuesta por la cooperativa no era novedosa, se afiliaba a otras propias de la contracultura del siglo XX: el *fanzine*, los cómics, los panfletos, los grafitis, los murales ciudadanos. Véase Palmeiro *Desbunde*.

jos, que reúne las lecturas realizadas durante el año 1999, recopila a más de 69 poetas. Arturo Carrera, César Aira, Mirta Rosenberg, Roberto Echavarrén, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Tamara Kamenszain y tantos más poetas reconocidos compartieron el micrófono de la tertulia con escritores noveles o recién venidos.

Los encuentros comenzaron en julio de 1999 en un bar del barrio de Flores, para luego trasladarse, en octubre del mismo año, al Centro Cultural El Aleph. En el 2001 el grupo se muda a Urania, un reducto cultural de San Telmo y en febrero de ese año larga el II Festival de Poesía Estival. En el 2002 el ciclo adopta nuevo formato y se traslada a Cabaret Voltaire: los encuentros son mensuales y se organizan sobre un eje temático. A su vez, el grupo original de poetas se separa: Ximena Espeche se aleja, y continúan como organizadoras Romina Freschi y Karina Macció. La página web que aún hoy puede consultarse² [www.zapatosrojos.com.ar] exhibe información sobre el grupo y los encuentros, un archivo de los poetas que participaron de la tertulia, diferentes notas de prensa y enlaces vinculados al grupo. En la flagrante puesta en escena de la infancia, la neutralización del conflicto de las condiciones materiales sobre las que se asienta “lo literario”, la suspensión de lo político en aras de la palabra “embellecida”, puede leerse no sólo el recorrido de ascendente y veloz legitimación del grupo sino también la cristalización de un sino de época.

De Zapatos Rojos surgió una revista, *Plebella*, dirigida por Romina Freschi, y Viajera Editorial, liderada por Karina Macció. Ambas propuestas profundizan una concepción de lo literario-poético anclada básicamente en los sentidos. En palabras de Macció: “Lo poético como traducción de la experiencia propia, como viaje que no existe sin relato, sin palabras. Un viaje que siempre es único y tan difícil de decir como los sueños, como las personas. Lo poético como la búsqueda de la palabra que nos nombra, el pasaje del cuerpo a la voz y a la letra, y de nuevo a la voz, sentir *en carne propia* lo que se lee porque alguien logró alquímicamente esa transmutación”³. En la editorial del primer número de *Plebella* (la revista nace en 2003 y se cierra en 2011), Romina Freschi, expresaba ese sensualismo de lo poético en estos términos: “Ante esa increíble diversidad y voracidad de la poesía aquí y ahora

² Aunque no directamente, sí vía Wayback Machine en web.archive.org.

³ Entrevista a Karina Macció, archivo personal. Enero de 2012.

se abre *Plebella*, y no para encerrarla, ni darle un cauce único, sino para leerla, disfrutarla, probarla. Probar la poesía. Darle existencia en el disfrute, en la degustación. (...) *Plebella* entonces, y al menos por el momento, no quiere decir nada. Quiere escuchar, leer y llenarse de sentidos, juntar las voces. Quien tenga qué hablar, que hable.”

Hay una ideología textual compartida por ambas propuestas y que se retrotrae, sin duda, al colectivo anterior que las nuclea. Detengámonos, por tanto, en algunos fragmentos del “Manifiesto” con que Zapatos Rojos se presenta en julio de 2002 en su página web:

Son zapatos, y rojos, pero también azules (de terciopelo azul), verdes, violetas, amarillos... Pueden tener plataforma, tacos altos o no. Pueden ser de polvo de diamante, de cristal, de oro, de plástico, pero sobre todo, de rubí.

En verano, son ojotas, ojotas rojas, para verte mejor.

Zapatos Rojos ya tiene tres años, ya habla y escribe. Se puede manifestar. Por eso, este manifiesto. (...)

Zapatos Rojos partió de la Poesía, porque queríamos un espacio para los sentidos, un lugar para leer con todos ellos, escuchar principalmente, literatura y música, ver, artes plásticas, degustar y oler algo rico, y tener un contacto directo con los artistas, un modo de probar la piel, poner el cuerpo.

