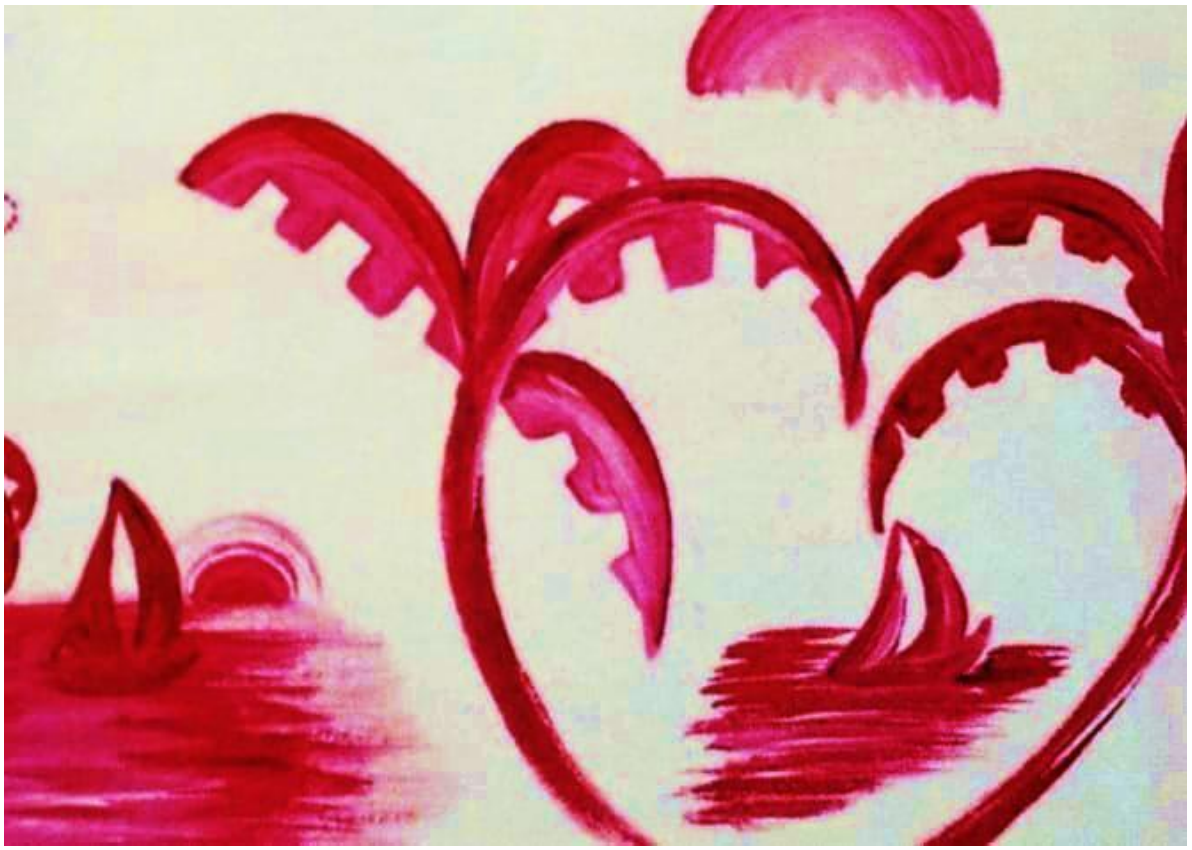


El camino de la performance: Fernanda Laguna y la invención de *formas de hacer*

Prof. Julieta Belén Novelli
Directoras Dra. Sara Bosoer y Dra. Irina Garbatzky

Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
Septiembre 2023

El camino de la performance: Fernanda Laguna y la invención de *formas de hacer*

Agradecimientos 5

Introducción 7

1. Amistad, inmediatez y precariedad: *formas de hacer* libros y espacios 28

1.1 Los grandes proyectos, chicas 28

1.2 Belleza y Felicidad, un punto afuera 33

1.2.1 No control o estados de permiso 36

1.2.2 Un laboratorio de relaciones 39

Mi/nuestro local: amor, riesgo y poesía 43

1.3 Escribir para mañana 46

1.3.1 Precariedad e inmediatez 46

1.3.2 Fanzines, punk y feminismo 58

1.3.3 Editar con y a los amigos 73

1.4 Dos performances mediadas por la amistad 79

1.5. Proyectos en Red 84

1.5.1 La politicidad de tejer redes 84

1.5.2 Cartón pintado y belleza: Eloísa cartonera 89

1.5.3 ByF Fiorito, un paso al costado 92

1.5.4 *Donaciones*: desplazar el museo y el pie del David 96

1.5.5 Las amigas del futuro 98

2. *Hacer* un yo: ¿es o se hace? 105

2.1. Performar una vida en la escritura 105

2.2 Origen mítico de la performance del yo 110

2.2.1 Variaciones de lo mismo 112

2.3 Formas de (a)parecerse y la lógica del chisme 118

2.3.1 Nadie nace para poeta 118

2.3.2 La artista multifacética F.L 122

2.3.3 (a)parece la intimidad 126

2.4 *Hacer* un yo estúpido 132
2.4.1 Jugar con lo banal 136
2.4.2 Lo mal hecho: meter el culo en la poesía 141
2.4.2 Copiar y admirar 150
2.4.3 Errar en el poema o perderse a las siete de la tarde 156
2.4.4 Un yo como todo el mundo 169
3. El género en performance: el dis-currir anómalo de los estereotipos 188
3.1. Voces obcecadas 188
3.1.1 Performativo 192
3.2 Dis-currir amoroso y deseos desplazados 197
3.2.1 La espera y el conjuro 198
3.2.2 Lo indecible 210
3.2.3 Deseo de imitación 218
3.2.4 Amor total: intertodo 220
3.3 De ama de casa a mamá en casa: la invención de un espacio 232
3.3.1 Lamer la casa 232
3.3.2 Deshacer las leyes del hogar 238
3.3.3 Los deseos de un ser humano mujer y la maternidad 249
3.3.4 La fantasía ante la voz del hijo 257
4. Espectacular: poesía performática y performances poéticas 263
4.1. La performance artística: un río traslúcido 263
4.2. Performances poéticas 268
4.2.1 La voz 268
4.2.2 Versiones sonoras de la poesía 270
4.2.3 Escuchas superpuestas 272
4.2.4 Redistribución de las voces: terminaron los noventa 282
4.3. La palabra como gesto teatral: ¿me escuchan, chicas? 294
Recapitulación y conclusiones 305
Anexos 316
Anexo I: Entrevista a Fernanda Laguna (noviembre de 2022) 316
Anexo II: Entrevista a Romina Freschi (febrero de 2023) 324
Anexo III: Entrevista Ezequiel Alemian (febrero de 2023) 335

Anexo IV: La ama de casa (1999) Ediciones Deldiego y ByF 338
Anexo V: *Riot Grrrl* (tapa y poema, número 6)..... 340
Anexo VI: Tapa *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (2002) 341
Anexo VII: Flyer de invitación Zapatos Rojos (2003)..... 342
Anexo VIII: *I love you don't leave me* (Colección Arte plegable, Cabaret Voltaire, septiembre de 2003) 343
Anexo IX: *I love you don't leave me* (Belleza y Felicidad, 2008) 345
Bibliografía.....348

Agradecimientos

A la Universidad Nacional de La Plata, por brindar una educación pública, laica, inclusiva, gratuita y de calidad. A la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, donde me formé, mi agradecimiento y mi afecto siempre. Al Consejo Interuniversitario Nacional, de la Universidad Nacional de La Plata, y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas por haber financiado distintas instancias de mi formación que hicieron posible la escritura de esta tesis.

A mis directoras, Sara Bosoer e Irina Garbatzky, quienes me acompañaron durante este recorrido de investigación, me escucharon y me alentaron a leer sin dejar de lado las preguntas. A Miguel Dalmaroni quien me invitó a discutir en sus clases de Metodología de la Investigación Literaria y, luego, en su grupo de estudios. Agradezco el cruce que ese espacio propició entre teoría, investigación y amistad, confirmando el carácter colectivo de toda investigación. Gracias a Malena Pastoriza, Federico Cortés, Verónica Stedile Luna, Laura Conde, Natalí Incaminato, Juliana Regis y Ana Rocío Jouli. A Natalia Corbellini con quien comencé a pensar la noción de performance al final de mi carrera de grado.

Gracias a Ana Porrúa, por su tiempo de escucha y de conversación, por el valioso material compartido y por los espacios que me incitaron a seguir escribiendo. A Alberto Giordano por renovar el entusiasmo, y provocar preguntas y encuentros sostenidos en el tiempo; a mis compañeros del Seminario Recorridos Barthes, dirigido por Alberto, con quienes discutí varias de las hipótesis de esta investigación, fundamentalmente, la noción de estupidez. A los docentes de los seminarios de posgrado con quienes pensé gran parte de las preguntas que se presentan en la tesis: Mario Cámara, Edgardo Dobry, Alberto Giordano, Guadalupe Maradei, Martín Prieto, Isabel Quintana. Y a todos aquellos docentes que, en sus cursos o en sus talleres, me ofrecieron su atención como un regalo y me animaron a explorar a partir del no saber y de la deriva.

La escritura de esta tesis no hubiese sido viable sin los inestimables registros que con entusiasmo me ofrecieron en entrevistas o a través de intercambios personales Fernanda Laguna, Romina Freschi, Ezequiel Alemian, Diego Bianchi, Leopoldo Estol, Marina de Caro, Kiwi Sainz y Mariana Cerviño. Asimismo, agradezco la generosidad de Matías Moscardi quien me permitió acceder por primera vez al catálogo completo de

Belleza y Felicidad y a Emiliano Tavernini por compartir material y abrir espacios de diálogo. Gracias al taller de tesistas con quienes nos reunimos espontánea y comprometidamente, por sus lecturas y observaciones: Laura Aguirre, Nieves Battistoni, Maia Bradford, Agustina Catalano, Rocío Fernández, Flavia Garione, Marina Maggi y Josefina Soria. A Diego Vdovichenko porque una tarde, yendo a dar nuestras primeras clases juntos a Olmos, en una de las tantas lecturas que montábamos en el Oeste, me prestó su ejemplar de *Control o no control*.

A mis alumnxs, por su energía y su manera irreverente y genuina de acercarse a la literatura y a la poesía; por las lecturas y los fanzines que irrumpieron con alegría y sorpresa en las clases.

Gracias a mis amigas y a mis amigos, sobre todo, a los de la carrera de Letras, quienes me acompañaron con su cariño y con sus mates pero también con sus lecturas y comentarios invaluables y sensibles: Guillermina Torres Reca, Malena Pastoriza, Federico Cortés, Verónica Stedile Luna, Guadalupe Barrios Rivero y Agustina Catalano.

A mi familia y, en especial, a mis padres, Analía y Hugo, por alentar (y ser cómplices de) mi curiosidad desde hace treinta años, cuando interrumpía sus cuentos antes de dormir para cuestionarlos o reescribirlos. A Matías, porque su compañía es una bandera azul ondeando, luzca el sol o no.

Introducción

De una forma de trabajo a otra, de un espacio a otro, de un libro a otro, de un poema a un cuadro, lo que se arriesga en la performance de Fernanda Laguna es una manera singular de seguir haciendo arte.[1] En su libro *Amor total. Los 90 y el camino del corazón* (2020), Laguna escribe junto con Bárbara Golubicki su biografía y explica: "En 1993 el artista plástico Agustín Inchausti le enseñó lo que desde ese momento se convertiría en el camino del artista: el camino del corazón" (91).[2] De este modo, Laguna traza para su obra un recorrido no circunscrito únicamente a lo poético dado que incluye –en la preferencia por el término artista en lugar de poeta, escritora o artista plástica[3]– tanto su producción visual como sus proyectos culturales. "El camino de la performance" refiere a un modo de pensar la obra de Laguna que busca nombrar el movimiento y dar cuenta de los cruces que la constituyen. Estudiar su obra a partir de la distinción genérica –deslindando lo visual de lo poético, por ejemplo– no hace sino reducir la fuerza artística que propone: "Me gustaría escribir mil cosas y que todas tengan que ver con todo. Siempre lo que hago tiene que ver con eso. Que todas las cosas confluyan en una: en todo. Una forma de integración para siempre", escribe en el 2006, en uno de sus textos curatoriales reunido en *Espectacular. Cartas y textos de arte* (2019: 11).[4]

[1] El término performance, préstamo del idioma inglés, carece de un equivalente en español. En Latinoamérica ha sido traducido, entre muchas acepciones, como ejecución, actuación, realización y puesta en acto. De entre los distintos sentidos que se le han dado al término, Patrice Pavis (2014) distingue tres: primero como acción realizada, segundo, como arte de la performance, y por último, deslinda la noción de performativo y performatividad propuesta por la lingüística y las teorías feministas. Entre la profusión de estudios teóricos dedicados a la performance, a los fines de esta tesis serán convocados: Austin (1955), Bernstein (1998), Butler (1988; 2004), Fischer-Lichte (2004), Pavis (1996; 2014), Taylor (2011), y Zumthor (2006).

[2] La reciente muestra de Laguna curada por Rosario Güiraldes en el Drawing Center de Nueva York (Marzo-Mayo de 2022) se tituló "Fernanda Laguna: The Path of the Heart".

[3] Laguna se recibió formalmente de profesora de dibujo y pintura en la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.

[4] El escrito se titula "Todo tiene que ver con todo" (2019 [2006]) en alusión a la explicación que dio Horacio González, en ese entonces director de la Biblioteca Nacional, ante la inquietud de un espectador que no entendía por qué las acuarelas "infantiles" (11) de Laguna formaban parte de una muestra que conmemoraba los treinta años de la dictadura militar. Este enunciado, de hecho, será proferido, y consignado con letra mayúscula, por la protagonista de *Dame pelota* (2009) al final de la novela.

Este camino no designa un programa artístico desplazado a partir de saberes o de un método razonado,[5] sino más bien un movimiento que no se detiene, guiado por los afectos y los deseos que adscriben a la inestabilidad, el no saber y la deriva.[6] La decisión de que el camino sea el "de la performance" parte de una concepción de su obra como arte del hacer, lo que permite describir y analizar las estrategias que aseguran una apertura y reactualización de su poética, cuestiones que en un estudio acotado al campo poético no pueden problematizarse. Asimismo, la noción de performance responde a las implicancias temporales y materiales que son convocadas directamente por su obra: la flexión sobre el presente, la tensión entre el ser y el representar del performer, la teatralidad, el no saber, lo táctil y lo corporal, junto con la exploración de lo efímero y de lo precario.

La tesis parte de la consideración, entonces, de que las producciones de Laguna conforman una obra por vía de la performance, en la medida en que su conjunto idea un modo inédito de seguir produciendo que puede pensarse atravesado por la interrogación e invención continuas de distintas *formas de hacer*: poesía, libros, espacios, muestras, textos curatoriales, novelas, puestas en voz, yoes y géneros. La pregunta que instala Laguna no se reduce a cómo escribir o cómo editar, sino que se refiere a qué camino seguir para *hacer* arte. Considerada una figura central en el arte contemporáneo argentino por los estudios artísticos y culturales, Laguna produjo una obra que aún no fue estudiada a partir de los problemas críticos y teóricos que implica contemplar las vinculaciones entre sus textos, sus producciones visuales, sus proyectos y sus performances. Para posibilitar nuevas lecturas de su obra, será imprescindible abrir el análisis a zonas que exceden sus publicaciones: los aspectos performáticos de los poemas y de los yoes que construye Laguna entre los que se

[5] El término método, del griego μέθοδος, se compone por μετα ("más allá") y ὁδός ("camino"). El método podría traducirse en tanto "camino para ir más allá" o como un modo de referirse a los procedimientos que se emplean para alcanzar un fin (ese "más allá"). En lo que respecta a la obra de Laguna, es preciso notar que no habría un "método" cuyo fin esté fijado, a partir del cual se desarrollen procedimientos para "llegar a". En todo caso, en su método el designio será renovado cada vez, dado que el valor de su movimiento, antes que por lo que permite alcanzar (medio), reside en el movimiento mismo. A diferencia de "método", el término "camino" desborda la pregunta por el procedimiento y permite vislumbrar el no saber, la experiencia de perderse y las distintas direcciones que se incluyen en la errancia.

[6] La apuesta por lo afectivo en detrimento de la razón como un modo de liberar los sentidos se trenza con las búsquedas que Laguna lleva adelante en su militancia y como curadora del archivo y de la muestra feminista *Mareadas en la marea.* La memoria afectiva es, para el feminismo, un modo otro de acercarse a las prácticas desde la intuición (Rolnik, 2019).

encuentra su heterónimo Dalia Rosetti; la presencia del cuerpo y de la voz; lo afectivo y el trabajo con lo visual.[7]

La hipótesis general que atraviesa la tesis sostiene que la performance de Laguna, en tanto forma de *seguir haciendo* arte, adopta la obcecación y el desplazamiento como estrategias para no detener el movimiento. La obcecación y el desplazamiento son dos instancias de un mismo movimiento con el que Roland Barthes (1978) señalaba la afirmación de la irreductibilidad de la literatura (y del arte) y, en el caso de Laguna, esa misma irreductibilidad alcanza a la artista.[8] Ambas estrategias están imbricadas puesto que es por la obcecación que el desplazamiento ocurre, del mismo modo en que si no hubiera desplazamiento la obcecación no podría articularse. De esta manera, en la obcecación y el desplazamiento reside la insistencia de su performance que se empeña en ubicarse siempre corrida, apareciendo en donde no se la espera, lo que la vuelve, en suma, difícil de ceñir. Escribe Laguna: "Los espacios de arte también se convirtieron en espacios de señalamiento. Por eso es necesario que yo me deseñale a mí misma para no caer en hacer una obra" (2019: 16). La caída en la etiqueta que detiene el movimiento, entonces, se opone al corrimiento –el gesto de *deseñalarse*– siempre renovado de su hacer. En otras palabras: en su performance, Laguna se obceca y se desplaza, se *deseñala* de posiciones fijas como artista, poeta, escritora, curadora, gestora, performer, "vieja gagá",[9] "boluda";[10] del mismo

[7] Para pensar la productividad de la perspectiva performática fue ineludible el estudio de Aguilar, G. y Cámara, M. (2019). *La máquina performática: la literatura en el campo experimental.*

[8] En su *Lección inaugural* de la cátedra de semiología literaria del Collège de France, Barthes presenta estas instancias en los siguientes términos: "Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse. [...] *Desplazarse* puede significar entonces colocarse allí donde no se los espera, o todavía y más radicalmente, *abjurar* de lo que se ha escrito" (2015 [1978]: 103-104, cursiva en el original). Partiendo de esta referencia, a lo largo de la tesis se elabora una definición de estas estrategias de acuerdo con Laguna, quien reflexiona en varias oportunidades sobre su modo de *hacer* arte y sobre lo "inasible" de la creación artística (2019: 13).

[9] Cuando recibió –y aceptó– la primera carpeta de Laguna, Gumier Maier imaginó que detrás de esas obras habría una "vieja gagá": "Sería tal vez una de mis compañeras adultas de la Academia Asplanato, ¿hoy ya vieja gagá?", se preguntó (2020: 32).

[10] En la contratapa de su primera poesía reunida, *Control o no control* (2012), Alejandro Rubio comienza: "¿Fernanda Laguna es boluda?". La tesis de Rubio propone pensar la boludez "autoconsciente" de Laguna en tanto técnica poética mediante la cual se inscribiría en la línea "Lamborghini-Aira". Del mismo modo, dos años más tarde, en un artículo sobre Daniel García Helder publicado en la revista *Mancilla*, afirma de Laguna: "una boluda total con un secreto que nadie descifraba" (Rubio, 2014: 50). El secreto al que se refiere Rubio no puede dejar de vincularse con aquellas cualidades obcecadas y desplazadas de Laguna, en suma, imposibles de "descifrar", justamente, a causa de sus movimientos. Al respecto, Tamara Kamenszain dirá que encuentra en Laguna y su "supuesta boludez que interroga todo" un modo de superar las fronteras entre lo

modo en que sus producciones se obcecan y desplazan de ideas consensuadas de libro, poesía, galería de arte, género, curaduría, banalidad, yo autoral, originalidad, amor romántico o feminismo. A partir de la imbricación de estos dos movimientos, la obra de Laguna juega y deriva con la precariedad, la inmediatez, el poema como dispositivo de encuentro, la estupidez, la tracción entre el ser y el hacerse, la vocalidad, los gestos débiles, así como las tensiones entre el estereotipo y lo insólito, la banalidad y la perversidad.

El corpus que esta tesis analiza está conformado por materiales heterogéneos, dado que incorpora, además de los textos publicados a partir de 1995 –poemas, novelas y textos curatoriales–,[11] los proyectos ideados por Laguna, una selección de sus obras visuales, sus puestas en voz y sus declaraciones públicas. Constituido de esta manera, el corpus permite indagar distintas zonas de su obra con el objetivo de considerar cómo *hace arte* la performance de Laguna a partir de la obcecación y el desplazamiento. De acuerdo con esto, los capítulos que organizan la tesis contemplarán cuatro dimensiones de su performance que, lejos de excluirse, dialogan: las *formas de hacer* libros y espacios a partir de Belleza y Felicidad; las *formas de hacer* un yo o varios yoes; las *formas de hacer* un género; y las *formas de hacer* en la puesta en acto de su "vocalidad" (Zumthor, 1984).

---

entendible y lo no entendible, la claridad y el hermetismo neobarroco (2016: 83). Ambos críticos-poetas coinciden, entonces, en la productividad de la "boludez" para abordar la obra de Laguna. Como se verá, a lo largo de esta tesis se atenderá a estos problemas desde la noción barthesiana de estupidez.

[11] El recorte del corpus parte de su primera muestra de 1994 en el Centro Cultural Rojas (cuyo registro figura en *Amor total: los 90 y el camino del corazón)* y su primera plaqueta *Poesías* de 1995. El corpus se extiende a las plaquetas editadas por ByF (1998-2008), sus libros publicados en Mansalva, Iván Rosado, Página 12 y Random House (ver Bibliografía). De su obra visual se incorporan sus producciones reunidas en *Amor total...* (2020), *La princesa de mis sueños* (2018) y *Fernanda Laguna para colorear* (2017); las obras *No necesito nada del primer mundo* (2001) disponible en el archivo del Drawing Center de Nueva York y *Ella naufragó y él con ella (por suerte) (2013)* disponible en el archivo de la Galería de arte Nora Fisch. Se analizarán tres performances poéticas de comienzos de los 2000: en Casa de la Poesía (2001), en Bahía Blanca junto con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman (2002), y en la presentación de la plaqueta *I love you don't leave me* en Cabaret Voltaire (2003). Por otro lado, se abordarán dos puestas en voz –festivales de Rosario (2011) y Mar del Plata (2017)– a partir de registros audiovisuales alojados en el sitio *Caja de resonancia, archivo virtual de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea.* Se estudiarán, asimismo, dos performances –que se distinguen de las puestas en voz– en Belleza y Felicidad: "Remate de obra en vivo" (2004) y el cierre de la galería (2007). Se analizarán dos muestras realizadas por Laguna junto con Cecilia Pavón: *Fácil* (1998) y *Pienso en vos* (2005). Si bien se remitirá a todos los proyectos que ideó y/o de los que participó Laguna, serán analizados: Belleza y Felicidad, Belleza y Felicidad Fiorito, Eloísa Cartonera y *Donaciones*. Finalmente, serán parte del corpus distintas entrevistas y declaraciones públicas que constituyen su performance del yo.

En este estudio, como se dijo, el punto de vista para pensar la performance es el de una *forma de hacer*. No obstante, cada uno de los capítulos demandará otros sentidos particulares que se elaborarán para abordar los recortes propuestos. Así, si en el primer capítulo se pondrá el énfasis en el sentido de *hacer* como desempeño y arte del hacer ligado a la inmediatez, la precariedad y lo colectivo, en el segundo se resaltará la noción de performer con el fin de estudiar el *hacer* del yo o yoes y su tensión entre el ser y el "hacerse", para lo que serán convocados, entre otros, los estudios de Patrice Pavis y de Erika Fischer-Lichte. Asimismo, ligada a esta *forma de hacer* el yo o los yoes en el capítulo tres se estudiarán, desde la teoría de la performatividad de género de Judith Butler y un estudio de Nelly Richard, los modos en que se figura el género en su performance. Y, finalmente, en el capítulo cuatro se volverá sobre las modulaciones de la performance en sus puestas en voz y en la teatralidad que se articula en sus poemas; para esto, serán de vital importancia los estudios de Charles Bernstein, Paul Zumthor y Brandon LaBelle, así como los estudios teórico-críticos de Ana Porrúa, Jorge Monteleone e Irina Garbatzky.

***

La poética de Fernanda Laguna se leyó y se escribió en vínculo con la llamada "poesía de los noventa" (García Helder y Prieto, 1998). La denominación, según el consenso crítico, remite a poetas argentinos –nacidos entre 1964 y 1972– que comienzan a escribir a principios de la década del noventa y cuyas poéticas heterogéneas han propuesto una nueva forma de relacionarse con la literatura del pasado[12] y con la cultura de masas (Yuszczuk, 2011). Dichas poéticas se vieron relacionadas con la aparición de nuevas tecnologías,[13] con nuevos formatos del libro y de edición independiente,[14] con nuevas dinámicas de

[12] En el caso de nuestro corpus, los anclajes de la obra de Laguna en la tradición poética han resultado sino débiles (Porrúa, 2003) al menos impuestos por una lectura hiperculta, lo que Anahí Mallol llamó, refiriéndose no solo a Laguna sino a la estética de Belleza y Felicidad, "esfuerzos teóricos por rescatar esa puesta a mínimo de lo poético como valor de una re-inmersión de los textos en una tradición cultural y literaria" (2017: 70).

[13] En los noventa surgen sitios especializados de poesía tales como: *poesia.com*, *zapatosrojos.com* y *Vox virtual*.

[14] Si bien, como señala Matías Moscardi (2016) las editoriales independientes no son nuevas y es posible encontrarlas desde principios del siglo XX, en los noventa, estas editoriales emergen con singularidades que generan maneras particulares de *hacer* poesía. Entre las editoriales independientes de los noventa surgidas en Buenos Aires, Moscardi destaca: Trompa de Falopo (1989-1993), Ediciones Deldiego (1998-2001),Vox (1997-), Belleza y Felicidad (1998-), y Siesta (1997-2005).

legitimidad y de intercambio dentro del campo artístico: inmediatez entre escritura y edición, autores que editan, comunidades de lectura, red de artistas/editores. A esto se suma el hecho de que los llamados *poetas de los noventa* fueron niños durante la última dictadura militar y, tal como señala Anahí Mallol (2017), dichas escrituras tuvieron lugar en el contexto político neoliberal del menemismo que impuso una feroz lógica de mercado y provocó una mirada desencantada del presente. Lo propio de los noventa, afirma en su tesis doctoral Marina Yuszczuk, se identificó con algo difícil de asimilar en un primer momento, con escrituras al borde del analfabetismo cultural y de la nada que plantearon un problema: ¿desde dónde leer esos versos para sancionarlos como poéticos? (2011: 18-19). Esta incomodidad puede ubicarse en los primeros textos críticos sobre los *poetas de los noventa*. Uno de ellos fue el prólogo a la antología *Poesía en la fisura* (1995) compilada y prologada por Daniel Freidemberg y editada por Ediciones del Dock, donde se reúne a un amplio grupo de poetas de estéticas disímiles.[15] En el prólogo, Freidemberg traza el inicio de la reflexión sobre el estatuto de lo poético de estas escrituras:

> La poesía que está surgiendo es aparentemente más «sencilla» y «directa», no teme parecer «vulgar» o «prosaica» y renuncia a los hermetismos, los juegos de palabras, los eufemismos y los rodeos, a riesgo de caer en la simpleza, la insignificancia y la literalidad. (1995: 6-7)

Daniel García Helder y Martín Prieto, en el artículo titulado "Boceto N°2 para un… de la poesía actual",[16] responden al prólogo y reescriben: "los poetas recientes no corren el riesgo de *caer* en «la simpleza, la insignificancia y la literalidad», más bien dan la impresión de *partir* de ahí, y por momentos de no tener el karma de mayores pretensiones" (1998: 17, cursiva en el original). Su trabajo, por un lado, continúa con la idea de simplicidad propuesta por Freidemberg aunque revalorizándola y, por otro, amplía la selección de *Poesía en la fisura* incluyendo a Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman y

[15] La selección de poetas y poemas, a cargo de Freidemberg, se realizó a partir del material recibido en una convocatoria abierta a todos los escritores de hasta treinta años que residieran en el país. En esta reunión, entonces, se observa una muestra panorámica de la poesía joven, conformada por los siguientes nombres: Osvaldo Aguirre, Eduardo Ainbinder, Carlos Battilana, Carlos H. Bianchi, Marilyn Briante, Fabián Casas, Macky Corbalán, Martín Dentis, Juan Desiderio, Edgardo B. Díaz, José Di Marco, Selva Dipascuale, Daniel Durand, Guillermo O. Fernández, Rosana Formía, Martín Gambarotta, Héctor Horacio Marino, Fernando Martín Molle, Eduardo Noé, Edgardo Pígoli, Ricardo Daniel Piña, Sergio Raimondi, Alejandro R. Retegui, Fernando Rosemberg, Alejandro Rubio, Cynthia Sabat, Ernesto San Millán, Mario G. Varela, Norberto G. Vega, Beatriz Vignoli, José Villa y Ana Victoria Wajszczuck.

[16] Aunque se publicó en *Punto de vista* en 1998, el artículo se presentó el 7 de octubre de 1997 en la ciudad de Santa Fe, en el marco de la Tercera Reunión de Arte Contemporáneo organizada por la Universidad Nacional del Litoral.

Santiago Vega. Según García Helder y Prieto, los *poetas de los noventa* o poetas recientes poseían la maestría de aprehender los signos del presente y se distinguían en dos líneas poéticas: la objetiva –ligada al realismo, a la idea de conocimiento a través de la contemplación, y al lenguaje llano– y la banal –ligada al pop, al minimalismo, al kitsch y al neobarroco–. Es en esta última línea que incorporaron a Laguna y, de hecho, lo hicieron citando "Xuxa es hermosa" (1995: s/n) que será, en adelante, uno de los poemas de los que se servirá la crítica para definir su obra poética. La intervención de García Helder y Prieto resulta central ya que delimitará un modo de leer su obra –la banalidad– y sus poemas como "miniaturas banales, encantadoras y plásticas" (17). De esta forma, la figura de Laguna, que hasta ese momento solo había publicado su autoedición titulada *Poesías* (1995), es tempranamente leída por la crítica dentro de la llamada *poesía de los noventa* aunque se refieran a ella de manera muy breve –no es menor que aclaren: "(se desconocen más datos)" (17)–.

Un año más tarde, en el número 47 de *Diario de poesía*, se publicarán poemas de Laguna y Bejerman junto con textos de Fabián Casas, Martín Gambarotta, entre otros. La selección de catorce poemas de Laguna titulada "Poesías para Mí" de 1998 se vincula con esa primera definición de García Helder y Prieto, dado que consiste en una serie compuesta por poemas cortos –publicados hasta ese momento– que exploran una voz ligada al mundo de la infancia.[17] La insistencia de los estudios posteriores en dicho recorte testimonia lo que tanto Cecilia Palmeiro (2011) como Yuszczuk (2011) notarán en los primeros trabajos críticos sobre nuestro corpus: una limitación al momento de distinguir la obra de Laguna de otras poéticas, poniendo en evidencia el desconcierto particular que produjo. Percepción que incorporan Laguna y Cecilia Pavón en su revista cuando exigen "nuevas generaciones de críticos que hablen de nosotras/ «aceptamos el desafío de la crítica dura»" (2002: 98).

En el año 1995, entonces, Laguna autoeditó su primera plaqueta, mientras que un año antes había tenido lugar su primera muestra como artista visual en el Centro Cultural Rojas.[18] Así como *Poesías* fue prontamente considerada por la crítica especializada, su

[17] El título "Poesías para Mí" retoma uno de los poemas "Poesías para Mí. /Que me calman/ y me alegran" (1998c: 14). Este se resaltó a modo de subtítulo al presentarse, unos meses antes, una selección de sus poemas en la revista *nunca nunca quisiera irme a casa* nº 2-3 (1998b).

[18] El Centro Cultural Ricardo Rojas, fundado en 1984, es un organismo de extensión cultural de la Universidad de Buenos Aires. En 1989, se abrió en el hall de entrada la Galería del Rojas, dirigida por el artista y crítico de arte Jorge Gumier Maier de 1989 a 1997. Las muestras de la Galería se transformaron en un modelo central de las transformaciones artísticas de la década, a la vez que

primera muestra puso en juego, como señala Francisco Lemus, una impronta que hizo mucho con el legado de la Galería del Rojas: "expandió su llegada artística, corrió los límites hacia zonas de menor confort, mezcló personas y consignas" (2020: 6), al tiempo que empujó la "marca del Rojas hacia una condición más indefinida, casi a foja cero" (6). Lejos de las distinciones disciplinares, estos comienzos evidencian los cruces de una y otra práctica, aunque los vínculos no se agoten en la cercanía temporal,[19] como puede observarse en el relato mítico que construye Laguna sobre su origen como escritora:

> En ese tiempo terminé por hacer cuadros escritos y divirtiéndome les puse de nombre poesías. Me parecía atrevido ponerle de nombre poesías a cuadros. Después de varios años me hicieron dar cuenta que en realidad eran poesías y me hice poeta. En ese momento fui las dos cosas y comencé a escribir los cuadros porque había cosas que no podía pintar y me gustaba ser muy directa. declaraciones de amor, pedidos específicos. (2005: s/n)

Los límites disciplinares se suspenden para exhibir un ida y vuelta entre estas *formas de hacer* poesías y cuadros, a partir de una obcecación y un desplazamiento constante entre prácticas y objetos. Esto explica, de igual modo, los rasgos compartidos entre sus obras visuales y literarias.[20] Efectivamente, los debates en torno al estatuto de lo poético tuvieron reverberaciones en su obra visual, poniendo de manifiesto los diálogos que su *hacer* anima y una concepción común del arte. Un ejemplo es la coincidencia en el uso de términos por parte de la crítica de arte y de la crítica literaria: *infantil* (Francica, 2015; Lemus, 2017)*, cualquierización* (Braistrr, 2000; Selci y Mazzoni, 2006), *grado cero* (Kamenszain, 2016) y *foja cero* (Lemus, 2020). Es en este sentido que se trabajará con una selección de su obra visual que permita indagar sobre las *formas de hacer* de Laguna con el objetivo de visibilizar los vínculos entre la escritura y sus propuestas visuales. La selección comprenderá algunas plaquetas de Belleza y Felicidad en las que se trabaja con imágenes, el dibujo que irrumpe entre los poemas reunidos en *Control o no control* (2012), *La princesa de mis sueños* (2018) –que reúne su producción poética desde 1994 al 2003, en donde se incluyen carteles hechos por Laguna con fibra–*, Fernanda Laguna para colorear* (2017) –que reúne dibujos de "su diario íntimo" (2017: s/n)–; y *Amor total: los 90 y el*

---

estimularon debates y discursos que son centrales para pensar el devenir del arte contemporáneo. Véase: Lemus, F. (2019). "El Rojas y las mujeres artistas" y AAVV. (2003). "Arte rosa light y Arte Rosa Luxemburgo".

[19] En la biografía escrita por Laguna y Golubicki (2020) se resalta este rasgo: "Sus primeros poemas fueron exhibidos al mismo tiempo que sus obras visuales" (94).

[20] El análisis detenido de esta intervención se desarrollará al estudiar los modos en que se constituye como performer de su obra en el segundo capítulo.

camino del corazón (2020) –que reúne su producción visual desde 1994 a 1999, incluyendo algunos carteles que ya habían sido publicados en *La princesa de mis sueños*–.

Tres años después de *hacerse* poeta, en 1998, Laguna funda junto con Pavón el espacio de arte y sello editorial Belleza y Felicidad,[21] proyecto que se convirtió en "un hito de los años en cuestión" (Mallol, 2017: 74) ya que habilitó nuevas *formas de hacer* y permitió problematizar las categorías desde donde pensar y *hacer* poesía, modificando las prácticas artísticas y la visibilidad de esas maneras de hacer (Moscardi, 2016). Ciertamente, las prácticas de autoedición, los recitales de poesía, las muestras, los proyectos y espacios que desde allí se desplegaron, resultan ineludibles para pensar la singularidad de nuestro objeto. La última nota biográfica que aparece en la solapa de su libro *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023), escrito junto con Cecilia Palmeiro, señala: "Como artista, además de obras, desarrolló espacios independientes como la galería de arte y editorial Belleza y Felicidad" (s/n). Este gesto interesa en la medida en que convoca una percepción de ByF anudada directamente a una *forma de hacer* arte. Para pensar en la galería y la editorial, Laguna se corre de la posición de gestora cultural, editora o curadora de arte, y se inclina, sin dejar de tensarla, por la figura de artista.

De este modo, el recorrido que traza la autoedición de aquella joven de veintitrés años, quien hasta ese momento se presentaba como artista visual, delinea varias claves de la época: la enorme vitalidad y las diferentes formas de sociabilidad que la definieron, la participación de los poetas jóvenes en las lecturas críticas —un cruce que puede hallarse en *Diario de Poesía*, *Vox virtual* y la revista *18 whiskys*, por ejemplo—, la atención a lo nuevo, el surgimiento de distintos espacios de promoción y de formación. Para dar una idea del dinamismo del campo, bastaría con mencionar la proliferación de proyectos culturales ligados a la poesía, como los premios impulsados por el *Diario* y el sello VOX, el Festival Internacional de Poesía de Rosario (FIPR), y los talleres de Leónidas Lamborghini, de Diana Bellessi y de Arturo Carrera y Daniel García Helder, entre otros. El veloz movimiento de *Poesías,* iniciado entre conocidos –es justamente en el taller de Carrera donde Pavón y Bejerman leerán el poemario–[22] hasta alcanzar la atención del *Diario de*

[21] De aquí en más: ByF.

[22] Explica Pavón: "Con Fernanda nos conocimos a través de la poesía. Yo iba al taller de Arturo Carrera y él me mostró un poema de ella sobre Xuxa que me encantó. Un día, Fernanda me tocó el timbre de casa y me trajo un librito de poesía escrito e impreso por ella. En esa época yo salía todos

Poesía, una de las revistas especializadas con mayor centralidad en ese entonces,[23] no es sino una manifestación a escala de los modos singulares de circulación de la poesía en esos años. Dicha circulación estaba signada por un espíritu de instantaneidad y amateurismo[24] (cualquiera podía escribir y editar) que, lejos de resistirse a los cambios propiciados por la aparición de la web 2.0,[25] los prefiguraron y se sumaron a su estela (no se necesitaba ser especialista para diseñar y sostener un blog en el que se publicaban y leían textos de forma inmediata).

Lo cierto es que, en la performance de Laguna, la pregunta suscitada a principios de siglo sobre el estatuto de lo poético (Yuszczuk, 2011) puede verse respondida por imposición de proyectos, ediciones y lecturas. Esto se observa, por un lado, en la reunión y en la publicación de material poético y visual,[26] en la multiplicación de puestas en voz que se acercan a su propuesta poética –una voz femenina que se desliza entre el no saber y el

---

los días con Sergio de Loof, que tenía el bar Remís París, y él me propuso que hiciera una muestra con ella" (Gigena, 2019: s/n). Sugerencia de Sergio de Loof mediante, realizarán su primera muestra titulada *Fácil* que consistió en un "minicatálogo, obviamente fotocopiado, [que] estaba dedicado a Sergio King of Beauty and Happiness. De ahí surgió el nombre de Belleza y Felicidad" (s/n). La extensión de los lazos entre estos tres artistas continuará durante el funcionamiento de ByF, como puede observarse en las exposiciones de De Loof en la galería.

[23] *Diario de poesía. Información, creación y ensayo* (1986-2012), dirigido por Daniel Saimolovich, publicó ochenta y tres números en Buenos Aires, Montevideo y Rosario. Actualmente, es posible consultar los ejemplares en el sitio del Archivo Histórico de Revistas Argentinas (Ahira).

[24] Al referirse al modo amateur de editar de Iván Rosado, Irina Garbatzky opera con una distinción necesaria para pensar en ByF: "Una perspectiva que difiere del par amateurismo-profesionalismo del siglo XIX, aquella dualidad que entendía la profesionalización del escritor a partir de la necesidad de subsistencia económica y a lo amateur como aquello que era posible en virtud del aprovechamiento del ocio y la vida de rentas [...]. La empatía que marca el camino del amateur-artesano [en estas editoriales] como contracara del profesional de las letras pone en escena la figura del artista que transita por diferentes espacios, medios y lenguajes" (2016: 2).

[25] La circulación comercial de Internet en Argentina en 1995 coincide con el año en el que circulan los primeros poemas de Laguna. Véase: Constante, A. y otros (2013). *Las redes sociales: Una manera de pensar el mundo*.

[26] A su primera poesía reunida a cargo de Mansalva en *Control o no control* (2012), le siguieron nuevas antologías de poesía como *Los grandes proyectos* (2018) publicada por Página 12 y *La princesa de mis sueños* (2018) a cargo de Iván Rosado. Por otra parte, se publicaron reuniones de sus textos curatoriales en *Espectacular. Cartas y textos de arte* (2019) y de sus obras visuales en *Amor total: los 90 y el camino del corazón* (2020), también por Iván Rosado. Asimismo, se reeditaron en Mansalva sus novelas publicadas en ByF firmadas por su heterónimo Dalia Rosetti: *Me encantaría que gustes de mí* (2005 [2002]), *Dame pelota* (2009) y *Sueños y pesadillas* (2016). Bajo su heterónimo, en el 2021 publicó la novela *El fuego entre nosotras* por Random House. Mientras que Iván Rosado editó su poemario *Pañuelo de mocos* (2022) y textos narrativos en *Durazno reverdeciente y Porque te quise mucho* (2023). Su obra fue traducida al inglés en los libros *Belleza y Felicidad* (2015) a cargo de Editorial Sand Paper Press y en *Dreams and nightmares* (2028) por la Editorial Les figures. En el año 2023 se tradujo parte de su poesía al portugués en el libro *Un chamado telepático de socorro* a cargo de Eduarda Rocha por Macabéa Edições.

atrevimiento–; por otro lado, en la incorporación de Laguna a museos[27] y a programas académicos; y en la cantidad de ensayos críticos que toman como objeto su obra. No obstante su ineludible actividad e injerencia en la escena artística contemporánea, hasta el momento no ha sido realizado un análisis de conjunto capaz de reparar en las múltiples formas de invención de Laguna y que este trabajo denomina *formas de hacer,* donde consideramos que reside la radicalidad de su propuesta. Asimismo, resta preguntarse por el devenir de esas *formas de hacer* a lo largo de su obra. En este sentido, la tesis intenta hacer aparecer en el recorrido de sus capítulos, la pregunta acerca de cuál es el movimiento que puede trazarse desde la modulación de la voz de *Poesías* –con Xuxa como música de fondo–[28] hacia los versos donde el yo celebra triunfalmente el fin de aquella generación con la que fue leída:

> Hoy terminó la poesía de los 90
> con los pactos de los poetas que se cubrían.
> [...]
> Hoy acabó esa generación
> y sin ser mejores sobrevivimos.
> Ellos quedaron con sus castillos
> y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno
> [...]
> (2018b: 75-76)

¿Qué permiten vislumbrar estos versos en los que el nosotras cierra una forma de hacer y de pensar la poesía? ¿Qué le ocurrió a la modulación de esa voz niña que creía en el corazón de Xuxa en el pasaje hacia este tono de afirmación victoriosa y concluyente? ¿Acaso estos versos, en los que el yo se dice sobreviviente, están advirtiendo sobre una ambivalencia en el movimiento de su voz muchas veces omitida? ¿Qué estrategias se filtraban en el *hacer* de

[27] Sus pinturas han formado parte de colecciones en los siguientes museos: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Museo Tamayo, la Fundación Cisneros, Museo Guggenheim de Nueva York, Museo Drawing Center de Nueva York, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Museo de Arte Pérez Miami, Museo Reina Sofía, el Centro de Arte 2 de Mayo; y la Galería de arte Nora Fisch. Véase la muestra online: "Orgullo y prejuicio. Arte en Argentina en los 90 y después. Capítulo III: Fernanda Laguna", con curaduría de Francisco Lemus del año 2020. Disponible en: https://norafisch.com.ar/fernanda-laguna/

[28] En el poema que forma parte de su primera plaqueta *Poesías* (1995) se lee: "Xuxa es hermosa./ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas.// Yo creo en su corazón./ Xuxa es hermosa" (1995: s/n). La figura de Xuxa permite establecer relaciones con imágenes y estéticas provenientes del arte visual de los noventa, como la obra de Marcelo Pombo titulada, justamente, *Xuxa* (1993).

la artista para sobrevivir a los pactos ajenos? Y, en todo caso, ¿a qué sobrevivió y qué implica para ese yo sobrevivir en la poesía argentina?

***

El estudio de la obra de Laguna no puede ignorar la dimensión de lo colectivo como una de las características centrales de la poesía de los noventa, en general, y de la poética de Laguna, en particular. Por esto, desde el comienzo, la tesis procura pensar a partir del concepto *tecnologías de la amistad*[29] y de la idea de *red*[30], pues ambas nociones permiten atender a la reconfiguración que lo colectivo habilita en la categoría de autor y su íntima relación con la pregunta por los límites y las *formas de hacer* y de ser del arte. En este sentido, la obra de Laguna ya ha sido leída con agudeza desde la noción de lo colectivo en tanto fundadora junto con Pavón de ByF en los estudios imprescindibles de Cecilia Palmeiro (2011), Marina Yuszczuk (2011), Cynthia Francica (2015), Matías Moscardi (2016), Anahí Mallol (2017) y Claudio Iglesias (2018).

Como se sabe, el problema de la autoría ha sido una cuestión abordada desde el inicio de la literatura moderna.[31] Hacia finales de la década de los setenta, se presentan dos de los escritos que condensarán gran parte de los debates y discusiones sobre la figura de autor en tanto categoría de análisis: "La muerte del autor" (1968) de Roland Barthes y "¿Qué es un autor?" (1969) de Michel Foucault. En el primero, Barthes –distante todavía de su *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) o de *Diario de duelo* (1977)– discurre sobre la condición del escritor moderno quien, antes que preceder o exceder la instancia de escritura, se define por ella, pues es el lenguaje el que performa y no el yo en tanto creador individual. Por su parte, Foucault pronuncia su conferencia en la Sociedad Francesa de Filosofía donde opera con una distinción central entre el autor como "individuo real" (2010 [1969]: 21) y lo que él llamará la función-autor, ubicada en los límites de lo textual, para

[29] El empleo de esta noción sigue la propuesta de Roberto Jacoby en "Tecnologías de la amistad, 3 Banquetes de artistas y filósofos" (2007).
[30] La *red* será pensada a partir de la noción acuñada por Reinaldo Laddaga en su *Estética de la emergencia* (2006).
[31] Señala al respecto Julio Premat: "la puesta en duda del sujeto biográfico en tanto que origen unívoco del texto literario y de la intencionalidad como clave de la creación son inherentes a los discursos literarios sobre la modernidad, y muy particularmente los del siglo XX: desde la oposición a Sainte Beuve de Proust, desde Valéry y Mallarmé, hasta, por supuesto, la gran «saga» de las vanguardias que trastocó definitivamente los conceptos de escritura, de autoría, de obra, de representación, de originalidad" (2006: 311- 312).

caracterizar el funcionamiento de distintos discursos. La función-autor foucaultiana refiere, de esta manera, a un proceso de subjetivación que se da en el interior de los textos mediante el cual es posible identificarlos con un nombre propio que constituye a un individuo en autor de esos discursos.[32] Las reflexiones sobre la muerte del autor de Barthes y de Foucault coinciden, entonces, al sostener que el escritor moderno no precede a la obra sino que se constituye en y por ella: "la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura" (Foucault, 2010: 13). Continuando con la aporía, Giorgio Agamben propone pensar al autor en tanto gesto, es decir, como "aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión [...] el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instaura en ella un vacío central" (2005: 87).

En relación con la escritura de poesía se configura la noción de yo lírico o poético como instancia ficticia que distingue a quien habla en el poema del autor (Reisz, 1986).[33] Aunque, como analiza con precisión Anahí Mallol, en muchas ocasiones el yo lírico resulta un modo metafórico de referirse a los recursos utilizados por un poeta para proferir enunciados que pueden ser tomados como "actos de habla del propio poeta, esto es, como manifestaciones directas de su real sentir en el instante de escribir el poema" (2008: 32). No obstante, esta suposición se suspende, especialmente, desde las vanguardias en adelante cuando se observa que el poeta también parece ausentarse para devenir pura voz. En "La figura del poeta en la lírica de Vanguardia" de Walter Mignolo (1982) la experiencia de la subjetividad no se correspondería, en ciertas escrituras como las de Oliverio Girondo o Vicente Huidobro, con una "real experiencia autoral" (134) sino que se concebiría como una voz sin cuerpo: "La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que «paulatinamente se evapora», para dejar en su lugar la presencia de una voz" (134). En consonancia con esto,

[32] En este sentido, en la conferencia "Ante la ley" leída en el Coloquio de Cerisy en 1982 y publicada en 1985 en un volumen colectivo, Jacques Derrida propone pensar la firma del escritor en tanto performativo jurídico que funcionaría como uno de los marcos capaces de otorgarle unidad y singularidad a los textos. Sin embargo, este límite final del texto es difuso y desviado dado que no es posible acceder directamente ni a la ley ni a la persona jurídica.

[33] Al respecto, afirma Mallol en su tesis doctoral: "El autor literario forma parte de un mundo imaginario, y puede no ser el que imagina y el que es imaginado simultáneamente. El «yo» del texto lírico forma parte del imaginario de la ficción literaria; es un ser de papel, un carácter o personaje" (2008: 45). Para un análisis detallado sobre la distancia entre sujeto lírico y autor, veáse: Reisz, S. (1986). "¿Quién habla en el poema?". Véase también: Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura.*

Jorge Monteleone (2016) señalará la escisión del yo poético iniciada con la poesía moderna (el "Yo es otro" –*Je est un autre*– de Arthur Rimbaud) y, especialmente en el caso hispanoamericano, a partir de las vanguardias históricas. La evaporización del yo y la metáfora del autor como un muerto animan a Monteleone a postular la noción de "sujeto imaginario del poema" en términos de "fantasma de un nombre" (15),[34] con el fin de articular la subjetividad imaginaria que se desprende del poema y su vínculo con la figura autoral junto con el sujeto simbólico social.[35] La tríada de Monteleone, en donde el muerto deviene *fantasma* de un nombre, será trabajada a lo largo de la tesis, a partir de la noción de performance del yo, que buscará entreverar figura autoral-obra-*individuo real*. Dicha tensión se corresponde directamente con las *formas de hacer* de Laguna y de pensar lo poético: "En mi poesía incursiono en el mundo del yo. [Los poemas] Hablan de lo que me va pasando en la vida" (Bonadies, 2019: s/n).

Si bien, como puede observarse en este breve recorrido –a diferencia del siglo XIX, período de emergencia del autor (Bourdieu, 1992)–[36], muerte, vacío y ausencia fueron nociones insistentes para pensar y analizar dicha categoría, a fines del siglo XX se advierte el retorno del interés por su figura y, a su vez, el retorno del problema de los límites entre autor y personaje, escritura e intimidad; lo que en otros términos podría describirse como vuelta del autor en tanto categoría de análisis y atractivo del mercado "under" (Palmeiro, 2011: 167). En la narrativa, la ficción del yo y su tensión con lo biográfico pueden asociarse con las escrituras íntimas cuyo recurso principal es la primera persona y el

[34] Monteleone lo describe así: "Menos el fantasma de un hombre que el fantasma de un nombre. Habla ese fantasma allí donde se ha ausentado el sujeto real, para que la voz imaginaria del poema restituya la otra voz que fundamenta el ser mismo de la existencia" (2016: 15).

[35] El sujeto simbólico social determina, según Monteleone, el rol que cumple quien dice yo en el poema en el espacio público. Mientras que figura autoral vincula el carácter "nominal, funcional y jurídico" del autor y las experiencias biográficas (2016: 12). Esta teoría del imaginario poético la explica a partir del poema *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández: "El sujeto simbólico es aquel que ofrece a ese sujeto imaginario una investidura en el espacio público, es decir, el gaucho del poema tipifica ese rol en la sociedad. [...] el sujeto imaginario del poema tiene efectos en el plano social en tanto sujeto simbólico [...]. La figura de autor está dada por José Hernández, el que firma [...]. No habría, entonces, exactamente un yo de origen, sino una especie de circulación de los contenidos subjetivos imaginarios y simbólicos que dispone el poema" (13-14).

[36]Al referirse a la configuración del campo literario, Pierre Bourdieu remite a la emergencia del autor, tomando distancia de la idea romántica del genio creador: "surge una auténtica sociedad dentro de la sociedad; aun cuando, como ha puesto de manifiesto Robert Darnton, se fuera anunciando, a una escala sin duda mucho más restringida, desde las postrimerías del siglo XVIII, esta sociedad de los escritores y los artistas, donde predominan, por lo menos numéricamente, los plumíferos y lo pintores noveles, tiene algo absolutamente extraordinario, sin precedentes"(1995: 91)

registro de vivencias que se le podrían atribuir al autor, y que convergieron en lo que ha sido leído como "giro autobiográfico" o "subjetivo".[37] Según señala Julio Premat (2006), el "retorno" consiste, más bien, en un modo diferente de pensar al autor que se corresponde con el lugar que la intimidad y la individualidad ocupan en el espacio público en un período histórico y cultural.[38]

A partir de estas consideraciones y en vínculo con la hipótesis central, el análisis retomará la noción de "performer" propuesta por Patrice Pavis (2008 [1996]) dado que aporta una herramienta clave para estudiar las *formas de hacer* un yo o yoes en la obra de Laguna. El performer es, según Pavis, aquel que "habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y que persona)" (334). La noción, entonces, antes que analizar lo que hay de verdadero de su vida en sus textos, buscará enfatizar el gesto de retirada señalado por Agamben al referirse al autor:

> El sujeto –como el autor, como la vida de los hombres infames– no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto –si lo fue– en juego. (2005: 93)

[37] Sobre el giro autobiográfico, explica Alberto Giordano: "el marcado giro autobiográfico que tomó la literatura argentina en los últimos años, un movimiento perceptible no solo en la publicación de escrituras íntimas (diarios, cartas, confesiones) y en la proliferación de blogs de escritores, sino también en relatos, en poemas y hasta ensayos críticos que desconocen las fronteras entre literatura y «vida real» [...] un tiempo en el que se volvió a ver un egotismo tan desenfrenado como el que signó al modernismo del otro entresiglos" (2008: 13-14). Véase además: Bourriaud, N. (2009) *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*; Giordano, A. (2011) *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*; (2012) *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*; Premat, J. (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica"; (2008) *Héroes sin atributos*; Speranza, G. (2008). "¿Dónde está el autor?".

[38] Los ensayos de Boris Groys (2021), en este sentido, se proponen abordar la figura del autor y del artista en la "sociedad del espectáculo" (Debord, G. 1995 [1967]) a partir de la noción de "autopoiética" (22). Desde la perspectiva de la *autopoiesis*, su análisis aborda las condiciones de visibilidad de la imagen como mercancía desglosada del capitalismo. Esto es, que toda persona pública es, en este momento histórico, una creación artística. De esta forma, al consumo masivo del arte en el siglo XX, Groys opone la producción artística masiva del siglo XXI, mediante la cual la sociedad deviene espacio de exhibición, sobre todo a través de las redes sociales donde todos son artistas y "obras de arte autoproducidas" (33) para un espectador ausente: "aunque no todos producen obras, todos *son* una obra" (40, cursiva en el original). Si bien la idea de artista como obra se aproxima a la hipótesis de nuestro trabajo –al considerar a Laguna como performer– operamos con una distinción entre el diseño de sí y su obra: el diseño de sí es parte de la obra, se constituye en ella, pero ésta no implica únicamente la presentación de su subjetividad y la expresión de una vida. Comprende decisiones retóricas, modos singulares de edición, formas de composición, y la constitución de un archivo poético, que no pueden pensarse sin más como formas de representación y expresión de la vida de Laguna *individuo real*.

El término *jouer* del que deriva *jouèes,* empleado para recuperar la idea de poner en juego las vidas infames en referencia al libro de Foucault (1982), remite también a poner en escena o interpretar un papel.[39] Aquello que interesa señalar al hacer referencia a Laguna en tanto performer es el gesto por el cual la vida se pone en juego y en escena a partir de distintos dispositivos que son, a su vez, afectados por esta. Lejos de suponer que la figura del artista se difumina entre la multitud, como manifiesta Boris Groys (2021) al referirse a los artistas contemporáneos, se considera que la performance de Laguna, en la tensión entre la figura de autor y el personaje, se afirma como una vía, entre otras posibles, para *hacer* arte; es decir, como si la *forma de hacer* su yo se ubicara entre Laguna *individuo real* (Foucault, 1969) y su obra en tanto fuerza artística productiva aunque, como toda fuerza, solo podrá, en los límites de este trabajo, ser considerada en términos de especulación teórica.

La idea de que la subjetividad define el valor de la obra no hace más que reducir la complejidad de ésta, como señaló Jan Mukarovsky en "La personalidad del artista" (1975). Las obras de arte no pueden leerse como expresión pasiva y total de sentimientos o de procesos psíquicos de los autores, en la medida en que entre la personalidad y la obra necesariamente intervienen procedimientos artísticos que imposibilitan la expresión espontánea. Ahora bien, continúa Mukarovsky, tampoco es posible negar la presencia en la obra de la personalidad del artista (289-290). De modo que antes que averiguar hasta qué punto las producciones de Laguna manifiestan vivencias tomadas de su existencia con el fin de someter el análisis a una lectura psicológica o biográfica, la tesis se propone leer los procedimientos que intervienen en la tensión entre subjetividad –aquello que Mukarovsky nombra en términos de personalidad del artista– y sus *formas de hacer* un yo o yoes. De hecho, es la misma Laguna la que evoca, en uno de sus textos de la revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*, la noción de personalidad para confundirla con la de literatura, en el momento en el que el yo se refiere a un distanciamiento entre Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman: "No sé si es un problema de literaturas o de personalidades" (2002: 5). Mientras

[39] Agamben no repara en la acepción teatral sino en la posibilidad de pensar qué implica que una vida sea "jugada" en la escena. Entre las respuestas que ensaya, considera el rebasamiento de la ley moral, por una parte, y la entrega al riesgo, por otra. El gesto del autor a través del cual pondría en juego su vida se plegaría, entonces, en el umbral vacilante de lo (in)expresado en la escritura, entre su afirmación –que puede ligarse al atrevimiento de Laguna– y su retraimiento. Agamben sostiene que la subjetividad "se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él" (2005: 94).

que, en otro texto de la misma publicación, al referirse a la poesía de Laguna, Pavón sostiene: "vos nena, sos un ser mucho más extraño. Ese libro que escribiste «triste», qué raro que es, con números en vez de poemas, rarísimo" (9). La plaqueta de 1998 a la que se refiere Pavón, compuesta por poemas que combinan diferentes números, provoca la adjetivación del texto pero derivada de la personalidad: el libro es "raro", "rarísimo", porque Laguna es extraña y, podría agregarse, ella es rara en la medida en que su arte lo es.[40] El *hacer* un yo deviene una forma entre otras de *hacer* arte, por eso dirá en uno de sus textos curatoriales: "Aunque no me conozcas ni me veas, esta soy yo. Toda yo acá. Y lo más loco, que cuando ya no esté una parte de mí en este mundo, yo seguiré aquí" (2019: 27). Así como su obra es una performance y la performance hace su obra, Laguna *hace* un yo que forma parte de su obra, como si el nombre "Fernanda", con el que se presenta al comienzo del texto citado y con el que firma al final, fuese una obra que se *hace* en la escritura.

En consonancia con esto, según Tamara Kamenszain (2016), puede encontrarse en la obra de ciertos artistas, entre los que ubica a Laguna, una disposición a compartir la intimidad que deja huellas o señales de lo real en el poema pero que es inofensiva porque, lejos de escandalizar, repite lo que todos saben. En el caso de Laguna, Kamenszain destaca "un modo afectivo de escribir no escribiendo y de entrar y salir de la literatura por necesidades de la vida" (87). Si bien no se refiere a Laguna como performer ensaya una respuesta al dilema del ser y el parecer planteado por la crítica, como se verá, y reivindica en Laguna la ambivalencia propia de la performance: "[Fernanda Laguna] es poeta a veces, cuando el cuerpo inspirado la deja, y cuando no, se hace" (86). De modo que, para Kamenszain, Laguna es poeta y se hace, un hacerse que supone una actuación o teatralización del rol. En este sentido, es notable el hecho de que, al momento de describir sus comienzos en la pintura, Laguna afirme que lo hizo copiando a otros, es decir, empezó su camino de la performance actuando, haciendo como si fuera otros artistas visuales.

***

[40] En los noventa y principios de los 2000, la idea de subjetividad como instancia de valor en Argentina puede observarse en el texto curatorial que escribió Ernesto Montequin a propósito de la muestra "Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva". Para Montequin, el valor de las obras de arte de este grupo, al igual que el de las obras del grupo de artistas del Rojas, reside en las "historias de vida" de sus creadores (2003: 38).

Para seguir el camino de la performance, esta tesis organiza su recorrido en cuatro capítulos:

El **primer capítulo** examina la performance en tanto *formas de hacer* libros y espacios, a partir de la participación de Laguna en ByF. El término performance permitirá extender la mirada hacia la escena, el cuerpo, la voz y los encuentros que determinaron los rasgos constitutivos de su obra. Se plantearán tres aspectos clave de las *formas de hacer* que singularizan la performance de Laguna: la precariedad (*hacer* con los materiales y saberes que se tiene al alcance), la inmediatez (*hacer* sin tiempo, emulando la velocidad de las redes sociales) y la amistad (*hacer* con otros). Partiendo de estas consideraciones y de la hipótesis general sobre su *hacer* obcecado y desplazado, la hipótesis específica del capítulo es que dichas formas determinaron los rasgos centrales de su camino de la performance, a la vez que desplegaron una fuerza inaudita, cuyos efectos continúan resonando en la literatura y el arte de las últimas dos décadas. La precariedad, la inmediatez y la lógica de la amistad pueden rastrearse dentro y fuera de sus poemas, tanto en ByF, como en otras experiencias y proyectos colectivos sostenidos por Laguna y sus amigos: ByF Fiorito (2003), Eloísa Cartonera (2003), *Donaciones* (2008-2009). En un primer momento, se pondrá el foco en las *formas de hacer* el espacio y la galería de arte ByF.

En una segunda parte del capítulo, se analizarán las *formas de hacer* libros en consonancia con la estética de los fanzines proveniente del punk y, especialmente, un *zine* feminista norteamericano de los noventa –*Riot Grrrl*– como antecedentes políticos y estéticos, tanto de las plaquetas de ByF como de la revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (2002). Asimismo, se abordarán dos performances que tuvieron lugar en ByF: "Remate de obra en vivo" (2004) y el cierre de la galería (2007). Luego, se indagará en la politicidad de los proyectos ideados por Laguna y, como evidencia de las redes que se extendieron a fines de los noventa y de un *sensorium* compartido, los lazos que se tramaron con el ciclo de lecturas Zapatos Rojos. Al respecto, a la luz de la noción *repartición de lo sensible* de Jacques Rancière, se podrá observar cómo la obra de Laguna desplegó una transformación de los modos particulares en los que se viabilizaron tensiones y problematizaciones de lo literario en el espacio local.

En el **segundo capítulo** el análisis se enfocará en el atrevimiento y el temblor como los principales atributos de sus *formas de hacer* un yo o yoes, a partir del relato mítico construido por Laguna sobre el modo en que se *hace*, deviene, escritora. La consideración

de Laguna como performer responde a las limitaciones que suponen categorías como figura autoral o personaje, pues reducen las *formas de hacer* un yo o yoes de su obra; es más bien en la tensión entre estas dos categorías y su obra donde se juegan su obcecación y su desplazamiento. Esto es: la construcción que hace Laguna de un yo o de varios yoes, en principio como artista del Rojas y de ByF, excede sus publicaciones, develando una tensión sobre los límites que distinguen autora, figura autoral y personaje. El desplazamiento ejercido en relación a una posición fija (la figura de poeta, de artista visual, de gestora cultural) se performa, entonces, tanto en la presentación "declaratoria" (Premat, 2021) de sí como en su escritura y su producción visual. En vínculo con la performance del yo, se sostendrá que del encuentro de los dos gestos constitutivos que se presentan en su relato de origen, se desprenderán otros atributos que atraviesan toda su obra: tensión entre ser y *hacerse,* la estupidez, el no saber, el hacer mal, la copia, el errar y el *gesto débil*.

El capítulo abordará, en un primer momento, el relato de iniciación construido por Laguna, sobre todo, en dos intervenciones: una breve autobiografía alojada en el sitio Bola de Nieve (2005) y una charla pública en la Universidad de Buenos Aires (2019). Dado que la performance tensa los límites entre el ser y el hacerse, en un segundo momento, la propuesta será leer esos movimientos en su poesía, estableciendo vínculos con la zona declaratoria –entrevistas, textos curatoriales y cartas– y con su obra visual para figurar los modos en que se trazan continuidades y los efectos de estas en su performance.

El **capítulo tres** aborda los movimientos de obcecación y de desplazamiento en la performatividad de género que se construye en varios de sus poemas y plaquetas, la muestra *Pienso en vos* (2005), la pintura *Gusto de vos* (1999) y dos de los dibujos que integran *Fernanda Laguna para colorear* (2017). El desplazamiento será analizado a partir de la noción de voces *feminizadas* (Richard, 1994)[41] con el objetivo de examinar los modos en que se desorienta el lugar común en su obra. Así, se estudiará de qué modo los lugares comunes invocados adoptan formas de la deriva que los invisten de "potencias anómalas"

[41] Richard se opone a la concepción representacional de la literatura para pensar lo femenino. Si bien no sería posible afirmar que la literatura tiene sexo, no obstante, señala la importancia de no neutralizar la cuestión, puesto que sería un modo de encubrir la hegemonía masculina. Por esto, propone pensar en términos de *feminización* de la escritura "cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.)" (1994: 132).

(Giordano, 1998: 31),[42] cuyo recomenzado desplazamiento es productivo pensar en términos de performance. Como se adelantó, se convocarán los estudios de Butler para describir los modos en que estas voces *hacen* género y (*des)hacen* el lugar común. De esta manera, el análisis parte de la afirmación de que las producciones visuales y escritas de Laguna irrumpen en discursos y géneros disponibles y, desde el interior de estos, habilitan desvíos impulsados por su obcecación y su desplazamiento.

En la primera parte del capítulo, se atenderá al estereotipo de la enamorada y la constelación de figuras que de allí se desprenden –espera, obsesión, identificación, sufrimiento, magia y felicidad– junto con la problematización de la sexualidad y la configuración de deseos (i)legibles socio-culturalmente (Butler, 2019 [2004]). La segunda parte se interesa por el estereotipo de madre[43] ligada a la virtud y a la bondad presente en los relatos tradicionales, al tiempo que aborda el estereotipo del ama de casa y el rol de la mujer ligado al espacio doméstico y privado que ha trazado el relato cultural dominante (Domínguez, 2007). La pregunta que guiará el análisis versará sobre el modo en que las voces *feminizadas* de Laguna asedian y conmueven los estereotipos e imposturas que atraviesan el discurso amoroso, las consignas del movimiento feminista, los cuentos de hadas y el relato bíblico.

Finalmente, el **cuarto capítulo** estudia la puesta en acto de la performance en dos dimensiones: por un lado, en las puestas en voz de sus poemas y, por otro, en la voz dramática construida en la escritura. Se examinarán los alcances poéticos, estéticos y políticos que se desglosan de su vocalidad, es decir, de la presencia de la voz en su escritura y en su performance. El análisis explorará, por una parte, qué se escucha en la voz de

[42] En su tesis doctoral, Alberto Giordano se refiere "a las potencias anómalas de estereotipo" para abordar las voces narradas por Manuel Puig, en tanto experimentación de "potencias no previstas en sus usos convencionales" (1998: 43). Entre los rasgos que señala, se encuentra la falta de distancia de Puig con los lugares comunes provenientes del folletín y la cultura sentimental. Así como los personajes de Puig sufren, después de fantasear con encarnar los estereotipos del cine o del tango, las voces de Laguna lo hacen en varios de sus poemas después de encarnar, por ejemplo, el estereotipo romántico de la enamorada. Aunque las voces de Laguna antes que ver en el estereotipo un testimonio del fracaso, creen en su fantasía y juegan con sus posibilidades desde la escritura inventando nuevos modos de nombrar la experiencia. En un trabajo reciente, Cecilia Palmeiro inscribe a Laguna en la tradición de Puig a partir de "la popularización y literaturización de las lenguas de las locas" (2020: 87).

[43] El análisis se limitará a abordar el estereotipo de la madre en tanto función discursiva (Domínguez, 2007) dentro de los relatos tradicionales, sus reescrituras, y en el discurso feminista, pero no se analizará desde una perspectiva psicoanalítica, dado que excede los límites teóricos y críticos de nuestro trabajo.

Laguna y qué *paisaje sonoro* invita a imaginar y, por otra, de qué modo se articulan en sus performances poéticas así como en sus poemas performáticos los movimientos que postulamos como clave de sus *formas de hacer*.

En un primer momento de este capítulo, nuestro objeto se circunscribirá a la "acción vocal por la cual el texto poético" se transmite (Zumthor, 2006: 40) con el interés de analizar los efectos que se producen en el encuentro entre la palabra escrita y su puesta en escena. Para esto, se analizarán a partir de registros escritos y entrevistas (Rubio, 2001; Díaz, 2001; Ortiz, 2002; Freschi, 2023) tres performances poéticas de Laguna a comienzos de los 2000: en Casa de la Poesía (2001), en Bahía Blanca junto con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman (2002), y en la presentación de la plaqueta *I love you don't leave me* en Cabaret Voltaire (2003). Por otro lado, se abordarán dos puestas en voz –festivales de Rosario (2011) y de Mar del Plata (2017)– a partir de registros audiovisuales alojados en el sitio *Caja de resonancia, archivo virtual de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea*. Luego, en un segundo momento, el análisis se enfocará en los poemas *Samanta* (1999), "A la noche" (2018b) y "Los grandes proyectos" (2018b), en los que la escritura parece emerger de una escena imaginaria y sonora (vocal) cuyos ecos teatrales –"el fantasma de oralidad en el poema", dice Jorge Monteleone (2011: 127)– no cesan de escucharse en el texto escrito, dado que se trata de la presencia innegable de una voz dramática.

***

Por último, la tesis incluye un **anexo** elaborado para la investigación en el que se reúnen entrevistas, imágenes y las dos ediciones de las plaquetas *La ama de casa* y *I love you don't leave me*, para su cotejo, pues las ediciones de Deldiego y de Arte Plegable no pueden adquirirse actualmente.[44] Siempre que se incorporen imágenes en el estudio se corresponderán con las necesidades del análisis y, en todos los casos, con la consideración de lo visual como una vía entre otras a través de la cual Laguna *hace* arte, es decir, configura su camino de la performance.

[44] El resto de las plaquetas editadas por ByF no formará parte del anexo, dado que es posible adquirir el catálogo en el espacio que actualmente lleva adelante Laguna llamado Para vos...Norma Mía!

1. Amistad, inmediatez y precariedad: *formas de hacer* libros y espacios

1.1 Los grandes proyectos, chicas...

En 2018, veinte años después del inicio de ByF, Fernanda Laguna publica su libro de poemas titulado *Los grandes proyectos*.[45] El poema que da nombre al libro, antes que indicar cuáles son esos *grandes proyectos*, exhorta a las chicas a no olvidarlos.

> Los grandes proyectos, chicas...
> Los grandes proyectos
> son muy gigantes.
> Los grandes proyectos a las 2.21 de la mañana.
> ¿Me escuchan, chicas?
> [...]
> son tan hermosos
> tan tan lindos
> gastamos tanto tiempo
> y bueno...
> los grandes proyectos.
> No lo olviden jamás.
> Los grandes proyectos,
> Los grandes proyectos.
> (2018b: 115-116)

El verso liminar marca la inflexión oral del poema en el que el yo se dirige a una segunda persona plural, "las chicas" quienes, como se ve en la pregunta, antes que leyendo, están escuchando. Así, la voz imagina una audiencia a la que se dirige para recordarle lo que nunca termina de articularse en el poema, pues se trataría más bien de un secreto que las mujeres traman en la madrugada,[46] esto es: los *grandes proyectos* son hermosos y no hay que olvidarlos. Si bien cuáles son y en qué consisten dichos proyectos no se dice, puesto que estos más bien conforman una contraseña compartida entre chicas, se delinean varios

[45] La colección, editada por Página 12, reúne a ocho escritoras mujeres a propósito del 8 de marzo (8M), considerado "Día Internacional de la mujer". Actualmente, en Argentina, desde el feminismo, se consigna como el día del Paro Internacional de Mujeres. Para un análisis del movimiento feminista a lo largo de la historia, véase: Laguna, F. y Palmeiro, C. (2023) *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*; Tarducci, M. Trebisacce, C. y Grammatico, K. (2019). *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño*.

[46] El secreto persigue la lógica de trinchera de la *lengua de las locas* (Palmeiro, 2020) como un modo político de resistencia. Un análisis extendido del poema "Los grandes proyectos" y su inflexión oral se verá en el capítulo cuarto.

rasgos clave para pensar los *grandes proyectos*[47] ideados por Laguna y, especialmente, ByF. Por un lado, la indudable certeza de que quienes los llevan adelante son las chicas a las que les habla. La temporalidad señalada –"a las 2.21 de la mañana"–, por otra parte, manifiesta la precariedad, la falta de tiempo y la lógica del secreto que los componen. Asimismo, los proyectos se vinculan con la belleza –son hermosos y lindos–, con lo múltiple –son muchos y gigantes– y con la necesidad de no olvidarlos manifestada, también, en el eco del sintagma –"los grandes proyectos"– que se extiende desde el título del libro hasta el final del poema.

De esta manera, los versos resonarán en este análisis como pregunta –cuáles son y en qué consisten los *grandes proyectos* de las chicas– aunque su respuesta, dado el carácter obcecado y desplazado de esta voz, no sea más que una especulación teórica. Porque, si bien son muchas las investigaciones que han estudiado la poesía de Laguna, la pregunta que instala su obra, según nuestra lectura, no se reduce a cómo escribir o cómo editar poemas, sino a qué camino seguir para *hacer* arte y en ese camino intervienen sus proyectos. Además de obras literarias y visuales, Laguna desarrolló formas de trabajo, en cuanto puso énfasis en la creación de espacios y prácticas que traman vínculos ineludibles con su propuesta poética. De modo que se leerán las tensiones que sus *grandes proyectos* conciben en las formas de lo sensible a partir de la categoría de performance, en tanto arte del hacer, capaz de invocar el carácter inquietante de su obra. En el marco de este capítulo, la performance será entendida, a su vez, en tanto "ejecución" y buscará visibilizar el matiz artístico del *hacer* vinculado con lo poético. En una de sus últimas notas biográficas, de hecho, se anuda el *hacer* espacios con su práctica artística: "Como artista, además de obras, desarrolló espacios independientes como la galería de arte y editorial Belleza y Felicidad" (2023: s/n). Para decirlo de otro modo, al pensar en ByF, la nota desplaza a Laguna de la posición de gestora cultural, editora o curadora de arte, y convoca, sin dejar de tensarla, la figura de artista: "como artista [...] desarrolló espacios". Consecuentemente, el movimiento se produce en el espacio, dado que al momento de presentar a ByF como consecuencia del *hacer* de una artista, se lo *deseñala* de las galerías de arte tradicionales y de otras editoriales.

[47] En varios poemas del libro homónimo se mencionan algunos de los proyectos ideados por Laguna: ByF en el poema "Dibujante genial" (2018b: 42); Tu rito en el poema que lleva su nombre (46-47) y ByF Fiorito se describe en "Isolina Silva" (49). Se presentarán cada uno de estos proyectos a lo largo del capítulo.

Además, la noción de performance permite extender la mirada hacia la escena, el cuerpo, la voz y los encuentros que determinaron las *formas de hacer* de Laguna partiendo de su participación en ByF. De este modo, la multiplicidad de matices que cobra la noción concede la posibilidad de abordar las dimensiones sociales e individuales, a la vez que devela los cruces que se tejen entre lo artístico, lo cultural, lo político y lo productivo.[48]

El análisis, entonces, busca advertir sobre la potencia creadora que desplegaron las *formas de hacer* literatura, poesía, libros, espacios y encuentros. Al tiempo que atiende al modo en que las prácticas de Laguna performaron el recomienzo –un continuo *seguir haciendo*– de una historicidad inmanente de la forma artística. La fuerza insólita de estas *formas de hacer* residió, fundamentalmente, en las posibilidades relacionales que habilitaron, explica Laguna: "lo lindo fue que [ByF] era un lugar colectivo y eso es el gran cambio de paradigma: empezar a hacer algo colectivo, con otres, [...] no sos vos el que lo hace" (Anexo I). Si bien, como señala, estas búsquedas ya venían teniendo lugar en el arte argentino, se dinamizaron a partir de ByF:[49] "Fuimos muy contextuales", añade, "[n]o creo que hayamos inventado nada, más que nada aprendimos e hicimos cosas inspirades en otres" (Anexo I).

Siguiendo esta pista, cabría notar que la concepción del espacio como lugar de encuentro y de prueba, de diálogos disciplinares y afectivos, remite a prácticas que se exploraban, por dar un ejemplo, en el Instituto Di Tella en los años sesenta (Longoni y Mestman, 2010) o en otros lugares no institucionales como galerías, locales y espacios abiertos en los que se hacía arte. Una cuestión urbana y pública que, en Argentina, reapareció después de la vuelta de la democracia. Por otra parte, las performances poéticas de ByF denotan una cercanía con ciertas prácticas propias del período post dictatorial como

[48] Es posible hallar en la categoría performance sus correspondencias con el mercado, en la medida en que se utiliza para evaluar la eficiencia de los trabajadores y de los productos. Explica Diana Taylor: "Los supervisores evalúan la eficiencia de los empleados en sus puestos de trabajo (su performance) así como también se evalúan las zapatillas de tenis" (2011: 21). Es en este sentido que el análisis considera que la categoría performance implica "simultáneamente un proceso, práctica, acto, episteme, evento, modo de transmisión, desempeño, realización y medio de intervención en el mundo [...] lo estético, lo económico, lo político y lo social resultan categorías indisociables" (Taylor, 2011: 28).

[49] La potencia de propuestas como las de ByF o, como se verá, de Zapatos Rojos anidó en la visibilidad y reunión de prácticas que ya venían desarrollándose: "somos súper posmodernas y no inventamos nada, no inventamos procedimientos, a lo sumo maneras, digamos que pudimos hacer visibles algunas cosas de nuestra época", señala Romina Freschi al referirse a Zapatos Rojos y a ByF (Anexo II).

se ve, por mencionar algunos nombres elocuentes, en Néstor Perlongher, Batato Barea, Marosa Di Giorgio y Emeterio Cerro (Garbatzky, 2013); y, más cerca en el tiempo todavía, con las performances de la revista *nunca nunca quisiera irme a casa* y de la Escuela Alógena.

El objetivo del capítulo, de este modo, es dirimir los rasgos que signan aquellas *formas de hacer* libros y espacios, a partir de los movimientos de obcecación y de desplazamiento. De acuerdo con esta consideración, se contemplan, fundamentalmente, tres aspectos con los que la performance de Laguna juega y deriva: la amistad (*hacer* con otros), la inmediatez (*hacer* sin tiempo, emulando la velocidad de las redes sociales) y la precariedad (*hacer* con los materiales y saberes que se tiene al alcance).[50] En este sentido, cabría destacarse que dichas *formas* no solo determinaron el camino de la performance de Laguna, sino que manifestaron una fuerza inaudita capaz de impulsar proyectos artísticos que llevaron adelante prácticas afines a ByF, cuyos efectos continúan resonando en propuestas artísticas contemporáneas.[51] Al referirse a las reverberaciones de ByF, afirma Laguna: "Era necesario un espacio así. Ahora es igual a cualquier espacio" (Anexo I). Entonces, si ByF significó una forma inusitada de *hacer* a comienzos de los 2000, la acción del tiempo la configuró como parte de lo *común* (Rancière, 2014 [2000]).

Para estos fines, el capítulo se organizará de acuerdo a dos cuestiones principales que, lejos de excluirse, se vinculan. En un primer momento, se pondrá el foco en las *formas de hacer* el espacio y la galería de arte ByF, a partir de otra afirmación que, desprendida de la hipótesis general, aporta un segundo nivel de análisis: la poesía es concebida como dispositivo de encuentro. En esta línea, en la segunda parte, se analizarán las *formas de*

[50] Estas tres aristas resultan consustanciales a las prácticas impulsadas por la aparición de Internet. Véase: Constante, A. y otros (2013).

[51] Tal como declara Sergio Raimondi al referirse a la obra de Laguna: "una poética que, distanciada de una ficción de la literatura y amparada en otra, ha articulado modos de la sensibilidad, de la percepción, de la imaginación y de la lengua que ofrecen cuestiones y problemas apropiados para pensar tanto en las posibilidades contemporáneas de la poesía como en las acciones políticas más eficaces de este presente" (2020: 184). En esta misma línea, señalan Malena Low y Magdalena Testoni: "la obra Fernanda hoy es un nombre muy importante, como si tuviera el título de « Borgesa», fundante y alephiana, como si entre sus cuadros, su literatura y su figura política se pudiera encontrarlo todo. De alguna forma, el arte que viene después del de ella no puede dejar de hablar de ella. Vivimos en la estela que deja su estrella" (2020: 7). Low y Testoni se preguntan, en este texto que simula ser una conversación entre ambas, por qué se sigue hablando de Laguna: "creo que hoy estamos hablando de Fernanda porque no podemos dejar de pensarnos, como dije antes, dentro de la cola de estrella que dejó. A mí no me «gusta» su obra, me radicaliza, me conmueve, no puedo dejar de pensar lo que hago sin ella, me siento deudora de poder hacer porque ella me concedió, de alguna forma, ese acceso" (2020: 13).

hacer libros. En la medida en que su performance imbrica la amistad, la inmediatez y la precariedad en sus prácticas editoriales, se vinculará el proyecto con los fanzines provenientes de la cultura punk y un *zine* feminista norteamericano de los noventa –*Riot Grrrl*– como antecedentes políticos y estéticos de las plaquetas de ByF y de la revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (2002). Asimismo, se abordarán dos performances que tuvieron lugar en ByF: "Remate de obra en vivo" (2004) y el cierre de la galería (2007). Por último, en continuidad con las hipótesis mentadas, se abordará la politicidad de los proyectos ideados por Laguna –ByF, ByF Fiorito, Eloísa Cartonera y *Donaciones*– y, en tanto evidencia de las redes que se extendieron a fines de los noventa y de un *sensorium* compartido, los lazos que es posible tramar con el ciclo de lecturas Zapatos Rojos, gestionado, como ByF, por jóvenes poetas mujeres: Romina Freschi, Ximena Espeche y Karina Macció.[52]

Finalmente, resta aclarar que, a los fines de esta tesis, al estudiar ByF el análisis prescinde de operar con la idea de uniformidad. Antes bien la selección de prácticas se empeña en evocar la heterogeneidad de los artistas que participaron del espacio –"la variedad de gente que exponía era atómica", en palabras de Laguna (Anexo I)– y la falta de una curaduría como cariz distintivo de su dinámica: "Esa era nuestra virtud: el dejar hacer"

[52] El ciclo se desplegó en distintos espacios de Buenos Aires. Comenzó en julio de 1999 en un bar de Flores, en octubre de ese mismo año se mudó al Centro Cultural El Aleph, en el 2001 se trasladó a la galería de arte y espacio cultural Urania, y finalmente, un año después, a Cabaret Voltaire. Animaba a artistas y a poetas con recorridos heterogéneos a darles voz y cuerpo a sus poemas los domingos por la tarde frente a una gran cantidad de público: "se quedaba gente afuera", apunta Freschi (Anexo II). En cada encuentro se invitaba a tres artistas a leer y luego se dejaba el micrófono abierto para quien quisiera participar; asimismo, aunque solo en dos ocasiones, se han editado antologías con los textos leídos. Se publicaban los poemas en la página del ciclo, gesto que implicó, por parte de las organizadoras, un arduo trabajo de digitalización debido a que muchos artistas no tenían computadora y les entregaban los textos escritos a mano o mecanografiados. Los poetas tenían libertad de proponer el modo de lectura –en una mesa o sobre el escenario, por ejemplo– y, a diferencia de ByF en donde el lema era "no enchufar nada" (Anexo I), las organizadoras ofrecían micrófono y reproducción de imágenes en un televisor, cuando funcionaban en el café, y una vez instaladas en Urania: escenario, iluminación, pedestales con esculturas y la posibilidad de proyectar imágenes. Aunque se daba importancia a lo visual (vestuario, proyecciones), prevalecía el interés por la dimensión sonora y la configuración del espacio como prueba de sonido: "fue el momento más explosivo para la performance", explica Freschi (Anexo II). Los nombres que circulaban daban cuenta de una apuesta que excedía a los poetas jóvenes –gesto que para Freschi marca una diferencia respecto a la escena de ByF– como puede observarse en la nómina de artistas que realizaron puestas en voz desde Pavón y Laguna, pasando por Roberto Echavarren, hasta Rolando Revagliatti, Arturo Carrera o Leonor García Hernando.

(Anexo I), dice Laguna al referirse al rol que ocupaban ella y Cecilia Pavón.[53] De modo que resultó conveniente desligar al análisis de los compromisos de toda descripción panorámica del proyecto y de su amplia nómina de artistas,[54] y destinarlo a contemplar los lazos que se abren con el camino de la performance de Laguna.

1.2 Belleza y Felicidad, un punto afuera

En 1995, mientras en Argentina se habilitan las primeras conexiones comerciales a Internet,[55] Laguna escribe y autoedita su primer libro, titulado *Poesías*. La edición consistió en una decena de ejemplares fotocopiados y abrochados que repartió a conocidos entre los que se contaban algunos escritores. Laguna fue tempranamente leída y divulgada: en un trabajo presentado en 1997, los poetas y críticos Daniel García Helder y Martín Prieto incluyeron su figura dentro de la aún hoy revisitada *poesía de los noventa*. Apenas tres años después de que su primera autoedición promoviera el encuentro –"flechazo intelectual", dirá Iglesias (2018: 100)– con sus amigas poetas –Pavón y Bejerman–, nace el sello

[53] Lo notable es que, en detrimento de la profesionalización de la figura del curador que había tenido lugar en la Argentina durante la década de los noventa, ByF ponga en práctica esta potencia-de-no (Agamben, 2014). Una curaduría que opone distancia a lo profesional y más bien se aproxima a la curaduría amateur propuesta por Gumier Maier. Explica Lemus: "el programa estético y curatorial de Gumier Maier quizás resulte cerrado y local, con un énfasis romántico dado por la figuración de un artista amateur, artesano, decorador e incluso, como un «ama de casa» abocada a las manualidades" (2015: s/n). Véase además: Iglesias, C. (2014). *Falsa conciencia*.

[54] Desentendimiento que se justifica, además, por la existencia de minuciosos trabajos que preceden a esta tesis cuyo objeto ha sido, especialmente, ByF.

[55] Entre los copiosos proyectos virtuales que se promovieron, corresponde distinguirse, debido a su carácter inaugural, a *poesia.com*, el primer sitio especializado en poesía en español, cuya actualización inicial tuvo lugar en agosto de 1996. Se trató de un proyecto clave para la divulgación de poesía latinoamericana, fundado por Martín Gambarotta y Emiliano Pérez Peña, al que luego se incorporaron Daniel García Helder y Alejandro Rubio (Palma, 2001). Es preciso advertir que el acceso diferencial a internet o la "brecha digital" (Castro, 2002) era mayor en 1995 que en la actualidad. En el 2004, el 46 % de los usuarios de Internet se conectaba a la Red desde los "cibercafés" o locutorios que existían solo en las grandes ciudades y no eran de consumo masivo (Finkelievich y Prince, 2007). Es con el crecimiento de la banda ancha móvil (desde el 2007 ha crecido un 40% anual) que estos espacios avanzan sobre zonas alejadas de los grandes centros. Esto explica el impacto posterior que tuvieron los proyectos como *poesia.com*. Es decir, el ingreso de nuevos usuarios gracias a la democratización paulatina del acceso a internet y, por otro lado, la permanencia del sitio, suscitaron nuevas lecturas de esos proyectos. Mientras que el decurso temporal permitió reflexionar más tarde sobre la fuerza y los alcances de la propuesta, tal como señalan Nieves Battistoni y Bernardo Orge: "A la distancia, este sitio puede verse como una señal del despunte de un nuevo régimen de edición, circulación y lectura en el país. Textos que no había que ir a buscar a una librería o a una biblioteca porque se descargaban de la Web" (2022: 11).

editorial Belleza y Felicidad y, un año más tarde, el espacio de arte y proyecto artístico homónimo. De este modo, la circulación comercial de Internet junto con la de los primeros poemas de Laguna –en su plaqueta *Poesías*– en 1995, convergieron, mediante la irrupción siempre feliz del azar, en ByF.

Las fundadoras fueron Laguna junto con la poeta y traductora Cecilia Pavón –que se desvinculó en 2002–, a quienes se sumaría, aunque no como fundadora pero sí como partícipe fundamental, la poeta Gabriela Bejerman. De hecho, la revista que impulsó Bejerman junto con Gary Pimiento y Exequiel Klopman, *nunca nunca quisiera irme a casa* (1997-2001), se ubica como un antecedente directo del proyecto: son considerables los nombres comunes y, sin ir más lejos, varios de los textos de Washington Cucurto, Carlos Eliff, Laguna, Pavón, y Marina Mariasch, publicados en la revista luego fueron reeditados por ByF. Precisamente, Laguna marca la imposibilidad de pensar ByF sin considerar lo que significó *nunca nunca...* junto con el Centro Cultural Rojas. Al referirse a las performances del espacio, Laguna traza también la continuidad con las propuestas performáticas impulsadas antes por *nunca nunca...*, por Café Remis París y por la Escuela Alógena: "éramos parte todos de todo [...]. Era todo medio lo mismo. Éramos los mismos que íbamos de un lado para el otro lado" (Anexo I).