Como pequeña pieza retórica ningún manifiesto que se precie tiene desperdicio. En tanto género, nace junto al ensayo y el relato utópico, con la ampliación del espacio público y la asunción del capitalismo mercantil. Rompiendo el silencio claustral del medioevo y asumiendo la retórica de la guerra, el manifiesto intenta el reconocimiento de la comunidad con todas las armas que la palabra le concede: es un vozarrón que irrumpe en medio de la feria. Lo que primero se destaca del manifiesto de Zapatos Rojos es que asume un tono más aseverativo que polémico, se caracteriza a sí mismo a través de la positividad (Zapatos Rojos es, hace, se dice, significa) más que estableciendo antagonistas fuertes o construyendo la negatividad en su discurso. Esto puede deberse, en parte, a que cuando se hace público tal escrito, el ciclo de lectura ya tenía tres años de funcionamiento. Con todo, otra hipótesis posible de lectura –la más firme, quizá– es que el manifiesto de Zapatos Rojos no construye un otro polemista porque no lo tiene o porque no es necesario para el proyecto del grupo, no planta batalla en la dimensión discursiva porque no necesita asumir esos modos para disputar espacios o legitimidad en la “Poesía Argentina” de los noventa. Muy por el contrario, podría decirse

que Zapatos Rojos se zambulle en la estética dominante de su época, explotando las figuras de lo menor y lo infantil con las estrategias propias de la política de género, de la misma manera que lo hicieron otros colectivos poéticos y pequeñas editoriales de entonces (Belleza y Felicidad, Siesta, Deldiego, Mate). De hecho, la única arista polémica que puede leerse en el proyecto se encuentra en el espacio “Des-géneros” de la página web, que reúne distintas misceláneas sobre “cuerpo” y “género” a partir de la figura tutelar de la intelectual Judith Butler, dotando de espesor conceptual el sensualismo literario invocado en el manifiesto: “Un texto –como un cuerpo– es en función de aquellos elementos que pone en acto”, leemos en el apartado “Literatura”. “El género es un conjunto de reglas que el cuerpo encarna. Judith Butler destaca el carácter imitativo del género, en tanto éste no es una esencia ni expresión de una identidad que lo precede, sino actuación, performance” –se afirma en el ítem “Identidad/cuerpo”.

Si bien desde algunos sectores conservadores de la intelectualidad argentina, esta concepción sobre género y textualidad podía ser “molesta”, no son estos sectores con los que Zapatos Rojos polemiza o discute, quizá porque no poseían una legitimidad que el grupo consideraba que era necesario disputarles.

En tanto género discursivo, el manifiesto supone la existencia de un conflicto sobre el que se construye el movimiento dialéctico de la antinomia. El manifiesto por antonomasia de la modernidad, el *Manifiesto comunista*, asentó en el disco duro de los manifiestos futuros una certeza que ni los surrealistas, ni los cyberpunks, negaron: “La historia de todas las sociedades que han existido hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases”. La lucha de clases, entonces, como motor de la historia sería la tragedia recurrente de la humanidad, una tragedia que en la antigüedad poseía al menos tres aristas (patricios, plebeyos, esclavos), que la modernidad intentó simplificar (burgueses y proletarios), y que las versiones posmodernas –más o menos irónicas, más o menos políticas– vuelven a hacer estallar (con los múltiples agenciamientos de los sujetos, los modos del antagonismo de clase también se difuminan). A fines del siglo XX, por otro lado, el género ya está formateado con todos los manifiestos que las vanguardias estéticas han producido, en medio de la turbulenta ampliación y politización del espacio público originada por la Primera Guerra Mundial (véase Magnone y Warley *El manifiesto*).

Incluso el manifiesto que prendió la mecha del Nuevo Cine Argentino –para poner un ejemplo próximo– explotó a sus anchas esta tradición utilizando todas las figuras retóricas que el género le ofrecía. “Agustín Tosco Propaganda”, firmado por Israel Adrián Caetano, fue publicado en la revista *El Amante* (Año IV, Nro.41, julio 1995) dos años antes del estreno de su película *Pizza, birra, faso*, y actualizado en la teleserie *Tumberos* (Caetano, 2002). Como se recordará, cuando pasa a la pantalla grande, “Agustín Tosco Propaganda” ya es el nombre de la agrupación terrorista que acompaña desde las calles el amotinamiento de los presos, secuestrando a políticos corruptos para poder negociar la vida de los convictos: “Agustín Tosco Propaganda” es la bandera que, explotando desde la imagen fílmica los modos de la épica, los amotinados y los terroristas despliegan después de cada victoria. El nombre del manifiesto recuerda el nombre de un líder sindical combativo y anticipa, entonces, algunos de los posicionamientos asumidos:

[...]Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos, como si el cine fuera patrimonio de alguien o de algún país. Cine argentino *for export*. Actitud cómplice con el imperialismo cultural. El pueblo no prefiere el cine extranjero. Al pueblo nadie le impone. Al pueblo se lo engaña y luego se lo suelta en el campo con la seguridad de que el adiestramiento ha sido eficaz y que volverá más temprano que tarde al corral. Pero el hastío no tarda en llegar y ante la falta de propuestas uno suele aferrarse a cierta clase de esperanza por mínima que ésta fuere. Quebreemos esta situación. Destapemos la falacia. Digamos que el cine extranjero es masivamente visto gracias a la ayuda de la obsecuencia del sistema cinematográfico argentino. Más de lo mismo pero peor. Y no estamos en contra del cine extranjero. Pero sí del cine extranjero. Y más, del cine extranjero argentino... (50)

Exista o no un “nosotros” al momento de la enunciación, el “nosotros” de Caetano es un grito de batalla lanzado a sus compañeros de generación, intenta unir voluntades identificando enemigos comunes (la obsecuencia, el cipayismo, la hipocresía) en el sistema cinematográfico argentino e insta a sus colegas a hacer “buen cine” (buceando incluso en los géneros) y no pedir condescendencia de la crítica para lograr que el público asista: “Amar el terror, el western, el policial y la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas.”

Frente a este derroche de testosterona, apenas unos años después se levantan proyectos totalmente antitéticos, en su discursividad, en su ideología, en las estrategias desplegadas y que, sin embargo, se dejan permear por esta

inyección de audacia y realismo. El manifiesto de Zapatos Rojos conserva, sin embargo, su fulgor infantil, un fulgor intocado y lascivo: es una joya vistosa, de esas que usan las nenas cuando se disfrazan. Con su hiperbolización de la infancia, el manifiesto de Zapatos Rojos logra un imposible, erigirse sin construir antagonistas discursivos, ni tampoco identificar conflicto alguno, como si el proyecto formara parte de un cuento de hadas y las poetas fueran niñas que juegan a crecer. Más que en otras propuestas del período, el mundo infantil es invocado aquí desde el mismo nombre del colectivo: la infancia es su misma condición de existencia.

Los relatos de Hans Christian Andersen –el escritor danés que tenía patas demasiado grandes para convertirse en el bailarín que soñaba ser y que todo niño occidental ha leído en su infancia– oscilan entre la conciencia alienada y el desvío de la norma, ponen en la escena textual el *vibrato* mágico del cuento maravilloso y a contraluz, la propedéutica moralizante de su tiempo: por ambas caras contrapuestas, son excelentes para analizar los temores de una época y su proyección disciplinar en la sociedad de hoy. Para el caso, el cuento de Andersen “Los zapatos rojos” es ejemplar en muchos sentidos. Relata la historia de una niña pobre a la que una zapatera de la aldea en la que vive le confecciona un par de zapatos humildes, con un resto de tela roja, en ocasión del entierro de su madre. Mientras acompaña el ataúd, otra anciana se apiada de ella y la adopta a su cuidado. La niña piensa que su suerte es grande y que se debe a sus zapatos rojos, pero pronto la anciana rica se deshace de ellos y se dedica a enseñarle buenos modales. Años después, cuando observa que la hija de la reina lleva unos zapatitos rojos tan bonitos, acaso tanto como los que ella recuerda haber tenido, la niña logra embaucar a la vieja (ya ciega) y que esta le compre unos zapatos de charol rojos para la ceremonia de su primera comunión. Algo del sino de lo diabólico y de la provocación se juega –claro está– en su color, pero la niña no sólo está feliz con sus zapatos rojos en la iglesia sino que además, los pies se le deshacen por danzar, como si fueran presos de una energía que no es la de ella sino la de todas las niñas pobres ya sin zapatos, ya atornilladas en sus zapatos de tonos mortuorios. Pero el relato de Andersen no observa felicidad en esta energía que de pronto se anida en los pies de la niña y que la impulsa a bailar sin parar alrededor del templo. Es entonces cuando se dispara la desconsolada danza de Karen, y Andersen nos hace sufrir con ella: la niña danza noche y día, por los bosques y las montañas, no puede sacarse los zapatos y tampoco puede parar de danzar. Entra dan-

zando a las ciudades y a los cementerios, pero los muertos no la acompañan en su danza –dice el texto–. Se acerca, bailando, al portal de la iglesia, y ve a un ángel de pie junto a la puerta que le augura: “Tendrás que bailar con tus zapatos rojos hasta que estés pálida y fría, y la piel se te arrugue, y te conviertas en un esqueleto”. Aquella pesadilla se detiene sólo cuando la niña se hace amputar los pies con los zapatos puestos. Sólo entonces recibe la bendición de una muerte beata y accede a un estado de gracia superior a sus lamentos.