El local de ByF estaba ubicado en el barrio de Almagro, Buenos Aires. Allí se presentaban muestras artísticas, lecturas de poesía, performances, desfiles, recitales, etc. "Ya corría el rumor que el punto afuera era Belleza y Felicidad", se lee en uno de los poemas de Laguna (2018b: 42). El verso subraya la vitalidad y la intimidad del espacio en la medida en que lo que sucedía allí era un "rumor", algo que pasaba de boca en boca, un secreto a voces cuya lógica, como se sugería en "Los grandes proyectos", era la de la resistencia. Mientras que, por otra parte, en la descripción de ByF como "un punto afuera" –el poema alude al afuera de la cárcel– se invoca la idea de "aguante" (Laxagueborde, 2022).[56] La esquina en donde se ubicaba el local deviene, entonces, lugar en el que convergen el encuentro y el sostén, pero también la posibilidad de habitar un espacio que

[56] En un trabajo reciente, apunta Juan Laxagueborde al referirse a ByF: "El local quedaba en una esquina y ese dato no deja de ser significativo. Para los años previos a la tragedia de Cromañón, [...] la idea del aguante tenía su correlato en la calle y por qué no, específicamente, en la esquina. Belleza y Felicidad es, entonces y también, parienta de una ética popular llena de nervios urbanos y ganas de la amistad, el tiempo de ocio estirado con una botella de cerveza Quilmes de litro que se toma del pico y la espera de la noche como oportunidad. [...] La espera, el tiempo pasando, era una forma del aguante y era también, a su manera, un ejercicio de la libertad" (2022: 111).

no se limita al lugar físico sino que remite a un espacio dentro del mundo del arte. El poema citado se titula "Dibujante genial" en alusión a una chica llamada Clara que, luego de salir de la cárcel, presenta sus dibujos, a través de técnicas de "falsificación" entre "los mejores artistas de la época de los 2000" (2018b: 42). De este modo, ByF no solo es el *punto* en donde encontrarse afuera, sino el espacio en donde hay lugar para el arte de una "dibujante genial" cuya técnica es la copia[57] y, aún más, el *punto* en donde están los mejores artistas de la época.

Inspirado, por un lado, en la literatura de cordel[58] y, por otro, en las tiendas de regalos que Laguna y Pavón habían conocido en Salvador de Bahía, el espacio propició, tal como dijo Cecilia Palmeiro, "un nuevo modo de ser del arte, un escándalo, un quilombo [...]. Y Fernanda y Cecilia, las fundadoras, son agitadoras, quilomberas culturales" (2011: 172). Esta descripción –"quilombo",[59] "agite"– revela el carácter disruptivo que significó el proyecto para la poesía y el mundo del arte en general. Al menos una de las acepciones que ambos términos comparten es, justamente, la de descontrol, pero ¿en qué sentido podría decirse que este proyecto descontroló el arte, o mejor, la cultura? En diferentes niveles y alcances, ByF vino a impulsar *formas de hacer* capaces de desplazar los lugares fijados de autor, de libro, de edición, de poesía y de galería de arte: "Más que crear, [fuimos] facilitadoras", dice Laguna al referirse a ByF (Anexo I). La idea de descontrol –en la que resuena el título *Control o no control* de su primera poesía reunida en 2012– envía a una manera de pensar lo artístico en la que las obras se disponen a la apertura de la contingencia. Aunque quizás sea todavía más productivo el término escándalo, empleado por Palmeiro, que en griego es trampa y obstáculo. Pues al tiempo que esta *forma de hacer* desplazó ciertos valores tradicionales de obra, por ejemplo, también colocó al espacio con cierta astucia en una posición que, por obcecada, resultó inesperada, como testimonian los

[57] La cuestión de la copia adquiere, como se estudiará en el segundo capítulo, una importancia notable en la performance del yo de Laguna.

[58] En un viaje a Salvador de Bahía, Brasil, que hicieron Laguna, Pavón y Bejerman, es en donde precisamente, según indica Palmeiro, habrían descubierto este tipo de libros pequeños que se colgaban de una cuerda y se vendían en tiendas junto con otros objetos baratos (2011: 95, 172).

[59] En relación a la elección del término, dice Palmeiro: "nos viene del portugués brasileño [...] significa el espacio tomado, construido, ganado por esclavos fugitivos [...]. En su primera acepción argentina, quilombo es un prostíbulo. En ambos casos designa un espacio que reúne sujetos marginalizados, que cuestionan y complementan a la vez el funcionamiento de las instituciones hegemónicas [...]. En su acepción moderna porteña, quilombo es, además de un problema, un lío, un descontrol, un espacio que no respeta la norma del orden y el progreso, del buen gusto" (2011: 172).

registros de varios de los artistas del "metro cuadrado" de ByF.[60] En una entrevista realizada en el marco de esta tesis, Ezequiel Alemian enseña la conmoción respecto a lo conocido:

> El de ByF era un espacio muy particular. La primera vez que entré no podía entender qué lugar era ese. El verde pálido de las paredes, los potus que había por todas partes, unos estantes enclenques con baratijas del Once y libritos abrochados. En ese momento era una estética desconcertante, porque parecía ser el lugar de la no estética. Creo que con el tiempo eso que en ese momento no se veía, o yo no veía, se ha vuelto mucho más identificable. Indudablemente, para los poetas entre los que me movía, había algo de la no comprensión sobre lo que estaban haciendo en ByF. (Anexo III)

El registro de su percepción del espacio subraya, por un lado, la ilegibilidad del proyecto para una parte de los poetas en la que él mismo se incluye; por otro lado, refiere a ByF en tanto "estética" a la que califica de "desconcertante" o, mejor, una estética de "la no estética", descripción que adopta la forma de la aporía. Son justamente las imposibilidades –no ver, no entender, no comprender– las que devienen afirmación de lo singular y que, como bien señala Alemian –"se ha vuelto mucho más identificable"–, solo podrá ser legible al reconfigurarse la *repartición de lo sensible*. Sigue Alemian: "El espacio de ByF era un espacio único, nuevo, no reglamentado. Todo cambiaba de lugar todo el tiempo, era una escena sin estabilidad, que parecía sin identidad, sin presión identitaria" (Anexo III). La falta de curaduría centralizada y de reglas fijas se traduce en una identidad sin identidad –la presencia de la ausencia–; una identidad atravesada fundamentalmente por la inestabilidad y la incertidumbre. Un movimiento similar señala Alemian al referise al lugar corrido respecto de la figura de poetas: "a quienes leían en ByF no los consideraba demasiado como poetas. [...] deshacer la idea del poeta [...] en cierto sentido ha sido también parte de lo que ha provocado ByF" (Anexo III). De este modo, la reunión, a partir de una fuerza novedosa e inquietante, de *formas de hacer* anteriores, ubicó a ByF como punto de plataforma o "vanguardia" –dirá Palmeiro (2020)– de otras prácticas que ocurrieron luego.

1.2.1 No control o estados de permiso

[60] El *metro cuadrado* es una noción propuesta por Claudio Iglesias (2014) que habilita un pensamiento sobre el espacio de conversaciones e intercambios entre artistas, desde los ochenta en adelante en la Argentina. En su análisis sobre la obra de Marcelo Pombo, entre los artistas que forman parte de estas conversaciones, configuradas por un espacio temporal inmediato, Iglesias menciona a Fernanda Laguna.

El espacio abonó, desde sus comienzos, los encuentros cara a cara. La profusión de las muestras de artistas, en su mayoría expuestas en el subsuelo de la galería aunque también las hubo en el baño del local (Anexo I), y su corta duración (solían estar disponibles un mes y, en una de sus salas, solo quince días), demandaba una presencia asidua de parte de los espectadores, al igual que sucedía con los lectores y el catálogo editorial; cualquier persona que quisiera estar al día con las novedades de ByF debía ir, como poco, todas las semanas. Las reseñas de la revista *ramona* son una prueba contundente de esta proliferación, como puede corroborarse en el registro de más de cincuenta muestras que tuvieron lugar en el espacio.[61] Al preguntarle por el proyecto, explica Diego Bianchi, otro de los artistas que conforman el *metro cuadrado* de ByF:

> en Belleza pasaban cosas todo el tiempo, a veces para muy pocos, yo fui miles de veces, era pasada obligada de sábado a eso de las 19, muchas inauguraciones, lecturas, fiestas, quema de obras, a ver ropa, a buscar regalitos o simplemente a charlar con Fernanda o Cecilia [...] a veces muestras lindas otras veces muy feas también jajaja. La vereda era de charlas, tocaba Leo García, ponían cumbia y también tocaban re buenos djs electrónicos, todo era mitad en broma mitad en serio.[62]

La descripción señala, por un lado, la ambigüedad de lo que allí ocurría –lindo y feo, seriedad y broma– como si el *hacer* desplazado de ByF hubiera reformulado preguntas acerca de los límites del arte –qué entra y qué no dentro de la obra, si se trata de arte o de una broma– próximas a aquellas alentadas por la vanguardia.[63]

El recuerdo de Bianchi, por otro lado, enfatiza la cantidad y el eclecticismo de propuestas que se desplegaron. El espacio invitaba a comprar regalos –se vendían obras de arte y materiales para artistas plásticos junto con objetos comprados en el barrio de Once–, a ver muestras, a obtener un ejemplar de *ramona,* a conseguir plaquetas de ByF o de otras editoriales independientes,[64] a bailar, a escuchar cumbia y música electrónica o

---

[61] Aunque se inició después y, de hecho, se inspiró, además de en el diario de Espacio Giesso, en el diario que publicaba ByF (Jacoby, 2007: 17), la revista en red *ramona* es uno de los proyectos de Jacoby insoslayables, dado que acompañó gran parte de lo que fue ocurriendo en el arte a partir de los 2000 y que permitirá reconstruir muchas de las prácticas que atañen a las *formas de hacer* de Laguna. Véase: http://www.ramona.org.ar/node/1907

[62] Así lo relata Diego Bianchi en un e-mail personal.

[63] Al respecto, Laguna señala en una entrevista: "comprarte un librito de un peso que se llama *La ama de casa*, y que tiene un dibujito en la tapa y que es una fotocopia le daba al poema una dimensión de Esto es de verdad o es de mentira. Por ahí en esto que dice Alejandro Rubio (en la contratapa de *Control o no control*), es tonta o se hace, esto es de verdad o de mentira, es real o un chiste, más que ser boluda o no boluda" (León, 2018: s/n).

[64] Allí se podían encontrar las publicaciones de Deldiego, Siesta, Vox, Tsé-Tsé. Muchos de los autores editaban el mismo título en más de una editorial como es el caso de *La ama de casa* (1999)

"simplemente [a] charlar" en la vereda. Las lecturas, las presentaciones de libros y muestras convivían con concursos –concurso de tortas–, desfiles, subastas, fiestas[65] con consignas novedosas –cinco DJs pasando música a la vez (Anexo I)–, lecturas de tarot con cartas de Pokémon los sábados por la tarde a cargo del poeta I Acevedo (Iglesias, 2018: 116), performances pensadas para un solo espectador como "Darkroom" (2002)[66] de Jacoby, una exhibición de varitas mágicas ("Súper varitas" de Dipi, 2002),[67] una muestra con obras accidentalmente rotas ("Bienal de arte roto" de Mariela Scafati, 2000), una exposición de fotografías realizada a partir de la técnica del *cut up* sobre un texto de Georges Bataille ("Huele a sangre" de Gastón Pérsico, 2007), un Festival de la Fotocopia (Cecilia Szalkowicz y Pérsico, 2001), "hacer vereda" (Bianchi), entre muchas otras iniciativas que, en algunas ocasiones, se daban en simultáneo. Como explica Laguna, el lema del espacio era "mientras no tengamos que enchufar un cable, hagan lo que quieran", porque lo que les interesaba a ella y a Pavón era, justamente, "dejar hacer" y "no pedir demasiados requisitos" (Anexo I). La muestra *Colgada*, en la que cada artista se acercó por la madrugada al espacio y colgó su obra donde quiso, manifiesta con mayor precisión el riesgo asumido de su dejar hacer.[68] En este sentido, puede leerse como epítome de este modo de gestionar el espacio, un verso de Laguna que declara años más tarde: "Deseo

---

de Laguna editada por ByF y Deldiego el mismo año. Este gesto es definido por Moscardi en términos de "principio de cooperación" (2016: 137). En la contratapa de la plaqueta de Laguna se lee, afirmando la cercanía, "Ediciones Deldiego. colección para amigos" (1999j: s/n).
En esta línea, fue significativa la charla sobre la edición en los 2000 que tuvo lugar en ByF, publicada en la revista Plebella nº6 (2006), en donde se discutió sobre nuevos proyectos editoriales de Buenos Aires (Color Pastel, Crudo, Gog y Magog, Piña, Zorra). Además de describir los modos de distribución y financiación, al momento de indicar cómo se posicionaban frente a las iniciativas que las precedían (ByF, Deldiego, Siesta, Tsé Tsé), German Weissi –editor de Color Pastel– sostuvo que dentro de sus motivaciones editoriales se encontraba la posibilidad de editar otras voces dado que estas cuatro editoriales "barajaron los mismos nombres" (Alanis, 2006: 48).

[65] ByF montaba fiestas, como ocurría en los noventa en el Café París de Sergio De Loof o en Cemento. En este sentido, la fiesta como práctica podría pensarse en vínculo con la forma de la fiesta a la que alude Nicolas Bourriaud al analizar la exposición en el Consortium de Dijon (1995) de Parreno: "consistía en «ocupar dos horas de tiempo en lugar de dos metros cuadrados de espacio», organizando una fiesta cuyos componentes terminaban en la producción de formas relacionales: aglomeraciones de individuos alrededor de objetos artísticos en situación" (2008: 36).

[66] Para una descripción completa consúltese la ficha disponible en: http://www.vivodito.org.ar/node/199

[67] Véase la reseña que hace de la muestra Jorge Di Paola en *ramona:* *http://www.ramona.org.ar/node/14808*

[68] De esta forma lo relata Mariana Cerviño en un e-mail personal: "llevabas una obra y la colgabas, fue durante la noche y así se armó la muestra con ese título".

estados de permiso" (2018a: 166). ¿Acaso no fue ese deseo el motor de sus prácticas desde *Poesías*?

1.2.2 Un laboratorio de relaciones

Siguiendo la pista que el poema "Dibujante genial" arrojó sobre ByF, sería preciso señalar qué fue y de qué manera puede definirse este *punto* afuera en la Argentina de los 2000. Al reflexionar sobre las prácticas llevadas adelante por ByF tras su participación en *PanoraMIX* 2 en Fundación PROA, Laguna y Pavón explicaron:

> nos gustaría pensar que Belleza y Felicidad es un laboratorio de «nuevas tecnologías» en el campo de las relaciones: nuevos modos [en] que las personas (tanto artistas como no artistas) se conectan entre sí y con el medio cultural del que participan. No nos interesa ya discutir sobre la mezcla de pintura y video o de poesía y rock. Si algo interesante nos sucedió este año y medio de trabajo fue descubrir que el mundo del arte, es mucho más complejo que eso. No es sólo la mezcla de disciplinas lo que está sucediendo, sino sobre todo la mezcla de sujetos, códigos y discursos que replantean el lugar del artista y el modo de funcionamiento de los circuitos de visibilidad y consagración. (Laguna y Pavón, 2000: s/n)

Lo primero que es conveniente notar es el hecho de que la intervención parece responder a una discusión previa extendida en aquellos años alrededor de las artes plásticas y de la literatura. ¿En el marco de qué debate se inscribe esta afirmación? ¿Con quiénes dialogan Laguna y Pavón cuando aclaran que ByF no se trata meramente de la mezcla de disciplinas?

A pesar de que el cuestionamiento de sus límites y el desborde de sí misma es paradoja constitutiva de la literatura desde el Romanticismo, y de que las preguntas y cuestionamientos por parte de la crítica acerca de los límites y el valor de la literatura atraviesan todo el siglo XX,[69] hace unas tres décadas puede ubicarse un amplio consenso crítico según el cual "nunca como en la segunda mitad del siglo XX la literatura se ha visto atravesada por la reflexión acerca de su propia consistencia o legitimidad" (Kozak, 2006:

[69] En las primeras décadas del siglo XX el formalismo ruso se pregunta por la especificidad literaria. Mientras que la idea de fin o caducidad del arte fue planteada por las vanguardias artísticas y puede observarse en el cuestionamiento de los valores legitimados en torno a las nociones de: arte, obra, originalidad, firma, autonomía, y calidad. Véase: Bürger, 1974; De Micheli, 1966; Foffani, 2008; Jitrik, 1982; Kohan, 2021; Kozak, 2006; Osorio, 1988; Premat, 2021; Schwartz, 1991.

11). El surgimiento de esta preocupación se observa en los denominados *discursos del fin*, interesados en producciones donde escritura, artes visuales y composición del libro se ligan deslizándose de las nociones de identidad, pertenencia y especificidad. Si bien la combinación de lo literario con materiales, soportes y técnicas que no son la palabra exclusivamente puede pensarse como herencia de las vanguardias de los años veinte,[70] y aunque con sus especificidades, de tradiciones previas (Bishop, 2004; Dalmaroni, 2016),[71] dichos modos de composición son estudiados por estos discursos como una característica fundamental del arte contemporáneo que conllevaría a una expansión de la literatura y de las artes.[72] Así, en estas perspectivas sobre lo literario, la exterioridad deviene idea central como sucede, por ejemplo, respecto de la exterioridad disciplinar, apertura para la cual se propusieron los conceptos de "inespecificidad" (Garramuño, 2015), "posdisciplinariedad" (Laddaga, 2006), "multidisciplinariedad" (Jorge, 2006) y "no pertenencia" (Garramuño, 2015). Frente a las lecturas que encuentran en la interdisciplinariedad el valor del arte, entonces, Laguna y Pavón responden deslizándose, dado que la mezcla que interesa en ByF no es la disciplinar sino aquella que comprende el encuentro entre "sujetos, códigos y discursos que replantean el lugar del artista" (2000: s/n).

---

[70] En relación con la multidisciplinariedad del artista y su vínculo con las vanguardias, véase: Jorge, G. (2006). "¿Debemos escribir libros tontos? La forma o la vida: un dilema en el arte de nuestro tiempo". Para una reflexión sobre los cambios producidos en el arte a partir de las vanguardias, véase: Bürger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*; y De Micheli, M. (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*.

[71] Así lo demuestra el ensayo "El autor como productor", leído por Benjamin en 1934, en el que se denuncia la esterilidad de los límites genéricos (2004 [1934]: 28). Con el fin de mostrar sucintamente esta insistencia en la exploración de prácticas diversas, Miguel Dalmaroni sostiene: "algunas de las firmas más canónicas de la poesía, la narrativa o el teatro han establecido hitos y tópicos hasta el presente definitivos para la teoría y la crítica acerca de las relaciones entre literatura y visualidades: Goethe y la afortunada figura de «las afinidades electivas»; Baudelaire y su doctrina de las «correspondencias»; Rimbaud y los parentescos entre vocales y colores; Mallarmé y la factura del «Libro»; el mismo Mallarmé, luego Apollinaire y más tarde el concretismo y la poesía visual dando relieve significativo a las mutaciones de los vínculos entre poema, usos del espacio en la página y tipografías" (2016: 2). Véase además: Bishop, C. (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics".

[72] En "La escultura en el campo expandido" (2008 [1979]), Rosalind Krauss propone pensar en un campo expandido a partir de su asombro por la maleabilidad del término "escultura" –"en los últimos diez años una serie de cosas bastantes sorprendentes han recibido el nombre de esculturas" (59)–, es decir, por las formas de "elasticidad" (60) que han operado sobre esta noción y la de "pintura" hasta "incluir casi cualquier cosa" (60). Así, a partir de esquemas detallados, Krauss encuentra que la escultura comprende una combinación de exclusiones –no es ni una cosa ni la otra– que impele, a los artistas y sus obras, a explorar los "límites externos" (67); de modo que la escultura se convierte en un "término de la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente" (68).

De modo que la singularidad de las *formas de hacer* de ByF radica, para sus fundadoras, ante todo, en haber encontrado una dimensión poética –*poiética*– a partir del hacer colectivo que les dio forma. ByF no se trató de una búsqueda disciplinar sino de una exploración de los vínculos que podría leerse en sintonía con las nociones de "comunidad experimental" y de "red" propuestas por Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia* (2006). Según este estudio, lo que el arte contemporáneo propone es una estética capaz de conjugar la producción artística y las relaciones sociales con el fin de explorar mundos comunes; es decir, un arte que desplegaría en su hacer "comunidades experimentales" en tanto sus prácticas interactivas examinan "las condiciones de la vida social en el presente" (15). Considerando los postulados de la *Estética relacional* de Nicolas Bourriaud (2008 [1997]),[73] los artistas contemporáneos y sus proyectos se sitúan en una estructura de red: "Esta relación entre la capacidad de experimentar una cierta cosa y la capacidad de ponerla en común [...] la práctica artística como práctica de producción de vínculos" (Laddaga, 2006: 75). Un arte que lejos de crear obras cerradas consistiría en la exploración, mediante el *hacer*, de la coexistencia entre personas y espacios: "se iba armando una especie de red", afirma Laguna al referirse a lo que ocurría en ByF (Anexo I). Aunque, como se sabe, el arte y su participación en la sociedad no son una novedad de fines del siglo XX,[74] la concepción de las formas artísticas como dispositivo de encuentro fue una fuerza, en todo caso, singular para las prácticas de ByF.[75]

Por otra parte, la intervención de Laguna y Pavón en *PanoraMix* 2 convoca el

[73] En los ensayos reunidos en su libro *Estética relacional* (1997), Bourriaud analiza la singularidad de las prácticas artísticas de los noventa a partir de lo que denomina "estética relacional". Dichas prácticas serían una respuesta a cambios no solo culturales sino también tecnológicos –Internet– y económicos: "La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito" (2008: 23). De esta manera, encuentra en las prácticas artísticas de los noventa una exploración de "la esfera de las relaciones humanas" y la "invención de modelos sociales" (2008: 31). Los *meetings*, las manifestaciones, las fiestas, los juegos, los espacios de encuentro, se vuelven, para Bourriaud, objetos estéticos.

[74] Al respecto señala Claire Bishop: "pensemos en los happenings, las instrucciones de Fluxus, el arte de la performance de los años setenta, y la declaración de Joseph Beuys de que «todo el mundo es un artista»" (2004: 61, la traducción es nuestra).Véase también: Adorno, T. (1970). *Teoría estética.*

[75] Ahora bien, de esto no se deduce la irrelevancia del poema, de la pintura o de la performance, en otros términos, la obra no deviene un simple medio para socializar o para experimentar la amistad. Leer la poesía de Laguna como un mero modo de socializar implicaría desleer gran parte de su escritura y, a la inversa, pues es innegable la dimensión social que constituye gran parte de sus propuestas.

término “tecnologías” para referirse a las relaciones: “nos gustaría pensar que Belleza y Felicidad es un laboratorio de «nuevas tecnologías» en el campo de las relaciones” (2000: s/n). ¿Por qué anudar lo vincular con lo tecnológico? La respuesta de la elección se despliega al menos en dos direcciones posibles. La primera y más evidente atañe al momento de irrupción de la web 2.0 en Argentina. En el pasaje del siglo XX al XXI es ostensible la emergencia de varios proyectos atravesados por la organización en red y por el potencial democratizador que, junto con la libertad y la aparente falta de control, se corresponden con lo que significó la llegada de Internet.[76] La noción, asimismo, se articula con las prácticas que se habilitaron ligadas a la conversación, el amateurismo o el hacer con lo que (no) se sabe y el efecto de cercanía, observables, por ejemplo, en los blogs y foros de discusión.

La segunda respuesta posible, en vínculo con la primera, es que el uso del término “tecnologías” envía a los proyectos colaborativos ideados por un artista cercano a ByF como fue Roberto Jacoby quien, más tarde, de hecho, propondrá la fórmula “tecnologías de la amistad” (2007).[77] Años después, Laguna y Cecilia Palmeiro (2023) remiten

[76] Como es sabido, fueron numerosas las iniciativas colectivas ligadas al arte. En este sentido, los proyectos ideados por Roberto Jacoby se tornan sustanciales para leer la escena artística. Esto se corresponde, no solamente con el hecho de que Jacoby sea uno de los artistas del *metro cuadrado* de ByF sino, además, con su insistencia en crear espacios capaces de explorar la interacción entre personas en el arte, tal como sugiere Ana Longoni en la introducción de *El deseo nace del derrumbe*: “[Jacoby es u]n generador (eléctrico) de otra institucionalidad, un aglutinador de núcleos informales que inventan dinámicas, espacios, legitimidades alternativas” (2011: 6). De entre estos núcleos, cabría destacar, primero, el proyecto Bola de Nieve, dado que será clave para leer la importancia y las filiaciones de los artistas de ByF con otros artistas visuales. Véase: Cippolini, R., Freschi, R. y Pedreira, A. (2005). “Somos gente que quiere desarreglarse y leer”; Jacoby, R. (2005). “Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real”.
Aunque excede los límites de esta argumentación, es indispensable mencionar brevemente –dado que son proyectos autogestionados que fomentaron el encuentro con otros– dos iniciativas que se iniciaron en el 2006. La primera es el blog “Las afinidades electivas” que consiste en una curaduría autogestionada de poesía contemporánea argentina, llevado adelante por Alejandro Méndez quien replicó la propuesta brasileña (en la actualidad muchos países de Latinoamérica se apropiaron de este proyecto). Y, en el mismo año, en Buenos Aires, la emergencia de la Feria del Libro Independiente y “A: alternativa, autogestiva, amiga, amorosa, andariega, alocada, abierta” (FLIA), como puede leerse en su blog. Consúltese: http://feriadellibroindependiente.blogspot.com/p/que-es-la-flia.html

[77] En relación con las nuevas dinámicas de intercambio dentro del campo artístico y la reconfiguración de la figura de autor, Jacoby (2007) propone el concepto para referirse a las iniciativas que tienen lugar de los ochenta en adelante en Argentina cuyas búsquedas implican a otros como partícipes en tanto que, lejos de ser personales, se perciben compartidas y sostenidas por los pares. Dichos proyectos proponen al artista como regulador de la pertenencia y de la legitimidad en el campo artístico. La cercanía entre esta formulación y los estudios de Laddaga, se vuelve

directamente a la productividad de esta formulación para pensar en los mecanismos de creación colectiva y colaborativa: "Desprivatizar para colectivizar es, en palabras de Roberto Jacoby, una tecnología de la amistad que nosotras llamamos amistad política" (115).

Dichas tecnologías o encuentros entre personas –artistas y no artistas, destacan Laguna y Pavón– fueron motorizados en ByF a partir de la cercanía espacial y el encuentro de los cuerpos, aquello que junto con Iglesias (2014), puede pensarse en términos de *metro cuadrado*. De este modo, el encuentro y la amistad del *metro cuadrado* de ByF devienen un valor central de sus *formas de hacer* espacios; así como también se observará en el catálogo editorial y en las redes que se tejen entre los proyectos. La cercanía y la circulación de nombres de/entre ByF con/en *ramona*, el Centro Cultural Ricardo Rojas, Bola de nieve, Eloísa Cartonera, ByF Fiorito, la librería La Internacional (Mansalva), Zapatos Rojos, El Universo, y otros proyectos[78] –proximidad que fue tildada de endogámica– describen, de manera sucinta, los lazos productivos de estas *nuevas tecnologías* en el campo de las relaciones a las que se refieren Laguna y Pavón.

Mi/nuestro local: amor, riesgo y poesía

Acaso en el siguiente poema puedan puntuarse los modos en que las *formas de hacer* de Laguna pensaron lo poético desde las *tecnologías de la amistad*:

> Una vez me llevé a vivir a mi/nuestro local
> a una hermosa mujer mayor que vivía en la calle llamada
> Victoria Ojeda.
> ¿Se les ocurre algo más poético
> y riesgoso?
> La amé
> y en un mes sentí que debía hacerlo
> y lo hice.
> Creo que fue mi obra máxima
> me dejé llevar absolutamente por la poesía
> por el sentimiento de que necesitaba hacerlo.

---

evidente como puede observarse en el hecho de que el mismo Jacoby opta por la noción "comunidades experimentales", propuesta por Laddaga, cuando participa de la sesión, así titulada, que convocó el crítico en el año 2005 (Jacoby, 2005).

[78] Las prácticas editoriales de Deldiego, Tsé-Tsé y Siesta resultan ineludibles para pensar el contexto y los diálogos que allí se tejieron (Laguna, 2022; Moscardi, 2016).

(Laguna, 2018b: 38)

Lejos de circunscribirse a una afirmación moral, el lazo social que se describe en el poema atañe directamente a la concepción poética del yo. Desde su punto de vista, darle un lugar para habitar a alguien que vive en la intemperie sería, a fin de cuentas, la radicalidad de lo poético. De allí se desprende la idea de "obra máxima" como resultado último o experiencia del límite entre arte y afecto segregada del "dejarse llevar absolutamente por la poesía". Por eso no es extraño que irrumpa el riesgo –"[lo] más poético/ y riesgoso"–, en confluencia con lo poético y lo pulsional –"sentí que debía hacerlo", "por el sentimiento de que necesitaba hacerlo"–. Precisamente, aquello que la experiencia poética comprendería en estos versos es el riesgo de ir hasta el límite sin abandonar la ambigüedad. Como si en estos versos el punto de riesgo estuviese en torno al "hacer". Desde el movimiento temporal de "la amé" (en pretérito), mediado por la proyección de un mes –"en un mes sentí"–, hasta el "hacerlo", se fricciona la inmediatez con el decurso temporal. En esta tensión se juega un movimiento y tiempo ambiguos que extreman el gesto arriesgado enunciado por la voz poética, en tanto que afirmar la puesta en riesgo prefigura un peligro evidentemente atemperado, mientras que la ambigüedad admite la pérdida de control sobre lo que se enuncia.

Por otra parte, en la disposición a lo que pueda acontecer –aquel "dejarse llevar" absoluto– se aloja una concepción sobre el arte cercana al "dejar hacer" de ByF y, a su vez, a la fórmula del *camino del corazón* que, como se vio, es empleada por Laguna para referirse a su *forma de hacer* arte: "En el camino hay obras pero hay mucho más. Hay, sobre todo, una forma de concepción de una vida" (Anexo I). El *camino del corazón* refiere a una idea de arte que invoca el desplazamiento del artista, un camino/proceso colmado de encuentros por el que se avanza hacia una dirección siempre móvil e inquietante. Uno de los personajes de sus novelas, Dalia, dirá justamente que "ser artista es construir un camino que no existe, ser curador de arte es... no sé... caminar y caminar y caminar" (2021: 66).[79]

[79] Este camino será definido por Laguna, también, como "arte_lin", un arte que no puede definirse porque "es lo que no es, o todavía no es, pero puede llegar a ser o no. Es como un potencial" (Laguna y Palmeiro, 2023: 248). A propósito de la muestra en la Galería Nora Fisch titulada *Arte_lin Do Re Mi Fa# Sol La Siiiii!* (2021) se explica el sentido del sufijo "_lin": "denota aquello que está más allá del arte, de donde proviene el arte, aquello que es desconocido, inefable, que no es inmediatamente reconocible como arte, que es el futuro del arte o tal vez algo que jamás exista" (2021: s/n). El sufijo adherido al final admite la evocación del sistema operativo de código abierto "linux" que surge de las contribuciones de varios software. En este software libre, "linux",

Lo cierto es que, para Laguna, *hacer* arte es arriesgarse a *hacer* lo que no se sabe. Por ejemplo, en el poema citado, no se sabe lo que puede suceder con su decisión, como tampoco se explicita lo acontecido entre el impulso de amar y el mes que transcurrió antes de "hacerlo", ni lo que se esconde en el enclítico del verbo. El riesgo que se aloja en el *hacer* se compone, de este modo, por un movimiento doble –control o no control– que implica, en este poema, atreverse temblando o afirmarse retrayéndose para perseguir el impulso. Si se considera el título del poema, "Hasta la Victoria siempre", el final sería Victoria en tanto obra máxima, que funciona como el límite a alcanzar y cuyos ecos en la historia latinoamericana,[80] además de reenviar a modos de posicionarse políticamente, subrayan el carácter móvil de esa meta imposible, pues no hay una Victoria final, se trata de persistir en la renovación de ese límite. En otras palabras: lo más poético implica un dejarse llevar y la renovación constante del impulso, en este caso, otra obra u otra Victoria.

Si bien sería posible continuar desprendiendo aspectos que insisten en la poética de Laguna –los modos en los que irrumpe lo amoroso, por ejemplo–, a los fines de este capítulo, conviene anotar ciertos rasgos que resultan centrales en el movimiento de sus *formas de hacer*: la afirmación de la poesía como vía de encuentro con otros, en la medida en que la voz enfatiza la dimensión relacional de lo poético, junto con la entrega arriesgada al no saber que intenta perseguir la velocidad del impulso (en este caso del sentimiento que irrumpe intempestiva y ambiguamente a la vez: la amé y, en un mes, lo hice). En esta misma línea, la alternancia del posesivo al referirse al local –"mi/nuestro"– conforma un *deseñalamiento* acerca de la autoría que, desde ByF, se hace extensivo a todos los proyectos que llevará adelante Laguna siempre junto con otros. Estos versos, entonces, no solo refieren a la amistad (lo poético como vía de encuentro con otro), la precariedad (propia del arriesgarse) y la inmediatez (que implica sobreponer el impulso a la planificación), sino que también manifiestan un pensamiento sobre los proyectos –"mi/nuestro local"– que persiste en la oscilación poderosa entre lo colectivo y la

cualquiera puede utilizar, modificar y redistribuir el código fuente, al igual que ocurre en "el camino del artista" al que se refiere Laguna, en donde la obra surge de múltiples conexiones con otras personas y cosas.

[80] La frase "hasta la Victoria siempre" remite a la carta que escribió el Che Guevara al irse de Cuba, posteriormente leída por Fidel Castro frente a una multitud en Teatro Chaplin de La Habana, en octubre de 1965 (Guevara, 1991). Los ecos resuenan hasta el presente a modo de consigna, especialmente replicada por los partidos políticos de izquierda.

intimidad[81] o entre la amistad y lo individual. Por eso no resulta extraño que Laguna, más de veinte años después de su intervención en *PanoraMix* 2 continúe afirmando: "lo que yo hago tiene mucho que ver con lo relacional" (Anexo I). Esta cita permite observar el modo en que se replican las *formas de hacer* dispuestas en ByF en su camino de la performance.

1.3 Escribir para mañana

1.3.1 Precariedad e inmediatez

El sello editorial de ByF, cuyo catálogo está conformado por ciento cincuenta títulos (Palmeiro, 2020),[82] funciona desde 1998 hasta la actualidad, aunque desde el 2002 de forma más intermitente, a cargo de Laguna. Las publicaciones en formato plaqueta consisten en fotocopias plegadas a la mitad y sujetadas por un gancho de abrochadora, con textos en su mayoría breves, acompañados en algunos casos de dibujos, y son producto de una edición que es más o menos paralela a la escritura, porque la prioridad del proyecto es la circulación rápida. Explica Laguna:

> Lo nuestro tenía un poco de la inmediatez de las redes sociales debido a la técnica que utilizábamos para editar libros [...] escribir a la mañana, diseñar al mediodía y teníamos los libros para la tarde [...]. Entonces escribíamos para que lo lea alguien al día siguiente, no para publicarlo en dos años. (Anexo I)

El carácter intempestivo de la ocurrencia, la inestabilidad de las imágenes y el tono se sustentaban en la materialidad de las plaquetas. Es decir, para no demorar el impulso de escritura, se requería de una edición rápida que comprendiese la velocidad, adoptando el decurso vertiginoso de las redes sociales. Por su estilo desprolijo, por el bajo costo de la edición y por su distribución, este modo de edición es una práctica común a otras editoriales independientes (Moscardi, 2016). En la contratapa, sobre todo durante los

[81] La referencia alude al libro publicado por Laguna junto con Cecilia Palmeiro: *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023). El diario que escriben combina escenas de intimidad entre amigas que deciden hacer una huelga de mujeres o una cumbia feminista, por ejemplo, y los alcances que esas ideas, cuyo germen la mayoría de las veces adopta la forma de chiste (una forma que se corresponde con el atrevimiento y la retirada), encuentran en la militancia y en las calles. De modo que la noción de diario íntimo se tensa con la de archivo y la memoria colectivos.

[82] Más adelante se abordará el carácter conjetural del catálogo y, consecuentemente, del número de publicaciones.

primeros años, figuraba el número de teléfono de la editorial junto con la dirección del local, información que refiere al cambio en la distribución –los libros no pueden hallarse en otras librerías– y a la cercanía que demandó entre escritores, editores y lectores. Las plaquetas, además, venían envueltas en nailon y acompañadas por un pequeño juguete o dije de plástico de regalo, como los que forman parte de algunas golosinas con sorpresas.[83]

Siguiendo el análisis propuesto por Malena Botto (2011), ByF puede leerse como el proyecto fundante de este período en el que diversas editoriales independientes, a partir de la crisis socioeconómica del modelo neoliberal, cuestionaron las formas de producción, circulación y consumo literarios;[84] y, agregamos con Palmeiro (2011), período en el que surgieron diversas formas de activismo y de políticas de la diferencia. Las iniciativas de estos proyectos –encuentros cara a cara, presentaciones de libros, lecturas y eventos– modularon, según apunta Hernán Vanoli (2009), una resistencia a modo de "militancia" literaria tras la debacle de comienzo de siglo (173). Al igual que la lógica de los sitios web, continúa Vanoli, los emprendimientos editoriales similares a los de ByF se rigieron por redes, al tiempo que aspiraron a funcionar como "comunidades de lectura" (172). Ciertamente, el *hacer* en red será vital para todos los proyectos posteriores de Laguna, de hecho, al referirse al origen del archivo *Mareadas en la marea* afirman: "Para nosotras dos [Laguna y Palmeiro], en el origen de todo esto, incluso de nuestra amistad, está la literatura" (2023: 75). En otras palabras, no solo se hace con las amigas, en ByF y luego en *Mareadas...*, sino que esa amistad se desprende de la literatura. El cariz "revolucionario" (2023: 12) de la amistad connota, de este modo, la concepción política de los vínculos en sus *formas de hacer*, en tanto en ellos residiría gran parte de su fuerza creadora. Un motivo que impulsa la escritura y la publicación de sus fanzines es, efectivamente, la exploración de las posibilidades relacionales que invisten al arte y la importancia de compartir los saberes.[85]

---

[83] En el análisis de Francica (2015), los juguetes y dijes que acompañan las plaquetas se leen como los *souvenirs* que se entregan en las fiestas y las celebraciones (168).

[84] Al respecto, afirma Eva Grinstein: "¿Por qué, aquí y ahora, ha explotado esta tendencia del trabajo colaborativo, grupal y autogestivo entre artistas? Sin dudas esta orientación hacia el funcionamiento en equipo es acorde con un fenómeno global, pero se torna especialmente fructífera en los países donde el sistema oficial, público y privado del arte no ofrece perspectivas demasiado alentadoras para el desarrollo del artista como trabajador profesional, autónomo, inscripto en un juego de ofertas y demandas de capital simbólico" (2003: s/n).

[85] Sobre la noción de arte de Laguna, afirma Pavón en *Once Sur*: "Cuando Fernanda decía de eso de olvidarse de la obra, yo pensaba en las personas, que las obras son cosas no personas, y que el arte

El *hacer* libros con un bajo costo de edición, a la vez que permitió que una gran cantidad de autores nuevos pueda verse rápidamente editada, amplió el público lector, como declara Laguna en una entrevista:

> Los libritos en fotocopias que valían 50 centavos, sin extensión mínima ni máxima, democratizaron el acceso a la escritura ya que cualquiera podía publicar o autopublicarse y correr el riesgo sin que pasara nada. Antes los poetas tardaban años en escribir un libro, porque los tiempos editoriales así lo marcaban. La posibilidad de publicar sin costo, e inmediatamente, generó una literatura sin ambición de éxito, ni, por lo tanto, miedo al fracaso [...]. Publicar en fotocopias era como es hoy escribir en un muro o un blog [...]. Como eran tan baratos los libros, los compraba gente muy joven que no se gastaría la plata en libros, un público por fuera del circuito literario. (Citada por Palmeiro, 2020: 78-79)

Accesibilidad e instantaneidad ponen en escena nuevos valores sobre lo literario e implican un riesgo que no se traduce en términos de éxito/fracaso editorial sino de apuesta por la prueba y el deseo. Gesto en el que se cifra la singularidad de estas formas de editar, en la medida en que cualquiera puede ser autor pero también cualquiera puede ser lector y cualquier cosa puede ser un libro; en términos de Ana Mazzoni y Damián Selci, estas *formas de hacer* habilitaron la "cualquierización".[86] Respecto de las prácticas editoriales de ByF, sostienen Laguna y Palmeiro: "transformaron todo lo que entendemos como literatura: cómo se escribe, cómo se publica, quiénes pueden escribir y publicar, cómo se lee, quiénes leen, cómo se vende y se compra" (2023: 80).

Así, lo que se subraya de estas *formas de hacer* es la fuerza inaudita que cobraron, en la medida en que operaron un cambio, junto con otros proyectos en red, dentro de la *repartición de lo sensible*. Por eso no resulta extraña la proliferación de lecturas, ni de libros hechos con fotocopias y editados por los mismos poetas. La propagación de fanzines de los últimos años da cuenta de cómo aquellas prácticas –desde luego junto con las de

---

es mejor cuando pasa entre personas, directo de persona a persona, como la amistad y el amor y el juego y la felicidad" (2022 [2018]: 62).

[86] Al analizar la poesía de los noventa partiendo de las condiciones objetivas de producción, Mazzoni y Selci (2006) señalan el carácter efímero como uno de los rasgos centrales de las nuevas lógicas editoriales entre las que se encuentra ByF. Para referirse a los poetas que se han puesto a editar sus propios libros, proponen el término "cualquierización" que alude a la expansión de los límites en las concepciones de escritor –cualquiera escribe– y de libro –cualquier cosa puede editarse como libro y, dada la fragilidad de los materiales, devenir en un objeto efímero y perecedero que se opone al libro tradicional, al libro-memoria esencialmente conservador–. Los ecos del término pueden rastrearse, además, en los textos críticos que abordan la obra visual de Laguna. Al momento de referirse a la expansión que Laguna habilita en la figura de artista visual en tanto expositora en el Centro Cultural Rojas, Romina Braistrr (2000) lo utiliza para sostener la potencia de su obra mediante la afirmación de que cualquiera puede pintar, en definitiva, de que cualquiera puede ser artista.

otros y otras poetas y espacios–[87] anticiparon y potenciaron proyectos posteriores que parecen obedecer a *formas de hacer* y de pensar la poesía desplegadas más allá de la edición. Un ejemplo son las continuidades y evidentes resonancias que pueden encontrarse entre ByF y los fanzines de Insomne Ediciones Repentistas a cargo de Julia Enriquez (1991), poeta rosarina, traductora de inglés y editora también del fanzine Danke.[88]

Por otra parte, no pueden dejar de destacarse las marcas de la urgencia de las plaquetas, en tanto rasgo que las distinguió de otras editoriales; característica que, con Ana Porrúa (2011), podría definirse en términos de "caligrafía" precaria.[89] ¿De qué modo se conforma la *caligrafía precaria*?, ¿qué es lo que hace de su trazo un modo singular de precariedad? En la materialidad frágil y efímera de las fotocopias que conforman los libros se exhibe parte de esta *caligrafía*, en tanto "cosa berreta, de mala calidad" (Moscardi, 2016: 133) o cosa "barata" (Palmeiro, 2011: 173), cercana a los "cuadernos escolares" (Yuszczuk,

[87] Son numerosas las prácticas colectivas que han sido fundamentales para el arte y la literatura argentinos contemporáneas a ByF, como el Club de Dibujo de Claudia del Río y Mario Gemín, el Proyecto Trama ideado por Claudia Fontes, Leonel Luna y Pablo Ziccarello (programa de intercambio entre artistas y teóricos lanzado en los 2000). Los ciclos de lectura Zapatos Rojos y La voz del erizo –coordinado por Delfina Muschietti entre 1992 y 2002–; los sellos editoriales Siesta, Tsé-Tsé y Deldiego, Movimiento Sexy; Estación Alógena, la revista *No quiero ser tu Beto,* entre muchos otros. Explica Ezequiel Alemian: "Los espacios en que se realizaban lecturas eran de lo más variados. Desde las lecturas en la Plaza de los Perros que organizaron los editores de Del Diego, pasando por las de Maldita Ginebra, la que hizo Siesta en la presentación de sus libros, las que hacía Mangieri en Liberarte, las del ciclo La voz del erizo en el Rojas, las de la Escuela Alónega, las de Zapatos Rojos que mencionás, las de los festivales (como salida al mar) u otras como las que hacían Cucurto y Helder en la Casa de la Poesía" (Anexo III). En este sentido, Romina Freschi aporta un deslinde entre los espacios institucionales –entre los que ubica La voz del erizo y la Casa de la Poesía– y los autogestivos como ByF o Zapatos Rojos.

[88] Desde el 2020, Insomne Ediciones Repentistas lleva publicados cuatro fanzines: *Wake Up Girl*, *Don't You Go Sylvia Plath On Me* (2020), *Quisiera que el pensamiento fuera algo distinto a las palabras, quizás lo es y yo no pienso* (2020), *Rosario City Forgiveness Tour* (2021), *y Glosolalia cuadernalia* (2022). Estas publicaciones consisten en fotocopias de hojas A4, plegadas en la mitad y abrochadas, es decir, excepto por el tamaño, poseen la misma materialidad que las plaquetas de ByF. A diferencia de aquellas, estos fanzines están escritos íntegramente a mano, con desiguales tipografías y trazos, lo que se corresponde con la falta de diseño y maquetación y la filosofía DIY. Pero el parecido con las *formas de hacer* libros de ByF no se agota en estos gestos. Las formas y disposiciones de las palabras, en la mayoría de los casos, admiten la oscilación entre la idea de poema y de cartel (estética presente en *Ceci y Fer* y en el apartado "Carteles" en la poesía reunida de Laguna por Iván Rosado). Por otra parte, se incluyen tachaduras que materializan la incorporación del error.

[89] En su estudio, Ana Porrúa (2011) propone la noción de *caligrafía* para pensar los materiales y su disposición como un modo de leer los rasgos de una escritura en particular, a la vez que lo dicho y no dicho por la cultura, explica: "El uso que hago [de la noción de caligrafía] es metafórico, claro, y estos movimientos pueden pensarse como los de un cuerpo (el cuerpo de una escritura) que diseña trazos y encubre o pone en suspenso los objetos, los soportes y los sujetos de los que habla" (56).

2011: 379) debido a su forma rápida y descuidada. Ahora bien, es preciso contemplar que esta *caligrafía* atraviesa otras *formas de hacer* de Laguna en ese momento, puesto que las búsquedas no distinguen entre una práctica y otra. Esta *caligrafía* se desplegaba en simultáneo en sus obras visuales, donde se utilizaban materiales como cartón, cartulina, bolsas de residuo, hojas de papel o basura. Aunque lo que también se repone en sus obras visuales son directamente consignas que enuncian la preferencia por lo precario como puede observarse en la Figura 1.



Figura 1. ***No necesito nada del primer mundo,*** **2001.**

La Figura 1 expresa de forma rutilante la distancia respecto de la idea de desarrollo y de progreso que se condensa en el ideologema "primer mundo" en una obra que irónicamente formó parte de la muestra en el Drawing Center de Nueva York en el 2022. Mientras que subraya la precariedad de los materiales (periódico, monedas y acrílico sobre un cartón) que, literalmente, penden de una rama.[90] La fecha de la obra, 2001, coincide con el año de

[90] Esta Figura permite leer las reverberaciones de la obra de Laguna en el segundo libro de Caterina Scicchitano (1992). Su poemario se tituló *Ni Europa ni Nueva York* y fue publicado por Mansalva (2021). El ideologema que atraviesa el título y los poemas del libro envía a la Figura 1 y, también, a un texto inédito que escribieron Pavón y Laguna en el 2001 titulado "Fans de Buenos Aires" en el que se exalta la ciudad argentina en contraposición a Nueva York (Iglesias, 2018: 118-120). Más

la crisis político, social y económica argentina, que se analizará más adelante. Esta *caligrafía precaria* se replica, también, en los espacios en los que se hacían las muestras como, por ejemplo, en aquellas que tenían lugar en el baño de la galería (Anexo I). Mientras que, en el caso de las performances, la precariedad se manifiesta en los materiales y, especialmente, en la imposibilidad de sostenerse en el tiempo, lo que las expone a la pérdida.[91] En relación con lo poético la urgencia en la escritura opera en Laguna en distintos niveles como la no corrección, las faltas de ortografía, los errores de tipeo, las tachaduras o las imágenes que provienen del contexto inmediato.

En su trabajo, a esta falta de mediación entre escritura y edición, Moscardi la llama "transparencia" del acontecimiento poético, la cual produce, al igual que la "desnudez", el efecto de mostrar la escritura "*tal como es*" (2016: 180, cursiva en el original). Una forma de editar que delimita otro modo de pensar el libro y la poesía ya que la in-mediatez tensa los límites entre el libro y el borrador, en la medida en que frente a la obra publicada no hay un manuscrito original, no hay un archivo, no hay estados previos. Puede afirmarse que en la escritura, dado que esta forma de editar genera el efecto de que todo lo escrito se publica sin mediaciones, convergen, hasta el punto de desvanecerse, libro y borrador.

A diferencia de otras plaquetas y fanzines de aquellos años como los editados por Siesta o Ediciones Deldiego,[92] las publicaciones de ByF parecen emular las notas de

---

allá de este cruce y de los avatares editoriales (Scicchitano publicó como Laguna en Eloísa Cartonera y luego en Mansalva), el ejemplo es elocuente en tanto que Scicchitano también es ilustradora y traductora, un cruce que funciona como una marca del modo en que asumieron y asumen lo artístico varios de los jóvenes de los noventa y los 2000, hasta hoy.

[91] Al definir los "artefactos estético-políticos" (2023: 69) de la lucha feminista, Laguna y Palmeiro resaltan estos mismos rasgos: la precariedad de los materiales y la falta de maestría en su ejecución, junto con la "frescura e inmediatez" por su relación "simbiótica con los contextos"; por eso consideran su reunión en términos de un "archivo vivo del presente" (70). Aunque no solo coinciden con la lectura aquí propuesta por subrayar la inmediatez y la precariedad sino porque remarcan la importancia de la amistad al referirse a *Mareadas en la marea*: "No es un archivo histórico de la totalidad de un proceso revolucionario sino un diario íntimo colectivizado de esa experiencia desde la perspectiva de nuestra amistad" (70). La cita manifiesta el modo en que estas *formas de hacer* de ByF continúan como un eco en el camino de la performance de Laguna y de otras artistas hasta la actualidad. La decisión de no incluir este proyecto en el análisis se corresponde con el hecho de que no forma parte de la red conversacional de la época ni del *metro cuadrado* que aquí se postula. Sin embargo, como se verá, será imprescindible para vislumbrar las continuidades de estas *formas de hacer*, ellas mismas lo indican directamente: "Esta idea de nuestro archivo viene de la herencia de under artístico más radical (desde el Parakultural, pasando por el Rojas, hasta Belleza y Felicidad)" (71).

[92] El sello editorial Siesta (1997-2005) dirigido por Santiago Llach y Marina Mariasch se preocupó, como señala Moscardi (2016), por la "*homogeneidad material de las ediciones*, todas compulsivamente idénticas, del mismo tamaño, de colores plenos y sobrios [...] con signos más bien

libretas o las notas de lavandería a las que se refiere Michel Foucault en "¿Qué es un autor?"(1969). Y, en el caso de Laguna, se genera el efecto de que toda su escritura deviene, indefectiblemente, parte de la obra.[93] Sería conveniente, para evitar simplificaciones, distinguir las tensiones que se desprenden del modo urgente y amateur de edición. La reproducción seriada de las fotocopias[94] y la promoción de la filosofía *Do It Yourself* (proveniente del punk), el solapamiento entre escritura y edición, junto con la falta de corrección y la técnica del *cut and paste*, al tiempo que abogan por una literatura en la que los textos *no tienen copyright*, [95] adscriben a su vez a una ética de la creación que desborda el proyecto. Dicha ética complejiza, o mejor aún, sofistica la supuesta precariedad: "escribo muy rápido y sin corregir", dice Pavón en un texto escrito en el 2012 y editado ya no por ByF sino por Mansalva. Mientras que Laguna escribe en su libro *Pañuelo de mocos* editado por Iván Rosado en el 2022: "No pulo poemas/ [...]/ Los escribo porque ellos me pulen a mí" (64).

De este modo, se observa que la urgencia de escribir para publicar figuró un modo de concebir la poesía que se extendió más allá del sello editorial. En otro términos, no hay

---

clásicos de edición: tienen ISBN, están encuadernados con lomo, se imprimen y confeccionan en un taller gráfico" (266), las tapas son de cartulina, tienen una mayor cantidad de páginas cuyo tamaño es de 9 x 11cm, están cosidos y los textos suelen acompañarse por prólogos y epílogos. Por su parte, Ediciones Deldiego (1998-2001), sello llevado adelante por Daniel Durand, Mario Varela y José Villa, se aproxima a la estética fanzinera (papel económico y hojas abrochadas por el medio), pero con tapas de cartón impresas a color. Pueden observarse en el Anexo IV las diferencias entre las ediciones de *La ama de casa* de Laguna en ByF y en Deldiego.

[93] En "¿Qué es un autor?", Foucault problematiza, además de la noción de autor, la categoría de obra. Afirma, refiriéndose a los límites de la obra de Nietzsche: "Pero supongamos que uno se enfrente con un autor: [...] ¿dónde hay que detenerse? [...] cuando en el interior de un cuaderno lleno de aforismos se encuentra una referencia, la indicación de una cita o de una dirección, una nota de lavandería: ¿obra o no es obra?" (Foucault, 2010: 14-15). Mazzoni y Selci también retoman el sintagma pero no para referirse a la inmediatez, sino más bien a la fragilidad de las fotocopias: "No tienen nada que ver [los libros de ByF] con una biblioteca [...]. Tal vez sean la perfecta encarnación de la famosa «boleta de lavandería» que Foucault tiene en mente" (2006: s/n). El énfasis de este análisis reside en el efecto que genera esta forma de editar sobre la obra de Laguna.

[94] El devenir objeto artístico de la fotocopia, junto con la tensión que habilita entre lo precario y lo tecnológico, se ve materializado en el Festival de la Fotocopia (2001). La descripción que hace Gabriela Bejerman del festival en *ramona* es perspicaz: "un lirismo contemporáneo que se detiene en pequeños objetos «mágicos» de la vida cotidiana y que mezcla lo ultratecnológico con lo artesanal, el collage manual con el «cut and paste» de la computadora, y que se nutre de imaginarios diversos: el diseño japonés, la fotografía de casamientos, el diseño industrial, el mundo de los muñecos de pañolenci, la neopsicodelia, y el naif-trash" (2000-2001: 97). Sucede que en ByF, como en otros sellos editoriales, el trabajo artesanal del siglo pasado se tensó con prácticas que provenían de la contracultura y de las artes (Battistoni y Orge, 2022: 11).

[95] El juego de palabras remite al libro *Los sueños no tienen copyright* con los cuentos reunidos de Pavón, publicado por Blatt & Ríos en el año 2010.

tiempo –ni intención– de corregir, se prefiere seguir produciendo y la obra se aproxima al "work-in-progress" (Bishop, 2004). Un gesto que actualiza la fórmula lamborghiniana –"primero publicar, después escribir" (2012: 301)– y la despliega en una *forma de hacer* cuyos ecos en la actualidad se vuelven evidentes en la producción de los poetas jóvenes que publican, sin premeditación aparente, como si llevaran un blog, casi en simultáneo al momento en que comienzan a escribir, por ejemplo, como se mencionó antes, en Insomne Ediciones repentistas.[96]

En ByF la urgencia no solo se tematiza sino que se evidencia a partir de otros procedimientos. En la revista de la editorial, *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria),* se lee:

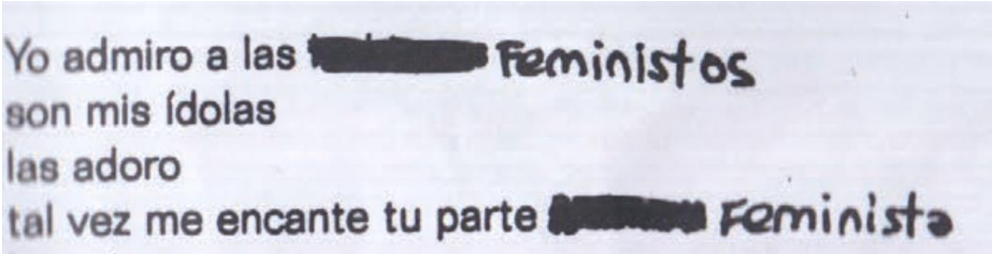


Figura 2. *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria*), 2002, p. 49.

El poema, como puede observarse en la Figura 2, está tipeado en computadora mientras que las palabras están tachadas con fibrón, con el que también se añade el término "feministas" a mano. La disposición del término a un costado de las tachaduras y no sobre ellas genera el efecto de caída, como si "feministas" se cayera del verso y del poema o, al menos, se ubicase en su liminaridad. La mezcla de grafías resulta marca de la enmienda y de dos tiempos entre escritura y corrección que, aunque puedan haber sido instancias inmediatas, develan una lectura previa a la circulación y, por ende, remiten al valor de la

[96] El nombre de la editorial, precisamente, sugiere el vértigo de la aparición con el atributo "repentistas" refiriendo a la escritura que ocurre "de repente", sin planificación previa ni corrección posterior: "¿El mejor consejo/ que te puedo/ dar?/ corregí hacia/ adelante", se lee en el fanzine número tres (2021: s/n). En este sentido, el término "insomne" aboga por una escritura que irrumpe y empuja a la poeta, luego, a editar. Por eso las ediciones son insomnes y repentistas; por eso en dos de las contratapas se indica, además del mes, la madrugada en la que se escribió de un tirón el fanzine. Si, según explica Laguna, sus textos eran escritos por la mañana y se editaban por la tarde, las ediciones de Enriquez se adelantan y se escriben por la noche, aunque la confección y distribución de los libros se ralentiza. Varios de los textos publicados aparecen primero en su blog y luego se editan aunque continúan persiguiendo el efecto de inmediatez. El nombre del blog es "a mi ritmo y perdidita" y funciona desde mayo de 2021. Disponible en: https://amiritmoyperdidita.blogspot.com/

errancia en tanto decisión editorial. Es decir, hubo un segundo tiempo de lectura que animó la corrección, no obstante, antes que volver a tipear el poema se decidió dejar la huella, la *caligrafía precaria*, como decisión constitutiva de este *hacer.*

Por otro lado, los errores de tipeo o desvíos de la norma ortográfica de las plaquetas ostentan una visión desacralizada sobre lo poético: "a travez [sic]" (2000: s/n) en lugar de "a través", "dentro de unos día [sic]" (2008a: 3) en lugar de "unos días". Luego del cierre de la editorial, en las nuevas ediciones de Laguna, se observa un pasaje a la norma que comienza en *Control o no control* (2012) donde se corrigen la mayoría de las faltas ortográficas, aunque persisten algunas vinculadas con la acentuación, por ejemplo, "soy muy capáz" (180) en lugar de "capaz". El recorrido de normalización continúa con la poesía reunida por Iván Rosado en 2018 en donde el error de tipeo y el desvío de la norma ortográfica recién citados se corrigen: "a través" (2018a: 153) y "unos días" (208).[97] Ahora bien, mientras en el cambio de las formas de editar la escritura declina las marcas precarias, la desacralización y la urgencia persisten y se extreman como tópico: "Estaba en el baño y me inspiré/ pero dudé si llegaría a la computadora a escribir este poema" (2012: 143) o "ahora se hizo el tiempo/ en que tengo que lavarme la cabeza/ y debo dejar este poema" (2018b: 40), por mencionar ejemplos locuaces en donde la urgencia de la escritura se manifiesta de forma explícita. [98]

En la pista de estas consideraciones y en consonancia con la precariedad y la inmediatez como efecto, también pueden leerse otros pasajes de Laguna en los que la escritura se ubica entre las urgencias cotidianas. "Disculpá la tardanza con esta carta es que estuve con muchas cosas y con el bebé casi no tuve tiempo disponible para escribirla" (Laguna, 2019: 18); "Escribir, fumar, beber y poner cada 2 minutos el replay [...] me obliga a ir bastante rápido. Escribir así es como tocar la batería" (2019 [2014]: 70); los versos que profieren: "Tengo poco tiempo para escribir/ el mejor poema de mi vida/ [...]/ Tengo 5 minutos" (2012: 92), o: "(Uno [un poema] más…el último antes de ir a buscar a Ramón)"

[97] En el 2018 también se edita el libro *Los grandes proyectos* en donde la operación de abaratamiento del lenguaje, que ha quedado atrás en estas nuevas ediciones, aparece como un gesto de fidelidad a su procedimiento y se condensa en un solo poema titulado "Tomar alcohol no nos hace mejores personas" (2018b: 66), cuyos versos se destacan por los errores de tipeo recurrentes.

[98] El análisis sobre la falta de tiempo y la urgencia serán estudiados en el segundo capítulo en relación con la desacralización de la actividad poética al abordar la fuerza de los gestos débiles. Mientras que en el tercer capítulo, la falta de tiempo develará un rasgo de la constitución de su performance de género.

(2012: 139), por mencionar algunos de los tantos momentos que materializan el tópico de la urgencia y la falta de corrección como un rasgo que se desplaza de su *forma de hacer* libros a su *forma de hacer* poemas y textos en su camino de la performance.

Las *formas de hacer* revistas y libros, como se dijo, se proyectan en la urgencia de expresión: "Es la materialidad que expresaba esa literatura: era una literatura de fotocopias. Para decir esas cosas, necesitaba ese material", dice Laguna en una entrevista (Moscardi, 2016: 133). No obstante, este vínculo entre la *forma de hacer* libros y la poética no fue determinante para todos los escritores publicados por ByF. Cabría preguntarse, ¿qué le hizo, por ejemplo, la materialidad de las plaquetas a la escritura de César Aira, quien publicó *La pastilla de hormona* (2002), *Picasso* (2007), *El perro* (2010), y *En el café* (2011)?[99] ¿Puede afirmarse que habría algo así como un Aira anterior y otro posterior a estos modos de publicar? Las breves "novelas" de Aira eran antes y continuaron siendo después del mismo tenor que las editadas por ByF –para decirlo con Sandra Contreras, de un carácter "vanguardista" con un manifiesto "frenesí inventivo" (2008 [(2002]: 20)–. Aunque justificar esta afirmación excede en mucho los alcances de este trabajo, aquello que se busca subrayar es que los vínculos entre edición y escritura no pueden equipararse en estos dos nombres, pues los efectos de las prácticas editoriales, las *formas de hacer* libros, difieren en una y otra escritura, en tanto las plaquetas de ByF no modificaron las formas de escribir de Aira.[100]

La afirmación que guía, y de alguna manera justifica, este análisis es que estas formas de editar en Laguna sí se traducen en una *forma de hacer* poemas, esto es, de escribir. Como pudo verse, escribir un poema no solo no es para Laguna una actividad sacralizada, sublime, sino que, siguiendo las lecturas de Tamara Kamenszain (2016)[101] y de

[99] Aira publica en ByF las siguientes plaquetas: *La pastilla de hormona* (2002), *Picasso* (2007), *El perro* (2010) y *En el café* (2011). Los años de las publicaciones dejan entrever el tenaz acompañamiento del proyecto. Asimismo, en el 2003, el escritor participa en una muestra de la galería con sus cuadros figurativos. Aunque la cercanía se precisa, especialmente, en el manifiesto interés de Aira por ByF –una de sus editoriales "favoritas" (2002: s/n)– junto con la propensión a leer el proyecto a destiempo de lo ya dado, como lugar de origen de la novedad de la poesía del siglo XXI: "la magia del sitio está en la redefinición, como lo sugiere el nombre mismo: hay otra clase de belleza y de felicidad, así como hay otra clase de arte y de literatura" (2002: s/n).

[100] Al respecto, Moscardi propone leer, en los proyectos editoriales entre los que ubica a ByF, "un vínculo indisociable entre texto y materialidad" (2016: 22).

[101] Así lo describe Kamenszain: "escribir para estos poetas aparece como una inmediatez: ninguna pregunta previa, ningún pedido de permiso, ningún ritual de iniciación lleva al sujeto que escribe a

Sergio Raimondi (2020),[102] viene a integrarse en una serie de acciones que el yo percibe como urgentes.

> Necesito escribir...Algo
> Que me transforme en ella.
> Que me haga tan linda como ella.
> ¡Ya!
> (Laguna, 2007: 2)

La escritura unida a un menester urgente, asociación condensada en el "¡Ya!" del último verso, delata, al menos, dos de sus valores idiosincráticos: la necesidad de escribir apela a cierta velocidad que se condice con la edición rápida –"Para decir esas cosas, necesitaba ese material", afirmaba Laguna– y, en segundo lugar, devela que de esta necesidad vital proviene el impulso de escritura. En el último verso también hay algo de conjuro soterrado, como si el *paisaje sonoro*[103] del poema abriera una correspondencia entre escribir y hacer magia: la poesía como una vía de transformación.[104] Ahora bien, ¿en qué medida la magia se vincula con las *formas de hacer* libros descritas? El recorrido vertiginoso de la escritura a la publicación –"[podíamos] escribir a la mañana, diseñar al mediodía y teníamos los libros para la tarde o de un día para otro" (Anexo I)– puede leerse, como propone Moscardi, en tanto "acto de magia" (2016: 172) por el medio del cual "cualquier cosa" se transforma en poesía. Para decirlo de otra manera, habría un cariz mágico en la rapidez del proceso de publicación y de circulación, y en el pasaje del no-ser al ser, de la imaginación del texto y su diseño a la publicación.

---

cuestionarse en su condición de tal. Aquí el ritual de iniciación y el hecho mismo de estar escribiendo se superponen" (2016: 43).

[102] Al analizar la poesía de Laguna y haciendo referencia a "Terminaron los 90", afirma Raimondi: "La literatura como ámbito autónomo, específico y excluyente es el «castillo» de los poetas: la literatura al margen de los devaneos de la vida diaria, en un orbe cualitativamente diferente al de la acción de conectar la manguera al lavarropas y ver si esta vez ¡al fin! funciona. Como la revolución, el negocio o inclusive la maternidad, la poesía es para Laguna una práctica más" (2020: 186).

[103] Según David Toop, fue John Cage, en 1939, el primero en utilizar la noción "Imaginary Landscape" (paisaje imaginario) para referirse a sus composiciones (Toop, 2001 [1995]: 143). La formulación remite a la dimensión sonora que se construye en el poema a partir del ritmo, las texturas y el tono. En este sentido, Jorge Monteleone se referirá a "*a la inflexión oral del poema como dimensión imaginaria"* (2011: 11, cursiva en el original). Se volverá especialmente sobre esta noción en el cuarto capítulo.

[104] En una zona de su poética, lo mágico aparecerá asociado al discurso amoroso y a los cuentos tradicionales, en consonancia con la performance de género y las correspondencias entre la magia y la transgresión de los feminismos (Laguna y Palmeiro, 2023). El carácter mágico que se le atribuye a la poesía se encuentra también en la escritura de Pavón: "mis poemas vienen de la tradición de la brujería, que es hacer un poema para que se cumpla un deseo" (2022: 52).

Hoy le decía a alguien que no creo que escriba bien
que lo que hago es otra cosa.
Tal vez haga muy bien lo mío
que es que me chupe un huevo todo esto.
(2018a: 91-92)

Como se observa en estos versos, la desacralización de lo poético se traduce en términos de *hacer* "otra cosa" que se corresponde con la falta de corrección, la distancia acerca de los valores y la inclinación hacia lo "mal hecho" en oposición al "escribir bien" del primer verso: esa "otra" *forma de hacer* –"lo mío", subraya– se define por la indiferencia provocativa –"que me chupe un huevo"– que se mantiene respecto del escribir bien y del "todo esto" que supone el *hacer* poético. Estos versos exponen no solo el modo en que persiste la *caligrafía precaria* de ByF en su escritura posterior, sino cómo se ejerce el movimiento obstinado, como si en estos poemas se actualizara su deslizamiento constante en ese "mío" y en esa "otra cosa" que vuelve a su performance difícil de ceñir.

En gran parte del *hacer* de Laguna, impulsado por ByF, no se intenta borrar el proceso, corregirlo, y extraer de allí una obra cerrada, sino mostrar el movimiento y la errancia. Esto implica incluir la incertidumbre –el hecho de no saber ni dominar todo lo que se hace es parte del descontrol y del escándalo–[105] y arriesgarse a no hacerlo como se espera, operando una distancia sobre las ideas de calidad que deslindan entre lo bien hecho y lo mal hecho. En otros términos, el arte apuesta por una obra nunca acabada que adopta la forma de un simulacro incesante.[106] Tal como explica Laguna, en un texto curatorial, la elección de esta estrategia en su *forma de hacer* arte responde a la convicción de que "no entender es una buena razón para actuar" (2019: 15) y, en este mismo sentido, en otro texto concluye: "Esto es una carrera contra el final del texto: no sé qué más decir" (2019 [2014]: 74). De modo que el no saber empuja al yo a la inminencia de su *hacer*.

[105] En un texto curatorial presentado en la Bienal de San Pablo del 2010, dirá Laguna: "Yo no sé casi nada... pero soy intuitiva como una gata" (2019: 31).

[106] En estos rasgos asoma como persistencia el proceso de "desmaterialización" de los años sesenta (Masotta, 1969). Siguiendo la descripción que proponen Ana Longoni y Mariano Mestman (2010), en este proceso los objetos físicos fueron reemplazados por materialidades de "otro orden" (59) con el fin de "focalizar ya no en el objeto sino en los conceptos y los procesos que se desatan a partir de situaciones creadas por el sujeto" (59). Dicha desmaterialización supone la ampliación de los límites del arte y el énfasis en lo procedimental, dos rasgos que alientan a leer las *formas de hacer* de ByF como renovación de problemas y cuestionamientos que atraviesan la literatura y el arte.

1.3.2 Fanzines, punk y feminismo

Los fanzines, cuya emergencia se ubica en los años setenta desde la cultura punk (Cosso, 2012), se caracterizan por formatos rústicos, por la escritura a máquina o a mano, y por la inclusión de dibujos, recortes y collages –remedando el estilo *cut and paste* que difiere de la página diseñada–.[107] Se fotocopian y venden a un precio bajo –de ahí la noción de libro barato– ya que no buscan generar ganancias sino sostener la publicación como un espacio alternativo de difusión, mientras que se distribuyen en encuentros. A propósito de los fanzines, señala Stephen Duncombe: "se hacen a mano con materiales y tecnología comunes (el «hágalo usted mismo» es la principal directriz del mundo de los fanzines), tienen un aspecto desaliñado, con una maquetación de *cut-and-paste*, una tipografía apenas legible y una reproducción desigual" (2008: 14, la traducción es nuestra). Estos rasgos se vinculan directamente con las ediciones de ByF dado que estas se conseguían en el local a un costo de cincuenta centavos (en el período final de convertibilidad en el que un peso equivalía a un dólar). Ante la materialidad de las plaquetas –fotocopias–, los modos de producción, los vínculos con el punk y las prácticas de socialización que gestó, el catálogo editorial y la revista de ByF se inscriben en la misma línea que el volante poético *La mineta* (1987-1990) –dirigido por Rodolfo Edwards– y la plaqueta *Trompa de Falopo* (1989-1993) –coordinada por Leandro Gado y Juan Desiderio– (Moscardi, 2016).[108]

La ética DIY o "Hacelo vos mismo"[109] era un modo de articular una cultura alternativa capaz de hacer frente a la cultura del consumo a partir de la acción, del hacer con los materiales que se tienen a mano, con lo que se (no) sabe, a través de un diseño que

[107] El collage y el montaje, asimismo, permiten trazar asociaciones con el movimiento dadaísta. El montaje, para Peter Bürger (1974), es uno de los principios del arte vanguardista –el ejemplo que utiliza es el *collage* cubista– que se opone a la "obra de arte orgánica" –término recuperado de Adorno– en la que el artificio y la fragmentación se intentan ocultar bajo una aparente totalidad (2000 [1974]: 136). Véase además: De Micheli, M. (2000). "PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA" (259).

[108] En relación con el vínculo entre ByF y la estética de los fanzines punk de los noventa, véase también: Francica, C. (2018). "Comunidad, amistad y afecto en la literatura y las artes visuales argentinas durante la crisis de 2001".

[109] Explica Duncombe: "Doing it yourself es a la vez una crítica del modo dominante de cultura de consumo pasivo, y algo mucho más importante, la creación activa de una cultura alternativa [...]. Aunque la noción participativa de «Hacer cosas» mediante la creación de tu propia publicación se remonta a los inicios de la cultura de los fans de la ciencia ficción, y el apodo DIY fue popularizado por la industria de consumo, el término tal como se utiliza hoy en el mundo de los fanzines se originó en el seno de la ciencia ficción" (2008: 124, la traducción es nuestra).

corta y pega de manera irreverente (Duncombe, 2008: 14-15, 124). Esto puede observarse tanto en las plaquetas como en las revistas mensuales de ByF que continúan con la estética desprolija y descuidada del "Hacelo vos mismo"; y, especialmente, en la revista *Ceci y Fer*, donde la técnica del *cut-and-paste* se plasma en la exhibición de fragmentos impresos mezclados con otros trazos realizados a mano y en el uso de materiales heterogéneos cortados y pegados: dibujos, cuadros sinópticos, retratos de Laguna y de Pavón hechos por Nahuel Vecino, fotografías de artistas como Pink y Shakira, una receta médica, letras de canciones de Miss Kittin, Whitney Houston, Shakira, Pet Shop Boys y Eminem; junto a conversaciones por chat o e-mails.

Riot Grrl y *Ceci y Fer*

Las plaquetas de ByF y, especialmente, la revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (2002) no solo persiguen la lógica colaborativa y la ética DIY de los fanzines sino que trazan afinidades singulares con los *zines* feministas. El estudio de Janice Radway se interesa por este tipo de *zines* dado que entiende que viabilizaron tanto la producción individual de un yo vulnerable como la producción colaborativa y las "formas comunales de sociabilidad" (2001: 10), la amistad y la comunión con otros. Este tipo de revistas, según Radway, pone en circulación los discursos culturales en una "mezcla caótica de material extraído de la cultura de masas, la vida cotidiana y la experiencia afectiva [...]. Muestran una mezcla salvaje de escritura a mano e impresa" (11, 12, la traducción es nuestra). En la conferencia citada, su análisis se aboca a dos *zines* o revistas de adolescentes: *Riot Grrrl* y *Bitch Rag*.[110] En este caso, se contemplará su análisis de *Riot Grrrl*, un *zine* creado y distribuido en Washington D. C., cuyo nombre se vincula con el movimiento feminista homónimo surgido a comienzos de los noventa en Estados Unidos alrededor de ciertas bandas asociadas con el indie pop, el rock y el punk, como Bikini Kill, Bratmobile y Heavens to Betsy.

Las mujeres de este movimiento, en respuesta al lugar tradicional de grupi femenina, formaron sus propias bandas y se expresaron, además, a través de fanzines que

[110] Francica (2018) indica que las filiaciones con el movimiento feminista y "Riot Girl" –aunque en su trabajo no se analice la relación con el *zine Riot Grrrl*– podrían desprenderse de un viaje de estudio que Pavón había hecho a Estados Unidos hacia finales de los noventa.

vendían a muy bajo costo o intercambiaban por otros en recitales y exposiciones. Se trata, sugiere Radway, de una "comunidad extendida" (2001: 14), como se exclama en algunas de sus tapas: "Por favor leer y distribuirlo a tus amigos" (Anexo V). El fanzine *Riot Grrrl* se produce colectivamente y combina elementos provenientes de la cultura de masas, como imágenes de dibujos animados y canciones; a su vez, aparecen fragmentos que simulan estar escritos a mano, deseos, conversaciones, mezcla de discursos, y pasajes que exhiben una estética de descuido, con desvíos de las reglas ortográficas y de puntuación. De este modo, los *zines* y *Riot Grrrl* en particular pueden considerarse un antecedente estético y político de *Ceci y Fer* y de las plaquetas de ByF debido a sus materiales, a su modo de circulación, a la filosofía DIY[111] y al hecho de abonar, como afirma Radway, una "comunidad extendida" entre quienes participan del fanzine colectivo.

En la revista *Ceci y Fer* irrumpen *voces feminizadas* y un cuestionamiento del rol de la mujer en la sociedad que se acerca a *Riot Grrrl*, menos desde un vocabulario feminista o activista que confrontativo. Aunque no sería conveniente compararlo con el manifiesto vanguardista, dado que implica forzar varias cuestiones propias del género,[112] no es posible dejar de percibir la configuración de un sujeto colectivo a través de un tono polémico y contestatario en los dos raps (7; 18), en el poema "A un escritor de barrio norte (nunca vas a triunfar en Europa)"(40), en la carta "A la mayoría de los poetas:" (49) y en otro poema, que parece compartir destinatario con el anterior, titulado "A un escritor":

> Vamos a usar una página de nuestra revista
> tan copada para contestarte
> y no porque seas importante sino
> porque en esta ciudad hay miles como vos:
> sí vivimos con una sobredosis de poesía
> hacemos esto todos los días, 24 horas por día
> sacamos una o dos plaquetas por semana
> y qué?
> me parece que al tirarnos esta onda
> hay algo de lo que no te diste cuenta:
> si escribiéramos mal
> quizás podríamos decirle a nuestras madres
> que nos manden a un grupo de autoayuda
> para poetas anónimas
> pero escribimos tan bien

[111] El primer título que compone *Pequeño recuento sobre mis faltas* de Cecilia Pavón se titula "Do it yourself" (2015).
[112] Para un estudio de los manifiestos vanguardistas, véase: Cippolini, R. (2003). "Apuntes para una teoría del manifiesto"; Gelado, V. (2008). "Un arte de la negación: el manifiesto de vanguardia en América latina"; y Perloff, M. (1993). "Violência e precisão: o manifesto como forma de arte".

que cada una de nuestras frases
es un regalo que te hacemos
a vos tontito
para que puedas seguir haciendo
tus libritos con lomo
que nadie lee.
(2002: 78)

La distancia que el yo plural opone al escribir mal, la adjetivación de la revista, pero sobre todo el insulto en diminutivo, le otorgan a estos versos un tono de confrontación reactiva. "El grupo de autoayuda/ para poetas anónimas" hace juego con la acusación de "sobredosis de poesía" que estos yoes dicen haber recibido de parte del escritor quien, a diferencia del yo plural y del proyecto de ByF ("sacamos una o dos plaquetas por semana"), publica libros con lomo. Más allá de exponer con exaltación la genialidad de la revista, lo bien que escriben y la generosidad que significa incluir un poema dirigido a ese "tontito" varón en su proyecto, la escritura performa un yo plural –excepto en uno de los versos donde se lee "me parece"– que reflexiona sobre sus prácticas y sobre el lugar que tienen como poetas. Los lazos fehacientes que se tienden entre la revista norteamericana y *Ceci y Fer* pueden observarse al cotejar este poema con un texto publicado en el número 7 de *Riot Grrrl*: "muerte a todos los *fucker punk boys* que se niegan a reconocer la revolución *girl punk* [...] somos reales y somos importantes y lo que estamos haciendo está más allá de su comprensión" (1992: s/n, la traducción es nuestra).[113] Así como en "A un escritor" se articulaba una posición de rechazo al escritor, sus libros con lomo y su idea del escribir bien, en esta cita se circunscribe una posición similar frente a los *fucker punk boys* –el escritor era "tontito" en el poema de *Ceci y Fer*– quienes intentan invisibilizar y explicarle a estos yoes cómo debe ser una revolución.

Ocurre, además, que *Riot Grrrl* y *Ceci y Fer* se ubican, como los fanzines que describe Duncombe (2008), en los límites entre las revistas y las cartas personales (14). Este rasgo aparece subrayado en la publicación de Laguna y Pavón, por ejemplo, cuando afloran nombres propios, a veces tachados, como un gesto que persigue el efecto de intimidad. Es decir, se busca exhibir en el texto marcas del pasaje de lo íntimo a lo público

[113] Este y otros números completos se encuentran en el repositorio digital: https://digdc.dclibrary.org/islandora/object/dcplislandora%3A38110?solr_nav%5Bid%5D=237e5a96f84c51dad780&solr_nav%5Bpage%5D=0&solr_nav%5Boffset%5D=3#page/1/mode/1up

(¿una *intimidad inofensiva?*),[114] como se verá en el siguiente capítulo. El cruce entre carta y revista se exalta, además, en numerosos textos que tienen el formato de e-mails entre "Fer" y "Ceci" o de chats entre Cecilia y Timo Berger (10-13), aunque atraviesa también los textos escritos en verso: "Fernanda yo también te tuve miedo" (9) o "Fernanda no te suicides" (64), se lee. Como si en estos poemas se tratara de la carta de un yo, tensado con la figura autoral de Pavón, dirigido a otro yo que responde al nombre de Fernanda. Tanto es así que la revista completa fue pensada como una vía de reencuentro entre ambas artistas después de haberse distanciado un tiempo (Palmeiro, 2011: 248). De modo que, al igual que los *zines* estudiados por Radway, la escritura se preocupa por la amistad y funciona como un dispositivo para recuperar el lazo afectivo. En una entrada del blog publicada más tarde en *Once Sur* de Pavón se mezclan, subsumidas en una jerarquía común, estas prácticas y sus alcances: "Me refiero al amor y a la amistad. En su lado constructivo y destructivo, porque los dos lados existen. Me refiero a las fiestas, las muestras, el sexo, las traducciones y los poemas" (2022: 40). En este sentido, se podría pensar que la revista *Ceci y Fer* celebra el lado constructivo y destructivo de la amistad –el cariño y el cuidado pero también la competencia y el escándalo– junto con continuas referencias amorosas, sexuales –"hoy me contó una clienta que decían/ «esas lesbianas de belleza y felicidad»" (39)– y festivas que delinean una concepción sobre la práctica poética.

El proyecto vanguardista que buscaba acercar el arte a la praxis vital se ve invocado en la revista, cuyo programa se describe como una "mezcla de bodrio e intimidad y vida. Pura vida con un poco de arte" (5). Sucede que escribir se acerca en estos textos a un modo de vivir, mientras que vivir se percibe como una posibilidad de escribir que opera en dos sentidos.[115] Por un lado, en la urgencia de escribir mientras se vive y de incluirlo todo, lo que en el poema citado se define en términos de "sobredosis de poesía". Por otro, en la *caligrafía precaria* de los textos que no solo no se corrigen, sino que muestran sus contradicciones en trazos e ideas que se superponen mostrando su carácter oscilante. Una

[114] Al referirse a algunas poéticas contemporáneas entre las que ubica a Laguna, Kamenszain propone pensar en una intimidad, cuya superficialidad, la vuelve inofensiva en tanto que no "profundiza en los contenidos" (2016: 47) sino que "simplemente" los registra sin pretensión de escandalizar. Para pensar esta intimidad, Kamenszain recupera la noción "extimidad" de Jacques Lacan (2010) y, más precisamente, el uso que del término hace Paula Sibilia en *La intimidad como espectáculo* (2008).

[115] El estudio del cruce entre literatura e intimidad será abordado en el segundo capítulo.

de las primeras reseñas de *Ceci y Fer*, escrita por Mercedes Escardó y publicada en la revista *Plebella,* condensa con suspicacia la potencia que engendró el proyecto:

> La revista de Belleza y Felicidad es una plétora de referencias privadas obscena. Y en una primera lectura me desconcierto y me siento fuera de la complicidad intra-byf. Y la lectura provoca en mí una reacción visceral. Me enfurezco con los tachones que no hacen más que seguir dejándome al margen, me confundo, intento distinguir a Cecilia de Fernanda, y a Fernanda de Cecilia. Y me siento frustrada. [...] Pero en una segunda lectura, y luego de haber visitado el espacio de arte de Belleza y Felicidad, la revista toma una nueva dimensión [...]. *Redescubro* textos como «Tu casa», y la lectura en voz alta les confiere un aire *mágico*. Me relajo y me dejo llevar. Ya no me siento alienada. Encuentro el espacio de quiebre y entro, no en la complicidad e intimidad byf (habría que ser Ceci o Fer para eso), sino en los textos como expresión artística universal. [...] Está dicho. La revista provoca, rechaza, incluye, atrae y expulsa. Es decididamente contradictoria, ambivalente, para todos y para nadie. Y hace público lo que en definitiva ¿sigue siendo privado? (2004: 33-34, la cursiva es nuestra)

Lo contradictorio y ambivalente que Escardó le atribuye a la revista le sirve, a su vez, como procedimiento de escritura para referirse a la experiencia inédita que advirtió en tanto lectora. La tensión entre vida y escritura, ficción y realidad, se traspone en otras como "reacción visceral" y atracción, rechazo e inclusión. La primera parte de la reseña subraya el hastío que le produjo estar frente a esas vidas privadas que la situaban "afuera". Es que entender las referencias, distinguir a las autoras, buscar lo escondido en la tachadura, son modos de leer refractarios a la revista. Y, entonces, ¿dónde está el valor?, parece preguntarse Escardó. La respuesta estaría en experimentar ByF, en ir al espacio, y es ahí, como si se tratara de una epifanía, que los textos adquieren una "nueva dimensión".[116] Redescubrimiento, magia y relajación, según Escardó, producen finalmente la entrada a la "expresión artística universal".

La lectura de Escardó permite entrever que antes que de la vida de Laguna y de Pavón, la revista trata de la vida impersonal que el arte toca pero que no puede decirse si no es a través de la paradoja. En este punto, entonces, se vuelve evidente que la puesta en escena de la intimidad y de lo vital no las vuelve escrituras "diaspóricas" (Ludmer, 2010: 151)[117] que se *salen de* lo literario, sino que sustenta su forma obcecada de *hacer* literatura,

[116] Es preciso subrayar la importancia que implica para Escardó la lectura de los textos en voz alta – "confiere un aire mágico"–, ya que convoca la dimensión performática que singulariza estas poéticas, como se verá en el capítulo cuarto.

[117] En el ensayo "Literaturas postautónomas" (2010), Josefina Ludmer se refiere a las escrituras "diaspóricas" (151) que representarían el fin del ciclo del proyecto moderno de autonomía, ubicándose en un afuera-adentro de la literatura. Para Ludmer, estas escrituras traspasan las fronteras de género, de sentido, de autor, de realidad y vienen a "salirse de la literatura" (107). Si

a partir del instante y de lo que se tiene cerca. La vida que se pone en juego en los poemas de la revista no se encuentra en un espacio exterior a la escritura –especulación que arrastra una lectura biográfica– sino que habita en ella como ausencia, a partir de la subjetividad que hizo posible la escritura de esos textos.[118]

La revista repele –como la "reacción visceral" de Escardó– la clasificación y la traducción hermenéutica –qué hay escondido detrás del tachón, a qué se refieren–, pues si esa es la lectura con la que se pretende abordarla, el lector se quedará "afuera". Por último, al considerar la pregunta sutilmente planteada en la reseña –"Y hace público lo que todavía ¿sigue siendo privado?"–, puede rastrearse la misma obcecación de las voces de la revista, en la medida en que nos deja frente a un interrogante que parece contener en su interior la respuesta desplazada. El "todavía", el gerundio, la suspensión de los signos de interrogación que unen y separan los términos público/privado dejan latente la tensión entre revista y escritura íntima, característica de los fanzines que no hace sino confirmar, efectivamente, las proximidades existentes entre las revistas *Ceci y Fer* y *Riot Grrrl.*

Aunque *Riot Grrrl* funciona en nuestro análisis como un antecedente poético y político de *Ceci y Fer*, es preciso distinguir el modo en que los discursos políticos aparecen en una y en otra. Ya desde el nombre pueden verse esbozadas dos maneras de resistencia y

---

bien los análisis que conforman *Aquí América Latina. Una especulación* (2010), libro en el que se incluye el ensayo, apuntan a la narrativa latinoamericana post 2000, se menciona "cierta poesía actual" (105) al convocar un diálogo que sostuvo Ludmer con Tamara Kamenszain, mientras caminaban por el Jardín Botánico, durante el que analizaron el estado de la poesía escrita en los noventa a partir del poema "Ruta" de Roberta Iannamico. En la conversación, presentada a modo de transcripción, ambas concluyen en que esa poesía no es poesía: "ellos se ponen afuera de lo poético-literario" por lo que su poesía "no merece ser leída en serio" (107-108). La hipótesis de poesías "despoetizadas" o "vaciadas" de poesía que plantean Ludmer y Kamenszain cuando "conversan de *cosas* que no son textos, no son poesía, como si efectivamente lo fueran" (Moscardi, 2016: 142, cursiva en el original), muestra, por un lado, la incomodidad crítica que conciben ciertas escrituras poéticas; y, por otro lado, el gesto paradójico de continuar utilizando, para marcar la ruptura con la modernidad, sus propias categorías como las nociones de poesía y literatura. En esta línea es pertinente atender al planteo que Alberto Giordano (2010, 2020) le hace al texto de Ludmer, desde una perspectiva derridiana, al sostener que los nuevos modos de combinar realidad y ficción –"realidadficción" (Ludmer, 2010)– no son más que formas de pensar y de hacer literatura, de disputar un espacio dentro de la institución antes que un salirse de ella. Véase además: Dalmaroni, M. (2010). "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)".

[118] En este punto, el análisis sigue la idea del autor como gesto de Giorgio Agamben (2005a), quien, al preguntarse dónde están las vidas de quienes escriben, decretó: "están en el umbral del texto en el cual han sido puestos en juego; o más bien, su ausencia, su darnos la espalda para siempre, los fija al borde del archivo, como el gesto que, al mismo tiempo, lo ha hecho posible y lo excede y nulifica la intención" (88).

de arte político, tal como lo define Rancière (2006 [2003]).[119] El nombre *Riot Grrrl* llama al disturbio, la revuelta –riot– mientras que reclama el poder de la mujer –girl– transformándolo en un gruñido –grrr– que expresa su fastidio. En tanto que el nombre *Ceci y Fer,* en la estela de ByF, se asocia, por el contrario, a los escritos infantiles o adolescentes en los que se enuncia el amor y la amistad acortando cariñosamente los nombres –con hipocorísticos– unidos mediante la conjunción. No obstante, a modo de subtítulo de la revista, se anota: "(poeta y revolucionaria)". Una aclaración que, por estar en singular –no dice "poetas y revolucionarias"– puede leerse como un epíteto: Ceci, poeta, y Fer, revolucionaria. De hecho, en uno de los poemas de Laguna[120] que conforman la revista, se lee:

> Yo
> acá
> voy a estar comandando una
> revolución.
> (35)

Sin embargo, en el caso de *Ceci y Fer,* rasgo que se hará extensivo a la poética posterior de Laguna, el deseo revolucionario se mezcla con otros deseos, lo que provoca su dispersión y, por momentos, confusión: "Cecilia, te entiendo, aunque yo quiero ser una revolucionaria/ y voy pensando «revolución, revolución». También estoy mareada, se me confunde todo" (65).[121] Mientras que en *Riot Grrrl* se percibe un tono mucho más furioso y

[119] Al referirse al arte político, Rancière sostiene: "No es que el arte sea político a causa de los mensajes y sentimientos que comunica sobre el estado de la sociedad y la política. Tampoco por la manera en que representa las estructuras, los conflictos o las identidades sociales. Es político en virtud de la distancia misma que toma respecto de esas funciones. Es político en la medida en que enmarca no sólo obras o monumentos, sino el sensorium de un espacio-tiempo específico, siendo que dicho sensorium define maneras de estar juntos o separados, de estar adentro o afuera, enfrente de o en medio de, etc. Es político en tanto que sus haceres moldean formas de visibilidad que reenmarcan el entretejido de prácticas, maneras de ser y modos de sentir y decir en un sentido común; lo que significa un «sentido de lo común» encarnado en un sensorium común" (2006 [2003]: s/n).

[120] Los poemas no están firmados pero la atribución se corresponde con la singular performance del yo de Laguna. En este poema, unos versos antes, el yo dice haber llorado delante de "todos los coleccionistas que/ querían comprarme obras" (2002: 35). Como se verá, la *forma de hacer* un yo en su poética comprende su presentación como artista plástica que vive de la venta de sus obras.

[121] Si bien la imagen del mareo en ese momento no se vinculaba con el *hacer* revolucionario, años más tarde se aproximará a la "marea" feminista. En el 2023 se lee: "literalmente estábamos mareadas en la marea. [...] Estar mareadas es tener un rumbo pero no conocer de antemano el recorrido, o no saber cómo hacer las cosas sino ir probando" (Laguna y Palmeiro, 2023: 112). Y, más adelante, al referirse al diario que están escribiendo: "es el relato de nuestro mareo" (113). Como si todas sus acciones dentro de la revolución feminista pudiesen condensarse en esta imagen.

ruidoso, que se corresponde con sus vínculos con el punk de los setenta como señalan Jessica Rosenberg y Gitana Garofalo (1998: 810). En efecto, muchos de sus textos son consignas de su activismo político.

> Y así buscamos crear una revolución en nuestras propias vidas todos los días imaginando y creando alternativas a la manera de mierda cristiana-capitalista de hacer las cosas [...] porque estamos interesadas en crear formas no jerárquicas de ser y hacer música, amigos y escenas basadas en la comunicación + comprensión, en lugar de la competencia + categorizaciones buenas / malas. (citado en Rosenberg y Garofalo, 1998: 812, la traducción es nuestra)

Pese a sus diferencias tonales, la revolución "micropolítica", el distanciamiento de las ideas de calidad, la apuesta por hacer amigos y el poder del deseo revelan categóricamente las percepciones sensoriales comunes de las revistas que exceden la mera lógica de los *zines.* Un *sensorium de un espacio-tiempo* compartido entre *Riot Grrrl* a principios de los noventa y ByF a fines de la misma década, que delimita y reconfigura una *partición de lo sensible* a la que puede denominarse, como el poema de Laguna exclamaba, "los grandes proyectos, chicas".

En cuanto al vínculo entre la revolución feminista y ByF, este es señalado con lucidez en los trabajos de Palmeiro, aunque de manera especialmente sugestiva en el ensayo que forma parte de la *Historia feminista de la literatura argentina*, titulado "Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista" (2020). Además de conectar las prácticas de ByF con la revolución del feminismo de la cuarta ola y el movimiento Ni Una Menos, su análisis se aboca a estas formas de editar y de *hacer* arte en términos de experiencia: "la experiencia de Belleza y Felicidad y sus resonancias posteriores propiciaron las condiciones para un tipo particular de salida de la imaginación creativa del terreno estético o, incluso, de una vanguardia feminista que explotó a partir de 2015", sostiene Palmeiro (70). En tanto que su lectura refuerza la singularidad de las prácticas de ByF en vínculo con lo vital, cabría preguntarse cuáles son las posibilidades afectivas que habilitaron estas *formas de hacer* y, asimismo, qué relación con lo vital se despliega en la noción de experiencia colectiva. Antes que una transgresión de la autonomía literaria,[122] más bien se lee, como se dijo más arriba, una nueva *partición de lo sensible* en donde los modos de pensar la poesía, el cuerpo y los afectos se ven modificados. Porque hacer

[122] Una de las figuras teórico-críticas del trabajo de Palmeiro será, entre otras, "postautonomía" de Ludmer con la que anteriormente, en su tesis doctoral del 2011, había pensado la literatura del "desbunde".

literatura, poesía y libros de la forma en que lo hacía ByF, y que este capítulo intenta reconstruir, implicó necesariamente poner el cuerpo para vincularse y encontrarse con otros, en un ida y vuelta; es decir, en la medida en que este vincularse y encontrarse con otros implicaba, además, *hacer* libros, poesía y literatura de esa forma.

Esto también supone una *forma de hacer* arte, próxima a la noción de *comunidad experimental,* que se *deseñala* de la originalidad, del personalismo y de ideas ligadas a la calidad. La amistad percibida como "vínculo revolucionario" (Laguna y Palmeiro, 2021: 4) en tanto forma de "creación de lo común" que atraviesa las prácticas de ByF es uno de los motivos que animan a Palmeiro a leer allí el germen de la vanguardia feminista que "explotó a partir de 2015" (2020: 70). Convendría precisar a qué prácticas feministas se adelantaron y cuáles impulsaron estas *formas de hacer*. ¿De qué modo lo hicieron? La muestra *Fácil* en 1998 y la revista *Ceci y Fer* en el 2002, por ejemplo, performaron el distanciamiento de la autoría individual y su concepción de la escritura poética como un modo de vincularse con las amigas, a una distancia prudencial de lo que Laguna y Palmeiro llaman "la gloria de la autoría" (2023: 284). Esta potencia parece resonar en su archivo "Mareadas en la marea: diario íntimo de una revolución feminista"[123] llevado adelante desde el 2017 también por Laguna junto con Palmeiro. El proyecto implica un registro de la experiencia de la "marea global feminista" (2021: 3) conformado por una trama de materiales que insiste no únicamente en borrar las distinciones entre lenguajes y animar la mezcla propia del collage, sino en devenir un "fragmento de la historia de nuestra amistad como un proceso de radicalización estética y política" (3). Tanto esta materialidad como la concepción de la autoría y el valor de la amistad son aspectos que ya exploraban Laguna y Pavón en la revista del 2002. Asimismo, la amistad entendida como "inteligencia colectiva" (Laguna y Palmeiro, 2021: 4) pretende plasmarse en ese archivo que además de colaborativo se percibe "vivo" e intenta plegarse sobre "el presente más inmediato" (3), un vértigo que las revistas y las plaquetas de ByF practicaron con insistencia años antes.

Por otra parte, la precariedad y la inmediatez posibilitaron un *hacer* alejado del saber y de la idea de hacer bien. En este sentido, al referirse al cambio de paradigma que operó ByF, Laguna describe al campo poético como "marea de poetas" en oposición a "una

[123] Los registros de estas muestras junto con las entradas del diario íntimo y colectivo, fueron publicados en el libro *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*, editado por Siglo XXI (2023).

pirámide" legislada por los "genios": "se colectivizó la idea de la genialidad", concluye (Anexo I). Esto podía leerse ya en el rap "Ceci y Fer" publicado en la revista:

> quedate en tu casa de zona norte
> leyendo a borges
> o viendo canal a
> y no vengas a bailar
> no te vamos a dejar entrar
> Fer y Ceci
> las *reinas de la noche*
> [...]
> (2002: 7, la cursiva es nuestra)

En estos versos, Fer y Ceci se entronan en la noche porteña, confiriéndose el poder de elegir quién participa de la fiesta, mientras que el "escritor de zona norte" se encierra a leer a los clásicos o a consumir programas culturales. No obstante, el papel de poder, años más tarde, en el poema "Terminaron los 90", se le adjudicará, para referirse a la *poesía de los noventa*, a los poetas varones.[124] Mientras que en el presente feminista que invoca Palmeiro y en el que se inscribe el poema del 2018 se les quita el dominio a los escritores varones y sus pactos sin oponer violencia:

> Ellos quedaron con sus castillos
> y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno
> haciendo medialunas con el cuerpo con pañuelos verdes,
> bailando,
> atajando bebés en medio de las lecturas.
> (2018b: 75-76)

Lo que el poema del 2002 adelantaba, entonces, es el comando de Fer y Ceci que en tanto "reinas de la noche" dirigen la fiesta. En el poema del 2018, la fiesta remite a la poesía y a la calle, mientras que Fer y Ceci se extiende a un "nosotras" indeterminado. La fiesta con "pañuelos verdes" y las "lecturas" envía a la "fiesta de la calle, todas las lecturas que se hicieron en los martes del aborto: triunfó eso", tal como declara Laguna (Anexo I). Y, otra vez, se resignan las ideas de calidad en la medida en que no importa lo bueno –"la fiesta [está] por sobre lo bueno"– y más bien se destaca el *hacer* colectivo o las *tecnologías de la amistad*, puesto que para poder leerse y escucharse, las poetas tienen que prestarse el cuerpo para las tareas de cuidado de la maternidad.

[124] Véase el análisis del poema y su *vocalidad* en el cuarto capítulo.

Cuadernos y carteles escolares

Las *formas de hacer* libros con su materialidad y técnicas –collages, trazos desprolijos, figuras simples– se resignifican, además, al revisar el término "escuelismo" acuñado, desde la crítica de las artes plásticas, por Ricardo Martín-Crosa, en 1978, con el fin de abordar las producciones visuales de los sesenta. La formulación de Martín-Crosa se refería a los artistas cuya obra podía leerse como retórica de la enseñanza primaria argentina, esto es, condicionada por los métodos y técnicas aprendidas durante aquel tramo de la escuela tales como el collage, los brillos, las figuritas, la tijera en zigzag y lo manual –"quiero estar siempre en la escuela", dice un texto de Pavón (2022: 97)–. Estas ideas fueron retomadas en el 2009 por el Malba para titular una muestra de artistas de los noventa,[125] en la que participó Laguna cuya obra también se consideró a partir de los recursos aprendidos en la escuela primaria como la de muchos artistas nucleados en el Centro Cultural Rojas (Lemus, 2017). Un arte que ha sido denominado "arte light" o "arte puto",[126] con el fin de remitir a la supuesta liviandad y superficialidad de la estética.

Dado que la obra de Laguna no piensa la pintura y la escritura de forma excluyente, los vínculos sugeridos por el término "escuelismo" desbordan su *hacer* como editora o como artista visual del Rojas y posibilitan la entrada a una cuestión fundamental de su performance como es la dimensión estética y retórica que esta materialidad sustenta. Un *escuelismo* que resulta perceptible en el libro que reúne su "diario íntimo" dibujado (Garamona, 2017: s/n) cuyo título, *Fernanda Laguna para colorear* (2017)*,* se *deseñala* del diario íntimo y envía a aquellos libros destinados al entretenimiento fundamentalmente de

[125] Junto con la exposición, el Malba editó un catálogo de 120 páginas, bilingüe español-inglés, con la reedición del texto "Escuelismo" de Ricardo Martín-Crosa. Además de Fernanda Laguna, formaron parte de la muestra: Liliana Porter, Elba Bairon, Feliciano Centurión, Beto De Volder, Tomás Espina, Ignacio Iasparra, Guillermo Kuitca, Fernanda Laguna, Liliana Maresca, Adriana Miranda, Eduardo Navarro, Marcelo Pombo, Pablo Siquier , Eduardo Stupía, Ruy Krygier, Sergio Avello, Leo Battistelli, Fabián Burgos, Feliciano Centurión, Marina De Caro, Mónica Girón, Gumier Maier, Catalina León, Nushi Muntaabski, Nicolás Robbio, Omar Schiliro, Marcelo Pombo, Alejandra Seeber, Román Vitali, Gabriel Acevedo Velarde, Ale De la Puente, Matías Duville, Manuel Esnoz, Leopoldo Estol, Raúl Flores, Sebastián Gordín, Daniel Joglar, Fabio Kacero, Jorge Macchi, Miguel Mitlag, Alberto Passolini, Liliana Porter, Alfredo Prior y Cristina Schiavi.

[126] En "El Tao del arte" (1997), Gumier Maier profería que el arte rosa *light* había sido una estrategia para referirse a la participación del "maricón" en las artes visuales. Al respecto, véase el debate "Arte rosa light y Arte Rosa Luxemburgo", en él participan Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Ernesto Montequin y Roberto Jacoby en el Malba, 2003. Disponible en: http://www.ramona.org.ar/files/r33.pdf. Y también: Lemus, F. (2015).

un público infantil; la preferencia por "colorear" en lugar de "pintar" lo desmarca, a su vez, de las pretensiones de obra de arte.

Las *formas de hacer* libros, como se dijo más arriba, comparables a "cuadernos escolares" (Yuszczuk, 2011: 379), se observa en la estética de sus "Carteles" incluidos en un apartado de su poesía reunida en *La princesa de mis sueños* (2018a: 33-48).[127] Interesa, además, el hecho de que ciertos carteles sean anteriores a ByF –según se indica, corresponden a realizaciones que tuvieron lugar entre 1994 y 1997 (32)– y, de algún modo prefiguren sus prácticas posteriores en ByF y en el Rojas.

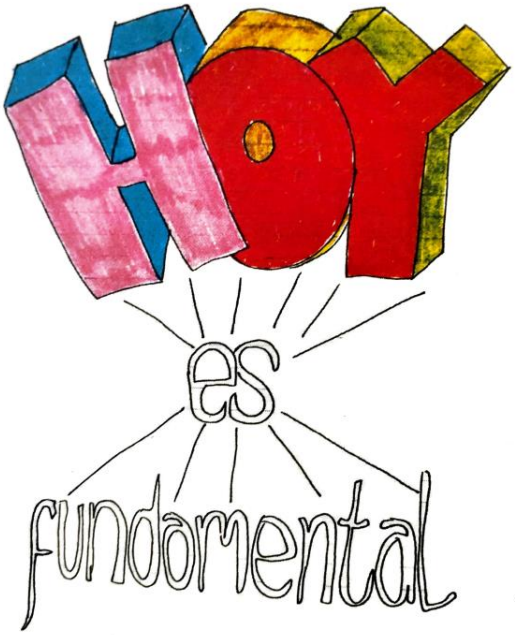


Figura 3. "Hoy es fundamental", 2018a, p.44.

En la Figura 3, se percibe la estética que se suele identificar con los carteles adolescentes:[128] la grafía se pliega sobre el dibujo y ocupa la hoja completa con frases cortas. El adverbio "Hoy" se destaca con una grafía distinta y con colores que provienen, como se señala al comienzo del apartado, de marcadores con los que Laguna escribía en su

[127] Véase, además: *Cuaderno amarillo* (2006) y *Cuaderno rojo* (2009), exhibidos en el Drawing Center de Nueva York. Disponible en: https://drawingcenter.org/exhibitions/fernanda-laguna/works

[128] En relación con el diseño editorial de ByF, sostiene Yuszczuk: "remite por momentos a la apariencia de los cuadernos escolares y las tarjetas que se regalan las adolescentes" (2011: 379).

"diario íntimo entre 1994 y 1997" (2018a: 32). En dicha leyenda vuelven a tensarse el *hacer* artístico con el *hacer* como práctica cotidiana, íntima y alojada en el presente inmediato.

Además de observar una estética cercana a los "cuadernos de primaria", el cartel enfatiza un rasgo central de la performance como es la inmediatez. El adverbio anticipa, por un lado, la temporalidad de gran parte de la poética de Laguna como se precisa en "El poema de hoy" (2012) en el que el yo reclama: "Escribime un poema para hoy/ que sea una pista para hoy" (173), retomando la inmediatez de las formas de editar y, a su vez, la lógica de circulación de los blogs y de las páginas personales. Por otro lado, esto se observa en la narrativa de Rosetti, de hecho con este adverbio comienzan las novelas *Dame pelota* (2009) –"Hoy juega Independiente contra Boca" (5)–[129] y *Sueños y pesadillas* (2016) –"Hoy es la Fiesta de la Virgen patrona del colegio" (7)– editadas por Mansalva.[130] La exaltación del presente se despliega a lo largo de las dos publicaciones y también, aunque prescindan del adverbio en la primera oración, en *Tatuada para siempre* (1999), *Me encantaría que gustes de mí* (2005 [2002]) y *El fuego entre nosotras* (2021). A esto se añade el hecho de que las escrituras de Rosetti se caracterizan por los diálogos apurados y cortos, el uso dominante del presente de indicativo y la ocurrencia intempestiva.[131] Las reflexiones sobre la temporalidad expresan el valor del presente de forma explícita, como cuando se afirma: "El presente es tan absoluto que no importa lo que fue" (2016: 17) o "hasta el pasado está escrito en presente" (92).

[129] La edición anterior de ByF titulada *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* (2003) comienza del mismo modo. A partir de la segunda oración se observan ciertas variaciones o reacomodamientos de la sintaxis: "Y no podré ir a jugar a la cancha, me vino la regla" (1), sigue. Mientras que en la publicación de Mansalva se lee: "Y no voy a poder ir a jugar a la cancha, ya que me vino la regla a full" (2009: 5).

[130] La edición de *Sueños y pesadillas 1* (1999) publicada por ByF es considerablemente distinta a la novela publicada años después por Mansalva, ya que de una publicación a otra solo se conservan algunos fragmentos y personajes. La publicación de ByF comienza con un extenso poema y los verbos se conjugan en pretérito perfecto simple, como se observa en los primeros dos versos: "El día de la primavera/ yo también me enamoré" (s/n).

[131] Al final de *El fuego entre nosotras* (2021), en la solapa, se publican comentarios de escritores y escritoras entre los que se destaca la inmediatez como fuerza singular de su narrativa. La lectura de Washington Cucurto, la misma que había aparecido en *Dame pelota* (2009), sostiene: "La energía que mueve los relatos rosettianos es la espontaneidad de la circunstancia. Entiendo que esto (el poder de la circunstancia y la espontaneidad de la circunstancia) es un hecho inédito en las letras rioplatenses, ahora pienso en algunos pasajes de las novelas de Copi o en los cuentos de Felisberto Hernández como únicos antecedentes fiables" (s/n). Mientras que Ezequiel Alemian concluirá: "La suya es una escritura de la inmediatez" (s/n).

La Figura 3, por otra parte, pone en acto la indeterminación entre arte visual y poesía, en la medida en que estos carteles se presentan en un libro que reúne su producción poética, mientras que, más tarde, reaparecerán algunos en *Amor total: los 90 y el camino del corazón* (2020), el libro que reúne su producción visual, y en su muestra "Fernanda Laguna: The Path of the Heart" (2022) en el Drawing Center de Nueva York. Por último, se observa el tono que adopta la forma del consejo y la formulación próxima a un libro de autoayuda, en el que se exhorta al presente como valor. De este modo, la preeminencia del presente no se limita a un motivo poético, sino que signa los modos de *hacer* poesía y libros: en tanto espacios de prueba y borrador que persiguen la fuerza de la inmediatez.

Su *forma de hacer* desprolija, asimismo, al tensarse con lo escolar permite advertir ciertos rasgos de su performance del yo: ni en su función de editora, ni como poeta ni como artista visual Laguna se ubica en el lugar del saber, más bien prefiere perpetuarse en un movimiento constante de *deseñalamiento* mediante el que se mantiene a una distancia evidente de lo esperable (lo que se supone es o *hace* una artista, lo que se supone implica un *hacer* bien) para mover los límites de lo posible.[132] En este sentido, lo precario y lo escolar de sus plaquetas y de sus obras visuales podrían leerse como vías posibles para llevar adelante su performance.

Tanto la obra visual de Laguna expuesta en el Rojas como las formas de editar en ByF animaron un *hacer* amateur y artesano[133] que tiene que ver menos con un objeto "acabado reluciente de sabiduría" (Garramuño, 2015: 38), que con un arte o saber que, junto con Florencia Garramuño, podría llamarse "ignorante" cuya finalidad implica superar las distinciones entre saber/ignorancia, especialidad/amateurismo, artista/persona. Porque, justamente, lo que el arte de Laguna persigue en todas sus aristas –al momento de editar, de escribir, de pintar y de leer– es el riesgo de la incertidumbre: "NO ME IMPORTA QUE

[132] Respecto a la apuesta por el no saber, escriben Laguna y Palmeiro: "lo importante es atreverse a pensar consignas que muevan los límites de lo posible, para hacer posible lo que en principio parece imposible [...] una política de lo imposible es, en este caso, escribir no desde el saber específico sino desde el deseo y la imaginación (que está más libre cuanto menos sepas). Muchas veces, para correr los límites de lo posible hay que lanzarse sobre lo imposible, sobre el no saber. Saber siempre es un límite (siempre hay algo que una no sabe)" (2023: 195).

[133] Al referirse a su obra visual, Lemus propone vincularla con la artesanía, a la que define como "práctica que traza comunidad, no solo porque lo autoral es dejado de lado por lo colectivo, sino porque el rol de los artesanos es producir para fines comunes. Experimentación en un tiempo propio, anacronismo y autonomía creativa frente a la progresión de otras prácticas, son algunas de las características del trabajo artesanal, aspectos que contrastan con la modernidad y la distinción aristocrática del arte" (2017: 59).

MIS POEMAS SEAN MALOS" (36), se lee en la revista *Ceci y Fer* (2002). Solo así podría el artista despegarse de lo ya hecho y valorado como artístico para hacer lugar a su singularidad y renovar lo que Laguna denomina *camino del corazón*: un arte que no surge a partir de un método sino que se desprende de lo vital y, como tal, escapa del dominio del artista –de su saber, de su originalidad, de su talento– para sobrevenir, para decirlo con Agamben, un "arte de la contingencia" (2016 [2014]: 41). La apuesta de su performance por lo "mal hecho", por la "potencia-de-no" (Agamben, 2016) y por la errancia, será clave y, dado que la división entre una práctica y otra es improbable, necesariamente se entrelaza con las *formas de hacer* un yo que el segundo capítulo estudia.

1.3.3 Editar con y a los amigos

Los criterios de selección –qué se publica y a quiénes–, de edición –de qué forma– y de circulación –cómo se distribuye– se condensan, entonces, en una única salida: la amistad. Se publica a amigos, se edita con amigos, para distribuirse y leerse, también, entre amigos. Los versos de la plaqueta *Salvador Bahía, ella y yo* dicen:

> este cuento
> que he escrito
> para todos mis amigos
> y mi familia.
> (Laguna, 1999: s/n)

Los valores de la amistad y de lo relacional, de este modo, se desplegaron en ByF mediante la cercanía y la mezcla de artistas, lectores, saberes, poéticas, géneros, textos y proyectos. Porque si los títulos y autores manifiestan de manera inequívoca que su catálogo, antes que a lo homogéneo, tiende a lo diverso, a la descentralización de la curaduría editorial de la cual emerge un efecto de catálogo abierto (todos pueden publicar), al mismo tiempo la nómina que fue construyendo expone su reivindicación de la amistad, presente ya en el recorrido de *Poesías*. La lógica de la amistad atraviesa el catálogo: de un total estimativo –dado el carácter notablemente conjetural que lo signa– de unos ciento cincuenta títulos (Palmeiro, 2020), treinta son de Laguna, siete firmados como Dalia Rosetti, heterónimo con el que, excepto en algunas plaquetas, la autora firma sus textos narrativos; ocho de Pavón; y nueve de Bejerman aunque tres firmados con su heterónimo

Lirio Violetsky. El resto pertenecen a poetas que también se incluyen dentro de la red conversacional de la época: Washington Cucurto y una plaqueta firmada como Humberto Anachuri, Daniel Durand, Marina Mariasch, César Aira, I Acevedo, Rosario Bléfari, Sergio Bizzio, Tamara Domenech, Virginia Negri, Damián Ríos, Roberto Jacoby, Ezequiel Alemian, Manuel Alemian, Fabian Casas, Ioshua, Esteban García, Pablo Pérez, Francisco Garamona, entre otros nombres cuya presencia en el campo de la literatura y el arte actual revela el carácter ubérrimo del catálogo.

Asimismo, estas relaciones afectivas devienen ocasión de escritura, como puede observarse en una zona de los poemas en donde abundan las conversaciones entre los artistas, los nombres de amigos, de contertulios, que forman parte de ByF y de otros proyectos en red tales como Eloísa Cartonera y ByF Fiorito. Una de las plaquetas de Laguna se titula *César Aira y Cecilia Pavón* (1999b); en *Tatuada para siempre* la protagonista afirma: "Me fumé tres Pavón «Cecilia, Cecilia, Cecilia»" (Rosetti, 1999: 5); mientras que en un texto de Pavón se lee a modo de dedicatoria "*A Fernanda Laguna*" (2021: 63).[134] En estas citas lo que se juega es un modo de posicionarse dentro de la historia literaria, un modo otro de leer: el diálogo es con los contemporáneos, más precisamente, con los amigos, un gesto que se exalta en la colección titulada "Clásicas contemporáneas" del mismo catálogo. "[Lo que] estaba bueno era que nos leíamos entre nosotras. En vez de leer a los grandes", sostiene Laguna (Anexo I). Los artistas nucleados en ByF, entonces, se leen, reescriben, difunden y legitiman entre ellos, pero ya no desde la melancolía modernista, sino desde la celebración, en vínculo con el estado de fiesta que identificó sobre todo a las poéticas de Bejerman, Laguna y Pavón, ya sea por el carácter efímero y celebratorio de sus performances o, en las renovadas polémicas entre arte político y arte conformista que se dieron en los 2000, por la asociación de sus poéticas con la llamada fiesta menemista.[135]

En esta misma línea, como se mencionó anteriormente, junto con la muestra *Fácil* (1998) de Laguna y Pavón y la revista *Ceci y Fer*, la plaqueta *No me importa el amor me importa la plata* de Pavón y Berger pone en escena la indeterminación de la autoría para

[134] A esta breve serie podrían sumarse, siguiendo el análisis de Palmeiro (2011), los textos literarios *Yo era una chica moderna* de Aira (2004); *Fer* de Washington Cucurto (2003); "Durazno reverdeciente II" (2004) junto con varios textos escritos por Pavón en los que aparecen los nombres "Fernanda" y "Gabriela" como destinatarios de los poemas.

[135] En relación con las polémicas en torno al arte y la política en los noventa argentinos, véase: Lemus, F. (2015); y Restany, P. (1995). "Arte guarango para la Argentina de Menem".

dar lugar a una voz colectiva mediada por la amistad. El juego del anonimato en poemas sin firma, el efecto de conversación instantánea con amigos, la multiplicación de nombres tachados como si el texto hubiese sido escrito en la intimidad son expresiones afines a la web 2.0. Relación que, en el fragmento citado al comienzo de este capítulo, Laguna y Pavón convocan directamente al referirse al "modelo de red" como "lo más interesante que trajeron las computadoras [...] [ByF] es un laboratorio de «nuevas tecnologías» en el campo de las relaciones" (2000: s/n). En este sentido, dos años más tarde, definirán los textos que conforman su revista en términos de "poesía de Hotmail o Hotmail poetry" (2002), haciendo referencia al servicio de mensajería electrónica.[136]

El carácter conjetural e inacabado se traslada de la materialidad a la organización del catálogo. Si se examinan las publicaciones que aparecen enumeradas en las contratapas de las plaquetas son visibles los cambios, omisiones y novedades. Según el trabajo de Claudio Iglesias (2018), el primer libro publicado fue *Sentires* de Eduardo Laguna, el padre de Fernanda; al que le siguió *El festival de las lágrimas* de Pavón y, recién después, *El mendigo chupapijas* de Pablo Pérez. Sin embargo, en las contratapas, el texto de Pavón se instala alternadamente entre los números veinte y treinta en el orden del listado (que no es alfabético), mientras que la plaqueta de Pérez se coloca la mayoría de las veces como el texto liminar de la colección, aunque en algunas oportunidades sea reemplazada por la plaqueta *Todos putos una bendición* de Esteban García. De todas formas, lo que atañe al análisis no es si la novela de Pérez efectivamente se imprimió antes o después que la plaqueta de Pavón, más bien interesa mostrar el despojo que ejerce la editorial respecto de lo fijo, la posibilidad de extender un movimiento continuo regido por la contingencia y la tensión entre reproducción seriada y singularidad. El catálogo, en efecto, sigue estando accesible para quien desee comprarlo en Para vos...Norma mía!, el espacio que lleva adelante Laguna junto con Andrés Politano. Lo curioso es el hecho de que Laguna arme el catálogo cada vez, y que haya plaquetas enunciadas en el listado de publicaciones pero que no estén impresas; como si el catálogo fuese una obra que se reescribe, a partir del montaje, la incorporación y la omisión de títulos, y de la cual solo se pudiese hablar en términos de versión.

[136] En la revista, en consonancia, se citará la canción "E-mail" de los Pet Shop Boys, también del año 2002.

En la versión del catálogo consultada por este trabajo faltan algunas publicaciones que menciona Iglesias –*Como dos hombres* y *La estufa no encendía* de Pavón y Laguna; *El rancho, Autoayuda* y *Amor rosado* de Laguna–, además de las plaquetas *Poemas perros* y *Te dedico esta chamarra* de Damián Ríos, y *La reina de las mentiras* de Gastón Camarata. La comparación de las distintas versiones[137] descubre las variaciones de cada reimpresión, lo que envuelve las publicaciones en una pista misteriosa, al tiempo que le otorga una dimensión singular, en la medida en que es el catálogo que en determinado contexto Laguna imprimió y que dista de otros. Azar y contingencia podrían animar a los lectores a comparar su botín, como si se tratase de un álbum de figuritas, para verificar cuál le tocó en suerte. Aunque, por otra parte, la postulación inaugural de la novela de Pérez invita a ser entendida en tanto decisión de una línea editorial; abrir el catálogo con *El mendigo chupapijas* traza las bases de una línea *queer*.[138] Aunque, más allá de los puntos que se han cristalizado a la hora de leer las poéticas de ByF, es preciso subrayar que cada una desplegó su singularidad y, más allá de su aire en común y de una gran parte de textos ligados a lo *queer* (Palmeiro, 2011), no es posible identificar continuidades fuertes entre ellas sin forzar la lectura. Porque lo que se articuló en y desde el proyecto fue la persistencia de la heterogeneidad, capaz de suscitar tensiones, no solo entre ingenuidad y atrevimiento, sino también entre inmediatez e ironía, estereotipo y obcecación, estupidez y hermetismo, fragilidad y fuerza.

Desde la consigna que urdió su nombre el proyecto fue acusado de frívolo. Esto generó diversas polémicas que no siempre consiguieron leer la potencia que significaba asumir, por momentos, la pose naif: "[fue] para inventar otro circuito con cosas que, para mí, son herramientas creativas –explica Pavón–, como el confesionario, el pop, lo fácil [título de la primera muestra de Laguna y Pavón en Café Remís París, el bar de Sergio De Loof], lo tonto, no me importa lo que diga el canon masculino"(2021: s/n, la traducción es

[137] Se hace referencia a los catálogos a los que han accedido y comentado en sus textos los críticos Matías Moscardi (2016) y Claudio Iglesias (2018).

[138] En este sentido, Palmeiro destaca la actitud *queer-trash* de ByF por exaltar el valor crítico de la diferencia y desarticular la sexualidad. El trabajo de Francica (2015) arriesga un doblez más: no se trataría solo de lo *queer* –en tanto sexualidad desestabilizadora que se opone a las identidades liberales heteronormativas– sino también de la imbricación con lo infantil: "las obras de ByF, desligándose de teleologías de progreso, imaginan universos habitados por seres fallidos, irremediablemente infantiles, e impredeciblemente *queer*" (181). Mientras que, en un estudio posterior del 2018, Francica dirá que ByF es una editorial *queer* y feminista.

nuestra).[139] La dicotomía que articula Pavón entre lo tonto y lo canónico se traslada al binarismo femenino/masculino que solo podrá vulnerarse con atrevimiento e indiferencia: en los noventa "era una lucha para que las mujeres tuvieran un lugar", agrega.[140]

Así entendida, se podría afirmar que la ingenuidad era para algunas de las poéticas asociadas a ByF (las de Laguna, Pavón, Bejerman y Mariasch[141]) un modo inteligente[142] de posicionarse ante el arte, la tradición y los valores establecidos con el fin de hacerlos temblar.[143] En el cuento "Swedenborg vs. Kant" de Pavón puede leerse una reflexión sugerente sobre la escritura cuando la protagonista "recordó que Marisol siempre le decía: «sos re naif, no entendés nada, no leíste a Hegel ni a Marx, sos re naif [...]. Le parecía que la ingenuidad la iba a llevar más lejos que la ironía y la arrogancia" (2021 [2010]: 102). El personaje, además, diseña una ética editorial que bien podría pensarse a partir de la propuesta de ByF:

> Había que escribir, sí, pero no para acumular objetos, sino para conectar a los objetos con las personas y a las personas con las personas de un modo nuevo y esperanzador. Y eso no podía hacerse con un estilo de escritura surgido de una industria tan arcaica como la industria editorial. (99)

---

[139] La entrevista, concedida a Eduarda Rocha, está publicada en portugués.

[140] Freschi sostiene que la resistencia en los espacios, tanto en ByF como en Zapatos Rojos, consistía, para las poetas mujeres, en la posibilidad de "hacerse lugar si no, no participabas" (Anexo II); no obstante, a diferencia de lo propuesto por Pavón, se opone al recorte que une lo naif a lo femenino.

[141] La plaqueta *Verano del 90* de Mariasch, editada por ByF en el 2011, muestra de forma elocuente cómo lo naif es una pose deliberadamente construida por su poética. Mientras la narradora propone apreciaciones como "las Oreo que son unas galletitas negras como el petróleo y un turrón de maní" (5) o "las propagandas son increíbles, con coros de porristas y una voz muy grave de locutor al final que te convencen de todo" (6), el texto deja ver, en pequeñas irrupciones, otras zonas: "En Buenos Aires la hiperinflación era una bola gigante que recorría las calles rompiendo las vidrieras, aplastando los autos y las personas" (8). O: "Parece alguien de otra época, una desaparecida" (7). El tono aparentemente infantil de estas apreciaciones devela una forma otra de nombrar el horror, con referencias corridas, como cuando el monstruo del "Laberinto del terror" abusa de esta voz.

[142] Los trabajos de Françoise Gaillard (1978) y de Claude Coste (2011) subrayan, al examinar la estupidez barthesiana que este trabajo retoma, el carácter de alerta de la inteligencia que no descansa por saberse siempre acechada por la estupidez. Así, afirma Coste: "solo se escapa de la estupidez y accedemos a una forma de pensamiento «inteligente» aceptando hacer de la singularidad una exigencia fundamental" (2011: 36, la traducción es nuestra). Lejos de considerarla lo otro de la estupidez, es en este sentido que se utilizará la noción de inteligencia a lo largo de la tesis.

[143] Para señalar la fuerza desestabilizadora de estas prácticas, resulta preferible la idea de "temblor" ya que se volverá a ella en el próximo capítulo, sin embargo, en este punto se emplea la noción con los mismos fines con los que Moscardi (2016) elude a "tambalear": "Lo que las escrituras de ByF hacen tambalear tiene que ver, entonces, con las coordenadas de lo *sagrado literario* el Libro, el Autor, la Escritura" (2016: 178, cursiva en el original).

Aquello que una zona de la crítica, y Marisol en el cuento, atribuye a la ingenuidad, no hace más que confirmar, como contracara, la arrogancia del saber. En el momento en el que se afirma entenderlo todo –a Hegel y a Marx– es cuando la escritura se encuentra adherida a la *doxa* y, por ende, al estereotipo. Porque para la protagonista del cuento, como para Laguna y Pavón, la "industria editorial" tradicional, antes que con la escritura deseable, se vincula con lo arcaico y lo endurecido. La apuesta novedosa residiría, entonces, en dejar de reproducir los valores heredados y disponerse a "conectar a los objetos con las personas" a partir del arte, sin temerle a la propia estupidez.[144] Ni la arrogancia ni la inteligencia logran escapar del alcance de la estupidez, pues no hay un exterior o un negativo de ella: es, más bien, el abismo en el que todo, al sostenerse en el tiempo, necesariamente cae. De allí que, como un modo de desprendimiento, solo sea posible asumir la estupidez y practicar pequeños desvíos que posibiliten el desprendimiento momentáneo de los discursos arrogantes, dado que siempre espera el segundo tiempo inevitable en el que esos gestos serán retomados por la *doxa*.[145] Las *formas de hacer* de ByF son, en este sentido, un modo de jugar y derivar con la propia estupidez.

Lo notable es el riesgo que el proyecto tomó al desafiar valores establecidos asociados a las ideas de calidad, de poesía y de artista. En la apuesta por lo nuevo, las impulsoras de ByF se aventuraron no exclusivamente a promover prácticas colectivas e inciertas producto de un hacer improvisado y sin saberes especializados o con *saberes ignorantes* (de diseño editorial, por ejemplo), sino también a no ser tomadas en serio: "no

[144] Aunque se estudiará en el próximo capítulo, conviene advertirse que la noción de "estupidez" no se corresponde de ningún modo con en el sentido de necedad, sino más bien remite a una fuerza ineludible del lenguaje: todo discurso sostenido en el tiempo se cristaliza, "cuaja" (Barthes, 2018 [1975]: 84), volviéndose estereotipo –*stéreo* quiere decir sólido– y, por ende, estúpido. Al respecto del efecto del paso del tiempo sobre el lenguaje, Laguna escribe: "La creación es una aparición inasible. Una fantasía, un invento, una realidad: «...lo que quiero demostrar, por supuesto, es invisible, así que me cuesta tanto sostenerlo»" (2019: 13). En otras palabras: a aquello que irrumpe como invención, que escapa a lo dado, por más de que se intente demorarlo en su estado de ocurrencia, no es posible *sostenerlo* en esa demora. De igual modo que la estupidez barthesiana remite al habla estereotípica, aquella que se fija y se repite, y a la *doxa*, Laguna manifiesta su preocupación por la imposibilidad de *sostener* la "aparición inasible", como si sostenerla implicase fatalmente volverla estereotipo.

[145] Barthes explica el funcionamiento de los discursos poderosos –lenguajes de la certeza, por ejemplo, el marxismo y el psicoanálisis– a partir de una "mecánica de los tiempos" (1986 [1978]: 357-358). Esto es que, dichos discursos que en el momento de su emergencia tenían una clara función desmitificadora o "anti-estupidez", sostenidos en el tiempo, en cuanto cuajan, son recuperados por la estupidez ya que no hacen más que volverse parte de la *doxa*, es decir, una repetición muerta, un habla estereotípica.

tenerle miedo a las apariencias de ingenuidad más absoluta sería el lema ético de la poesía de Fernanda Laguna", afirma Silvio Mattoni (2021: 346). En esta misma línea, Laguna dirá que el humor es una "manera de guardar secretos porque nadie lo toma en serio" (2019: 16). Las acusaciones de frivolidad o de falta de seriedad son una consecuencia del riesgo esgrimido por ByF como estrategia para continuar obcecando y desplazando el "secreto" de su performance. En otros términos, su *deseñalamiento* renueva el movimiento ante las etiquetas que intentan inmovilizarla. Así, ByF condensa, desde su nombre, los modos de practicar sutiles movimientos respecto de lo esperado hasta hacerse un lugar central en el mundo del arte argentino de principios de los 2000.

1.4 Dos performances mediadas por la amistad

Uno de los impulsos determinantes para el surgimiento de la performance entendida como "arte en acción" consistió en desplazar la creación de obras y, en su lugar, crear "acontecimientos fugaces que nadie puede adquirir mediante la compra [...]. La fugacidad del acontecimiento, su carácter único e irrepetible pasó entonces a ocupar la posición de mayor relevancia" (Fischer-Lichte, 2011[2004]: 323). El énfasis de la performance artística o el *performance art,* entonces, reside en crear acontecimientos efímeros capaces de asociar distintas prácticas artísticas como la música, la poesía, el teatro, la danza y las artes visuales.[146]

Abordar la performance implica observar su inscripción doble: por un lado, lo ausente y efímero –irreductible al registro–, por otro lado, la presencia de lo corporal y su tactilidad (Garbatzky, 2013).[147] A partir de estas consideraciones y dado que las

[146] En esta línea, el personaje de Dalia en *El fuego entre nosotras* (2021) de Rosetti propone convertir lo que acaban de vivir en una performance para "mostrar que no fue en serio ni verdadero" (114) lo que experimentaron mientras delinea en distintas conversaciones algunos de sus rasgos: "la gran obra" (115), "arte trashhhhhhhh" (125), "se darán todas las cosas juntas" (126), "sin tiempo de comienzo" (127), "no tenés idea de lo político que es" (127). En la novela, Dalia junto a otras trabajadoras de un hotel de Bariloche se vieron envueltas –luego de una cadena de malentendidos en el marco de un encuentro de arte– en un motín que involucra, como rehén, a la Jefa de seguridad. Para no ir presas, Dalia idea el plan de hacer "la perfo más no sé qué del mundo" (11) y convence a todos los artistas de formar parte: "todo el mundo está interesado por la performance" (152).

[147] Ante la imposibilidad de acceder a la corporalidad, espacialidad y temporalidad que la constituye (Fischer-Lichte, 2011; Aguilar y Cámara, 2019), el análisis intenta suplir estos vacíos a partir del

performances fueron otra práctica fundamental en ByF, este apartado aborda dos de las performances que tuvieron lugar en la galería –"Remate de obra en vivo" del 2004 y su cierre en 2007– en tanto condensan los rasgos que este análisis postula como distintivos de las *formas de hacer* del proyecto: la amistad, la inmediatez y la precariedad.

La primera de ellas, "Remate de obra en vivo" (2004), fue ideada por Laguna, quien convocó a cuatro artistas cercanos al *metro cuadrado* de ByF: Lulú Yankilevich (modelo), Ruy Krygier (hacedor de un video que se transmitía en vivo en una pantalla), Vicente Grondona (dibujante) y Cecilia Szalkowicz (encargada de fotografiar). Como artistas de la performance, sus acciones se expusieron a la incertidumbre y al no saber, y lo mismo debieron hacer los espectadores: la copresencia de público y artistas generó la proximidad suficiente para conmover la división en la medida en que cada espectador participó de la realización.[148]

El público había sido invitado a ver el proceso de elaboración de la obra mientras esta, arenga de Laguna mediante, iba subiendo su precio conforme avanzaba la performance a lo largo de media hora. "Como el precio no nos convencía, seguimos ofreciendo más servicios. 4 fotos carnet, más un deseo cumplido para las personas que adquiriesen la obra. Finalmente la puja cerró en $150 y fue comprada por Luis y Dominique Parenti", narra Laguna (s/f: s/n).[149] Además del cruce de disciplinas, el hacer colaborativo y la inmediatez, este registro da cuenta de la precariedad de la obra en el bajo valor, de acuerdo a la percepción de Laguna, que los espectadores le atribuyen y en los efectos que esta decepción provocó en el *hacer*; puesto que la performance se modificaba impulsada por la necesidad de subir el precio de la oferta. Otro interrogante que surge, luego de esta descripción, es sobre el gesto de indicar, en la ficha publicada en la página *vivodito*, el nombre de quienes compraron la obra, ¿es un dato anecdótico o implica que ellos, por haberla comprado y por haber participado de la performance, son de alguna manera sus autores o sus dueños? ¿O son autores-dueños? La performance permite entrever

---

archivo: documentos, registros audiovisuales y sonoros, entrevistas, fotografías (Garbatzky, 2013). La reconstrucción del archivo aloja la posibilidad de hablar de la performance, asumiendo, como todo archivo, su carácter incompleto. Se acudirá, por esto, a registros (en los sitios vivodito.com, ramona, Bola de Nieve y otras revistas) y a intercambios personales con los artistas.

[148] Esta copresencialidad formaría, según Bourriaud, una especie de colectividad instantánea en la que el "espectador oscila entonces entre el estatuto de consumidor pasivo y el de testigo, socio, cliente, invitado, coproductor, protagonista" (2008: 70).

[149] La descripción junto con fotografías de la performance pueden consultarse en: http://www.vivodito.org.ar/node/243/documentos

una ironía en lo que respecta a la compra de arte: ¿qué se compra cuando se compra una obra?

Por otra parte, la aclaración "en vivo" –cuyo matiz televisivo remite a la transmisión en tiempo real y a la presencia física en el lugar– señala tanto la improvisación como la proximidad irónica respecto de los "espectáculos de realidad" (Laddaga, 2007) y de los *reality-shows* analizados por Paula Sibilia (2008).[150] En "Remate de obra en vivo", la cercanía entre performers y espectadores era esencial, dado que la intervención del público a partir de los ofrecimientos no pautados con los artistas consintió que la práctica tuviera lugar, pues era, justamente, un remate. A su vez, las ofertas del público dotaron a la performance de una imprevisibilidad de segundo grado. A la apertura a lo que pudiera acontecer cada vez, propia de las performances, las proposiciones generaron un nuevo pliegue en la medida en que determinaron la continuidad en la acción de los artistas y, en algunos casos, modificaciones (esfuerzos para alcanzar mejores ofertas). De hecho, la descripción de Laguna evidencia cierto descontento que también es un riesgo aceptado en estas *formas de hacer*: la disconformidad con el proceso se nombra como parte del mismo. Este gesto irrumpió en las intervenciones de Laguna, quien llevaba adelante el remate al momento de ofrecer "más servicios".

Aceptar la performance como prueba permitió, entonces, "corregirla", direccionarla hacia el objetivo económico. Las fotos carnet y el deseo cumplido no se presentaron como obras sino como ofrecimientos de una acción cuya importancia se definía en su utilidad; es decir, en los "servicios" ofrecidos, la función utilitaria y la función estética se tensaron. De esta forma, los límites entre performance, obra, "servicios" y mercancía se vuelven especialmente difusos e imposibles de ceñir: ¿en qué momento empieza y termina la performance?, ¿qué acciones y objetos la conforman?, ¿qué sucede con la idea de obra en el cruce con la oferta económica y con los denominados servicios?, ¿la performance pertenece a alguien?, ¿quiénes son sus autores? Responder estas preguntas implica forzar la dinámica

[150] En *La intimidad como espectáculo* (2008), Paula Sibilia se detiene en las nuevas formas de exhibir la intimidad en blogs, fotologs, webcams y sitios web, a la vez que reflexiona sobre los modos en que las subjetividades se presentan públicamente en los *reality-shows* y los *talk-shows* televisivos: "espectacularizar el *yo* consiste precisamente en eso: transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos" (223, cursiva en el original). Así, encuentra un cambio manifiesto en las formas de producir la subjetividad que la alejan del sujeto moderno. En consonancia, pueden leerse los trabajos de Boris Groys (2021) y el concepto de *autopoiesis*. También puede consultarse Debord, G. (1995 [1967]). *La sociedad del espectáculo.*

misma de esta práctica ya que más que a la legibilidad tiende a la experimentación de lo que acontece,[151] por lo que parecería conveniente reconstruirla y preservar lo incompleto, como quien dice "esto pasó". La combinación de disciplinas,[152] lo imprevisible, el hacer con amigos del *metro cuadrado*, la imposibilidad de responder a las clasificaciones –marcos de la obra, autoría, valor–, la inclusión de las disconformidades, así como la necesidad de experimentar, condensan el tenor obcecado de estas *formas de hacer* y de habitar el espacio, desde una perspectiva que considera al arte como dispositivo de encuentro.

La segunda de las propuestas remite a la performance del cierre de la galería en diciembre de 2007, cuando la artista Marina de Caro, convocada por Laguna, envolvió el local con un tejido.[153]

> El 30 de diciembre en 2007 cubrí la fachada de la Galería con un tejido y durante toda la tarde y mientras los amigos y artistas se juntaban a charlar en la vereda, cerré la galería con la última costura del textil de rayas fucsias, naranjas, grises, blancas, rosas y rojos. (de Caro, 2009: 1)[154]

En su página, de Caro comparte un registro visual y escrito del proyecto al que define en términos de "performance" (1) y transcribe un diálogo con Laguna en donde se pone en escena el encargo junto con la respuesta que Marina le da y devendrá título de otro proyecto

---

[151] Ficher-Lichte remarca esta imposibilidad cuando sostiene que "quien quiera entender una realización escénica a posteriori tiene que «traducir» los significados no-lingüísticos a significados lingüísticos, una tarea que presenta dificultades insuperables" (2011: 316).

[152] En *La máquina performática* (2019), Gonzalo Aguilar y Mario Cámara destacan las posibilidades que habilita la perspectiva performática para eludir la ineficacia de los "enfoques compartimentados en disciplinas" (8).

[153] Las vinculaciones del tejido y de la red se manifiestan en las metáforas empleadas por el feminismo, como la performance "Operación araña", de julio del 2018, de la que participó Laguna (convocada por Ni Una Menos, la Campaña Nacional por Aborto Legal, Seguro y Gratuito y las Metrodelegadas del subte de Buenos Aires). Así como la araña teje su red, las mujeres se organizaron para realizar acciones colaborativas y en simultáneo en las distintas líneas de subte: "Araña, llamada así por el tejido en red de una intervención artística" (Laguna y Palmeiro, 2023: 176).

[154] El registro fotográfico se encuentra en *ramona* y en la página de la artista (http://www.marinadecaro.com/uploads/15284056493.pdf). Las citas del cierre se corresponden con el número de página del archivo en PDF que figura en el sitio. Al final del breve documento, se narra otra actividad llevada adelante en el 2009 por de Caro, en su carácter de participante en la Bienal de Textil en Buenos Aires, junto con Mariela Scafati, en la que reutilizaron la pieza para diseñar una colección de ropa destinada a algunos de los artistas del *metro cuadrado* de ByF. Asimismo, la artista Kiwi Sainz, elaboró un registro que combina fotos y videos de esas dos propuestas titulado "Belleza Con Felicidad". Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4XKcxTvuSzg

de 2009: "La belleza es de los artistas cuando la felicidad es compartida".[155] En la descripción de De Caro, lo primero que se observa es el hecho fehaciente de que las charlas en la vereda, señaladas también por Bianchi y Freschi (Anexo II), transgredieron el cierre de la galería y del proyecto. Cuestión apuntada insuperablemente por el título de aquella otra intervención de 2009, en donde se distingue como propio y compartido ese botín: mientras los artistas sigan conversando, la belleza y la felicidad seguirá siendo de ellos aunque ya no en el espacio físico de Almagro. En segundo lugar, el gesto de cerrar la galería con una puntada –"una última costura"– materializa las *formas de hacer* de estos artistas, pues en ByF se unieron inquietudes disciplinares y afectivas, se articularon tramas entre editoriales y espacios, artistas y amigos, jóvenes noveles en ese momento como Mariela Gouric o I Acevedo y autores ya consolidados como Aira. En definitiva, se cosieron redes que, como el tejido colorido de Marina de Caro, desbordaron el local, ubicado en la esquina de Acuña de Figueroa y Guarda Vieja, desde donde parecen seguir desplegándose con renovada insistencia las *tecnologías de la amistad* de una zona del arte argentino.

Luego del cierre del espacio, algunas lecturas críticas resaltaron su carácter fundamental dentro del arte local, considerándolo "un hito de los años en cuestión" (Mallol, 2017: 74) en tanto que habilitó nuevas *formas de hacer* y permitió problematizar las categorías desde donde pensar y *hacer* poesía (Palmeiro, 2011; Yuszczuk, 2011), modificando las prácticas artísticas y la visibilidad de esas *formas de hacer* (Moscardi, 2016). "Por allí pasó lo mejor de la inteligencia artística del cambio de siglo en Buenos Aires", afirma en su estudio Iglesias (2018: 100). Pero es, sobre todo, en Bola de Nieve,[156] en donde puede observarse la potencia que desarrollaron, por entonces, las *formas de hacer* y de pensar el arte en ByF, aunque ligadas, fundamentalmente, a lo visual. En la sección del sitio nominada "Visión del arte" se les pide a los artistas lo siguiente: "Pensando en los

[155] Esta frase resuena cuando se leen los versos del poema "Todo es autoayuda": "Pero qué linda debe ser la felicidad/ sólo me la imagino/ y puedo escribir una posibilidad de sentirla/ si es compartiéndola con alguien o con muchas personas" (Laguna, 2012: 108).

[156] El proyecto se encargó de promover, desde 1999, un sistema de curaduría autogestivo, a modo de red, en el que los artistas visuales eran elegidos por sus pares. Consistía en un sistema de curaduría según la técnica sociológica de la bola de nieve (cada artista mencionaba a otros, quienes luego elegían a otros, y así hasta dar con los 130 artistas que figuran en el sitio actualmente); a cada uno se le ofreció un espacio para mostrar algunas de sus obras, presentarse con una biografía breve, y compartir su "Visión del arte" a partir de cinco consignas comunes a todos.

últimos diez o quince años elija obras o muestras a su criterio fuertemente significativas de otros artistas de Argentina y explique por qué" (s/n). Al responder esta consigna son varios los que prefieren, de forma decisiva, a ByF. Tamara Domenech, quien forma parte del catálogo editorial, menciona al Rojas y a ByF en estos términos: "No recuerdo nombres de las muestras, pero sí las sensaciones que me producían: sorpresa, libertad, calor, fragilidad, potencia" (s/n). "Ir a Belleza y Felicidad siempre me hizo ruido", responde Vicente Grondona quien además de participar en ByF, llevará adelante junto con Laguna el espacio Agatha Costure; "me parece importantísimo destacar que mucho de lo que sucedió en ByF en esa época generó una impronta por demás significativa en el predecible panorama del arte local", afirma Nahuel Vecino cuyas obras han sido presentadas en la galería y algunos retratos se encuentran en la revista *Ceci y Fer*; entre otras menciones como las de Diego Bianchi, Roberto Jacoby, Gerardo Jorge, Diego Melero, Guadalupe Pérez, Leonel Pinola, Karina El Azrm, Cecilia y Yanina Szalkowicz. En relación con estas experiencias, también la artista Marina de Caro, en el registro del cierre de ByF, se referirá a la potencia del proyecto como "un espacio atípico por donde circulaban los artistas emergentes y también los consolidados, donde la experimentación primaba por sobre la idea de galería en el sentido tradicional", y agrega: "Convergían allí experiencias de todo tipo, fue un punto de encuentro y de debate cultural referente de la década" (2009: 3). En la descripción de De Caro resuenan los versos de Laguna en donde corría, a modo de rumor la certeza de que "el punto afuera era Belleza y Felicidad" (2018b: 42). Es que esos *grandes proyectos* son, efectivamente, "muy gigantes" (2018b: 115) y parece que no se olvidan.

1.5. Proyectos en Red

1.5.1 La politicidad de tejer redes

El período de políticas neoliberales que signó la década del noventa tuvo su estallido con la crisis política, institucional, social y económica del 2001: un primer mandatario yéndose en helicóptero de la Casa de Gobierno, cinco presidentes en diez días, protestas callejeras bajo la consigna "que se vayan todos", violencia represiva por parte del Estado, terrorismo financiero, desocupación, piquetes, saqueos y muerte de treinta y nueve civiles. En este

contexto de urgencias los artistas reformularon con una mayor repercusión –dado que este debate ha existido siempre– la pregunta por los vínculos del arte con la política. La actualización de la oposición en Argentina se articuló entre un arte comprometido frente a un arte "light", "puto" o "rosa". El arte *light* fue considerado despolitizador, naif y encubridor de las políticas neoliberales del menemismo, acusación de la que fueron objeto tanto los artistas de ByF como aquellos nucleados en el Centro Cultural Rojas.[157] De hecho, la propuesta visual de ByF fue pensada por la crítica como una extensión del proyecto estético del Rojas,[158] heredera del denominado arte *rosa light*, término que señala liviandad y, podría agregarse, dado el uso del extranjerismo, falta de compromiso con la situación social y política argentina.

Lo *light*, entonces, se convirtió en un "modo de eufemización injurioso que, en su carácter performativo, incorporó un sinfín de estéticas desvalorizadas", como sostiene Francisco Lemus (2017: 58). La filiación bajo esta etiqueta de ByF y del Rojas se justificó, por un lado, en una manera similar de pensar el arte, menos pretenciosa, un arte que intentó escurrirse de lo sagrado e hizo pie en el proceso más que en la obra, y por otro lado, en el hecho de que ambos espacios propusieron una *forma de hacer* con otros y de posicionarse como artistas a partir de las *tecnologías de la amistad*. A esto puede agregarse la presencia de ciertos nombres en ambos proyectos, como Laguna, Jorge Gumier Maier, Roberto Jacoby, entre otros.

En el artículo titulado "Los poetas del 31 de diciembre" (2002), Aira relaciona el origen de ByF con la crisis social de ese momento y hace referencia al nombre como programa de resistencia de un espacio que, a modo de burbuja, se hizo lugar en un contexto económico difícil y, según él, funcionó como eslabón para el futuro de la poesía y de la

[157] En su análisis de la escena joven porteña luego de la crisis del 2001, Iglesias (2018) propone una nueva oposición entre artistas visuales: pioneros y salvajes. Los pioneros eran aquellos artistas que buscaban el desarrollo profesional, la actualización internacional y el abordaje artístico de los problemas sociales; mientras que los salvajes eran parte de una cultura "desregulada y evasiva" (56) promotora de una "idea del arte ingenua, localista y no cercenada por la ideología del desarrollo profesional" (62), entre los se encontraban los artistas de ByF.

[158] Al abordar las experiencias artísticas de la década del 2000, Rafael Cippolini se refiere directamente a este vínculo: "¿Acaso Belleza y Felicidad, en tanto regalería en sus orígenes, no constituye el imprescindible nexo entre las estéticas del Centro Rojas (recordemos las pioneras muestras de Alberto Goldenstein, Alfredo Londaibere y Gumier Maier) y la de artistas de la última década (como Diego Bianchi y Leo Estol)? La costura de ambas décadas (los noventa y los 2000) puede leerse con claridad en la lista de exhibiciones de la empresa iniciada por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón" (2011: 56).

literatura argentinas. Pero mientras que Aira lee este espacio en términos de resistencia, Mario Ortiz, en el mismo año, piensa en ByF como un mundo aislado de la realidad. En su artículo, el poeta se refiere a la estética de ByF a partir de la mezcla de arte pop y "cierta cosa naif y sexual como las muñecas Barbie", cuyas poéticas manifiestan voces aniñadas que lindan con la banalidad (2002: s/n). Para Ortiz, en el marco de una crisis como la del 2001 en Argentina, sería necesario reclamar un "arte comprometido" distanciado de las poéticas vinculadas a lo naif, puesto que su mundo bello y feliz se advierte peligrosamente cercano a la "fiesta menemista" (s/n).[159]

Un año más tarde, a propósito de la muestra titulada "Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva", organizada en enero de 2003 por Emiliano Miliyo en ByF, Ernesto Montequin escribe un texto curatorial –finalmente excluido de la muestra–[160] en donde al momento de definir las obras de ByF denuncia, al igual que Ortiz, un diálogo conformista con el capitalismo. Para Montequin, el valor de las obras de arte de este grupo, y del grupo de artistas del Rojas, descansaba en las "historias de vida" de sus creadores, cuyas subjetividades eran apoyadas por el "capitalismo cerril (como el que disfrutamos durante la década de 1990)" (2003: 38). Lo cierto es que en el momento en que Montequin señala el apoyo del capitalismo alude, en parte, a un subsidio de la Secretaría de Cultura de la Nación obtenido por ByF en el 2001, cuyo dinero para publicar su primer (y fallido) libro

[159] Dice Ortiz: "La crisis que vivimos en este país es tan profunda que se ha vuelto una crisis fundamental, es decir, que nos hace retrotraernos a los fundamentos mismos de nuestras prácticas y problematizarlos, es decir, tener plena conciencia de los límites y alcances políticos de esas prácticas. Obviamente, no se trata de volver a un trasnochado realismo socialista, ni a un patetismo cuya estética maneja admirablemente Chiche Gelblung. Pero ¿cómo entender tanta referencia a un mundo bello y feliz, hoy que la disolución no es la de un cuerpo en el aire hasta volverse fragancia, sino la de un país entero? [...] Podrá decírseme que la recreación de este mundo *fashion* es una de las formas posibles de la resistencia en la actualidad: quizá. Tampoco está de más recordar que los estados de fiesta galante o galáctica son efectivamente peligrosos, pero no para el poder sino para nosotros, quienes debemos pagar las facturas de las cínicas fiestas menemistas de pizza con champán o las más elegantes con sushi" (2002: s/n)

[160] El texto curatorial de Montequin no ingresó en el catálogo por decisión de Miliyo y de Laguna pero circuló y, de hecho, fue parte de una muestra en el espacio Proa. El texto suscitó una fuerte polémica al igual que la muestra, ya que fueron tomados como un proyecto de desprestigio o boicot a ByF, dado que Miliyo fue invitado a exponer en el espacio y la muestra sugirió una lectura irónica de la estética de la galería. Algunos de los artistas implicados con sus obras lo llamaron pequeña "traición" ya que prestaron sus producciones para la exposición. Un ejemplo es el caso de Gustavo Bruzzone, quien facilitó además apoyo económico, entendiendo la muestra como un homenaje o una instancia celebratoria de ByF, y más bien se topó con una ridiculización del espacio y de las producciones de los artistas. A propósito de la polémica de la muestra y la curaduría de Montequin, véase Miliyo, E. (2003). "Una mirada oblicua" y la conversación entre Diana Aisenberg, Gustavo Bruzzone y Emiliano Miliyo titulada "De curador a forense" (2003).

con lomo[161] fue costeado por la editorial en un primer momento y finalmente no fue reintegrado. De este modo, la relación que trazan Ortiz y Montequin entre ByF y el capitalismo de los noventa, es decir, el menemismo, articula una nueva modulación del binarismo: arte político frente a un arte conformista, frívolo, banal, capitalista y menemista.

Como es evidente, esta oposición implicó un reduccionismo incapaz de señalar los múltiples regímenes de politicidad que se producían en ese momento en Buenos Aires. Al respecto, y como respuesta al texto de Montequin, en abril, alega Jacoby:

> Contra lo que se sostiene en forma irresponsable e insensible, el Centro Cultural Ricardo Rojas es un caso ejemplar y probablemente único desde el punto de vista político. Fue un acto de resistencia a la eliminación, emprendido por un pequeño grupo de seres sensibles y talentosos que buscaban la belleza en su entorno y el amor en sus amigos, pero más aún el Rojas instituyó cierta poética que hizo más tolerables las limitaciones de la enfermedad, de la pobreza, de la posición subalterna, de la desdicha: en cierto modo inventó su propio mundo, sus propios criterios, por otra parte muy amplios. De allí que el Rojas (lo mismo que Belleza) hayan favorecido la aparición de miradas o actitudes antes que una «escuela» pictórica. (2003: 73)

El énfasis de Jacoby, al referirse al contexto de los artistas del Rojas, está en la pobreza, la muerte y la amenaza del sida;[162] de hecho, varios de los artistas vinculados con el espacio murieron por esta enfermedad: "toda la generación devastada dos veces en sus vidas, por la dictadura y por el HIV", dice Jacoby (2003: 73). Es que justamente la "pobreza estética" predicada por Sergio De Loof (Cippolini, 2011: 57)[163] y presente en los materiales de las obras nucleadas en ByF no dejaba de apostar, a modo de resistencia, a la posibilidad de experimentar el deseo como contracara de una falta anterior.[164] Buscar la belleza y el amor de los amigos implicó un gesto políticamente doble: primero como fuerza creativa ante las

[161] *Aventuras* es una antología de textos narrativos y poéticos. Entre los autores se encontraban Dalia Rosetti (Laguna), Margarita Romero (Pavón), Lirio Violetsky (Bejerman), Daniel Durand, Martín García y Pablo Pérez. El prólogo, a cargo de Silvia Delfino estableció los lazos entre los textos compilados y la estética *queer*: "Esa «Introducción» bautiza como *queer* las escrituras en cuestión" (Palmeiro, 2011: 195). Véase: "Aventuras *queer*", en: Palmeiro (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher.* Y también: Prieto (2002). "Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay".

[162] Se lee en un poema de Fernanda Laguna: "Sida, sida./ Sida, sida"(2018a: 22). Mientras que en las narraciones de Dalia Rosetti, el miedo a la enfermedad aparece de manera recurrente como, por ejemplo, se observa en "Durazno reverdeciente" (2005).

[163] Sostiene Cippolini: "Me refiero al *voto de pobreza estética* de Sergio De Loof. A su grupo Los Genios Pobres. No soy el único en pensar que uno de los probables orígenes de Belleza y Felicidad (en una continuidad de propuestas) haya sido Bolivia, emprendimiento de De Loof a fines de los ochenta en el que participaron activamente artistas como Marula Di Como y Freddy Larrosa, entre tantos" (2011: 57, cursiva en el original).

[164] La posibilidad de direccionar la búsqueda hacia la fantasía y la magia se manifiesta en varios textos de Laguna que remiten a los relatos maravillosos o a figuras religiosas.

atrocidades –"limitaciones", afirmaba Jacoby– del contexto y, segundo, porque alentó la emergencia de nuevas miradas, lo que este trabajo formula en términos de *formas de hacer* que persiguen el *deseñalamiento*. En este caso, el *hacer* se corre de la noción de arte comprometido que se intentó imponer en el contexto de crisis.

Con el fin de revisar esta "ceguera" y burlarse del binarismo, en mayo de ese mismo año, Jacoby convocó a un debate que tuvo lugar en el Malba del que formaron parte Andrea Giunta, Ana Longoni, Magdalena Jitrik, Ernesto Montequin y él (Jacoby), acompañados por intervenciones del público. Este debate propuso la oposición "arte Rosa Luxemburgo" –referencia irónica al supuesto arte comprometido– y "arte rosa light" –en referencia al arte acusado de ser poco político–.[165] De esta forma, Jacoby retoma el término rosa –asociado al "maricón"– y utilizado a fines de los noventa como sinónimo de *light* para hacer referencia a las producciones de los artistas del Rojas.[166] Lo que el encuentro buscaba resignificar era la utilización peyorativa que se le había dado al término y, por otro lado, la oposición arte comprometido y arte *light*.

De este debate, se destaca la primera intervención,[167] no por ser la que abre la discusión, sino porque allí Giunta se encarga de señalar la condena a la que se somete a ciertos artistas al considerados aislados de los hechos sociales y la manera en la que se les impone a modo de responsabilidad su inserción en la política, aquello que los textos de Ortiz y de Montequin parecieran exigirles a los artistas de ByF. En diálogo con Giunta, la intervención de Jacoby intenta desarticular el binarismo, proponiendo leer como fenómeno político la formación de distintos colectivos de artistas y no artistas, redes que, si bien existieron desde mucho antes, se dieron con mayor intensidad en ese momento y funcionaron como espacios desde donde esbozar formas vida (2003: 76). Allí se aloja el

---

[165] La tarjeta de invitación, parodiando esta oposición, consistió en mostrar juntos dos envases de témperas rosas. Dice Jacoby sobre esta elección: "Los dos rosas eran muy similares, si bien tenían algunas mínimas diferencias. [...] Lo divertido del asunto es que cuando fui a la librería artística de la galería Belleza y Felicidad a buscar los pigmentos, nos sorprendimos Fernanda Laguna y yo, al encontrar que existe un color rosa llamado «Luxemburgo» mientras que no existe ningún rosa llamado «Light»" (2011: 424).

[166] En relación con dicha dicotomía, sostiene Jorge Gumier Maier: "Sobre la matriz dilemática *light*/*no light* (que podríamos traducir como liviano versus pesado o cargado) se fundó una empresa redentora que predicó para el arte la nobleza de sus funciones. Nuestras ideas y valores hacen de la contemplación estética un acto tribunalicio, y la belleza puede ser acusada de ejercicio frívolo, y hasta de complicidad" (1997: 489).

[167] El registro completo del encuentro puede leerse en la revista *ramona* n°33. Disponible en: http://www.ramona.org.ar/files/r33.pdf

hecho político más contundente para Jacoby, en las redes de sociabilidad y en los mismos artistas, quienes si bien no son las figuras simbólicas de la crisis, como pueden ser los piqueteros o los cartoneros, son personas que sufrieron sus efectos y trabajaron en y con ella.

En relación con la limitación del binarismo sugerido, la misma Laguna expone en una entrevista, a propósito del cierre obligado de la galería debido al aumento irrisorio del alquiler, las acusaciones de las que fue objeto:

> Me citaban en exposiciones que se hacían en la Fundación Proa, o venían los alemanes de Ex Argentina, una muestra que paseaba por el mundo, y me decían que no entendían cómo podía hacer este arte cuando pasaban cosas como en 2001. Fue horrible: vivía con 200 pesos y no teníamos estufa; iba a Belleza con una camperota. Yo era la crisis. Ellos hacían todo con un montón de plata, armaban una obra que hablaba de la pobreza con una caja de acrílico llena de basura, y yo hacía un dibujito en un papel. Eso para mí era la revolución: poder hacer de la nada un valor. En arteBA, una vez, vendí miles de obras y saqué 3000 pesos. Puse todo en Eloísa Cartonera [...]. ¿Ves esa magia? Con cinco días de feria abrí un local y aseguré seis meses de alquiler. (Villa, 2007: s/n)

Menos en sintonía con la idea de arte al servicio de la política, un arte que refleje lo político, las *formas de hacer* de ByF esbozaron –desde la crisis misma– formas de vida posibles, tejieron redes y promovieron formas singulares de *hacer* arte. Si bien estos vínculos son los que tienden a inscribirse con mayor facilidad dentro de los *discursos del fin* desde la noción de expansión (Krauss, 1979) o de "postautonomía" (Ludmer, 2010), es importante sopesar que los efectos del arte sobre la vida no son directos. Las *formas de hacer* precarias y en red que Laguna describe no implican la expansión de la literatura hacia afuera, más bien reactualizan la potencia que constituye al arte desde sus inicios. Tal como propone Irina Garbatzky al pensar el término expansión, no se trata de "un agujereo de la literatura hacia otras experiencias, sino de un movimiento inverso: el punto de partida expandido del arte, en el cual la literatura emerge, casi como un efecto" (2016: 2). El proyecto que Laguna menciona en la cita –Eloísa Cartonera– devela, por ejemplo, el vínculo que las prácticas editoriales tejen entre una de las figuras representativas de la crisis, como los cartoneros, y los escritores.

1.5.2 Cartón pintado y belleza: Eloísa cartonera

Si bien la actividad de juntar cartones data de mucho antes, fue en la crisis del 2001 cuando los trabajadores que habían perdido su empleo se vieron obligados a salir a la calle a recolectar cartón, papel o vidrio. Desde esta precariedad y a partir del reciclaje de los materiales, surge Eloísa, ideada por Washington Cucurto –presente en el catálogo y la escena de ByF–, Javier Barilaro –quien había montado su muestra *Géminis* en ByF y luego sería diseñador de Mansalva, editorial que forma parte de estas redes– y Laguna.[168] El proyecto comenzó en un local/taller ubicado a dos cuadras de ByF llamado No hay cuchillos sin rosas, en donde se armaban los libros, hechos con el cartón comprado –por un precio mucho mayor al que se compraba en el mercado– a los cartoneros, quienes eran, a su vez, los encargados de confeccionarlos y pintar sus tapas; además, en el local se vendían frutas y verduras al costo. Poco tiempo después, Eloísa se transformó en una cooperativa de trabajo y, hasta el 2019,[169] contaba con un puesto de diarios que funcionaba como librería callejera en plena calle Corrientes y La casa del sol albañil en Florencio Varela con una huerta "popular".[170] Lo político del proyecto, claramente, no reside en editar poemas o novelas que hablen de los cartoneros sino en formar nuevas redes entre distintos sujetos sociales, nuevas formas de circulación y espacios de resistencia al capitalismo asfixiante.

[168] En la página de Eloísa Cartonera, se describe el origen articulado como un cuento: "Era verano, Cucurto y Javier Barilaro hacían unos libritos de colores y poesía: Ediciones Eloísa; por aquella bella dama descendiente de bolivianos que conquistó el corazón de Javier Barilaro y luego se fue. ¡Gracias Eloísa! porque con tu belleza cautivaste al compañero que después diseñó tantos libros como verdes hojas en primavera.
Después, junto con los desocupados, el club del trueque y los cartoneros que recorrían las calles con sus carros repletos de cartones, aumentó el precio del papel con que hacían los libritos y nació la idea y la necesidad de cambiar el sistema.
Y un día llegó Fernanda (Laguna)… una tarde amarilla, en una bicicleta rosa, con una pollera verde, como la primavera, y nos propuso abrir un taller en la calle Guardia Vieja.
Así nació Eloísa Cartonera, en la primavera de 2003.
Al principio vendíamos libros y verduras. Fuimos un suceso en la calle y en la prensa mundial. Diarios y radios de todos los países del mundo vinieron a fotografiarse con nosotros y ahí nos dimos cuenta que nuestros libros eran hermosos y que la gente los quería". Disponible en: http://www.eloisacartonera.com.ar/

[169] Debido a la construcción de un edificio, la grúa se llevó el puesto de Eloísa alegando que no tenían el permiso requerido para estar en la vereda. Y, aunque se demostró lo contrario, el puesto de Corrientes no volvió a funcionar. La pandemia y el costo de las reparaciones –tras los daños sufridos– se interpusieron. Este hecho muestra, efectivamente, el avance implacable de las políticas neoliberales.

[170] Muchas de estas adquisiciones fueron posibles tras haber recibido el premio Príncipe Claus en 2012 de Holanda que distingue a instituciones o personas cuyas acciones impactan de forma positiva en la sociedad y consiste en una suma de cien mil euros.

El *deseñalamiento* puede leerse en la modulación de posibilidades de trabajo para los miembros de la cooperativa, en el precio de la materia prima por fuera de lo estipulado por el mercado, en el devenir de los cartoneros lectores, editores y artistas de los libros,[171] en la publicación de autores sin la necesidad de comprar derechos (los autores los ceden a modo de préstamo para su publicación), o en la magia, como dice Laguna, de abrir el local con "cinco días de feria". De entre todas las resistencias que pueden nombrarse reaparece, como premisa común con ByF, la apuesta por *hacer* en red sobre una idea desacralizada de libro, a partir de lo que se tiene a mano, bajo el lema "Hacelo vos mismo", en una edición rápida y barata: "Nuestra política es vender barato, editar lindo y rápido, y no nos sirve el estatismo o el reformulismo estético", explica Cucurto en una entrevista (Pablos, 2007: s/n). Las influencias de Eloísa en las *formas de hacer* y de pensar el libro se vuelven innegables en las distintas cartoneras que las replicaron en diferentes países.[172]

Los cruces entre ByF y Eloísa, entonces, no responden únicamente a los nombres de Barilaro, Cucurto y Laguna, antes bien se confirman en las *formas de hacer* libros y de distribuirlos, en el lugar de encuentro que propiciaron sus locales entre personas y prácticas, en la concepción desacralizada sobre el arte y la literatura, y en la publicación, aparte de otros autores de la tradición que Eloísa retoma, de nombres que ya habían sido

[171] Para un análisis en otra perspectiva del proyecto, véase: Botto, M. (2011)."Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas". No sin suspicacia, Botto señala ciertas "estrategias publicitarias" en la descripción del proyecto: "baste señalar a título ilustrativo que son muy pocos los cartoneros que efectivamente abastecen al taller de materia prima, dado que el uso al que está destinado el cartón –la confección de las tapas de los libros– requiere que éste sea cuidadosamente preseleccionado (lo que explica también el alto precio comparativo que se paga por él" (6). El presente análisis se distancia en este punto de la lectura de Botto, dado que no adscribe a la relación término a término entre el hecho de que sean "muy pocos" los cartoneros a los que se les compra el material –podría preguntarse con respecto a qué– y que se requiera un cartón en mejor estado, con las implicancias que estas decisiones editoriales comprendieron. Es decir, sea o no sea una estrategia de posicionamiento dentro del campo literario, las redes que habilitó el proyecto materializaron una *forma de hacer* de una fuerza inusual, como se deduce de la proliferación de editoriales cartoneras en diferentes países.

[172] Se crearon editoriales cartoneras en: Perú (Sarita Cartonera), Chile (Animita cartonera), Bolivia (Mandrágora Cartonera y Yerba Mala Cartonera), Brasil (Dulcinéia Catadora), Uruguay (La propia cartonera), Paraguay (Yiyi Jambo), México (La cartonera, Casamanita Cartoneira, La Ratona cartonera, Regia Cartonera, La Rueda Cartonera, Cohuiná Cartonera), España (Meninas cartoneras; Ediciones Karakartón; La Verónica cartonera), Alemania (Mehr als Bücher), Francia (Yvonne Cartonera), Puerto Rico (Atarraya Cartonera), por nombrar solo algunos ejemplos. Para un análisis de Eloísa Cartonera y su intervención en el canon latinoamericano con su apuesta por una "Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border" (2011: 204), véase: Palmeiro, C. (2011).

editados –o lo serían luego– por ByF: Aira, (Manuel) Alemian, Bejerman, Berger, Casas, Copi, Cucurto, Garamona, Gouiric, Ríos, Rosetti y Umpi.

1.5.3 ByF Fiorito, un paso al costado

En el mismo año, y como otro modo de radicalización del arte político, en el sentido en el que fue definido por Rancière (2006), Laguna funda ByF Fiorito bajo la consigna "Belleza y felicidad, un paso al costado": "Un paso al costado significa poner en cuestionamiento los cánones establecidos del mundo del arte. Nuestra galería allá por el 2003 debió ser una de las más pobres del mundo y eso es un mérito", afirma en una entrevista (Bonadies, 2019: s/n). Porque mientras otras galerías de arte de Buenos Aires abrían sucursales en Estados Unidos o Europa, ByF hizo el movimiento inverso, en lugar de ir hacia afuera, fue hacia dentro, en lugar de ir hacia adelante –el progreso de las grandes ciudades– fue hacia el costado, del centro a la periferia, de Buenos Aires a Fiorito, una villa miseria ubicada en el partido de Lomas de Zamora, al sudoeste del Gran Buenos Aires y al borde del Riachuelo. En este proyecto, irrumpe de nuevo el movimiento corrido, el aparecer inesperado de su *hacer*, lo que ella nombra como ir "hacia el costado". Pero lo notable no es únicamente el movimiento que se obceca y se desplaza en relación con las expectativas y las decisiones de otras galerías, sino también la suspensión del "ir hacia adelante" que será común al modo de pensar el arte en toda su performance. No hay una pretensión de competencia con otras galerías por pertenecer a un circuito, su camino de la performance tiene un tiempo propio, que se aventura a habitar otros lugares, como un modo de continuar desmarcándose de lo esperable y, en ese movimiento, lo desconocido acaba siendo un lugar propicio para la imaginación estética y política.

Laguna había comenzado a colaborar con el comedor de Fiorito "Pequeños traviesos" que dirigía "La negra" Isolina Sanchez –junto con Mara Ramos–, cartonera con quien unos meses después, en un cuarto de su casa, abrió ByF Fiorito, escuela y galería de arte con talleres de artes plásticas y literatura para niños. Desde 2003 hasta la actualidad, más de quinientas personas pasaron por Belleza Fiorito, espacio que se sostiene gracias a

donaciones, al trabajo *ad honorem* de muchos profesores[173] y al apoyo del Fondo Nacional de las Artes. Desde el 2015, ByF Fiorito funciona también como cooperativa de trabajo para mujeres, que devino Cooperativa Ni Una Menos Fiorito.

Aquello que se puso en juego en la creación de este espacio y en las redes que se extienden desde allí es la "imaginación política" (Laguna y Palmeiro, 2023: 81) como se observa en el taller de serigrafía que llevan adelante las mujeres de Ni Una Menos Fiorito en donde se confeccionan remeras que intentan remedar "un grafiti, una bandera política, un haiku" (2023: 81). De este modo, puede verse que la distinción entre una *forma de hacer* y otra se desvanece, puesto que la lucha feminista, la literatura y la moda convergen. Cruce que se manifiesta precisamente en el desfile de 2017 de Ni una Menos Fiorito en la feria arteBA: "okupamos [sic] el lugar más lejano a nuestras realidades. El desfile [...] rompió los códigos caretas del mundo del arte y a la vez el formato superalienante [sic] de los desfiles de moda y su bajada de línea corporal, racial, de clase" (Laguna y Palmeiro, 2023: 83). La ocupación a la que se refieren es la de los "cuerpos villeros" (83) en circuitos que los excluyen. Esta escena manifiesta, más allá del marco de la feria, los movimientos que las *formas de hacer* este espacio promovieron en el mundo del arte en general, "somos pobres haciendo cosas de ricos: arte" (83). Llevar al desfile banderas y carteles hechos con sus propias manos, con consignas que denunciaban problemáticas barriales –"Fuera transas del barrio"; "Plomo en Sangre"–, caminar sobre una pasarela construida por ellas, lucir remeras con consignas feministas ideadas y elaboradas también colectivamente, son *formas de hacer* arte con y desde la precariedad, pero también atrevidamente.

El atrevimiento no solo se desprende de la aparición de este *hacer* donde no se lo espera (rasgo de la obcecación y del desplazamiento), como quedó evidenciado por la dificultad que experimentaron estos cuerpos al momento de entrar a la feria, ya que, aun teniendo las entradas en mano, las personas de seguridad no los dejaban pasar (Laguna y

[173] Entre ellos se encuentran, para seguir rastreando las redes que se tejen: "Isolina Silva, Mara Ramos, Oscar Maidana, Sofía (Tita), Darío Maidana, Mariela Gouric, Juliana Ceci, Leandro Tartaglia, Violeta Kesselman, Proyecto ANDA, Mariana Terrón, Ramona Leiva, Mariela Scafati, Matías Caballero, Tálata Rodriguez, Mondongo, Nicolás Domínguez Nacif, Maximiliano Bellman, Noel Romero, David Wapner, Diego Bianchi, Luis Garay, Saltimbankis, Alan Curtis, Fútbol militante, Magdalena Jitrik, Ernesto Ballesteros, Antü Cifuentes, Ursula Böckler, George Graw, Céline Kellers, Nicolás Moguilevsky, Leopoldo Estol, Franco Melhose, María Onis, Rita Pauls, Lili, Marisa Aravena, Florencia Polimeni, Victoria Colmegna, Maitena, Marisú Devoto, Elisa Heros, Gastón Cammarata, Lucas Rentero, Joaquin Cambre, Paula Barrios, Agustín Ceretti, Silvina Rivas Gutierrez, Jhoana Aizemberg y muchos más". Listado publicado por Fernanda Laguna en su página de Facebook el 08/05/2020.

Palmeiro, 2023: 82). Más bien reside en la libertad y el derecho de divertirse y de agenciarse como artistas. Para estos cuerpos, atreverse a ir a esos espacios donde no son bien recibidos implica *correr el riesgo* pero en un doble sentido. Por un lado, *correr el riesgo* significa exponerse a ser discriminado o rechazado debido a la consabida criminalización de la pobreza y, por otro, *correr el riesgo* en sentido literal remite al gesto de alejarlo, desplazarlo, abrir un espacio mayor entre estos cuerpos y el punto que limita su circulación.

Los ejes que atraviesan las *formas de hacer* de ByF Fiorito, como se ve, son la cultura, el trabajo y la militancia. Entre estas prácticas se encuentran los talleres de arte contemporáneo, talleres de producción y de albañilería, charlas de salud feminista y autocuidados, muestras, torneos de fútbol, desfiles de moda –como aquel realizado en arteBA–, un taller de serigrafía y un comedor Gourmet en el que se alimentan más de doscientas personas. En relación a este último proyecto, el énfasis reside en no pensar desde la falta –frente al hambre dar de comer para sobrevivir– sino desde el deseo –el deseo de comer es un derecho para vivir bien–, de modo que un "pastel de papa con huevo y carne picada especial es un gesto político" (Laguna y Palmeiro, 2023: 204). En este sentido, se vislumbran las *formas de hacer* del Rojas y de ByF y su experimentación del deseo mediante la fantasía como una vía posible para sortear el sufrimiento y las carencias.

La red se extiende, por ejemplo, al momento de finalizar las clases de cada taller de arte cuando el espacio se abre a la comunidad con muestras en donde se exhiben las obras realizadas junto con las de otros artistas cuyos recorridos son disímiles, algunos jóvenes como Dani Zelko y otros con un amplio trayecto dentro del mundo del arte como Jacoby. Asimismo, se realizan lecturas de poesía, obras de teatro a partir de textos escritos por los y las talleristas, y hasta se produjo un disco llamado *Cuentos raros y sueños extraños* en donde se manifestó, nuevamente, la potencia de la red. Los niños y las niñas del taller escribieron las letras mientras que Francisco Garamona[174] les puso música y las cantó juntos con ellos y ellas.[175] De modo que la propuesta de ByF Fiorito trasciende las

[174] Además de ser parte del catálogo de ByF, Garamona es uno de los editores de Mansalva en donde Laguna y varios artistas de ByF publicaron reediciones de sus textos.

[175] En la canción siete titulada "Un sueño muy extraño" puede escucharse la puesta en voz de un poema, leído por Laguna y, luego, la canción a cargo de Garamona y los niños y las niñas del taller. El disco está disponible en bandcamp y en la página de ByF Fiorito: https://bellezayfelicidadfiorito.com/es/portfolio-items/disco-cuentos-raros-y-suenos-extranos/?portfolioCats=141

representaciones de temáticas villeras o callejeras,[176] y se propone, antes bien, extender diálogos entre el arte y otras prácticas del barrio, entre artistas y vecinos, entre el comedor y la galería, entre el arte y la militancia feminista. En este *hacer* se vuelven inmediatamente perceptibles, entonces, las *tecnologías de la amistad.*

Es preciso ponderar que los límites que se mezclan hasta volverse difusos no son entre un adentro/afuera de la literatura o del arte sino entre proyectos, ¿dónde empieza y dónde termina ByF Fiorito? ¿En la galería?[177] ¿En el *Festival Latinoamericano de Cortos y Videominutos para Barrios Periféricos Soñar, Soñar*?[178] ¿En Ni Una Menos Fiorito, la agrupación feminista del barrio? ¿En el taller de serigrafía homónimo que funciona desde el 2017 en el que se estampan remeras con consignas feministas? ¿En el Proyecto *Escuela Secundaria Liliana Maresca* (2007) que estableció la orientación artística en la currícula escolar de la secundaria del barrio? ¿En el "Comedor Gourmet" que se inició en el barrio en el 2018 destinado a personas de la zona?

---

[176] Al referirse a la propuesta de ByF Fiorito, señalan Clara Ozambuco y Alis Llorac: "contiene un más allá de las, hoy tan de moda, representaciones de temáticas villeras o callejeras cuyo exotismo festeja o repudia «la meritocracia». Porque ya no se trata de juntar cartones en ARTEBA «como si» el artista fuera cartonero o de diseñar una remera cara con colores y aires de cumbia, sino de hacer convivir el «arte» con alguna otra cosa" (2005: 15).

[177] A continuación, otro listado publicado por Laguna, esta vez, de los distintos artistas que han expuesto en la galería o que han participado produciendo eventos artísticos *ad honorem* en la sede: "León Ferrari, Roxana Verón, Tacuta, Matias Caballero, Alberto Hernández, Cinthia Pacheco, Jhonatan Leiva, Jorge López, Ludmila Sanchez, Taller La Estampa de la U31 de Ezeiza, Deslímites, Francisco Garamona, Klara Domini, Facundo Ceraso, CILSA, Mauro "Zumba", Roberto Jacoby, Reinoso, Adrián Bertol, María Biglia, Ariel Mora, Marina de Caro, Murga del ENVION, Leo García, Claudia del Río, Luciana Del Fabro, Pauline Fondeville, Murga Los imparables de Fiorito, Museo de Calcos de la Cárcova, Caro Pierri, Adrián Villar Rojas, Mariana Tellería, Virginia Negri, Malena Cocca, Ana Tarsia, NI UNA MENOS, María Ibañez Lago, A77, Chum beat box, Ezequiel Klopman, Mariano Di Cesare, Susana Granadeiro Baptista, Eduardo Navarro, Cristian Jensen, Eugenia Pérez Tomás, Paula Peysere, Gonzalo Entenza, Dani Zelko, Débora Chevnik, Fusor TV, Julieta Lopez Acosta, Sana virome, Inés Laurencena, Pilar Arrese, Juliana Ceci, Nicolás Voloschin, Maximiliano Massuelli, ROHO, Eugenia Caloso, Tramando, Mariela Scafati, Jackie Ludeña Koslovitch, Vivi Tellas, Lucía Puenzo, Miguel López, Lolo&Lauti, Tilsa Otta, Sergio Raimondi, Lola Granillo, Catalina Pérez Andrade, Paula Trama, KIDZ, Warrios, XulAcri, Chinoy, María José Albaya, Pablo Rosales, Marcelo Alzetta, Silvina Sícoli, Galel Maidana, Fugazetta y celestina, Dj Carisma, Museo del Puerto de Ingeniero White, María Guerrieri, Hoco Huoc, Javier Barilaro, Lautaro Basterreche, Martín Di Girolamo, Juan Giribaldi, Salome, Lea Cael Jaiero, Marina Daiez, Jimena Croceri, Andrés Politano, Valeria Cini, La piba Berreta, Sta. Bimbo, Ana Caro, Doppel Gangs, Las maldonadas...". Publicado en su página de Facebook el 08/05/2020.

[178] El festival contó con la participación de videos de barrios periféricos y establecimientos penitenciarios, de modo que consiguió tejer una red entre quienes habitaban en algún tipo de zona periférica y latinoamericana (se presentaron producciones de México, Cuba, Perú, Uruguay, Chile, Brasil, Bolivia y Argentina). Puede consultarse la página: http://www.festivalsoñarsoñar.com

Eloísa, ByF Fiorito y ByF se vinculan, se chocan, se funden, por ideas y prácticas afines, por la precariedad en la que se configuran, por los nombres de amigos, de contertulios, que se repiten: basta con seguir el nombre de Laguna o de Isolina (ByF Fiorito) a quien Laguna comienza a ayudar desde ByF (Almagro) y cuyos hijos son los primeros en trabajar en Eloísa Cartonera. Las redes y los lazos se multiplican y condensan, el arte se percibe como una experiencia compartida que explicita el cuestionamiento de los espacios tradicionales y alienta el diálogo entre los participantes y los saberes de cada proyecto. Efectivamente, tanto ByF como Eloísa y ByF Fiorito pueden leerse dentro de los proyectos artísticos contemporáneos que analiza Laddaga en su *Estética de la emergencia* (2006). Según su análisis, como se advirtió, los artistas de este tipo de proyectos conforman una estructura de red: "conjuntos abiertos, cuyos componentes se tejen entre sí un poco como se teje una red, trenza sobre trenza" (153). Ahora bien, ¿en qué sentido es posible pensar las prácticas llevadas adelante por Laguna en los distintos proyectos como *comunidades experimentales* o *tecnologías de la amistad*? En la disposición a pensar las *formas de hacer* literatura y espacios como un modo de vincularse con otros, en tanto "laboratorio" para explorar vínculos (Laguna y Pavón, 2000: s/n). La noción de *comunidad experimental* y la de *red* iluminan la dinámica desplegada por ByF, ya que en el proyecto se nucleaban artistas amigos cuya búsqueda era compartida y sostenida entre sí, y que pensaban en el arte como un espacio relacional para explorar nuevas maneras de ser y de hacer, además de sostener proyectos cruzados tejiendo "trenza sobre trenza".[179]

1.5.4 *Donaciones*: desplazar el museo y el pie del David

Otro proyecto que se trenza con ByF Fiorito, pero también con ByF Almagro, *ramona* y Bola de Nieve es *Donaciones.*[180] Esto responde a que el proyecto lo llevan adelante Laguna y Jacoby: amigos o contertulios que se repiten y circulan.[181] El convenio se firmó en el

[179] También Rancière, en "El giro ético de la estética y la política" (2004), se referirá a estas formas de arte relacional pero en lugar de pensarlas como exploraciones de comunidad, las pensará como reparadoras de las fisuras de los lazos sociales.
[180] Se puede acceder al registro audiovisual del proyecto en el canal de Roberto Jacoby en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=4a77dVG0_Wg&t=24s
[181] El cruce de personas, de prácticas y de espacios continuó entre el 2010 y el 2013, siempre motorizado por Laguna y sus amigos, en el espacio Tu Rito, definido ya no como galería de arte

Museo de la Cárcova el 28 de noviembre de 2008, entre fotógrafos y periodistas, momento en el que además de firmar el acta y explicar las características del proyecto, Jacoby y Laguna recibieron cinco réplicas de regalo por parte del museo: la cabeza de Palas Atenea y la cabeza de Afrodita del arte griego, la cabeza de Buda del arte hindú, la cabeza y el pie del *David* de Miguel Ángel Buonarroti. Mientras que el Museo de la Cárcova incorporó una réplica de *Feuille de vigne femelle* de Marcel Duchamp, realizada por Jacoby y Laguna.[182] Luego, en febrero del 2009, se instaló en la entrada de Villa Fiorito la réplica del pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel, realizada por el Museo de la Cárcova, sobre un pedestal construido por los vecinos en homenaje a la "zurda" de Diego Armando Maradona, quien había nacido allí. Por otra parte, se creó un museo de calcos propio en Villa Fiorito y, un año más tarde, se presentó el proyecto en el Centro Arte Dos de Mayo de Madrid en la exposición Fetiches Críticos, curada por El Espectro Rojo (Longoni, 2011).