Toda una zona de la literatura argentina de cambio de milenio puede leerse a partir de este relato que no piensa la escritura femenina como aventura “bella y feliz”, sino como una experiencia un poco más rica y compleja. Karina Macció reescribe con oscura claridad esa tensión en su primer poemario *Pupilas estrelladas* (1998): “Endemoniada niña/, llena de cerdos!./ Pórtate bien./ No desees al prójimo./ No te llenes de ambición/ (tu físico no te permite la televisión)/ (...) El infierno huele/ a carne quemada/ de brujas, prostitutas y escritoras” (*Pupilas* 27). Esta dimensión diabólica o siniestra que la escritura trae aparejada convive en el poemario con la fiesta pop en una fricción permanente: “Sacáme de esta sinestesia/ de luces sonidos olores/ Perfumesutiles/ Perfumes estridentes que me aturden/ la nariz y se van volando/ Perfumes copiados/ Vestimentas technicolor/ pintadas con marcador fosforescente/ y rayos lumínicos de láser lascivo/ POP” (35). Lo pop y lo infantil se contaminan en una textualidad que se afirma ante todo en su condición femenina, como si fuera la misma plataforma desde donde se planta, porque... “¡nada en el mundo puede compararse con un par de zapatos rojos!” –dice el cuento recordado por este colectivo.

Zapatos Rojos, entonces, puede pensarse como epítome del vasto panorama de la poesía femenina joven de cambio de milenio que se sirve de los referentes de la música pop y la cultural infantil para construir una voz poética que hace de la feminidad su piedra de toque: Romina Freschi, Marisa de Brito Barrote, Violeta Fisher, Anahí Mallol, Vanna Andreini –por citar sólo algunas figuras– exploran en sus poemas los espacios marginales del mundo global a partir de subjetividades que despliegan las “tretas del débil” –como diría Octavio Paz, a propósito de Sor Juana– para abrazar su época con un fervor no totalmente ingenuo. *Ischia* (2001) y *Praga* (2002), los poemas en prosa o las novelas experimentales de Gisela Heffes, trabajan también en esta misma zona de reflexión estética. Entre la alucinación y el sueño los personajes parecen deambular por distintas ciudades del mundo en una pompa

de jabón naif y siniestra, plagada de referentes culturales compartidos en el escenario de la posmodernidad tardía:

–¿Cuál es el nombre de la ciudad?

–La Ciudad de los Márgenes: *Margópolis*, ya que en ella van a vivir todos los marginales –explicaría Praga.

–Vos sabés, los poetas, los escritores, los intelectuales, los cantantes, todos los artistas desconocidos, incluyendo los vagabundos... Todos los que crecen y viven en los márgenes y que no pueden ni quieren integrarse a una producción o corriente dominante... –sostendría, convincente, Bruselas. Terminaría su Coca-Cola y se metería en la boca un cubito de hielo que, al morderlo, resonaría en el interior de sus labios rojos y aniñados (Heffes *Glosa* 154).⁴

El universo Pop, ABBA, Belle & Sebastian, Coca-Cola, las enumeraciones infinitas y las infinitas ciudades apuntadas con labios infantiles, antes que constituirse en moneda de uso gastada intentan dar cuenta de la singular experiencia de vivir en los márgenes.

Bibliografía

- Caetano, Israel Adrián. “Agustín Tosco Propaganda.” En *El Amante*, Año IV, Nro.41, julio 1995: 50.
- Heffes, Gisela. *Glosa urbana*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2012.
- . *Ischia*. Buenos Aires: Paradiso, 2000.
- . *Praga*. Buenos Aires: Paradiso, 2001.
- Macció, Karina. *Pupilas estrelladas*. Buenos Aires: Siesta, 1998.
- Mangone, Carlos y Jorge Warley. *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y Felicidad. De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título, 2011.

⁴ Véase también Heffes *Praga* y Heffes *Ischia*.