Son varios los lazos que el proyecto materializa. Por un lado, entre artistas, por otro, entre la institución y el barrio, junto con la posibilidad de reconsiderar el espacio del

---

sino como espacio de "poesía y performance" (Laguna, 2020: 93) y de "*experiencias colectivas"* (Palmeiro, 2020: 83, cursiva en el original), dado que su objetivo consistía en producir experiencias estéticas. Un local que militó la apertura hasta el punto de no tener puertas. Carecía, a su vez, de financiamiento determinado, de exposiciones y de objetos que vender como sucedía en ByF. Entre los registros que pueden encontrarse en *ramona* figura una charla sobre Walter Benjamin a cargo de Jacoby (2010) y la invitación al cierre el 22 de enero de 2012, con un afiche que indicaba "Rajá, turrito, rajá!" y que, según narra Palmeiro, consistió en la fiesta más chica del mundo: "seis invitades que bailamos disfrazades de animales durante media hora con música de radio"(2020: 84). Entre el 2013 y el 2016, Laguna llevó adelante junto con Vicente Grondona el espacio de lectura y exposiciones Agatha Costure. El nombre fue heredado de la tienda que anteriormente se ubicaba en aquella esquina de Villa Crespo dedicada a ropa de fiestas para novias y madrinas. Las muestras podían verse desde la vidriera lo que permitía prescindir del ingreso al local y de acudir en un horario determinado, disponibilidad abierta a la curiosidad del público que contrasta con la no-disponibilidad de las performance situadas y efímeras. A diferencia de Tu Rito, en Agatha Costure sí se vendían objetos –accesorios de moda– que pertenecían a otra tienda –nuevo solapamiento– ideada por Laguna, El Universo, cuya impronta vanguardista era insoslayable. En El Universo, Laguna vendía a un precio arbitrario los objetos que ella misma había encontrado y que, al incluirlos en su espacio, ponía a circular como accesorios de belleza: caracoles, arena, bijouterie, cerámicas, cementerios de insectos en cajitas. Luego, el proyecto continuó su despliegue hasta convertirse en otro local a la calle llamado El altillo dorado, motorizado por Laguna junto con las artistas Florencia Rodríguez Giles y Rosario Zorraquín (con quien en el 2019 organizó un ciclo de muestras, Spazio de arte, en el que también participó Santiago Villanueva). Esta cadena interminable, simultánea, caótica, poco documentada, por supuesto que continúa en el momento en que se escribe este trabajo en Para vos...norma mía!, una tienda abierta por Laguna durante la pandemia junto con Andrés Politano y que cuenta, también, con una revista en donde se publican poetas y textos de arte_lin.

[182] Véase: Davis, F. y Lucena, D. (2011). "Biografía: Metamorfosis de una vida en fuga hacia delante".

museo, de la obra de arte, del artista como multiplicidad y de la réplica. ¿Acaso la obra así entendida, no continúa con aquello que Jacoby describía al referirse a las *tecnologías de la amistad* y lo que Laguna llama, siguiendo a Gumier Maier y su "Tao del arte", "el camino del artista"? Explica Laguna: "Lo importante son las relaciones. [...] el cuadro es la relación que se produce entre las cosas" (Anexo I). Y en este proyecto, justamente, el valor de la escultura se aloja en las relaciones que posibilitó. Lejos de la comercialización y de la singularidad de la obra de arte, se puso en escena otro modo de red. Es decir, el artista no solo no hace arte en soledad sino que hace con amigos, Jacoby y Laguna, y con los que estuvieron antes, en la medida en que copian a Duchamp puede decirse que hacen arte y comparten la autoría también con él. La obra pierde su aura y el valor se reconfigura, habita espacios por fuera de las colecciones privadas y se resignifica como el pie del *David* de Miguel Ángel que, curiosamente, acaba vinculándose con un ídolo popular argentino. Aunque los diálogos y las redes se tienden, a su vez, con otros proyectos. Como se dijo, artistas y proyectos se aproximan hasta, en ciertos momentos, solaparse, lo que constituye la politicidad de la red, dado que reconfiguran las formas de visibilidad que suspenden y transforman las prácticas. Antes que a los efectos inmediatos del arte sobre la sociedad, dado que las obras de arte son indefectiblemente parte de las relaciones sociales (Adorno, 1970),[183] se destaca un modo de operar en las experiencias sensibles y (re)distribuir el *sensorium* de esa experiencia en nuevas formas de lo visible y lo decible (Rancière, 2014).

1.5.5 Las amigas del futuro

La zona de la poesía impulsada, en gran medida, por jóvenes poetas, trató menos de fijar un sentido nuevo para el arte que de tramar relaciones a partir de la poesía y las prácticas

[183] Las fuerzas productivas en las obras de arte, afirma Theodor Adorno, "no son diferentes en sí de las fuerzas sociales, sino sólo al ausentarse constitutivamente de la sociedad real. Apenas se puede hacer algo en las obras de arte que no tenga un modelo más o menos latente en la producción social. La fuerza vinculante de las obras de arte más allá del hechizo de su inmanencia se basa en esa afinidad" (2004: 386).

artísticas. Varios de los integrantes de ByF exploraron *formas de hacer* espacios y proyectos cuya cercanía con otros de la época se torna inequívoca.[184]

Como se dijo al comienzo del capítulo, el ciclo de lecturas Zapatos Rojos (1999-2002) fue otro de los *grandes proyectos* clave de la poesía de las últimas décadas ideado, al igual que ByF, por poetas mujeres, en donde se visibilizan los alcances de la noción de red en vínculo con lo poético: "soy una persona quizá muy naif y optimista, pero creo que el arte y la literatura generan lazos comunitarios genuinos", sostenía Freschi (2005: 20). Las coincidencias entre este proyecto y ByF no concluyen en la fecha de inicio de ambos, 1999, sino que continúan en la concepción de la poesía como motivo de reunión y sociabilidad, en el hecho de ser gestionados por poetas mujeres, y en el nombre Zapatos Rojos que,

[184] La cercanía entre ByF y otros proyectos se observa en las propuestas editoriales de Mansalva e Interzona que podrían pensarse, siguiendo el análisis de Palmeiro (2011), como un pasaje de ciertos artistas de ByF a un mercado profesional (335) o "mini *mainstream"* (336). A estas puede agregarse la editorial Blatt & Ríos uno de cuyos editores fue Damián Ríos, anterior editor de Interzona y parte del *metro cuadrado* de ByF. El catálogo de Blatt & Ríos retoma varios de los nombres que participaron de estas *formas de hacer* arte como forma de sociabilidad; sin ir más lejos y por mencionar dos ejemplos, se reedita *Fer* de Washington Cucurto (novela editada anteriormente por Eloísa y cuyo personaje principal ha sido leído como homenaje a Fernanda Laguna) y se edita *Los sueños no tienen copyright* de Pavón, libro que reúne textos que habían sido publicados en *nunca nunca...* –"Mi Lugones" (1997) y "monjas la utopía de un mundo sin hombres" (2000)– y en ByF– "Bomarzo" (1999) y textos de *Caramelos de anís* (2004)–. En Interzona, fundada en 2002 por Ríos, Edgardo Russo y Damián Tabarobsky, se publica la novela *Yo era una chica moderna* (2004) de Aira (también leída como homenaje literario a la artista y en cuya tapa se presenta su cuadro "Vos y yo" del año 2000); *Cosa de negros* (2003) y *La máquina de hacer paraguayitos* (2017) entre otros textos de Cucurto; *Presente perfecto* de Bejerman (2004); y *Miss Tacuarembó* (2004) de Dani Umpi, entre otros. Los lazos se vuelven más estrechos con la editorial Mansalva, cuya sede es la librería La Internacional ubicada a unos metros del local de Laguna, Agatha Costure, proximidad que explica la circulación dentro del *metro cuadrado*. Mansalva publicó las poesías reunidas de Bejerman –*Pompa* (2022)–, Laguna –*Control o no* c*ontrol* (2012)–, y Pavón –*Un hotel con mi nombre* (2011)–. También reeditó con modificaciones los textos –*Me encantaría que gustes de mí* (2002), *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* (2008) y *Sueños y pesadillas* 1 y 2 (1999)– de Dalia Rosetti en los títulos *Me encantaría que gustes de mí* (2005), *Dame pelota* (2009), *Sueños y pesadillas* (2016). Asimismo, reeditó *El mendigo chupapijas* de Pérez, e imprimió textos inéditos de Laguna y de otros autores del *metro cuadrado* como Aira, Bejerman, Umpi, Bizzio, Bléfari y Cucurto. Francisco Garamona, uno de sus editores, además de haber publicado en ByF, escribió junto con Laguna el manifiesto titulado "El arte del futuro" (2015). Por otra parte, el diseñador de Mansalva, Javier Barilaro, ha participado, como se vio, tanto de ByF como de Eloísa Cartonera. En cuanto al diseño, la falta de justificación del texto remite a un desvío de la norma y las tapas subrayan los vínculos con los artistas visuales de los noventa que, a unos pocos metros del local, exponían en ByF. Se observa, de este modo, que los nombres de los catálogos son parte de lo común, al igual que los textos y los editores, formando una red que continúa expandiéndose. Sobre las particularidades en torno a las políticas editoriales de cada proyecto, véase: Tavernini, E. (2021). *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar*.

inspirado en el cuento homónimo de Hans Christian Andersen, combina la inocencia con el atrevimiento.[185] La fascinación que despiertan los zapatos rojos en la niña que protagoniza la historia materializa, por un lado, el deseo de belleza y, por otro lado, el atrevimiento que significa usar ese color por su edad y en espacios sacralizados como la iglesia. Asimismo, el deseo infantil e inocente de lucir esos zapatos deviene fatal en la medida en que el poder de estos –bailar sin parar hasta morir– obliga a la niña a cortarse los pies. De este modo, la belleza y la felicidad se corrompe y lo naif se ve desplazado poniendo en escena la crueldad y la violencia que conlleva transgredir las normas.

Aunque no solo se trata del deseo y del atrevimiento, los zapatos rojos aluden además a la fiesta, espacio de encuentro y "estrategia de la alegría" (Jacoby, 2000)[186] que se anuda con la celebración en tanto resistencia de compartir lo poético, como sucedía en ByF.[187] Freschi dirá que en esa época, lejos de haber sido consideradas poetas o gestoras culturales, en muchas ocasiones se las tildaba de "animadoras" aniñadas de esa fiesta, a partir de la asociación que se establecía entre sus cuerpos y su forma de vestir con el rol del presentador alegre: "es la irrupción de las mujeres haciendo cosas con una voz y una

[185] En el cuento "De røde Skoe" ["Los zapatos rojos"] (1845) de Andersen, Karen, una niña inmersa en la pobreza, recibe un par de zapatos rojos como obsequio porque, entre sus carencias, acostumbraba a andar descalza. Cuando la madre de la niña muere, Karen decide utilizar los zapatos en su entierro, dado que eran los únicos que tenía y allí es cuando la fascinación inquietante por los zapatos comienza: una mujer pasa por el cortejo fúnebre y se apiada de ella, adoptándola. Para Karen, este golpe de suerte proviene de sus zapatos a los que rápidamente pierde porque su nueva tutora los quema por considerarlos inapropiados para una niña. Pero la fuerza de estos no hizo más que crecer y, gracias a la ceguera de la anciana, la niña compra unos hermosos zapatos rojos. La alegría idílica que despiertan los zapatos se conmueve al momento en que estos obtienen un poder sobrenatural que incitan a los pies de Karen a bailar sin parar hasta, directamente, quedarse adheridos a ellos: el baile no cesa sino con la intervención de un verdugo que, a pedido de la niña, le corta los pies y le pone en su lugar pies de madera. El final del cuento relata el inmenso arrepentimiento que sufre la niña quien le pide perdón a Dios y a los ángeles por haber usado los zapatos rojos.

[186] Las estrategias son, para Jacoby, "[t]odo lo que en general se considera frívolo. Esta charla por ejemplo es estrategia de la alegría, el poder juntarse una cantidad de gente a tomar vino, a pensar, a charlar [...] [la alegría como estrategia] se originó en el ámbito del rock y comenzó (lo mismo que la de las Madres) durante el gobierno militar. Consistía en desencadenar los cuerpos aterrorizados de la ciudadanía, sobre todo de los jóvenes que eran las víctimas principales del terrorismo de Estado. Pasar de los cuerpos paralizados a cuerpos en movimiento" (Longoni, 2011: 173, 410-411).

[187] Al referirse a las lecturas de poesía, Charles Bernstein afirma que lo primordial, más allá de su dimensión sonora, es su carácter social ya que estas ponen en contacto a los poetas creando afinidades, escenas y comunidades: "Las lecturas son la actividad social central de la poesía. Compiten con la publicación como método más importante de distribución de obras poéticas. Son tan importantes como los libros y las revistas para poner en contacto a los poetas en la formación de vínculos, afinidades, alianzas, comunidades, escenas, redes, intercambios, generacionales y transgeneracionales, culturales y transculturales, etc." (1998: 22, la traducción es nuestra).

perspectiva completamente diferente", agrega al referirse a Zapatos Rojos y a ByF (Anexo II).[188] El nombre del ciclo, por otra parte, subraya el deseo femenino que, oponiéndose a la sumisión, decide montar –en el sentido de performar– el género. Al referirse al ciclo, Jimena Néspolo lo describe como "epítome" del "panorama de la poesía joven de cambio de milenio que se sirve de los referentes de la música pop y la cultura infantil, como las Chicas Superpoderosas, para construir una voz poética que hace de la feminidad como convención su piedra de toque" (2020: 38).[189]

Es el atrevimiento, entonces, el que permite tejer continuidades entre poéticas, si se observan, por ejemplo, los libros inaugurales de dos de estas poetas-editoras: *redondel,* de Freschi, publicado en 1998, y *Poesías,* de Laguna. Ambos fueron escritos en 1995, el año que podría postularse como mítico, inaugural, de una zona de las escrituras literarias de las últimas dos décadas. En 1995, tanto Freschi como Laguna escriben textos y dicen desconocer lo que es la poesía para, en un momento posterior, a partir de la mirada de amigos, reconocerlos como poéticos. Entre los nombres de los primeros lectores de *redondel,* según indica Daiana Henderson (2022), figuran Bejerman y Pavón, al igual que había sucedido con *Poesías.*[190] Convendría reparar en que, a diferencia de la plaqueta de Laguna, Freschi no se autoedita, pero sí recurre, sugerencia de Delfina Muschietti mediante, a la editorial Siesta, cuyas apuestas por lo nuevo coinciden con las políticas editoriales de ByF, rasgo que se ve reflejado en los nombres comunes de los catálogos. Ciertamente, una de sus fundadoras, Mariasch, también publicará en ByF, tal como lo harán Alemian, Bejerman, Berger, Cucurto, Pavón y Ríos. Así, los nombres, los espacios y las

[188] En uno de los flyers de invitación de Zapatos Rojos, en septiembre del 2003, aparecen justamente las chicas superpoderosas (Anexo VII). Allí puede leerse una imagen con la que se identificaban junto con la de otras heroínas como la Mujer Maravilla. Escribe Karina Macció para ese mismo encuentro: "Mis superhéroes, heroínas, preferidas, son las Chicas Superpoderosas, porque son pequeñas, de tamaño y edad, y porque a pesar de tener muñones por manos y pies, tienen una increíble fuerza y destreza" (2003: s/n). Este texto pertenece a la página de Zapatos Rojos, a la que pudimos acceder gracias a la generosidad de Romina Freschi.

[189] En su análisis, Néspolo (2020) comienza tendiendo lazos entre el nombre del ciclo con el movimiento feminista posterior "Zapatos rojos" fundado por Mariela Dabbah (2020: 30-31). Unas líneas más adelante, al abordar el manifiesto publicado en la página de Zapatos Rojos, dirá: "como si el proyecto formara parte de un cuento de hadas y las poetas fueran niñas que juegan a crecer" (36). Lo infantil y lo aniñado reaparecen entonces como atributos distintivos que la crítica leyó tanto en Zapatos como en ByF. Al respecto de esta mirada que las "encapsulaba" en voces aniñadas, Freschi manifiesta su distancia –"era una mirada exterior"–, ya que difería de lo que ellas pensaban de su poética (Anexo II).

[190] El relato sobre su origen como poeta junto con el movimiento de su autoedición se abordará en extenso en el próximo capítulo.

escenas se acercan, resuenan, extendiendo los vínculos. Antes de la publicación en formato libro, de hecho, Freschi publicó fragmentos de *redondel* en la revista *nunca nunca...* en donde publicaban Laguna y gran parte del *metro cuadrado* de ByF. La narración de la escena mítica en la que Freschi "sorpresivamente" se percibe como poeta denota muchos puntos en común con la de Laguna quien cuenta: "terminé por hacer cuadros escritos y divirtiéndome les puse de nombre poesías. Me parecía atrevido ponerle de nombre poesías a cuadros. Después de varios años me hicieron dar cuenta que en realidad eran poesías y me hice poeta" (2005: s/n). Mientras que Freschi relata sus comienzos a partir de una "noción vaga de «escritura»" con la que escribió "*redondel*, entre 1994 y 1995. Ese texto fue el primero que me pareció digno de ser mostrado realmente" (Munaro, 2011: 91), y agrega: "Mostré ese texto a Delfina Muschietti [...] y ella fue quien me dijo que ese texto pertenecía al género poesía y que yo era una poeta. Para mí fue una sorpresa [...] una obviedad que había obviado" (91).

Si bien el recorrido no es idéntico y en este relato aparecen ideas como dignidad –"digno de ser mostrado"– que no se condicen con la escena narrada por Laguna, sí retorna la necesidad de la legitimación externa para poder percibir el texto propio como poesía y a una misma como poeta –la "obviedad" "obviada" de la que habla Freschi–. Lo que tanto su relato como el de Laguna permiten entrever es un modo de posicionarse dentro de lo poético: escribir poesía sin saber que se está escribiendo poesía pareciera ser la fórmula que ambas adoptan al momento de imaginar su devenir como poetas. La escritura poética se reviste, así, de atributos que poco tienen que ver con la ambición y la espera: la poesía ya estaba ahí y quienes son capaces de leerla y revelarla –en el sentido de tornarla legible– son las amigas.

La libertad, el efecto de espontaneidad, el corrimiento de la norma, el desplazamiento de lo aniñado en sus voces, son algunos de los rasgos tensados en los textos que dan lugar a escritos obcecados, que se escurren de las etiquetas y que, en su alarmante extrañeza, encuentran una reiterada actualidad. Esto puede deducirse de la reedición en 2022 de *redondel* a cargo del sello Neutrinos y de la reedición de la plaqueta de Laguna dentro del libro *La princesa de mis sueños,* que reúne una parte de su poesía, publicado por Iván Rosado en el 2018. El año 1995, entonces, puede considerarse como punto mítico de una zona de la literatura argentina; el año en que Internet y sus lógicas arribaban de a poco a nuestras computadoras, al interior de nuestras casas, mientras que paradójicamente las

redes de estas artistas se expandían por la ciudad de Buenos Aires, primero, y más tarde por otros lugares del país, abriendo espacios de encuentros cara a cara. El año en que dos poetas jóvenes escribían algo que no sabían bien qué era, que quedaba a la espera de las amigas para devenir poesía. Ahí irrumpieron la belleza y la felicidad como facilitadoras del encuentro, porque si hay un valor que no se dejó en suspenso en estos proyectos poéticos, especialmente en ByF, como se vio, fue el de la amistad. Amigas que se leían y contagiaban el deseo de escritura, que a partir de estas lecturas crearon espacios de reunión y siguen desplegando redes hasta nuestros días. Años después, las más interesantes prácticas editoriales, poéticas y artísticas, en general atravesadas por un espíritu colectivo, parecen contestar, parafraseando unos versos de Laguna: Queridas, somos las amigas del futuro. Estamos felices de llegar.[191]

Tal como se desarrolló hasta acá, las *formas de hacer* libros y espacios conjugaron una problematización de los marcos institucionales de autoría, valor, calidad, libro, galería de arte, obra, poesía, figura de poeta, artista y editora. De esta manera, el análisis abordó el modo en que dichas prácticas desplegaron tensiones que, si bien atraviesan el arte y la literatura desde sus comienzos, se tradujeron en formas obcecadas y desplazadas de *hacer* y de pensar lo artístico. En consonancia con la aparición de Internet, se mostró que modularon un cambio de paradigma, como señalaba Laguna (Anexo I), que abonó el *hacer* en red mediante el encuentro de personas y saberes. Así, la amistad, la precariedad y la inmediatez del *hacer* propiciaron la imaginación estética y política de una zona del arte argentino, como se vio, en ByF, en ByF Fiorito, Eloísa Cartonera y *Donaciones*.

Es en este sentido que se considera que las *formas de hacer* de Laguna –desplegadas con una inquietante fuerza a partir de ByF– configuraron una nueva *repartición de lo sensible* que se correspondió con un *sensorium* compartido (observable en los lazos con *Riot Grrrl*, Zapatos Rojos y el Rojas, por ejemplo). Las *formas de hacer* libros, espacios, performances, poesía y amigos fueron, como sucede con la irrupción de todo cambio que arrastra un temblor, estabilizándose y tornándose legibles en una nueva configuración. No obstante, como fuerza obstinada, la performance de Laguna se desliga de toda captura para

[191] Transcribimos el poema: "-Bienvenida querida!/ Este es el futuro/ -Estoy feliz de llegar" (2018a: 18).

seguir haciendo por su camino del arte que se sostiene mediante la práctica del *deseñalamiento.* De modo que las *formas de hacer* descritas continúan actualizándose y reverberando en su camino de la performance, como se evidenció en los poemas abordados de Laguna, más allá de ByF.

2. *Hacer* un yo: ¿es o se hace?

2.1. Performar una vida en la escritura

Hacer un yo es, en la obra de Fernanda Laguna, una forma entre otras de *hacer* arte, por eso dirá en uno de sus textos curatoriales: "Aunque no me conozcas ni me veas, esta soy yo. Toda yo acá. Y lo más loco, que cuando ya no esté una parte de mí en este mundo, yo seguiré aquí" (2019: 27). Así como su obra es una performance y la performance *hace* su obra, Laguna *hace* un yo que es una forma posible de *hacer* obra, como si el nombre "Fernanda", con el que se presenta al comienzo del texto citado y con el que firma al final, fuese parte de esa obra que se *hace* en la escritura. "Toda" ella está en el texto y continuará en el texto[192] cuando esa otra parte que la conforma –el *individuo real*, para decirlo con Michel Foucault (1969)– deje el mundo, puesto que también, aunque solo en tanto fragmento, su vida participa de la complejidad de ese "toda" que se *hace* en la escritura.

El nombre "Fernanda Laguna", entonces, remite al yo de la escritura, a la firma[193] y al *individuo real*, imposible de ceñir. De este modo, la obra de Laguna pone en escena y a jugar –*jouer*–[194] una subjetividad que no puede alcanzarse por fuera del texto pero que, no obstante, lo desborda.[195] Sus *formas de hacer* un yo exceden lo escrito en la medida en que la construcción que hace Laguna de un yo o de varios, en principio como artista del Rojas y de ByF, no se aloja únicamente en sus obras sino que también se performa en sus

[192] La idea de *hacer* un yo en la escritura que trascienda la vida de la autora invoca, entre otros, los siguientes versos de Laguna: "mi arte es mi cuerpo artificial indestructible" (2018b: 95); "este yo hecho de palabras,/ estará gracias a ti/ pero sin ti/ en los ojos de una adolescente de 22/ vibrando libre/ cogiéndose con estos versos" (2018b: 80-81).

[193] La función-autor foucaultiana refiere, como se observó en la Introducción, a un proceso de subjetivación que se da en el interior de los textos mediante el cual es posible identificarlos con un nombre propio que constituye a un individuo en autor de esos discursos. A la firma del autor se vinculan ciertos rasgos particulares y la propiedad de un determinado corpus de obras dentro de su existencia y de su circulación social. Véase también: Derrida, J. (1985). "Ante la ley".

[194] Explica Agamben al referirse a *La vida de los hombres infames* (1982) de Foucault: "El sujeto –como el autor, como la vida de los hombres infames– no es algo que pueda ser alcanzado directamente como una realidad sustancial presente en alguna parte; por el contrario, es aquello que resulta del encuentro y del cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto –si lo fue– en *juego*" (2005: 93, la cursiva es nuestra).

[195] En este sentido, Federico Ferrari y Jean-Luc Nancy (2005) se refieren a "la imagen del autor" (29) como punto en que oscilan autor y obra. Mientras que el presente análisis propone pensar la performance de Laguna en una nueva tensión, entre autor, obra y figura autoral. Para un desarrollo de la propuesta de Ferrari y Nancy, véase: Merbilhaá, M. (En prensa). "Autoría. Del autor sin cuerpo a la imagen del autor".

declaraciones y en sus *formas de hacer* espacios y libros. En este gesto se devela la insistente tensión sobre los límites que distinguen autora, figura autoral y personaje.[196]

En esta línea, Cecilia Palmeiro sostiene que Fernanda "hizo de su vida una obra de arte, y muchas obras de arte fueron hechas sobre el material de su vida" (2011: 213). Mientras que Mario Ortiz (2002), por su parte, señala, haciendo referencia a una entrevista realizada a Laguna, que pareciera "que más que hablar una persona hablase un personaje deliberadamente construido, hecho de rasgos naif, pretendidamente inocentes, amante del amor, sorprendida de que pueda estar haciendo una cosa llamada literatura"(s/n). Es decir, si en sus textos es posible encontrar datos biográficos, siguiendo a Ortiz, hay también rasgos de personaje literario que la figura de Laguna extiende por fuera de sus textos. Para Marina Yuszczuk (2011) se trata –tanto en el caso de Laguna como en el de Cecilia Pavón y el de Washington Cucurto– de "personajes espectacularizados" (331) que apelan a datos reales de sus biografías, construyendo figuras de poetas definidas por lo que demuestran ser y luego por lo que escriben: "hay construcción de personajes y de voces que no pueden considerarse líricas sino a condición de aceptar que el sujeto autobiográfico que enuncia el poema coincide en todo punto con el personaje que construye en él" (335). En estos tres nombres se observa, según Yuszczuk, una identificación del yo poético y la figura autoral, mezcla entre la realidad y la ficción que se tornaría inescindible para el lector, en la medida en que varios de sus textos transitan esa zona de ambigüedad donde los enunciados mezclan los límites "hasta dar lugar a un régimen donde el «yo» del poema, la figura autoral y la subjetividad se relacionan de una manera novedosa" (2014: 226). Desde estas perspectivas críticas, entonces, tanto figura autoral como personaje fueron pensados como términos en contacto.

Por otro lado, su heterónimo Dalia Rosetti se presenta como una mujer que escribe nacida en Morón cuya vocación consiste en "escribir *historias del corazón*" (Rosetti, 2005: s/n, cursiva en el original). *Hacer* un yo como Dalia le permite, según explica Laguna, "desplegar la fantasía lésbica sin límites" (Laguna y Palmeiro, 2023: 226), en poemas y relatos donde reinan las voces y los personajes *feminizados* y casi no aparecen hombres, cuestión que se analizará con precisión en el siguiente capítulo. No obstante, a diferencia de

[196] Sobre la posición que imaginan los escritores para sí mismos en la literatura y en la sociedad, resulta ineludible el ensayo "La construcción de la imagen" de María Teresa Gramuglio (1992). En relación con la espectacularización del yo, véase: Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*.

la performance del yo de "Fernanda", Dalia no tensa los límites entre yo ficcional y figura autoral ni entre ser y hacerse, dado que, más allá de las biografías escritas en la solapa de sus publicaciones, en gran parte de sus narraciones el personaje de Dalia se distancia considerablemente de la figura de escritora y del *individuo real* de Laguna. Es decir, si bien aparecen datos biográficos atribuibles al *individuo real* –en "Durazno reverdeciente" (2005), como se verá, se refiere a ByF y a textos publicados por Laguna– estos yoes sostienen rasgos y prácticas que se deslindan con facilidad del yo autoral. En *Dame pelota* (2009), por ejemplo, la primera persona que narra es Dalia quien se dedica a jugar al fútbol –arquera del Club Atlético Independiente– mientras que en *El fuego entre nosotras* (2021)[197] es empleada de limpieza de un hotel del Sur y comparte la voz narrativa con otro personaje llamado Valeria. Por esto, la tensión entre *individuo real*, figura autoral y yo ficcional se vinculará especialmente con la performance del yo que remite al nombre "Fernanda Laguna" ya que, para decirlo con Patrice Pavis, el performer es quien habla y actúa en nombre propio.

Según Pavis, el perfomer "efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro" (2008: 334). Laguna en tanto performer, entonces, se despega del *individuo real* sin dejar de remitir al nombre propio mediante la oscilación siempre renovada entre figura autoral, persona y personaje. Junto con Agamben (2005a), dicha tensión puede leerse en términos de gesto: es a través del gesto que su performance pondría en juego su vida a partir de la configuración de procedimientos que invocan un umbral vacilante de lo (in)expresado. El performer, como señala Fischer-Lichte (2011), no se opone al personaje, dado que en una performance es posible percibir por momentos la presencia del actor en tanto cuerpo –la materia prima del performer– y, por otros, al actor en tanto signo de un personaje. De esta manera, se destaca en la performance el ida y vuelta entre la percepción de la singularidad corporal del actor y el personaje, una multiestabilidad entre el ser y el "como si". Esto se lee, por ejemplo, en uno de los tantos textos de Laguna

[197] Una cuestión fundamental de su última novela reside en el hecho de que, a diferencia de todas las anteriores firmadas por Dalia Rosetti, va acompañada de la biografía y la foto de Fernanda Laguna. El gesto rompe con la forma en que se presentaba a Dalia y sus publicaciones, esto es, como si fuese una autora con su biografía y su obra, independiente del nombre de Laguna. Posiblemente, este cambio responda a una estrategia editorial, en tanto la firma de Laguna implica, por el lugar que ocupa actualmente en el arte y la literatura argentinos, mayores ventas. Este gesto reaparece en la publicación *Durazno reverdeciente y Porque te quise mucho* (2023) a cargo de Iván Rosado, aunque sin foto, la biografía remite a Laguna.

que alientan esta tensión: "Hoy en día no sé ya si soy o si me hago" (2018a: 204).[198] El *ser* designa en este análisis al *individuo real* y su existencia histórica en tensión con el "me hago" que atañe tanto a la figura autoral como a sus producciones poéticas y visuales. Aunque también señala un rasgo particular de sus *formas de hacer* arte como es el no saber y el *deseñalamiento* que opera ante cualquier esencialismo. Por esto se desplaza el *ser* por el *hacerse* que, en el verso citado, implica teatralizar un rol, copiar y poner en juego el propio yo.

Laguna devino, en efecto, un *mito* de los años noventa en la Argentina (Kantzenstein, 2013; Palmeiro, 2011), en tanto su obra puso en escena un yo que no pudo deslindarse cómodamente del yo autoral ni del *individuo real*.[199] Esta ambigüedad se observa en la pregunta formulada, no sin ironía, por Alejandro Rubio en la contratapa de *Control o no control* (2012): "¿Fernanda Laguna es boluda?" (s/n). Una pregunta que señala el modo en que los interrogantes que intentaron atender a la singularidad de su escritura se transformaron en preguntas en torno a Laguna. De hecho, entre el ser y el hacerse oscila, también para Ortiz (2002), una pista importante de las poéticas de ByF. Esta pregunta –¿son o se hacen?– ilumina la distancia entre el ser y el parecer, tensión propia de la performance, en donde el ser y el "como si" parecen fundirse.[200] Así, a lo largo de este

[198] En esta línea, la pregunta que da título a la nota de Civale (2014) –"¿Es o se hace?"– subraya los efectos que produce la oscilación en la crítica.

[199] Según Inés Kantzenstein, Laguna es "la artista que en su generación ocupa con mayor fuerza el lugar de mito. Como gestora de la galería y editorial Belleza y Felicidad, como pintora heredera de lo *light* noventista, como poeta y novelista, como propulsora del taller de arte en Villa Fiorito y luego del secundario de arte en esa misma localidad, practica una total fusión de su obra, su vida y sus ideas" (2013: 58).

[200] También interesada en la potencia del yo construido por Laguna, María Florencia Angilletta (2014) propone leerla en tanto "pose de resistencia" capaz de desestabilizar los signos y hacer estallar los significantes. Además de su interés manifiesto en pensar la configuración del yo, el análisis es particularmente sugerente en la medida en que recupera la noción de pose como fuerza desestabilizadora propuesta por Sylvia Molloy en "La política de la pose" (2017 [1994]). En su trabajo, Molloy se centraba en la figura de Oscar Wilde y proponía leer, a contrapelo de la crítica, la potencia política de su pose considerada frívola o ingenua. Para Molloy, la pose involucraba al cuerpo del artista, sus gestos y su proyección teatral que, en el caso de Wilde, llegaba a visibilizar algo innombrable a partir de su exceso: "de tanto posar a ese algo" (3). Lo que visibilizaba Wilde era la imagen homosexual, dado que problematizaba el género y daba lugar a un "nuevo actor en la escena político-social" (4). El análisis de Molloy y la recuperación del concepto de pose política por parte de Angilletta permiten leer en Laguna una pose similar a fines del siguiente siglo, dado que en tanto performer de su obra, construye una figura incómoda que se desplaza de diversas categorías –género, poesía, figura de artista, calidad, gusto– y lo hace desde gestos que la crítica ha considerado frívolos e ingenuos, al igual que había ocurrido un siglo antes con Wilde. Podría apuntarse que Molloy leía en la pose de Wilde un proceso de subjetivación política similar a la escena que

capítulo, lejos de una lectura autobiográfica que busque la equivalencia entre yo poético y autor, se mostrará la manera en que los textos de Laguna junto con ciertas obras visuales[201] y declaraciones performan una vida, la fabulan y la diseñan a partir de una tensión irresoluble.

Con el fin de pensar las formas mediante las que Laguna *hace* un yo en su obra y el modo en que se inscribe, en términos de modulación novedosa, dentro de la tradición de las poses de artistas que desde el Romanticismo a esta parte se han estudiado desde la teoría y la crítica literarias, el análisis observa dos gestos que se articulan en el relato mítico construido por Laguna sobre el modo en que se *hace*, deviene, escritora. Estos serían el atrevimiento –próximo a la afirmación y al riesgo– y el temblor –contiguo a la retirada y al miedo–, dos gestos que marcan de singularidad sus *formas de hacer* un yo o yoes. En vínculo con la performance del yo, se sostendrá que del encuentro de los dos gestos constitutivos que se presentan en su relato de origen –el atrevimiento y el temblor[202] cuyos efectos son la obcecación y el desplazamiento– se desprenderán otros atributos que atraviesan sus *formas de hacer* como la tensión entre *ser* y *hacerse*, la exploración de la

---

describe Jacques Rancière (2011b [2007]) en términos de desacuerdo. Si para Molloy, Wilde permitía la emergencia de un nuevo sujeto social en la escena de fines de siglo XIX, sería plausible leer allí la instancia de un desacuerdo, de un litigio, a partir de la política de la pose. Porque lo que se disputa en la imagen de Wilde es la visibilidad de otros cuerpos y otras identidades dentro del reparto de lo sensible: "El desacuerdo inventa nombres, enunciados, argumentaciones y demostraciones que instituyen nuevos colectivos donde cualquiera puede hacerse contar entre los no contados" (Rancière, 2011b: 69). Ante un mundo organizado en binarismos, Wilde introdujo la pregunta, el error de cálculo entre los contados y abrió la posibilidad a una nueva subjetivación. Es particularmente productivo advertir esta resonancia entre el análisis que hace Molloy de Wilde y el *desacuerdo* dado que imprime una relación nueva de su *pose* con la performance de Laguna, como se verá en el cuarto capítulo al trabajar la escena del *desacuerdo* en su *vocalidad*. Véase además: Aguilar, G. y Cámara, M. (2019). "La máscara y la pose".

[201] Si bien son varias las obras que se convocarán a lo largo de la argumentación, el análisis abordará con mayor detenimiento las muestras individuales en el Centro Cultural Rojas del año 1994 y del 2000; las dos pinturas homónimas *Luis Miguel* (1994), *Cristian Castro* (1994), *Ella naufragó y él con ella (por suerte)* (2013); y una selección de dibujos incluidos en *Control o no control* (2012) y en *Fernanda Laguna para colorear* (2017).

[202] En la fórmula "atrevimiento y temblor" resuena "temor y temblor" de Søren Kierkegaard, que le da título a su texto de 1843. Allí, el filósofo danés reflexiona sobre los límites de la fe a partir del sacrificio que Dios le pide a Abraham (matar a su hijo Isaac) narrado en el Libro Génesis de La Biblia. No obstante, como puede ya advertirse en la modificación del primer término, no se trata de la fe ni de las reflexiones del estudio de Kierkegaard. "Atrevimiento y temblor" más bien busca enfatizar el juego de oscilación de la performance de Laguna, en tanto movimiento descentrado e inagotable. La formulación propuesta se aproxima, antes bien, a la concepción de riesgo planteada en *Elogio del riesgo* por Anne Dufourmantelle (2019) y a la noción de temblor empleada por Jacques Derrida en su conferencia titulada "¿Cómo no temblar?" (2006).

estupidez, la inclinación por hacer mal, la copia y el *gesto débil.* En segundo lugar, la propuesta será leer esos movimientos en la "zona declaratoria" (Premat, 2021)[203] –entrevistas, textos curatoriales y cartas– y en su obra visual para figurar los modos en que trazan continuidades con zonas de su obra poética. Las preguntas que atraviesan el análisis podrían sintetizarse en dos: ¿qué atributos de la escena del origen definen las *formas de hacer* un yo de Laguna?, ¿en qué medida el atrevimiento y el temblor, cuyos efectos serían la obcecación y el desplazamiento, configuran las continuidades que singularizan su camino de la performance?

2.2 Origen mítico de la performance del yo

En el 2005, Fernanda Laguna escribe una breve autobiografía para el proyecto Bola de Nieve,[204] en donde es posible leer la invención de un relato sobre sus comienzos como poeta, junto con la definición de rasgos y atributos que luego persistirán en su camino de la performance: el trabajo colectivo, el valor del error y de lo mal hecho, el hacer como prueba y devenir, la invención artística como espacio abierto al azar y al asombro, y el poder desestabilizador del arte sobre sus emociones. Todos estos rasgos serán retomados no solo en sus poemas sino en sus entrevistas, textos curatoriales y cartas. Convendría, sin embargo, recuperar directamente el modo en que Laguna cuenta el momento en el que "se hace" poeta:

> En ese tiempo terminé por hacer cuadros escritos y divirtiéndome les puse de nombre poesías. Me parecía atrevido ponerle de nombre poesías a cuadros. Después de varios años me hicieron dar cuenta que en realidad eran poesías y me hice poeta. En ese momento fui

[203] Premat emplea esta noción para referirse a la constitución de una zona "performativa" de la literatura de Aira cuya búsqueda consiste en "insertar esas delirantes ficciones algo ingenuas e infantiles en la órbita heroica de la vanguardia" (2021: 128). Esta propuesta crítica tiene sus resonancias en la hipótesis que atraviesa la tesis sobre Laguna en tanto las *formas de hacer* arte por vía de la performance desbordan sus textos poéticos y sus obras visuales, e ingresan otras prácticas (editoriales, afectivas, curatoriales, teatrales), acompañadas por escrituras ensayísticas y declarativas que son a la vez causa y efecto de esta performance del yo.

[204] El proyecto Bola de Nieve, tal como se advirtió en el capítulo anterior, reside en un sitio web, ideado por Roberto Jacoby, en el que se promueve un sistema de curaduría autogestivo. Los artistas mencionados tienen un espacio para mostrar algunas de sus obras, presentarse con una biografía breve, y compartir su "Visión del arte" a partir de cinco consignas comunes a todos que consisten en: 1. elegir una obra que lo/la represente; 2. sugerir una forma para leer su obra; 3. indicar en qué tradición se reconoce y qué artistas le interesan; 4. elegir obras y muestras significativas en Argentina; 5. señalar los agrupamientos o tendencias que percibe en el arte argentino de los últimos años. Por último, hay una pestaña que permite ponerse en contacto directamente con el/la artista.

> las dos cosas y comencé a escribir los cuadros porque había cosas que no podía pintar y me gustaba ser muy directa. declaraciones [sic] de amor, pedidos específicos. (2005: s/n)

Si cada escritor es un mito (Aira, 2001)[205] y su mito personal no es sino un relato de origen, podría apuntarse que en este pasaje Laguna inventa un momento de iniciación, de entrada a la literatura, en tanto que cuenta la primera vez que llega a ser escritora, cuando se reconoce poeta a partir de la mirada de otros –"me hicieron dar cuenta", dice–, y justamente desde la legitimación y el reconocimiento ajenos es que vuelve sobre lo ya hecho para redefinirlo bajo el nombre de poesía, en un gesto que imita la firma de los *ready-mades*. Como si la vocación poética llegara azarosamente a su vida o, aún mejor, hubiese surgido después del momento en el que se comenzó a escribir. De modo que esta escena despliega una serie de cuestiones fundamentales en la configuración de su performance. Una entrega al hacer sin saber, una práctica que comienza con un atrevimiento –"me parecía atrevido ponerle de nombre poesías"– y avanza en la apuesta por lo indefinido; en todo caso, primero se dispone el juego abierto al azar para, en un segundo momento, junto con otros, darle nombre a esa práctica: "en realidad eran poesías".

A la luz de esta escena inaugural se resignifica el título *–Poesías–* de su primera plaqueta de 1995, nombre que se prolongará con un nuevo matiz –"Poesías para Mí"– en la selección de poemas publicada en *Diario de poesía* (1998). Conforme el "para Mí" se empeña en suspender el saber hacer bien, más precisamente, el saber escribir bien de acuerdo con las ideas legitimadas de la poesía, el término "poesías" delata la necesidad insoslayable de presentar sus primeros escritos en un marco que justifique su inscripción dentro del género. En relación con esto, Laguna afirma en una entrevista: "le puse ese título como para decir «estas son poesías»".[206] Aunque el "para mí" también remite a un ejercicio

[205] La categoría de Aira articulará gran parte de la argumentación dado que permite pensar, como señala Analía Capdevila, las continuidades entre la vida y la obra, en un trayecto doble, de la vida a la obra y a la inversa: "se trata de la transmutación, esto es, de la reelaboración artística de lo vivido" (2018: 214). Si bien, el mito personal del escritor es para Aira un relato al que puede accederse después de su muerte, la categoría es especialmente operativa para leer en Laguna la construcción narrativa del instante en que "se hizo" escritora y el recorrido de ida y vuelta que se traza entre este, su performance y su obra. En consonancia, podría leerse la afirmación de Aira a propósito de Denton Welch: "el escritor trasciende la subjetividad gracias a la constitución de un mito biográfico, y esta construcción, en su devenir que anula el antes y el después, es la obra" (2001: 26). Sobre el concepto de "mito personal del escritor", consúltese: Capdevila, A. (2018). "El mito personal del escritor. César Aira y Alejandra Pizarnik".

[206] Esto es señalado en la entrevista realizada por Inés Katzenstein en la revista *Otra parte 28*. Allí, Laguna continúa con el "mito personal" al que le adiciona detalles: "Mis primeros poemas

de auto-ayuda, especialmente por los versos que, resaltados a modo de subtítulo, presentaron la selección de poesía publicada en la revista *nunca nunca...*unos meses antes: "Poesías para Mí. Que me calman y me alegran" (1998b: 17).

La escena del origen dispone, a su vez, otras dimensiones sugerentes para estudiar su performance del yo como son las apuestas por lo heterogéneo[207] y por la inmediatez: "en ese momento fui las dos cosas". El sentido inaugural está marcado por la apresurada adopción de la ocurrencia y por la indeterminación que traza, entre su obra visual y su escritura poética, un vaivén continuo signado por la falta de premeditación. En otras palabras, parece que estos cruces, antes que ser programáticos, le sucedieran sorpresivamente a su performance y a su obra. Así como de la oscilación de su performance se alimentará su escritura, sus poemas y pinturas sustentarán su performance, en un ir y venir constante que invoca su movimiento. Es en este sentido que se observa la obcecación y el desplazamiento como gestos originarios de su performance del yo. Este desplazamiento que ejerce Laguna en relación a una posición fija (ante las ideas de calidad literaria, de la figura de poeta, de artista visual, de obra) se performa, entonces, tanto en la presentación declaratoria de sí como en su escritura, en su producción visual y en sus *formas de hacer* libros y espacios.

2.2.1 Variaciones de lo mismo

Antes de abandonar la escena mítica, es preciso reparar en una de sus tantas reescrituras, cuando en el encuentro del 2019 en la Universidad de Buenos Aires al que fue invitada para conversar sobre su obra y su visión de arte, Laguna narra sus comienzos con algunas variaciones. Este gesto es un indicio ineludible de la conciencia de Laguna de estar

---

ocurrieron en la Beca Kuitca. Me acuerdo que sentí que las imágenes me venían muy rápido, «como un caballo volador», y que esas imágenes, pintadas, me quedaban muy duras. Entonces empecé a escribir esas ideas, esas cosas que vislumbraba. Y lo hice en un librito que llamé *Poesías.* Pero ni yo sabía lo que era la poesía; le puse ese título como para decir «estas son poesías», pero no sabía ni qué era la poesía contemporánea ni antigua ni nada [...]. Lo poético da saltos azarosos que te permiten llegar a algo a lo cual no hubieses llegado nunca" (2013: 59).

[207] En este sentido, su texto curatorial titulado "Todo tiene que ver con todo" (2019 [2006]) lo explicita, como se adelantó en la Introducción. El escrito retoma las palabras de Horacio González cuando, como director de la Biblioteca Nacional, un espectador lo interpela al encontrarse con las acuarelas "infantiles" (11) de Laguna en una muestra que conmemoraba los treinta años de la dictadura militar.

haciendo un yo en la medida en que, si bien estas variaciones no dejan de subrayar el movimiento inquietante de sus *formas de hacer*, develan una atenta reflexión sobre su camino de la performance.

> Yo había ido a la Pueyrredón a estudiar Bellas Artes pero *no tenía ningún tipo de aprendizaje*. Lo primero que leí fueron los poemas de mis amigas. Eso fue todo. Yo escribía pero no pensaba que eso fuera poesía, para mí ni siquiera había un mundo de la poesía, *estaba afuera de eso*. Tenía poemas como ese de la hormiguita pero *para mí no eran poemas*, les puse «poesía» como un *chiste*. Pensaba que eran cuadritos, no sé, algo así y *terminaron siendo poemas*… En el 95 armé 10 libritos de poemas y se los repartí a diez personas. Uno se lo di a Pablo Pérez y otro a Arturo Carrera que era amigo de él. Después Carrera llevó esos poemas a un taller donde iban Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman. Ellas pensaban que yo era alguien falso, que era un personaje de Carrera; recién *cuando las conocí a ellas me di cuenta que existía un mundo de la poesía*. Y ahí dije: «yo quiero escribir también». (Baigorria y Díaz: s/n, la cursiva es nuestra)

La persistencia en la falta de saber y el reconocimiento tardío de la propia escritura como poesía reaparecen con agregados. Uno de ellos es el énfasis en el carácter impropio de su escritura: "no eran poemas", "estaba afuera de eso". Por otro lado, irrumpe la potencia creativa de la imitación, recurrente en Laguna, como se vislumbra al final de la cita cuando, a partir de lo que ve que hacen sus amigas, resuelve: "yo quiero escribir también". Es sumamente elocuente, a su vez, la atribución de chiste[208] –"les puse «poesía» como un chiste"– que le otorga a sus primeros poemas. Esta noción, cuya potencia reside en volver risible los valores dados sobre la poesía, será relevante para su performance y su poética en la medida en que comprende el atrevimiento y la sorpresa de lo inesperado, al mismo tiempo que subraya su especial interés en las vanguardias. En uno de sus textos curatoriales dirá, a propósito de Duchamp y de John Cage: "el contexto y la firma que la convierte en «arte» [a la cosa o al objeto] era el chiste" (2019: 16).[209] Laguna retoma en sus textos lo que Cage le hace a la figura de compositor y Duchamp a la de artista plástico, con el objetivo de repetirlo en sus prácticas a través de la provocación y la sospecha sobre el

[208] Para un análisis exhaustivo de la noción de chiste y sus deslindes respecto del humor resultan imprescindibles los aportes del psicoanálisis. Véase: Freud, S. (1905). "El chiste y su relación con lo inconsciente"; Lacan, J. (1957). "El significante y el chiste". También pueden consultarse: Bergson, H. (1899) *La risa*; Flores, A. B. (coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina.*

[209] Como se sabe, la provocación de la firma de los *ready mades* manifestaba antes que la insistencia en la obra como producto individual, "el hecho despreciado por el artista al exhibir productos en serie cualesquiera a modo de burla" (Bürger, 2000: 107). De esta forma, la tensión entre la firma y la reproducción en serie de los objetos cuestionaba dos valores fundamentales del arte burgués como el valor de la firma y la creación individual que convergían, a su vez, en el cuestionamiento de la obra de arte.

estatuto del arte. En la escena que reescribe sus comienzos y en el texto en el que se refiere a Cage, la firma y la obra son para Laguna nada menos que una broma en la que se engendra el secreto del arte y de la poesía: "el humor es una de las mejores maneras de guardar secretos porque nadie lo toma en serio", afirma (2019: 16). En esta línea, es posible analizar otra intervención de Rubio sobre Laguna, de quien comenta "una boluda total con un secreto que nadie descifraba" (2014: 50). El secreto al que se refiere Rubio al hablar de Laguna convoca la obcecación y el desplazamiento, pues la imbricación de este movimiento imposibilita el "desciframiento" de su arte. Es que la fuerza del *hacer* de Laguna converge, precisamente, en su *deseñalamiento* constante, siempre corrido, imposible de inmovilizar.

En la versión de origen del 2019, la preeminencia que cobra el tinte humorístico (antes percibido en términos de "diversión") juega con el riesgo de no ser tomada en serio. Dicho posicionamiento explicaría, como se dijo, la elección doblemente motivada del término "poesías" en tanto atrevimiento, en la medida en que se afirma, y en tanto temblor, en la medida en que necesita del contexto. Si el atrevimiento del chiste radica, siguiendo a Anne Dufourmantelle (2019 [2011]),[210] en su capacidad de operar desbaratando la realidad, en la performance de Laguna irrumpe como un modo de desestabilizar lo dado renunciando a la razón aunque en una zona temblorosa siempre próxima al temor.

La risa nombra, en efecto, una de sus estrategias para *seguir haciendo* dado que, como señalan Laguna y Palmeiro, sacude "el cuerpo de la norma conectando lo sutil con lo grotesco, lo sublime y lo carnal" (2023: 76). Para ellas, el humor es parte de la *lengua de las locas* en la medida en que "permite traficar ideas mientras la gente se ríe y piensa que es una pavada" (76). De modo que puede advertirse que, ante las ideas fijas, la performance adopta la estrategia del humor como una pequeña trampa que solapa el atrevimiento y el temblor: "como quien mete un caballo de Troya, medio en joda medio en serio, y va instalando ideas radicales en medios adversos, allanando el terreno" (2023: 76). La metáfora del caballo de Troya interesa particularmente dado que es una de las figuras que también emplea Barthes como gesto para evadir los fascismos del lenguaje. Dicha ofrenda, según Barthes, alude a la figura de un engaño que sugiere el fin del combate para, desde el

[210] En relación con el chiste, Dufourmantelle dirá: "el poder necesita solemnidad para ejercerse, estamos aquí en la antesala del temor; la risa conoce el miedo pero no lo sostiene" (2019: 138). En consonancia con esto, se observa en la performance de Laguna una distancia de lo solemne en paralelo a un acercamiento al juego serio en donde se encuentran el riesgo y el temor.

interior, seguir batallando sin someterse a su juego. En lugar de la confrontación directa mediante la fuerza destructiva y violenta, la ofrenda permite ingresar a partir de la trampa que habilita la abolición del sentido fijo desde el interior del lenguaje (1986: 358). El humor sería, entonces, como el caballo de Troya, otro modo de la performance del yo para evitar el enfrentamiento inmediato ligado a la arrogancia y a la hostilidad. Así, frente a un "ellos" identificado con la poesía seria, Laguna recorta un espacio para el "nosotros" que la incluye sin necesidad de apelar a la confrontación. *Hace* un yo que se desdobla al momento de mostrarse consciente del lugar que se le ha dado dentro del campo artístico y parodia esos valores al constituirse en el poema:

> Me da risa sentir respeto por mi poesía.
> No sé cómo dejé de escribir por tanto tiempo
> escribirla es desacralizarla.
> Tal vez me tomé muy en serio
> ser poeta
> y por eso dejé de escribir.
> ¡Qué horror!
> [...]
> Me acuerdo cuando se reían de mis poemas en los 90/ 2000
> por no decir que los odiaban.
> Voy a apretar el enter final
> hacia la comunicación
> por el presente.
> Porque no quiero que esto
> se trate ni del bien ni de lo bueno.
> (2018b: 79-80)

El riesgo de no ser tomada en serio, como se vio al momento de analizar su *forma de hacer* el espacio ByF, se vuelve evidente cuando el yo poético señala que otros se reían como respuesta reactiva de su escritura –"por no decir que nos odiaban"–. No obstante, la *forma de hacer* el yo que el poema abona, como muchas intervenciones declaratorias de Laguna,[211] es la de un yo que ante la burla y el odio propone una risa desjerarquizante. El yo se iguala con esos otros –poetas y críticos– mediante la acción de reírse –"me da risa"/"se reían"– y en ese gesto visibiliza la estupidez de la arrogancia que se pretende

[211] En este sentido, pueden leerse las siguientes afirmaciones de Laguna: "A mí me fascina el humor y en el humor no existe la pavada, el humor rompe las divisiones" (Kantzenstein, 2013: 61), o: "Yo creo que no se tomaron en serio mi poesía. Igual no es para tomársela en serio. Con Cucurto sí había una apreciación. Pero otros poetas no lo podían creer. Y la verdad pienso que en algún punto tenían razón y eso era lo bueno" (Baigorria y Díaz, 2019: s/n).

exterior,[212] al tiempo que denuncia la trampa de las lecturas confiadas en perseguir, valores de calidad mediante, la solemnidad poética.[213] Escribir de esta forma particular implica un movimiento corrido de la idea de poesía "bien hecha" y, a su vez, del "ser poeta". Este yo sigue escribiendo "sin sentir respeto", mientras que avanza con el enter como una vía de desacralización y lo hace, según explica en los versos finales, "por el presente". ¿Qué presente? El de la poesía y la literatura condensadas en el "esto": "no quiero que esto/ se trate ni del bien ni de lo bueno", es decir, su *forma de hacer* "esto" busca instalar una concepción poética alejada de los valores de calidad. "NO ME IMPORTA QUE MIS POEMAS SEAN MALOS" (36), se leía en la revista *Ceci y Fer* (2002).

Para Laguna ser poeta significa escribir poesía de la misma forma en que ser artista visual significa hacer obras, ejercicios que cualquiera puede realizar. No obstante, esto no la inscribe en la tradición que articula Premat basada en el oxímoron de que para ciertos escritores –Macedonio Fernández, por ejemplo– ser escritor es no ser nada o nadie (2008: 15). Sucede que la *forma de hacer* un yo de Laguna, en tanto un yo que escribe poesía, no presupone una respuesta reactiva a través de la cual afirmar su arte como valioso por sobre lo dado. Más bien propone un nuevo reparto en el que su sensibilidad prescinde de la legitimidad externa o, mejor, en el que esa legitimidad recae en su grupo de amigos. Ante las acusaciones de frivolidad, de hecho, sus yoes no buscan demostrar inteligencia, sino que responden redoblando la apuesta de la tontería o traspasando con "máxima lucidez", como señala Silvio Mattoni, "la pose de la inteligencia [...] se convierte en pura ingenuidad" (2021: 356). De modo que los lugares en los que aparece su yo poético tensado con la imagen de escritora y su *individuo real* replican inéditamente, sin defenderse, la estupidez.

La variación de la escena mítica interesa, por último, dado que hace ingresar a los amigos poetas –los "otros" se transforman en Cecilia y Gabriela– cuya presencia se exhibe

[212] En relación con este sin salida constitutivo de la estupidez, en *La bêtise de Barthes* (2011), Claude Coste propone pensar esta figura furtiva próxima a la ironía trágica. Del mismo modo que Edipo creyó poder escapar de su destino trágico mientras no hacía más que perpetrarlo, en aquellos momentos en los que se cree poder sortear la estupidez –entendida en términos de arrogancias del lenguaje– es cuando, especialmente, se está más atrapado en ella.

[213] Este gesto difiere de algunos poemas presentes en la revista *Ceci y Fer* donde, como se indicó en el primer capítulo, las respuestas son directas y los yoes se escapan de lo que se leerá en tanto trampas de la estupidez, pues prefieren la confrontación directa como se manifiesta en los dos raps (7; 18), el poema titulado "A un escritor de barrio norte (nunca vas a triunfar en Europa)"(40), la carta "A la mayoría de los poetas:" (49) y el poema "A un escritor" (78). En estos textos, el yo sucumbe a la tentación de ingresar en la disputa por la legitimidad cultural que es uno de los desprendimientos en los que persiste la performance del yo de Laguna.

como determinante para el momento de escritura; cuestión que se manifestaba en el hacer colectivo de ByF, por ejemplo, o también en la conversación entre amigos que se articula en sus textos literarios. A la vez, con este gesto presenta a sus mentores: el mundo de la poesía cobra existencia en los contemporáneos,[214] particularmente, a partir del encuentro con los afectos quienes generan el deseo primigenio, siempre a destiempo porque ya se escribió y hasta se publicó, de querer escribir. Mientras que se devela el atrevimiento en la decisión de entregarle su autoedición a dos figuras influyentes de aquellos años como Arturo Carrera y Pablo Pérez.[215]

En este punto, es interesante contrastar el modo en el que, un año antes de su autoedición de *Poesías*, Laguna había llegado a ser parte del Centro Cultural Rojas. Más que por los afectos, alcanzó su primera exposición a través de una vía institucionalizada como fue la presentación de una carpeta a Jorge Gumier Maier, quien fue el curador del Centro Cultural Rojas entre 1989 y 1996, y quien inmediatamente le concedió su primera muestra. De esta escena, hay dos rasgos que prevalecen, además de las afinidades afectivas que sobrevienen entre el Rojas y Laguna junto con las apuestas estéticas analizadas en el primer capítulo. El primero es la suspicacia que genera, así como había ocurrido con Pavón y Bejerman al pensar que *Poesías* lo había escrito Carrera; Gumier Maier describe el efecto que le embargó cuando recibió la carpeta: "Sería tal vez una de mis compañeras adultas de la Academia Asplanato, ¿hoy vieja gagá?" (Laguna, 2020: 32). Y, el segundo, es el modo inmediato en el que ingresa dentro de un grupo de artistas que ya eran, y continuarán siendo, centrales para pensar los noventa y los 2000 como son los llamados artistas del Rojas. Así, la *forma de hacerse* artista del Rojas coincide con los movimientos que empujan su *forma de hacerse* escritora. Si en esta última su yo se desmarca de la idea de

[214] El diálogo de su poética se establece con sus contemporáneos, más precisamente, con los amigos, gesto que se reafirma en la colección titulada "Clásicas contemporáneas" dentro del catálogo de ByF, como se señaló en el primer capítulo.

[215] Para 1995, Carrera era un poeta consagrado, además de llevar adelante un taller por el que pasaron varios de los nombres centrales de la poesía de los noventa. De hecho, es quien estará a cargo, en el año 2001, de la antología *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Así como es uno de sus primeros lectores y divulgador de *Poesías,* será también, según afirma Laguna, el primero en comprarle una pintura *–Luis Miguel* (1994), copia de la tapa de su casete– (Moreno, 2016: s/n). Por su parte, Pablo Pérez es uno de los primeros artistas publicados de ByF con su novela *El mendigo chupa pijas* (1999-2000). Al momento de hacerlo, ya había editado la novela autobiográfica *Un año sin amor* (1998), cuyo subtítulo fue "Diario del sida". El texto, compuesto por entradas de diario fechados en 1996, ha devenido una lectura clave de los años noventa. En el 2005, fue llevada al cine por la directora argentina Anahí Berneri en donde se incluyen también escenas de *El mendigo chupa pijas.*

poeta y, sus textos, de la noción de poesía, su *hacerse* artista del Rojas reproduce las dos instancias de este mismo movimiento en relación con la noción de artista y, también, con la de *vieja gagá*; como si siempre se tratara de aparecer donde no se la espera mediante un atrevimiento original que no deja de mostrarse en retirada.

2.3 Formas de (a)parecerse y la lógica del chisme

2.3.1 Nadie nace para poeta

Son muchos los poemas de Laguna en los que aparece un pensamiento sobre la poesía, mientras se escribe sobre el aplazamiento de la escritura, declarando que se va a escribir y volviendo esta declaración poesía: "Son la 1.10 de la mañana./ Seguramente podré dormir 6:50 horas/ Y empiezo a sentir que derroché 1 hora 10 de sueño en este poema" (2012: 119). En efecto, la performance construida por Laguna a partir de enunciados atribuibles a un yo es, en la mayoría de sus producciones poéticas, la de una mujer que escribe: "He construido un universo poético" (2008d: 6); "soy escritora" (2012: 164); "no puedo dejar de escribir" (2012: 173); "La de la antología latinoamericana, / [...]/ me dice que uso muchos «peros» en mis textos" (2012: 177); "Palabras que más usé en mi vida literaria" (2018b: 26); "leo un posteo de alguien que gusta de mi poesía" (2018b: 40); "me estou [sic] poniendo las pilas con la escritura"(2018b: 67). En uno de sus poemas recientes, se lee: "No pulo poemas/ [...]/ Los escribo porque ellos me pulen a mí" (2022: 64), como si escribir poemas fuera una vía a través de la cual el yo se *hace*, en la medida en que los poemas escritos lo *pulen.* En "Peleas", el yo expone con precisión su *deseñalamiento* respecto a la figura de poeta que, por supuesto, implica un reconocimiento del lugar para en un segundo momento aparecer corrida o un paso al costado:

> Las esencias
> me causan repulsión.
> Me gusta la poesía
> y nadie nace para poeta.
> Ni siquiera los versos nacen para ser poesía.
> (2012: 184)

Como se vio a lo largo de toda la tesis, el yo se reconoce como poeta en varios momentos pero lo que estos versos añaden expresamente es que la concepción de poeta se define por aquello que nadie puede alcanzar. En otros términos, el yo puede *hacerse*, en el sentido de fingir ser, la poeta o *hacerse* la que escribe versos, a una distancia que insiste en la imposibilidad de *ser*, pues para este yo no hay esencias. De hecho, en un poema anterior se había diagnosticado que "querer ser poeta" consistía en "la imagen que uno construye de algo/ que uno quiere y no puede tener" (2012: 112). De nuevo, entonces, ser poeta no solo es una imagen construida, hecha, sino que resulta fatalmente inalcanzable. Por esto, el yo desplaza el deseo de ser poeta al *hacer* poesía; es decir, opera un deslizamiento del ser al hacer cuya concepción de obra como performance enfatiza la acción en desmedro de aserciones esencialistas sobre lo que el arte, la poesía, los poetas o ella misma en tanto figura son. Así, poeta es quien *hace* poesía, dado que afirmarse poeta implicaría para Laguna un modo de poner en pausa e interrumpir la idiosincrasia de su movimiento.

Esta forma de explorar la tensión entre el ser y el *hacer* un yo en la escritura, puede leerse en el texto "Montajelandia", dedicado a Silvina Sícoli donde, antes de referirse a su obra en particular, el yo reflexiona sobre el arte en lo que llama "una teoría media agarrada de los pelos" (Laguna, 2019: 95), descripción que subraya el carácter conjetural de todas sus *formas de hacer* y de pensar lo artístico. En esta concepción de arte se considera que el poema posee la capacidad de transformar la realidad del yo. Transponiendo términos de teorías de género, el yo afirma que el arte es "trans" porque no coincide, en la medida en que la revoluciona, con la realidad "cis":

> por ejemplo cuando lloro y sufro por un problema grave determinado, el hacerlo así es la reacción que coincidiría con lo que me aqueja. Pero cuando estoy muy triste y mal y escribo un poema, me sucede algo inesperado. Puedo encontrar la belleza de mi dolor. (Laguna, 2019: 95)

Es decir, el yo apela a la escritura para transformar un estado de ánimo y para transformarse a sí misma desprendiéndose de la realidad, lo que devela una idea de montaje próxima a las prácticas teatrales y a la cultura *drag queen*: "me MONTO en otra vida [...] como también les pasa a las reinas de la calle. Cuando una se monta, se monta un mundo", señala (95-96, mayúsculas en el original). El montaje como gesto político, en consonancia con la noción de pose, implica al cuerpo del artista, sus movimientos, su vestimenta y alude al fingimiento: "montarse en la actividad del artista [...]. Por ejemplo: una vez hablé con

hormiguitas y me volví mínima" (96). Aunque, en este caso, no solo se escribe para trocar un estado de tristeza por otro de mayor bienestar o para devenir artista, sino para experimentar otros yoes. El poema al que hace referencia Laguna en su texto curatorial es el inaugural de su poética, pues abre su plaqueta *Poesías* de 1995.[216] Al afirmar la continuidad de yoes –yo poético y yo de curadora que está escribiendo y firma ese texto– más de veinte años después, por un lado, se atiza la tensión de la performance del yo. Por otro lado, irrumpe lo performativo al momento de otorgarle a ese yo la capacidad de experimentar lo escrito, como si escribir fuera vivir o, siguiendo la teoría de Laguna, como si el poema fuese un traje que el artista se pone para "dejar de ser y ser lo que deseamos ser" (96). ¿Acaso no es esta la fuerza performativa del lenguaje?

Esta afirmación se enfatiza en una entrevista concedida a María Moreno en la que afirma, en relación a este mismo poema: "Una vez escribí un cuento que decía «Hormiguita, hormiguita ¿cuál es tu nombre? Mi nombre es María». Porque yo hablaba con las hormigas y los palitos" (2016: s/n). El cuento al que se refiere es el poema que se mencionó antes, gesto que materializa la oscilación de las etiquetas, y, por otro lado, exhibe el solapamiento entre quien habla en el poema-cuento y quien lo hace en la entrevista. Al final de la conversación, efectivamente, puede vislumbrarse la tensión entre el chisme y la literatura cuando Moreno le pregunta si espera que *Sueños y pesadillas* (2016) reciba buenas críticas –a propósito de la edición de 2016 a cargo de Mansalva– y Laguna responde: "Lo único que no me gustaría es que alguien que a mí me copa no le parezca mal. Me tiro abajo de un auto". A lo que Moreno replica: "¿Es un piropo? O sea… me estás amenazando?" (2016: s/n). Las preguntas de Moreno dejan entrever que ese "alguien que le copa" a Laguna es la misma entrevistadora, por eso ella le consulta si es un piropo o, recuperando la idea de que se tirará debajo de un auto, una amenaza.

Se percibe, entonces, la tensión y la ironía del intercambio antes que por lo que se conoce de Laguna *individuo real* por lo que puede leerse en "Durazno reverdeciente" (2005)[217] en donde la narradora en primera persona, llamada Fernanda Rosetti, dice: "Aira

[216] Transcribimos el poema completo: "Hormiguita, hormiguita ¿Cuál es tu nombre?/ mi nombre es María y soy una hormiguita./ Chau, buen viaje hormiguita" (1995: s/n)

[217] La voz de la narradora de "Durazno reverdeciente" se llama Fernanda Rosetti; cruce entre las dos firmas de Laguna. Fernanda Rosetti, cuya hermana se nombra Dalia, es una mujer de 65 años, escritora y profesora de literatura, que decide escribir una "especie de *diario-nouvelle*" (2005: 49, cursiva en el original). Desde la primera página, aparecen referencias biográficas de Laguna como: "lo máximo que hice fue un manifiesto revolutivo que lo leyeron 48.150 personas que compraron

me sigue calentando y María Moreno también" (2005: 106).[218] En lo que interesa reparar, nuevamente, no es en los vínculos de este enunciado con la verdad, es decir, confirmar si coincide con el deseo de Laguna *individuo real* sino describir la forma en que se tejen entre sus textos literarios y su *zona declaratoria*, desdoblamientos que alimentan la tensión de su performance. En otra de sus declaraciones, de hecho, este juego se describe en detalle:

> María Moreno me encanta. Una vez le dejé una novela por debajo de la puerta, donde la nombraba porque estaba medio copada con ella. Una vez fui a su casa y me agarré un pedo tremendo, y aun así no le dije nada, tal vez porque ella no tomó. (Curia, 2012: s/n)

La novela a la que alude Laguna podría ser *Una chica menstrúa... cada 26 o 32 días y es normal* (2008) reeditada por Mansalva en *Dame pelota* (2009) o "Durazno reverdeciente", mientras que el verbo –"copar"– coincide con aquel que profiere, años después, en la entrevista con Moreno. Así, es posible ir y venir de su escritura hacia sus declaraciones orales y entrever, entre los pliegues, no una verdad sino un movimiento continuo y soberano sobre la constitución oscilante de su *forma de hacer* un yo que escribe.

«Ceci y Fer»" (2005: 49), dos producciones que remiten a la obra de Laguna: el poema llamado "Manifiesto Re-evolutivo" (2001) y la revista *Ceci y Fer* (2002). Asimismo, la narradora recuerda cuando tenía un "local" sin calefacción y a su "ex re ex socia", llamada Cecilia, quien se ha convertido en "una súper poeta e intelectual, que sale de gira por el mundo para firmar sus libros y dar seminarios sobre poesía autorreferencial" (63), enunciado que remite a Pavón y el local sin calefacción a ByF. Por ejemplo, en una entrevista decía: "Fue horrible: vivía con 200 pesos y no teníamos estufa; iba a Belleza con una camperota. Yo era la crisis" (Villa, 2007: s/n). Más adelante, un personaje llamado Gabriela –juega con la figura de Bejerman– invita a Fernanda Rosetti a la casa de Cuqui, quien también es el nombre de una poeta de los noventa, a lo que la narradora contesta: "Seguro que van a estar Casas, Cucurto, Aira (mi amante cuando tenía 33), Rubio, el galán de Alemián que sigue conquistando con su estética down. En fin, todos los poetas que me cogí para ascender en mi decadente escalera a la ruina"; y añade: "Aira me sigue calentando y María Moreno también. Creo que mi diario se está yendo a la mierda" (106). Este pasaje concentra varios de los cruces entre la realidad y la fantasía: da nombres reales de poetas de los noventa cercanos a ByF, a la vez que genera efecto de intimidad al simular confesiones ligadas a la sexualidad y al deseo; juega con la mezcla de ficción y vida, concibiendo un romance con César Aira a una edad próxima a la de Laguna en el momento de escritura del texto.

[218] En la misma clave, podrían leerse pasajes de *Una chica menstrúa...* aunque no aparezca el nombre propio, por ejemplo, cuando la narradora expresa: "Ella me llevaba 20 años y para mí era una diosa. Una vez leí un libro suyo y me enamoré para siempre. Después intenté leer otro y no lo entendí pero sentí que no lo entendía porque ella era demasiado inteligente para mí" (2008: 10). En este pasaje, además de la posible referencia que se intenta señalar, se destacan dos rasgos claves de su performance: el no entender – el contraste que el adverbio "demasiado" marca con la inteligencia que no se tiene– y las posibilidades afectivas que se abren a través de la literatura.

2.3.2 La artista multifacética F.L

Los puntos de contacto entre el yo del poema y la figura autoral de Laguna podrían ubicarse en relación con toda una tradición poética y crítica, que se remonta al siglo XVIII,[219] en la que es frecuente leer desde esta equivalencia de yoes ciertas figuraciones de escritores. No obstante, el carácter particular de Laguna al momento de *hacer* un yo o varios yoes antes que residir en la mera correspondencia entre su yo poético y su figura como escritora, converge, por un lado, en la insistencia que pone en confundir sobre qué es real y qué no lo es (tal es la lógica del chisme); y, por otro lado, en la constitución de un yo que se corresponde también con su figura de artista visual (presente en la escena que se postuló como mítica). Sin embargo, dado que hay una larga tradición de poetas que experimentan con lo visual –Oliverio Girondo, Emilia Bertolé, Cucurto, Claudia del Río, etc.–[220], este yo se distingue debido a que vende materiales para sobrevivir creando una imagen, junto con su adherencia a la estupidez, muy alejada del prestigio del yo-clásico tanto de la tradición poética (yo del texto), como de las artes visuales (yo de la esfera pública).

En el espacio de sus poemas, además de presentarse como un yo que escribe y se arriesga en su escritura, se manifiesta la ambigüedad entre autora, figura autoral y yo poético en la notación de otros datos que se corresponden con su biografía, como sus siglas: "y la artista multifacética F.L" (2018a: 223); su nombre: "¡A dormir! / y no quiero./ [...] A dormir Fernanda…"(2018b: 51); o la edad: "porque en cinco años cumplo ¿¿¿¿¿¿50??????????" (2018b: 96). En esta línea, el yo que *hace*, al igual que el *individuo*

[219] En su historización sobre las figuraciones de autor, señala Premat: "la aparición de autorrepresentaciones del escritor dataría de fines del siglo XVIII, institucionalizando la relación entre lo biográfico y lo textual. Progresivamente, el escritor se vuelve personaje, personaje de autor, cuyos rasgos dominantes y cuyas peripecias biográficas transforman y determinan el sentido de los textos. Estas mitologías autorales pueden, en casos extremos, existir independientemente de lo escrito y funcionar como relatos más o menos ficticios y económicamente suficientes (piénsese, por ejemplo, en Macedonio Fernández)" (2006: 313). Y continúa: "La historia literaria está repleta de ejemplos de escritores que, desde el manuscrito y los ritos de escritura hasta las estrategias de edición, desde la puesta en escena ficticia del acto de creación hasta los debates estéticos subyacentes en sus textos, desde las imágenes fotográficas o discursivas que promueven sobre sí mismos hasta los modos en que reaccionan adaptándose a los efectos de sus propios textos, de escritores que, entonces, producen una figura de sí en tanto que autores" (2006: 315).

[220] La muestra "Infieles. De escritores que pintan o pintores que escriben", exhibida entre junio y noviembre de 2022 en el Museo del Libro y de la Lengua de Buenos Aires, manifiesta, en efecto, la actualidad del interés en estos cruces, en tanto los artistas presentados –varios contertulios de ByF, como César Aira, Sergio Bizzio, Washington Cucurto, Francisco Garamona, Roberto Jacoby, Laguna y Dani Umpi– no adscriben a una única disciplina.

real de Laguna, explicita su apuesta por la dispersión, porque si bien en la mayoría de los poemas se performa como una escritora y artista visual el *deseñalamiento* insiste en renovarse: "Paso de hacer un video a escribir a poemas./ Dibujé a la mañana..." (2018b: 80). En el poema "Dudar siempre", se lee:

> ¿En qué me puedo especificar?
> Pintura,
> poesía,
> autoayuda,
> música,
> performance,
> investigación,
> filosofía de la vida,
> crear sensaciones,
> ser bastante feliz y transmitir bastante felicidad
> [...]
> (2012: 110)

La pregunta que se detiene en la especificidad del primer verso declina lo que abonan el título del poema y los movimientos inquietos mediante los cuales Laguna *hace* un yo. Esto es: la deriva, el no saber, el deslizamiento sobre los límites disciplinares y las especificaciones. No obstante, los versos que prosiguen recusan categóricamente cualquier anhelo de especificación y de especificidad, y ya no solo se consideran la pintura y la poesía sino que los saberes disciplinares –música, performance– conviven hasta difuminarse con otras prácticas, como se materializa precisamente en el pasaje del *crear* al *ser*. De modo que el yo decide *especificarse* abriéndose: siendo *bastante* –prolongación de lo indefinido– feliz.[221]

En este sentido, en otro poema, reescribiendo el verso de Rimbaud citado antes, dirá: "Yo soy también otro" (2022: 83). El adverbio afirmativo permite leer una réplica irónica a los versos del francés. Así, la dispersión sucede en el interior del pronombre a partir del cual ese yo habla, precisamente, el poema se titula: "Varias yoes". Para decirlo con Walter Mignolo (1982), el yo parece evaporarse borrando la imagen del poeta que deviene pura voz.[222] Si bien la uniformidad del yo se suspende, como sucederá en la revista

[221] Al analizar este poema, Ignacio Maroun propone leer sus preguntas sobre la "práctica sensible" (2020: 196) desde la noción de ejercicio proveniente de la teoría antropotécnica de Peter Sloterdijk (2009).

[222] En relación a la voz sin cuerpo del yo lírico de vanguardia, Mignolo sostiene que éste "se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que «paulatinamente se evapora», para dejar en su lugar la presencia de una voz" (1982: 134).

Ceci y Fer y en otros poemas en los que no es posible entreverar al yo poético con la figura autoral o el *individuo* real,[223] la deriva también opera sobre esta multiplicidad cuando se trazan continuidades que unen al yo de sus primeros poemas con el yo que habla, por ejemplo, con María Moreno, tal como se analizó en la entrevista de 2016.

El yo multifacético se compone también de la figura de artista visual. Tanto el yo que se *hace* en algunos de sus poemas como Laguna viven de las ventas de sus cuadros o de la venta de materiales para artistas plásticos como se figura en *Poesía proletaria* (1998).[224] Este poema, escrito a fines del gobierno menemista, lejos de encubrir sus políticas como parte de la crítica sugirió al abordar las poéticas de ByF (Montequin, 2003; Ortiz, 2002), revela la violencia del capitalismo exponiendo la precarización del trabajo, extendida durante esos años. El poema comienza: "Hoy trabajé/desde las 9 a las 17:15" (9) y continúa señalando todos los pedidos que el yo repartió ese día en moto a sus clientas: "Hablamos acerca de Nueva York/ que allí hay mucha plata", no como acá en Argentina, puede leerse entre líneas, e instala el tema del dinero unido al del trabajo que va a recorrer todo el poema. Entre un pedido y otro, la espera vuelve audible la violencia del sistema:

> Mientras esperaba
> pensaba en que podía
> vender mi cuerpo
> (hacer sexo)
> para ganar más dinero
> y no tener que cargar
> tanto peso.
> De todas formas
> pensé,
> ahora también lo estoy vendiendo.
> (1998: 2)

El yo que se pone en escena en este poema, entonces, es el de una trabajadora que vende materiales para artistas como Laguna hacía en ByF[225] y que sufre la violencia

[223] La suspensión de la tensión ocurre, por mencionar dos ejemplos, cuando el yo poético teatraliza un personaje fantástico como ocurre en los versos de *Samanta* (1999) que se analizarán en el cuarto capítulo o en aquellos en donde se explora la posibilidad de devenir objeto: "Yo soy un licor de café/ mis padres son licores de café fino" (1999f: s/n).

[224] Un desarrollo inicial de este análisis fue trabajado con María Eugenia Rasic en el artículo "El peso de las monedas en la poesía de Fernanda Laguna y Arturo Carrera" (2021). Véase además el análisis de Sara Bosoer en el artículo "No es música para mis oídos. Políticas de un canto plebeyo en la poesía argentina" (2022).

[225] Laguna cuenta en una entrevista: "Solía ser vendedora ambulante, andaba en moto repartiéndole materiales a artistas" (Giser, s/f: s/n).

económica. Al referirse a la prostitución –una de las actividades más vulnerables del mundo laboral– para describir la condición del yo se denuncia directamente la precarización. En este sentido, cuando el yo poético señala que su trabajo consiste en llevar los pedidos –bastidores, pinturas– en moto, es el cuerpo el soporte que debe cargar mucho peso en un viaje para ahorrar tiempo –y dinero– a costa de la salud física. Lo interesante es que en este ahorro, que conlleva a lastimar el cuerpo de la trabajadora por unos pesos más, puede leerse la necesidad de "ganar más dinero". Una escena de precarización similar narran, años después, Laguna y Palmeiro (2023) cuando llevan la muestra *Mareadas en la marea* a Londres y afirman: "Llegamos con dolor de espaldas de tanto cargar valijas y paquetes (después de todo, éramos artistas pobres del tercer mundo)" (168). No es la primera vez que un yo poético expresa el deseo económico, pero sí es al menos poco frecuente, en tanto que el yo comparte con el *individuo real* la profesión, que se subraye la pretensión de sobrevivir a partir del arte y que este énfasis resulte un rasgo de la performance.[226]

Igualmente, los últimos tres versos destacan la condición innegable del sujeto abandonado dentro del flujo feroz del mercado cuando concluye, como una revelación, "ahora también lo estoy vendiendo". El dinero es la constante del poema, dado que se indica que una clienta maravillosa es la que no pide "rebaja", mientras se lleva un registro meticuloso, o bien de las deudas: "y me contó/ que un chico/ le debe/ $490", o bien de las ventas: "Venta total: / $109". Como si en cada moneda se jugara la posibilidad de subsistir del yo:

> y me dijo que me quede
> con los sesenta centavos de vuelto.
> Yo los acepté
> y me fui cantando
> en la moto
> en voz bien alta:
>
> «-Quiero mi mujer con dinero,
> que me venga
> mi mujer con dinero.
> Que sea alegre
> o no,
> que sea sensible».
> (1998: 3)

[226] En relación con el modo en que Laguna habla del dinero, sostienen Malena Low y Magdalena Testoni que lo singular reside en el modo en que lo hace: "como lxs traperxs hablan de plata [...]. Prefiero esa apreciación trapera al afán profesionalizador de hacerse artista aprendiendo a llenar formularios y que habla de vender de una forma carrerística" (2020: 9).

El yo acepta la propina porque esos sesenta centavos importan y hasta lo impulsan a cantar.[227] La figura del proletario, que aparece en el título del poema, se actualiza en el achaque del cuerpo del yo a causa del trabajo precarizado y en este deseo de ganar dinero que se observa de forma explícita en la canción; pero también en el registro minucioso del dinero, de las ventas, de las deudas de otros y, sobre todo, en esa revelación de su condición de trabajadora que, al pensar en su cuerpo, concluye: "ahora también lo estoy vendiendo".

De todas formas, son varios los poemas compuestos por enunciados que se tensan con la figura de Laguna en su rol de artista visual y vendedora: "y hoy es jueves y vivo/ de un cuadro que vendí hace cinco meses" (2012: 179); "se me caen las ventas de cuadros" (2018b: 50); "hoy inauguré una muestra en la que no estuve" (2018b: 101); "hoy hice un tapiz" (2018b: 101); "Que la vida de mis cuadros triunfe" (2018b: 112). Esta serie tomada de sus producciones poéticas conversa de forma directa con la descripción que Laguna hace de sí en su *zona declaratoria*, cuando sostiene, por ejemplo, en una entrevista: "Fue horrible: vivía con 200 pesos y no teníamos estufa; iba a Belleza con una camperota. Yo era la crisis" (Villa, 2007: s/n). Lo que este trabajo busca exhibir es, en efecto, el movimiento oscilante entre yo poético y Laguna *individuo real*, debido a que no solo es posible imaginar estos versos en boca de la autora sino que a partir de estos versos puede construirse una idea de Laguna en tanto artista y persona. La escritura es, de esta manera, una continuidad de la vida que va más allá de un registro confesional o autobiográfico porque se diseña y fabula una vida en la escritura, y al revés.

2.3.3 (a)parece la intimidad

Tal como se analizó en el capítulo anterior, en los poemas de Laguna puede observarse la red conversacional de la época o el *metro cuadrado* (Iglesias, 2014*)*. Ambos conceptos resultan operativos para analizar los nombres propios que aparecen en sus poemas en vínculo con la afectividad ya que permiten seguir problematizando los límites entre

[227] Las cuentas que la trabajadora hace a lo largo de todo el poema resuenan, años después, en la performance que llevó adelante Ni Una Menos, colectivo del que forma parte Laguna, el 2 de junio del 2017 en la puerta del Banco Central. Una de las pancartas denunciaba: "Hago cuentas todo el día" (Laguna y Palmeiro, 2023: 90).

literatura y vida. Son muchos los poemas en los que se disponen como personajes, además de la propia Laguna, figuras autorales del *metro cuadrado* de ByF. Esto se manifiesta en la plaqueta *César Aira y Cecilia Pavón* (1999) cuyos versos liminares sostienen: "César Aira/ me encanta" (s/n); y más tarde: "Cecilia se ha dado vuelta en la cama" (s/n). O en otro poema: "Gabriela,/ Cecilia,/ Cecilia,/ Gabriela,/ Gabriela/ y Yo" (2018a: 68). En la plaqueta *La señorita* (1999), emergen nombres de pila que remiten al objeto amado de quien escribe y, si bien algunas veces no se mencionan los apellidos, emergen referencias inconfundibles como: "Y hay gente que la amaré siempre/ como a Gumier…" (s/n). Por la red conversacional de la época, las entrevistas de Laguna, su trayectoria artística en el Rojas y su obra homónima de 1994,[228] la relación se establece, ciertamente, con la figura de Gumier Maier. Otro caso es cuando se mencionan únicamente los nombres de pila de Cecilia o de Gabriela. Pese a que puede haber más de un referente –es el caso del poema "A mi psicóloga ¿temporal? Gabriela Zigaler" (2012: 177)– la cercanía en distintos proyectos con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman, sobre todo en ByF, y el gesto de nombrarlas juntas, admite que la asociación entre yo poético y figura artística siga siendo accesible: "Y casi siempre estoy extrañando/ a alguien como Cecilia./ Gabriela es una de mis amantes" (1999e: s/n). La idea de que Fernanda, Cecilia y Gabriela son amantes está alimentada en varios de los textos, volviéndose un *chisme* de esos años que consiente la tensión indescifrable entre la fabulación de una vida a partir de la escritura o la idea de escritura de una vida. Unos versos más adelante en *La señorita* se lee: "Cada vez que aparece alguien/ que me gusta lo incorporo/ a una poesía" (1999: s/n), mientras que en la revista *Ceci y Fer* decían: "estábamos brindando porque habían salido unos libros de belleza [...] nos estábamos besando, y alguien comentó: «mirá, después de lo que dicen la una de la otra, se besan en la boca!»" (2002: 41). Estos versos, acompañados de la firma a mano "Fer y Ceci", vuelven sobre una supuesta escena cotidiana de la galería, mencionan el beso, pero haciendo énfasis en la voz del chisme que ingresa bajo las comillas.

El poema "Isolina Silva", en este sentido, alude desde su título a una de las fundadoras de ByF Fiorito y relata sin mayores reformulaciones, el inicio del espacio tal como lo cuenta Laguna en sus entrevistas y en la página del proyecto.[229] Estos versos

[228] La referencia se corresponde con la obra titulada *Gumier Maier,* realizada en acrílico sobre tela, de 1994.

[229] El poema dice: "Con la Negra nos conocimos en la calle/ de casualidad total/ mientras revolvía lo que para mí era basura./ Con ella empecé/ el proyecto más hermoso de mi vida./ Armamos en su

producen, performativamente, efectos de verdad, atribuyéndoles a los poemas el carácter de un diario: "Mañanas de paz en mi diario" (2018a: 70), dirá el yo refiriéndose a su escritura poética.[230] El ejercicio de ficcionalizar la intimidad es un modo, para decirlo con Laguna y Palmeiro (2021), de remedar el tono de "la lengua de las locas en su capacidad narrativa como tráfico de información de trinchera, fundamental para la supervivencia y la diversión" (14). Con la aparición de nombres, se apela a la vaguedad e improbabilidad del "chisme" (14) para generar cierta confidencialidad que luce la lógica del secreto. En este sentido, en *Salvador Bahía, ella y yo,*[231] Laguna escribe:

> Las escenas de la playa
> son reales
> no son fantasía.
> Sucedieron en el viaje
> que hicimos con las chicas
> Gaby y Ceci
> a Bahía de todos los Santos.
> (1999: s/n)

El poema no solo menciona a Gabriela y a Cecilia y describe un viaje que, en efecto, existió del que Laguna da cuenta en sus entrevistas como inspirador del proyecto ByF, sino que permite leer enunciados cuyo objetivo es problematizar literalmente lo real y lo ficcional: "son reales/ no son fantasía". Algo similar ocurre en el poema "La fotógrafa y la periodista", en donde el yo resguarda el nombre de un personaje porque, sostiene: "Esta historia es verídica y si revelo su nombre/ su actual marido se va a poner muy molesto y celoso" (2018a: 203). Irrumpe, así, la transgresión del chisme: no se puede revelar el nombre porque constituye una información que no es lícita contar pero que, no obstante, el poema insiste en compartir tensando lo decible y lo vedado.

---

casa de Fiorito/ una galería de arte"(2018b: 49). Los versos envían directamente al texto curatorial de la página de ByF Fiorito: "Fernanda Laguna conoce azarosamente a Isolina Silva en la intersección de las calles Rivadavia y Sánchez de Loria, una mujer que trabaja de cartonera y que dirige un comedor para 200 chicos en Villa Fiorito llamado Pequeños traviesos. Abril de 2003. [...] La galería Belleza y felicidad decide abrir en la casa de Isolina Silva (La Negra) una sucursal de Almagro en su casa, en Villa Fiorito pagando el alquiler de una pieza con alimentos para el comedor" (s/n). Véase: http://bellezayfelicidadfiorito.blogspot.com/2013/12/cronologia-de-laescuelita-de-arte.html

[230] En relación con este juego entre poesía y diario que abona Laguna, resuenan las reflexiones críticas sobre el yo lírico. Al respecto, Mallol se pregunta en su tesis: "¿Será entonces que, metáforas más, metáforas menos, el discurso poético es en la mayoría de los casos una subvariante de la confesión, el diario íntimo o la autobiografia?" (2008: 32).

[231] El poema fue también publicado en el número 6 de la revista *nunca nunca quisiera irme a casa* con el título "ella y yo" (2000: s/n).

Ahora bien, el procedimiento va más allá de definir un poema como verídico, por momentos se opta por marcar la censura: "fuimos a comer recién con «coso» y me pagó" (2012: 178). Este recurso de simulación de autocensura aparece en varios poemas en donde se reemplaza el nombre por una seguidilla de "x": "¿Dónde estará aquel novio que conocí aquella noche en la/ presentación de la xxxxxxx?/ Tengo que censurar mis poemas" (2012: 92); "Si cuando hablamos de xxxxxxx y literatura" (155); "Xxxxxxxxx…/ Hablo con mis amigos de vos" (157); "Querido Xxxxxxxxxxx:" (158). Es decir, mientras en unos poemas se nombra a los amigos del *metro cuadrado*, en otros se nombra la ausencia del nombre para generar el efecto de sinceridad e intimidad propio de lo que Laguna y Palmeiro llaman "el arte de chusmear" (2021: 14).

La revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria*), efectivamente, responde al imperativo de volver arte la propia vida,[232] a partir de la exacerbación de estos procedimientos. La selección y disposición de materiales es una apuesta clara por volver pública la intimidad –como puede observarse en la transcripción de los mails o la receta psiquiátrica escaneada– pero, también, intenta mostrar cierta "sensación de vida" (Giordano, 2021)[233] en aquellas tachaduras, contradicciones e inestabilidades del yo.

Ciertos enunciados de la revista escapan al juicio moral que interviene en algunas escrituras autobiográficas como sucede cuando, en un texto, Pavón enuncia, a contrapelo del lugar que ocupa como artista y gestora en ByF, "estoy harta de los homosexuales! creo que es una moda en B.A. [...] A vos Fernanda, paremos con esto de publicar poesía gay porque nos vamos a quedar sin amantes y a mí me gustan los hombres" (55). En este pasaje, no solo es posible observar la contradicción respecto a la figura autoral sino que se trama una continuidad del tipo causa-consecuencia entre las prácticas editoriales y las relaciones amorosas, como si se publicara para conquistar hombres.

Por otra parte, en relación con lo autobiográfico, el programa de la revista se explica en otro de los textos en donde se reflexiona sobre el momento de escritura mientras se

[232] Boris Groys (2021) aborda, en sus ensayos, las condiciones de visibilidad de la imagen como mercancía desglosada del capitalismo a partir de la noción de *autopoiesis* (22). En la sociedad actual, según Groys, todos se vuelven obras de arte autoproducidas (33).

[233] En "Diario de un lector de diarios", Alberto Giordano se refiere a la "sensación de vida" en los siguientes términos: "De las escrituras autobiográficas esperamos, como lectores comunes, que además de registrar o narrar con verosimilitud vivencias significativas, transmitan sensación de vida (algo difícil de precisar, pero que tiene que ver con las pulsaciones de lo indeterminado, el ritmo de lo que se interrumpe y recomienza indefinidamente, el vínculo entre insistencia e inconclusión)" (2021: 87).

escribe: “¿Te parece que esto sirve para la revista? O ¿No? A mí me parece bien, es una mezcla de bodrio e intimidad y vida. Pura vida con un poco de arte” (5). El bodrio comprendería todos los datos insignificantes de la vida cotidiana mientras que la intimidad se materializa cada vez que se pone en escena y en juego el yo; esto es, cuando la escritura se detiene y recomienza desde otro punto, mostrando un yo fragmentado, no homogéneo, que se dispone al encuentro con la prueba.

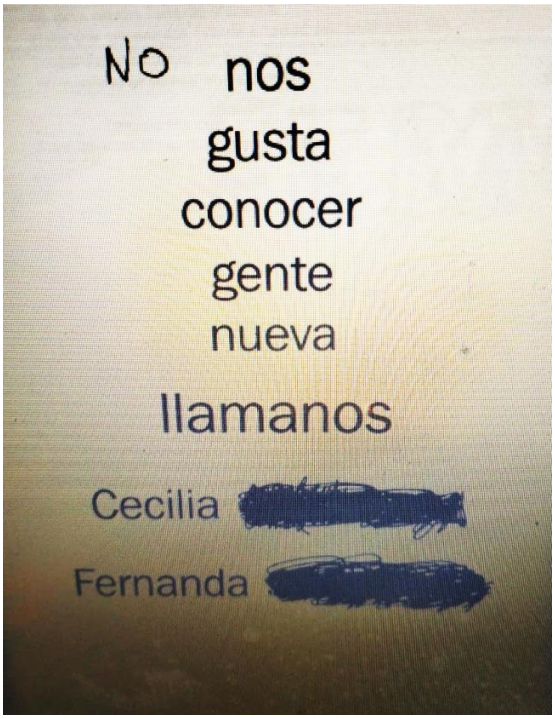


Figura 4. ***Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*****, 2002, p. 90.**

En la Figura 4, las marcas agregadas con fibra muestran la temporalidad y la inestabilidad de estos yoes exacerbando la contradicción: el cambio del gusto se condensa en el adverbio de negación y en la borradura de lo que serían los números telefónicos de las firmantes. Esta especie de cartel publicitario que ocupa una página completa de la revista expresa la decisión de incluirlo todo. Antes que optar por eliminar el texto-cartel, se lo incorpora con variaciones dejando las huellas del cambio; de hecho, la imposibilidad gramatical de negar el imperativo con el pronombre personal enclítico –no sería aceptable enunciar “no llamanos”– exhibe los distintos niveles de sentido involucrados, rodeando al texto de decisiones contrapuestas. Es que la revista funciona casi como un cuaderno de

ejercicios en donde, con el mandato de incluirlo todo, se muestra el procedimiento antes que la obra, y se abre el espacio a la prueba, por ejemplo, de consignas: copiar y pegar, traducir letras de canciones, escribir cartas, escribir de forma automática,[234] dibujar, enumerar. El efecto de borrador no solo se genera por las tachaduras, también puede observarse en las preguntas que performan esa persistencia por seguir escribiendo sin detenerse –"cuando va a parar esta revista?" (37)– o al momento de incluir reflexiones que distan del resultado final de la publicación. Por nombrar un ejemplo, en la conclusión de uno de los textos se incorpora una lectura crítica sobre lo escrito –"Creo que de este mail la parte más interesante es la del fashion, o no?" (56)– pero no se edita el texto a partir de esta advertencia, sino que se publica el correo en toda su extensión.

Los gestos contradictorios se manifiestan en el vínculo de la performance del yo con la tradición poética en la que la vida se sacrifica por la literatura, como se ha leído en los *Diarios* de Pizarnik: "por querer hacer de mí un personaje literario en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: es literatura" (2003 [1961]: 200). En toda la revista de ByF, la vida parece avanzar en detrimento de la escritura, aunque el gesto es más complejo: "Todo lo que hago durante el día/ lo considero material para un poema lírico" (46) o "es sábado, once de la noche, estamos comiendo, pero no nos vamos a quedar dormidas después. Vamos a salir, vamos a buscar algo en la noche, para/ contarlo en la revista" (98). No se sacrifica la vida para dedicarse a escribir, no obstante, se buscan vivencias para hacerlo; no se deja de vivir pero se vive para tener material de escritura, lo que se convierte en un modo otro de vivir para la literatura. Y aquí el quiasmo: se escribe como un modo de vivir, se vive como un modo de escribir.

> cuando voy a las fiestas a buscar inspiración
> no paro de pensar en ser
> poeta, poeta...
> y estoy arruinando mi método
> que era tan natural
> como la respiración
> Cada vez hay menos cosas que me interesen más
> que
> estar en mi casa escribiendo
> pero a la vez si no hago
> nada
> no voy a tener nada para contar

[234] En la revista se incluye la serie titulada "Reflexiones automáticas. 1º Parte" (24-25), "2º parte" (27-30) –analizada en el apartado siguiente– y "3º parte" (68-73).

tengo miedo
es culpa de esta revista.
esta revista es demasiad descarnada, [sic]
demasiado intensa
me está haciendo mall [sic]
(2002: 63)

Lo que estos versos esbozan es la idea de vivir para escribir y de vivir escribiendo en términos de "método" de escritura, cuyo lema radica en percibir la vida como fuente de material de la poesía.[235] Allí está la intensidad del programa que todo lo incluye y supuestamente empuja a los *individuos reales* a seguir produciendo vivencias para incorporarlas directamente –los correos, por ejemplo– o para que funcionen como inspiración de sus textos. La fascinación y el terror que genera este programa se observa, a su vez, en las reflexiones auto-referenciales antitéticas. Esto se vislumbra, sobre todo, en los últimos versos en los que se expresa que la revista genera malestar en esos yoes, a pesar de que unas páginas antes se leía a modo de confesión y entre paréntesis: "Me gustaría que esta revista no terminara nunca" (55). Las contradicciones manifiestan, de este modo, otra vía del *deseñalamiento* persistente que su performance propone.

2.4 *Hacer* un yo estúpido[236]

Cuando Laguna escribe "Xuxa es hermosa" en 1995, al tiempo que ingresa en la literatura y en la *poesía de los noventa* leída bajo la insignia de la banalidad (García Helder y Prieto, 1998), está conmoviendo las *formas de hacer* un yo, al solapar, por ejemplo, la figura de artista con la de fan –gesto que invoca en varias de sus pinturas– y estas formas afectan a la poesía: sus materiales, sus imágenes, sus gustos, los valores de calidad que operan en las lecturas. Es decir, *Poesías,* como el caballo de Troya que se mencionó antes, hace ingresar a la performance Laguna a la llamada *poesía de los noventa* para hacerla estallar y, más de

[235] En relación con la idea de método, en sus textos curatoriales se señala: "Cada artista es diferente porque toma decisiones diferentes. Algunos inventan su método, que para que lo sea y funcione, no tiene que funcionar" (2019: 86).

[236] Varias de las zonas analizadas en este apartado fueron abordadas, inicialmente, junto con Malena Pastoriza en el trabajo "Entre la fascinación por la estupidez y el deseo de legibilidad" (2023) publicado en el Boletín 22 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de Rosario. Por otro lado, el estudio de la categoría barthesiana se corresponde con los debates y lecturas llevadas adelante durante el Seminario "Recorridos Barthes", en el año 2021, coordinado por Alberto Giordano.

treinta años después, decretado su fin, esta performance pone en escena un yo sobreviviente: "Hoy acabó esa generación/ y sin ser mejores sobrevivimos" (2018b: 75). ¿Acaso no es el último verso una estrategia que evita, al igual que el caballo mítico, la disputa directa para posicionarse, de todos modos, en ese terreno próximo a caer? El espacio que encuentra esta voz en la poesía del presente, a diferencia de lo que ocurría en la década del noventa, no proviene de la competencia ni de la imposición de una fuerza sobre otra sino de la permanencia. En otros términos, el yo sobrevive debido a la actualización permanente de su hacer –evidente en la cantidad de proyectos, puestas en voz, espacios y libros de Laguna en los últimos cinco años–, de un *seguir haciendo* siempre renovado. Este *seguir haciendo* adopta la obcecación y el desplazamiento como estrategias para no detener su movimiento y evitar que la acción sostenida en el tiempo se endurezca. ¿Qué otros procedimientos, además de los descritos, renuevan su *deseñalamiento* en la performance del yo?

En el ensayo "La imagen" leído en el Coloquio de Cérisy de 1977 dedicado a su obra, Barthes señala la imposibilidad de eludir la estupidez y la ilegibilidad, dos intimidaciones constitutivas del lenguaje. El hecho mismo de hablar, de utilizar el lenguaje, nos vuelve estúpidos.[237] De este modo, resulta imposible escapar, dado que apenas algo *cuaja* –se sostiene en el tiempo, se repite, se fija– aparece la estupidez (Barthes, 2018 [1975]: 84). Frente a la fatalidad de que cualquier discurso sostenido en el tiempo se torne estúpido –se convierta en un estereotipo y pase a formar parte de la *doxa*–, la única posibilidad sería asumir la propia estupidez y hacerle trampas a partir de desvíos. Al respecto, sostienen Laguna y Palmeiro:

> con el correr de los años, esta lengua política feminista también se fue endureciendo, sobrecodificando, en un doble movimiento de inclusión/exclusión: para seguir hablando la lengua del feminismo tuvimos que sobreadaptarnos a reglas (muchas veces creadas por el propio feminismo) bajo la amenaza de ser criticadas y, en el peor de los casos, expulsadas. (2023: 76)

[237] En su trabajo titulado "¿Quién le teme a la estupidez?" en el que retoma la noción en vínculo con la obra de Barthes, Françoise Gaillard la describe así: "en la época de la reducción semiótica, cualquier forma de alteridad se recupera como una figura invertida de lo mismo, y la confianza en el poder subversivo de la oposición se revela como una ilusión. [...] la resistencia es difícil: la estupidez ofrece muy poco agarre, porque es el Todo sin falla, el pensamiento de la totalidad. [...] Así, la estupidez es ese vértigo que produce el sentimiento de un abismo en el que todo se sumerge. Es difícil permanecer al borde del abismo: te absorbe en el mismo momento en que aspirás a la inteligencia" (2023: 197-200).

Sostener un discurso en el tiempo implica, necesariamente, volverlo *doxa,* lengua codificada, y en ese devenir el fascismo del lenguaje (Barthes) o la "insistencia policíaca" (Laguna y Palmeiro, 2023: 76) coartan la libertad con imposición –amenaza y expulsión– que no hace más que repetir la violencia de toda dicotomía interior/exterior, inclusión/exclusión. O, aún mejor, reino/triunfo: "el lenguaje militante, revolucionario o religioso [...] es el lenguaje triunfante" (Barthes, 2018: 198) y en cuanto este discurso y retórica "cuaja" –se *endurece*, decían Laguna y Palmeiro– pasa a reinar como "superioridad legal, natural: un mandato general" (197).[238] En este sentido es que Laguna y Palmeiro piensan la "lengua del feminismo" (2023: 76) en tanto "jerga" que "se vuelve un plomo por lo repetitiva y estereotipada, ya sin referencia a la vida" (77). La fuerza del feminismo, entienden Laguna y Palmeiro, no reside ni en la lengua ni en los tópicos, sino en las subjetividades que la animan, los procedimientos, las redes en las que participa y los debates en los que se inscribe, sin perder su diálogo con lo vital.[239]

Aunque la estupidez de los discursos arrogantes reside, no únicamente en el hecho de sostenerse en el tiempo, sino en la pretensión de hablar desde un lugar exterior, capaz de combatir a distancia el estereotipo.[240] Si, como señala Barthes, no hay afuera de la estupidez –pues esta se caracteriza justamente por la fuerza de su estar ahí "obtusa como la muerte" (1986 [1978]: 357)– el binarismo estupidez/inteligencia se desvanece, en tanto la inteligencia revela otra cara de la estupidez.[241] Es sugerente recordar que la palabra *bête* de

[238] Al referirse al gesto "reactivo" al interior de la marea feminista, Laguna y Palmeiro, al igual que Barthes, lo harán en términos de "microfascismos" que buscan la "pureza extrema" (2023: 236).
[239] Como un modo de evitar que el feminismo sea capturado en la disputa de poder, y devenga estereotipo vacío tanto estética como políticamente, Laguna y Palmeiro junto con otras mujeres de Ni Una Menos, intervinieron, en mayo del 2018, en la feria de arteBa con una performance. Tras haber entendido que el feminismo aparecía en la muestra como tema, querían cuestionar el endurecimiento de la categoría "arte feminista". Así lo explican: "nos paseábamos por los pabellones tipo tontas, vestidas con nuestros mejores looks, nos pusimos a leer a coro el siguiente manifiesto, para desconcierto del público que no sabía si era algo buena onda o mala onda, o si era un numerito de la propia feria, o si era un escrache y contra quién, ya que todos los presentes tenían cola de paja" (2023: 157). El caballo de Troya entra en la feria "tipo tonta" y desconcierta, ni siquiera es posible combatirlo dado que el público y los organizadores no saben o no entienden cuál es la naturaleza de la performance.
[240] Tal como propone Françoise Gaillard al referirse a la estupidez barthesiana: "Atacar el lugar común supondría la existencia de alguna isla de conocimiento preservada, algún relato de verdad contra el que romperían las olas de la doxa. Pero la estupidez, ¿no es justamente esa certeza de positividad con la que la fuerza busca legitimarse, ese sentido común definido por Hegel como la verdad parcial que va unida al sentimiento de lo absoluto?" (2023: 197).
[241] Sobre el análisis de la estupidez en Barthes puede verse: Gaillard, F. (2023) [1978]; Ette, O. (2002). "La bêtise de Barthes: un projet inachevé"; Coste (2011).

la que deriva el sustantivo *bêtise*, estupidez, utilizado por Barthes, admite la traducción en términos de bestia o animal. Cercana a la *cualquierización* con la que se ha leído tanto la escritura como las obras visuales de Laguna, la noción de bestialidad parece particularmente conveniente. ¿Es tonta o es bruta?, por ejemplo, es una de las preguntas que el desprendimiento de la norma ortográfica podría sopesar. El término estupidez, tal como se propone en esta tesis, entonces, se empeña en sostener la oscilación incluyendo, a su vez, la provocación y la inteligencia. Así, asumir la estupidez implica, lejos de pretender desarmarla desde una supuesta exterioridad, practicar desvíos a partir de la escritura. En el caso de la performance de Laguna, los desvíos se exploran a través del hacer mal, de la copia y de la *epoqué,* como se vio, pero también mediante la errancia.

El no saber y el atrevimiento presentes en los dos relatos de origen analizados y en sus *formas de hacer* desplegadas desde ByF son marcas de su performance que le permiten errar, en la doble valencia del término, en tanto desplazamiento y equivocación. El yo erra en el poema tal como si fuera una niña, cuyas faltas la vuelven vulnerable –la hacen temblar– al tiempo que la empujan a dar el salto a lo desconocido –que hace temblar–. Esta idea se describe con precisión en su texto curatorial "Un mapa para perderse" dedicado a Karina Paisajovich: "Una vez una chica me dijo: *si produzco sin pensar en hacer una obra* (para poder hacer algo nuevo que no esté limitado por esa idea) *¿cómo me voy a dar cuenta de que la hice?*" (Laguna, 2019: 49, cursiva en el original). El pasaje replica las marcas de su errancia: atreverse a hacer una obra pero sustrayendo la idea de obra; es decir, hacer una obra sin obra y sin pensamiento como salto a lo inexplorado, apostando al advenimiento posterior de la palabra que defina ese hacer como artístico. De hecho, el yo utiliza el sintagma "correr el riesgo" (49) para describir la práctica común entre artista y espectador:

> Uno como espectador aquí está invitado a correr el mismo riesgo. [...] Una mirada ampliada, en movimiento, alerta, alejada de la mirada conceptual estática compactadora de sentido. Una mirada que no busque corroborar la idea que se tiene de lo que es arte. (49-50)

El riesgo del artista, de este modo, consiste en arrojarse a lo que no sabe pero también a no enterarse si aquello que está haciendo es arte o no. El riesgo del espectador, por su parte, implica desprenderse de los valores y enfrentarse a la obra sin apelar a lo que conoce, de forma que se arriesga a no entender o a ser tomado por estúpido él también, y es en esa oscilación donde descansa el movimiento que se desprende de la "estática compactadora" que se podría llamar, con Barthes, *doxa*.

2.4.1 Jugar con lo banal

El relato de iniciación que Laguna imagina para sí convivió con la circulación de su figura autoral, con diferentes inflexiones, en textos críticos y, como personaje, en textos literarios (*Yo era una chica moderna* de Aira; *Fer* de Washington Cucurto; "Durazno reverdeciente II" (2004) y otros textos escritos por Pavón).[242] Estas figuras y personajes afianzan la performance de artista naif que oscila entre el ser y el hacerse (la poeta, la artista, la niña, la *boluda*). De manera que los efectos de su programa pueden rastrearse en los rasgos a los que se adhirió rápidamente el nombre de Laguna desde la crítica: "banal" (García Helder y Prieto, 1998), "naif" (Ortiz, 2002; Porrúa, 2003), "ingenua" (Yuszczuk, 2011; Mallol, 2017) y "boluda autoconsciente" (Rubio, 2012).

La primera inscripción crítica de Laguna puso énfasis en sus rasgos ligados a la banalidad, como se vio, Daniel García Helder y Martín Prieto definieron sus primeros poemas como "miniaturas banales, encantadoras y plásticas" (17). La banalidad[243] se desplaza de lo bien hecho y se aproxima al hacer libre y amateur de la infancia que el surrealismo supo manifestar con desparpajo. En este sentido, recuperando la línea iniciada por Prieto y García Helder, Marina Yuszczuk (2011) analiza la obra de Laguna desde la

[242] Estos textos componen un coro, como lo hace el chisme, en donde las distintas voces intervienen para abonar un relato sobre la performance de Laguna. En relación al armado coral del arte de chusmear, Laguna y Palmeiro advierten: "el *under* de la información y por eso nuestra historia, no autorizada, menor, es como un chisme en el sentido de que se adelanta a la información: es primicia y vanguardia, lo menos importante para a ser lo más importante, es potencialmente un peligro. [...] El chisme se potencia con las voces y con el agregado de detalles, con el armado coral" (2021: 15). Véase también en este punto: Palmeiro, C. (2011).

[243] En *El culto de lo banal* (2012 [2007]), François Jost se detiene en las vanguardias, especialmente en Duchamp, dado que le permite trazar con elocuencia las relaciones entre el arte y la banalidad. En este sentido, Jost sugiere que es el pop art, sobre todo la *Fountain* y el gesto inaugural de Duchamp, el encargado de reivindicar el uso de lo banal, entendido como lo ordinario, y de hacerlo ingresar en los museos. Según Jost, lo banal como adjetivo atribuible a una persona o a un objeto alude a la falta de originalidad y de personalidad (36). En relación con la pintura de lo banal explica que ésta "le da al pintor una posición que, precisamente, la instauración del objeto como escultura niega, pues no supone ningún talento de reproducción, solamente la audacia de un gesto que cualquiera habría podido realizar" (23). Si bien, como se verá, este trabajo preferirá pensar en términos de estupidez, lo banal así entendido consiente comprender la idea insinuada por la crítica de que cualquiera puede escribir y pintar del modo en que Laguna lo hace. Sin duda en esta consideración reside, en gran medida, el atrevimiento que Laguna asumió en sus poemas, pinturas y puestas en voz, y que este trabajo pretende describir.

idea de Pierre Bourdieu de una "escritura ingenua" y de un "poeta ingenuo" que ignora o simula ignorar los valores y la lógica del campo artístico para, desde esa ingenuidad, parodiarlos. Desde la perspectiva de Bourdieu, el artista ingenuo se vincula con ideas de literatura provenientes de la escuela primaria; esta idea, en Argentina, tal como señala Yuszczuk y como se abordó en el capítulo anterior, fue propuesta con el término "escuelismo" (Martín-Crosa, 1978) para pensar, entre otras, en la obra plástica de Laguna y señalar la influencia del repertorio escolar en sus producciones. De esta forma, atender a las figuras propuestas por la crítica –*boluda*, *banal*, *ingenua*– a la luz de la estupidez barthesiana resultará productivo para leer, en la aparente simplicidad de los poemas de Laguna, un modo de hacerle trampas, no solo a la propia estupidez, sino a las ideas sacralizadas y legitimadas –para decirlo con Barthes: cuajadas– sobre la poesía. Si los efectos del atrevimiento y de la retirada de su performance son la obcecación y el desplazamiento, la estupidez ingresa en el diagrama (es preciso señalar la proximidad entre los términos obcecado y estúpido) como fuerza que lo motoriza.

En su performance, Laguna parece responder a la figura construida por la crítica: "Que hago lo que se me place y me hago la idiota, la ingenua/ [...]/ Ella tenía razón" (2022: 128). *Hacerse* la idiota y la ingenua no es lo mismo que serlo, hay allí una acusación que antes que abonar la tensión entre el ser y el fingir, se inclina por la teatralización: el yo que recibe la imputación coincide en que se *hace* pasar por idiota. En los versos citados, la idiotez, próxima a la noción de estupidez, revela su fuerza liberadora en la medida en que es la vía a través de la cual este yo *hace* lo que tiene ganas. El término hacer, de este modo, descubre el quiasmo: *hacerse* la idiota es un modo de *hacer* lo que le place, en tanto realización, y *hacer* lo que le place es un modo de *hacerse* la idiota. Aunque es en los siguientes versos en donde se precisa la mirada de la crítica en relación con la poesía: "Estaban los poetas serios también/ pero nosotros nos cagábamos de la euforia y de la risa" (2018b: 48); o: "¿Qué haces poema de mí?/ ¿Por dónde me llevas?/Has hecho que los poetas se enemisten conmigo" (2012: 186). Quizás sea en los versos del poema "Terminaron los 90" en donde se trace con mayor claridad la *forma* obstinada de hacer un yo, al tiempo que se tensa figura autoral y yo poético, mediante un yo femenino que piensa un lugar para sí misma en el espacio de la poesía. Como el título lo indica, el poema decreta el fin de una época y de una poesía, con sus prácticas y sus valores:

Hoy terminó la poesía de los 90

con los pactos de los poetas que se cubrían.
Algunos de esos poetas que nos trataban de putas
de idiotas
y otros que nos permitían o no participar.
(2018b: 75)

Estos versos suscitan nuevamente la tensión del desdoblamiento, cuando el yo poético reflexiona sobre su lugar dentro de la llamada *poesía de los noventa*, y la asociación que se ha hecho, desde la crítica, entre su escritura y las ideas de banalidad o de boludez. Pero también con el término "puta" alude al insulto que, según el registro de Laguna, recibe Gabriela Bejerman en una lectura de Pabellón 4. Durante esa puesta en voz, otros poetas, desde el público, la incitaban a dejar de leer a partir de este tipo de injurias (Anexo I). Más allá del juego entre yo poético y figura autoral, estos versos exponen una manera novedosa de posicionarse dentro de la discusión con la tradición literaria. Es decir, si desde las vanguardias a esta parte no es inusual encontrar disputas por la legitimidad dentro de la institución, Laguna en tanto performer propone una polémica desmarcándose de la arrogancia. No se disputa un lugar a partir de la confrontación directa –como aquella "protesta dadaísta" (De Micheli, 2000 [1966])–[244] cuyo fin es imponer un nuevo valor, más bien se opta por neutralizar el conflicto a partir de la risa, sí, pero sobre todo a partir del lugar desde donde se enuncia: la estupidez.

En el poema se lee: "y sin ser mejores sobrevivimos" (2018b: 75). El triunfo no es del yo, es colectivo, atañe a un nosotras, y no se corresponde con la arrogancia –por ello la aclaración "sin ser mejores"– ni con el valor de calidad asociado al pacto de los poetas varones. Al referirse al momento de "inspiración" (79) de este poema, señalan Laguna y Palmeiro: "Estábamos haciendo espacio para nosotras y nosotres, para la juventud, sin el peso del juicio de «los grandes escritores varones» que dominaban la escena hasta el momento" (2023: 78).[245] El hacer espacio no implica reinar, disputarle el lugar a otro, sino

[244] En su clásico libro sobre las vanguardias del siglo XX, Mario De Micheli describe la negación dadaísta como una "violenta negación intelectual" y añade: "Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que, en parte, es el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está contra la belleza eterna" (2000: 134). La enumeración de las ideas a las que se oponía el Dadá evidencia un modo de confrontación que apela a la destrucción y a la negación violenta, estrategias que se contraponen a las que este trabajo estudia.

[245] El día que las autoras puntúan como revelador es el de la presentación del libro de Palmeiro *Cat Power* (2017) –aunque hablen siempre en plural en todo el texto y los posesivos singulares se borren en pos de lo colectivo– en la Biblioteca Nacional. Organizaron un "evento poético distinto:

crear el propio y, como la escena narrada por Laguna y Palmeiro, en la que bailan en la explanada de la Biblioteca Nacional (2023: 78-79), danzar alrededor de la institución sin tener que aceptar o negociar sus reglas. En una entrevista personal, Laguna lo describe así:

> Eso creo que cambió con el feminismo, con la idea de la marea, es una marea de poetas no es una pirámide, digamos, no es piramidal. Bueno, eso dice el poema. Se quedaron con sus trofeos, triunfó la diversidad. Las chicas haciendo medialunas con pañuelos verdes, la fiesta de la calle, todas las lecturas que se hicieron en los martes del aborto: triunfó eso. (Anexo I)

Si bien la fiesta, la calle y la horizontalidad son atributos de la marea que ya estaban presentes en las *formas de hacer* libros y espacios desde ByF, en este poema, el yo opera, al momento de pensar en su escritura, un cambio en la modulación de la voz. Frente a ese yo que creía en el corazón de Xuxa (1995) y que la ubicó en el lugar de *idiota*, según expresa en "Terminaron los 90", el yo que *hace* en estos poemas responde con un tono celebratorio declarando el final de esa *forma de hacer* poesía. En otras palabras, las prácticas feministas de Laguna *individuo real* se cuelan en su performance del yo tensando, una vez más, vida y obra.

En relación con el interrogante lanzado por Rubio en la contratapa sobre si Laguna es "boluda" (2012: s/n), Tamara Kamenszain (2016) aboga: "por los pliegues de esta pregunta proliferan otros interrogantes que refieren a preocupaciones no sólo del lector común, sino también de la crítica" (85). Porque, continúa Kamenszain, en lo aparentemente simple o facilista de los poemas de Laguna puede leerse un germen disruptivo, un nuevo

---

la Rave de la Marea" en el que se leyeron textos con música electrónica a cargo de DJs para bailar y "poner las escrituras en diálogo, entre poéticas y entre cuerpos danzantes" (2023: 78). Allí sucedió la epifanía: "una visión reveladora de cómo habían cambiado las cosas en el mundo de la literatura, cómo las mujeres y los cuerpos feminizados tomaban el micrófono y se hacían escuchar liberades del peso del valor literario académico y patriarcal. [...] Ese día pasó algo, vimos patente cómo había cambiado el paradigma de la poesía, la solemnidad, el respeto al arte por sobre las personas, los padres de la literatura y sus herencias entre chongos, el canon y sus criterios como un «pacto de caballeros», la idea de estar incluides y no incluides (en este evento estábamos todes afuera). [...] Todo esto nos inspiró para escribir este poema, que fue un escándalo en el Festival de Poesía de Rosario" (2023: 78-79). Esta última aclaración remite a la puesta en voz de este poema que Laguna le dedicó a los organizadores del XXVI Festival Internacional de Poesía de Rosario (2018). El poema fue leído en varias oportunidades en otros festivales –Poesía De Acá (Mar del Plata, 2017)– y lecturas –presentación de la muestra Mareadas en la marea en el Museo del libro y de la lengua (2020)–.

hermetismo del poema: "Es así como la supuesta boludez que interroga todo forzando el decir hasta su grado cero de infantilización inofensiva va a atacar [...] el centro de lo que de alguna manera, para la generación neobarroca, fue un supuesto innegociable: el hermetismo" (83). El hermetismo poético, cuyo máximo exponente "sublime e insuperado" sería Mallarmé (Dobry, 2007: 7), se reformula en la poesía de Laguna como una estrategia por acercar al lector común antes que alejarlo y, más bien, alejar al lector letrado que parece resistirse a catalogar estos versos como poéticos. A través de lo aparentemente literal, obvio, fácil, simple, Laguna juega con su figura autoral y conmueve las jerarquías impuestas haciéndole un lugar a un archivo poético singular.

> Lo más obvio
> es a veces lo más oculto-oscuro.
> El blanco puede reflejar mucha luz
> y hacer doler los ojos y hacer que la mente tienda a cerrarlos.
> (2012: 53)

Tanta simplicidad, "pobreza expresiva" (Siganevich, 2018)[246] o palabra "devaluada" (Dobry, 2007),[247] al igual que la luz que enceguece en cuanto se intenta mirarla, puede obliterar la legibilidad. Es que, tal como señala Barthes, la estupidez y lo ilegible son dos diamantes-rayo; el primero determinado por su inempañable transparencia y, el segundo, por su inquebrantable opacidad (1986 [1978]: 357). Ilegibilidad y estupidez, dos caras de lo mismo, reaparecen como lo evidente de la performance de Laguna. La constelación de nociones críticas ligadas a lo banal, entonces, ofrece la posibilidad de reparar en la incomodidad de una voz desubicada, que sin ser reivindicativa (dado que siempre se está retirando) se afirma (no deja de atreverse) ante las ideas fijas, como puede entreverse en aquellas zonas de su poética donde la metáfora parece ausentarse para dar lugar a la pura legibilidad que suspende el comentario.

[246]Al analizar la emergencia de sujetos que, en la precariedad de la crisis y la decadencia provocada por el neoliberalismo, establecen lazos y producen comunidades artísticas en donde formulan sus propias estéticas, Paula Siganevich (2018) propone una lectura de *Control o no control* de Laguna en la que sugiere que lo amateur y lo desprolijo de su estética manifiestan una "pobreza expresiva", retomando a Benjamin, que lleva al sujeto a "comenzar desde el principio" (44).

[247] Edgardo Dobry utiliza el término "devaluación" porque, justamente, sugiere leer en la poesía argentina de fines de los noventa las marcas del desengaño institucional, político e ideológico de la crisis argentina de principios de los 2000. La devaluación de la palabra, en el contexto de devaluación de la moneda, alude al movimiento de adhesión a una "estética de lo bajo" para plasmar las violencias cotidianas y oponer resistencia a las instituciones que intenten jerarquizar la "sublimidad poética" (2007: 294).

2.4.2 Lo mal hecho: meter el culo en la poesía

La biografía citada al comienzo del capítulo, junto con otra sección del sitio web titulada "Visión del arte", recupera varios de los motivos centrales presentes en las biografías de escritores: el momento de iniciación, sus posibles mentores, sus vínculos con otros artistas, y su posicionamiento respecto de la tradición.[248] A los fines de este análisis, sin embargo, interesa subrayar la respuesta de Laguna ante la invitación a elegir una obra que la represente: "Las obras que más me gustan son las que menos me gustan" (2005: s/n). La aparente contradicción, la preferencia por lo feo y por lo mal hecho figurarán un yo que escribe poesía y que antes que aspirar a ser una gran escritora, optará por oponer distancia hacia lo "bien hecho" como vía para performar su estupidez. En el poema titulado "Optimismo", este rasgo se constituye desde el texto:

> Esto es otra maldita poesía autorreferencial
> mi intención fue escribir algo optimista
> oh, preciosura...
> y no pude.
> (2012: 100)

La reflexión sobre la propia escritura que corta el efecto de flujo del yo poético, hace aparecer la conciencia del yo en tanto escritora. El cruce entre ficción y realidad se manifiesta no tanto en el primer verso –con el uso del adjetivo "autorreferencial" para definir su escritura– sino en el comentario, es decir, en la tensión del desdoblamiento que comprende el pensamiento de su escritura como irrupción en medio del hacer. En estos versos, la forma de pensar la poesía actualiza la respuesta de Bola de Nieve, en tanto que el poema no es lo que se esperaba que fuera: el texto deseado no se alcanzó –"es un divague automático de mierda" (99), dice unos versos antes al referirse a su escritura– y de esa imposibilidad resulta su poema. Tal como en la respuesta contradictoria al momento de señalar una obra representativa, el poema marca una filiación próxima a las afirmaciones de César Aira, dado que Laguna encuentra en la "mala literatura"[249] y lo feo un modo de

[248] En relación con las biografías de escritores, véase: Capdevila, A. (2018). "El mito personal del escritor. César Aira y Alejandra Pizarnik".

[249] Al referirse a la "literatura mala", Aira afirma: "Es muy fácil, muy lógico. Lo malo, definido de nuevo, es lo que no obedece a los cánones establecidos de lo bueno, es decir a los cánones a secas; porque no hay un canon de lo fallido" (1995: 29-30). O también: "Al arte no es necesario hacerlo bien [...] debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de

explorar lo desconocido y encontrarse con la "buena nueva" (Aira, 1995: 30).[250] La buena literatura nueva consistiría, en los versos de "Optimismo", en hallar el poema en la marcha del hacer aunque el yo no haya alcanzado las expectativas que lo habían impulsado en un principio a escribir.

> y ¿qué sentido tiene dar mi poema si yo creo que es una mierda?
> A ver... Voy a pensar.
> Estoy mareada
> me cuesta pensar.
> Mejor sigo divagando un ratito más.
> (2012: 100)

La pregunta que comprende el primer verso, no solo pone en escena la reflexión sobre la propia escritura, sino que denota la concepción poética del yo. Se *hace* un yo que escribe de a "ratitos", remedando las *formas de hacer* libros de ByF, cuya escritura no opone distancia entre poema y divague, en la medida en que escribir es divagar y ambas acciones se distinguen del pensamiento. El yo se dispone a pensar –"[a] ver..."– pero la intención languidece en el verso siguiente, el tema se desvía, y nos previene que está "mareada" y "le cuesta pensar". ¿Le cuesta pensar por qué está mareada? ¿O se marea porque le cuesta pensar? Los versos no lo dicen, así como no dijo antes por qué, si el poema "es una mierda" se lo da de leer a un lector improbable –"te hablo a vos que leés./ [...]/ A esta altura no sé si aún habrá alguien" (2012: 99)–. El divague de la escritura, entonces, se

---

bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados. [...] desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista" (2021: 33; 34-35). En esta misma línea que promueve la libertad de no gustar, otro de los autores cercanos a Laguna y sus proyectos, Washington Cucurto, dice, según se indica en el registro de una conversación (entre Mariela Scafati, Javier Barilaro y Laguna): "las cosas bien ya están hechas, hay que hacer las cosas mal" (Laguna, 2019: 63).

[250] No solo en la apuesta por lo *mal hecho* sino en varios de los mecanismos que Julio Premat (2021) registra, al leer a Aira, como actualizaciones de la vanguardia, se ven iluminados ciertos modos de pensar y de leer en Laguna que este trabajo rodea. Tanto Aira como Laguna proponen búsquedas singulares que no podrían, en el apuro por establecer señas comunes, ser leídas en conjunto sin borrar la potencia de cada una. Lo que a lo largo de este capítulo se intenta, en cambio, es revisar ciertos procedimientos presentes en la literatura de Aira que podrían recuperar las filiaciones presentadas por Laguna al construirse como performer. Inclinaciones que se revelan, como se ha indicado en el primer capítulo, en la participación de Aira en el *metro cuadrado* de ByF, la distancia que Aira opone sobre el escribir bien pero también sobre la idea de obra, el rescate de íconos vanguardistas como Duchamp y Cage (aparecerán también en Laguna en la serie de poemas titulada "Reflexiones automáticas" –2002– y en sus textos curatoriales de *Espectacular...* editados en 2019), la provocación, su "hermetismo transparente" (Premat, 2021: 142), el ritmo de invención (Contreras, 2002) que consiste en escribir sin pausa ni corrección, la importancia del procedimiento antes que de la obra acabada. Modos que pueden rastrearse, también, en la performance de Laguna.

interrumpe en dos versos –en la pregunta y en la disposición a invocar el pensamiento– para luego continuar desplazándose en una apuesta por el *seguir haciendo* que incluye poemas o divagues de "mierda".

En la charla en la Universidad de Buenos Aires del 2019, Laguna se extiende sobre la fuerza del error y de lo mal hecho:

> Todo lo que a uno no le gusta es una oportunidad. Lo que te gusta es lo conocido, en cambio lo otro es lo nuevo. [...] Aunque sea al menos como ejercicio para ver si se abre una puerta nueva. [...] Estoy en contra de la idea de la inspiración. [...] Para mí la escritura se relaciona con la imagen de meter el culo y probar y probar. Por eso es tan importante suspender la idea de lo bueno y lo malo. (Baigorria y Díaz, 2019: s/n)

Esta concepción irrumpe no solo en su *forma de hacer* poemas o un yo sino que se tematiza casi con las mismas palabras cuando el yo reflexiona sobre su escritura: "Con este poema me hago lugar/ con mi culo en el subte de escribir para abajo" (2018b: 79). Tanto en la charla como en el poema, "meter el culo" señala el atrevimiento de irrumpir en un sitio en el que parece no haber, justamente, lugar. Aunque, como ocurre en el subte, la poesía ya está llena de poetas, el yo insiste con *meterse* mediante una concepción que se distancia del saber hacer bien en la medida en que condensa lo poético en la idea de "escribir para abajo". Y añade: "Aunque viaje apretada y arrepentida/ voy a meter mi culo/ en la poesía" (79).[251] Estos versos comprenden el atrevimiento que implica *entrar* en un lugar por la fuerza y, al mismo tiempo, el temblor –arrepentida– en la medida en que resulta incómodo y, a veces, genera el sufrimiento suficiente como para que ese yo que quiso subirse al subte de la poesía quiera bajarse o, directamente, tirarse de la formación.[252] De hecho, el poema se titula "Hacía mil que no escribía" y el siguiente "Sé por qué no escribía, pero no lo voy a decir" (79). Este último es el que indicaba, como se vio al comienzo del capítulo, que otros

[251] Aunque en un sentido disímil, dirá en otro poema: "Me da vergüenza escribir/ pero lo hago como si tuviera metido algo en el culo" (2022: 113). La expresión, en este caso, se vincula con la rapidez y la incomodidad que impulsa la escritura.

[252] En varios de los poemas citados puede observarse que, junto con la risa y el atrevimiento, el yo que escribe poemas sufre y, antes que por la felicidad, se inclina por la depresión, el miedo o la idea del suicidio. En *Los grandes proyectos* (2018b), por ejemplo, se lee: "Tengo tantas cosas que me entristecen hoy" (14), "A la mañana estaba deprimida y alcoholizada" (30), "soy una persona común que escribe su maldita tristeza" (68), "Quedo afuera/ a la intemperie/ con mucho frío,/ con mucha soledad" (91), "Me siento tan tan sola" (97), "Yo estoy solísima" (107), "Mago Merlín sobre el quinto castillo/ desde donde la gente se tira al vacío" (111). Mientras que en la plaqueta *Que no vuelva nunca más* (2021) se lee: "Que se vaya/ el diablo para/ siempre/ Que no/ sienta al sátiro/ Que los/ miedos al miedo/ de tener miedo/ cesen" (s/n), y más adelante: "Cuando/ una vez me/ acosté en el/ puente borracha/ estaba esperando/ que se vaya/ si es necesario/ la vida" (s/n).

poetas se reían de sus poemas en los noventa y los 2000; al tiempo que insistía en perderle el respeto a la poesía. De este modo, en los dos textos poéticos se presenta un yo que apuesta por "meter el culo" con lo que sabe y no, en tanto "ejercicio para ver si se abre una puerta nueva", como explica en la charla del 2019.

Aunque también la deriva opera al interior de estas *formas de hacer* mal, como cuando el yo afirma: "Cada vez que empiezo un poema con un buen título/ el poema termina siendo malo" (2012: 91). En este pasaje, lo bueno y lo malo parecen contraponerse. Sin embargo, como se lee en los versos siguientes, "el tema no es que el poema sea bueno o malo/ sino que tenga forma de poema./ Aunque me gustaría (en el fondo) que fuera bueno" (91). La afirmación renueva y propaga el *deseñalamiento*: se distingue lo malo de lo bueno, luego se le quita importancia a esa distinción para, al final, "en el fondo", desear el valor de lo "bueno" desdeñado al comienzo. ¿A qué se refiere el yo, entonces, cuando afirma que le gustaría que su poema "fuera bueno"? Quizás una respuesta sea al buen poema nuevo que se inclina por lo malo, es decir, el buen poema malo cuyo valor reside en la forma, en el hecho de que esté escrito para abajo, como decía en el poema citado más arriba. Y, finalmente, en el gesto de constituirlo como espacio de prueba para, como describe en la charla, "probar y probar". En este sentido, el poema "Enter" pone en escena la concepción de versificación en su poesía y, a su vez, la falta de palabras del yo:

> Con un enter más
> el poema se hace más largo
> y si hacemos
> enter
> enter
> enter
> enter
> ¿Se escribe así enter?
> No sé
> igual se entiende…
> (2018b: 92)

Como si la única posibilidad de hacer que el poema avance fuese escribir el gesto del vacío del verso, lo que se debería apretar después de escribir la/s palabra/s que acá falta/n de cada verso, y repetirlo, como un modo de perpetuar la ausencia, simulando no conocer siquiera cómo se escribe el término. ¿No es esta una forma oscilante –entre la afirmación y la retirada– de *meterse* a *hacer* poesía y de *hacerse* la poeta?

Las ideas de boludez, de *poeta ingenuo*, *amateur* o *eterno principiante*[253] que la noción de estupidez permite condensar, pueden leerse a la luz de lo que Paula Siganevich entiende como un empezar desde el principio en tanto posible "treta del débil" (Ludmer 1984). El desvanecimiento de la distinción estupidez/inteligencia junto con el juego alrededor de la sacralización de estas ideas se observan en los siguientes versos: "Una mujer cree que tiene ser tan lista/ que los demás se tienen que convencer de que es una estúpida" (2012: 125). El vínculo entre lo femenino, la estupidez y el ser lista manifiesta la desmarcación de las categorías, las cuales, antes que oponerse, por el contrario, se tocan y se pliegan. El no saber o decir que no se sabe del que habla Ludmer en su ensayo "Tretas del débil" permite de alguna manera reorganizar el campo del saber, las distinciones entre ser estúpida o ser lista, entre el saber sagrado y profano, entre lo que se estudia en los libros y lo que se aprende en la realidad. En las producciones de Laguna ingresan materiales de distintas procedencias –la TV, la religión, la música, la intimidad, los cuentos de hadas, los saberes escolares– y se borran las jerarquías establecidas por la cultura dominante. Es decir, Laguna transforma no solo su lugar sino lo que Rancière llama "el sensorium de un espacio-tiempo específico" (2006: s/n). Ante la lengua patriarcal, la predominancia de hombres en el campo del saber, de las letras y de la poesía, Laguna escribe:

> y saber que nunca voy a corregir este malfito poema
> /
> mirá
> lo en pedo que estoy que no puedo ni escribir. este es mi
> lenguaje. te gusta =?
> (2018b: 66)

La falta de corrección se erige ya no como producto de las lógicas de auto-edición e inmediatez del catálogo de ByF sino como decisión poética y política, tal como indica la leyenda: "Podría dibujar mejor pero no quiero", como se verá, en una de sus muestras. En los versos citados, Laguna elige escribir con un lenguaje precario, en algunos casos al borde de lo legible, configurando una voz vulnerable y provocativa a la vez, una voz estúpida: "el dice aue escribo mal[sic]/que no corrijo/ pero si estoy en pedo… .", y concluye: "sufriendo./ mirá…/ si voy acorregir [sic]" (66). La provocación se vincula con aquello que Ludmer lee en la treta del débil en tanto habría una aceptación del lugar asignado por el

[253]Según Ernesto Montequin, la figura de artista reivindicada por ByF es la de un "eterno principiante, obsesionado (y agobiado), por el espectáculo de su propia vida interior" (2003: 39), un artista amateur, que "ingresa en el arte en un estado total de inocencia [...] armados sólo con su avasallante subjetividad" (40).

otro, en este caso, un varón que dice cómo deben hacerse las cosas, y cuáles son los criterios del bien y del mal, que se combina con un enfrentamiento condensado en el "mirá". Al mismo tiempo, pese a esa falta de corrección, se escribe apostando a lo mal hecho, esto se cristalizará al momento de publicar los versos respetando la *caligrafía precaria*.

En este sentido, las producciones poéticas de Laguna, fundamentalmente aquellas anteriores a *Control o no control* (2012), presentan un yo despreocupado por las reglas ortográficas que sancionan el escribir "bien" porque lo que anima su poética es la urgencia del deseo y del goce; el "gesto feliz"[254] y ligero que busca liberarse de la premeditación. La ingenuidad y la indiferencia ante la norma se tornan una fuerza que suspende la intimidación de los valores, movimiento determinante para la incesante innovación que su performance propone.[255] En *Cartas de amor* (Laguna, 2000), se lee: "a travez[sic]" por "a través" o "hambientes[sic]" en lugar de "ambientes" (s/n), por nombrar solo algunos ejemplos de los tantos desplazamientos de la norma ortográfica que acortan las distancias entre el poema y el borrador en vínculo con la materialidad de las plaquetas de ByF. Mientras que en *Samanta* (Laguna, 1999) se visualizan errores de tipeo como "me sioento [sic]" (4) en lugar de "siento"; o: "–El otro día recibé [sic] un mensaje" (5) en lugar de "recibí". Asoma, así, una acepción del errar en términos de equivocación, una percepción del arte antes que como objeto cerrado y acabado, como prueba y devenir abierto a la libertad de no gustar y de hacer mal (Aira, 2021: 44). Este gesto replica el no saber de los relatos iniciales, la inmediatez y el riesgo a no ser tomada en serio o el riesgo de ser tomada

[254] El tratamiento de la cuestión ortográfica en la literatura ha sido problematizado por Barthes en "La libertad de trazar" (2013 [1976]), al pensar en la ortografía como representación de la ley. En este texto, Barthes analiza una discusión sobre la ortografía que tiene lugar en la novela *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert en la que uno de los personajes concluye diciendo: "¿Y si la ortografía no fuera más que una broma?" (69). A partir de esta intervención, Barthes no solo denuncia la legalidad del sistema sino las sanciones que se reciben desde la primera infancia y los efectos de exclusión que las faltas ortográficas generan. El ensayo propone que, muchas veces, la ortografía legalizada "impide al que escribe gozar de la escritura, de ese gesto feliz que nos permite poner en el trazado de una letra *un poco más* que la simple intención de comunicar" (71, cursiva en el original).

[255] Con respecto a lo mal hecho, en el texto "Las Palabras vienen después", reunido en *Espectacular...*, se presenta una supuesta conversación entre Laguna, Javier Barilaro y Mariela Scafati. Allí se lee: "vos sos como los Ramones que no ensayaban para seguir haciéndolo mal" (2019 [2014]: 63). Aunque no se indique quiénes son la primera y la segunda persona a la que se dirige, es una reflexión que resuena decididamente en el *hacer* de Laguna.

como una "boluda" en tanto movimientos que articulan su performance.[256] En el poema-plaqueta *Salvador Bahía, ella y yo*, se lee:

> es mi *primer cuento*
> es lo más largo que he escrito.
> Mi proyecto ambicioso,
> [...]
> *He imitado* a grandes *escritores*
> como Bocaccio,
> César Aira,
> Clarice Lispector,
> Cecilia Pavón,
> Gabriela Bejerman
> y Paulo Coelho.
> Antes de escribirlo
> *tenía mucho miedo*
> de caer en algo superficial
> frívolo o tonto
> o de no poder lograrlo
> [...]
> *Fue difícil para mí*
> mantener el hilo para que se entienda
> algo tan largo.
> *También me costó*
> *conjugar bien los verbos*
> *y encontrar los adjetivos apropiados*.
> (1999: s/n, la cursiva es nuestra)

Se imita a quienes tienen el saber y la palabra, "los grandes escritores", y se manifiesta un miedo a la escritura, dado que el atreverse a entrar en ese espacio encierra temor. Sin embargo, la serie de "grandes escritores" que se menciona es una serie desviada de la cultura dominante, una serie intervenida, que justamente diluye las divisiones entre literatura buena o mala, grandes y malos escritores, hombres y mujeres, géneros mayores y menores (figuran autores de libros de autoayuda, novelas, poemas), escritores y amigos. Un nombre como Aira asociado a un lector "culto", leído y estudiado en los ámbitos académicos, frente a un escritor como Paulo Coelho que se asocia a un lector masivo, conviven sin ninguna distinción bajo el rótulo "grandes escritores", donde también se inscribe a sus amigas –Bejerman y Pavón–. Por otra parte, la dificultad de dominar el

[256] En relación con esto, señala Yuszczuk en su lectura de *La princesa de mis sueños*: "A la mayoría de nosotrxs nos enseñaron puntillosamente lo que debía tomarse en serio y lo que no, y lo acatamos al pie de la letra. Laguna no. Con una poesía llena de humor y relampagueos de genialidad, donde lo bobo no justifica su presencia sino que simplemente está ahí, hace equilibrio en la cuerda floja del arte y no, que es lo mismo que decir que hace pie allí donde parecía imposible. Los efectos sobre la poesía circundante son catastróficos. Y sobre la crítica también" (2018: s/n). Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/121637-cosas-maravillosas

lenguaje, la falta de adjetivos y de saberes gramaticales, performan el saber del principiante próximo a la infancia, de la niña que empieza a escribir con lo que sabe –la precariedad del *hacer* ya presente en ByF–, aunque eso signifique inventar sus propias reglas. Asimismo, el contraste, por un lado, entre el "primer cuento" y la "consagración", y por otro, entre "simple" –"este es un cuento/ muy bonito/ y simple", dice al comienzo del poema– y "proyecto ambicioso", puede leerse en términos de "parodia del ingreso institucional a la literatura", como señaló en su análisis Yuszczuk (2011: 374). En este mismo sentido se destacan otros versos que rezan: "Tengo pocas palabras para usar,/ quiero utilizar más/ pero no se me ocurren" (2012: 51).

En las antípodas de la figura de Alejandra Pizarnik, entonces, Laguna construye una performance para quien la poesía no es sino una práctica ordinaria –"débil", diría Groys– que se realiza mientras se puede, sin conocimientos (entre sus rasgos se señala la falta de lecturas y saberes literarios, el desconocimiento de la norma ortográfica), con poco tiempo, espontáneamente y con los materiales que se tiene a mano (dentro lo que se tiene a mano se encuentra con su propia figura). En uno de sus poemas, dirá: "Es más fácil escribir que hacer pis" (2012: 80), y en otro: "Tengo poco tiempo para escribir/ el mejor poema de mi vida/…/ Tengo 5 minutos" (2012: 92). La acción de escribir se intercala dentro de las urgencias, a la vez que se le concede muy poco tiempo, en contraste con la pretensión de escribir "el mejor poema de mi vida". Si el poema alude a la posibilidad de escribir ya no un poema, sino el mejor en cinco minutos, cabría preguntarse: ¿cuánto se tarda en escribir el peor poema?, ¿cuánto se tarda en escribir un poema que esté más o menos bien? Un "ratito", responden otros versos de Laguna como un modo de disputar la legitimidad de lo poético: "Y qué lindo que tengo este ratito para escribir,/ para hurgar dentro de mis emociones/ y probar escribir algo que esté más o menos bien" (2012: 118). Esta concepción sobre la propia escritura se hallaba en su "Visión del arte" al momento de afirmar que una de sus obras estaba hecha con lo primero que había encontrado a mano, gesto que reenvía a la filosofía DIY militada también en sus prácticas como escritora y editora de ByF.

Es que, efectivamente, escribir es para Laguna como "[tirar] un bife a la plancha" (2019: 83),[257] esto es, una acción cotidiana e inmediata. Pero si no hay un anhelo de

[257] En su texto "Si yo fuese un físico... no sé si lo lograría" dedicado a Guillermo Iuso, Laguna reflexiona sobre la propia escritura: "El escribir es una manera de observar con los dedos, escribir rápido es concentrarme en las cosas que me interesan de lo que veo [...]. A este acto de escribir le tengo que tirar así, como se tira un bife en una plancha" (2019 [2014]: 83).

superación, de aprendizaje, de desarrollo de una sensibilidad o una técnica, ¿qué es lo que motiva al yo, en la performance de Laguna, a continuar *haciendo*?, ¿cuál es el recorrido que traza para sí en la constitución de su imagen?, ¿cuál es el camino de su performance?

Una posible respuesta sería, citando a Laguna, "el camino del corazón" (2020: 91) al que se refiere para describir su modo de pensar el "camino del artista" (91). Como se advirtió, este recorrido no se circunscribe únicamente a lo poético, se trama a partir de los afectos y de las emociones que adscriben a la inestabilidad, el no saber y la deriva. Una obra que se constituye en y por los afectos, apuesta menos a la destreza que al temblor del yo, por lo que deviene pura "contingencia" (Agamben, 2016: 41) en tanto que el hacer escapa propiciamente al dominio del artista. En consonancia con esto, en una de sus últimas conferencias en el 2004 titulada, justamente, "¿Cómo no temblar?", Jacques Derrida afirma: "No podemos no temblar en el momento de pensar, de escribir y, sobre todo, de tomar la palabra, en particular cuando a falta de fuerza y de tiempo, lo hacemos de manera más o menos improvisada" (2009: 23). Y añade: "sobre todo cuando se trata de interrogarse" (23). El temblor que constituye, junto con el atrevimiento, uno de los movimientos decisivos de la performance de Laguna, se corresponde con esta entrega a lo abierto que la formulación "el camino del corazón" supone, en tanto que apela a fundir el camino del artista con lo afectivo. Porque escribir desde lo afectivo es necesariamente renunciar a la planificación y a lo conocido, implica un arrojo a lo desconocido, lo que conlleva, no una ejecución cerrada de las obras, sino la combinación de dudas y miedos que ponen la mano a temblar.[258]

La relación necesaria entre el artista, el miedo y la exploración del error se afirma en el manifiesto "El arte del futuro", escrito por Laguna y Francisco Garamona: "La pasión del Artista del Futuro será el miedo porque eso lo volverá valiente, será como una antorcha humana que ilumine la noche del error" (2015: 14). Dado que no es factible proponerse temblar –el temblor le sucede a alguien–, como no podría decirse que existe un momento en el que el sujeto decide arriesgarse, Laguna no configura un programa estético que la haga temblar, más bien deja abierto su hacer –poético, visual, cultural– para que advenga el temblor. La valentía del miedo a la que se refieren ella y Garamona, entonces, será una de

[258] En su conferencia, Derrida enuncia el temblor en términos de deber –un "hay que temblar" (2009: 24) excedido– como modo de admitir el error en el hacer, con el fin de evitar caer en la certeza del saber y de la inteligencia: "el temblor se mantendrá siempre heterogéneo al saber, es el único saber posible al respecto" (24).

las vías posibles de encuentro con el error, que se podría traducir en ceder a la posibilidad de fracasar, de no ser tomada en serio, de improvisar, de dudar en el mientras y mantenerse, siempre inquieta, en la zona movediza. Los versos del libro XIII (76-78) de *La divina comedia* de Dante le sirven a Derrida, y también a este análisis, para explicar el temblor: "Pero la naturaleza es siempre imperfecta,/ operando a semejanza del artista/ que posee su arte, pero le tiembla la mano" (Citado por Derrida, 2009: 27). El artista deviene artista en el momento en el que pierde control sobre su hacer, ahí una forma del temblor; aunque también está la otra, la del estremecimiento como síntoma del goce. De modo que la dimensión afectiva de la escritura, de la lectura y de la composición visual de Laguna tiene mucho que perder pero prefiere *correr el riesgo* y disponerse, así, al advenimiento del temblor.

2.4.2 Copiar y admirar

El recurso a la copia es otra de las estrategias deseables frente a la estupidez que, en tanto estereotipo, opera como el calco de una verdad de la que no se puede escapar; por esto, la copia de la copia, no solo asume el imposible exterior de la estupidez, sino que provoca un leve movimiento ante lo fijo por vías de la repetición.[259] En la performance de Laguna, el procedimiento de la copia aparece tempranamente, según explica en la charla antes citada: "Cuando era chica hice una primera muestra. La idea era de copiar cuadros de otras personas. Me atraía hacer eso [...]. Nadie podía decir que era creativa porque copiaba y eso

[259] Así lo describe Barthes en *S/Z*: "El único poder que tiene el escritor sobre el vértigo estereotípico (vértigo que es también el de la «estupidez», la «vulgaridad») es el de penetrar en Él sin comillas, operando un texto y no una parodia. Es lo que hizo Flaubert en *Bouvard et Pécuchet*: los dos copistas son copiadores de códigos (son, si se quiere, estúpidos), pero como ellos mismos están enfrentados a la estupidez de clase que los rodea, el texto que los pone en escena abre una circularidad donde nadie (ni siquiera el autor) domina sobre nadie, y ésta es precisamente la función de la escritura: hacer irrisorio, anular el poder, (la intimidación) de un lenguaje sobre otro, disolver, apenas constituido, todo metalenguaje" (2015: 104). Recordemos que al final de la novela de Flaubert citada por Barthes, los protagonistas que comienzan siendo copistas para luego aventurarse en un camino de aprendizajes y desasnarse, volverían (el manuscrito se interrumpe por la muerte de Flaubert pero así lo indican los esquemas que imaginan el final) a copiar como antes. Es decir, la imposibilidad de salir de la ignorancia y de la estupidez los impele a regresar al punto de partida: únicamente resta, en el sentido de acción digna, copiar. Algunas versiones proponen que lo que van a copiar es, justamente, el *Diccionario de los lugares comunes*, proyecto inacabado –¿cómo terminarlo?– al que Flaubert se refiere como el libro de la estupidez humana, publicado póstumamente en 1911.

me liberaba de cierto ego" (Baigorria y Díaz, 2019: s/n). Así, en la medida en que su primera muestra evade las pretensiones de originalidad, su *hacer* despeja los riesgos de quedar capturado por el ego.

Este recurso se retoma, también, en su tránsito por la Escuela de Bellas Artes donde, según cuenta, se "copiaba los cuadros de todo el mundo" para suplir la falta de ocurrencia.[260] Lejos de una sujeción al original, la copia se percibe como libertad para seguir produciendo o, también, como prueba visible de la huida hacia adelante del hacer, a cierta distancia de valores tradiciones del arte como la originalidad y la autoría. "No creo en la figura del artista genio aislado que no viene de ningún lado. Todo lo contrario. Yo creo en la mímesis, en copiar, en absorber todo del entorno", dice en otra entrevista (Golubicki, 2020: s/n). De este modo, el gesto de copiar se transforma en otra manera de practicar el *deseñalamiento.* Esto se observa en el libro *La princesa de mis sueños* (2018) cuya tapa consiste en una pintura de Laguna copiada de un papel de carta, aunque son muchos los ejemplos de copias extraídas de otras pinturas, cuentos infantiles o posters. En esta serie de obras visuales se encuentra la tapa del disco de Luis Miguel titulado *Aries* de 1993 y la tapa del segundo álbum, *Un segundo en el tiempo*, de Cristian Castro del mismo año.

[260] Al respecto, señala Laguna en una entrevista: "En la Escuela de Bellas Artes me copiaba los cuadros de todo el mundo, porque como no se me ocurría nada les copiaba a otros compañeros las ideas y después me di cuenta de eso en la voz: por ejemplo, en algunas palabras que me vienen y que son de alguien, por ahí no es todo un poema, ciertos rulos en las palabras… Pero bueno, la poesía es libertad" (León, 2018: s/n).

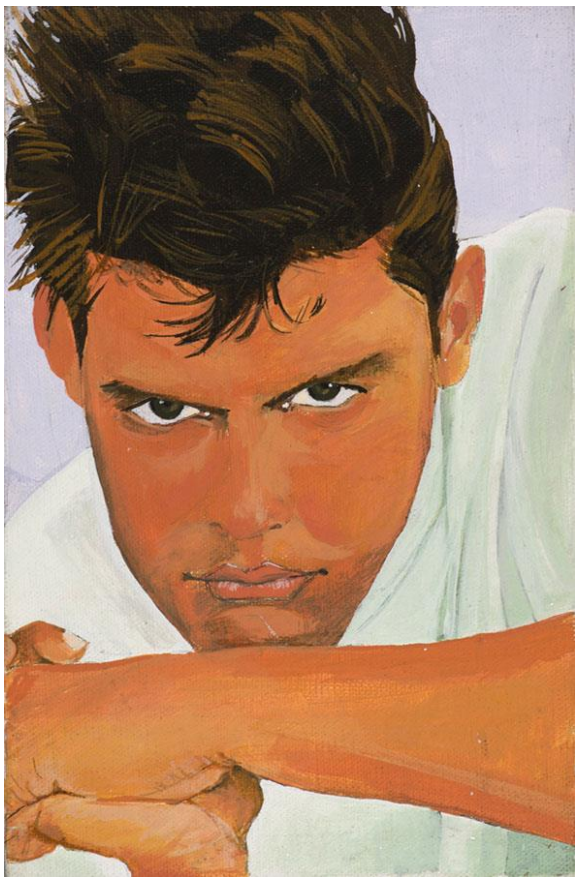


Figura 5. ***Luis Miguel,*** **1994.**

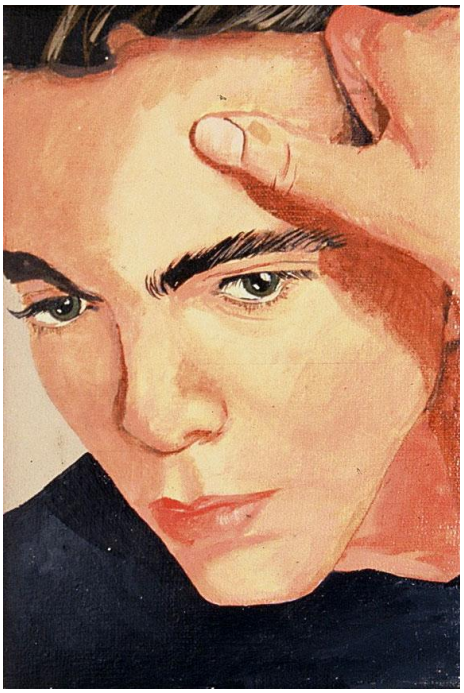


Figura 6. ***Cristian Casto*****, 1994.**

En la Figura 5 y la Figura 6, la acción del artista consiste en reproducir las imágenes de los discos sustrayendo los títulos que contienen los originales, sin dejarse capturar por la búsqueda de valores modernos como singularidad e invención.[261] Tanto las poses de los cantantes como los colores fueron respetados en cada uno de los casos. Los artistas que se elige copiar sobre la tela evidencian, asimismo, un interés por materiales populares y accesibles que remiten directamente al contexto de producción. Mientras que, por otra parte, afirman una estética común con las pinturas de Marcelo Pombo –*Michael y yo* (1989) y *Xuxa* (1993)– en donde el artista se desplaza para presentarse como un "fan" de "ídolos infantiles y juveniles" (Lemus, 2017: 61).[262] Si las Figuras 5 y 6 exhiben cierta fascinación por dos ídolos populares, una modulación de este gesto se encuentra, un año después de la muestra, en el poema "Xuxa es hermosa" publicado por Laguna en *Poesías.*[263] Como se lee, el yo enuncia desde la admiración un retrato fugaz de la artista:

> Xuxa es hermosa.
> Su cabello es hermoso
> y su boca dice cosas hermosas.
>
> Yo creo en su corazón.
> Xuxa es hermosa.
> (1995: s/n)

Aunque el procedimiento no implique copiar, los versos esbozan mediante la descripción –cabello, boca– una imagen de la artista brasileña cuyo énfasis reside en la exaltación de su belleza y de su personalidad. La repetición del adjetivo que genera la rima de los versos impares, persiste en marcar su hermosura, proceder que remite a la admiración apasionada de una fan que se arriesga a "creer en su corazón" movida por la certeza de que "Xuxa es hermosa". Además de desmarcarse de la originalidad, el yo que se pone en escena en estos versos se entrega a escribir como si fuera una seguidora que repite tenazmente el amor que siente hacia su ídolo, y, como en las Figuras 5 y 6, su poema deviene otra forma de

[261] En relación con la copia, la narradora de *Una chica menstrúa...* (2008) también contará que la Catana pinta cuadros que copia de imágenes: "lo copié de una foto" (6), le explica a Dalia.
[262] Su obra *Xuxa* (1993) de hecho se asemeja en mucho al poema de Laguna dado que además de la estética se lee: "Xuxa/ Estás en mi corazón/ Y en mi mente/ Marcelo". Disponible en: http://tacmusto.blogspot.com/2016/12/marcelo-pombo.html
[263] En la selección de poemas publicada en 1998, primero en la revista *nunca nunca* y luego en *Diario de poesía*, se reescribe el segundo verso incorporando el adjetivo rubio: "Su cabello rubio es hermoso"(1998a: 16; 1998b: 14). Finalmente, el verso vuelve al original en *La princesa de mis sueños* (2018a).

invocarla. En estas obras, entonces, la figura de artista da un paso al costado, en la medida en que se presenta corrida de los valores que tradicionalmente la constituyen y, más bien, se acerca a la figura de la fan.

En consonancia con esto, en la plaqueta *César Aira y Cecilia Pavón* el yo comienza diciendo:

> César Aira
> me encanta.
> He leído poco
> pero siento
> que siento como él.
> (1999: s/n)

La admiración que siente hacia Aira empuja al yo a escribir y, aunque no leyó mucho de él o no leyó tanto como él –no se expone con precisión– se identifica con su sensibilidad sin aspavientos. El poema continúa tratando de emular su escritura como fuente de "inspiración" que se corta cuando "Cecilia" se despierta. Aira, entonces, incita al yo a escribir un poema en un sentido doble. Por un lado, debido al deseo de expresar su admiración por él, gesto que aproxima la escritura y la figura de la fan del poema de Xuxa. Y, en un segundo momento, dado que intenta perseguir su sensibilidad en los versos que prosiguen. El yo se referirá al momento de iluminación/inspiración del que se desprenden "torrentes" de acciones cercanas al "trance" que hacen que la lengua se relaje y "allí/ todo es posible" (s/n) porque "la luz todo lo baña" y "los oídos escuchan más" (s/n). Lo que se juega en estos versos no es tanto si coinciden las sensibilidades de Aira y del yo que está escribiendo sino más bien que ese yo que está escribiendo "siente que siente como él" –por eso escucha más– y eso funciona como fuerza que motoriza su escritura. El poema opera, de este modo, como una puesta en acto de aquello que presentaba en *Salvador Bahía, ella y yo* (1999) cuando decía: "He imitado a grandes escritores", entre los que se nombraba a Aira.

Por otra parte, la copia se ejerce en relación a los textos de otros como como ocurre en la revista *Ceci y Fer* (2002) donde se incorporan letras de canciones de Shakira (82), de Eminem (87) o de Whitney Houston (79). De hecho, serán varios los poemas donde el yo reflexiona sobre la copia como potencia creativa: "Todo lo que no tengo/ lo puedo copiar" (2018b: 105). Y en otros se recuperan fragmentos de poemas de su autoría como en "¿Estás en la playa esperándome?" (2022) cuyos versos liminares –"Escribime un poema para hoy/

que sea una pista para hoy" (62)– son una transcripción de otros que había escrito diez años antes en "El poema de hoy" (2012: 173). En este sentido se lee: "Algo de mí anduvo bien/ hay algo en mí que funcionó/ lo voy a copiar" (2022: 21). El texto "Sos un sueño" dedicado a la obra de Mariela Scafati, justamente, celebra el procedimiento al referirse a sus "falsificaciones" y alega: "muchas veces lo falso-copiado nos provoca más satisfacción que lo original" (Laguna, 2019 [2009]: 25). A lo largo del escrito, el yo discurre deslizándose de la oposición falso/verdadero a partir de enunciados que promueven su oscilación como cuando se refiere a lo "aparentemente verdadero" (24) o cuando arriesga, directamente, que "lo falso es verdadero" (25). Este movimiento concluye con una aserción que lo condensa de manera sucinta: "original y copia no son más que diferentes formas de aplicar la perspectiva. Diferentes lugares donde situar el punto de vista" (25). De este modo, se imprime la indeterminación y el corrimiento sutil, en tanto que la copia es otra forma de lo original. El *hacer* por vía de la copia, entonces, se empeña en deslizar las divisiones entre original y falsificación, puesto que se performa un yo que *hace* arte sustrayéndose de esos binarismos.

El proyecto *Donaciones* (2008-2009) llevado adelante por Laguna junto con Roberto Jacoby puso en escena someramente el juego oscilante entre la falsificación y el original. Como se vio en el capítulo anterior, la circulación de réplicas entregadas por el Museo de la Cárcova[264] a ByF Fiorito y por Laguna y Jacoby al Museo de la Cárcova[265] se desmarcaron de los valores de originalidad y de comercialización en la medida en que las obras replicadas perdieron su carácter singular y el valor se reconfiguró. La copia del pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel, realizada por el Museo de la Cárcova, por ejemplo, *desmaterializó* el objeto referido mediante la creación de nuevas condiciones para la aparición de esa escultura desprendida del original. Así, al colocarse en un pedestal en Villa Fiorito, la obra no únicamente se escurrió de la colección privada sino que se resignificó con el nuevo contexto: el pie izquierdo del *David* convocó "la zurda" de Diego Armando Maradona, un ídolo popular argentino nacido allí.

[264] Jacoby y Laguna recibieron, como se dijo, cinco réplicas de regalo por parte del museo. En febrero del 2009, se instaló en la entrada de Villa Fiorito la réplica del pie izquierdo del *David* de Miguel Ángel, realizada por el Museo de la Cárcova, sobre un pedestal construido por los vecinos en homenaje a la "zurda" de Diego Armando Maradona.

[265] El Museo de la Cárcova incorporó una réplica de *Feuille de vigne femelle* de Marcel Duchamp, realizada por Jacoby y Laguna. Véase: Davis, F. y Lucena, D. (2011). "Biografía: Metamorfosis de una vida en fuga hacia delante".

De manera que *hacer* un yo que copia permite entrever las continuidades entre su yo poético y su yo artista visual, pues ambos se *hacen* en sentido doble –en tanto se performan y se "hacen pasar por"– buscando *deseñalarse* de la figura de artista. Por momentos, la performance lo hará acercándose a la figura de la fan que se obsesiona y replica la imagen de su ídolo en pinturas (Luis Miguel, Cristian Castro) o a través de la escritura (Xuxa, César Aira) y, por otros, próxima a la artista amateur que copia lo que ve (papeles de carta, pinturas, versos) como un modo de asumir la falta de ocurrencia. Sucede que, al copiar una imagen, no solo se vuelve indiferente el nombre propio sino que "todo derecho de autor y toda pretensión de originalidad pierden sentido", como señala Agamben (2016) a propósito del acto poético, y este gesto "llena de alegría" (36) al artista. Siguiendo esta afirmación, cabría preguntarse, ¿por qué renunciar a la originalidad y al nombre propio concibe una profunda alegría en un artista o, en este caso particular, en la performance de Laguna? Posiblemente porque anima la propia "potencia" (Agamben, 2016) de lo personal y de lo impersonal que todo acto creativo, en sentido amplio, comprende. [266] La felicidad de *hacer* con otros se reafirma, de este modo, como una de las premisas a partir de las cuales se conforma el camino de la performance de Laguna.

2.4.3 Errar en el poema o perderse a las siete de la tarde

Así, si en varios de los poemas citados parte de la crítica propuso leer una poeta *principiante*, *ingenua* o *banal*, este trabajo apela a leer estas categorías como potencia a partir de la noción de estupidez. Su performance del yo asume la estupidez y, ante la imposibilidad de escapar de su presencia, ensaya pequeñas trampas, como la copia, a modo de desprendimientos.[267] Dado que nuestro estudio propone la obcecación y el desplazamiento en tanto movimientos que se imponen, conviene continuar explorando las vías a través de las cuales se perpetúa dicho movimiento. Además de *hacer* mal o de *hacer*

[266] En relación con la potencia, explica Agamben: "Toda potencia humana es, cooriginariamente, impotencia; para el hombre, todo poder-ser o poder-hacer está, constitutivamente, en relación con su propia privación" (2016: 39).

[267] Barthes lo explica en los siguientes términos: "hacer trampas, robar, sutilizar (en las dos acepciones de la palabra: refinar y hacer desaparecer una propiedad), es decir, parodiar, en rigor, pero aún más, simular [...] El trabajo de la escritura en el que pensamos hoy no consiste en mejorar ni en destruir la comunicación, sino en *afiligranarla*" (2013: 107, cursiva en el original).

copiando, ¿existen otros modos de practicar el corrimiento de los sentidos y de los valores cuajados?

Su performance optará por la errancia, como se adelantó, en términos de desplazamiento con el fin de despegarse de las ideas y lugares fijos, ya presente en la breve autobiografía escrita en Bola de Nieve, cuyos ecos no dejan de manifestarse en diversas entrevistas. En una de ellas, publicada por la revista DoDó, la errancia se visibiliza especialmente en la presentación que la entrevistadora decide destacar en la primera página: "artista plástica, escritora y poeta, acaba de abandonar su labor de curadora para ver qué otras cosas suceden" (Delfabro, 2007: 57). En esta cita, la curiosidad y la deriva emergen como búsquedas artísticas ya que, afirmará Laguna unas líneas más adelante, "más triste es quedarse en una idea fija" (57). Es que, justamente, la fijeza representa la pérdida de vitalidad y empuja a la performance hacia el carácter inanimado de los objetos o a la forma cerrada de las etiquetas. Con el fin de rehuir de la captura fatal, se ponen en escena exploraciones y devenires improvisados entre disciplinas, entre escritura y dibujo, como se advirtió en su relato de origen. El movimiento obstinado se revelaba ya en aquellos cuadros que resultaron poemas en *Poesías*, o en la muestra del 2000 en el Rojas en donde escribe en una tela blanca: "Esto es todo lo que puedo hacer en este momento". La evidente preponderancia de la palabra en la obra visual, vuelve difusos los límites entre una y otra disciplina.

En su libro *Control o no control* (2012), la performance *deseñalada* se despliega en la aparición de sus dibujos, puesto que su corazón antropomórfico irrumpe en dos oportunidades acompañando el sentido de los poemas (44; 185).



¿Qué hacés poema de mí?
¿Por dónde me llevas?
Has hecho que los poetas se enemisten conmigo,
me has tirado en un campo de batalla
lleno de tanques.
Las bombas caen
mirá
sobre la "i"
cayó una bomba.
¿O está suspendida
y esta guerra
es un sueño?
No sé
he abandonado en la empuñadura
la racionalidad
y la cambié
por tu mente rítmica.
Poesía maldita
no voy a luchar contra vos,
haremos el amor
acá
en medio de los cadáveres.

Un rayo eléctrico
cae
sobre el pararayos
¡aaaaaaaahhhhhh!
y simplemente me cayó encima.
Pero vos, poesía,
seguirás loca
metiéndote en las camas de mis amigos
dándoles
más
locura,
erradicándoles su esencia.

186

Figura 7. *Control o no control*, 2012, p. 185.

Esta misma imagen del corazón será parte, cinco años más tarde, de *Fernanda Laguna para colorear* que es, según indica Francisco Garamona en la contratapa, "un anexo de su diario íntimo" (2017: s/n). Es decir, la performance del yo, montada a partir de la tensión entre personaje literario, *individuo real* y figura autoral se extiende a lo visual o a lo que se puede llamar personaje dibujado. En la Figura 7, puede observarse el modo en que el yo reflexiona sobre su imagen autoral, ubicándose a partir de la idea de enemistad –padecida, no buscada– en un lugar diferente al del resto de los poetas. Así, el dibujo del personaje acompaña el sufrimiento que describe el yo poético en la página siguiente.

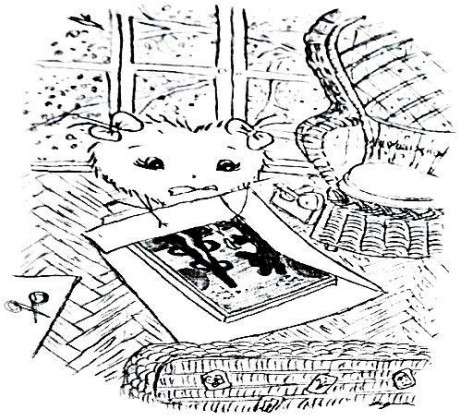
"La poesía maldita", entonces, se percibe como un campo de batalla del que el yo busca sustraerse a partir del no saber y del afecto –"no voy a luchar contra vos,/ haremos el amor"– que la aleja del enfrentamiento. En este sentido, el yo opta por el ritmo antes que por la razón, del mismo modo que antes que la lucha prefiere el encuentro amoroso. En un gesto de retirada, el yo se rinde a la voluntad y a la locura de la poesía, al momento en que dice dejarse llevar sin rumbo, afirmación que envía a la viñeta "Perdida" que acompaña

este dibujo en su libro de 2017 (19). Ahora bien, aunque el yo refiere a los poetas en tanto enemigos –"Has hecho que los poetas se enemisten conmigo"– e intente alejarse del campo de batalla, se ubica directamente en ese combate –"Las bombas caen/ mirá/ sobre la «i»"– y entre los cadáveres. Estos versos permiten perseguir, de nuevo, la pista de la sobreviviente del poema "Terminaron los 90", en la medida en que el yo no se hace responsable de la lucha pero hace el amor "en medio de los cadáveres". ¿Son los cadáveres de los poetas que habitan los castillos? El corazón personaje, entonces, subraya los vínculos entre autora, figura autoral y yo poético. Por otra parte, el poema alimenta la performance de Laguna no solo en esta tensión sino también al resaltar uno de los caracteres de su programa artístico como es el riesgo de no saber –está "perdida" y no sabe ni qué hace el poema ni dónde la lleva– cuyo efecto consistiría en presentar una escritura y una idea de poesía libre de premeditación y de programa, como si la poesía fuese algo que le sucediera fortuitamente a su performance del yo.

En *Fernanda Laguna para colorear*, los vínculos entre el dibujo del corazón y Laguna *individuo real*, se articulan en las viñetas que señalan datos de la vida de Laguna del tipo "Roberto Jacoby nos invita a la bienal de San Pablo" (2017: 71) o "Acá justo Francisco está en el baño" (84). Estos nombres propios forman parte de los afectos de la artista –por ende de su obra– y los datos coinciden con la participación efectiva de Laguna en la bienal o con la relación amorosa de Laguna y Francisco Garamona, abonando la lógica del chisme. Sin embargo, el análisis no se interesa en buscar la verdad de los datos sino señalar nuevamente la tensión entre figura autoral-persona-personaje, como se observa cuando el corazón, por ejemplo, aparece en uno de sus dibujos pintando los cuadros de Laguna.



Figura 8. ***Ella naufragó y él con ella (por suerte)*****, 2013. En archivo Galería Nora Fisch.**



Embalando "Ella naufragó y él con ella".

Figura 9. ***Fernanda Laguna para colorear*****, 2017, p. 39.**

En la Figura 8 se ve una pintura del 2013, parte del catálogo de la Galería Nora Fisch. En la Figura 9, se muestra la escena del embalaje de ese cuadro que Laguna vuelve a pintar. Se superponen, así, los planos mientras se juega con las relaciones entre sus obras y entre artista, figura de artista y personaje. Así como ocurría en los poemas, el corazón escribe y pinta.

Aunque para rastrear la fuerza creativa de estas *formas de hacer* su yo, resulta productivo volver a la idea de textos-cuadros presente en la escena mítica, que curiosamente se performa en la Figura 10. El corazón personaje que representa a Laguna está escribiendo-pintando uno de los poemas que formaron parte de su plaqueta *Triste* (1998), poema que será incluido en el número 2-3 de la revista *nunca nunca...*, luego en el número 47 de *Diario de poesía* y, finalmente, en *La princesa de mis sueños* (2018).



En mi taller con la alfombra de yute que me pasó un tío.

Figura 10. ***Fernanda Laguna para colorear*****, 2017, p. 31.**

Esta imagen actualiza la tensión Laguna-personaje visual/ Laguna-figura autoral pero sobre todo pone en escena el juego de la errancia: el personaje parece pintar el cuadro que es, más bien, un poema. El poema, de esta manera, deviene cuadro y el cuadro poema. Queda, por otro lado, pendiente una pregunta que se vincula con la copia y la repetición. Además de las mayúsculas, se observan en la imagen algunas modificaciones respecto a la versificación del poema. En las publicaciones mencionadas se lee: "Soy una mente y un corazón./ Mi mente es tonta/ y mi Corazón no sabe lo que siente" (2018: 56).[268] La reescritura modificada podría ser leída, en principio, de dos modos. Primero, como un descuido al momento de transcribir el poema que se vincula con el efecto de falta corrección e inmediatez de su programa. La segunda lectura, que también se encarga de exhibir rasgos de la performance del yo, destacaría la inestabilidad de la obra. El yo que dibuja, en este caso, modifica su decisión respecto del uso de mayúsculas y, sobre todo, altera el ritmo con el nuevo corte de versos. Estas variaciones alientan la interrogación acerca de si un poema que cambia su ritmo sigue siendo el mismo poema o, más bien, deviene poema de la "contingencia" (Agamben, 2016). En la Figura 10, por último, se observa con claridad cómo el yo poético y el yo-corazón se ubican deliberadamente en la estupidez –"mi mente es tonta"– y en el no saber ligado a los afectos: "mi corazón/ no sabe/ lo que siente".

La extensión de este gesto oscilante se observa, en su libro *La princesa de mis sueños* (2018), más precisamente, en el apartado "Carteles de mis diarios íntimos" en donde se exponen dibujos y frases hechos con marcadores que lejos de aislarse del resto del libro devienen una poesía más y la construcción del yo avanza, se ensancha, hacia una mirada sobre lo poético que no se limita al trabajo con las palabras. La huella de este cruce se distingue ciertamente en el hecho de que cuatro de estos carteles también se incluyen en *Amor total: los 90 y el camino del corazón* (2020), libro que reúne su obra visual. De modo que los carteles ejercen la fuerza de una deriva respecto de los limites no solo disciplinares –¿son poemas o pinturas?– sino también genéricos puesto que oscilan entre el poema y el diario íntimo. Asimismo, en su pintura *Gusto de vos* (1999) asoma su idea de cuadros-poesías que acuden a la palabra para expresar de forma explícita aquello que se escapa a la pintura, como le explica Laguna a María Moreno al referirse al momento en que comenzó a

[268] En la versión publicada en *nunca nunca...* y en *Diario de poesía*, la versificación es la misma, no obstante el primer verso utiliza mayúsculas al inicio de cada sustantivo: "Soy una Mente y un Corazón" (1998: 17; 1998: 14).

escribir: “yo quería un caballo corriendo y quería pintar corriendo como el caballo: ¡¡¡no quería estar veinte días haciendo que un caballo corra!!! Entonces me puse a escribir todas esas ideas que tenía. Y ahí aparecieron los poemas y luego las novelas” (2016: s/n).

Sin embargo, el desvío no se detiene en la errancia entre disciplinas sino que es, también, una forma de explorar los discursos y los géneros para hacerlos reaparecer en lugares inesperados como la puesta en suspenso de los límites entre poesía y narrativa, aquellos conjuntos de versos reunidos en “capítulos” o los poemas que son presentados como cuentos breves o cartas. Lo cierto es que la estupidez de su performance dispone de estas búsquedas con sugerente deliberación al punto de que, para referirse a ellas, apuesta por la invención de palabras capaces de nombrar las experimentaciones: “Hotmail Poetry” (2002), “poeprosa” (2012) o “Poecuentos” (2018a).

La perspectiva de las siete de la tarde o perderse en la indeterminación

Si bien Laguna no publicó diarios –aunque el género aparece como término con el que aludir a varios de sus poemas y al libro *Fernanda Laguna para colorear* (2017)– es posible acceder no solo a una gran cantidad de entrevistas sino a cartas y textos curatoriales (siempre bordeando los límites genéricos), escritos entre el 2006 y el 2019, que fueron reunidos en *Espectacular: cartas y textos de arte* (2019). Dichos escritos, algunos de los cuales se abordaron anteriormente, interesan en este punto de la argumentación en la medida en que comparten características con el diario íntimo que permiten precisar nuevos atributos de su performance: se cuentan anécdotas y recuerdos que parecen emerger en el momento mismo de la escritura, se alienta la falta de corrección, ingresan distintos materiales –banales, políticos, históricos, personales– sin establecerse jerarquizaciones, se multiplican las referencias al presente, y aparecen contradicciones que suspenden, tal como se analizó en *Ceci y Fer*, la idea de un yo coherente y estable.

Entre las particularidades que se distinguen, se destaca la persistencia de la indeterminación entre sus prácticas y sus obras, o aquello que podría llamarse, siguiendo a Laguna, la perspectiva “de las siete de la tarde”:

> Dicen, los que saben sobre el tránsito y accidentes, que a esa hora [las siete de la tarde] se pierden los contrastes, que las figuras se funden con los fondos al perder la nitidez de sus

> bordes y podría decirse que es la hora en que, a lo que llamamos la realidad, se le ablanda la cara en manos de lo difuso. [...] Las siete de la tarde cuando era chica, era la hora final de los límites. [...] Era la hora de la pena infinita, pero otras veces también era la de la alegría previa a salir. Las siete de la tarde es la hora de las emociones mezcladas. [...] ¿Son cuadros? ¿Son textos? ¿O son textos cuadros? No hay nada más lindo que hacerse preguntas que no lleven a ningún lado. [...] Las palabras que nacieron hace miles de años para nombrar y simplificar, en estas obras también viven para perderse en el color, en su forma, en otras formas de otras palabras. (2019 [2011]: 35-37)

El fragmento forma parte del texto "Momento eterna" dedicado a Dani Umpi, figura que participa de las conversaciones del *metro cuadrado* de ByF.[269] Ahora bien, como puede observarse, el texto desborda el comentario de la obra de Umpi y resulta un programa artístico, al tiempo que se aproxima a una escritura íntima. La irrupción del recuerdo del yo extraña el texto curatorial hurgando, aunque siempre fugazmente, en cierta zona de la intimidad que intenta describir las emociones experimentadas, durante la infancia, en esa hora del día: a veces la "pena infinita" o la "alegría", otras "emociones mezcladas" (36). Asimismo, las preguntas encadenadas detentan continuidades ostensibles con el relato del origen –¿son textos cuadros?– cuando sus producciones visuales devienen poesías en un recorrido marcado por el no saber y el riesgo de perderse. Porque el interrogante acerca de lo que es, tanto en la figura como en la obra de Laguna, se desplaza, admite la respuesta doble –"las dos cosas" (2005: s/n)– o, simplemente, la suspensión de la réplica, y más bien se torna un punto del que se intenta despegar. De hecho, la pregunta que se prefiere, en gran parte de la obra de Laguna, se articula en tiempo futuro: ¿qué será? Reformulación temporal que congrega la fuga hacia adelante y cierta ingenuidad de la mirada infantil sobre los objetos.[270]

[269] Dani Umpi participó del proyecto llamado Movimiento Sexy, una agrupación artística integrada además por Martín Sastre, Julia Castagno, Paula Delgado y Federico Aguirre. En el 2001, en el Centro Cultural Recoleta, realizaron una muestra en donde celebraban el cumpleaños de Natalia Oreiro y allí, según indica Iglesias (2018), conocieron a los artistas de ByF, "fue un flechazo [...] pocas semanas después estaban mostrando ambos grupos en el Atrio de la Intendencia de Montevideo, un espacio oficial, en la muestra titulada *La Belleza y el Poder*" (29, cursiva en el original). La figura de Natalia Oreiro reaparecerá vinculada al proyecto *Mareadas en la marea*, dado que la artista uruguaya le puso voz a la cumbia feminista: "un hit para ponerle onda al paro" de mujeres (Laguna y Palmeiro, 2023: 114).

[270] La pregunta reescribe el gesto de Ricardo Piglia al interrogarse por la literatura: "pensar qué será la literatura tiende a ver esa práctica como algo en un punto de fuga, digamos así, del que podemos prever algunas metamorfosis. Y tiene, también, algo de la mirada infantil, como cuando un chico se pregunta «qué será esa cosa» al enfrentarse con un objeto" (2016: 37).

Difuminar los límites de la realidad, de las palabras, del fondo y de la forma, condensa gran parte de la apuesta de la performance de Laguna. La celebración de preguntas que "no llevan a ningún lado" refleja, una vez más, la fuerza de la deriva que estimula ya no al ser sino el hacer o, en otras palabras, la persistencia de invención de *formas de hacer* como motor de su obra y de su performance. El verbo "ablandar" –"se le ablanda la cara [a la realidad]"– convoca, a su vez, a la idea expresada en sus poemas de escritura de "mente relajada" (2012: 51) como un modo de oponerse a la fijeza y endurecimiento de la *doxa*. Cuando la realidad se ablanda y los límites se vuelven difusos aparece el riesgo –los accidentes de tránsito, "dicen los que saben"– pero también la alegría de perderse –"no hay nada más lindo"–. Desde esta perspectiva, las obras de arte viven para desorientarse en el color, en la forma, en las palabras, y la noción de perderse cobra muchos matices. Por un lado, alude a no tener rumbo y no saber cómo ni por dónde seguir, pero, por otro, también se refiere a habitar lo desconocido, el misterio y la incertidumbre que significa desplazar lo conocido y, por último, sugiere la posibilidad de rendirse a la improvisación y al puro presente.[271] Los significados de las palabras que se funden "para nada o para ser mucho más que ellas mismas" renuevan el *hacer* obcecado donde no importa el qué o el para qué –condensado en la sustracción del "nada" y en el suplemento del "mucho más"– sino el *seguir haciendo.*

Otro texto del mismo libro, una carta dirigida a "Victoria", obedece a la dramatización de esta indeterminación: ¿es una carta?, ¿es una obra?, ¿es una "no obra" (2019: 16)?[272] El yo suspende la fijación a medida que avanza la escritura, compuesta por interrupciones y recomienzos constantes, mientras esboza máximas artísticas que intentan traducir su movimiento en la hoja: "[el arte es] en algunos casos independencia a la opresión de la formalidad y de las normas. En mi caso creo que nunca se logrará vencerlas pero sí, por lo menos por algunos momentos, podrán evadirlas y evitarlas" (18). Una vez más, la escritura anima la conveniencia de pensar la estupidez barthesiana: frente a la

[271] Para pensar la potencia de la acción de perderse, véase: Benjamin, W. (1982). "Tiergaten"*;* y Solnit, R. (2005). *Una guía sobre el arte de perderse.*

[272] En relación con la obcecación y el desplazamiento respecto de las clasificaciones disponibles, es elocuente lo que ocurre con el proyecto Mareadas en la Marea, llevado adelante junto con Palmeiro, cuando, después de presentarlo en la galería Campoli-Presti (junio de 2018), queda "varado" en Londres: "al no ser ni obra de arte ni objeto común, su carácter inclasificable le impedía atravesar las fronteras, al estilo indocumentada" (2023: 239). Esta imposibilidad de clasificación de la muestra y, consecuentemente, de regresarla al país, obligó a Laguna y a Palmeiro a crear una nueva, copia de la original.

intimidación de la *doxa* –que es palabra estereotipada, por ende, estúpida– se pueden practicar momentáneos desprendimientos. La performance del yo se sabe estúpida y es la exploración de su condición el recurso feliz que implementará para rodear, fugazmente, lo dado. "Fer", así firma la carta al final, dramatiza su concepción artística ligada al desplazamiento en todo el texto: la carta, que "no es una obra", contiene un poema titulado "La obra" cuya reproducción únicamente podrá darse "dentro del contexto no obra que hice que es esta carta" (17), con el fin de ser parte de una muestra "más como chica que como artista" (16). Entre estos pliegues taimados, Laguna se empeña en desmarcarse de las etiquetas (artista, chica, obra, carta) –"es necesario que yo me deseñale a mí misma para no caer en hacer una obra" (16), dirá como un modo de resumir su movimiento– y performa un yo atravesado por la deriva como si fueran siempre las siete de la tarde. Se lee en el poema "La obra":

> Yo no ordeno la casa....hago instalaciones
> Yo no decoro...curo obras
> Yo no hago gimnasia...esculpo mi cuerpo.
> Yo no hablo...Recito
> Yo no lavo los platos... pinto.
> yo no soy cuadrada... soy cubista
> Yo no clavo clavos...hago música
> Yo no reflexiono...invento cuentos
> Yo no corro...bailo
> Yo no grito...canto
> Yo mi miro...fotografío
> Yo no soy sacada... soy expresionista.
> Cuando estoy cansada, oprimida o aburrida
> me escapo de la lógica y de las normas: poesía
> Por eso elegí ser artista,
> porque si no sería loca o delincuente.
> (2019: 17)

La oscilación atraviesa todo el poema. No solo por las condiciones antes señaladas de incluir un poema titulado "La obra" en una carta que se esmera en no serlo sino, en principio, en la manifiesta inestabilidad e indeterminación de los criterios: los versos comienzan con mayúscula pero hay tres que no lo hacen; en un solo verso se utiliza la mayúscula después de los puntos suspensivos; el verso liminar está compuesto por cuatro puntos mientras el resto por tres; por momentos se elige dejar espacio entre los puntos suspensivos y la palabra siguiente y en otros casos esto no ocurre. Además, la anáfora que estructura la primera parte del poema se rompe a causa de lo que pareciera ser un error de tipeo: "Yo mi miro" en lugar de "Yo no miro". La sospecha es que este error se incorpora

en tanto parte del programa de Laguna; el indicio de que la artista es consciente de ese "error" está implicado en el hecho de que el poema antes que improvisarse *in situ*, se transcribe a la carta (hay una breve introducción en la que el poema se presenta y se describe en términos de "poesía fabulosa"), a la vez esa carta había sido presentada en una muestra y tiempo después se recopiló en su libro *Espectacular...* (2019).

Por otra parte, la contradicción surge, en la medida en que el yo había pedido expresamente formar parte de la muestra como "chica" o "persona sin ocupación, ociosa" (16) y no como "artista", no obstante, todo el poema se trata de una concepción de artista próxima a las vanguardias que, hacia el final, le permite afirmar lo contrario: "elegí ser artista". Pero entonces, ¿se considera a sí misma artista o no? Otro *deseñalamiento*. Es artista y no es, elige serlo y no, movimiento en el que se aloja su posición soberana, es decir, la libertad de ubicarse en donde lo desee. El sentido que se le atribuye al poema es cercano al ejercicio de auto-ayuda puesto que se escribe para no ser loca o delincuente, o también en los momentos de opresión que se arriman al cansancio y al aburrimiento. Mientras que, por otro lado, el hacer del artista es cercano al de las vanguardias: en tanto cualquier persona que ordene una casa se convierte en artista visual o puede hacer música sin instrumentos (por la sola acción de hablar, gritar o clavar). Los puntos que dividen en dos cada verso manifiestan justamente el lugar de pasaje entre no arte y arte, o mejor: el momento en el que una acción cotidiana sobreviene obra (instalación, escultura, pintura, baile, fotografía, canto, música). De este modo, el poema dramatiza aquello que en la carta se había intentado explicar sobre las vanguardias: "En un momento Greco (es mi interpretación) nos mostró que todo es arte" (16),[273] y luego continuará ubicando en esta misma línea al mingitorio de Duchamp y a John Cage.

La carta que no es una carta se estructura en cuatro apartados cuya división se organiza a partir de subtítulos en negrita que funcionan como puntos de recomienzo: el primero es "Balance positivo hasta el momento de lo que escribí: [y se nombran pasajes del

[273] Laguna se refiere al artista plástico argentino Alberto Greco (1931-1965). Creador del Movimiento Informalista (junto con Barilari, Kemble, Olga López, Maza, Pucciarelli, Towas y Wells) cuyo objetivo era alejarse de las formalidades y valores impuestos por el mundo del arte. La obra de Greco y especialmente el género *vivo-dito* creado por él al que alude Laguna en la carta consistía en elegir a un transeúnte y trazar un círculo de tiza a su alrededor para enmarcarlo como obra mediante la firma. Con este gesto se buscaba darle el estatuto de arte a la vida. Se puede acceder a sus obras y su concepción artística en la página: http://www.albertogreco.com/es/obras/artevivo/quegrandesos/index.htm .

texto que preceden la indicación]" y, el segundo, centrado y con letra más grande: "No voy a corregir nada de lo que escribí hasta aquí". El efecto de estos enunciados sobre el texto, mediante la fuerza del "hasta" que enuncia un punto final mientras que, paradójicamente, marca una continuación, es el de interrupción pero también de mediación entre las distintas zonas de la (no) carta; un procedimiento perspicaz que al tiempo que indica la improvisación en la falta de corrección de la escritura –análoga a las prácticas de edición de ByF– hace emerger una temporalidad fragmentada en donde se revela la falta de estabilidad del yo, transmitiendo en la escritura cierta "sensación de vida" (Giordano, 2021). Pareciera, entonces, que en la escritura hubiese lugar para el vacío o, volviendo a Dufourmantelle, para el suspenso que implica "detener el aliento" (2019: 27). El "hasta", que interrumpe e impulsa, comprende el riesgo de perder el equilibrio del yo, de mantenerse en lo insostenible, a cierta distancia de un yo homogéneo y estable. Puede afirmarse que, en estos textos, el yo está pensando y, en la medida en que el sujeto piensa se aleja de las certezas para suspender el juicio –*epoquè*– tanto sobre lo que ya escribió como sobre lo que está escribiendo. Hay varios pasajes, de hecho, que permanecen aunque tachados y entre paréntesis como modo de incluir la irrupción de la ocurrencia involuntaria, aquello que se muestra como no premeditado: "~~(me está agarrando hambre)~~" (16), "~~([a]cabamos de hablar x tel...)~~" (15), o "~~(siempre quise usar esa frase)~~" (17).

La acción de escribir dejándose llevar por la escritura misma, sin planes previos, pareciera propiciar descuidos como errores de tipeo, por ejemplo, o la aparición de datos íntimos como la visita que hará a la tía que se está muriendo con la que el yo se identifica –"Hoy voy a ir a ver a mi tía Coca que esta [sic] muriendo. Necesito verla. Así seré yo [...] Pero bueno... sigo con esto que te prometí" (15)– o la mención a su "bebé" para explicar la demora de la carta. Así, estos escritos parecen cumplir con las reglas éticas de la escritura autobiográfica que consisten en no corregir las posibles contradicciones que pudieran surgir sino respetar los vaivenes propios de la vida. En este sentido es que podría decirse que la performance de Laguna no deviene mercancía de la sociedad del espectáculo, dado que lejos de la exposición narcisista (el fetiche de volver pública la intimidad) el yo se pone a prueba en su hacer.

Por momentos, expresa querer participar efectivamente de la muestra (y lo hace), mientras que en otros manifiesta no tener ganas de continuar con la escritura: "~~(en que lío me metí... por Dios!!!!!)~~" (2019: 16, tachado en el original), o: "¿Algo más?... es que no

quiero seguir" (18). Un movimiento contradictorio similar se producirá en relación con los permisos de traducción y reproducción de la carta, en tanto que las proscripciones proferidas por el yo serán revisadas a medida que avanza el texto, en una concepción de escritura como espacio abierto a la posibilidad de dudar y errar.

La indeterminación –de los límites, de los deseos, de la figura de artista, del texto, de los permisos, de la idea de obra– se vuelve entonces otro modo de la errancia en su performance, cuyo germen puede encontrarse en la construcción narrativa en la que se hace poeta. El desplazamiento como estrategia ante la asunción de la estupidez que se manifiesta en el dejarse llevar por lo indeterminado (como un perderse a las siete de la tarde), se replica también en la cantidad y variedad de proyectos que Laguna dinamiza, conformados a partir de la inmediatez, otro de los atributos centrales en la configuración de su obra.

2.4.4 Un yo como todo el mundo

En la muestra individual de 1994 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, entre las pinturas de Laguna, se expusieron peluches colgados o ubicados sobre cubos blancos como se observa en las Figuras 11 y 12.



Figura 11. Fotografía de muestra individual, 1994, Centro Cultural Ricardo Rojas.



Figura 12. Fotografía de muestra individual, 1994, Centro Cultural Ricardo Rojas.

Además de la inclusión vanguardista de un objeto cotidiano en el museo y de la no artesanalidad en la creación del objeto,[274] el gesto de Laguna compone una muestra heterogénea, a modo de un gran collage que remeda, siguiendo las palabras curatoriales de Gumier Maier, su gusto por la "plenitud" y por los "kioscos" (Laguna, 2020: 32). De hecho, en la presentación de Maier se citan directamente las palabras de Laguna que describen el modo en que adopta su movimiento respecto de la noción de artista y de obra:

> lo mejor que puede hacer un artista es dejar de serlo. A veces lo veo cuando hacen cualquier cosa que no es arte, por ejemplo algún objeto para vender, y me encanta, los admiro. Aunque me gusta que hagan arte, porque si no, no serían artistas que dejan de ser artistas [...] ser artista es como ser astuto, ser más inteligente que los demás; ahí pienso que no soy artista, me siento más parecida a los demás, que se fijan en cosas lindas, tanto que un tapiz lo puedo haber hecho yo o cualquiera. (Laguna, 2020: 33)

Aquello que interesa indicar en la Figura 11 y la Figura 12, entonces, es el gesto de Laguna de *deseñalarse* del *hacer* especializado que se atribuye a un artista gesto que, consecuentemente, desplaza la noción de obra. Su criterio de valor se aleja de lo bien o mal hecho y más bien prefiere preponderar el gusto por lo lindo. El criterio de "fijarse en cosas lindas" iguala a la figura de artista con la de "cualquier" persona aunque elija, antes que no ser artista, ser una artista que dejó de serlo. Esto consiente observar, directamente, la fuerza de la deriva y de la espera, para decirlo con Barthes (2015 [1978]), que arrastra a su yo a desplazarse de la noción de artista a ser un "cualquiera" y a su "tapiz" a la condición de "cualquier cosa". En relación con la tradición literaria, su performance del yo no podría ubicarse a partir de la dimensión negativa del sujeto que escribe tal como la presenta Premat (2008). Es decir, su *forma de hacer* un yo no se sitúa como heredera de la tradición de imágenes de escritor que, sigue Premat, componen Saer o Macedonio Fernández. Laguna más bien prescinde de las formas reactivas y binarias y alienta las pequeñas derivas como la recién descrita: una artista a la que se le resta su condición de artista. Por otro lado, como se lee en la cita, su yo escapa a la astucia, próxima a la arrogancia de la inteligencia, en favor de lo lindo: "me siento más parecida a los demás, que se fijan en cosas lindas".

En la Figura 11 puede observarse el gesto mínimo de la artista, ya no hay pintura, sino que se muestra el acto de selección y disposición en el espacio. En este sentido, el

[274] Los "objetos surrealistas", análogos al collage y al fotomontaje dadaísta, son híbridos y responden a la lógica del "objeto hallado" dado que no intentan simbolizar ni representar sino que operan como provocadores ópticos (De Micheli, 2000: 159). Véase además: Jost, F. (2012). *El culto de lo banal.* Consúltese la nota al pie número 243.

"autor como gesto" (Agamben, 2005a) –aquel umbral vacilante de lo (in)expresado en toda expresión– podría resignificarse a partir de la noción de "gesto débil" (Groys, 2021: 113). El *gesto*, recuperado por Boris Groys de Agamben (2005a), funcionaría como conector entre el arte contemporáneo y las vanguardias históricas, sobre todo, en lo que respecta al arte visual. Si, como se vio en el primer capítulo, las *formas de hacer* de Laguna no persiguen la afirmación de un saber, si su camino de la performance lejos de avanzar da "pasos al costado", como decía Laguna a propósito de ByF Fiorito, la noción de Groys es elocuente dado que aborda la obra de arte alejada de la noción de futuro –en donde solo habría ruinas–. El *gesto débil* reivindica, antes que la fuerza de la ruptura, la baja visibilidad y la renovación, pues para que el *gesto débil* pueda imponerse a la fatalidad de la ruina a la que están condenadas todas las obras de arte debe re-hacerse cada vez.

El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich (1913)[275] expone, según Groys, la historia del arte (168) ya que exhibe la decadencia a la que todas las formas artísticas desde la antigua Grecia están fatalmente expuestas.[276] Así, en lugar de buscar la originalidad, el arte de Malévich se propuso "descubrir la imagen débil, trascendental y repetitiva" (Groys, 2021: 110). Frente a la pregunta vanguardista sobre cómo actualizar el cambio permanente hasta volverlo atemporal, Groys resuelve que no es sino a través de "la reducción, [que] los artistas de vanguardia empezaron a crear imágenes que parecían ser tan pobres, tan vacías que podían sobrevivir a cualquier posible catástrofe histórica" (109). Un gesto similar de sustracción mediante el cual se dinamita la distinción entre lo que es una obra de arte y lo que no lo es, quién es un artista y quién no, podría leerse bajo el término "desmaterialización" (Masotta, 1969). Este remite al "desénfasis o incluso a la desaparición

[275] La reflexión latente sobre estas cuestiones a comienzos de los 2000 puede observarse en la performance *Darkroom* (2002) de Jacoby, que tuvo lugar en ByF. La acción perseguía directamente la consideración del grado cero de la visualidad en Malévich. Explica Jacoby: "El origen de mi búsqueda era explorar el grado cero de la visualidad: la no-visión, como «Negro sobre negro» de Malévich. Deshabituar la luz que damos por supuesta. Cuando se hace necesario reinventar el fuego"(s/f: s/n). Disponible en: http://www.vivodito.org.ar/node/199

[276] Para el pintor ruso, la fuerza de las obras disminuía con el paso del tiempo porque su virtud no residía en la representación sino en la posibilidad de alcanzar la "suprema" sensibilidad (De Micheli, 2000: 226) mediante la cual se revelarían los componentes inmutables de toda obra. Explicaba Malévich: "me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco [...]. Ya no hay «imágenes de la realidad»; ya no hay representaciones ideales; ¡no queda más que un desierto!" (citado en De Micheli, 2000: 225). Practicar la libertad implicaba desembarazarse de las pretensiones figurativas, como lo hace en aquel cuadrado negro, su "desierto", cuya reducción radical materializa la relación entre imagen y cuadro.

del objeto físico y su reemplazo por una materialidad de otro orden (hasta devenir conceptos o acciones)" (Longoni y Mestman, 2010: 59).[277] Tal como en Malévich, la *desmaterialización* presente en las artes plásticas de los sesenta intentó problematizar la idea de obra permanente sin que eso signifique acabar con la materialidad; y, a su vez, aspiró a ampliar los límites del arte a partir de la minimización de la obra.[278] En consonancia con esto, en "Terminaron los 90" el yo de Laguna afirma, al momento de referirse a su lugar dentro de la poesía, "sin ser mejores sobrevivimos" (2018b: 75). Dicha afirmación hace resonar, de este modo, la fuerza de los *gestos débiles* –alejados de la visibilidad de una cualidad distintiva y superior– presentes en su performance que efectivamente "sobrevivieron" veinticinco años más tarde.[279]

Ir hacia atrás

Tanto en la muestra como en el poema "II (Trance)" puede observarse el modo en que el yo opera mediante *gestos débiles*. Se lee: "La carrera artística es hacia atrás./ Decorativismo, sensualidad, amor, expresión,/ hobby, entretenimiento, conceptos e imaginación" (2012: 53). Ir hacia atrás supone un desaprender hasta alcanzar el *grado cero* del arte, dada la consideración de que el artista debería olvidar los mecanismos y habilidades aprendidos para poder, de esta forma, acercarse a lo que junto con Aira (2021) se llamó anteriormente escribir mal. En este sentido, ya desde su primera muestra visual, Laguna puso en juego, como señaló Francisco Lemus, una impronta que empujó la "marca del Rojas hacia una

[277] Véase además: Masotta, O. (1969). "Después del *pop*, nosotros desmaterializamos"; Lippard, L. (2004 [1973]). *6 años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*; y Longoni, A. (2007). "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". Para un recorrido histórico sobre el término, véase: Jacoby, R. (2000). "Después de todo, nosotros desmaterializamos".

[278] Dicha *desmaterialización* o sustracción del *gesto débil* puede observarse, también, en propuestas performáticas como *El teatro esencial* (1987) o *María Estuardo* (2002) de la brasileña Denise Stoklos o en *The artist is present* (2010) de Marina Abramović en el MOMA (Taylor, 2015) en donde la reducción de la teatralidad es radical y la performance se condensa en la presencia quieta del cuerpo de la performer.

[279] En el texto que simula ser una conversación entre Malena Low y Magdalena Testoni, se alude a las obras visuales de Laguna reunidas y publicadas por Iván Rosado a partir de la permanencia de los gestos: "Publicar hoy un recorrido por las obras de los '90 de Fernanda habla de un gesto temporal, un intento no solo de reconocer, sino también de elegir lo que permanece" (Low y Testoni, 2020: 7). En otros términos, aquello que perdura de estas obras marca la fuerza que como gesto –entre la potencia y el acto– se presentaba en sus primeras muestras.

condición más indefinida, casi a foja cero" (2020: 6). La noción de *grado cero* o *foja cero* se corresponde con este impulso de ir "hacia atrás"; así, lejos de buscar el progreso lineal que el término carrera supone hacia adelante, el yo procura ir hacia atrás, hacia la no profesionalización, para encontrar allí nuevos parámetros del arte. Puede afirmarse, entonces, que el camino de la performance no tiene una dirección única, está hecho de desvíos, atajos, trampas, simulacros de movimientos que van hacia adelante y "hacia atrás" como si de un baile se tratara. En este camino, el arte adopta formas de expresión, al mismo tiempo que se *deseñala* de lo solemnidad, la técnica y el saber en la medida en que se concibe como hobby, entretenimiento o decoración: "Yo no decoro...curo obras", se leía en el poema "La obra" (2019: 17). Si decorar es una práctica asociada a los quehaceres domésticos, en este verso esa acción deviene curaduría artística. Cabría notar, entonces, que el ir "hacia atrás" es, al mismo tiempo, un modo de ir hacia adelante. En el poema anterior, el arte deseaba volverse decorativo, mientras que en este último es la decoración, el orden de los objetos en una casa o de la muestra en la Figura 11 aquello que deviene arte. Antes que como vuelta al pasado, el *decorativismo* adopta a la luz de este verso la forma de una provocación hacia el futuro, en la medida en que decorar no es una acción anacrónica que deba rescatarse, es una acción cotidiana, accesible, que resulta una *forma de hacer* arte, y en su devenir involucra lo que vendrá: una curaduría obstinada. Es en ese sentido que el *decorativismo,* en los primeros versos ubicado "atrás", puede pensarse como un modo de avanzar temporalmente sobre lo que viene después. Esto es, sobre una idea irreverente y amateur –que está en el origen pero también en el presente y en el devenir– del arte.

La afirmación de que cualquiera puede escribir y publicar, como se vio, y de que cualquiera puede ser artista visual, tal como señala en su título la muestra presentada en el Institute for Contemporary Art en Virginia (2020-2021) "Fernanda Laguna: As Everybody" (Como todo el mundo),[280] o el artículo titulado "Cualquiera puede pintar" de Romina Braistrr (2000) a propósito de una muestra de Laguna en el Rojas ese mismo año, manifiestan la fuerza activa del gesto de *hacer* arte lejos del desarrollo de especializaciones. Una ampliación de los límites del hacer artístico que se extiende a la figura de artista tal como señala Groys en su ensayo: "Ser artista ha dejado de ser un destino exclusivo, para volverse una práctica cotidiana, una práctica débil, un gesto débil" (2021: 117). En este sentido, es elocuente el texto de Braistrr dado que afirma la persistencia de aquel gesto de

[280] Véase: Golubicki, B. (2020). "Fernanda Laguna: Yo soy un colectivo".

las vanguardias como es el cuestionamiento de la obra de arte (Bürger, 1974), en este caso, la sospecha sobre si el arte de Laguna es arte o es una mera provocación: "viendo la muestra, una no puede dejar de preguntarse qué es lo que está hecho en serio y cuánto hay de broma salvaje" (Braistrr, 2000: s/n). La recepción de Braistrr escenifica el dilema vanguardista planteado entre arte o no arte; o mejor, el dilema de estar ante una genialidad que quien observa no puede entender porque es ilegible para una mirada que frente a la obra deviene estúpida, o el dilema de estar en presencia de cualquier cosa –broma, chiste– que recubre de estupidez ya no al espectador sino al artista. Como si entre la estupidez y la ilegibilidad hubiera una cercanía peligrosa y potente. En este sentido Barthes (1986 [1978]), decíamos, piensa estas dos figuras en tanto dos puntos que rodean al lenguaje en sus extremos: "¿soy yo? ¿Es el otro? ¿Es el otro el que es ilegible (o estúpido)? ¿Soy yo, limitado, inhábil, soy yo el que no entiende?" (358). Como se vio, en lo aparentemente simple se engendra cierto hermetismo del arte de Laguna.[281] Son estas tensiones, simpleza y hermetismo, estupidez e inteligencia, las que conforman su performance inquieta.

Asimismo, el registro escrito de Braistrr testimonia otro rasgo presente en la escena de origen cuando afirma: "En ella [la muestra], una leyenda indica «Podría dibujar mejor pero no quiero». La obra destila tanta inocencia que es imposible no pensarla como provocación: un desafío de papel glacé" (Braistrr, 2000: s/n). Lo primero que se destaca es el lema de Laguna que admite la falta de interés en mejorar la técnica y la deliberada decisión de *hacer* arte como surja, lejos de correcciones y de celosos esfuerzos, persiguiendo el efecto de espontaneidad que se vincula con la inmediatez y la precariedad de sus *formas de hacer* libros y espacios. El "no quiero", por otro lado, subraya la provocación a la que se refiere Braistrr, puesto que el desinterés por hacerlo mejor ya no se vincula con las habilidades y mucho menos con el talento, es parte de un programa estético que, aunque cambiante, se mantiene fiel en su declinación de las formas legitimadas de *hacer* arte.

[281] Sostiene Kamenszain: "por su extrema y radical claridad, por la falta total de velamiento, su poema corre el riesgo, para lo que todavía se espera hoy de la poesía, de devenir hermético, es decir, de que «no se entienda» o, más aún, de que no se quiera entender" (2016: 85). No tanto para repetir el análisis que propone Premat de Aira sino para continuar marcando puntos en contacto entre sus peculiares programas artísticos, interesa señalar que la cuestión del hermetismo es trabajada por él a partir del sintagma "hermetismo transparente" (2021: 142). Dice Premat: "es un hermetismo de la inutilidad, del juego intrascendente, de la transparencia, de una mirada infantil o idiota sobre el mundo" (142). Si bien este trabajo no examinará la productividad de esta categoría, es interesante para mantener abierta la especulación en torno a los intereses comunes de Aira y de Laguna.

El sintagma "desafío de papel glacé" propuesto es afortunado dado que explica, en el revés de la fragilidad que el brillo intenta cegar, el doble movimiento que se pretende dilucidar como un riesgo de la *forma de hacer* un yo de Laguna: atrevimiento –provocación, riesgo, brillo, afirmación– y temblor –al que remite la fragilidad del papel que además es un material modesto en las muestras de arte–. De hecho, más adelante, Braistrr dirá: "las creaciones de Fernanda Laguna, colgadas nuevamente de las paredes de la galería del C.C. Rojas en una nueva e insólita exposición individual, siguen generando desconcierto" (s/n). El "nuevamente" y el gerundio final son notas contundentes del constante desplazamiento, pues el carácter de invención y de irrupción se presenta renovado en el desconcierto que no cesa debido a que se continúa produciendo de formas "insólitas".[282]

Así, la recepción de Braistrr permite leer el modo en que las obras visuales de Laguna convocan un regreso a la irrupción de ciertos valores vanguardistas[283] –dilema sobre si se está ante una genialidad o cualquier cosa, arte o estupidez, "¿es un idiota el que lo hizo?" (Kohan, 2021: 159)– y modernos –la innovación–. Sería preciso rastrear el alcance de esos *gestos débiles*, para decirlo con Groys, o de los "desafíos de papel glacé", para seguir la ocurrencia de Braistrr, después de años de producción inquieta de obras. Interesa preguntarse, además, en qué sentido podrían encontrarse imágenes débiles y cuáles serían esas imágenes propuestas.

Una modulación del *gesto débil* se articula en las estatuillas pintadas por Laguna. *Gato*, *Mujer*, *Mujer griega*, *Pastor*, *Perro*, y *Elefante* de 1994; *Gatita*, *Mujercita* y *Diana la cazadora* de 1995, son algunas de sus obras compuestas por esculturas de yeso, figuras que se consiguen en negocios donde se venden materiales artísticos. A diferencia de los peluches, estas obras sí conllevan la acción de pintar y, por lo tanto, requieren de cierto

[282] Como la mano temblorosa del artista de la que hablaba Dante en *La divina comedia* o como "un pobre idiota tembloroso" cercano al niño (Pasolini, 1970: 73), Laguna no le teme a las formas insólitas porque "vive en el azar y el riesgo" sin sofocarse. En *Teorema* de Pasolini se lee: "El autor es un pobre idiota tembloroso. Un desecho. Vive en el azar y el riesgo, avergonzado como un niño" (1970: 73).

[283] Es preciso destacar que son muchas las obras de Laguna que retoman rasgos vanguardistas como el collage, la exploración de las formas y los colores. Su obra titulada *Pipa I* (1995) en acrílico sobre tela habilita una conversación directa con el surrealismo. Pero el objetivo de este trabajo, antes que buscar procedimientos vanguardistas, es rastrear modos de pensar el arte que se constituyen en sus declaraciones y en su obra, es decir, en su performance. La remisión a las vanguardias no busca inscribir a Laguna dentro de ellas, más bien prefiere recuperar gestos que intervengan en la constitución de su performance del yo.

tiempo destinado a ellas. No obstante, este *hacer* puede leerse como un *gesto débil*, dado que pintar estatuillas es una práctica común a personas que no se consideran artistas, cercana a acciones decorativas cotidianas que empujan la idea de obra y de artista hacia la sospecha. Una práctica que es afín a la estética de Sergio De Loof quien se autodenominaba "decorador" (Cippolini, 2011: 58) y de Marcelo Pombo, a quien Francisco Lemus (2017) define como "decorador impulsivo" (60). A diferencia de otras obras de arte, estas estatuillas no pretenden ser únicas e irrepetibles, tal como sugiere Lemus, al momento de presentar los vínculos entre las primeras muestras de Laguna y las manualidades (2020: 9).[284] Esta *forma de hacer* muestras, estatuas, pinturas, determina la *forma de hacer* un yo, en tanto que el *gesto débil* construye un modo de pensarse y de posicionarse como artista. Gesto que se observó al abordar el modo en que el yo se pone en escena en sus poemas y, consiguientemente, en el modo en que piensa al arte y a su propia práctica: "Yo no decoro...curo obras".

Las pinturas compuestas por un nombre propio implican una nueva modulación del gesto. Hay intervención de la artista, pinta la tela en acrílico, selecciona el nombre y hace uso de elementos formales elementales como la línea y el color.



Figura 13, *Luis Miguel*, 1994.

[284] Sobre la propuesta de Gumier Maier en el Rojas, explica Lemus en un estudio anterior: "A diferencia de este proceso, el «modelo doméstico», como lo señaló el curador en otra oportunidad («El tao del arte»), dio lugar a la construcción de un tipo de artista outsider, artesano, incluso, similar a una maestra de manualidades. La posibilidad de descanso y ocio propone una metáfora que complejiza la irrupción de la Galería de Rojas: lejos de caer en un juicio romántico, Gumier Maier no abogó por un tipo de vagancia inspiracional, sino por una producción artística en alianza con los trabajadores no reconocidos formalmente –desde un artesano caído del mapa de la modernidad industrial, pasando por una ama de casa hasta llegar a los jóvenes–; estos ocupan un lugar degradado, administrable por la biopolítica y exotizante en las representaciones de la cultura" (2017: 57).

En la Figura 13, cuadro y texto vuelven a tensarse, dado que si bien son parte de una muestra visual, predomina la palabra aunque, a diferencia de los cuadros que contienen declaraciones amorosas, llevada al mínimo: se escribe sobre tela con recelosa caligrafía un nombre propio cercano al chiste de la firma que se analizó más arriba.[285] La imagen a la que remite el nombre Luis Miguel invoca a la copia de la tapa de su disco *Aries* de 1993 (Figura 5), en donde el yo que pinta se aproxima a los modos de proceder de una admiradora. Asimismo, la escritura esmerada de un nombre propio se acerca a las prácticas infantiles y adolescentes en las que se producen carteles con nombres de ídolos, de afectos o con el de quien escribe.

Por otra parte, es pertinente leer el *gesto débil* mediante el que su yo *hace* arte, en las pinturas abstractas de Laguna y en toda la serie *Rayos* de 1995, aunque, especialmente, en un conjunto de poemas sin titular –primero editado por ByF en la plaqueta *Triste* (1998) y luego incluido en *La princesa de mis sueños* (2018)– compuesto únicamente por números, que impelen al poema hacia el borde del lenguaje poético: "12,3" (58); "225" (59); "7 10 8" (60), por citar algunos de los ocho poemas que forman la serie. Si la apuesta de Malévich era, siguiendo a Groys, reducir la pintura al mínimo como un modo de representar el vestigio del arte conforme avanza el tiempo, en estos poemas de Laguna se borran completamente las palabras pero, antes que una hoja en blanco, se prefiere la huida hacia el lenguaje matemático. ¿Qué le hace este gesto a la *forma de hacer* un yo de Laguna? ¿Cómo se *hace* o dónde se aloja un yo en esta serie? Una posible respuesta se inscribe en el comentario escrito por Pavón en la revista *Ceci y Fer* que, como se vio, alude a estos poemas para señalar la rareza que se extiende a Laguna: "vos nena, sos un ser mucho más extraño. Ese libro que escribiste «triste», qué raro que es, con números en vez

[285] Un gesto similar se observa en la obra *Heavy Mental: Foucault* (2005) y *Heavy Metal: Derridá* (2005) de Gastón Pérsico, parte de la colección del Museo Castagnino, en Rosario. Ciertas búsquedas compartidas se explican en tanto que Pérsico fue parte del *metro cuadrado* en el que se ubica Laguna; expuso en ByF y en el Rojas, además de realizar proyectos en colaboración con Laguna y otros artistas de ByF. Su obra *Huele a sangre* (2007) es la tapa de la plaqueta *No quiero manipularte con este cuento* de Laguna (2008). Asimismo, junto con Laguna, Cecilia Szalkowicz y Dani Umpi realizaron una muestra llamada "Versus" que consistía en una instalación, fanzines, posters y conciertos de música (punk rock, *garage rock* y música inglesa del siglo XVII). Las tres ediciones del Festival de la Fotocopia –la primera en el 2001 en ByF– fueron realizadas también por Pérsico y Szalkowicz. Al momento de elegir obras significativas de los últimos años en su "Visión de arte" en el sitio Bola de Nieve, de hecho, Pérsico responde: "Marche otro cuadro, de Fernanda Laguna. Por algunas frases garabateadas en los cuadros: «Podría pintar mejor pero no quiero. Podría mezclar los colores pero no tengo ganas»" (s/f: s/n).

de poemas, rarísimo" (2002: 9). En otras palabras, el *gesto débil* deviene potencia en la performance de Laguna en tanto que constituye su infinita rareza y confirma nuevamente su obcecación a partir de la confusión entre escritura y personalidad.[286] La plaqueta *Triste* de 1998 a la que se refiere Pavón provoca la adjetivación de Laguna en un ida y vuelta: el libro es "raro" porque Laguna lo es y ella es un "ser extraño" en la medida en que su arte lo es. Por otra parte, el atributo –raro– y el título del libro –triste– potencian la figura romántica y popular del artista, tomado por un ser singular e incomprendido.

Un recorrido similar que se desplaza de los interrogantes del poema al yo que lo escribe, se vislumbraba en la contratapa de Rubio a *Control o no control* (2012) encabezada por una pregunta que antes que a los poemas se dirigían al nombre "Fernanda Laguna" –las comillas marcan el deslinde del *individuo real*– que se *hace* por vía de la performance: "¿Fernanda Laguna es boluda?" (s/n). En otras palabras: las *formas de hacer* poemas determinan a su *forma de hacer* un yo y los *gestos débiles* se adoptan como una estrategia para continuar *deseñalándose* de la figura de poeta y de artista visual, esto es, renovando su inquietante movimiento.

En otros poemas, el *gesto débil* se encuentra en lo que Kamenszain describió como forzar "el decir hasta su grado cero de infantilización inofensiva" (2016: 83). La ausencia de metáforas y la aparente facilidad de su escritura despiertan, según Kamenszain, la sensación de que cualquiera puede hacer esa obra, hasta un niño. El poema que analiza, titulado "A mi toallita femenina" (2012), pone en escena el desdoblamiento del yo dado que se reflexiona sobre el momento de escritura –"Estaba en el baño y me inspiré/ pero dudé si llegaría a la computadora a escribir este poema" (143)– que irrumpe intempestivamente en una escena cotidiana, urgente, en la que el yo decide escribir "un poema para el futuro/ para dejar un rastro" (143). Los rasgos propios del *gesto débil* se explicitan dado que el arte se acerca a una práctica cotidiana que requiere de muy poco tiempo, invocando la inmediatez de ByF.[287] En este caso, el impulso de escritura, nombrado

[286] Como se advirtió en la Introducción, en "La personalidad del artista" (1975), Jan Mukarovsky problematiza el valor otorgado a la subjetividad en el arte. Si bien entiende que la obra no puede reducirse a la expresión pasiva de los sentimientos o de la psiquis de los autores, propone no descartar la presencia de la personalidad del artista en su obra (289-290). En este sentido, el *gesto débil* es uno de los procedimientos a partir de los cuales la "personalidad" de la artista se pone a jugar, dado que tensa su obra –la plaqueta *Triste* que menciona Pavón– con su figura.

[287] Sobre el procedimiento de este poema, explica Laguna en una entrevista: "Nada es deliberado. Es todo deliberante, se va haciendo deliberado a medida que lo voy escribiendo, pero no es que hay

con un término romántico como inspiración, nace en el baño, de forma apremiante, y a partir de un objeto culturalmente devaluado, las toallitas femeninas más baratas, que en el poema se transforman en un objeto sagrado, digno de ser recordado:

> Este es un poema arqueológico
> en un basural algún día
> quedará sin descomponerse
> una Lady Soft llena de gusanos
> Y para ella
> también será este poema.
> (2012: 143)

El lenguaje de este poema coloca en el centro a las toallitas femeninas Lady Soft como en el siguiente lo hace con Calipso, remitiendo a esta otra marca de toallitas femeninas. El lenguaje y el ritmo se empeñan en inscribir al poema en la pura literalidad o en lo que Kamenszain llamó "haiku publicitario" (86), puesto que Laguna expone, en estos versos, "sin mediaciones (sin metáforas barrocas pero también sin pretensiones estéticas objetivistas) su objeto devaluado" (2016: 87). Según la lectura de Kamenszain, todo el texto funciona como posibilidad de aparición de lo que considera el "verdadero" poema compuesto por los siguientes tres versos: "LAS MEJORES TOALLITAS DEL MUNDO SON/ LAS LADY SOFT NORMALES/ (y son las más baratas)" (Laguna, 2012: 143, mayúscula en el original). Más allá de que en su análisis del haiku, Kamenszain (2016: 5) convoca especialmente a *La preparación de la novela* de Barthes, se vuelven iluminadores todos los textos barthesianos en los que se expone una idea de haiku como posible trampa al lenguaje cercado por la estupidez y la ilegibilidad.

El haiku barthesiano como trampa preferible reside en el deseo de la pura legibilidad (Barthes, 2013 [1971]: 107) y, sobre todo, en su capacidad de suspender el comentario y la interpretación.[288] De modo que el haiku "reproduce el gesto indicativo del niño pequeño que muestra con el dedo cualquier cosa [...] diciendo tan solo: ¡Eso!", sostiene Barthes (1990 [1971]: 114). Así, en estos versos que Kamenszain lee como "grado cero" del decir y como "haiku publicitario", se despliega la disposición activa de la

---

algo previsto, ¡jamás! Por eso hay poema de la toallita que dice se me ocurrió un poema, espero que no se me olvide mientras voy al baño. No es que hay un proyecto de un poema, es como en el momento y se me puede olvidar" [sic] (León, 2018: s/n). La inminencia del olvido subraya, una vez más, su *caligrafía precaria*.

[288] Véase: Barthes, R. (2013 [1971]). "Digresiones"; (2005 [2004]). *La preparación de la novela;* (1990 [1971]). *El imperio de los signos.*

performance de Laguna para escapar del sentido pleno de la *doxa* y del sin-sentido que es recuperado, como ocurre con todos los contrarios, también por ésta. Si bien resulta operativo llamar haiku a la justa brevedad de esos tres versos, precedidos por un verso cabal –"y todo para decir"– que imita al dedo del niño señalando *eso*, regañamos al adjetivo *publicitario*, en la medida en que el haiku repele la posibilidad del metalenguaje y, con esto, cualquier adjetivo. Ahora bien, ¿en qué sentido pueden leerse estos versos como *gestos débiles*?, ¿qué potencia es la que puede leerse allí y de qué modo incumbe a la *forma de hacer* un yo? La potencia de estos tres versos consistiría en la manifestación del atrevimiento: los versos corren el riesgo de no ser tomados en serio o, en el caso de la lectura de Kamenszain, de ser tomados como escritura publicitaria. En esa disposición hacia el borde de lo poético o hacia la "potencia-de-no" (Agamben, 2016), estos versos alcanzan la fuerza de la poesía: el encuentro feliz con el sentido rumiado que no ha sido, todavía, inmovilizado por la vigilancia del significado y que solo parece responder al deseo de escribir. En otros términos, el poema pone en escena el *seguir haciendo* de su camino de la performance. La deriva insistente del *hacer* subsiste en tanto y en cuanto el adjetivo y el comentario se mantengan a distancia. De hecho, todo lo que esos tres versos permiten, si se apuesta a mantener la vehemencia de la diversidad, es asumir la imposibilidad del comentario que solo podrá direccionarse hacia el gesto de la performance o al afuera de esos versos (a riesgo de caer en lecturas morales o culturales).

Perder el control y relajar los conceptos

El título del primer libro de la poesía reunida de Laguna es, como se sabe, *Control o no control* (2012),[289] mientras que uno de los apartados en los que se divide el libro se presenta como "Reflexiones automáticas" (49-61).[290] Este alude al procedimiento surrealista que considera al arte en tanto "expresión directa, inmediata, de la vida" (Bürger, 2000 [1974]: 10) y busca liberarlo de la razón con el fin de expresar "vivencias incontaminadas" (10).[291]

[289] *Control o no control* fue el título utilizado anteriormente para una muestra individual de Laguna en el 2001 (en ByF) lo que manifiesta cómo esta disyunción insiste en su obra.
[290] La primera publicación de esta serie aparece en la revista *Ceci y Fer* (2002).
[291] En palabras de André Bretón en el Primer manifiesto surrealista: "Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención

Se lee en el primero de los poemas de la serie: "Lo mío es la escritura automática/ de mente relajada./ Forzando la mente hasta que se relaje" (51). El último verso, al igual que los títulos, exhiben la contradicción que se despliega en varios pares: control/no control, reflexión/automatismo, forzar/relajar.

La detención del juicio y la irrupción del suspenso no son, entonces, modos que se adquieren de una vez y para siempre, implican un ejercicio y una inclinación a *correr el riesgo* del que, se sabe, no es posible asegurarse en tanto implica una apertura a lo desconocido que no involucra un "acto heroico" (Dufourmantelle, 2019: 12) sino un momento íntimo de conversión que habilita el azar.[292] Lo cierto es que no hay decisión sobre el riesgo, ya que no existe algo así como un momento en el que el sujeto decida voluntariamente arriesgarse, de modo que el poema materializa, como vía para *correr el riesgo*, la renuncia al control. Al practicar la *epoqué* –suspensión del juicio– el yo dispone que el azar y el suspenso advengan. El poema continúa:

> Literatura de mente cansada.
> Me canso de tener la mente tan relajada para cualquier lado.
> La relajación desernegiza.
> quita vitalidad.
> Robe es un Pierrot, un mimo,
> Su él mimo tierno.
> El estatua viviente parlante.
> (2012: 52)

En estos versos, el pasaje del adjetivo, aquella mente relajada devino cansada, adquiere un matiz negativo y embarga mustiamente al yo que dice estar escribiendo de forma automática pero que, al final, no puede entregarse a la relajación debido a la dificultad de renunciar al esfuerzo. Esta acción que "quita vitalidad" termina por agotar al yo. La posibilidad de ir hacia "cualquier lado" es fatigosa y, en lugar de permitir el advenimiento del azar, socava la energía necesaria para continuar.

---

reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral" (De Micheli, 2000: 280). Si bien ya en el dadaísmo se apostaba a la espontaneidad y al automatismo como la receta de conformación de un poema a partir de palabras recortadas (en el "Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo" escrito por Tristán Tzara en 1920), el automatismo surrealista se presenta menos espontáneo en la medida en que existen mecanismos psíquicos que direccionan las elecciones aconsejadas por Breton: "Escribid de prisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito" (De Micheli, 2000: 155).

[292] El riesgo comprende, según Dufourmantelle, un compromiso físico próximo a lo desconocido: "Lo querríamos voluntario cuando se origina en la oscuridad, lo inverificable, lo incierto" (2019: 12), al tiempo que "abre la posibilidad de que sobrevenga lo inesperado" (19).

Sin embargo, el yo avanza en la demostración del procedimiento: "Su él mimo tierno", que resulta de la combinación de letras del verso anterior. La disposición de palabras sin atender a los sentidos aprisiona la escritura en un recorrido corto entre consigna y verso. ¿Cómo es, entonces, que la renuncia habilita la aparición del riesgo y la visibilidad del yo en sus dos movimientos (atrevimiento y temblor)? A través de la obstinación del yo que persiste en abandonarse en el tiempo y en el espacio de la hoja hasta lograr que la consigna se disuelva a sí misma. Esto puede observarse en la continuación de un nuevo apartado del mismo poema titulado "II (Trance)", en donde se continúa apostando a la pérdida de control: si la consigna antes era escribir sin reflexionar o reflexionando automáticamente sobre el material, en "II (Trance)" consiste en someterse a un estado de suspensión.[293] Es en este mismo sentido que, en uno de sus textos curatoriales, el yo suspende la posibilidad de definir lo que es el amor para decretar: "Hay que cuidarse relajando los conceptos" (2019 [2014]: 79). Mientras que en otro, escapa del comentario asertivo y afirma: "decir qué son las cosas no tiene demasiada relevancia en el arte" (2019 [2014]: 66).

Volviendo sobre el análisis del poema "Reflexiones automáticas", se destaca la manera en que el estado de trance se considera uno de los modos de la *epoqué*[294] y de su *hacer* como "cualquiera". Los siguientes versos, en este sentido, insisten en suspender el juicio mediante la disuasión del control mental: "Creo en el amor a una misma./ Creo en el poder reconstituyente de la autoestima./ Quiero organizar un instituto conmigo misma" (2012: 52). El procedimiento se repite: los dos versos finales toman palabras o sentidos presentes en los anteriores y avanzan, recolectando los términos, en tanto prueba de nuevas combinaciones. El sonido y el sentido del amor a una misma se desplazan a "autoestima" y se le adjudican nuevos atributos para, en el tercer verso, cambiar el "creer" por el "querer" y encauzar el poder de la autoestima en la organización de un instituto. En los tres versos,

[293] La noción de trance puede vincularse con los sentidos que Laguna y Palmeiro le adjudican en su libro al mareo: "Estar mareadas era estar embriagadas, borrachas, poseídas, drogadas [...]. Estar mareadas es tener un rumbo pero no conocer de antemano el recorrido, o no saber cómo hacer las cosas sino ir probando, experimentando a cada momento y en cada tipo de acción" (2023: 112).

[294] En oposición a la destrucción de la embriaguez alcohólica, Barthes (1986 [1971]) propone la forma de "flotación" que se desprende del fumar kif (mezcla de tabaco y marihuana) cuyo efecto es, antes que destruir los imperativos del saber y el prestigio del método, desorientarlos: "todo sigue estando ahí, sólo que flota" (336). Los cuerpos distendidos con pocas palabras, en estado de flotación, podrían aproximarse al estado de trance, en tanto forma de perderse de uno mismo, que el título del poema señala.

de esta forma, el yo rodea el gesto de volverse sobre sí –"a una misma", "autoestima", "conmigo misma"– a partir de una rima asonante para organizarse en una nueva institución la cual, lejos de lo esperable, se conformaría por una sola persona. En esta repetición se arriesga variando hasta mostrar al poema pensando en las penumbras[295] y abriendo el espacio a lo insólito. El prefijo "auto" –cuyo significado sería "de o por sí mismo"– se extiende a una zona que en el poema se presenta, en principio, exterior al sujeto. Si la institución se liga a las normas, las redes y el intercambio, la noción a la que llega el poema es la de una auto-institución.[296] Lo que en apariencia podría ser tomado por una variación ligera engendra una formulación de una extrañeza inquietante que juega y deriva con los límites del procedimiento lúdico o experimental.

Se articulan, de este modo, los sentidos y los sonidos, componiendo un ritmo vital que empuja al yo a insistir en la prueba olvidándose de la consigna original. Que el yo diga "quiero organizar un instituto conmigo misma" se desmarca de la pretensión de inteligencia para dar un salto hacia la ocurrencia. A partir del verbo "creer" de los dos primeros versos conjugados en primera persona, se apuesta por lo impensable; el yo que "corre el riesgo" de "creer" (Dufourmantelle, 2019: 162) renuncia a lo increíble y, en ese salto, se revela desdoblado en la reflexión sobre sí que, junto con la figura del instituto, devuelve la presencia de un yo abierto o de varios yoes.

El poema continúa y se vislumbra el estado de flotación o de trance, en donde saberes y métodos no desaparecen sino que se invocan entre signos de interrogación. De este modo, se pone en escena un yo despreocupado de las reglas formales y del sentido, que disemina en los versos un pensamiento sobre el arte y el lenguaje artístico. No obstante, se mantiene riesgosamente sin producir un saber, más bien resguarda su suspensión:

> La libertad en la pintura es mayor
> ya que está despojada de toda reflexión, por lo tanto

[295] Se recupera este término ya que es utilizado por Laguna y por Dufourmantelle (2019). Dice Laguna en uno de sus textos-poemas curatoriales: "En la penumbra/ en los estados intermedios más ambiguos/ vemos dudando [...]/ A la duda, al no saber bien/ al no estar convencidos,/ lo podemos tomar como una posibilidad que multiplique" (2019: 91-92). Esto hace sentido con la estética de "las siete de la tarde" (2019: 35-37).

[296] En *Ikebana política* (2021 [2016]), Claudia del Río plantea una idea similar al pensar en su rol de artista y docente: "Me gustan las instituciones y el poder de pensar que podemos «fabricarlas». Cada uno de nosotros podríamos ser una micro institución. Redes, agenciamiento, economía que regula las ambiciones" (132). En esta línea, también podría considerarse la noción "micropolítica" a la que aluden Laguna y Palmeiro para pensar la revolución "a nivel subjetivo" (2021: 20).

de la noción del bien y del mal...
Lo lindo y lo feo son relativos al gusto de cada persona así que...
Libertad, libertad, libertad.
Liberación a través de la combinación de colores y materiales;
a través de la no pintura (dejar los fondos de tela cruda,
la cartulina sin pintar).
La obligación es no-obligación.
[...]

Hablo y escribo en trance con la voz de la gente del futuro
que imagino o que vendrá.
[...]
Mi realidad a esta altura de la poeprosa trance
se mantiene al nivel de las palabras que alcanzo a utilizar,
pocas o muchas,
al fin y al cabo las palabras que se me ocurren.
(2012: 53-54)

La comparación entre pintura y escritura, palabras y colores, pone en escena un yo que escribe y pinta, aunque lo que se destaca son los movimientos oscilantes a partir de los cuales lo hace. Por un lado, se practican en estos versos ciertos mecanismos de sustracción: algunos modulan una sintaxis cortada –"Libertad, libertad, libertad"–, otros articulan un ritmo en el que la musicalidad del verso se interrumpe tensando al poema con la prosa como se dice unos versos más abajo, otros prescinden de metáfora –"La obligación es la no-obligación"–. Es en este sentido que, como señala Agamben, el acto poético explora la "potencia-de-no" comprendida en toda potencia, es decir, la potencia de "ser y no ser, de hacer y de no hacer" (2016: 39), de pintar no pintando o de escribir no escribiendo. En proximidad con el cuadro negro de Malévich, aunque especialmente con la muestra del Rojas de 1994, el yo sugiere exponer la combinación de los materiales sin buscar la originalidad. Asimismo, al leer nuevamente estos versos, es indudable que, aunque en zonas y combinaciones diferentes, hay sentido, sintaxis, ritmo, contradicción, metáfora y auto-referencialidad. Entonces, ¿cómo y qué es lo que el poema, "poeprosa trance", suspende? ¿En qué sentido la "realidad" se mantiene al "nivel de las palabras"?

A partir de la combinación de mecanismos de sustracción y de sentido, lo que queda del ejercicio de escritura automática aparece hacia el final de la cita –las palabras que el yo "alcanza" a utilizar son las que se le "ocurren"– que deviene la vía de renuncia capaz de

"hacer borde".[297] Luego del ejercicio lúdico sostenido, el poema concluye: "Mi realidad a esta altura de la poeprosa trance/ se mantiene al nivel de las palabras". Aquello que se mantiene al nivel de las palabras es el gesto de suspensión, el juego alrededor del vacío, lo que no se puede nombrar a partir del pensamiento del yo sino a partir de su renuncia. De este modo, el procedimiento vanguardista de reflexión automática, más tarde nombrado en términos de trance, deviene potencia que habilita el riesgo del yo de asomarse al borde de sí (de sus intenciones, de su experiencia, de su imaginación, de su memoria, en fin, de su control) y del lenguaje. En el rodeo del vacío el yo reflexiona sobre el arte como un modo de volverse sobre sí mismo, idea engendrada en aquellos primeros versos que aludían a la auto-institución. El ejercicio de obstinación del yo en la persistencia de continuar escribiendo funciona, tal como señala Claudia del Río al referirse a los diarios de artistas, como un ejercicio de "autoayuda" (2021: 111), dado que todo lo que hace un artista engendra una búsqueda por aprender y conocerse: "Todo es autoayuda" es el título de otro poema de Laguna (2012: 108). Cada una de las reglas y de los principios enunciados en "II (Trance)" cobra el tinte de máxima capaz de auxiliar y orientar también a otros artistas, pero sobre todo lo que se practica en las reflexiones automáticas –al igual que en los ejercicios señalados por del Río– es el desprendimiento de uno mismo, y eso es lo que el poema performa: *hacer* un yo que no cese de *deseñalarse* aunque eso implique bordear el vacío.

Así, se estudió el modo en que algunos de los interrogantes con que la crítica intentó atender a los atributos singulares de la obra de Laguna se transformaron en preguntas en torno a su figura de artista y a su nombre. La cuestión sobre el ser y el hacerse –¿es o se hace (la boluda, la poeta, etc.)?– operó como una pista para leer su poética, puesto que *hacer* un yo es, en su obra, una forma entre otras de *hacer* arte. De acuerdo con el relato mítico construido por Laguna (2005; 2019) sobre el modo en que se *hace* escritora se

[297] La expresión proviene del estudio de Mario Montalbetti quien supone, siguiendo a Alan Badiou, que si el lenguaje es un objeto cerrado, el poema y el matema "hacen borde" con aquello que no lo es: "Hacer borde es construir un conjunto que resulta de la intersección de todos los puntos de L y todos los puntos de su complemento (Ł)" (2020: 13).

reconocieron al atrevimiento y al temblor (especie de retirada renovada ante las etiquetas y los lugares fijos) como dos movimientos centrales de su performance del yo.

El atrevimiento y el temblor, cuyos efectos son la obcecación y el desplazamiento, se manifiestan, de esta forma, en su inclinación por *correr el riesgo*. Primero, al alejarlo a partir de su supuesta falta de seriedad, cercana al chisme (en la tensión entre *ser* o *hacerse*) y al chiste. Y, en segundo lugar, en su sentido metafórico, al asumirlo junto con la estupidez y las estrategias que de allí se derivan como el juego con lo banal, lo mal hecho, la copia, la posición de la fan, la errancia y el *gesto débil*. Estos movimientos, entonces, no hacen más que confirmar la fuerza de su posición e implican en su revés, dado que los lugares no se sostienen, la posibilidad de una postura soberana, es decir, la facultad de tomar todas las posiciones. De esta manera, en su performance, Laguna es (atrevimiento) y no es (retirada) –tensión propia de la performer– artista, poeta, escritora, curadora, gestora, performer, *boluda*, *vieja gagá*. La búsqueda, y al mismo tiempo motor, del camino de la performance no podría sino ser entonces la posibilidad de prolongar su movimiento obstinado.

3. El género en performance: el dis-currir anómalo de los estereotipos

3.1. Voces obcecadas

Según como se lee hasta aquí, el camino de la performance de Laguna implica un devenir[298] constante. Además de evidenciarse en la invención de *formas de hacer* vinculadas con la edición y los espacios y el movimiento inquietante de su performance del yo, el devenir se imprime en la exploración del género como performativo.

Este capítulo se propone puntuar el tenor político de la performance de Laguna quien, en tanto performer de su obra, monta una figura incómoda capaz de problematizar, entre otras cuestiones, el género, e introducir la emergencia de *potencias anómalas* del estereotipo. Pero, ¿qué visibiliza la performance de Laguna en relación al género? ¿Qué disputa? ¿Qué voces vuelve audibles o qué voces arranca de la naturalidad de un lugar? [299] No es la subjetivación del lesbianismo lo que aparece en su obra, la imagen de lesbiana en la literatura argentina existe en la cuenta mucho antes de las intervenciones de Laguna, de hecho, ella misma decide desmarcarse de esta inscripción. El lesbianismo militante se "destapa" en Buenos Aires, sobre todo, en los primeros años de la vuelta de la democracia. Su visibilidad puede observarse, entre otras publicaciones, en los artículos que en 1984 publicó la revista *alfonsina*, dirigida por María Moreno (Tarducci, 2019),[300] en la novela *En breve cárcel* de Sylvia Molloy (1981) y en las poéticas de Susana Thénon, Mirta Rosenberg y Diana Bellesi, por nombrar algunas de las manifestaciones en las que irrumpieron cuerpos e imaginarios lesbianos durante la década anterior.[301]

---

[298] Se emplea el término tal como lo define Gilles Deleuze en "La literatura y la vida", en tanto movimiento de fuga: "Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población" (1996 [1993]: 5, cursiva en el original).

[299] En estas preguntas resuenan problemas que Rancière ha abordado a partir de la noción de *desacuerdo* (2011b).

[300] Entre los muchos hitos que pueden marcarse como presencia en la esfera pública del lesbianismo, se ubica el Primer encuentro de lesbianas Feministas Latinoamericano del Caribe, en Cuernavaca, México, en 1987.

[301] Si bien dichas poetas comienzan a escribir con anterioridad, se alude sobre todo a su producción poética de los ochenta: *Eroica* (1988) de Bellesi, *Pasajes* (1984) y *Madam* (1988) de Rosenberg,

En este sentido, es sugerente repensar las nociones de obcecación y desplazamiento, trabajadas a lo largo de la tesis, que propone Roland Barthes: "Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse" (2015: 103). El desplazamiento que ejerce Laguna sobre las subjetividades disponibles produce un litigio que ha sido leído en clave *queer*[302] dado que admite la entrada en la cuenta del devenir como posibilidad. En la marcada incomodidad ante las etiquetas de su tiempo y en su aparecer siempre en otra parte, deslizándose del lugar esperado, puede observarse la articulación de una voz *feminizada* inestable e incierta.

En relación con el término "femenino" y el sintagma "literatura de mujeres" como modo de definir las escrituras, el análisis continúa con la propuesta de Nelly Richard (1994), quien se opone a la concepción representacional de la literatura para pensar lo femenino. En su trabajo se plantea la necesidad de revisar el valor génerico-sexual de dichos recortes limitadores al momento de abordar textos desestabilizadores del universo referencial que, justamente, cuestionan el esencialismo genérico. Si bien no sería posible afirmar que la literatura tiene sexo, lo que Richard señala, no obstante, es la importancia de no neutralizar la cuestión, puesto que sería un modo de encubrir la hegemonía masculina. Así, invita a pensar en términos de *feminización* de la escritura "cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad,

Ova completa (1987) de Thénon. Véase: Arnés, L. (2020). "Contar el cuento: sexualidades fuera de término"; Genovese, A. (2015) *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*; Jiménez España, P. (2020). "*Con esta boca, en este mundo.* El devenir de los ciclos de poesía desde los años setenta hasta la actualidad"; Kamenszain, T. (2020). "Las nuevas poetisas del siglo XXI"; Pampín García, A. (2022). "Las migas de Mirta Rosenberg. Rastros lesbianos en su poética de los ochenta".

[302] Cecilia Palmeiro (2011) encuentra en ByF un valor crítico de la diferencia y una desarticulación de la sexualidad como marca de una estética *queer* o *trash*, explica: "la formación de las antiestéticas de lo trash, en el sentido de la invención de códigos de ruptura ligados a procesos de singularización; formaciones que se proponen como una intervención que saca a la literatura de su esfera y sacude el canon" (17). *Trashear* refiere en su trabajo al gesto de "arrastrar la alta cultura [...] por el barro del Riachuelo para producir una joya" (26). Por su parte, Cynthia Francica (2015) propone leer la literatura de Laguna en clave *queer* haciendo referencia a "sexualidades, afectos, deseos y prácticas que se resisten a alinearse con los modelos hétero y homonormativos que rigen las identidades liberales" (4).

etc.)", y agrega: "cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna" (132).[303]

En esta misma conversación, se instala Susana Reisz en su artículo "¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?"(2000), en el que revisa, desde una perspectiva de género, su escrito de 1986 titulado "¿Quién habla en el poema?". Mientras que en la primera publicación subrayaba la distinción entre sujeto lírico y autor –"el que escribe no es el mismo que habla en el poema" (1986: 203)–, en este último se permite matizar esas ideas dado que resultaría ineludible "prestar atención prioritaria al pacto implícito que el escritor o la escritora propone a sus lectores por el hecho de darse a conocer como hombre o como mujer a través de su firma" (2000: s/n). Si bien la *feminización* de Richard problematiza la distinción entre escrituras de mujeres y de hombres, la propuesta de Reisz coincide en la medida en que al discernir poemas escritos por unas u otros se refiere a las oposiciones binarias dominantes en la lógica patriarcal, junto con las expectativas con las que se corresponden dichos deslindes. No es menor que en el libro *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023), escrito por Laguna y Cecilia Palmeiro, se emplee directamente el término: "cuerpos feminizados" (71).[304] A los fines de esta argumentación, entonces, se opta por la noción de Richard para adjetivar las voces que los poemas de Laguna configuran, evitando reproducir mediante el sintagma "femenino" una idea homogénea y sexualizada del género. Ahora bien, ¿en qué sentido su performance puede considerarse disidente o, en todo caso, qué límites excede?

En la mayoría de sus poemas, la performance obstinada se construye a partir de voces *feminizadas* que problematizan la noción de género,[305] en el sentido planteado por Judith Butler (2019), como aquel mecanismo a través del cual no solo se originan sino que se naturalizan las nociones de lo masculino y de lo femenino (70); dispositivo que

[303] Las voces *feminizadas* pueden pensarse como término cercano a las voces "impertinentes" o "las lenguas de las locas" descritas por Palmeiro al momento de abordar la poética perlongheriana: "[una voz travestizada e impertinente] capaz de emputecer la tradición literaria y política y la propia lengua [...] y así ensayar líneas de fuga de la subjetividad dominante" (2011: 14). Esta fuga respecto de las subjetividades normalizadas es una de las características centrales de la poesía marginal brasileña de comienzos de los sesenta cuyos ecos, afirma Palmeiro, no tardaron en manifestarse en las poéticas de ByF.

[304] En el libro, el término *–feminización–* es empleado al describir los cuerpos (2023: 71; 78; 187) y también las especulaciones asociadas con la fantasía: "las potencias feminizadas de la imaginación" (94).

[305] Para una historización de la noción de género, véase: Pagani, C. y Radi, B. (2021). "¿Qué perspectiva? ¿Cuál género? De la educación sexual integral al estrés de las minorías".

habilitaría preguntas tales como: "¿esta persona es suficientemente femenina?, ¿ha llegado a la feminidad?, ¿encarna apropiadamente la feminidad?" (2019: 103). El par femenino/masculino será operativo en el análisis y, lejos de desconocer la existencia de otros términos que dirimen dichos esencialismos, buscará mostrar en qué medida esta dicotomía ha determinado un modo de ser, de actuar y de sentir cuyos ecos alcanzan –ya sea como reproducción o como huella anacrónica– las producciones del presente. En efecto, se destacará el modo en que la poética de Laguna se propone soslayar este binarismo. Tal como sostiene una de las consignas-poema que formó parte de la muestra del archivo feminista, curada por Laguna junto con Palmeiro, *Mareadas en la marea*:[306] "Yo/ boyera/ tortillera/ tortón/ apostato/ la/ categoría/ mujer". Así, la abjuración religiosa resulta en estos versos una renuncia a la categoría sexogenérica, más precisamente, a la categoría de mujer.

Por supuesto, la noción de género no refiere solo a aquellas áreas en donde se juegan las relaciones entre sexos como la familia, la maternidad, el deseo y la sexualidad, sino que figura un "campo primario" dentro del que se articulan diversas relaciones de poder y se estructura la organización de la vida (Scott, 1986) a través de un conjunto de valores socialmente construidos que definen aspectos sexuales, afectivos, emocionales, laborales, económicos, intelectuales, físicos y legales. El género como categoría relacional e interseccional comprende, siguiendo a Joan Scott, los símbolos que evocan representaciones culturalmente disponibles; los conceptos normativos surgidos de los significados que se otorguen a los símbolos desde las diferentes doctrinas –religiosa, educativa, científica, legal–; las nociones políticas; y la identidad subjetiva. De modo que este capítulo se ajusta sobre un aspecto reducido del género: la problematización en la escritura y en su obra visual del uso del lugar común –tal como implica asumir la propia estupidez– investido de "potencias anómalas" (Giordano, 1998: 31)[307] que definen y

[306] El archivo se presentó como muestra en la galería Nora Fisch en Buenos Aires durante Mayo-Julio de 2017. Su segunda aparición data de Marzo de 2018 en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Luego, se exhibió en la galería Campoli Presti de Londres lo que, según explican Laguna y Palmeiro (2021), generó las condiciones de la emergencia de *Ni Una Menos UK*. El 10 de marzo de 2020, la muestra formó parte de la *Kermés del Día Después* –en alusión a la pastilla del día después– posterior a la Huelga General Feminista del 9 de marzo en el Museo del Libro y de la Lengua de la Biblioteca Nacional. Desde octubre del 2020 hasta enero de 2021 dicha muestra se exhibió en inglés en el Institute for Contemporary Art de Virginia Commonwealth University, donde se realizó el encuentro "Five Years of Feminist Tide". Esta creación del archivo está acompañada por la escritura del libro *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023).

[307] Consúltese la nota al pie 42.

desbordan a estas voces *feminizadas* cuyo recomenzado movimiento es plausible pensar en términos de performance y cuya invención de formas de nombrar, de sentir y de ubicarse permiten percibirla como una performance que se obceca y se desplaza.

3.1.1 Performativo

De entre los distintos sentidos que se le han dado al término performance, Patrice Pavis (2014) distingue tres: primero como acción realizada, segundo, como arte de la performance, y por último, deslinda la noción de performativo y performatividad propuesta por la lingüística y las teorías feministas. En lingüística, el concepto performativo fue acuñado en el año 1955 por John L. Austin en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*. Allí, Austin precisó dos tipos de enunciados: los constatativos, aquellos que describen o afirman un hecho, y, por otro lado, los performativos –otras traducciones proponen el término "realizativos"– que realizan la acción en el mismo momento en el que la enuncian, ya que significan lo que hacen y constituyen la realidad social que expresan. Las condiciones para que un enunciado sea performativo son, además de lingüísticas, institucionales y sociales. Un ejemplo sería emitir un juramento, al decir en la ceremonia de asunción de un cargo: "sí, juro".[308] En consonancia con la idea de performativo como práctica ritualizada y pública, desde las teorías feministas, Judith Butler introduce el concepto en el ensayo *Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista* (1988), donde sostiene que la identidad de género no está dada ontológica ni biológicamente sino que se constituye por repetición de comportamientos que son performativos, constitutivos de realidad, en la medida en que crean la idea de género en los actos que repiten.

De modo que la identidad de género se construye mediante acciones y gestos que actualizan en la superficie del cuerpo diferentes sanciones sociales. Desde esta perspectiva, el cuerpo con género, antes que un hecho natural, es una repetición y dramatización de actos heredados y codificados socialmente. Tanto desde la lingüística –los enunciados performativos de Austin, y más tarde, los de Benveniste (1966)– como desde las teorías

[308] Para una revisión del performativo de Austin, véase: Cassin, B. (2022). *Cómo hacer de verdad cosas con palabras: Homero, Gorgias y el pueblo arco iris*.

feministas –la performatividad de género (Butler, 1988; Scott, 1986)–, las performances son una acción colectiva que forma parte de la experiencia compartida socialmente y remite a las predeterminaciones sociales: "el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto", afirma Butler (1998 [1988]: 306). Mientras que, como se advirtió en el primer capítulo, desde la perspectiva de las artes, la performance es un acontecimiento único y evanescente.

El género, entonces, como *forma de hacer,* en el sentido de una "actividad incesante performada" (Butler, 2019: 12), está atravesado por su carácter social dado que "[n]i mi sexualidad ni mi género son precisamente una posesión, sino que ambos deben ser entendidos como *maneras de ser desposeído*, maneras de ser para otro o, de hecho, en virtud de otro" (38, cursiva en el original). Categoría histórica y variable, el género como dispositivo permite desnaturalizar el binarismo femenino/masculino, dado que este dependerá de su repetición y de su constante hacer/rehacer/deshacer: "las normas del reconocimiento tienen como función producir y deproducir la noción de lo humano" (Butler, 2019: 55). Así, la posibilidad de deshacer los conceptos normativos del género y de la sexualidad, abordada en profundidad por Butler en *Deshacer el género* (2019), acreditaría mayores "grados de habitabilidad" (13) para aquellas concepciones que permanecen ilegibles dentro de lo humano. Si los términos que nos definen como humanos, afirma Butler reescribiendo la perspectiva hegeliana que vincula deseo con reconocimiento, son configurados socialmente y dependen de variables como la raza, el sexo y la etnicidad, esto significa que, en la medida en que el deseo busca reconocimiento, el género animado por ese deseo estará ligado a las normas sociales –formas de poder que constituyen lo inteligible– y al problema de "quién reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quién no" (2019: 15). En otros términos, las normas sociales vigentes imponen un lugar para el deseo dentro o fuera de lo "humano" y de su inteligibilidad. La intervención crítica de dichas normas, insiste Butler, será viable a través de la acción de *desbaratar*[309] lo que ha cuajado como saber establecido, como estereotipo, con el fin de demandar un espacio para aquellos deseos, conductas y posiciones que resultan ilegibles (2019: 49).

[309] Se emplea el verbo propuesto por Butler: "desbaratar lo que se ha convertido en un saber establecido y en una realidad cognoscible, y utilizar, por así decirlo, la propia irrealidad para posibilitar una demanda que de otra forma sería imposible o ilegible" (2019: 49).

El gesto de desbaratamiento permitiría engañar la propia condición, desconcertar y resignificar las normas, como aquellos pequeños *robos* a los que hace referencia Barthes (2013: 107) para escapar de la arrogancia que atraviesa los discursos de la certeza. Efectivamente, lo que las voces *feminizadas* de Laguna ponen en escena es la exploración de la libertad y el deseo: "Los estados dependen del deseo,/ yo deseo estados de permiso" (2018a: 166), se lee en uno de sus poemas. En estos versos el término "estado" pone en escena una trampa sutil en la medida en que los estados de las personas, su condición de humanos para decirlo con Butler, dependen de la legibilidad de sus deseos. No obstante, ahí el robo, los estados también remiten a las naciones y sus políticas. Un Estado que contemple los deseos de su población habilita el reconocimiento y, con él, su permiso para desear. Reivindicar la noción de deseo es una de las premisas que la performance de Laguna reactualizará desde ByF hasta *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023)*,* uno de sus últimos proyectos.

La paradoja del género señalada por Butler permite continuar pensando aquella otra señalada por Barthes respecto del lenguaje, dado que desprenderse de las normas sociales de género o del lenguaje que constituyen al individuo y lo preexisten, implicaría postular el imposible exterior respecto de ellos; de forma irónica, dicho inconveniente funciona como condición de posibilidad para articular alternativas o para hacerle "trampas" a esas normas, arrancando diferencias. Ante el sentido con mayúscula –en este caso, la norma que define lo que es femenino– la respuesta no es proponer su contrario sino, sostiene Barthes, "hacer trampas, robar, sutilizar (en las dos acepciones de la palabra: refinar y hacer desaparecer una propiedad), es decir, parodiar, en rigor, pero aún más, simular" (2013: 107). De modo que, tal como se advirtió en el capítulo anterior, se destaca en la escritura de Laguna una forma singular de articular alternativas y nuevos enunciados, desde el interior del lenguaje y de las normas, que permite pensar críticamente formas diferentes de vida capaces de incluir a aquellos modelos que se resisten a ser nombrados o asimilados: "los que se consideran indescifrables, irreconocibles o imposibles hablan, no obstante, en término de lo «humano» abriendo así el término a una historia que no se halla totalmente restringida por los diferenciales de poder existentes" (Butler, 2019: 30).[310]

[310] En diálogo con la performatividad de género, la crónica titulada "El 12 %" de Paul B. Preciado (2020 [2014]) recorre fugaz pero lúcidamente los efectos performativos del lenguaje –vuelve sobre los postulados de Austin, Derrida y Butler– para problematizar al yo en tanto sujeto que se percibe vulnerable ante y en el lenguaje: "sufro el performativo" (122), declara. El énfasis de Preciado

Es en esta línea, entonces, que se buscará leer la fuerza performativa que las voces *feminizadas* de Laguna ponen en movimiento en la construcción de su performance. Para esto, el análisis describirá los modos en que éstas entran y salen de los discursos pertenecientes al imaginario femenino considerando las figuras barthesianas del discurso amoroso (1977);[311] los estereotipos femeninos provenientes de la tradición poética, de los relatos bíblicos y de los cuentos de hadas;[312] y las consignas procedentes del movimiento feminista. En el primer apartado, se abordará –dado que el amor es el lugar privilegiado de la performance (Cassin, 2022: 20) y del estereotipo (Barthes, 1977)– el estereotipo de la enamorada y la constelación de figuras que de allí se desprenden, tales como la espera, la obsesión, la identificación, el sufrimiento, la magia y la felicidad. Si bien varias de las figuras del discurso amoroso no son exclusivamente femeninas, resulta pertinente

---

radica en señalar su carácter paradojal y, en especial, la (im)posibilidad de ser y hablar en él, de evitar que otros –la cultura– hablen por el sujeto. De acuerdo con esto, se preguntará, por ejemplo, por el lazo matrimonial y los alcances del reconocimiento legal: "El debate por el matrimonio homosexual era en realidad una guerra por el control de la fuerza performativa. «Os declaro... » Pero ¿quién declara y para qué?" (2020: 124). Si el género, propone Preciado citando a Butler, es entendido como performativo, en tanto que los enunciados de identidad producen lo que procuran constatar, en el enunciado del "subalterno" que resiste al performativo hegemónico reside la capacidad de inventar, y en este punto retoma a Rancière, "una nueva escena de enunciación" (2020: 124). Dicho gesto es definido por Preciado como un modo de desidentificación apto para reconstruir una nueva subjetividad.

[311] En *Fragmentos de un discurso amoroso* (1993 [1977]), Barthes se propone volver sobre lo inactual e intratable de este discurso y, antes que analizarlo o describirlo, su trabajo apuesta por performarlo –"se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación" (13)– como una manera de poner en escena la "importancia" de la primera persona, "el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla" (13). El enamorado de Barthes es un sujeto que se encuentra en constante movimiento, de ahí dis-cursus en tanto acción de ir y venir: "Su discurso [del enamorado] no existe jamás sino por arrebatos del lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias" (14). De esta corrida constante que afecta al cuerpo del enamorado deriva la preferencia de Barthes por pensar el discurso amoroso en figuras, en tanto conforman un gesto coreográfico, que subrayan la vitalidad de la acción antes que la inmovilidad de la contemplación emulando el movimiento del enamorado. El recorte de cada una de las figuras se sustenta por su reconocimiento, como si todo enamorado tuviera un archivo de frases, una reserva, al cual acudir para nombrar el afecto. Para una lectura en otra línea del discurso amoroso en ByF, véase Moscardi, M (2016). *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Allí, se propone ligar la banalidad y el discurso amoroso para definir "un tipo de vínculo con la escritura" (165), ya que, según Moscardi, el amor en ByF no "constituye ningún *tema* sino que aparece como otra forma de decir *literatura*" (167, cursiva en el original). A su vez, dicha imbricación con la literatura se extiende a lo sexual: "como si lo literario fuera sexual y lo sexual, convocara, intrínsecamente, la referencia literaria" (169).

[312] Para analizar los estereotipos provenientes de los relatos y cuentos tradicionales se recuperan los trabajos de Adriana Astutti (2018 [2001]) y de Cecilia Secreto (2009) quienes se preguntan de qué modo los cuentos de hadas tradicionales continúan reescribiéndose.

abordarlas, además de por su fuerza performativa y por su problematización del estereotipo, en la medida en que conversan directamente con el imaginario femenino de los poemas amorosos, de los relatos tradicionales y con algunas de las consignas erigidas por el movimiento feminista. En este marco, se analizarán los desvíos que estas voces ejercen sobre una zona de la tradición de la poesía que vuelve, en la mayoría de los casos no sin ironía, sobre los estereotipos del amor romántico. En este sentido, se atenderá a la problematización de la sexualidad y la configuración de deseos (i)legibles socio-culturalmente (Butler, 2019). Por último, en el segundo apartado, se revisará el estereotipo de madre ligada a la virtud y a la bondad presente en los relatos tradicionales, que requiere la consideración de ciertas proyecciones románticas sobre la mujer, a la vez que atiende al estereotipo del ama de casa y al rol de la mujer ligado al espacio doméstico y privado que ha trazado el relato cultural dominante.[313]

De esta forma, se describirá el modo en que la configuración de las voces *feminizadas* en la escritura de Laguna, y no Laguna en tanto mujer que escribe (Richard, 1994),[314] articulan *un archivo de la imaginación poética* (Porrúa, 2013)[315] que interroga

[313] Al respecto, véase: Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina.*

[314] Para una discusión sobre el término "mujer" como categoría fija y esencialista, véase: Richard, N. (1994) y Scott, J. (2009). "Preguntas no respondidas". Dice Scott: "No existe una esencia de lo que es ser mujer (o ser hombre) que pueda proporcionar un sujeto estable para nuestras historias; sólo están las repeticiones sucesivas de una palabra que carece de referente fijo y que, por ende, no significa lo mismo" (105). Véase también: Riley, D. (1988). "Am I That Name?".

[315] La noción de "archivo de la imaginación poética", propuesta por Ana Porrúa en "La imaginación poética: entre el archivo y la colección" (2013), permite pensar lo heterogéneo del archivo del artista, quien manipula y colecciona imágenes por montaje. Estas imágenes tejen afinidades capaces de cifrar las relaciones que establece el poema entre los fragmentos de la imaginación poética; es decir, los archivos que el artista asedia, los elementos que relee y activa en el presente. Dicho archivo se compone por el espesor de documentos e imaginaciones del pasado que se activan en el/los presente/s y requieren de una empresa arqueológica capaz de ordenar lo que sobrevive, tal como había señalado Michel Foucault en "El a priori histórico y el archivo" (1969). Allí, Foucault define el archivo como la ley de lo que puede ser dicho, es decir, como el sistema que da cuenta de las regularidades discursivas y de las (im)posibilidades enunciativas. El archivo, según Foucault, permite que las cosas dichas se agrupen en figuras capaces de dar cuenta de la multiplicidad de los discursos; dado que no se inscriben en la linealidad del tiempo sino que tienen su propia duración e intensidad: "unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extrema palidez" (2002: 220). Este archivo se da por fragmentos y no puede describirse exhaustivamente pero sí a partir de lo que él llama, y Porrúa retoma, arqueología. La empresa arqueológica consistiría en rodear el archivo, que no puede describirse más que por fragmentos, con el fin de acceder a ciertas formas hechas de tiempos impuros que adquieren un cuerpo en la escritura y la lectura. Así, Laguna colecciona y manipula las imágenes, y sus producciones se convierten en el soporte –como la mesa de montaje– en el que se

aquel que ha determinado lo femenino. Desde esta perspectiva, ya no se busca una historia lineal, sino que el "continuum de la historia" salta (Benjamin, 2008). Un *archivo de la imaginación poétic*a permitiría leer, en el sentido de levantar como el arqueólogo, aquellas relaciones que se perciben como nulas. Esto envía a la pregunta formulada al comienzo del capítulo acerca de las voces que su obra vuelve audibles o arranca de la naturalidad de un lugar. Es decir, ¿qué hace Laguna a/desde su *archivo de la imaginación poética* con estos discursos con los que se nombra el mundo? ¿Cómo asedian las voces *feminizadas* de Laguna los estereotipos e imposturas que atraviesan el discurso amoroso, las consignas del movimiento feminista y los relatos míticos? ¿Qué materiales reorganiza, cuáles exhibe y cuáles son sus movimientos? En todo caso, la solución a estos interrogantes que este trabajo ensaya es que su voz dis-curre, "corre de un lugar a otro", de acuerdo con su sentido etimológico.

3.2 Dis-currir amoroso y deseos desplazados

quiero ser poeta y hablar del amor
(Laguna y Pavón, 2002: 62)

¡Oh...El amor! ¡Qué palabra más hermosa! La mina que la inventó es un genio. Una palabra que empieza con A de Ahhhh. Sigue con M de Mmmmmm. Le sigue la O de Ohhhhh. Y termina con una fundamental R de rrrrrrrrrrr... No o sí, definitivamente el Amor es: lo mas [sic]
(Rosetti, 2008c: 3)

El segundo epígrafe retoma las palabras que profiere la narradora de *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 2* (2008), plaqueta firmada por Dalia Rosetti. La descomposición del significante en interjecciones y onomatopeyas señala sentidos asociados al término: los "Oh" y "Ah" de sorpresa, la duda o la satisfacción del "Mmmmmm", mientras que la -r- final, especie de rugido salvaje o ronroneo, muestra

(re)construye una constelación. La noción de "mesa de montaje" se destaca, primero por su anclaje doméstico, y luego por la recuperación que hace Porrúa, junto con Didi-Huberman, del término latino tabula, *tableaux*, para pensar en el soporte que reúne los distintos elementos. Una parte de la crítica, en efecto, ha utilizado la noción "tabula rasa" para definir, justamente, poéticas de los noventa que no asumirían un linaje o tradición poéticos (Mallol, 2013; Yuszczuk, 2011).

placer y satisfacción. Sentidos y significantes conforman para la narradora una "palabra hermosa" a la que, no quedan dudas, la inventó una "mina". La cita, que comienza con una invocación reconocible y solemne –"¡Oh...amor!"–, concluye con un tono coloquial y eufórico al afirmar que definitivamente el amor, con mayúscula, "es lo más". En relación con la escritura con mayúscula del término, en el texto curatorial escrito por Laguna para Franco Torchia, se reflexiona sobre "teorías" del amor, y se deslindan dos tipos de amores: "el amor con minúscula –magnetismo-propiciatorio– y Amor con mayúscula que representa el amor que se identifica con «cosas» definidas como un corazón, etc." (2019: 78). En seguida, agrega: "Cada equipo propone diferentes formas de ver el mundo de lo amoroso y uno va de un lado a otro sin saber qué hacer" (78). La apuesta por el no saber, el discurrir de un lado a otro y la vuelta al archivo amoroso –aquellas "cosas" sintetizadas en el "etc."– son gestos que las voces de Laguna renuevan una y otra vez en su camino de la performance.

Estas afirmaciones junto con el epígrafe del apartado, entonces, funcionan como claves de entrada para abordar sus voces *feminizadas* que, en constante oscilación, entran y salen de los estereotipos pertenecientes a cierto archivo femenino y amoroso. Un movimiento que se corresponde, tal como indica la figura barthesiana "Átopos", con el hecho innegable de que el *sujeto amoroso* le devuelve al enamorado una imagen singular e inclasificable frente a la cual éste no hace más que sentirse un estereotipo.[316] La única posibilidad de nombrar el amor parece reducirse a consultar las imágenes amorosas aspirando a alcanzar lo singular capaz de rebasarlas en un sin-discurso (1993: 33). Y, aquí, emerge nuevamente la estupidez –nótese la cercanía entre los términos enamorado y estúpido– como un abismo en el que todo se sumerge. Ante esta (im)potencia del estereotipo que avanza como un adhesivo sobre el *sujeto enamorado*, entonces, ¿qué hacen las voces *feminizadas* enamoradas de Laguna?

3.2.1 La espera y el conjuro

[316] Dice Barthes: "La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustrado, como todo el mundo" (1993: 33).

La princesa de mis sueños

Luego de haber escrito poemas cantando a las princesas víctimas de la espera, después de su "Sonatina", en "Canción de otoño en primavera", Rubén Darío sentencia "¡Ya no hay princesa que cantar!" (135).[317] Casi cien años más tarde, en Buenos Aires, lejos de los alejandrinos y las sextinas, Laguna escribe en una plaqueta titulada justamente *Triste* (1998): "La princesa de mis sueños/ está tan triste esta mañana...// y yo no sé qué hacer" (2018a [1998]: 51).[318] ¿Qué tendrá la princesa? Estos versos no lo manifiestan pero sí declaran que todavía los poemas le cantan a su sufrimiento.

En este sentido, en "¿Tengo hambre?", se lee: "Princesa de raso azul.../ Soñé que caía en los brazos de un príncipe alto/ con las cejas cortadas en cuatro" (2012: 74). Los dos primeros versos recuperan la pasividad de la princesa, vestida de raso, presente en el poema de Darío cuyos materiales reenvían al Romanticismo tardío;[319] asimismo, resaltan los rasgos físicos del príncipe junto con su fuerza; mientras que el último verso desordena la imagen cristalizada cuando se describe un corte de cejas que rompe con la belleza estereotipada del príncipe. Interesa volver, sin embargo, sobre los versos que preceden a la aparición de la princesa vestida de raso azul:

> Oh...tristeza
> ah.

[317] La presencia, en el *archivo de la imaginación poética* de Laguna, de ciertos personajes –princesas y príncipes, aunque también de hadas y cisnes– remite a la persistencia de la poética de Rubén Darío quien, como señala Ángel Rama al comienzo del prólogo incluido en *Poesía*, "abolida su estética, arrumbado su léxico precioso, superados sus temas y aun desdeñada su poética, sigue cantando empecinadamente con su voz tan plena" (Rama, 1977: IX). Los materiales provenientes de la mitología y de la poesía europea son característicos de la poética de Darío así como los poemas eróticos que le hablan al *objeto amado* (Francisca Sánchez, Rosario Murillo) y a su ausencia, como el poema "Invernal" de *Azul* –"ella, la de mis ansias infinitas,/ la de mis sueños locos/ y mis azules noches pensativas"(167)–, por mencionar un ejemplo. Sin embargo, la intención de este envío no es pensar los poemas de Laguna en términos de reescritura rubendariana, más bien, busca manifestar el trabajo renovado con el lugar común que atraviesa gran parte de la performance obstinada de Laguna. Para una lectura sobre las resonancias rubendarianas en Laguna, véase la reseña que Martín Prieto hace de *La princesa de mis sueños* en Télam digital (2018).

[318] En la selección de poemas publicada en la revista *nunca nunca...* se lee en diminutivo: "La princesita de mis sueños" (1998: 16).

[319] En su libro *La sensibilidad amenazada. Tendencias del modernismo latinoamericano* (1995), Graciela Montaldo aborda la poética modernista. Allí resalta, en tanto rasgo constitutivo de esta literatura, la distancia irónica con la que el Modernismo resignifica los sentidos provenientes de diversas mitologías y modelos culturales. Al momento de analizar "Sonatina" de Darío, Montaldo subraya la vuelta al Romanticismo tardío y la ironía que el poema propone respecto de ese mundo semántico e iconográfico de la nobleza.

Me duele la pena de hacer lo que no debo.
[...]
Oh...Soledad
Tengo miedo del poder que no poseo
tengo miedo del mal que puedo causar.

Oh...Figuritas
no me dejen sola,
tíñanme de amor a mí misma.
[...]
Le rezo a mi ángel guardián:
¡Pájaros!
¡Hola pájaros!
No lloren.

¿Por qué lloran ustedes si aún pueden volar?

¿Cuándo se acabará mi insatisfacción?
(2012: 73-74; cursivas en el original)

Las dos primeras interjecciones corroboran lo que el poema escrito por Laguna en 1998 ya decía: la princesa sigue estando triste. Aunque la interjección "Oh" seguida de los vocativos tristeza y soledad se corroe en su tercera aparición cuando la voz expresa: "Oh... Figuritas". El pasaje de la tristeza y la soledad, con mayúscula, hacia un sustantivo común que remite a un juego y material infantiles, además escrito en diminutivo, no consigue sino desbaratar la solemnidad del canto. La princesa, quien coincide con el yo poético, se canta a sí misma desde un lenguaje próximo; le pide colores –"tíñanme", dice–, antes que a las flores o a los pavos reales como lo hacía Darío, a las figuritas, y en esta petición señala la palidez como atributo inextinguible de la soledad, declarada en la "Sonatina": "La princesa está pálida en su silla de oro" (187). Estas princesas, la de Laguna y la de Darío, no ríen y están sumidas en la insatisfacción. La princesa de la "Sonatina" no quiere el palacio, ni la rueca de plata (187) antes bien "quiere ser golondrina, quiere ser mariposa,/ tener alas ligeras, bajo el cielo volar" (187), y así escapar de "la jaula de mármol del palacio real" (188). Algo similar le ocurre a la princesa de Laguna quien envidia el vuelo de los pájaros –"*¿Por qué lloran ustedes si aún pueden volar?*"– cuya acción remite a la fatalidad de la impotencia, mediante el "ustedes aún" que deja entrever el "yo ya no" o, simplemente, "yo no".

Ahora bien, los versos de la princesa pálida y triste rubendariana concluyen con la intervención de un hada madrina que viene a callar a la princesa con la noticia del advenimiento de "el feliz caballero que te adora sin verte,/ y que llega de lejos, vencedor de

la Muerte/ a encenderte los labios con su beso de amor" (188). En este punto, el poema vuelve con fuerza, por supuesto que sin abandonar la ironía modernista, sobre el discurso amoroso, en el momento en que la tristeza ya no se desprende del deseo imposible de volar o de ser otra cosa, más bien se distancia de este afán de libertad, para inscribirse en el lugar común de los relatos tradicionales: la princesa se consuela con la llegada del beso de un hombre capaz de encender sus labios pálidos. Es decir, la tristeza se correspondería con la ausencia del amor del príncipe y su espera desmedida. Un movimiento análogo describe el yo de Laguna cuando anhela a su príncipe "con las cejas cortadas en cuatro" e imagina la felicidad anudada al amor. Al final de poema dirá:

> Soñé que caía en los brazos de un príncipe alto
> con las cejas cortadas en cuatro.
>
> Fe, alegría, felicidad.
> ¡Oh...!
> Quiero abrir mis brazos y dejar caer todo lo que lleve entre ellos.
> Quiero amar, caminar.
> Quiero que la felicidad se deje espiar
> por entre los dedos de mis manos.
> (2012: 74)

Si antes la felicidad se asemejaba al vuelo de los pájaros, hacia el cierre de ambos poemas, esta irrumpe en forma de príncipe; aunque en el caso de Laguna ya no será un caballero con espada y azor sino que se corroe el estereotipo. En su poema, la felicidad abandona el vuelo para desprenderse del par "amar/caminar": se quiere amar y caminar, y en el verso siguiente, de igual estructura, se quiere la felicidad. La princesa prescinde de la acción de volar, pues se complace con andar y tener la felicidad en sus manos. Así, su amor se aleja de los caballos alados y los príncipes vencedores, puesto que prefiere un mundo próximo con hombres de cejas cortadas, figuritas, y preguntas retóricas que reflexionan sobre cuestiones ordinarias de la vida como la que da título al poema y luego se repite al comienzo: "¿Tengo hambre?". Dicha cotidianeidad se reafirma cuando el yo expresa: "Me voy a reflexionar/ a digerir lo que he comido hoy" (73).

De modo que el estereotipo proveniente de los cuentos de hadas, presente en Darío, se despliega en este poema de Laguna –en el raso, la espera, el príncipe, las interjecciones, la declaración de la soledad, el anhelo de volar y de ser un pájaro– para moverse con sutileza de su lugar común a partir de las torsiones que el mundo próximo imprime sobre los personajes y sus acciones, como la princesa triste y pálida que ambiciona hacer la

digestión. Lo mismo ocurre con la forma y la musicalidad del poema rubendariano: los alejandrinos organizados en sextinas con rima consonante (AABCCB) no dejan rastros en el poema de Laguna, compuesto en verso libre, sin rima, y con estrofas heterométricas. En otras palabras, el acercamiento y desbaratamiento del estereotipo parecen reclamar un desbaratamiento en la musicalidad: romperla, cortarla, hasta volver coloquial su decir.

En el poema "*Vamos a correr!"*(2018a) la princesa reaparecerá ya no como yo poético sino como *objeto amado*:

> Princesa...
> tu vestido es largo
> y hermoso
> pero apenas puedes correr.
> (174)

La descripción del atuendo acompañada por la reflexión –"apenas puedes correr"– tematiza el pasaje de la pasividad a la acción comprendida en el imperativo del título. La belleza del vestido se abandona en pos de la practicidad: para qué una mujer con vestido si no puede huir, acción constitutiva de las subjetividades que escapan de la heteronorma. No solo se propone mover al estereotipo de su fijeza sino que la misma voz *feminizada* se ubica en el rol del príncipe cuando le promete llevarla lejos: "te llevaré lejos" (174), afirma. En este caso, la huida no responde a la amenaza de un ser maligno, como en los cuentos tradicionales, sino a la posibilidad fehaciente de unión: "donde podamos estar juntas" (174), aclara. Sucede que, al tiempo que el poema se desmarca del amor heterosexual de las princesas proveniente de la tradición literaria –con una heroína que quiere unirse a la princesa del vestido hermoso–, a la vez persevera la imposibilidad de ese amor que únicamente podrá existir en un lugar lejano. De hecho, los versos que siguen, y que darán nombre a su poesía reunida,[320] aclaran: "Princesa.../ Sólo en mis Sueños" (174). Como si todavía entre el plano de la realidad y de la fantasía hubiera distinciones claras para el yo, escisión que otros poemas de Laguna se encargarán de difuminar. Las princesas de Laguna y de Darío, entonces, se presentan, desde formas y tonos distantes, como un modo de nombrar el (des)encuentro amoroso a partir de un uso anómalo del lugar común.

En su análisis de los modos en que los cuentos de hadas operan en la poética rubendariana, Adriana Astutti (2018 [2001]) aborda la aparición de la "Sonatina" en *Cae la noche tropical* de Manuel Puig en términos de "uso intencionado" de una "forma popular"

[320] La referencia alude al libro editado por Iván Rosado en 2018, titulado *La princesa de mis sueños*.

a partir de la voz modernista.[321] La canonización popular del modernismo que la novela de Puig pone en escena, asimismo, ya podía entreverse en 1924, como señala Graciela Montaldo (1995),[322] cuando "Tímidamente ese vulgo comienza a leer, o al menos tiene un contacto con la poesía a través de la recitación que con frecuencia desarrollan sus mujeres" (1995: 150). Los análisis de Astutti y de Montaldo permiten, así, señalar la accesibilidad como uno de los atributos fundamentales de los materiales que conforman el *archivo de la imaginación poética* de Laguna. Los poemas de Darío, y con ellos el modernismo, que resuenan en los modos de nombrar el amor en Laguna provienen de un saber masivo y escolar: "los corazones, los cisnes, las flores, los gatos y las copas: un imaginario modernista y popular que podía encontrarse tanto en el calendario de la panadería como en los poemas que integraron los manuales de escuela" (2020: s/n), señalará Irina Garbatzky en su lectura del libro *Amor total...* (2020). Esta apreciación puede extenderse a su obra poética, puesto que en el discurrir del yo por los estereotipos, se traza un entrar y salir desviado de "la historia del arte con mayúscula", como explica Garbatzky al describir el "canon de lo obvio" en Batato Barea (2021: 108). Un canon tramado a partir de los saberes

[321] Afirma Astutti: "Manuel Puig, acaso, escribió este mismo ensayo sobre Darío, pero en forma de novelas. Si en un primer momento retomó a Darío, o a la estética modernista, filtrados por la ironía, en las descripciones de *The Buenos Aires affair*, donde la cita del modernismo –casi una cita con la cursilería–, tiene, podría decirse, el sello irónico del uso intencionado y superado de una forma popular, en su última novela Darío vuelve como una voz. Como esa voz que las viejitas describen a la perfección y a la que algunos llaman ensueño, otros juventud, otros infancia, perdida por todos desde siempre y para siempre, y que es, sin embargo, la perfección de la forma, (o acaso el sueño de esa perfección) que, desde la juventud, las vuelve a amparar. No es ya la ironía lo que marca, entonces, en esta novela de Puig la mirada sobre el modernismo, sino la vuelta a la voz, a la forma pura de la conversación, lo que nos lo recuerda. Porque en esta novela el modernismo no aparece ya en la descripción sino que se escucha en el diálogo, en la conversación con sus retornos, sus elipsis y sus disgregaciones que hace que el lenguaje oscile entre hacerse escuchar en su materialidad y a la vez a desaparecer en su familiaridad. Pero en una familiaridad que no consiste en que lo escrito mime la forma en que se habla sino que retome la «forma en que se hablaba»" (2018 [2001]: 223).

[322] El texto de Montaldo convoca el ensayo "Rubén Darío, poeta plebeyo" de Evar Méndez, quien sostiene: "Rubén Darío, querido maestro: sufriste ya en vida tu martirio por el rodar de tu «Margarita» y la Princesa de tu «Sonatina» en la crápula de todas las recitaciones; padeces ahora, desde tu sitio a la diestra del Padre, por el envilecimiento de «Era un aire suave», de tu «Palimpsesto», de tu «Coloquio de los Centauros», de todos los poemas de tu libro delicioso y predilecto, que las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros en las pringosas «pizzerías» locales recitarán, acaso, en sus fábricas o cabarets" (Méndez, 1924: 2). Para un análisis de la organización y conservación de un canon a partir de las recitaciones y de la memoria de la lengua, véase: Schettini, A. (2009). *El tesoro de la lengua: una historia latinoamericana del yo: antología razonada de los poemas más escuchados en América Latina.*

populares que, aprendidos en la escuela primaria, han devenido parte del horizonte sonoro de la cultura rioplatense.[323]

Conjuro

La espera del amor emerge nuevamente en la plaqueta *No quiero manipularte con este cuento* (2008) conformada por tres textos breves escritos en prosa: "No quiero manipularte con éste [sic] cuento"; "Vas a perder el colectivo si no me llamás"; y "Lo último que te digo". En la tapa figura una de las obras que formó parte de la muestra *Huele a sangre* (2007) de Gastón Pérsico en ByF en donde puede verse una persona con el pelo largo y suelto, gritando con furia mientras se le cae la baba. El encuentro entre la imagen y el título –el "no quiero" que se enlaza con el verbo manipular, dirigido a una segunda persona– junto con los primeros pasajes del texto –"Te espero. Es lo único que hago, esperarte."(1)– envían a la idea de un enamoramiento que no podría alistarse dentro de los parámetros del amor que el movimiento feminista exalta. Este último plantea la revisión de los vínculos alienantes y una apuesta por vínculos afectivos sin dependencias ni idealizaciones. Sin embargo, lo que aparece más bien en esta plaqueta es un amor romantizado y anacrónico.

La primera persona avanza en los textos a través de una voz "obsesionada" (1) a tal punto por la llamada de ese otro a quien le habla que ha dejado de ir a trabajar, en consonancia con la figura barthesiana de la espera propia de la tradición poética amorosa.[324] Desde la perspectiva del yo que se pone en escena en *No quiero manipularte...,* el resto de los quehaceres se han vuelto meras distracciones de la acción de esperar, como escribir o leer "el libro de frases más trascendentes de Paulo Coelho" (2). La pureza de la angustia consistiría para el *sujeto enamorado*, según Barthes, en evitar las distracciones y entregarse

[323] En su análisis de las formas de vocalidad en Di Giorgio, Batato, Cerro y Echavarren, Garbatzky atiende al proyecto "totalizador y homogeneizante de la declamación en el Río de La Plata" (2013: 145). A fines del siglo XIX y principios del XX, señala Garbatzky, el arte de la declamación se puso al servicio de la elaboración de una identidad y una lengua nacionales a partir de "políticas de escolarización" (147). La voz del declamador, en efecto, "encarnaba valores lingüísticos, sociales e hispanoamericanos que diseñaban y reforzaban el ámbito de una tradición" (147).

[324] En esta tradición, se ubican dos ejemplos elocuentes. El poema "Carta III" de Idea Vilariño en el que el yo amante expresa de forma exasperada: "Querido/ no te olvides/ de que te espero siempre/ cada noche te espero/ estoy aquí/ no duermo/ no hago nada sino eso/ te espero/ te espero" (2006: 171).Y, el segundo, también en esta estela, más cercano, el poema que Marina Mariasch publicó por esos años cuyos versos exhiben, como lo hace Laguna, la desesperación de la espera: "Debo decir, pongo un plato/ en la mesa cada noche/ espero que llegues" (2022 [2009]: 192).

a esperar sin hacer nada, hasta llegar a definirse por esa acción: "yo soy el que espera" (1993 [1977]: 92). Pero, ¿qué es lo que se espera hasta el punto de sentirse herido y alienado por la acción en esta plaqueta? La respuesta o llamado del *objeto amado* que, ante los discursos dirigidos a él, permanece en mute como señal de su ausencia. En los tres textos, este vacío empuja a la enamorada a entregarse al imaginario, a separarse del mundo real y preferir sus propias fantasías, declarando, a la vez, su demanda: que el teléfono suene, que la voz del otro se vuelva hacia ella, le permita seguir viviendo o, aún mejor, la haga digna de toda la felicidad y la vitalidad que se juega en su presencia.[325] De esta forma, al tiempo que la ausencia del *objeto amado* hace sufrir a la enamorada, se vuelve presencia cuya fuerza radica en la forma de la declaración de amor, es decir, en el goce que proviene de nombrar el amor.

Ahora bien, en un segundo momento, la descripción de la espera conduce a una forma irónica en la que se intercambian los roles: "Sé que cuando nos veamos ya no voy a sentir nada por vos, pero así es la obsesión, un gigante que se instala en la cabeza y que comienza a paralizar los sentimientos, o no" (1-2). La comparación de la obsesión con un gigante –podría inscribirse en el universo de los cuentos de hadas en sintonía con la imagen del príncipe que aparecerá más tarde– cobra significación si se atiende al epígrafe que encabeza la plaqueta y que dice ser tomado de *El alquimista* de Paulo Coelho pero que, como las falsas atribuciones borgeanas, corresponde a otra de sus novelas titulada *La quinta montaña* (1996). El epígrafe está centrado debajo del título, en la primera hoja, como si estuviese escrito en versos y dice:

> *Desde lo alto de la montaña somos capaces*
> *de ver todo pequeño. Nuestras glorias y nuestras*
> *tristezas dejan de ser importantes. Aquello que*
> *conquistamos o perdemos queda abajo. Desde lo*
> *alto de la montaña, vemos que el mundo es*
> *grande y los horizontes anchos.*
> (Citado en Laguna, 2008: 1, cursiva en el original)

La figura de la montaña simboliza la posibilidad de una perspectiva nueva desde la que el mundo y, sobre todo, las conquistas y las pérdidas se ven más pequeños. La voz *feminizada*, que dice estar leyendo a Coelho, toma de forma literal este empequeñecimiento hasta percibir no solo la obsesión en términos de gigante sino a su *objeto amado* como "una

[325] La escena de una mujer que aguarda el llamado de su amante dialoga con "Durazno reverdeciente" (2005) en donde Fernanda Rosetti espera ávida el llamado de Carmen.

miniatura de 8mm" (2). Aunque más tarde el tamaño se modifica en detrimento de la enamoradora, dado que es a ella a quien la obsesión volverá diminuta cuando sostiene: "espero poder levantar el gigante tubo del teléfono" (2). Así, en la escena, los lugares se vuelven móviles, las figuras se agrandan y se achican, los ánimos cambian, los sentimientos vienen y desaparecen, discurren, como puede observarse en la fuerza oscilante que arrastra el "o no" final de la cita anterior.

Además del encierro extremo y de la entrega total a la acción de esperar, la obsesión se articula mediante la repetición del pedido: "Llamame, llamame, llamame" (2; 8).[326] La petición abre, por un lado, una dimensión amorosa que permite pensar en la figura de la magia.[327] Lo mágico se vincula, en tanto recurso de la *herstory,*[328] con la transgresión y la desobediencia. Ciertamente, el yo poético pareciera mostrar poderes al momento de articular, en la repetición del imperativo "llamame", un conjuro o un hechizo, también presente en el enunciado que da título al segundo texto: "Vas a perder el colectivo si no me llamás".[329]

Aunque la apuesta por la fuerza performática del lenguaje puede observarse, sobre todo, en otro poema sin titular presentado directamente como conjuro: "Si pudiera hacer un poema que fuera un conjuro/ para que alguien como vos/ se enamore de mí" (2012: 155).[330] En estos versos el sujeto enamorado contempla la posibilidad de acudir a la magia y, si el condicional mantiene la opción sin concretar, unos versos más adelante se hará efectiva esta

[326] En una plaqueta del mismo año, *El comandante E.A*, leemos también la escena de la espera del llamado de esa segunda persona a la que se dirige el yo: "Estoy en casa sola,/ nadie me llama/ Yo espero que suene el teléfono para salir a pasear con alguien./ Espero que me llames pero sé que no sucederá" (2008: 2).

[327] La figura barthesiana de la magia, se describe del siguiente modo: "Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cual fuere la cultura a la que pertenezca" (Barthes, 1993: 132).

[328] El término *herstory* –en castellano: relato de ella– es acuñado por Robin Morgan en 1970 y desde aquel momento se identifica con los feminismos. Véase: Laguna, F. y Palmeiro, C. (2023; 2021).

[329] La magia es, como se advirtió, una zona explorada en varias oportunidades por Laguna, cercana al éxtasis y a los milagros de la religión; en efecto, si bien en este poema no aparecen mencionados, son recurrentes en su obra los personajes capaces de practicar la magia como hadas, duendes y brujas. Continuando esta línea, Cecilia Pavón escribirá: "mis poemas vienen de la tradición de la brujería, que es hacer un poema para que se cumpla un deseo" (2022: 52). En este caso, entonces, es el amor el que se percibe mágico, antes que por las posibles transformaciones provocadas en la enamorada, por acentuar el poder performativo del lenguaje.

[330] En uno de sus poemas recientes, puede leerse: "No se me está dando la brujería/ ni la poesía/ que son más o menos lo mismo [...]/ deseo que esto haga que ocurra/ ¡Que lo haga!/ ¡Que se haga!" (Laguna, 2022: 67).

prueba: “yo estoy escribiendo un poema genial que haga/ que te enamores de mí” (155). Ya no la declaración amorosa ligada a la pura expresión de un deseo, sino que el poema es nombrado como “un medio para”; lo poético queda, entonces, definido por su capacidad de generar efectos en el *objeto amado*: hablar en el poema conforma una manera de hacer. Como si el *sujeto enamorado* contara con un don especial capaz de lograr cosas con el lenguaje al modo de los *performativos* de Austin. De hecho, más adelante el yo dirá que sus poemas solo dicen una cosa y la resalta en mayúsculas: “ENAMORATE DE MÍ” (2012: 156). Del mismo modo en que en *No quiero manipularte...* el imperativo “llamame” permitía vislumbrar la creencia en los efectos del lenguaje, aquí el imperativo se propone directamente como condensación de todo el poema en el que se retomará, también, la noción de amor en términos de obsesión y en tanto estímulo de escritura que le permite a la enamorada evadir la soledad.

La obsesión amorosa aparece, esta vez en co-autoría con Cecilia Pavón, en una de las muestras de ByF titulada, justamente, *Pienso en vos* (2005).[331] El título, además de materializar el estilo directo que Laguna prefiere poner en práctica al trabajar lo visual y la declaración amorosa, alude a dos hombres cuyos nombres aparecen, como síntoma de la obsesión, repetidos varias veces: “por detrás de los objetos se ve que corre un desquicio femenino intenso cuyo objeto son dos hombres [...] Ilpo Väisänen[332] [...] igual que Cecilia mencionaba a Pablo Schanton, un crítico de rock muy influyente del momento”, narra Claudio Iglesias (2018: 101-102). En la muestra se materializa el modo en que la oscuridad

[331] La descripción de la obra se encuentra, primero, en una reseña de la revista *ramona* escrita por kar Ellif-ce, del siguiente modo: “Por la pared izquierda (Pavón) la progresión monomaníaca clava una bandeja de metal, un espejo, una cantimplora, todo rayado o tajeado con la inscripción «Pablo». Por la pared de enfrente (Laguna), una carta, unos dibujos, una cartera de papel, avecinan las marcas de «Patricio» [...]. «Pienso en vos»: un subsuelo cuyo estribillo lynchiano anuncia el éxtasis de un crimen afinado entre el oso y el arcoiris, entre la impasibilidad y lo leve” (2006: 39). Otro registro puede encontrarse en el trabajo de Claudio Iglesias, quien sostiene: “un nombre que se repetía en las distintas piezas. Había en la muestra una silla de jardín y arriba de la silla un cuadrito con el nombre *Pablo* escrito en rotulador; había un hilo de lana con la palabra *sola* repetida dos veces; había cuadros de un gato sobre un fondo rosa y otros cuadros de muñecos con ojos muy grandes; más figuras con ojos, cosas tiradas y muñecos; una silla con una cartera roja en el asiento que también decía *Pablo* [...]. El deseo femenino parecía desordenar la habitación, un pequeño huracán que dejó a su paso una estela de destrucción y cariño: cosas rotas, cosas sin uso, objetos domésticos, cosas escritas con rotulador junto a personajes de ojos grandes y dulces” (2018: 101, cursiva en el original).

[332] Ilpo Väisänen es un músico finlandés, participante del grupo Panasonic.

de la emoción subyuga el goce del yo que escribe el nombre de su amado mientras lo espera, desplazándose entre la locura, el terror y el juego.[333]

Antes de abandonar la construcción de mujer que espera a que el *sujeto amado* se haga presente, próxima a las princesas tristes y al personaje mítico de Penélope, es productivo revisar cómo desde el interior del archivo amoroso se ponen en movimiento nuevos usos, antes adormecidos, del estereotipo. En *No quiero manipularte...*, la voz *feminizada* manifiesta, como se dijo, cierta alienación a tal punto que se describe invadida por la locura. No obstante, en el momento en que se hace pasar por otras, más que una pérdida de identidad se observa una elección en términos de personajes a interpretar, por ejemplo, cuando finge ser una enferma de hepatitis en el trabajo o cuando se dedica a "hacer[s]e la escritora" (7).[334] Si bien estos juegos de fingimiento, la obsesión por la imagen y por lo que el otro percibe son parte del discurso amoroso, interesa hacer hincapié en el desplazamiento de la voz, en este caso, reproduciendo rasgos ajustados al estereotipo –la locura, la alienación, la obsesión, la mujer que espera– para *deshacerlos* (Butler, 2019). Mientras el yo articula, entonces, esta tensión entre el ser y el hacerse, la figura barthesiana de la espera se conmueve en el momento en que declara haberse comprado, para esperar, "un consolador que es lo más frío que existe, pero no importa lo uso igual" (2008: 1). En tanto la constelación de imágenes la inscribían, primero, en el lugar de la pasividad y de la desesperación, hay pequeñas acciones –comprar un consolador– que agencian a esta voz *feminizada* a la vez que reivindican la posibilidad del goce sexual en medio de una soledad que se describe como angustiante.

El derecho al placer y la necesidad de separar la sexualidad de la reproducción es una de las afirmaciones que, a partir de 1982, proclama el feminismo.[335] En este sentido, Laguna parece performar una de las consignas feministas que podría formularse, evocando uno de los carteles presentes el 8 de marzo de 1986 en el acto público a propósito del Día de la Mujer, como: "El placer no es pecado" (Tarducci, 2019: 130). O también, para recuperar una de las consignas empleadas por Ni una menos Fiorito: "Nos mueve el deseo",

[333] Entre las muchas instalaciones y performances que se realizaron en ByF, es importante mencionar, si bien excede el análisis de la performatividad de género en la obra de Laguna, la manera en que lo amoroso se replicó en los encuentros del "Club del Amor". Este ciclo tenía lugar en ByF, en donde el público era invitado a leer y escuchar poemas de amor (Iglesias, 2018).
[334] En relación con la idea de "hacerse" la escritora, véase el segundo capítulo.
[335] Al respecto, véase: Tarducci, M. (2019).

erigiendo el placer como rebelión individual (Palmeiro, 2011: 91).[336] El yo del poema, de esta forma, erotiza la espera, en efecto, más adelante expresa: "cada día comprendo más lo que significa el consolador en mi vida" (2008: 7), y continúa: "[e]s como esas máquinas con las que se destruyen las veredas pero mucho más amable" (2008: 7). En esta analogía conviven, en tensión, la frialdad, la máquina y la destrucción con la amabilidad y el consuelo. Así, mientras que el comienzo de la plaqueta convocaba imágenes propias de la declaración del amor romántico, en estos pasajes la palabra se desmarca del *sujeto amoroso*. El final de la cita extraña el sentido en la comparación del consolador con una perforadora que destruye, mientras que el movimiento se prolonga cuando compara su color azul con "el falo de un príncipe" (7). En este gesto convergen el consolador y la disposición a proporcionarse ella misma el goce con la imagen del príncipe azul. El anacronismo del término "falo", además, declara ese salto hacia atrás que el poema suscita. Del mismo modo que el drama de la espera se deshacía por esas imágenes corridas de lugar, la celebración del autoplacer se desplaza en dicha correspondencia con el amor romántico, aunque también corrido: la atención se coloca, antes que en la valentía o la belleza del príncipe, en su "falo".

La figura del príncipe azul, proveniente de los cuentos de hadas, está definida, siguiendo el análisis de Cecilia Secreto (2009), por su capacidad de "rescatar" a las jóvenes para formar una familia feliz (83). Si bien hay otros cuentos en los que el rol del príncipe es esperar a que una mujer aparezca para salvarlo de la monstruosidad –"La bella y la Bestia" o el príncipe sapo–, esa pasividad se trastoca al momento en el que el príncipe se convierte en una recompensa para la joven ya que le otorga una transformación de vida con riquezas o con la promesa de una familia ideal. Una escritura desviada de este gesto en Laguna puede observarse en *Poesía proletaria* (1998) en donde la voz *feminizada* canta: "quiero mi mujer con dinero" (6). Lo que esta canción intercalada a lo largo del poema evidencia es el

[336] Además de las consignas, se vuelven evidentes los lazos con otras acciones íntimas-públicas del archivo feminista *Mareadas en la marea*, tales como el Orgasmatón (2018) –acción que convocaba a proporcionarse un orgasmo a las 0hs del 8 de marzo– y el Telo Lésbico (Marzo 2019) –consistió en una carpa para tener sexo durante la celebración del día de la visibilidad lésbica–. Lo que se buscaba a partir de estas acciones era erotizar la política y politizar el placer (Laguna y Palmeiro, 2023: 106). No obstante, en el Orgasmatón se perseguía, también, una transformación a nivel místico a partir de la energía sexual liberada al mismo tiempo: "lo imaginábamos como una gran ola que atravesaba husos horarios barriendo la energía negativa de la tercera dimensión" (2023: 107).

hecho de que la riqueza sigue funcionando como elemento constitutivo de la posible felicidad y del amor, aunque ya no recae en un personaje masculino ni joven.

Más allá de la salvedad sobre la posible pasividad del príncipe, el análisis de Secreto, en consonancia con los estudios de Dolores Juliano (1992), marca que en la generalidad de los cuentos de hadas tradicionales, las princesas son pasivas, anhelan la belleza y la felicidad, y los príncipes activos, aunque siempre son "hombres objetos" (84) de quienes ignoramos su nombre y su historia, ya que solo valen por su físico o por su status (71). Siguiendo esta observación, podría afirmarse que el poema de Laguna retoma la tradición, ingresa al poema el hombre como objeto pero, *deseñalamiento* mediante, la desarma al momento de asociarlo con la pasión y el deseo sexual que en estos relatos suele aparecer solo subrepticiamente. La figura del príncipe, de hecho, se presentará en otros textos pero siempre conmovida. Este discurrir constante, puede describirse como vuelta al estereotipo en el final de la plaqueta *No quiero manipularte...* cuando el yo afirma que solo piensa en casarse de "rosa fluo [sic] y tener bebés" (2008: 8). El sueño de ser madre y casarse recupera el destino privilegiado marcado por la cultura para la mujer de sectores medios y altos hasta hace unos años, en el que se ubicaba su realización exclusivamente en estos roles. De esta forma, la voz *feminizada* de la plaqueta no se puede ubicar sin más dentro del discurso amoroso ni del imaginario femenino de los cuentos de hadas ya que los excede, pero tampoco dentro de los discursos feministas dado que los extraña a partir de estos anacronismos, creando en dicha tensión la singularidad que le otorga el carácter de invención obcecada.

3.2.2 Lo indecible

El mismo año de *No quiero manipularte...*, Laguna publica *Hice todo porque me mires* (2008), aunque la plaqueta está firmada por su heterónimo Dalia Rosetti. ¿Con qué se corresponde dicha decisión? ¿En qué medida esta plaqueta, también marcada por una voz *feminizada*, se distancia de *No quiero manipularte con este cuento*? Si bien el uso del heterónimo concierne a la mayoría de los textos escritos por Laguna en prosa, en este caso no puede afirmarse que es el criterio que subyace dado que los textos de la plaqueta están

escritos en versos mientras que en *No quiero manipularte...* se opta por la prosa. La respuesta se desplaza, en este caso, de la forma al tono.

Ya en la elección de su heterónimo, se visibiliza una parodia a la sensibilidad de la "poetisa" (Palmeiro, 2011: 259) y su fascinación por el jardín y las flores, un gesto que repiten Gabriela Bejerman –cuyo heterónimo es Lirio Violetsky– y Cecilia Pavón –quien firmará también como Margarita Romero–. Dalia Rosetti, lejos de remedar la voz de la poeta romántica,[337] se define por un tono más directo, coloquial, sensual y erótico. En una entrevista, Laguna referirá que Rosetti funciona como la doble máscara de las superheroínas: "A mí, Dalia me lleva a la aventura. Si no lo uso, escribo diferente" (Curia, 2012: s/n); mientras que en otra más reciente comenta: "Dalia bate mucha fruta y cruza límites entre lo correcto y lo incorrecto [...]. Hay una idea patriarcal que la mujer debe ser una santa [...] Dalia es una chica que se muestra abiertamente" (Ezquiega, 2021: s/n). El heterónimo, además, le permite a las voces de Laguna ser muchas a la vez, rasgo determinante para su performance: "Ella [Dalia] vino a rescatarme, dinamitó la prisión de mi autopercepción como un ser individual. No somos jamás una" (Ezquiega, 2021: s/n). En este punto, a diferencia de la lectura de Martín Prieto (2002) que establece, a propósito de la antología *Aventura*s (2001), un vínculo entre los "seudónimos" y un "temor a la sanción social" (s/n), el presente análisis más bien observa que Dalia potencia el juego de la invención y el montaje.

De esta forma, aunque por el gesto de presentarse como "tres lindísimos poemas" (s/n) la plaqueta podría haber sido firmada por Laguna, *Hice todo porque me mires* continuaría anudándose con una parte de la obra de Rosetti. Esto se debe a que su manera

[337] La problematización respecto de las figuraciones de poeta romántica y de poetisa conforma una tradición de poetas, entre las que se encuentran, por mencionar dos ejemplos elocuentes, Tamara Kamenszain y Susana Thénon. Sus voces se obstinan respecto al vínculo establecido, sobre todo desde el periodismo cultural, entre la escritura de poetas y los versos de amor (Muschietti, 1989). En su *Ova completa,* Thénon escribe: "*si vivieras en Ramos Mejía/ amada mía/ qué despelote sería*" (2019 [1987]: 157, cursiva en el original). Mientras que el libro de poemas *Chicas en tiempos suspendidos* de Kamenszain comienza: "Poetisa es una palabra dulce/ [...]/ Mejor poetas que poetisas/ acordamos entonces entre nosotras/ para asegurarnos aunque sea un lugarcito/ en los anhelados bajofondos del canon" (2021: 13). En línea con la reflexión sobre la voz femenina ligada a lo sentimental, Pavón sostendrá: "cuando una mujer investiga sus emociones le dicen que es confesional... o si es directa en comunicar lo que le pasa, le dicen que su obra no tiene valor, porque en el mundo de la cultura la moneda más valiosa sigue siendo la ironía y la distancia" (2022: 87). Para un análisis sobre los modos de leer la literatura argentina escrita por mujeres, véase: Maradei, G. (2020). "«Jaspeada de inteligencia»: las historias de la literatura argentina posdictadura desde un punto de vista feminista".

de nombrar el deseo comparte varios atributos con el tono desmedido y el imaginario de Dalia presente en todas sus novelas.[338]

El primero de los tres poemas que componen *Hice todo porque me mires* (2008a), de hecho, se titula "Una mina de oro" con letras cursivas y un corazón trazado con fibra debajo. Aquí aparece el espacio de la cancha y el amor entre mujeres como en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días...* o, en su versión extendida, en *Dame pelota* (2009), textos que narran la historia de amor de Dalia con la Catana, una jugadora de fútbol de quien dirá: "la Maradona del fútbol femenino" (2008c: 1).[339] Ya desde la segunda estrofa es posible atisbar los movimientos de obcecación y desplazamiento de los estereotipos a partir de la construcción de una voz *feminizada* que se percibe como "barra brava" (2008a: 1) a la vez que se siente una "gran dama" (1). No elige el término "hincha" sino "barra brava", mientras que prefiere el término "dama" en lugar de "mujer": ambas opciones exasperan hasta el contraste las ideas culturales ligadas a la violencia, en el primer caso, y a las normas sociales que definirían los modales de la mujer, en el segundo. A la vez, montan una voz *feminizada* esquiva en la que conviven elementos disímiles. Este gesto se profundiza en la siguiente estrofa:

> Me vestiría de reina para llamar su atención
> o me pondría algo suelto
> y machito
> si fuera necesario.
> (2008a: 1)

La idea de "barra brava" y de mujer "machito", junto con la "dama" que se viste de "reina", parecen confluir en el yo del poema cediendo al juego de las etiquetas, consciente del binarismo y del discurrir.

El poema avanza describiendo el amor que esa voz *feminizada* siente hacia la jugadora, un rapto amoroso que genera pasión e inseguridad:

---

[338] Solamente en una de las ediciones de *Me encantaría que gustes de mí* (2002) de ByF, se consigna excepcionalmente la doble autoría debajo de la foto de la tapa: "Autoras: Dalia Rosetti y Fernanda Laguna". Mientras que en *El fuego entre nosotras* (2021), si bien la firma corresponde únicamente a Rosetti, en los paratextos se remite a Fernanda Laguna, mediante su foto y su nombre.

[339] En *Fernanda Laguna para colorear* también figura el personaje de la Catana. La viñeta dice: "La Catana tirando al arco. Ella vive en «Dame pelota», el libro de Dalia Rosetti" (2017: 45). Al referirse a los personajes de *Dame pelota* que irrumpen en los poemas de Laguna, Palmeiro afirma: "La intimidad de la poesía de Fernanda aparece como *backstage* de la narrativa de Dalia" (2020: 82). En este punto, podría extenderse la consideración a los dibujos de *Fernanda Laguna para colorear.*

Ten piedad de ésta espectadora
que está fascinada con tu porte de mujer madura.
de súper mujer,
porque una mujer que ama a otra mujer
es una mujer al cuadrado.
(2008a: 2)

La fascinación experimentada por la enamorada hacia el *objeto amado* parece dejarla adherida a su imagen. Mientras que la pasión y el amor se resignifican en tanto suceden en el espacio de la cancha y el ámbito del fútbol, recurrentes en los textos de Laguna. En Argentina, los partidos de fútbol fueron, y en parte lo siguen siendo aunque con variaciones, espacios predominantemente masculinos, ligados a la competencia, la rivalidad, la enemistad, la violencia, pero también espacios donde la masculinidad se interrogaba. Allí, tanto hinchas como deportistas podían llorar, demostrar su amor y abrazar a personas del mismo género mientras que en otros espacios de la vida estas acciones eran "leídas" (Butler, 2019) como femeninas. Los cantos, excepto por aquellos dedicados a otro equipo o a otra hinchada en donde predomina la violencia (homofobia y xenofobia, especialmente), vuelven sobre el discurso amoroso en sus letras y en las canciones que reversionan, por mencionar dos ejemplos, "No me arrepiento de este amor" de Gilda o "Te quiero tanto" de Sergio Dennis. La poética de Laguna, entonces, retoma este lugar común del amor y la cursilería que circula en el fútbol desviando la centralidad de lo masculino, pues en sus canchas y en sus hinchadas únicamente se escuchan mujeres. Por otro lado, en la cita anterior, el sintagma "mujer al cuadrado" funciona en términos de modulación desbaratada de las frases que aluden al juego de los amantes en torno al número dos.[340]

En el segundo poema de la plaqueta titulado "Te ví y a pesar que hice todo porque me mires no me miraste" [sic] (2008a: 3), la voz *feminizada* se ubica en la cárcel –espacio que aparece también ligado al erotismo y al amor entre mujeres en *Tatuada para siempre* de Rosetti (1999)–[341] para describir cómo "relojean" chicas junto con su amiga Paula. En

[340] Se lee en el soneto XLVIII de Pablo Neruda: "Dos amantes dichosos hacen un solo pan,/ una sola gota de luna en la hierba,/ dejan andando dos sombras que se reúnen,/ dejan un solo sol vacío en una cama". O para mencionar otro ejemplo popular que formó parte de los cánones escolares, el número dos resuena también, en el tan citado verso en contextos de habla hispana, "somos mucho más que dos" del poema "Te quiero" de Mario Benedetti (1974).

[341] Tanto en este texto como en *Dame pelota* (2009), la narradora declara haber disfrutado de una violación, lo que manifiesta la incomodidad de esta voz respecto también al discurso feminista. La voz juega y deriva continuamente desviándose de los archivos disponibles, no obstante, en este caso, el desvío no puede leerse como anacronismo ni como invención. En otras palabras, el yo no

los versos se figura el recorrido –en términos automovilísticos: poner primera, segunda, punto muerto– del deseo, aunque finalmente, como los conjuros de *No quiero manipularte...,* se manifiesta que la empresa fracasa para volver al refugio de la amistad: "tomamos unos buenos mates entre amigas" (4).

Mientras que el último poema titulado: "UN POEMITAAA", el más corto de los tres, condensa el tono "zafado" de Rosetti y enfatiza la entrada-salida del yo de las ideas del amor romántico. La voz que, cuan víctima de un flechazo hipnótico, dice estar "enganchada" y "anudada" a su enamorada, delinea el ejercicio de escritura de su declaración amorosa:

> Me meto hasta el cuello
> en el pantano de la cursilería
> para decirte estas palabras:
> Oh…Bonita
> Mmmmmm…
> Negrita
> chuchita.
> (2008a: 4)

Los versos describen el movimiento mediante el cual la imagen de la cursilería se desvía hasta volverse íntima y salirse del plano del estereotipo. Así, el propósito central de esta voz será encontrar la manera particular de nombrar lo que en el poema a veces se presenta como pasión "ardiente" (1) y otras como entusiasmo amoroso (3). El "Oh" se desarma en los tres versos finales de la plaqueta hacia el sonido alcanzado en el "chuchita" íntimo que la cierra. Porque, si en el primer poema el *sujeto amado* es nombrado como "mina", "mujer madura", "súper mujer", "mujer al cuadrado", "mujer espléndida"; en el segundo poema, se

---

vuelve sobre un estereotipo del pasado ni sobre una consigna del presente feminista. La voz que predica el deseo anudado a la escena de violación entra en tensión con el archivo, dado que apela a fugarse de la moral. En el mismo sentido, puede leerse en *Pañuelo de mocos:* "Una vez tuve un sueño que se repite muy a menudo/ que cuando era niñita mi padre me violaba/ y que yo gozaba muchísimo" (2022: 96). En este poema, como en los textos de Dalia, no se opera a partir de la parodia. Lo que se modula es, más bien, la puesta en escena de la extrañeza de su atrevimiento y, asimismo, de la obstinación del yo ante cualquier expectativa. ¿Qué yo poético se arriesga a hablar de esa forma de la violación en un poema publicado en el 2022? La imbricación de violencia y goce se aleja del deseo masoquista en tanto los términos "mi padre" y "niñita" llevan al extremo la escena que contrasta con el "gozaba muchísimo" que cierra el tercer verso. Si bien, al inscribir el goce en la dimensión onírica, el poema profiere un espacio propicio para suspender lo conocido y para que advengan otros deseos legibles. Por último, puede observarse el modo en que este yo, al remitir en esos términos a la violación, se *deseñala* de Laguna *–individuo real–* quien milita en la agrupación feminista Ni Una Menos, para ubicarse "por sobre lo bueno y lo malo" (2022: 96), como señala el verso anterior. Así, lo que se ve es, nuevamente, la exploración de la libertad que se desvincula de toda procedencia moral.

lo hará en términos de "chica lindísima", hasta alcanzar en el tercero el "chuchita" que emerge como un modo singular, una trampa al estereotipo, de nombrar a quien se desea. *Sujeto enamorado* y *objeto amado* se escurren, de esta forma, entre etiquetas esbozando un lugar siempre en fuga.

Dicho procedimiento es explorado nuevamente en un apartado entero de *Control o no control* (2012) cuyo título, sin ir más lejos, profiere: "Ah...¿cómo te lo digo?" (154). Los cuatro poemas que lo componen revisan el interrogante que refiere a la (im)posibilidad de poner en palabras el sentimiento amoroso evitando que éstas pierdan la capacidad de hablar de la experiencia única que vive la voz en tanto enamorada. ¿Cómo hacer del archivo disponible un decir nuevo? La invención, otra vez, resultará de la tensión entre lo general y lo extraño que flirtea, en tanto ocurrencia, con el "sin-discurso" (Barthes, 1993: 33), en la medida en que la intimidad parece prescindir del empleo de palabras.[342] En el primero de los poemas el yo se reconoce en el lugar común: "Antes me escribías mails re lindos.../ Así medioooo... diciendoooo esas cosas/ Que nos gustan a las chicas" (2012: 156). El deíctico –"esas"– marca la existencia de un archivo de frases –archivo amoroso– al que es posible acudir para relacionarse con las "chicas", término en el que se inscribe el yo mediante la primera persona del plural. Lo general se extiende en los cuatro poemas que conforman el apartado al explorar la declaración amorosa que, no obstante, no se concreta, pues no cruza los límites de un diálogo imaginario –"y te juro que si estuvieras aquí/ ni en pedo te lo diría"(2012: 158); "NUNCA TE LO VOY A DECIR"(165)–, porque más bien se prefiere escribir como un modo de apartarse de la soledad.

Pero el goce en la escritura, se conjuga, además, con otra figura estereotípica como el hecho de no poder o no saber nombrar los sentimientos. Así es que la afirmación "No sé" atravesará los poemas de esa sección con distintos complementos: "[no sé] si realmente te amo" (2012: 154); "[no sé] cómo decírtelo" (159); "[no sé] lo que quiero decir" (159); "[no

[342] En relación con las posibilidades de nombrar la intimidad, afirma Aira: "Creo que lo que sucede es que, en el camino hacia lo singular, al irse despoblando el «nosotros» íntimo en su paso de la nación al grupo, del grupo a la familia, de la familia a la pareja, siempre rumbo al «yo» secreto y quizás inalcanzable, se va agotando la carga de lenguaje acumulado, y cuando la conciencia está sola consigo misma debe recomenzar, otra vez, con un máximo de articulación [...].El lenguaje como institución, o más bien como instrumento público, tiende al lugar común. Aun cuando sea el más ingenioso epigrama o la paradoja más arriesgada, aun cuando se lo tome en el momento más original de su nacimiento, la enunciación lingüística es presa de la mecánica senilizante de la obviedad" (2021: 24-25). Podría decirse que, en la intimidad, el lenguaje se *deshabla* e intenta despegarse del lugar común para encontrarse con lo singular.

sé] lo que pasa por mi mente" (159); "[no sé] qué más hacer" (161); "[no sé] si me amás" (161). En el poema "IV" presente en este apartado de su poesía reunida, se recupera la idea del amor sacrificado condensada, guiño mediante, en los versos que evocan los títulos de dos novelas de Rosetti con letras mayúsculas: "ME ENCANTARÍA QUE GUSTES DE MÍ" y "DAME PELOTA" (162). En este poema, asimismo, aparecen escenas románticas como la imagen de un auto con "latitas atrás" (162) en alusión al auto de los recién casados del cine, o la idea de que el yo, en tanto enamorada, va a habitar en una estrella para que el *objeto amado* pueda hablarle cuando esté en su "pueblo natal" (162). Estas imágenes románticas conjugadas con términos como "aquí", "pueblo natal", "beber", "ser correspondida", "buen gusto", "ser amado", "Oh...", se solapan con aquellas otras que dominan la escena: "che", "autitos", "Gilda", mails, "Abasto Shopping", etc. Sin embargo, este cruce no basta para volver extraño el lugar común de la enamorada. ¿Dónde se dirime, entonces, el valor anómalo del estereotipo? En la entrada del yo al juego guiada por un impulso de continuar escribiendo hasta el punto de que aquello que parecía un monólogo de amor se convierte en un espacio de prueba del lenguaje –"¿eh?/ ¿ah?/ Oh..." (2012: 163)– y de su fuerza perlocutoria cuyo movimiento huye detrás de la imposibilidad. En este mismo sentido, en los versos de *La señorita* (1999) se leía: "¿qué es el amor?/ Lo siento todo el tiempo/ pero no sé decir una sola palabra"(s/n).

Hacia el final del poema "IV", el yo no solo se dirige al *sujeto amado* sino que le habla, intermitentemente, al lector: "¿Se están conmoviendo?" (2012: 164), "¿No anhelan un amor que nunca sucedió?/ LLOREN MALDITOS" (165), "vuelvan corriendo a sus casas/ a escribir un poema" (165), o "vayan al baño de donde están ahora y griten en voz baja/ POBRE" (165). En la retórica de estos versos opera un desdoblamiento del yo, enamorada-escritora, que desgarra el lugar del *sujeto enamorado* y en su devenir lo inviste de una fuerza extraña que propicia la pregunta sobre quién habla y a quién. ¿Pueden estos poemas ser glosados como amorosos, dirigidos a un *objeto amado,* o son, más bien, una ocasión de escritura en donde el amor no es más que un tópico entre otros para explorar las fuerzas performativas del lenguaje y del devenir escritora?

Si bien este capítulo se propone pensar la obcecación y el desplazamiento a partir del género como performativo en las voces *feminizadas*, es posible extender el análisis hacia una de sus pinturas, justamente, porque entre la boca de dos mujeres, se desprende a modo de enunciado, una frase escrita que escenifica la declaración de amor entre ellas. De

hecho, al atender a la construcción de Laguna en tanto performer, no es menor que ella diga, en la breve autobiografía de Bola de nieve, "me hicieron dar cuenta que en realidad eran poesías [los cuadros] y me hice poeta" (2005: s/n). Esta cita no solo precisa la concepción abierta de su hacer sino que repara en las posibilidades formales que sus cuadros le proporcionan en relación con la declaración amorosa.[343]



Figura 14. *Gusto de vos*, 1999.

[343] De entre su profusión de obras visuales en las que la escritura se vuelve central, podría también mencionarse brevemente una instalación en ByF que consistía en "una pared blanca de la que cuelgan cadenas de metal con la frase *Dame bola* escrita con pintura negra en aerosol" (Iglesias, 2018: 98, cursiva en el original). Además del juego con el título de la novela de Rosetti, la instalación apela a la declaración amorosa directa.

En la Figura 14 se observa el perfil de dos mujeres en lo que parece, por la paleta de colores, un atardecer entre aves y flores, y se lee entre ambas, alineada con las bocas rojas, la frase que da título a la pintura. La presencia de un amor que escapa a la heteronorma junto con el conjunto de puntos negros que rodea la frase suspenden y desplazan el clima estereotípico del fondo que remite a ciertas escenas del amor romántico presentes en las películas. A diferencia de los poemas analizados, la pintura enuncia la declaración amorosa sin torsiones y representa el encuentro con ese otro: la confesión del deseo centraliza la pintura además de reafirmarse en el título de forma "directa" (Laguna, 2005: s/n). Mientras que en la manifiesta simetría se dejan entrever dos escenas confrontadas, como en espejo, que cubre de sospecha a la segunda persona. Es decir, en la imagen espejada anida la posibilidad de que esa otra persona sea la misma como aquellas escenas en las que se le habla al propio reflejo en tanto ejercicio de autoayuda. Aunque también se juega ese deseo de identificación con el *objeto amado* como una vía íntima que insiste en acercar lo otro a lo propio.

3.2.3 Deseo de imitación

La exploración de los modos de nombrar el deseo mediante el discurrir de las voces *feminizadas* se vislumbra ya desde el título en la plaqueta *desearía* del 2007, conformada por un solo poema de cuatro hojas, que pone en escena un yo femenino atravesado por el amor, el deseo y la escritura junto con la conciencia sobre la fuerza performativa del lenguaje. En su performance, el yo imagina posibilidades procedentes de distintos órdenes y expresa:

> Me gustaría escribir sobre rosas
> Sobre historias de niñas que van y vienen.
> Escribir poesías románticas a mi amor.
> Escribir odas de admiración.
> Escribir cosas trágicas que hagan llorar.
> (2007: 1)

La enumeración comienza con la rosa como objeto romántico[344] –que aparecerá también en sus pinturas *Chica con rosa* (2020 [1996]: 19) y *Obsesión* (2020 [1997]: 44)– y al mismo tiempo símbolo literario de un amor sacrificado (como puede observarse en los poemas de Alfonsina Storni e Idea Vilariño o cuentos como "El ruiseñor y la rosa" de Oscar Wilde o "La Bella y la Bestia"). Luego, continúa con historias protagonizadas por niñas, poesías románticas y odas hasta la generalización de escribir "cosas". Se nombran tópicos y estructuras literarios a los que el yo aspira –"me gustaría"– para poder *tocar* (Barthes, 1993: 61) al *sujeto amado* a través del lenguaje. En efecto, dirá: "Que ella *lea* lo que escribo/ Que lo recite con sus pechos desnudos" (2007: 1, la cursiva es nuestra). Ciertamente, el goce se desprende de la escritura y de la lectura; excepto por una vez ("necesito escribir"), el infinitivo escribir siempre aparece antecedido por verbos que expresan deseo: "me gustaría escribir" (1); "Quiero escribir mil cosas hermosisímas" (2); "Quiero escribir un poema" (2). Sin embargo, hacia el final, el deseo se aparta de la escritura para proyectarse en la posibilidad de ser o de fingir ser: "Quiero ser tan capa como vos" (3); "y querrán ser como yo" (3); "como yo que quiero ser como vos...Klaudia" (4). En estos versos la avidez de imitación puede ser leída, por un lado, como figuración de la concepción patriarcal de competencia entre mujeres heredada de los relatos tradicionales como "Cenicienta" o "Blancanieves". Este rasgo se presentaba en poemas anteriores de Laguna en los que se leía, por ejemplo, a contrapelo de la sororidad del archivo feminista:

> ¿estamos enamoradas del mismo chico?
> si esto sucediera alguna vez
> te diría
> «que gane la mejor»
> pero sin resentimientos.
> (Laguna y Pavón, 2002: 87)

Por otro lado, sin embargo, este deseo de imitación puede ser entendido en términos de intimidad, tal como señala la figura barthesiana llamada "Indumentaria" en la que se asocia el amor por el otro con la imagen y el deseo de imitación: "Quiero ser el otro, quiero que él sea yo, como si estuviéramos unidos, encerrados en una misma bolsa de piel" (1993: 118). El deseo del yo poético, entonces, buscaría quebrar los límites entre el interior

[344] En los poemas "La flor de ceniza" de Vilariño (1945); "Lo inacabable" de Storni (1916); *Cien sonetos de amor* de Neruda (1959), por mencionar ejemplos sugerentes, se observa la presencia de este tópico.

(yo) y el exterior (el otro) (Jullien, 2016: 21)[345] hasta el punto de la identificación total: "Necesito escribir...Algo/ Que me transforme en ella./ Que me haga tan linda como ella", se enuncia en la plaqueta *desearía* (2007: 2).[346] En estos versos el deseo emerge en y desde la escritura hasta aspirar al "ser como", a través de la indagación de las ocurrencias performativas. En otros términos, se plantea el deseo y la posibilidad no solo de encontrar goce en la escritura dirigida a un otro sino de hacer cosas con palabras y, aún más, de *ser* a partir de la escritura, el pasaje del no-ser al ser en términos del *poiein* –hacer– platónico (Agamben, 2005b).[347] Otra vez, la performance se constituye en tanto medio para abrir espacios y deshacer lo dado, como aquello que Anahí Mallol inscribía, al referirse al amor entre mujeres en las poéticas nucleadas en torno a ByF y a Zapatos Rojos,[348] en términos de estar en "el borde" de los estereotipos: "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" (2013: 91).

3.2.4 Amor total: intertodo

[345] Francois Jullien se dispone a pensar lo íntimo como el entre en el que dos personas se encuentran, y unen lo más interior y secreto: "ser íntimo es compartir un mismo espacio interior" (24). En su libro *Lo íntimo: lejos del ruidoso Amor,* Jullien considera que la intimidad está ligada a lo más retirado y secreto de alguien, aunque también remite a aquello que reúne a un sujeto con otro: "por medio de lo íntimo se quiebran las relaciones tradicionales del *adentro* y del *afuera"* (21, cursiva en el original).

[346] La peripecia de ser otra cada vez puede leerse, como señala Anahí Mallol (2013), en relación a la apropiación que hace la poesía pop –donde Mallol ubica la poética de Laguna– de la mujer de la publicidad.

[347] Para una reflexión detenida del término es imprescindible el ensayo "Poiesis y praxis" de Agamben, incluido en *El hombre sin contenido* (2005). Al referirse a la cultura griega se distingue la *poiesis* en tanto pasaje del no ser al ser próxima al sentido de *tékne* que remite a un hacer aparecer.

[348] En "Lo que solo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetas jóvenes de los 90" (2013), Mallol centra su análisis en el amor entre mujeres en las poéticas nucleadas en torno a ByF –Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman, Laguna– y Zapatos Rojos –Marina Mariasch, Romina Freschi y Karina Macció–. Estos dos proyectos son definidos, de hecho, como "dos espacios femeninos de los 90" (84). Lo primero que señala es que no hay en estas poéticas ni rechazo ni reivindicación "militantes homo o heterosexuales" (84), sino una posibilidad de habitar el borde de los géneros y estereotipos socio-culturales ligados a la figura de la mujer y al lesbianismo: "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" (85).

La búsqueda del reconocimiento de los deseos, en términos de "legibilidad" (Butler, 2019), se torna clave para leer la plaqueta *Poema IV* (2000), publicada por ByF. Los cuatro poemas aludidos en el título no solo ponen en cuestión, a través de una voz *feminizada*, la inteligibilidad de los deseos sino que extienden, haciendo eco del archivo feminista (Laguna y Palmeiro, 2021), los límites del amor hasta alcanzar lo no humano.

En el primer poema, el deseo circunda alrededor de un escobillón y una "palita" mediante los cuales sería posible evitar los esfuerzos ligados a la limpieza y cierto hastío –puede observarse en el verso: "Ayer me tiré por el balcón" (2000d: s/n)–, mientras que en el segundo poema, la voz *feminizada* manifiesta estar enamorada de una foto que tiene escrito, en su reverso, un número telefónico.[349] Así, el *objeto amado* se convierte concretamente en un objeto inanimado del que se destaca su plasticidad: a la foto se la puede besar en todo momento, aunque debe ser manipulada con cuidado porque se puede manchar o arrugar.[350] La plaqueta exhibe este gesto extendiéndolo sobre otros objetos tangibles, en este sentido, unos versos más adelante, se lee: "También ayer/ me he enamorado de una frase que apareció en un libro". El último poema declara:

> En casa tengo un osito-mono
> que me satisfacería bastante
> si no fuera tan parecido a un muñeco.
> El amor se me revela de a pedacitos
> como un cristal facetado;
> un ojo, un brillo, una caricia, un cuerpo, un sonido,
> una sonrisa,
> etc.
>
> Ay...
> El amor, el amor, el amor...
> (2000: s/n)

En estos versos el amor y el deseo confluyen en el "osito-mono", aunque la materialidad de juguete parece avanzar en detrimento de la satisfacción otorgándole preeminencia a un sentimiento amoroso corrido: se ama "de a pedacitos", al tiempo que se presenta, condensada en el "etc.", la posibilidad de amarlo todo. Del mismo modo, en

[349] En este sentido, pueden leerse los siguientes versos en *Pañuelo de mocos*: "Una vez estuve enamorada de una foto/ de un chico rubio del norte" (2022: 72).

[350] Desde otra perspectiva, Yuszczuk (2011) analiza este poema destacando la fascinación por el brillo de las imágenes como una forma mediante la cual el sujeto experimenta las nuevas tecnologías, "que alcanza también al modo de experimentar el lenguaje como superficie" (386). En esta línea, Mallol leerá en las poéticas de ByF "las superficies brillantes del cuadro pop" (2017: 76).

Dame pelota (2009) de Rosetti se observa la puesta en escena del deseo del yo que se desprende de una muñeca Barbie.[351] Sucede, entonces, aquello que Laguna y Palmeiro (2021) llaman dentro de su archivo-vivo feminista, siguiendo a Leo Bersani (2010), "acuerpamientos intertodo" (2021: 11), que consiste en una relacionalidad universal entre seres y cosas. Para las imaginaciones feministas, los cuerpos exploran la especificidad de lo humano, tanto su construcción simbólica como sus límites anatómicos y "las fronteras entre lo vivo, lo muerto y lo inorgánico" (Arnés, De Leone y Punte, 2020: 26). Si, en estos versos, el estereotipo del amor romántico parece ser corroído por imágenes y objetos inanimados que reciben el amor de la enamorada poniendo en escena la "solidaridad universal del ser" propia del imaginario feminista (Palmeiro y Laguna, 2021: 11), en los últimos versos puede observarse cómo se vuelve a entrar al discurso amoroso descrito por Barthes cuando la grandilocuencia y el sacrificio irrumpen: "Ay.../ El amor, el amor, el amor..." (s/n).

En este punto, *Poema IV* se aproxima a la plaqueta *Mi Amor,* del mismo año, donde se escribirá del amor por momentos con mayúscula y se lo animará. Allí aparece la figura de la espera con atributos positivos, como un estado de disfrute y entusiasmo, ligado a la escritura: "¿¡Qué mejor que esperarte escribiendo/ mientras pueda, mi amor!?" (s/n). Mientras que en un poema posterior, "Música", también puede observarse, aunque en otra línea, una noción idealizada del amor cercano a los cuentos de hadas, cuando se conjura la idea de amor eterno que la misma voz consume en la televisión, como los personajes de Puig hacen con los melodramas. El yo mira, "obsesionada", y aquí puede verse la adhesión inevitable del estereotipo en el sujeto, "la novela de las 22hs": "sé que todo este sufrimiento/ será recompensado con un día de gloria final./ Ellos se besarán y estarán juntos por la eternidad de mi recuerdo"(2012: 88-89). En este poema, el amor intertodo se exhibe en tanto fantasía cuando la voz se plantea la posibilidad de concebir otro tipo de relaciones amorosas y especula con casarse con la música para disfrutar de "sesiones random

[351] La narradora describe la excitación que le provoca desvestir a la muñeca: "Yo la desnudo para verle las tetas duras que tiene y me caliento un poco [...]. Se las chupo y me caliento más. «Es sólo una muñequita... ¡Qué gracioso!»" (2009: 38). En el 2002, Albertina Carri presenta un cortometraje de animación titulado *Barbie también puede estar triste* en donde lo sexual de las muñecas avasalla lo naif. En este sentido, la materialidad de juguete, el mundo infantil erotizado y las relaciones que se escurren de la heteronorma, pueden leerse en sintonía con el discurrir de Laguna por los estereotipos.

sexuales" (2012: 90).[352] La problematización de lo humano, de la cuestión de género y orientación sexual se presenta en un paréntesis en el que el yo duda sobre la clasificación disponible en torno a este vínculo hipotético y la ironía emerge al momento de interrogarse sobre si este tipo de relación puede pensarse como lesbianismo (2012: 89). De este modo, el poema permite articular una serie de preguntas que exploran los límites del deseo en vínculo con el género: ¿es la música de género femenino solo porque el término es un sustantivo femenino? ¿Qué sucede si la música se animiza hasta volverse amante? ¿En qué medida responde a las conductas, modos y normas establecidos culturalmente para lo femenino, la fantasía que se extiende ya no a un objeto tangible sino escuchable y complejo como la música? O mejor: ¿es posible contar otras historias en las que el amor no tenga género ni se subsuma al reconocimiento de lo humanamente legible? Una respuesta es este poema, como pensamiento que disputa, aquí su fuerza performativa en tanto que invención, nuevos sensibles.

En consonancia con estos poemas, como se advirtió, la enamorada del *Poema IV*, luego de invocar al amor, lo describirá en términos sagrados –como un templo– y figurará su rezo "todas las noches y las mañanas/ -Amor, amor, amor..." (s/n), a la manera de aquellos ritos secretos y acciones votivas de los amantes (Barthes, 1993: 132). Otro rasgo del discurso amoroso que se escenifica es la incomprensión del amor y lo "indescifrable" del *objeto amado* al que Barthes describe como "impenetrable, irreducible, no puedo abrirlo, remontarme a su origen, descifrar el enigma Quién es? Me agoto; no lo sabré jamás" (1993: 114). De esta forma, en la plaqueta, el *sujeto amado* deviene objeto para conmover el estereotipo –que paradojalmente también es imagen fija, petrificada, vacía– del enamorado quien se interroga por sus deseos inescrutables, hasta concluir: "creo que amo a la foto en general./ Amo el papel brillante,/ esa suavidad rozando mis labios" (s/n).

Un gesto análogo puede observarse en el poema "No puedo" (2018a) conformado por tres estrofas, en las que el yo describe con sutileza el desplazamiento del deseo dirigido a una segunda persona hasta detenerlo en una prenda femenina:

[352] En esta misma línea, se lee en *Dame pelota* (2009): "Suena Damas Gratis por el equipo. La voz de Pablo Lescano me penetra también y a él también lo amo. Hacemos el amor los tres. Él en forma de canción" (98). Dalia describe, entonces, la escena de sexo que mantiene con la Catana y con la canción del grupo de cumbia llamado Damas Gratis, en la medida en que la canción la "penetra" y, de esta forma, se incorpora al acto sexual. Una sensación similar experimenta la narradora de "Alejandra", quien también es Dalia Rosetti, cuando escucha las canciones de Rodrigo Bueno: "es mi penetración total" (2005: 172), afirma.

No quiero olvidar
cuando te pusiste
el vestido sin corpiño.

Cuando te pusiste
ese vestido sin corpiño.

No puedo olvidar
ese vestido sin corpiño.
(2018a: 108)

Si en la primera y segunda estrofa el *sujeto amado* aparece en la conjugación del verbo –"te pusiste"–, en la última se borra su presencia. El movimiento es acompañado por el pasaje de un yo activo que no "quiere" olvidar hacia un yo que ha perdido el control, en la estrofa final, y no "puede" olvidar, mientras que "el*"* vestido se singulariza con el deíctico "ese". Aquí la fascinación por la imagen –también presente en *No quiero manipularte con este cuento* (Laguna, 2008d) en donde el sujeto amado era figurado en términos de "una imagen repetida en mi cabeza" (1)– procede del vestido sin corpiño: ni un hombre, ni una mujer, ni un animal. La segunda persona se retira para dar lugar a la emergencia de lo erótico y de lo íntimo entre un yo que habla y una imagen.

La importancia de las imágenes en la relación amorosa, de este modo, se anuncia de manera insistente en sus textos. En uno de sus escritos, al referirse a Cristina Fernández de Kirchner, por ejemplo, el yo dirá que se enamoró de la cara de los "póster" con los que se empapeló la ciudad (2019: 29). En este mismo sentido, la voz *feminizada* que se performa en el poema "Casi no como" (2012: 72), herida por la experiencia del amor, decide ayunar y se muestra obsesionada con la imagen de ese otro –una mujer–, pues la memorización de sus gestos significaría la posibilidad de apropiarse de ella y de "invocarla" (72). Es decir, el deseo y el "éxtasis" (72) se definen, en estos versos, por la repetición mental de la imagen de la amada: "me aislé en mi cuarto todo el fin de semana/ para poder memorizar tus gestos" (72). Esta convergencia entre deseo e imagen vinculada al éxtasis, concebida a partir de una figura femenina, toma un nuevo matiz en la figura de la Virgen María.

Deseo divino

La esquematización que deslinda, por un lado, la madre como representación de la bondad y de la virtud, cuyo caso representativo podría ser la Virgen María en la tradición cristiana, y por otro lado, la prostituta como la encarnación de la maldad, el pecado y la infidelidad (Secreto, 2009), se convoca para abrir puntos de fuga en aquellos poemas de Laguna que rodean la figuración de la madre proveniente del cristianismo. En esta serie, la fuerza inventiva radica en deshacer, a partir de la obcecación y el desplazamiento, los límites que los discursos religiosos y los relatos fantásticos han intentado fijar para la mujer. Si bien el estereotipo de la madre será problematizado junto con el de ama de casa en el próximo apartado, el detenimiento en la figura de la Virgen, no exclusivamente en tanto madre, sino en tanto estereotipo de mujer buena, permite leer un nuevo pliegue en la distribución de los espacios con sus valores y una nueva modulación de la apertura del deseo hacia lo no humano; en este caso, se desearán, además de los objetos-imágenes, seres divinos.

La Virgen María, figura religiosa que representa la idealización de la madre y la bondad, será sexualizada, cruzando los dos términos de la esquematización, hasta el punto de convertirse en amante, al tiempo que se vinculará con lo mágico al mismo nivel que las hadas. De esta manera, podría afirmarse que Laguna visita los estereotipos provenientes de ambos relatos –La Biblia y los cuentos de hadas tradicionales– pero no para subvertirlos, en el sentido de oponer maldad como respuesta al ideal femenino de la bondad, sino, antes bien, para proponer la movilidad continua como modo de transgresión.[353] Los estereotipos, en su escritura, se desplazan continuamente como un modo de escapar a la lógica binaria propia de los discursos que (re)producen la organización moderna del *logos*. En *Salvador Bahía, ella y yo (*1999*)*, se observa la construcción terrenal y desacralizada de la figura de la Virgen desde el comienzo:

> mi Diosa
> increíble.
> Virgen por siempre
> para siempre
> desde siempre,

[353] La erotización del espacio religioso aparecerá también en un poema dedicado a la Virgen que se lee en "Alejandra" (2005), en él, Dalia le confiesa su amor después verla recostada en una hamaca paraguaya a veinte metros de ella y sostiene que todos "los seres de este planeta" son sus amantes (168). Asimismo, en *Dame pelota* (2009) la narradora fantasea con hacerse "monja" para "acceder al éxtasis a través de la visión de la Virgen" (146). En *Sueños y pesadillas* (2016), las santas –Santa Clara y Santa Teresa– son chicas "sexys" (46), mientras que las monjas se confunden con princesas (67). Esta erotización también se observa en el cuento "monjas, la utopía de un mundo sin hombres" de Pavón (2000) que, justamente, comienza: "Fernanda me dijo: «Seamos monjas»" (s/n).

mi divina,
alucinante
madre y amante,
amiga,
Diosa
mi Reina.
(s/n)

Si bien la Virgen sigue siendo nombrada como madre, ahora disputa el lugar de Dios con mayúscula, el de amante, el de amiga y el de reina. Al mismo tiempo, la palabra "Virgen" trae a primer plano la sexualidad –"por siempre", "para siempre", "desde siempre"– y hace sentido con la noción de amante que aparece unos versos más tarde. En el poema, la voz entra en éxtasis ante la aparición de esta Virgen vestida de celeste con un manto brillante, tal como se la representa desde la institución, pero –y aquí el desvío– es una aparición religiosa profanada ya que lo primero que hace la Virgen es pedirle fuego. Ningún milagro, ninguna revelación, la Virgen pide fuego a lo que el yo poético responde: "yo estaba toda encendida"(s/n). De este modo, la figura de la santa se sexualiza y se humaniza, tanto que ese manto celeste desaparece: "¿fuego?/ ¿ella fumaba?/ ¿estaría vestida de jeans?"(s/n), se pregunta. La Virgen se convierte en una chica, vestida de jeans, con necesidades terrenales en las playas del paraíso –espacio que cobra también una doble significación con los pares paraíso/Virgen y paraíso/playa.– De modo que el movimiento de fuga del estereotipo necesita, en este poema, de la mezcla: por un lado, la aparición de la Virgen con su manto como un momento cúlmine en la vida –"el momento tan esperado/ durante esos largos 26 años"(s/n)– que emociona, genera miedo y felicidad; por otro lado, la sexualización y humanización que la separan de su origen sagrado y puro. La Virgen no deja de ser una figura digna de adoración pero se desmarca de la representación institucionalizada. Despunta, entonces, la construcción de una imagen erótica de la Virgen que conmueve el modelo de madre y virtud en su devenir objeto de deseo sexual. En este poema su sexualidad no es pura –en el sentido de reservar la virginidad a Dios– y, a su vez, se desvía de la heterosexualidad que ordena La Biblia, hasta convertirse en amante del yo *feminizado*.

Por otro lado, en el poema "Manifiesto Re-volutivo 2001", se equipara a la Virgen –bajo la figura de Santa Teresa, Santa Teresita y Santa Clara– a artistas como Duchamp, el Bosco, Giotto y a las "brujas" quemadas (2012: 60). Mientras que en "Plantas salvajes" (2012) se la iguala con las hadas por medio de la fe; aunque también, el cruce entre las

figuras femeninas centrales de estos dos mundos –la religión y los cuentos tradicionales– reside en la fantasía y en sus poderes sobrenaturales. La operación de tomar a la Virgen y equipararla con las hadas implica la precarización de la fe, dado que la creencia ya no responde a la virtud trascendental cristiana. Antes que a los ideales profesados como doctrina, en estos poemas, la fe depende de la voluntad del yo quien dice tener el poder de decidir sobre la existencia de la virgen[354]: "Podría dejar de creer en ella y chau.../ desaparecería la virgen de mi vida" (2012: 80). Por otra parte, se vislumbra que la importancia de su figura procede de la belleza, mejor, de las representaciones pictóricas de su belleza –la voz manifiesta que prefiere "las imágenes religiosas" a las hadas porque las puede abrazar– y esto "sacia" (80) al yo quien afirma haber sentido "el movimiento de su amor/ penetrar en mi cuerpo" (81). Los dos versos condensan sucintamente el erotismo de su figura, dado que lo que se recibe por parte de la virgen no queda en el plano de los pensamientos sino que es un movimiento que toca y penetra en la carne. Tal como se abordó en *Poema IV*, aquí la voz *feminizada* desea y ama no solo a personas sino a imágenes.

Este procedimiento se extiende en un poema sin titular incluido en *La princesa de mis sueños* (2018a), en el que el yo poético se dirige a la imagen de la virgen que cuelga del pecho de una chica en el colectivo: "Bellísima/ con tu capa/ del color de la plata" (80). Si en "Plantas salvajes" (2012) la belleza en la imagen de la virgen estaba en las pinturas, en este poema anida en el dije de plata que luce una chica del micro. Esa miniatura objetivada, de hecho, deviene segunda persona a la que, por su belleza, se le dedica el poema. En consonancia con esto, en *Sueños y pesadillas* (2016) puede verse el modo en que la narradora describe con culpa su "fanatismo místico" que consistía en compartir su "fascinación por ella [Santa Teresita] con una réplica a su imagen y semejanza hecha en yeso" (29). En este pasaje, el yo juega con el discurso religioso –"a imagen y semejanza"– para describir la reproducción de Santa Teresita y, aunque no lo indica de forma explícita, dirá que realizó "actos extravagantes" con su "réplica rígida" (29). En un gesto que extrema la atracción por la imagen afirmará: "mi Teresita de yeso era de verdad, siempre sentí que su boca correspondía mis besos" (30). De esta forma, el yo manifiesta haber besado "de verdad", mediante su réplica, en la boca a Santa Teresa.

[354] La escritura del término es oscilante. En este verso se escribe con minúscula mientras unos versos antes se lo consignaba con mayúscula.

Mientras que en el poema "A ella que en algún lugar me espera" la importancia de la imagen de la virgen se anuda al amor de amigas:

> Te extraño amiga de mi corazón.
> Te imprimí
> como si fueras una cosa.
> Llevé tu foto a un lugar
> y te hicieron de tinta y piel.
> (2018b: 57)

La apropiación de la imagen que se narra muestra un pliegue más, en la medida en que antes que concebirse como una representación pictórica se considera, directamente, una fotografía impresa. Seguido a esto, se escucha un largo arrepentimiento debido a que el yo entiende, por un lado, que el pasaje de "tinta y piel" transformó a su amiga en "una decoración" en su pierna (58) y, en segundo lugar, porque su intento de atraparla "en lo negro", procedente de la tinta del tatuaje, significó la exclusión del lugar de la virgen en "lo alto" y en "la tierra celeste" (57). Es decir, el yo tiene la certeza de que su tatuaje se apropió de la Virgen quien, literalmente, pasó a vivir en su cuerpo: "te querías ir/ y yo te ajustaba fuerte con vendas" (58). Lo notable es que la santa no aparece mencionada sino al final cuando el yo implora: "Perdóname/ te lo ruego virgencita" (58). De este modo, la tinta negra avasalló la luz de la virgen, por eso el yo confirma extrañar a su "amiga", y el poema cobra un cariz de disculpa. Al igual que ocurría en *Ceci y Fer* (2002), el yo que detenta la figura de escritora –en tanto que dice estar "escribiendo sola"– concibe al poema como un modo de restablecer los lazos que se rompieron, esta vez, con la foto de la virgencita.

Finalmente, esta serie de poemas puede pensarse junto con el texto "Ave María purísima, te quiero y sos mi ídola, aunque muchos no te quieran" con el que abre *Espectacular. Cartas y textos de arte* (2019). En este texto fechado en el 2003, la Virgen es –al igual que en *Salvador Bahía, ella y yo* (1999)–, además de una madre, una amante, "la que no entiende nada y por eso vive siempre en éxtasis. En una nube" (2019: 8). Perplejidad y no saber la acercan al estereotipo de "mujer tonta" representada, en la tradición femenina, por las princesas (Bechtel, 2003). En este texto, la voz *feminizada* relata su excitación por lo sacro (2019: 7) y el momento de la confesión en el que le manifiesta al sacerdote que además de su madre, la Virgen María es su amante, por quien siente "una inmensa pasión" (7). Aunque el que no entiende nada en esta escena, pequeña diferencia que se le arranca al estereotipo, resulta ser el cura que frente a este pecado no le da ninguna penitencia. El texto continúa con la rememoración de la infancia del yo quien

cuenta que iba a comulgar diariamente "esperando un éxtasis que nunca llegaba" (8). Así, los lazos tendidos entre la religión y el deseo se prolongan en la reconstrucción que hace la voz sobre el pasaje de aquel momento infantil en el que esperaba el éxtasis que constituiría la acción de comulgar –"orgasmo espiritual" inaccesible para esta voz *feminizada*–, hasta la revelación del éxtasis que finalmente encuentra a los dieciocho años en el sexo: "era ese el éxtasis que de niña buscaba" (8), dice, subrayando con el deíctico la distancia que toma respecto de la búsqueda infantil del deseo en el sacramento de la eucaristía.[355]

El texto avanza sobre la condición que define a la Virgen y, en lugar de asociarla a la pureza, la trampa consiste en puntuar el alcance semántico sexual: "es la única representación sexual de la Iglesia, ya que es la única a la que se le otorga el nombre de virgen" (8), y agrega, a quien "todo Occidente se la quiere coger", es "súper lésbica" (8). En estos pasajes confluyen la madre y la prostituta[356] o el estereotipo de *femme fatale* para dar lugar a un "sexo fantástico" (8), además de señalarse nuevamente el lesbianismo de la Virgen. Pero el gesto se completa con la ponderación de su rol de madre: "Ella es la que dice que sí, la madre buena que te dice siempre que sí. Los gays deberían amarla. La amante siempre dispuesta. Los héteros deberían hacerse la paja pensando en ella" (8). Al comienzo de la cita el yo recupera el lugar común de la madre-buena y sumisa, la que no opone resistencia y dice siempre que sí, tal como se refiere en el Evangelio de Lucas ante el anuncio del ángel Gabriel, ella es la que siempre está disponible. Sin embargo, esta misma condición tiembla al momento de convertirse, a causa de su entrega, en una amante ideal, "siempre dispuesta", tanto para "gays" como para "héteros"; de modo que la Virgen se convierte en un ícono sexual capaz de superar los binarimos sexo-genéricos. De hecho, la santa se transforma en el prototipo de todas las chicas y chicos que a este yo, quien se define a sí misma como una "tecno concheta", le gustan. Hacia el final, cuando afirma que le encanta la Virgen y que se la tatuó se recupera la escena referida en el poema antes

[355] El procedimiento se asemeja a la propuesta del video clip de Madonna "Like a Prayer" (1989) que, sin ir más lejos, menciona la voz de "La Señorita": "De Madonna me gusta «Like a Prayer»/ «Open your heart» and «Tief of hearts» [sic] / y algunas de sus bailarinas" (2018a: 178). En el video dirigido por Mary Lambert, Madonna representa a una joven católica extasiada no por la Virgen sino por Dios. Es preciso mencionar que este poema reescribe uno de los versos incluidos en la plaqueta *La Señorita* (1999), en donde se leía: "De Madonna me gusta «Like a Virgen»/ «Open your heart» y «Tief of hearts»" [sic] (s/n). Es decir, desplaza "Like a Virgin", canción de Madonna de 1984, por "Like a Prayer". Más allá de enfatizar el carácter inquietante de su escritura, en una opción u otra puede observarse un modo de nombrar el deseo anudado a las dos figuras religiosas.

[356] La figura de la madre-prostituta como motivo literario es analizada por Nora Domínguez en el capítulo "Rameras y bastardos" incluido en su libro *De dónde vienen los niños* (2007).

analizado. Así, se tienden continuidades entre el yo del poema y el yo de este texto a partir del amor por la Virgen.

Un *paso al costado* o *desmarcación* afín puede observarse con la figura de dios, en *Los celos no ayudan, la culpa tampoco. (Autoayuda)* (1999). Texto en el que el yo se llama a sí misma "atea" –"porque creo que no es indispensable/ creer en él" (3)–, reflexiona sobre la (no) existencia de dios –su escritura del término alterna la mayúscula y la minúscula–, y describe el vínculo de él y sus fieles como una "amistad importante", como ser amiga de Andrea del Boca o de "la novia de un cantante conocido" (3). Se observa, de este modo, la fricción de esferas, de mundos, cuyo movimiento va de la religión a las imágenes televisivas provenientes del mundo del espectáculo. En otros términos, dios y la virgen importan en los poemas de Laguna pero importan lo mismo que un famoso o, aún más hacia el margen, "la novia de". Ahora bien, en los últimos versos del poema emerge el deseo:

> Y al acostarme
> soñar imágenes preciosas
> con mucho brillo
> y desear creer en ellas.
> (1999: 4)

La religión vinculada a las imágenes y estas al deseo funcionan como una forma de tensión y desvío no solo respecto de la institución religiosa sino de la idea de deseo: se desea una imagen y no un sujeto. El poema continúa:

> siempre va a estar dios
> para compartir esas imágenes conmigo.
>
> El y yo o ella y yo
> en mi cama/
> (1999: 4)

En una profanación radical, se sitúa a dios en la cama compartiendo el deseo que se desprende de las imágenes; mientras que, en el devenir "ella" del "él", puede leerse una intervención política sobre la idea de género.

Por último, la sexualidad y el erotismo ligados a seres que transgreden lo humano se explora en relación con los gnomos y las hadas. En la primera estrofa de "El planeta de los gnomos" (2018a: 95), la voz *feminizada* se dirige a los "enanos de la soledad" quienes son "sus amiguitos" y tienen el aspecto de "pequeños duendes peludos" (95), para luego, a

partir de la segunda estrofa, referirse a ellos en tercera persona. La convivencia en una casa entre gnomos y una mujer cansada del trabajo de fregar envía al personaje proveniente de la tradición germánica, luego recogido por los hermanos Grimm, Blancanieves. Aunque, a diferencia de ella y de otras amas de casa, el trabajo de este yo poético es remunerado ya que su tarea consiste en limpiar los pisos y las heladeras no de una casa diminuta sino de un supermercado. No obstante esto implica otro tipo de alienación dado que trabaja más horas de las que desea.

> Los enanos
> me llenan la cabeza
> con pensamientos anarquistas.
> [...]
> se cuelgan de mis pezones
> y no sé cómo
> a mí también me sacan la leche.
> Y me encanta,
> lo disfruto mucho.
> Siento sus manitos
> apretándome las tetas
> blandas como espuma.
> (2018a: 96)

Esta voz desconcierta las connotaciones mágicas de los gnomos, quienes en los relatos míticos se vinculan al auxilio y a la función de fomentar el amor y la sensibilidad. Dichos gnomos-enanos despliegan prácticas anómalas respecto de la tradición germánica que imprime en ellos el destino de resguardar la vida de los personajes femeninos y propiciar el encuentro amoroso (Secreto, 2009: 71). En este caso, conducen al yo a la anarquía, no aconsejan sino que "llenan la cabeza", y en lugar de favorecer un encuentro con otro sujeto son ellos mismos los que dan y reciben placer. En este sentido, la voz expresa disfrutar mucho de sus "manitos" apretando sus tetas. Aunque la naturaleza también del yo *feminizado* se extraña cuando aclara: "a mí también me sacan leche". El adverbio de afirmación supone el acto de polución de los gnomos, al mismo tiempo que desvía la naturaleza de esa voz y la escena de la lactancia materna.

Un gesto similar se replica al erotizar a las hadas, tradicionalmente ligadas también a la protección y a la función de alentar el encuentro amoroso. Si bien son muchos los poemas que las nombran, es en "Plantas salvajes" (2012) donde un yo femenino se propone reflexionar sobre "el tema de las hadas" (76), seres mágicos que desean que se enamore pero, aquí la deriva, quienes resultan ser "todas mis amantes" (76). Tal como ocurría con la

Virgen y con los gnomos, la voz *feminizada* se vincula con las hadas eróticamente: "y yo salgo de debajo de sus polleras/ hecha música" (77). Estos versos manifiestan una vez más la forma de desear que la voz inventa y que en su devenir trasciende los límites humanos hasta alcanzar la fantasía. De todos modos, es importante subrayar que la invención del deseo no se detiene en la incorporación de un ser divino como *objeto amado*, más bien se despliega en sus formas desconocidas de desear. En este caso, el placer que sus amantes le generan insiste en la transformación –salir hecha música– como experimentación que desborda lo humano. Asimismo, como se dijo, el poema invoca el deseo provocado fundamentalmente por las imágenes puesto que se despide de las hadas que viven en su imaginación: "Prefiero las imágenes religiosas/ y a los objetos/ que puedo abrazar" (78). Las imágenes de las hadas existen en su fantasía mientras que las imágenes de la Virgen ocupan un lugar físico y palpable como el tatuaje de su pierna.

3.3 De ama de casa a mamá en casa: la invención de un espacio

3.3.1 Lamer la casa

Conforme las voces *feminizadas* problematizan y sacuden los discursos sobre el deseo y la sexualidad en la performance amorosa, el juego de roles y mandatos trazados por la institución familiar sobre los personajes femeninos también fluctúa. La posición obcecada de la mujer respecto de su familia y su rol en el hogar, puede observarse en su plaqueta *La ama de casa* (1999).[357] Aunque, a diferencia de la mayoría de los poemas trabajados hasta aquí, la voz puede ser leída como aquel hegemónico narrador en tercera persona, tal como propone Guadalupe Maradei (2016). Ahora bien, sucede que el desplazamiento del lugar común no podría realizarse sin la figura del personaje femenino que atraviesa todo el texto a partir del cual es posible visualizar la performance de género. Primero, porque opera reproduciendo lugares asignados culturalmente a la mujer; y, en un segundo momento,

[357] La plaqueta fue editada por ByF y, simultáneamente, por ediciones Deldiego. Además de cambiar la materialidad, se altera el orden de las estrofas aunque parece, más bien, un descuido de paginación, es decir, una de las páginas completas aparece después. Asimismo, se corrigen algunas faltas de ortografía como "arrazó" por "arrasó" y se observan variaciones en los cortes de verso. Por ejemplo, en la edición de ByF se lee: "Las cortinas/ se abrieron solas" (s/n) y en la edición de Deldiego: "Las cortinas se abrieron solas" (s/n). Consúltese Anexo IV.

porque los conmueve como un modo de mostrar las fisuras por donde las subjetividades logran soltarse –o al menos danzar alrededor– de la norma. El poema comienza:

> La ama de casa
> estaba cansada
> tantas cacerolas,
> tantas tazas.
>
> Se levantó el domingo
> cansada
> hacer el jugo
> y tender las camas.
>
> Trabajo duro
> la tiene harta
> lava la mesada
> pero vuelven las cucarachas.
> (1999: s/n)

Como se ve, los versos son breves y están marcados por una rima que podría calificarse de tonta o escolar, para decirlo con Perlongher (1992).[358] Esta cuestión, ampliamente trabajada por la crítica, ha sido leída en términos de burla al estereotipo del ama de casa, dice Anahí Mallol: "destacada por el uso burlón de la rima fácil (que une «casa» a «tazas», «camas», «mesada», «cucarachas»)" (2013: 89); "uso irónico de la rima fácil y casi infantil" (Mallol, 2016: 36). Por su parte, Maradei destaca en su análisis el tono "ingenuo" e "infantil" de la rima a la que adjetivará de "machacona" (2016: 6). En sintonía con la lectura de Mallol (2013; 2016), aunque no inscriba la rima directamente a la ingenuidad, Sara Bosoer encuentra en el ritmo y la "rima tonta" del poema las coordenadas que definen un clima "ridículo" (2022: 63); mientras Silvio Mattoni une la rima con el ritmo de la actividad del ama de casa: "como en una ronda infantil, que se repitiera, se cantara mientras se refriegan pisos" (2021: 353). Parece, entonces, haber un consenso crítico al leer la rima que atraviesa las primeras estrofas del poema ligada a cierta ingenuidad infantil o a lo tonto, una categoría recurrente, como se vio, al momento de pensar la poesía de Laguna y, en el caso de este poema, un atributo motivado por la pose construida en sus puestas en voz. Tal como registrará Marcelo Díaz al referirse a la lectura de la plaqueta: "es importante que teniendo 30, *lea como si tuviera 15* y que eso nazca del poema. Son importantes sus *zoquetes rosas*" (2001: s/n, la cursiva es nuestra). El momento

[358] La categoría es empleada en una entrevista por Perlongher para referirse a su escritura. La recuperación se hace siguiendo la pista del trabajo de Bosoer (2022).

de abandono de la rima, de hecho, implica para estos abordajes críticos un pasaje hacia un tono serio o trascendental: "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" (Mallol, 2013: 90). Este cambio será descrito por Bosoer como "final con enseñanza" (2022: 63); mientras que Maradei aludirá a un discurso heroico.

Ahora bien, más allá de pensar la rima como posible punto de inflexión dentro del poema, resulta operativo volver sobre ella para describir otra manera de performar el género siempre desplazado del estereotipo. Las rimas asonantes configuran una constelación que anuda la casa a lo femenino, prácticamente todos los sustantivos y adjetivos que emanan de la rima del primer verso son femeninos: casa/ cansada/ esclava/ camas/ harta/ mesada/ cucarachas/ ama/ mala/ ventana/ batalla/ mañana/ bombachas/ humana/ limpiada/ caladas/ incrustadas/ castaña/ araña/ laqueada/ rosadas/ laca/ trama/ Ana/ jaspeada. La rima asedia la mayor parte del poema desde su título en el que se marcan posibles coordenadas de lectura: ama encadenada a casa, sucesión que se prolongará dentro del poema haciendo sentido con cansada, esclava, etc. El título marca, igualmente, otra línea de imágenes: "la ama" en lugar de "el ama", además de manifestar un desconocimiento o resistencia de/a la norma,[359] produce un efecto de sentido en la concatenación de las a: lama, conjugación del verbo lamer. Este verbo puede leerse en vínculo con otros en los que en la acción de limpiar conviven sentidos eróticos,[360] tales como frotar, jadear, entregar(se) y suspirar:

> Frotó, frotó, frotó tanto
> que la casa jadeaba
> se escuchaba desde afuera
> un gemido de extasiada
>
> [...]
> La casa se entregaba
> a las manos de la ama.
> [...]
> La casa con las persianas extendidas

[359] La norma dicta, en español, que todos los sustantivos comunes comenzados con a- o ha- tónicas toman en el singular las formas de *el* y *un* del artículo.

[360] Es curioso o quizás sintomático que, más allá de sucintas afirmaciones, las lecturas críticas no hayan reparado en la dimensión erótica del poema. Aunque no sea explorado en detalle, es Maradei (2016) quien remite a esta cuestión para leer el goce como una acción más, junto con hablar, que define la animización de la casa. Mientras que Mallol (2013) afirma al referirse al poema: "la limpieza que encuentra en esa actividad su tormento y su goce" (89).

tocaba las nubes,
su piel de ladrillo a la vista
Se humedecía con cada frote
que producía la ama.
(1999: s/n)

Lo primero que se advierte, de este modo, en el cruce entre sonido y sentido de la rima, es la opresión femenina del ama de casa que se encuentra esclavizada, en un trabajo no remunerado,[361] a las tareas domésticas, un domingo mientras la familia está en el club. Ahora bien, la prosopopeya –el momento en el que la casa se animiza– introduce un desvío del lugar común. El hecho de que sea la casa, y no otro objeto inerte, la que comienza a hablar y a jadear, determina directamente al estereotipo que, justamente, en su sintagma la incorpora y, en su semántica, la establece como lugar privilegiado de acción. La casa, tal como describe César Aira al referirse a la prosopopeya de las paredes –retomando el dicho "si estas paredes hablaran"–, es la testigo presencial "insustituible" de los secretos y evoluciones de varias generaciones (2022: 17-18), en este caso, de amas de casa y de modelos de familia. Lo que la casa dice y hace cobra, entonces, un valor central en el desplazamiento de la figura femenina en dos sentidos: primero, al introducir el carácter mágico que envía a la aparición de personajes sobrenaturales propia de las leyendas y de los cuentos de hadas tradicionales; segundo, su prosopopeya redefine la acción de limpiar en términos sexuales habilitando el goce que coquetea con la reivindicación del deseo del movimiento feminista –"El placer no es pecado"(Tarducci, 2019: 130)– aunque sin evocar directamente este discurso.[362]

[361] Si bien en este poema no sería pertinente leer la consigna feminista que aboga por la remuneración del trabajo de la mujer en tanto que ama de casa y madre, dicha reflexión puede encontrarse en su texto "Para que el amor y la política funcionen hay que ser valientes" (2019 [2010]), escrito en apoyo a Dilma Rousseff en la Bienal de San Pablo del 2010. Allí, Laguna se refiere al gobierno de Cristina Fernández y, entre los "proyectos alucinantes" (29) que menciona, cita la "jubilación para las amas de casa (mi mamá está chocha)" (30). Más adelante afirma: "Si hubiera un paro de mujeres sería el fin del mundo. [...] Si las mamis no les dieran la teta a los bebés ¿Qué pasaría? En cierta forma aceptamos ser esclavas de los niños a favor del bien común, por el futuro. Por eso nos cuesta tanto reclamar porque siempre estamos haciendo" (32). Lo que este texto del 2010 expone se presentará como demanda, por ejemplo, en el documento escrito por Ni Una menos el 2 de junio de 2017 y leído las puertas del Banco Central.

[362] Los registros fotográficos del primer 8 de marzo en el que un grupo de mujeres decidió conmemorar el Día Internacional de la Mujer con un acto público, en 1984, aparecidos en la revista *La semana* permiten vislumbrar entre los carteles la consigna citada, como así también, la siguiente consigna: "si los platos limpios son ambos sexos, que los sucios también lo sean" (Tarducci, 2019: 125). Si bien podría pensarse que esta consigna funciona como fondo de la escena que el poema

Si al principio el ama de casa estaba "cansada", "harta" y esclavizada ante la mugre que parecía reproducirse infinitamente, luego de la animización de la casa, el personaje da un viraje en donde el cansancio deviene en vehemencia –"De ésta batalla/ nadie me gana" (1999: s/n)–.[363] El "frotar" con sus "bombachas caladas" prolonga ese mundo otro o doble en el que el ama ya no limpia sino que da placer –la casa jadea, gime "extasiada", se entrega con las "persianas" extendidas como piernas–. Aquí el estereotipo del ama de casa empieza a desmoronarse, como la casa quien dirá que las manos del ama hacen "flaquear" sus cimientos, hecho que se consuma al momento de prohibirle la entrada a su familia:

> y hoy no entra
> mi familia
> ¡todos a la casa
> de la abuela Ana!
> (s/n)

La noche la encuentra sola en/con la casa y es donde el enamoramiento, vinculado directamente con la experiencia del éxtasis, tiene lugar: la luz de la luna la enamora –"cerró sus ojos/ y besó sus labios" (s/n)– y se acuesta con ella en la cama limpia. Puede verse cómo, finalmente, el ama logró sobreponerse en la "batalla" (s/n) contra la suciedad, en la medida en que la cama está limpia y ella puede acostarse desnuda o, mejor, "sin delantal" (s/n), precisión que manifiesta su abandono del rol. Luego de trazar este recorrido del padecimiento y la opresión de una madre abnegada hasta el rechazo de la familia, y la reivindicación de sus deseos, el ama se corona como "Reina de la creación" (s/n). He aquí la epifanía señalada por Mattoni cuyo análisis, continuando con la división del poema en dos tiempos, piensa un segundo momento epifánico: "era pues verdaderamente ama del mundo, solo que lo había olvidado [...] la ama olvidó que nada existiría sin ella" (2021: 355). Así, la revelación del final obliga a revisar el primer punto señalado más arriba sobre la interrupción de lo sobrenatural y la posibilidad de volver sobre el imaginario de los mitos y relatos tradicionales.

---

narra, luego de la prosopopeya, el reclamo se desdibuja. Tal como señala el trabajo de Mallol: "No se trata de una reivindicación de tipo feminista militante de los quehaceres de la mujer" (2013: 90).

[363] En la edición de su poesía reunida por Mansalva, el verso se reescribe: "En esta batalla/ nadie me gana" (2012: 31).

La animización de la casa como alguien que siente y habla no solo quiebra la atmósfera realista del poema, al igual que lo hace la animización de la luz de la luna,[364] sino que permite observar los vínculos que se han establecido entre la magia y el estereotipo femenino en los cuentos tradicionales.[365] Secreto señala como rasgo de las leyendas celtas el hecho de que la mujer sea considerada un ser divino y profético –aquí "Reina de la creación"– y se detiene en una de sus "heroínas más famosas" (2009: 69): Cenicienta. La consideración de este personaje como representación arcaica de "la mujer de la domesticidad" (72) habilita un pliegue más susceptible de interrogar el estereotipo de ama de casa de este poema-plaqueta. Como espejo de dicho estereotipo, el poema "La heladera" (2018a), también desde una voz *feminizada* en el espacio doméstico, circunscribirá un yo lejos de la responsabilidad, el cuidado y la limpieza: "En mi casa/ me babeo./ Meo en el piso del living/ y no paso el trapo" (118). Pero en *La ama de casa*, al igual que en "Cenicienta", lo doméstico y la falta de tiempo –mientras la familia disfruta del domingo, el ama, "esclava", continúa limpiando– se complementan con la maldad de la casa –"la casa era mala" (s/n)– quien como la madrastra o las hermanastras del cuento se empeña en hacer su tarea infinita. De modo que si, siguiendo a Secreto, "Cenicienta es la heroína femenina más cercana a la injusta realidad que viven las fregonas, esas abuelas de nuestras tatarabuelas" (2009: 93), el poema de Laguna pareciera traer este imaginario al presente, de hecho, dirá en uno de sus versos "[e]ste es un cuento muy antiguo" (s/n), hasta hacerlo colapsar en el encuentro con lo erótico y lo epifánico.[366] Porque lo mágico aquí no recae sobre la figura de un hada –personajes frecuentes en la poética de Laguna– sino en las animizaciones señaladas; y la superación no se define por un cambio de status a raíz de un casamiento como en el cuento registrado por Perrault y los hermanos Grimm, sino por la

[364] La animización de la luz envía a su pintura *Yo y la luz* de 1994 en donde se observa una niña abrazando a una mancha amarilla.

[365] Según Alicia Genovese (2006) los poemas escritos por "poetas mujeres" de los noventa podrían definirse en oposición a la línea realista y objetivista de los poetas varones. Para un análisis exhaustivo de las líneas distintivas trazadas por la crítica, véase: Yuszczuk, M. (2011).

[366] Un discurrir por el cuento de la Cenicienta puede observarse en *Sueños y pesadillas 1*, plaqueta firmada por Dalia Rosetti. Allí, no se recupera la faceta doméstica del personaje sino más bien la escena final en la que el príncipe la encuentra por medio del zapato: "Se inclinó sobre el bolso que estaba apoyado en el piso y sacó de él un zapato muy, muy antiguo de hombre número 39. Yo la abr[a]cé y le dije «Gracias, me lo voy a probar». Me saqué la zapatilla y me lo puse. ¡Me quedaba perfecto! Me dí [sic] cuenta en ese momento por qué ella insistía tanto en conocerme, ella sabía que yo era esa persona que ella buscaba" (1999: s/n).

expulsión de la familia y la recompensa de acostarse pero también de enamorarse y descubrirse como reina de la creación.

De hecho, casi veinte años después, otra de las voces *feminizadas* de Laguna dirá "las chicas lloran porque no saben que son mágicas" (2018b: 102), aludiendo al olvido que las reubica dentro de la sociedad y de la naturaleza.[367] El impacto del poema de 1999 se observa, además de en las renovadas lecturas críticas, en la aparición de una versión musical sintetizada por la artista uruguaya Patricia Turnes en el 2020. La canción se titula "Era una esclava", decisión que se condice con la selección de versos[368] del poema-plaqueta en donde se resalta la alienación de la mujer en los quehaceres domésticos y se opta por excluir, reduciendo la retórica y la obcecación presentes en el poema, aquellas zonas donde la voz se erotiza y logra sobreponerse tanto a sus tareas como a su rol dentro de la familia y de la sociedad.

3.3.2 Deshacer las leyes del hogar

Aunque el discurso militante feminista no se articula en el poema, Maradei atisba una posibilidad de leerlo desde esta perspectiva, en tanto posicionamiento crítico. Su análisis plantea con agudeza que "La ama de casa"[369] es capaz de conmover el relato hegemónico

[367] En un poema del 2022 titulado "Paola, Claudia y yo", volverá sobre esta cuestión: "Nos reunimos y lloramos mucho [...] Hay agua estancada en mis ojos/ y en los de ella/ y en los de ella/ y en los de ellas" (53).

[368] Transcribimos la canción completa: "Ama de casa/ estaba cansada/ tantas cacerolas,/ tantas tazas. /Se levantó el domingo/ cansada/ hacer el jugo/ y tender las camas. / Trabajo duro/ la tiene harta/ lava la mesada/ pero vuelven/ las cucarachas. /Empezó a descubrir la ama/ que la casa era mala,/ lavaba el piso y ella lo ensuciaba./ Ese domingo/ al abrir la ventana/ descubrió la ama/ que en vez de ama/ era una esclava./ Era una esclava/ Era una esclava/ Era una esclava/ Era una esclava/ Era una esclava/ Era una esclava/ Era una esclava/ Era una esclava/ Sacudió el colchón/ ventiló las sábanas/ y al tender la cama/ vio los ojos de Dios/ que la miraban/ a través de la trama/ El mundo es/ es una casa de objetos rotos,/ cosas se caen,/ las llaves se pierden,/ las personas se mueren,/ la comida se pudre/ los caños se tapan" (Turnes, 2020: s/n).

[369] El trabajo se detiene en "La ama de casa" (consignado con comillas porque no aborda la plaqueta de ByF sino el poema publicado por la Editorial Mansalva), en "Manifiesto Re-volutivo 2001" y en el poema "De ama de casa a mamá en casa" reunidos en *Control o no control* (2012), con el objetivo de revisar las figuraciones del matrimonio, la familia y la maternidad, en vínculo con los libros *El matrimonio* de Marina Mariasch y *Madre soltera* de Marina Yuszczuk. Lejos de una reafirmación de los estereotipos vinculados con la figura de la madre y de la ama de casa, Maradei encuentra que en estos poemas se complejiza la relación entre "deseo, afectividad y malestar en la familia" (2016: 20).

de la maternidad construido desde la Modernidad y sostenido por la literatura argentina del siglo XX en el que se equipara la figura de la mujer con la de la madre (Domínguez, 2007: 18). Además, Maradei describe la escena del poema como un conflicto que entiende, a diferencia de la lectura propuesta en el apartado anterior, no alcanza a superarse en este poema sino en "Manifiesto Re-volutivo 2001" en donde el ama de casa estará definida por su poder y no por el sometimiento a las tareas domésticas. Resulta, entonces, sumamente interesante reponer este mismo recorrido de *La ama de casa* a "Manifiesto Re-volutivo 2001" para precisar el *(des)hacer* del lugar común.

Ya desde el título, con la noción de manifiesto, puede deslindarse un tono y lugar considerablemente distinto en la voz *feminizada* que toma la palabra para dirigirse por momentos a otra mujer y por otros a un/a "amiga/o":

> Poder feminista,
> *poder de las amas de casa*
> Revolución matemática.
> *Las madres se animan a deshacer las leyes del hogar*.
> De a poco.
> Una revolución a largo plazo y en soledad.
> [...]
> Podemos dedicarle la re-volución a:
> [...]
> tantas brujas que quedaron sin nombres
> *y a las artistas que crearon ciudades acomodando*
> vasos en la alacena.
> (2012 [2001]: 60, la cursiva es nuestra)

En los primeros versos las amas de casa y el feminismo funcionan en tanto sinónimos definidos por su empoderamiento. Las mujeres ya no son esclavas, sino madres, brujas, artistas, amas de casa, que se "animan" a desarmar la norma.[370]

[370] La figura de la bruja es especialmente significativa para el archivo feminista, tal como señalan Laguna y Palmeiro (2021; 2023), puede rastrearse, por ejemplo, en la lectura en voz alta del texto *Calibán y la bruja* de Silvia Fedirici (2004) el 3 de junio de 2015, con más de 300.000 personas en las calles. Esta escena, además de ser una de las primeras acciones del movimiento, tuvo lugar el mismo día en que la revista *Noticias* imprimió una tapa en la que se encontraba la ex presidenta, Cristina Fernández, quemándose en una hoguera, rodeada de hombres –empresarios y políticos– vestidos como monjes de la Inquisición (Laguna y Palmeiro, 2021: 7). Así, la tapa evidenciaba una infortunada relación entre las cazas de brujas de los siglos XIII y XVII con la "guerra contra las mujeres llevada a cabo por el neoliberalismo" (7). Como respuesta, se motorizó el escrache a la editorial Perfil en un "Aquelarre": "Contra ese pacto, el nuestro: el aquelarre rebelde de las brujas, la algarabía alrededor del caldero, la paciente transmisión de un saber, la magia que impregna el cotidiano, el chamuyo que nos une y las maldiciones que les echamos" (citado por Laguna y Palmeiro, 2021: 8).

Los versos reescriben otros del poema "Trance II"[371] –como sucede en todo el poema construido a modo de un collage de citas– en los que además de detenerse en la imagen de las brujas quemadas –"todas las brujas que quedaron quemadas,/ atadas a postes quemados también,/ y que no podremos recobrar sus nombres" (2012: 53)– se subraya una dimensión temporal que vuelve sobre la tensión entre lo viejo y lo nuevo de los discursos, de los roles, de las performances. El yo sostiene: "Hablo y escribo en trance con la voz de la gente del futuro/ que imagino o que vendrá" (2012: 54), y: "Preparar (ya estamos llegando) una simple comida/ mueve las cosas en diversas regiones del planeta" (2012: 53). ¿Quiénes están llegando y adónde? Siguiendo la concatenación de versos la respuesta sería: las brujas y las artistas que acomodan vasos en las alacenas y que anteceden a las ciudades (53). El "estar llegando", entonces, visibiliza la promesa del advenimiento de aquello que se ha pretendido dejar atrás, condensando un cruce de tiempos que dialoga con una figura clave del feminismo como es el movimiento de la marea.[372]

El poema "Manifiesto Re-volutivo 2001" que recoge estos versos se viralizó, de hecho, según registran Palmeiro y Laguna en su archivo-vivo feminista,[373] en el 2020, en el marco del quinto aniversario de *Ni Una Menos*[374] como una profecía: el poema irrumpe veinte años después con la fuerza del presente. Este gesto es una de las escenas en donde puede observarse con inusitada intensidad el modo en que la literatura inventa nuevos modos de nombrar y reorganiza los lugares asignados, permitiendo leer la fuerza performativa que estas voces conllevan. Es decir, estos versos alcanzan el espacio público y político para nombrar el presente del futuro pero, sobre todo, se vuelven dispositivo para actuar, no como metáfora, sino como lenguaje de disputa en la escena pública. Cuando

[371] El poema compone el apartado titulado "Reflexiones automáticas" (2012: 52-55) del libro *Control o no control*.

[372] La marea, figura cara a la obra de Laguna y a su militancia feminista, es sugerente para pensar los movimientos que caracterizan su performance: el atrevimiento y la retirada, el salto y el temblor, el *gesto débil* que se vuelve fuerte. Una figura que también permite pensar la confluencia de tiempos, la fuga hacia adelante acompañada del repliegue. Esto se visualiza en su archivo poético y en la recuperación desviada de los estereotipos de la tradición modernista, el archivo del discurso amoroso, etc.

[373] Laguna y Palmeiro (2021; 2023) esbozan una teoría sobre la escritura del "nosotras" y analizan la posibilidad de hacer una historia feminista o "*herstory*" (2021: 2) del presente, desde una perspectiva benjaminiana de la historia. Sus reflexiones parten de la experiencia como curadoras del archivo-vivo "Mareadas en la marea: Diario íntimo de una revolución feminista", surgido a comienzos del 2017 en directa relación con el primer Paro Internacional de Mujeres.

[374] Ni Una Menos, fórmula que deriva del verso "ni una víctima más, ni una mujer menos" de la poeta mexicana Susana Chávez, surgió como grito colectivo de denuncia ante el incremento de femicidios.

Laguna y Palmeiro registran esta lectura en su archivo, se refieren al poema con el posesivo plural: "un poema nuestro" (2021: 9). El poema publicado y firmado por Laguna, se desplaza y opta por la autoría colectiva. El "nuestro" que incluye, en primer grado, a Palmeiro, también habilita la posibilidad de extender la autoría a todas las voces *feminizadas* –"*nosotras* habíamos olvidado la existencia de ese poema" (9, la cursiva es nuestra)– que forman parte de la memoria feminista.[375] En relación con los pliegues de temporalidades y de los modos en que los versos de Laguna prefiguran lo que vendrá, en otro ensayo, Palmeiro afirma: "la voz de la pitonisa Laguna nos llama en eco desde los noventa: «- Bienvenida querida! / Este es el futuro / Estoy feliz de llegar»" (2020: 88). El pasado y el futuro confluyen en la voz de este poema[376] atravesando la linealidad temporal en forma de revelación, mientras que la figura de la bruja se encarna, en los términos empleados por Palmeiro, en la sacerdotisa de Apolo cuyo atributo es, antes que practicar hechizos, tener la capacidad de ver el futuro.

En "Manifiesto Re-volutivo 2001", el efecto sobre el planeta de una "simple" comida o de las artistas que "crearon ciudades acomodando/ vasos en la alacena" (60) esboza, como se leía en *La ama de casa* bajo el sintagma "Reina de la creación", un rol central para la mujer que une en un mismo gesto al cosmos y a las tareas domésticas. El verbo crear tensiona dos sentidos, el divino que se hallaba en *La ama de casa* y el artístico ligado a la idea de obra. Mientras que en *La ama de casa* la mujer frota, primero, los pisos de la casa y luego las calles del mundo para arreglar con sus manos lo que el tiempo y Dios estropean, en "Manifiesto..." la mujer ordena vasos en su casa y su empresa artística se extiende a la ciudad. El estereotipo muestra el pasaje de lo íntimo, la casa, a lo público, más bien, de la casa al universo, a través de las acciones de limpieza y de orden que lo constituyen. Concebir la casa como mundo –"el mundo es una casa" (1999: s/n)– resignifica, de esta forma, el papel de la mujer y altera las ocupaciones de estos cuerpos así como las propiedades de los espacios en los que éstas tienen lugar (Rancière, 2007 [1996]: 45-46): si la casa se ensancha también lo hacen los límites socio-culturales que definen el lugar de la otra parte del sintagma, el ama.

[375] En efecto, al referirse a su modo de concebir sus *formas de hacer* política y arte, sostienen: "se nos cayó el yo [...]. Nuestro *nosotras* trata de burlar ese mecanismo y romper los binarismos (lo uno y lo otro, etc.) y explorar la multiplicidad y la convivencia" (Laguna y Palmeiro, 2023: 229, cursiva en el original).

[376] El poema que Palmeiro transcribe está incluido en *La princesa de mis sueños* (2018a: 18).

El tono de arenga de este poema escrito en el 2001 puede leerse en consonancia con la coyuntura de la crisis,[377] aunque a diferencia de los discursos sociales de ese momento, como señala Maradei (2016), la disertación se limitaría a intervenir el espacio doméstico. Ahora bien, si el poema suscita la confusión entre lo público y lo doméstico en un mismo plano, los alcances de la arenga también cobran nuevas dimensiones. La afirmación que concibe hacer la revolución "en soledad" (2012: 60) se condice con el pasaje, hacia el final del poema, de la primera persona del plural a la primera del singular. Este yo, a su vez, interpela a una segunda persona: "Creo en el poder de la mente"; "Creo y te invito a creer, por último,// AMIGA/O// en el poder reconstituyente del autoestima" (2012: 60-61). De nuevo, desde la configuración de una voz *feminizada* el poema explora, por un lado, la fuerza perlocutoria del lenguaje en su búsqueda por persuadir y causar un efecto sobre el otro, tal como se proponía la retórica clásica.[378] Por otro lado, la voz concibe la subjetividad en términos de fuerza performativa en tanto que la "revolución" aparece como posibilidad de transformación de dicha subjetividad, que se hace, ya no con compañeros como enunciaban ciertos versos de las poéticas sesentistas, sino con amigas y amigos.

Si bien lo colectivo define el discurso y a la memoria feministas, el movimiento del nosotras al yo no significa la vuelta al individualismo sino que se presenta como un punto de partida más próximo, en términos de Palmeiro, como una revolución sensible y micropolítica.[379] Esto es, la invención de "una micropolítica transformadora a nivel subjetivo" (Laguna y Palmeiro, 2021: 20) que sea capaz de devolverle a la vida su "potencia creadora" (21). El archivo-vivo que Laguna construye junto con Palmeiro pone en juego el cruce entre revolución e intimidad desde su mismo nombre –"Mareadas en la

[377] Esta lectura de resistencia micropolítica fue leída también por Palmeiro (2018) al referirse a las poéticas de ByF y, especialmente, a los poemas de Laguna como condición de posibilidad de los discursos que circularon en la crisis del 2001.

[378] La distinción entre perlocutorio y performativo es abordada por Barbara Cassin (2022): "En el performativo el enunciado es el acto en sí mismo, en el per-locutorio, el enunciado es el medio de actuar y de producir un efecto" (88).

[379] El término es tomado del aparato conceptual de Félix Guattari y Suely Rolnik. En *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2006) se distingue entre una "revolución molar" –materializada a partir de estructuras de representación– y "revolución molecular" –realizada a escala micro–. Esta última, conformada por la politización de lo cotidiano "donde el cuerpo se convierte en el espacio de lucha entre el dominio y la resistencia" (Palmeiro, 2011: 87), es la que le interesa a Palmeiro para pensar el deseo.

marea: diario íntimo de una revolución feminista".[380] Un archivo y una idea de revolución, como indica el "AMIGA/O" del poema, que se hacen con amigas y amigos, dado que la amistad es, justamente, un "vinculo revolucionario que genera sororidad e inteligencia colectiva" (Laguna y Palmeiro, 2021: 4). Si la poética de Laguna y de ByF, como señaló Palmeiro (2011), proponen un diálogo con la poética y política perlongheriana,[381] en estos poemas es plausible hallar la idea, sostenida por el Frente de Liberación Homosexual liderado por Néstor Perlongher, acerca de que la revolución, lejos de ser de los otros, empieza por el propio cuerpo del sujeto (2011: 33) y supone una "politización de lo cotidiano" (87). Asimismo, la "re-volución" del poema despliega, al estar escrita de esta forma, la posibilidad no solo de la revuelta o *revolutio* –revolver: volver a dar vueltas–, tal como su raíz latina lo indica, sino que funciona además como invitación a volver sobre la evolución, es decir, transformar –el poema dice: "De a poco", "a largo plazo y en soledad" (2012: 60)– la propia existencia.[382]

Por otra parte, esta revolución cotidiana puede observarse en el texto "Para que el amor y la política funcionen hay que ser valientes" que Laguna escribe en apoyo a Dilma Rousseff en la Bienal de San Pablo del 2010:

> Si hubiera un paro de mujeres sería el fin del mundo. [...] Si las mamis no les dieran la teta a los bebés ¿Qué pasaría? En cierta forma aceptamos ser esclavas de los niños a favor del

[380] En la publicación de Siglo XXI se reescribe levemente al incorporar el sintagma "alocado": *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023).

[381] Palmeiro encuentra la influencia de la voz "travestizada e impertinente" (2011: 14) y el tono "lumpen" (83) de Perlongher veinte años después en Buenos Aires. Su trabajo observa, sobre todo, en las poéticas nucleadas en torno a ByF y Eloísa Cartonera entre 1999 y 2007, una imagen dialéctica en la que pasado y presente se iluminan; el presente "rescata" el pasado trunco (Benjamin) representado por la poética y política de Perlongher a quien llamará "la tía madrina de las antiestéticas de lo *trash*" (329). Perlongher exiliado en Brasil deviene, en el trabajo de Palmeiro, un "contrabandista cultural" (15) de la generación del desbunde (destape) brasileño de los setenta en la literatura argentina.

[382] En consonancia con esta idea de re-volución, en la plaqueta *Las personas no me quieren lo suficiente* de Antolín, editada por ByF en el 2008, se incluyen dos poemas cuyos títulos –"te invito a una revolución" y "pero qué es una revolución"– manifiestan los gestos descritos anteriormente en Laguna: hacer parte a los afectos de la transformación sin entronar ningún saber, junto con la exhortación a experimentar la revolución haciendo. Dice: "quiero recibirlos a todos/ mis nuevos y viejos amigos/ a todos en mi nuevo hogar el mundo./ y sentir que están dentro mío/ sin destrozar nada/ pero cambiándolo todo/ de lugar. inventando nuevas formas de vida y de amor./ mejorandome. reformandome. reparándome" [sic] (Antolín, 2008: 11). La revolución, que incluye a todos los amigos, consistiría en cambiar las cosas de lugar como el poema de Laguna, sin violencia, para inventar formas de vida capaces de propiciar una evolución –mejorar, reformar, reparar– del yo.

> bien común, por el futuro. Por eso nos cuesta tanto reclamar porque siempre estamos haciendo. (32)

La primera persona marca la alienación, la falta de tiempo y el sacrificio, mientras que subraya la posición de poder de la mujer dado que sin las "mamis", aquí una distancia irónica, sería el fin del mundo. Estas concepciones y representaciones de la revolución, de lo doméstico y de la mujer aparecen en uno de los dibujos que performan al yo de Laguna en *Fernanda Laguna para colorear* (2017).

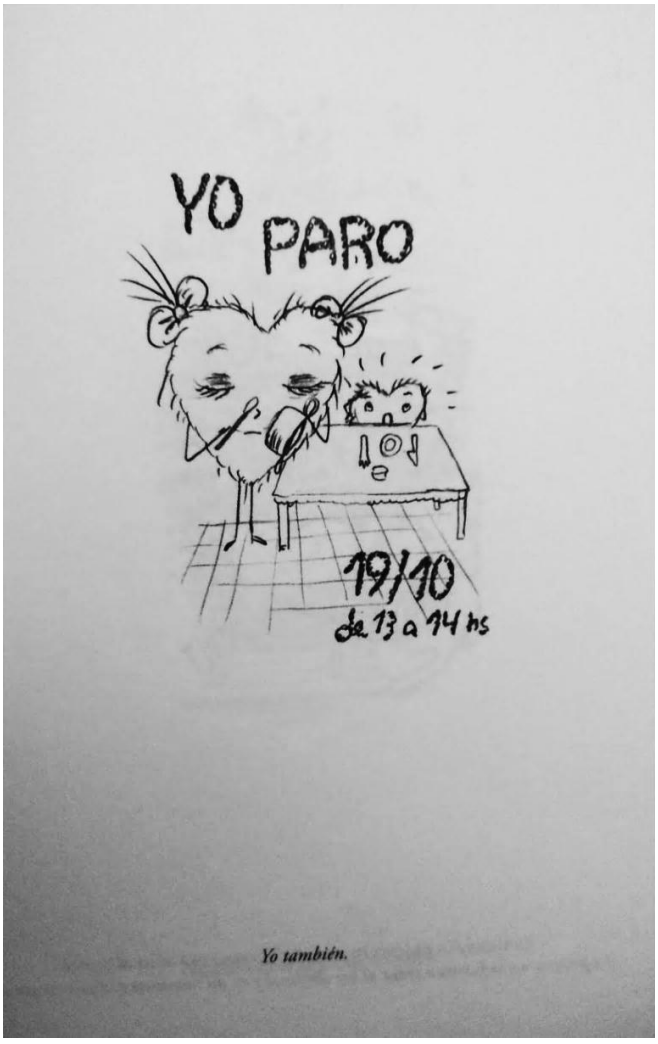


Figura 15. *Fernanda Laguna para colorear*, 2017, p. 87.

El personaje del corazón de la Figura 15, como se vio, es un motivo recurrente en la obra de Laguna, tanto en sus producciones visuales –*S/t* ([1996] 2020: 83)– como en sus

plaquetas –*Una vez* (s/f); la tapa y contratapa de *Tatuada para siempre* (1999)– y en su concepción artística en general (con el pensamiento de su quehacer artístico en términos de "camino del corazón"). En este libro, el corazón representa la figura de Laguna, tal como se analizó en el segundo capítulo, gesto que se configura a partir del uso de las viñetas y de la contratapa escrita por Francisco Garamona –"Podrían ser fotos [los dibujos] que retratan momentos de su vida [de Laguna]" (s/n)–. Lo notable, no obstante, reside en que este personaje y la voz *feminizada* que se cuela en las viñetas repone, de manera novedosa, la escena de la mujer en relación con la lucha.[383] El corazón que representa la figura de las "mamis", como se nombran en el texto dedicado a Dilma, golpea una cacerola como forma de protesta mientras el hijo, sentado en la mesa, espera que le sirvan la comida y, a partir de las líneas que lo rodean, es posible inferir que lo hace gritando. La viñeta de la Figura 15, a su vez, suscribe con un "Yo también" al "Yo paro" y a la escena en su totalidad. Opera así un desdoblamiento, excepcional en todo el libro, entre el personaje y la voz que desarticula el efecto de solapamiento entre uno y otra. Una explicación posible podría ser el hecho de remarcar que la decisión del paro, aunque se practique en la soledad de la casa, es colectiva como la revolución.

En el número 36 de *Diario de poesía*, Daniel Freidemberg escribe un ensayo titulado "La revolución permanente" (1995). Allí, al referirse a la presencia de lo político como tema en la poesía de los noventa marca una "desproporción gigantesca con los 60 y principios de los 70" (26). Y explica: "nunca los poetas se interesaron en actividades que, como la política de hoy, son puramente técnicas o administrativas, cuando no negocios personales" (26). Es decir, el abandono de causas o luchas políticas se correspondería con el cambio y la profesionalización de la política que, tal como señala Jorge Aulicino en el mismo número, se ha convertido en un "asunto de especialistas" (1995: 10). Estas percepciones describen el contraste especialización/amateurismo. En el caso de los poemas de Laguna, mientras la política se convierte en una ciencia o actividad profesional, se configura la posibilidad de una revolución amateur, movida por el deseo, a partir de lo que

[383] La decisión de no deslindar el análisis de sus producciones a partir de categorías disciplinares se corresponde, como se señaló a lo largo de la tesis, con los cruces y aperturas que se propone explorar a partir de la noción de "performance". Asimismo, estos diálogos se condicen con la concepción de arte que la artista practica y que su obra convoca. En este caso, el criterio de incorporación remite a la voz *feminizada* que problematiza el estereotipo de la madre y forma parte de su *forma de hacer* el género.

se tiene a mano, siguiendo la filosofía Do It Yourself presente en toda su obra. Se lee en la plaqueta *La señorita* (1999):

> Estoy pensando en organizar una 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.
> Revolución ¿de qué?
> Ahora estoy un poco ocupada
> con el negocio
> pero ya llegará sola.
> (s/n)

La aspiración revolucionaria, como se ve, se aparta de cualquier saber y certeza sobre la revolución. De hecho, en la versión de este poema incluida en *La princesa de mis sueños* (2018a), Laguna añade un verso: "No sé" para responder a la pregunta sobre la revolución: "Revolución ¿De qué? / No sé" (178). Una revolución, entonces, sin saberes y sin consignas claras que se opone a las ideas de especialización y profesionalización de la actividad política. El yo del poema, además, es femenino, lo que permite pensar en una revolución en la que la mujer devenga protagonista. Si bien, como señala Sergio Raimondi (2020), numerosas mujeres han participado activamente de ésta, el relato de la revolución está cargado, en su mayoría, de personajes masculinos.[384] El hecho de que la mujer sea el sujeto de la revolución conlleva, como se manifiesta en estos versos, una denuncia clave: la falta de tiempo de la mujer dentro del sistema patriarcal y capitalista que se traduce en la repartición desigual de las tareas. Por esto, el tiempo de la revolución no es excluyente ni trascendental para esta voz *feminizada*, implica un hacer simultáneo que puede visualizarse, como señaló Raimondi, en el uso de gerundios.[385] De modo que la revolución se irá

[384] Al referirse a su historia de una revolución feminista, Laguna y Palmeiro aclaran que no es una historia compuesta por "grandes heroínas famosas, sino por heroínas anónimas: las Carlas, las Agustinas, las Sashas" (2023: 56). La plaqueta *La ama de casa*, muestra el anonimato del ama quien, sin embargo, es la "Reina de la creación" (1999: s/n).

[385] Los poemas de Laguna rehabilitan, así, el concepto de revolución, distanciándose de los sentidos que esta palabra ha adquirido en otros contextos históricos como en los poemas escritos en Argentina, sobre todo, entre el sesenta y el setenta en donde los ecos de la "Revolución libertadora" del '55 y de la Revolución cubana del '59 eran determinantes. La problematización de la revolución se corresponde con las lecturas y discusiones que tuvieron lugar en el Seminario "Las mujeres, la calle, la revolución. Hacia la construcción de un archivo plebeyo para una historia de la poesía de los siglos XX y XXI" dictado por Sara Bosoer y Martín Prieto.

haciendo mientras tanto, mientras se dice que no se puede, mientras se escribe, mientras se atiende el negocio.[386]

Cabría interrogarse si, veinte años más tarde, los grandes sueños de *La señorita* se transforman en los grandes proyectos. En el poema titulado "Los grandes proyectos", la voz insiste en desplegar la posibilidad de un espacio en la urgencia mediante un tono de arenga política mermada hacia otras mujeres:

> Los grandes proyectos
> son muy gigantes.
> Los grandes proyectos a las 2.21 de la mañana.
> ¿Me escuchan, chicas?
> (2018a: 115)

Se aleja así, la actividad revolucionaria de los ideales románticos, mientras adopta la forma de las prácticas cotidianas. Ocurre que este yo únicamente podrá llevar adelante sus grandes proyectos, entre los que se encuentra la revolución, robándole tiempo a la rutina. "En vez de planchar camisas algunas las arrugarán" (2012: 60), se leía en uno de los versos en los que la voz *feminizada* intentaba definir su accionar revolucionario que tendría lugar "en el plano de lo imaginable/ y mientras no sea demasiado esfuerzo" (2012: 60). De esta manera, la voz disputa el estereotipo de sujeto revolucionario, proponiendo una revolución sin inmolaciones, extendida a la praxis cotidiana:

> Toda lucha es no parar...
> La lucha contra los almuerzos
> contra las fiestas
> contra el alcohol
> contra las sábanas
> [...]
> (2018b: 105)

[386] Un gesto similar rodea la idea de revolución de la plaqueta anteriormente citada de Antolín (nota al pie 382), al momento de incitar a hacer la revolución todos los días aunque se subraye continuamente el no saber, la falta de consignas claras y de voluntad para llevarla adelante. Se lee: "pero qué es una revolución?/ no puedo resolverlo. mi sangre está fría./ estoy confundido. es muy difícil" (2008: 12). Se pone en escena, de este modo, un sujeto que se quiere revolucionario a partir de su impotencia. La falta de consignas –"llevando una bandera por todo mi organismo que diga:... no sé. qué diría?" (13)–, de saberes pero también de voluntad –"no se [sic] si estoy listo para mi revolución. estoy lleno de buenas intenciones, pero no tengo voluntad [...] un pre-revolucionario" (13)– se combinan con el deseo de "reinventar la vida" a partir de un "terrorismo doméstico" (13) al que explica como: "[revolución] es todos los días [...]/ es: lavo, cocino, plancho y organizo revoluciones./ es: no vuelvas a casa sin una buena revolución" (13).

En la escritura y en el dibujo abordados se halla un punto central de su revolución en tanto medio para imaginarla sin tiempo, disputando la distribución de los espacios no solo para ocuparlos sino para otorgarles una nueva dimensión simbólica y material. Lejos de la idea de lucha y sacrificio de la revolución de los poemas, por ejemplo, de Juan Gelman que conllevan un tono épico, en el sentido de que se da la vida por estas causas, en los poemas de Laguna se performa un sujeto revolucionario que espera, apartándose de la actitud combatiente y de choque.[387] De hecho, se intenta directamente no verla: "Me siento una ingenua por cerrar los ojos/ frente a la guerra" (2012: 184).[388] La ética del sacrificio se ve desplazada por una "ética feminista de la vida", como señalan Laguna y Palmeiro (2023: 60), cuya lucha se vincula con el placer y con la "forma elevada de ocio" (60)[389] antes que con el enfrentamiento.

Ahora bien, como un modo de continuar la obcecación y el desplazamiento de su performance, la confluencia entre ama de casa y mujer feminista se deteriora en la voz

[387] En "Las brigadas de choque" de Raúl González Tuñón, se lee: "Pero reclamo de cada uno la actitud revolucionaria/ frente a la vida. / Pero reclamo el puño cerrado/ frente a la burguesía [...]. Formemos nosotros, cerca ya del alba motinera,/ las brigadas de choque de la Poesía" (1933: 8).

[388] En "Durazno reverdeciente", la narradora llamada Fernanda Rosetti dirá: "Yo, que sólo había mirado el cacerolazo del 2001, desde la puerta de mi casa" (2005: 54). Así como se indicó la distancia con las poéticas sesentistas, es preciso señalar la cercanía que estos pasajes guardan con aquellos otros que escribió treinta años antes Joaquín Giannuzzi: "Abrumado por el tabaco y la cultura/ y convertido en un engaño por su propia clase/ estaba esperando la revolución/ por la desnuda, terrible acción de los otros en la calle./ Pero detrás de los cristales/ a cubierto [...]"(Giannuzzi, 2000 [1967]: 83). Si bien, a diferencia del poema de Laguna, el sujeto que espera la revolución "abrumado" es masculino y se pasa a la tercera persona, puede observarse también la discusión con el sentido de revolución ligado a la lucha y a la entrega. El sujeto espera "detrás de los cristales" mientras otros participan activamente afuera; y el término se colma de imprecisiones: la revolución puede ser todo porque está en las pequeñas mutaciones. Por otro lado, Martín Prieto (2020) piensa en la idea de lucha del poema *La señorita* en sintonía con el poema, contemporáneo al de Giannuzzi, "Sprit o sentido del humor, como gusten" de Juana Bignozzi. Prieto lee un antecedente, que ampara la noción de lucha del poema de Laguna, en los siguientes versos: "Hace unos días he decidido luchar/y la sola idea de la lucha/me ha producido un cansancio tan infinito/ que hasta mis mejores amigos guardan distancia respetuosa" (2018 [1967]: 27). Tanto en el poema de Laguna como en el de Bignozzi, el yo responde al imperativo de la lucha pero se desentiende de la imagen de poeta política. La construcción de las voces de Bignozzi y de Laguna que hablan de la revolución, y lo hacen de esta manera, resulta clave para desplegar y expandir la noción. Es decir, en los versos de Bignozzi, el yo se atreve a decir que la revolución le da fiaca: "como soy infinitamente perezosa/ creo que nunca intentaré luchar", afirmación que los amigos –varones– no comparten o simulan no compartir: "guardan distancia" (27).

[389] La "forma elevada del ocio" se distancia del ocio que pondera el capitalismo ligado al consumo pasivo, al tiempo que la fiesta feminista se aleja de la fiesta menemista. En este sentido es que la fuerza del paro de mujeres se vincula con otra forma del ocio que consiste en la posibilidad de reapropiarse del tiempo que otros les quitan en la distribución de las tareas para poder hacer un "uso intensivo, feliz y transformador" de él (Laguna y Palmeiro, 2023: 60).

feminizada del poema "A la Señora Pinott", quien se reconoce como feminista, y escribe una nota sobre "un grupo de amas de casa/ que dice que nadie las toma en cuenta/ en los debates públicos" (2018a: 109). De esta forma, la disputa por el lugar de las voces entra en tensión con el feminismo:

> Que las feministas que las escuchan
> las tratan de pobrecitas.
> A mí me interesó mucho el tema
> porque como soy feminista,
> me pegó este reclamo
> de mujeres a mujeres
> [...]
> (2018a: 109)

La demanda por la escucha se dirige al movimiento feminista circunscribiendo experiencias singulares que evitan caer en esencialismos. Más adelante, la voz interpelará a una segunda persona que la incluye: "¿Qué pasa con nosotras chicas?" (109). El poema reconoce la presencia pública del discurso del movimiento feminista sin dejar de ver las fisuras en el reparto de las voces que merecen o no ser escuchadas. Aquellas voces que se perciben todavía como ruido en el espacio público son, en este caso, las de aquel grupo de "amas de casa" del que no se precisan más datos y las de una "cheta" de quien, por mascar chicle, se sospecha que solo puede decir "pavadas".

3.3.3 Los deseos de un ser humano mujer y la maternidad

El estereotipo del ama de casa y de madre se configura, con nuevos rasgos, en otro poema cuyo título los incluye: "De ama de casa a mamá en casa" (2012: 117). La voz poética se corresponde con una voz *feminizada* que se ubica en el interior de su casa pero, sobre todo, que se presenta atravesada por la experiencia de la maternidad. Si bien la escena de la limpieza ocupa varios versos a lo largo del extenso poema, no será una actividad excluyente sino que se verá trenzada con la acción de escribir. El título, antes que marcar un pasaje –dejar de ser ama de casa para convertirse en madre– delimita el circuito en el que se resume su rutina, aunque, aquí la trampa desde el interior del lenguaje y el estereotipo, en el medio de ese camino aparecerá el poema. El yo, aparte de figurarse como ama de casa y madre, se permite escribir en el poco tiempo que le queda disponible, dirá: "qué lindo que tengo este ratito para escribir/ [...]/ tengo un ratito para probar" (2012: 118).

Desde el comienzo, la acción de escribir se presenta como un problema, no solo como consecuencia de la falta de tiempo que suponen las condiciones alienantes del yo bajo estas etiquetas, sino por su carencia de emociones. El poema comienza:

> No tengo mucho que escribir
> no me pasan cosas apasionantes.
> Me suceden cosas hermosas y sobre todo
> tiernas.
> (2012: 117)

A la pasión, estos versos oponen la ternura, como un modo de ceñir el lugar de la madre en la vida, y en la literatura, una voz distanciada de otros discursos a causa del hijo. Si es posible escribir, robarle ese tiempo a la opaca rutina, lo que se dificulta es desmarcarse de la ternura que se desprende del hecho de ser madre de un bebé. En este sentido, la primera parte del poema recupera con tonos irrisorios dicho estado, hasta el punto de que el yo poético se sentirá emocionado y afectado felizmente por todo: por los árboles, por cerrar la impresora, porque la cinta Scotch duró más tiempo del previsto, por la lluvia, por conectar la manguera del lavarropa y por la suciedad. Un momento de inflexión se observa cuando el yo pone en palabras la limitación alentada por la maternidad: "Pero por lo menos estoy teniendo mi momento de expresión/ aunque mi expresión se vea limitada a la ternura" (2012: 119). A partir de allí, el yo se permite nombrar el deseo frustrado –"El otro día casi tuve un orgasmo" (119)– y el revés de ese mundo idílico o de maternidad romantizada en el que ni la lluvia ni los árboles la emocionan.

Otro doblez irrumpe en el momento en que, como en el movimiento anterior, el sujeto define sus versos, le da un nombre a ese estado que, en este caso, será el de queja: "estoy harta de quejarme" (120). El desencanto y el enojo con los árboles, por ejemplo, se mezcla con un nuevo optimismo cuyos alcances fantásticos remiten al *Aleph* borgeano y el tiempo parece desdoblarse hacia el infinito. De esta forma, la falta de tiempo ya no es un problema –"Tengo 6 horas para dormir/ y en esas 6 horas/ están todas las horas que existieron y existirán" (120)–, como tampoco lo es la falta de pasión dado que en ese tiempo hecho de pliegues también habitan los momentos de fogosidad y, especialmente, la vida distanciada de la maternidad y la ternura en donde sí es posible alcanzar "maravillosos orgasmos/ en todas las posiciones que practiqué y practicaré" (121). Aunque en el presente no haya espacio para la pasión, sí lo hay en el pasado y en el futuro como puede vislumbrarse en la conjugación del verbo practicar. En el futuro están, para esta voz, los

finales felices con besos y orgasmos maravillosos "como una muerte" (122), tal como expresa el yo a una distancia prudente de los finales de los cuentos de hadas. En estos versos, la voz inventa un tiempo otro, una fantasía donde es posible, para esa subjetividad, ser otra cosa, habitar otros deseos, morir y renacer. Mientras tanto, en el presente de ama de casa y mamá en casa, solo resta la trampa de escribir la fantasía.

Una escritura desplazada de la resignación del presente que produce la figura de madre sacrificada al bebé y al hogar puede encontrarse en los versos de "Una mujer como yo, por ejemplo", poema que forma parte del mismo apartado de su poesía reunida, y comienza:[390]

> Una mujer
> no merece
> su tiempo
> para dedicarse
> a las cosas que le interesan.
> (2012: 124)

A esta afirmación categórica, que parece rodear lo que también el poema anterior denunciaba de forma indirecta, le siguen preguntas que se supone se haría una mujer si tuviera tiempo para hacer algo que le interesara; como una reescritura de aquella imagen de Mafalda, tapa del primer número de la revista *Alternativa feminista,* donde el personaje le pregunta a su madre, agobiada por lo quehaceres domésticos, qué le gustaría hacer si viviera (Tarducci, 2019: 110-111). La problematización del estereotipo de mujer sin deseos propios, que solo tiene tiempo para los demás, se da en este caso a partir del juego y la reiteración: "¿lo interesante que ella haga es lo que al otro le resulta interesante/ justamente porque es lo que al otro no le resulta interesante hacer?" (2012: 124). La repetición –en esta estrofa compuesta por diez versos aparecen siete derivados de los verbos interesar, tener, hacer, creer– conforma un círculo de reformulaciones que vuelven burlescas las preguntas con el fin de poner en escena la violencia patriarcal, es decir, la falta de derechos y de

[390] El poema se incluye en la novela *Dame pelota* de Dalia Rosetti. En la escena, Dalia no quiere acostarse en la cama porque está manchada de sangre, ella es "pulcra" y usa "Carfri todo el mes" (28). Ante esta explicación, la Catana responde contundente: "Vos sos rica" (28). Así, para marcar la desigualdad económica –la Catana vive en Villa Fiorito en condiciones precarias y no puede darse el lujo de comprar toallitas femeninas– le recomienda leer un poema del "partido feminista" (28). Este poema es "Una mujer como yo, por ejemplo" y la autoría se le atribuye a una tal "Anomalía Rosalía", quien lo escribió antes de suicidarse (28).

espacios para las mujeres en la Historia, con mayúscula, que no contempló la posibilidad de pensarlas como sujetos deseantes.

En el poema, la falta de tiempo se revela como responsabilidad de un otro quien parece dominar el tiempo de todas las mujeres, el tiempo es de otro y, de nuevo, se dice que no se tiene tiempo mientras el poco tiempo que se tiene se utiliza para escribir, operación que podría definirse como aquello que Josefina Ludmer (1984) denomina "treta del débil": hay una aceptación del lugar asignado por el otro –"él"– que se combina con un enfrentamiento. Pero la fisura del estereotipo de mujer se deja entrever con mayor fuerza cuando el yo poético, quien se define desde el título como "ejemplo" de mujer y lo repite tres veces a lo largo del poema, sentencia: "Cuando un ser humano mujer se piensa/ piensa/ si realmente es un ser humano o no" (2012: 125). La economía de las palabras le imprime al enunciado una potencia abrumadora sobre lo real: ¿qué sentidos entraña el rol de la mujer dentro de lo "humanamente reconocible" (Butler, 2019)? Es una invitación concluyente a pensar el modo en que se producen, circulan y se mantienen ciertos estereotipos dentro de los mandatos sociales. Si lo que vuelve a un ser humano un ser humano es, siguiendo a Butler, que sus deseos sean reconocidos como tales, la voz *feminizada* del poema interpela lo obvio –una mujer es un ser humano– con el fin de mostrar aquello que parece natural –la falta de tiempo de la mujer para tener y cumplir deseos propios–. El temblor del estereotipo se completa con la puesta en escena de dicha denuncia: la mujer que habla tampoco sabe de lo que habla, dirá: "O algo así... No sé" (125). De esta manera, el yo performa a una mujer cualquiera que no sabe tampoco lo que quiere decir por su condición de mujer –permitiendo escuchar el machismo como fuerza heterogénea que aparece en la voz– pero, no obstante, escribe un poema cuyos versos interpelan directamente los lugares, espacios y deseos disponibles. Años después, el poema "Me inyecto melancolía" expone aserciones que los versos del 2012 problematizaban de forma indirecta: "Ayer una mamá de la escuela que se separó hace unos meses/ me contó que acepta que su marido no cuide a sus hijas" (2018b: 40). El rol del padre irrumpe como ausencia en beneficio de una presencia excedida y sacrificada de la madre, frente a lo que el yo resuelve: "Quiero decirle algo/ que es joven y que debe darse a ella lo que da a los demás" (40). En estos versos pareciera que todo aquello que se presentaba a partir de lo no expresado en "Una mujer como yo, por ejemplo", adoptara la forma manifiesta de un consejo explicado.

Por otra parte, en "Soy mi madre" (2018b), puede observarse una búsqueda en torno a la idea de maternidad pero desde una voz ambigua que, como se vislumbra desde el título, confunde la voz de la hija con la de la madre. El poema empieza: "Quiero que me cocines rico" (114). Así, lejos de definirse en tanto madre, el yo formula a lo largo del poema demandas de una hija cuyo entramado reviste una idea idealizada socio-culturalmente de la maternidad, como si ser madre supusiera: cocinar las comidas "más ricas del mundo" (114), alentar el autoestima de la hija a partir de cortesías que auguran una existencia feliz, hacer sacrificios –"quiero que te juegues por mí/ delante de los demás"(114)–, atender las necesidades de limpieza y dar consuelo por las noches. El poema concluye:

> No seas cruel,
> nunca me maltrates.
> De vos espero amor
> confío en vos,
> sos todo lo que tengo.
> (2018b: 115)

La relación madre-hija, que se describe a partir de una lógica de entrega afectiva y servicio, se ve desgarrada, sin embargo, por ciertos versos que aparecen solapados entre las demandas encabezadas por "Quiero". Estas intervenciones conversan con un modo diferido de la maternidad, una interrupción sutil en el relato de buena madre que muestran los intersticios de su suspensión, dirán por ejemplo: "No quiero que me digas/ nunca va a quererte" (114), "no me ocultes por lo que siento/ ni por cómo crees que soy" (114), "No tengas vergüenza de mí" (114), "no me dejes sola" (115), y "No seas cruel,/nunca me maltrates". ¿Qué figuran todas estas restricciones en relación con los deseos que las rodean? Un pliegue indómito de la maternidad que ni se somete a la adhesión del estereotipo de madre ideal ni se opone a él, sino que se entromete y agujerea, nombrando lo innombrable, cuyo movimiento más bien se empeña en sofocar la imagen socialmente cristalizada. Mientras que el título, por su parte, abre una línea novedosa que, si se consiente una lectura literal, antes que una analogía, es más bien la invención de una retórica materna en la que ya no se necesitan dos sujetos, madre-hija, dado que se puede ejercer la maternidad sobre sí mismo. Así, madre e hija son una sola y el poema es un registro de un soliloquio que da testimonio del desdoblamiento.[391]

[391] El gesto se repite en *Pañuelo de mocos*: "Soy mi madre por ejemplo/ y soy mi hija" (2022: 83).

Los poemas *I love you, don't leave me* (2008a) y *Algo que hacer* (2008b) también reflexionan sobre las potencialidades de una maternidad anómala. "Sólo quiero un bebé si va a ser rubio y de ojos celestes [...]/ Quiero brillar con mi bebé rubio" (Laguna, 2008a: s/n), se lee en el primero. La imagen de la maternidad resulta, en estos versos, de un amor egoísta, como una posibilidad de la madre para "brillar", un hijo como medio para conseguir otra cosa; y el cariño, ya no incondicional, sino fundado en la belleza del hijo, antes que a un amor de madre se acerca a un cariño frívolo o, mejor, infantil[392] que parece *desbaratar* (Butler, 2019) la maternidad. En otras palabras, la maternidad ya no se percibe como mandato intimidatorio de la vida de la mujer, sino que se halla movida por el deseo. Un deseo desviado, en este caso, pues el yo desea lucirse con un hijo lindo. Esta reformulación de la maternidad ya se encontraba en "Durazno reverdeciente"[393] (2005) cuando la narradora, al momento de hacerse una inseminación artificial, les pide a los médicos que del "feto" salga "algo lindo" (119) y "que no sea down" (119). Mientras que en la plaqueta *desearía* (2007), analizada anteriormente, el hijo se cosifica: "Te quiero regalar a mi bebé para que les des la teta y le enseñes/ A comer poesía. / Dale tu leche mágica" (4). En estos versos, la conmoción del estereotipo no se agota en la cosificación del bebé como obsequio, acompañado por el posesivo "mi", sino que se completa con una anómala erotización de la acción de amamantar (antes se habían mencionado las "tetas" de la segunda persona a la que se dirigía el yo, llamada "Klaudia"). La poesía deviene, de hecho, alimento determinado por el adjetivo "mágica", casi como una poción capaz de transformar al bebé: "Dale tu leche mágica./ Enseñale a ser un duende, un espejo mágico" (4).[394]

[392] El deseo infantil enfatiza la crueldad que, como revés de la inocencia de los niños, se presenta en estos versos cuyas inclinaciones racistas son notas visibles. Se retomará este poema en vínculo con su puesta en voz en el próximo capítulo.

[393] "Durazno reverdeciente" fue editada primero en Eloísa Cartonera en el año 2003 y, dos años más tarde, en Mansalva con algunos agregados. Mientras se escribía esta tesis, el texto se presentó adaptado como monólogo teatral por Sol Fernández López (quien también interpretaba el personaje de Fernanda Rosetti) y Luciana Mastromauro (quien dirige la pieza) –bajo el nombre *Me encantaría que gustes de mí*– en el Teatro Beckett (2021-2023). La obra ha extendido su cantidad de funciones debido al interés que generó, lo que manifiesta la renovada actualidad que distingue la performance de Laguna. También, se publicó una nueva edición a cargo de Iván Rosado (2023).

[394] En la poética de Pavón, es posible hallar una apuesta similar, en la medida en que se figura una maternidad desviada del estereotipo de madre buena pero también de los modos de maternar propuestos desde el feminismo. En el poema "Madre" se lee: "Estoy gorda, y mi cuerpo está relleno de/ una comida que no comí/ cuanto tenga el hijo lo regalaré [...]/Voy a matarlo comiendo limón: es tan/ agrio..." (2001: s/n).

La fuerza de la deriva se amplía en el poema-plaqueta *Algo que hacer* (2008), cuyos versos permiten oír una idea socialmente arraigada sobre la maternidad –ser madre como el destino de la mujer– para devaluarla en un movimiento de desjerarquización:

> mi vestido no se rompe. Es eterno y fresco y de seda y fino y no se ensucia, es lo más maravilloso que me pasó. Dicen que tener hijos es maravilloso pero aunque no conozca esa sensación, porque la vida no me la da, yo estoy convencida de que no es «así» con lo que es esta sensación del vestido. Es genial. (2008: 2)

La analogía entre la maternidad y un vestido fucsia que el yo poético, para mayor precariedad, consiguió canjeándolo por otro que le habían regalado, manifiesta un desconcierto capaz de otorgarle al estereotipo un valor desplazado. Porque si bien Laguna retoma y juega con consignas de su tiempo, como la idea de una maternidad deseada, desentona. De manera que la disposición de estos materiales asociados al mundo femenino admiten considerar el *desbaratamiento* de Butler en la medida en que esbozan una interrogación sobre la cultura y la experiencia cotidiana.

Los últimos dos poemas mencionados, admiten la visualización del gesto de desvío del estereotipo materno, al tiempo que sus versos visitan otros lugares comunes femeninos ligados a la maternidad tales como la fertilidad y la menstruación.[395] Ya Alfonsina Storni, por señalar un posible antecedente,[396] escribía en su poema "Tiempo de esterilidad": "A la

[395] La exacerbación de la acción de menstruar se encuentra en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 1* (2003) y *Capítulo 2* (2008), textos publicados, posteriormente, en *Dame pelota* (2009). La trama comienza con un equipo de fútbol femenino que debe enfrentar un partido importante con todas sus jugadoras menstruando. La narradora, Dalia, es la arquera y el club es Independiente haciendo sentido con el apodo "Rojo". De este modo, las jugadoras hacen honor al color y al apodo del club a partir de una menstruación que alcanza dimensiones irrisorias. La narradora dirá: "Años de ocultamiento y ahora, yo, la imagen del éxito sangriento" (2009: 10) y, más adelante, se referirá a la sangre como "niño diluido" (150). Pero el paroxismo de la menstruación se observa, fundamentalmente, en la escena en la que de las piernas de una imagen hecha de sal de Iemanjá –deidad de la religión Yoruba– comienza a brotar "un mar de sangre" que pronto se convierte en un maremoto: "Un gran coágulo me empuja con violencia hacia el cerro [...] y puedo subirme al coágulo y barrenar las olas mortales y espesas de su sangre que me ahogan" (152).

[396] La poética de Alfonsina Storni puede leerse como un antecedente importante de las producciones de Laguna. Storni abre una línea poética en la que se observa una voz femenina disonante, que "se apropia de los atributos que la *doxa* prevé para el hombre" (Muschietti, 1992: 14); asimismo, los poemas de Storni manifiestan una transgresión en el repertorio temático de ese momento que trae a primer plano temas como la sensualidad y la sexualidad desde una mirada feminizada. De modo que, las poéticas de Storni y Laguna pueden inscribirse en una misma búsqueda que intenta romper con el imaginario asociado a las poetas mujeres. Además, las relaciones tendidas entre sus poéticas pueden observarse en las lecturas críticas que las han asociado a la banalidad y al no saber o la "incultura". En relación con esto, dice Beatriz Sarlo sobre Storni: "es cursi porque no sabe leer y

Mujer los números miraron/ y dejáronle un cofre en su regazo:/ y vio salir de aquel un río rojo" (2007 [1938]: 209). Storni se refiere, ochenta años antes, a la menstruación –"río rojo"– de la mujer con mayúscula cuya esterilidad –"un día de su seno huyóse el río" (209)– la aleja de los hombres –"y su isla verde florecida de hombres/ quedó desierta y vio crecer el viento" (209)–. Si bien el modo difiere notoriamente de la poética de Laguna quien desbaratará la fertilidad, destaca que su ocurrencia, en el sentido de invención, no reside en el tópico sino en el hecho de hacer sensible un desapego o una deriva respecto del lugar común, en este caso, afirmado en la tradición poética. En *I love you, don´t leave me*, dice:

> Estoy comenzando a menstruar
> pero por suerte tengo los jeans bien puestos
> que contienen la sangre que me cae.
> Obviamente no tengo toallita puesta
> porque el día que me raptaron no estaba con la regla.
> Igual les pregunto si tienen una
> y si me la pueden poner.
> El extranjero no me entiende y el otro me dice
> ¡Asquerosa!
> (2008: 3).

Entre el "menstruar" del primer verso y "la regla" del quinto verso se superponen dos maneras de nombrar, la primera más íntima y de dominio femenino, la segunda más pudorosa que se sitúa por contraste en la línea del adjetivo del último verso –"asquerosa"– en boca de uno de los secuestradores. Mientras el yo piensa en la higiene, el secuestrador, hombre, clausura la posibilidad de hablar del tema. El entramado discursivo –la menstruación/la regla, la higiene/la asquerosidad– nombra de una manera singular en el espacio del poema no lo que no se sabe sino aquello de lo que prefiere no hablarse en el espacio público. Frente a las metáforas sobre la mujer y el "río rojo" de Storni, Laguna escribe sin aspavientos que la sangre se le cae; frente a la importancia de ese río que huye en Storni, Laguna anota en *Algo que hacer*: "Aunque son sangres diferentes. Esta, la de la menstruación me parece insignificante como de utilería, porque te sale y no te morís" (2008: 1). En estas líneas de su plaqueta, se cuestiona el valor que tiene la sangre derramada para la cultura, relacionada con la muerte en un sentido doble: la sangre que deja

escribir de otro modo" (1988: 79). Para un abordaje sobre la poética de Storni, véase: el tomo III de la *Historia de la literatura argentina* (2006) editado por Página 12.

de correr en un cuerpo que muere pareciera valer más que la sangre que no empieza a correr en un cuerpo nuevo, la no maternidad. Mientras en Alfonsina puede leerse una visión trágica de los tiempos biológicos de la mujer, Laguna construye una visión nimia, de utilería, del río rojo al que define como "insignificante" y esto responde, una vez más, a un modo desplazado de pensar la maternidad.

3.3.4 La fantasía ante la voz del hijo

Todas estas voces madres discurren en el poema y, aunque muy pocas veces, dialogan con la voz del hijo que aparecerá de forma directa, sin la ambigüedad de "Soy mi madre", en "La cosa más rara que hizo Dios" (2018b), en tanto origen del padecimiento que define a la figura de la madre. La voz *feminizada* que sostiene el poema encarna, en un principio, una forma del estereotipo de maternidad abnegada que sufre –"Tiemblo de pensar/ que mi hijo me va a pedir en cualquier momento algo más" (60)–, cuyos deseos son dormir o escribir en la libertad del breve silencio que su hijo le regala:

> Faltan 5 minutos y acabará su dibujito
> y ahora se le da por pedir cosas como si fuera una víctima.
> Después de las 22 tendría que estar prohibido
> decir la palabra mamá.
> (2018b: 60)

La falta de tiempo y de espacio denuncia la condición alienante de una responsabilidad sin horarios ni límites que invade al sujeto hasta el punto de empujarlo a anhelar, apelando al valor performativo de las palabras, que el no decir lo libere del rol asignado. En este caso, la prohibición de la palabra "mamá" tendría como correlato la exclusión de las prácticas e imágenes que definen al estereotipo, como si de la falta de nombre se desglosara la posibilidad de la ausencia del sujeto: después de las diez de la noche ya no hay mujeres madres o, mejor, ya no hay mujeres madres performando el estereotipo de la madre afectuosa y responsable. Pero el condicional simple del indicativo, "tendría", señala su valor hipotético y contrasta con un presente en el que la voz del hijo reina sobre la vida de la madre incomprendida quien hace ingresar entrecomillada una de sus demandas: "«mamá se me cayó la pintura en los deditos.../¿puedo ver tele acá?/ ¿puedo

ver tele acá? (cada vez más fuerte)»" (60). Así, el hijo irrumpe, con un tono excesivo que emana de la repetición y del volumen, en la habitación de la madre y en el poema, ya que en ese momento su madre estaba en la cama "tipeando". Es decir, la voz del hijo adviene para robarle la voz a la madre callando, o intentando callar, el poema. Antes que una mirada indulgente, el sufijo en "deditos", y previamente en "dibujito", manifiesta un matiz despreciativo e irónico que se despega de la imagen cuajada de madre dulce y da lugar a una madre hastiada, cansada, impaciente, para quien la brutalidad y la dependencia del hijo se vuelven, simplemente, insoportables.[397] Frente a la libertad y fluidez del niño –"Para que él fluya yo debo pensar, juntar y resolver" (61)– la sujeción e inmovilidad de la madre. No obstante, dirá que el hijo le hace bien y que significó un modo de salir de la ruina, pero con una precisión: "en el fondo [me hace bien]" (61).

Si el poema propone una imagen anti-estereotípica de la madre buena y responsable, hacia el final se discurre por otro estereotipo proveniente de los cuentos de hadas y de la poética rubendariana:

> Escucho a lo lejos
> el canto de una pastilla ovalada y plana
> en los dedos de una princesa
> con muchas ganas de dormir.
> (2018b: 63)

La madre cansada deviene princesa con ansias de dormir, escena representativa e insoslayable de varios de los cuentos tradicionales, referida en los largos sueños de las protagonistas en "La bella durmiente" y "Blancanieves".[398] Así como la prohibición del nombre liberaría al yo de su función de madre, el mundo del sueño libera al yo de un rol que cubre íntegramente la realidad. Sin embargo, esta invocación del estereotipo, como en todos los poemas analizados, no escapa del *deseñalamiento*: la imagen de la princesa

[397] En relación con el avasallamiento del hijo, se lee en otro de sus poemas: "Disfruto mientras mi hijo no está/ [...]/ Hoy daría todo porque se fuera de vacaciones/ y tener momentos como este todos los días./ Pero eso no pasará/ Y deberé caretearla ¡Qué fiaca!" (2022: 86-87).

[398] El envío a estos dos cuentos es una contante de la narrativa de Rosetti. En tanto reescritura desviada, puede leerse una de las escenas de *Me encantaría que gustes de mí*, cuando la narradora decide despertar a una "hermosa mujer", quien duerme semidesnuda en un granero, con un beso (2005: 33). Aunque la referencia es locuaz en *El fuego entre nosotras* cuando a Dalia se le ocurre, nuevamente, despertar con un beso a otra mujer y Valeria le responde: "Es de *Blancanieves,* es de un cuento. Es una boludez lo que decís" (2021: 120, cursiva en el original). La reescritura cobra un claro cariz paródico cuando montan la escena a modo de ritual y, dado que el primer beso no funciona, apelan a una película infantil –*Shrek* (2001)– para probar otra vez y así lograr, con la repetición del beso, despertar al personaje femenino.

conjugada con el canto cobra una intensidad singular que se desprende de la mención de la pastilla. En este sentido, la voluntad de forzar el sueño a partir de somníferos para escapar de la asfixia difiere de la imposibilidad de despertarse o del largo sueño como castigo sufrido por la Bella Durmiente y Blancanieves. En el poema de Laguna, dormir significa librarse de una vida detenida en la maternidad, mientras que en los cuentos el dormir detiene la vida y el sueño de la familia de los personajes femeninos.

Las demandas abrumadoras del hijo aparecen sometidas a un juego de representación doble en el siguiente dibujo que forma parte de *Fernanda Laguna para colorear* (2017).



Figura 16. ***Fernanda Laguna para colorear*****, 2017, p. 8.**

En la Figura 16, se presentan en primer plano dos corazones antropomórficos en una habitación, abrazándose, rodeados de juguetes que marcan que el espacio es del hijo. De hecho, la viñeta suscribe: "En el cuarto de Ramón" (8). Pero a esta escena de afecto se contrapone la escena del cuadro que no puede apreciarse en detalle sino mediada por la voz de la viñeta: "Hice un cuadro de una playa dramática donde aparece pintado Ramón

gritándome «¡Mamá dame de comer!»" (8). Así, no quedan dudas de que Ramón, ese corazón pequeño que puede verse desde atrás, es el hijo y que tanto el corazón como el yo que escribe y pinta es su madre para quien no hay espacio propio: la habitación es del niño y la playa, a partir de la apropiación sonora, también. Ahora bien, mientras a primera vista se observa afecto, la voz introduce un cariz "dramático" que se desprende de la demanda de la voz ficcionalizada del hijo: el grito y el imperativo en la playa "dramática" contrarrestan la escena amorosa. En este movimiento, los planos se confunden, sobre todo si se atiende a la pintura enmarcada dentro de otra pintura: Laguna en tanto artista visual –en varios de estos dibujos está pintando– esboza una escena y, dentro de esa, su yo ficcional dibuja otra escena diferida con nuevos matices. El dibujo y la voz acentúan una zona de indistinción primero sobre lo real y lo ficcional dentro del dibujo, y esto se extiende hacia los estereotipos de madre y de hijo que discurren en esos planos con sus normas y prácticas. ¿Cuál es la escena que representa el vínculo madre-hijo? ¿La dramática o la amorosa? ¿La dramática y la amorosa? Todas las posibilidades están amparadas en el discurrir de las voces que contemplan lo heterogéneo y tensionan los discursos.

De este modo, en el análisis planteado a lo largo del capítulo, se ha intentado circunscribir el movimiento del dis-currir por figuras y estereotipos como marca clave para pensar las *formas* en que estas voces *feminizadas* hacen género y deshacen el lugar común. La singularidad de los movimientos de obcecación y de desplazamiento de Laguna, antes que en las temáticas seleccionadas o en la exploración de la subjetividad, se aloja en su modo de entrar y salir de los discursos disponibles para, desde el interior, "hacerle trampas" a esos archivos, arrancando diferencias, como propone Barthes (1971) en relación con el lenguaje.

El trabajo atendió a los puntos de fuga que desplegaron las producciones de Laguna sobre las imágenes y enunciados disponibles provenientes del discurso amoroso y del imaginario femenino presente en los relatos tradicionales y en el movimiento feminista. Estos desvíos signaron, efectivamente, un modo singular de consentir nuevas tensiones y, con ellas, nuevos ordenadores de sentido capaces de crear, a través de las palabras, otras formas de habitabilidad.

La poética de Laguna, entonces, no asume los estereotipos pero tampoco los subvierte, no opera con anti-estereotipos, más bien los pone a jugar. Es desde el interior del lenguaje y de las normas propias del lugar común que estos poemas y producciones visuales disputan, con total conciencia de la fuerza performativa del lenguaje y del género, las potencias anómalas que desarticulan el estereotipo inventando alternativas, espacios, subjetividades y enunciados. Al apelar al imaginario dominante –valores, sentimientos y conductas normalizados cultural y socialmente como femeninos– para, luego, practicar derivas y *deseñalamientos*, la performance de Laguna responde, atrevida y temblorosamente, a la intimidación del lenguaje. Así, el género en performance se empeña en actualizar el carácter obcecado de la misma, pues justamente en el movimiento obstinado se arriesga su fuerza singular: performar una voz desubicada –que apela a sexualidades oscilantes, madres anómalas, vírgenes que devienen *femmes fatales*, amores intertodo, princesas erotizadas– mediante la cual se desafinan las voces del *archivo* (Foucault, 1969).

4. Espectacular: poesía performática y performances poéticas

4.1. La performance artística: un río traslúcido

Porque eso aprendí aquí
que arte no es una cosa en sí
sino que es el río traslúcido
que hila cada una de las partes de una pieza.
(Rosetti, 2021: 142)

Esta cita procede de la novela *El fuego entre nosotras* firmada por Dalia Rosetti. Más precisamente, pertenece al capítulo titulado "La performance" en donde varios de los personajes junto con las dos narradoras –Valeria y Dalia– se proponen realizar la performance más grande del mundo con el fin de evadir cualquier responsabilidad ante una cadena de acciones delictivas en la que se vieron inmersos. Así, todo lo que habían vivido se transformaba en una parte más de una gran obra de arte. Los versos citados en el epígrafe conforman el inicio formal de la performance, es decir, el momento en que Phillip, uno de sus ideólogos, lee un poema para alertar al resto de las personas presentes sobre su condición de participantes de una obra performática.

Más allá de la trama argumental, el texto denota, primero, el modo en que la performance habita el umbral incómodo entre la vida y el arte o, como se dijo, entre lo que es arte y lo que no lo es. Y, en segundo lugar, subraya el carácter contingente de la obra artística que, en los versos citados, menta no "una cosa en sí" sino más bien un "río traslúcido". La fuerza pero también la fluidez de lo nunca igual se potencian con una materia capaz de mostrar lo que la excede aunque con poca nitidez, pues traslúcido no equivale a transparente.[399] De modo que la performance adopta la forma de un río traslúcido en tanto fuerza inquietante que habilita la posibilidad de *seguir haciendo* arte. Estas reflexiones sobre lo performático señalan el interés, presente en toda performance artística, por crear acontecimientos efímeros. Ahora bien, la evanescencia de las

[399] En este punto, resulta interesante recuperar la estética de "las siete de la tarde" trabajada en el segundo capítulo de esta tesis. A las siete de la tarde, sostiene Laguna en uno de sus textos curatoriales, a la realidad "se le ablanda la cara en manos de lo difuso. [...] muchas zonas de la vida quedan oscuras y aparece la vida difusa. [...] la hora final de los límites" (2019 [2011]: 35). Desde esta perspectiva, Laguna delinea una concepción sobre ciertas obras artísticas que "viven para perderse" (37) por la fundición de la luz. El término "difuso" resuena en el atributo "traslúcido" del río, en tanto ambos se configuran como vías de señalar el deslizamiento sutil de lo conocido.

performances se corresponde no simplemente con el hecho de que se producen en el mismo momento en el que se ejecutan –en la copresencialidad entre artista/s y espectadores– y se escapan tan pronto como terminan, sino también con su carácter de acontecimiento. Esto implica que las performances no pueden repetirse nunca de forma idéntica, del mismo modo en que no es posible bañarse dos veces en el mismo río traslúcido.[400]

El origen de la performance como género artístico se vinculó con el denominado giro conceptual en las artes occidentales que implicó, sobre todo, la problematización de las fronteras entre las distintas disciplinas artísticas y entre lo que es arte y no lo es, junto con el énfasis en el carácter procesual de las obras. El "conceptualismo" se caracterizó por una concepción del arte ligada, especialmente en las artes visuales, antes que a la creación de objetos, a la elaboración de ideas o momentos artísticos (Lippard, 2004).[401] Lejos de la permanencia de la obra, el arte conceptual persigue aquello que, junto con Oscar Masotta y la recuperación del término a partir de El Lissitzky, puede llamarse *desmaterialización* del arte.[402] De esta forma, en el giro conceptual de las artes, se delinea el desplazamiento de la obra de arte como artefacto fijo, perdurable, acabado y transmisible, hacia una idea de arte que persigue la búsqueda de una acción singular, fugaz, transitoria, intangible, que se extingue en su actualidad. Un movimiento inasible que en los versos del epígrafe se llamó "río traslúcido".

Sin embargo, como advierte Irina Garbatzky (2013), la *desmaterialización* no significa una "completa inmaterialidad" (17) de la obra, dado que dichas acciones implican una flexión sobre lo táctil y lo corporal. Por esta razón, Garbatzky propone pensar la performance como una obra-vivencia capaz de tensionar la *desmaterialización* del objeto con su anclaje físico; pues la performance poética es, justamente, la "encarnación material y sensual" del lenguaje (Bernstein, 1998: 22, la traducción es nuestra). Abordarla, entonces, demandará un análisis de esta doble inscripción: lo ausente y efímero, y, a su vez, lo

[400] La imagen del río permite convocar el conocido aforismo de Heráclito de Éfeso con el que se destaca la fuerza del devenir.

[401] Explica Lucy Lippard: "En este momento las artes visuales parecen planear sobre un cruce de caminos que muy bien podría resultar ser dos caminos que llevan al mismo sitio, aunque parece que tienen dos orígenes diferentes: el arte como idea y el arte como acción. En el primer caso se niega la materia, puesto que la sensación se ha convertido en una idea; en el segundo caso, la materia se ha convertido en energía y movimiento en el tiempo" (2004: 81). Véase también: Longoni, A. (2007). "Conceptualismo".

[402] Véase: Masotta, O. (1969). *Conciencia y estructura*; Longoni, A. y Mestman, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino.*

corporal –su tactilidad evidente–.[403] Es preciso, no obstante, destacar que, aunque a posteriori es posible acceder al archivo de una performance (su documentación), no ocurre igual con su materialidad singular: su corporalidad, su espacialidad y su temporalidad (Fischer-Lichte, 2011). En otros términos, no es viable acceder a los actos en vivo dado que requieren de la presencia, aquello que Diana Taylor (2011) define en términos de *repertorio*. Mientras que el *archivo* (documentos, estadísticas, registros audiovisuales), por su parte, puede consultarse y estudiarse aunque asumiendo sus vacíos insoslayables.

A lo largo del capítulo, la noción de performance poética remite a la "acción vocal por la cual el texto poético" es transmitido (Zumthor, 2006 [1984]: 40),[404] más precisamente, a la puesta en acto de la poesía de Laguna. El interés del análisis versa, en principio, siguiendo la noción de *close listenings* de Charles Bernstein, sobre los efectos que se producen en el encuentro entre la palabra escrita y su puesta en escena. En sus ensayos reunidos en *Close listening. Poetry and the performed Word* (1998), explica Bernstein que la "escucha atenta puede contradecir las «lecturas» de poemas basadas exclusivamente en el texto impreso, que ignoran las propias interpretaciones del poeta, el sonido «total» de la obra y la relación del sonido con la semántica" (1998: 4, la traducción es nuestra).[405] Desde esta perspectiva, la pregunta que aparecerá con insistencia en las páginas que siguen atañe a los alcances poéticos, estéticos y políticos que se desprenden de estas presencias –del cuerpo y/o de la voz– en las performances poéticas y los poemas performáticos de Laguna. Los interrogantes podrían condensarse en los siguientes: ¿Qué se escucha en la voz de Laguna y qué *paisaje sonoro*[406] invita a imaginar? ¿Cómo se articulan

[403] Para sortear los vacíos y analizar las puestas en voz, a lo largo de este capítulo se recuperan textos críticos, videos y entrevistas.

[404] Así lo propone Paul Zumthor: "con la palabra *performance* pretendo designar la acción vocal por la cual el texto poético era transmitido a sus destinatarios. La transmisión de boca en boca opera literalmente el texto, lo efectúa. La *performance* transforma una comunicación oral en un objeto poético" (2006 [1984]: 40).

[405] Los ensayos reunidos por Bernstein critican el hecho de que, a pesar de la proliferación de ciclos de lectura y performances poéticas desplegadas desde los años cincuenta en adelante, no se hayan desarrollado lecturas críticas de poesía centradas en las puestas en voz y en la materialidad del sonido.

[406] Jonathan Sterne reflexiona sobre las "imaginaciones sonoras" (6) en *The Sound Studies Reader* (2012). Sterne encuentra fundamental considerar cómo estas se vinculan con la cultura y la historia del sonido. Según su análisis, estas imaginaciones son "necesariamente plurales, recursivas, reflexivas, motivadas a representar, refigurar y redescribir" (5, la traducción es nuestra). Como se adelantó en el primer capítulo, según David Toop, fue John Cage, en 1939, el primero en utilizar la noción "Imaginary Landscape" (paisaje imaginario) para referirse a sus composiciones (2001 [1995]: 143).

los movimientos desplazados que resultan imprescindibles de sus *formas de hacer*? ¿De qué modo se anuda la experiencia de la lectura en voz alta de sus poemas con la escritura? ¿En qué medida interviene lo teatral en sus poemas escritos?

Si bien hay varios aspectos teatrales presentes en las performances poéticas como vestuario, luces, música, escenografía o utilería, el núcleo de éstas gravitará en la voz[407] y aquello que, siguiendo a Paul Zumthor, se llamará "vocalidad" (2006).[408] Se trata de una categoría que, a diferencia de "oralidad", permite abordar el empleo de la voz ligado a un contexto de recepción: "el fenómeno de la voz humana como dimensión del texto poético –una dimensión determinada socioculturalmente cuya comprensión exige tener presente la historia, tanto la del texto como la nuestra–" (2006: 10). A partir de esta noción, al momento de indagar la recitación y la lectura en voz alta, Zumthor se despega de la oposición entre escritura y oralidad. En el caso de la recitación, considera que, aunque el texto haya sido escrito previamente, la escritura queda oculta en pos de lo teatral; mientras que en la lectura pública, el texto aplacaría la teatralidad con el fin de someter la lectura a la fijeza de lo escrito. No obstante, ni en una ni en otra sería viable evadir el predominio de la voz. Ciertamente, el análisis de las puestas en voz de Laguna opera con esta distinción al deslindar, por un lado, aquellas performances poéticas inclinadas a la teatralidad –sus performances en Bahía Blanca (2002) y en Cabaret Voltaire (2003)– y, por otro lado, sus performances en los festivales de poesía de Rosario (2011) y de Mar del Plata (2017) en donde los gestos teatrales permanecen inhibidos, tal como destaca Zumthor de las lecturas públicas.

Asimismo, la noción de *vocalidad*, a diferencia de la *oralidad*, habilita la consideración de la presencia de la voz en la escritura. La poesía de Laguna está

[407] En "Manifiesto por un partido del ritmo", Henri Meschonnic define al poema como escucha de una voz errante: "Porque el poema es el momento de una escucha. Y el signo sólo muestra. Es sordo, y ensordece. Sólo el poema puede prestarnos voz, hacernos pasar de voz en voz, hacer de nosotros una escucha. Damos todo el lenguaje como escucha. Y lo continuo de esta escucha incluye, impone, un continuo entre los sujetos que somos, el lenguaje en que nos convertimos, la ética en acto que es esta escucha, lo que supone una política del poema. Una política del pensamiento. El partido del ritmo" (2000: 51).

[408] El libro *La poesía y la voz en la civilización medieval* de Zumthor reúne cuatro lecciones pronunciadas en el Collége de France en febrero y marzo de 1983. En cada una analiza su poética de la voz –esbozada en el libro *Introducción a la poesía oral* de ese mismo año– a partir de las realizaciones vocales de la poesía medieval y el contexto de la Edad Media como espacio de resonancia de una voz. En este trabajo se retoma la edición del 2006 de Alcaba Editores. Para una reflexión sobre la voz en la poesía, véase además: Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*; y Milone, G. (2015). *Luz de labio. Ensayos de habla poética.*

conformada por una serie de poemas que se aproximan al monólogo teatral en donde la palabra escrita deviene una suerte de partitura o libreto a la espera de la puesta en voz.[409] Sucede que el poema escrito pareciera aguardar una lectura que lo haga (re)sonar, no necesariamente en voz alta ni en la voz del poeta, sino de forma interna o virtual. En este sentido, la escritura escondería en su doblez el sonido de una voz siempre anterior –"el fantasma de oralidad en el poema", dice Jorge Monteleone (2011: 127)– que no deja de convocarse.

El capítulo se estructura en dos partes. La primera se corresponde con la presentación y análisis de tres performances poéticas de Laguna, ubicadas a comienzos de los 2000, de las que no hay material audiovisual sino registros escritos de experiencias de poetas-críticos que participaron como espectadores de las performances. Los textos son: "Una velada imperdible" de Alejandro Rubio (2001) y "El ladrido siniestro" de Marcelo Díaz (2001) sobre la performance poética en Casa de la Poesía (2001); "Hacia el fondo del escenario" de Mario Ortiz (2002) acerca de una performance de Laguna junto con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman en Bahía Blanca; y una entrevista personal realizada en el marco de esta tesis a Romina Freschi, quien se referirá a la presentación de la plaqueta *I love you don't leave me* en Cabaret Voltaire (2003). Para concluir esta primera parte, se abordarán dos puestas en voz –en los festivales de Poesía de Rosario (2011) y de Mar del Plata (2017)– tomando en consideración registros audiovisuales. En la segunda parte del capítulo, finalmente, se analizarán aquellos poemas en los que la escritura procede de una escena imaginaria y sonora (vocal) cuyos ecos teatrales no cesan de escucharse en el texto escrito, ya que se trata de la presencia innegable de una voz dramática. En los poemas *Samanta* (1999), "A la noche" (2018b) y "Los grandes proyectos" (2018b), la teatralidad o dramatización, marcada de forma más exagerada que en sus performances poéticas, reside en imaginar la mirada y la escucha de una audiencia particular a la que se dirige el yo, al tiempo que las palabras se combinan con lo gestual.[410]

[409] En el estudio del corpus de este capítulo, la noción de partitura se aleja del grafismo de los textos futuristas y dadaístas. Más bien, los poemas se aproximan a la partitura en la medida en que funcionan como punto de partida desde el cual es plausible imaginar una "forma sonora" (Bravo, 2011: 12).

[410] En relación con esta dimensión teatral, afirma Garbatzky: "al mismo tiempo que se desprenden del texto, las performances poéticas iluminan la teatralidad subrepticia de los poemas, como alteridad y la dimensión de la mirada exterior" (2013: 95).

4.2. Performances poéticas

4.2.1 La voz

En la voz del performer se materializa la apropiación espacial junto con la conversión de las palabras en actos: "la mera vocalización dota a las palabras de una eficacia ritual, un pasaje a la acción y un ejercicio de autoridad; es como si la mera adición de la voz pudiera representar la forma originaria de la performatividad" (Dolar, 2007: 70). La voz, entonces, invoca la autoridad pero también la exposición de lo íntimo, en tanto que "oír es ser tocado a distancia" (Quignard, 1996: 60). Ésta no puede emanciparse del cuerpo que la produce razón por la cual acaba funcionando como umbral entre el cuerpo del que surge y el lenguaje, pues no pertenece ni a uno ni a otro, habita, justamente, ese intersticio.

En este sentido, la liminaridad de la voz mantiene unidos el interior y el exterior del sujeto que la emite, así como el interior y el exterior de quien escucha. Cada sujeto se ve penetrado por los sonidos de la performance, entre ellos la voz, como una caja de resonancia en la que estos dejan de ser algo externo para re-sonar en lo interno. La imagen –caja de resonancia– proviene del insoslayable análisis de Jean-Luc Nancy (2007 [2002]) quien, al referirse al sentir sonoro, propone pensar en una instancia "abierta, espaciada y espaciadora (caja de resonancia, espacio acústico, apartamiento de una remisión)" (23). Porque la voz que suena se extiende y se difunde en el tiempo y en el espacio mediante su reverberación; de modo que disponerse a escuchar implica, sigue Nancy, tratar al cuerpo como espacio de resonancia de los sentidos (63). Asimismo, Brandon LaBelle, en *Acoustic Territories* (2010),[411] considera los cruces que se tejen, a partir del sonido, entre lo privado y lo público:

> El sonido opera formando vínculos, agrupaciones y conjunciones que acentúan la identidad individual como proyecto relacional. Los flujos de la sonoridad circundante ubican al individuo en un tejido social más amplio, enriqueciendo las relaciones con el sonido local, la cultura del sonido, los recuerdos auditivos y los ruidos que se mueven entre ellos, lo que contribuye a la creación de espacios compartidos. (XIX, la traducción es nuestra)

[411] Si bien los espacios sonoros *–acoustic territories–* estudiados por LaBelle se vinculan con lo social y los espacios públicos (aeropuertos, shoppings, calles, prisiones, etc.), su trabajo interesa fundamentalmente en la medida en que se ocupa de la espacialidad y el tiempo a partir de la escucha y el sonido: "mi intención ha sido trazar una «política acústica del espacio», desplegando la experiencia auditiva como algo local y conmovedoramente integrado en los procesos de intercambio social" (2010: XIX, la traducción es nuestra).

El sonido se propaga y fluye de manera dinámica y evanescente creando sus propias dimensiones espacio-temporales mediante las cuales se imbrican lo íntimo y lo cultural, lo individual y lo social. Según LaBelle, entonces, los espacios geográficos o arquitectónicos son dinamizados por el movimiento y la energía sonoros; para aludir al proceso de desintegración y reconfiguración del espacio a través del ritmo, las vibraciones, los ecos y la intensidad del sonido (2010: XXIV) propone el término *acoustic territories* que se traducirá como espacios sonoros.

De esta forma, mientras que, por una parte, la voz implica una singularidad que concierne a su materialidad (la tesitura, el tono, el timbre, el registro), por otro lado, está definida por lo cultural, en tanto se ve afectada por las implicaciones históricas, sociales y culturales que rigen en el momento de recepción de esa voz.[412] El carácter cultural atañe a la función social con la que se organiza el *reparto de lo común* (Rancière, 1996 y 2000). Esto es, el paisaje de lo perceptible y de lo pensable conformado por las distribuciones y redistribuciones de los lugares y las identidades, de los espacios y de los tiempos, de la palabra y del ruido, que definen el mundo que habitamos: "la manera en que este se nos hace visible y en que eso visible se deja decir" (2007 [1996]: 20). En este punto, la noción de *desacuerdo* de Rancière[413] se vuelve particularmente operativa para pensar las diferentes

[412] Según el estudio de Zumthor, la composición de todos los textos –no distingue entre oralidad y escritura– se divide en estructuras naturales (en donde intervienen los órganos vocales o los soportes materiales de la escritura) y estructuras culturales (la lengua). Los textos que solo activan las estructuras naturales o primarias son definidos como "documento" mientras que aquellos que reorganizan las estructuras primarias son considerados "monumento" (2006: 66). Las performances poéticas que aquí se analizan serían, entonces, "monumentos" poéticos en la medida en que su *vocalidad* trasciende el soporte material de poema.

[413] La escena del *desacuerdo*, siguiendo a Rancière, se dispone en el corazón de la política y del arte en tanto formas de disenso que reconfiguran la experiencia común. Porque si la política comienza con el pasaje del ruido de los destinados a obedecer hacia el *logos*, redistribuyendo –insiste en estos dos puntos– los espacios y los tiempos, el arte lo hará instituyendo modos de lo sensible (2000). La política y el arte construyen ficciones en donde se juegan las reparticiones, las relaciones entre lo que podemos ver, decir y hacer. La literatura –entendida como régimen histórico de identificación del arte de escribir (2007: 23)– permite romper con la distribución de la palabra y la relación reglada entre los actos de palabra y los cuerpos. Aunque a diferencia de la política, la literatura no lo hace creando un "nosotros" sino elaborando un mundo sensible que opone un nuevo *sensorium* en donde quien escribe hace hablar a los "testigos mudos" de la historia común (2007: 32), quienes exceden al cálculo de cuerpos. En *El espectador emancipado* (2008), Rancière reflexiona sobre las prácticas teatrales, más precisamente, sobre la figura del espectador y las falsas oposiciones utilizadas para pensarlo –mirar/saber; actividad/pasividad–. Allí, plantea que el poder del espectador reside en la igualdad de las inteligencias –como lo había propuesto ya en *El maestro ignorante* (1987)– y en el cuestionamiento de las posiciones y de las capacidades que se ligan a esas

escuchas que se desprenden de la voz de Laguna. Las escenas de disenso descritas por Rancière irrumpen dentro del reparto de lo común –en donde se distingue entre *logos* y *phoné*– para suspender la configuración sensible propuesta y desplazar la distribución de los cuerpos: "hace[n] ver lo que no tenía razón para ser visto, hace[n] escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar" (Rancière, 2007: 45). A las preguntas presentadas, entonces, se añade una nueva inflexión acerca del modo en que la *vocalidad* de Laguna puede abordarse en tanto escena de *desacuerdo* en el *reparto de lo sensible*. Esta inflexión se despliega en dos direcciones: la primera es la pregunta acerca de qué se escucha como audible en sus performances poéticas y sus poemas performáticos y, la segunda en correspondencia con la anterior, sobre cuál es la dimensión in-audible de su voz, es decir, aquello que se obceca y se desplaza con renovada insistencia.

4.2.2 Versiones sonoras de la poesía

El estudio de la performance poética concierne tanto a los estudios literarios como a los estudios artísticos y teatrales, capaces de abrir las preguntas y explorar los alcances de la compleja materialidad del objeto. Desde sus comienzos, las proximidades entre la poesía y la musicalidad se exploraron en rituales religiosos, eventos cívicos y deportivos. No obstante, el dominio de la imprenta avanzó en detrimento de la voz hasta el punto de que las presencias del cuerpo y del sonido en público quedaron circunscritas a un ámbito reducido como lo fue, en Argentina, el arte singular de declamación para disciplinar la lengua, en los siglos XIX y XX.[414] Según el análisis de Luis Bravo, este pasaje a la

posiciones. Pero para que esto ocurra es ineludible suspender "toda relación directa entre la producción de formas de arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado" (2019 [2008]: 60). Dicho en otros términos, el espectador se emancipa cuando es capaz de dejar en suspenso la división entre la actividad y la pasividad, entre el saber y el no saber. Como puede verse, de lo que se trata, otra vez, es de una cuestión de distancias, de redistribución de espacios, cuerpos y ocupaciones dentro del reparto de lo sensible.

[414] Sobre el arte de la declamación, explica Garbatzky: "la técnica de la declamación se basaba en una lógica de correspondencias, propia de la retórica y la poética clásicas. El texto se subordinaba a la voz, y ésta a los principios de las Bellas Letras [...]. En esta disciplina corporal, los gestos debían ser medidos, firmes y elocuentes, para lograr la transparencia del texto poético" (2013: 146-147). En Argentina, la declamación se vinculó con las políticas, preocupadas por la lengua y la identidad nacionales, que se llevaron adelante en las escuelas entre fines del siglo XIX y principios del XX. Por un lado, la enseñanza del arte declamatorio se proponía disciplinar los cuerpos y las voces y,

escritura implicó una doble pérdida: "la del alcance multimedial de la representación poética, y la obliteración del valor sagrado y del poder mágico de la palabra" (2011: 5). De todos modos, el desarrollo tecnológico trajo consigo el retorno de la exploración del sonido, una vuelta de la poesía a antiguas prácticas, aunque mediante dispositivos que alentaron el registro audiovisual y sonoro junto con composiciones que combinan distintos medios y técnicas, como ocurre actualmente con la proliferación de video-poemas. En este sentido, Cristian Molina (2015) analiza el movimiento en tanto "devenir de la poesía como festival" (237) a partir de la propagación de puestas en voz, ciclos de lectura, slams, video-poemas y modos de circulación de la poesía en formatos diversos que exceden al libro. La "festivalización" de la poesía sería un modo de actualizar, entonces, sus avatares "históricos milenarios, ligados a la lira, al laúd, al teatro, al ritual dionisíaco" (242). En esta misma línea, Laguna destaca la profusión de lecturas de poesía a fines de la década del noventa que ponen de manifiesto el interés por explorar la voz en relación con lo poético.[415] Efectivamente, ByF y Zapatos Rojos se inscriben en esta búsqueda sonora, tal como señala Romina Freschi al referirse al ciclo llevado adelante por ella junto con Ximena Espeche y Karina Macció; allí se abonaba la "idea de que la poesía tiene que tener una versión sonora. Entonces, la lectura era fundamental" (Anexo II).

Por su parte, Ana Porrúa (2011) destaca que, en las performances de textos escritos con anterioridad, se revela no solo el timbre de la voz sino la tensión entre ésta y el poema, dado que la voz puede "mimarlo, apegarse a él o desplazarlo brutalmente" (152).[416] Si, siguiendo a Nancy, sentido y sonido resuenan "uno en otro o uno por otro" (2007: 19), la presencia de la voz del performer producirá efectos sobre los textos a partir del espacio de esta remisión. La dimensión doble de la voz, a la vez singular y cultural, se traduce también al cuerpo del performer en el que se conjuga lo íntimo y lo común en tanto responde a formas de ser, de sentir, de hacer, ya dadas dentro del *reparto de lo sensible.* En la voz y el

---

por otro, transmitir una tradición. En relación con los alcances del arte declamatorio en la poesía, véase además: Porrúa, A. (2006). "La puesta en voz de la poesía".

[415] En la entrevista realizada en el marco de la tesis, Laguna menciona algunos de los espacios en donde tenían lugar las puestas en voz: "Nosotras habíamos hecho lecturas en el Café Remis París, en Juana de Arco, [...]. Con la *nunca nunca quisiera irme a casa* ya hacíamos ahí, éramos parte todos de todo" (Anexo I).

[416] En sus trabajos, Porrúa analiza las puestas en voz de la poesía a partir de los procesos de simetría y asimetría para dar cuenta de las escuchas que convergen en una misma época. Véase: Porrúa, A. (2006); y (2007). "Simetrías y asimetrías: la voz en la poesía". En relación con las transformaciones culturales en el orden acústico, véase: Ramos, J. (2010). "Descarga acústica".

cuerpo del performer es donde se abre el *espacio sonoro* de la performance poética, en tanto que el performer es, como se advirtió siguiendo a Patrice Pavis (2008), "el sujeto mismo de su presentación" (227) quien habla y actúa

> en nombre propio (en tanto que artista y que persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa un personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro. (334)

El ofuscamiento de la distinción entre ser y representar se traduce a la tensión entre individuo y personaje. Porque lo que ocurre en la performance, sugiere Fischer-Lichte, es una redefinición de la categoría de personaje que deviene "aquello que se genera y se trae a presencia por medio de los actos performativos por los que el performador genera y trae a presencia su singular corporalidad" (2011: 176). El performer no "encarna" un personaje tal como se desprendía del paradigma textual del teatro en el siglo XVIII, sino que lo "corporiza" (2011: 183) difuminando la oposición entre presencia y representación. Dicha "multiestabilidad perceptiva" (2011: 295) renueva la oscilación en un ida y vuelta entre cuerpo (significante) y personaje (signo). En otros términos, no puede pensarse el personaje si no es desprendido del cuerpo, del mismo modo que la presencia del cuerpo se liga, en otros momentos, a un signo culturalmente legible.

De esta manera, la voz de estas performances poéticas, en consonancia con lo planteado respecto de las *formas de hacer* un yo de Laguna a lo largo de toda la tesis, no corresponde ni a su *individuo real* ni a un personaje; es más bien otro dispositivo a través del cual se actualiza el *deseñalamiento* respecto al ser y al hacerse. En relación con esta ambivalencia materializada en las performances poéticas de los 2000 mediante la teatralidad del yo lírico, advierte Freschi: "el personaje trasciende el poema y se instala en el ámbito público, en el campo intelectual, en la vida pública del escritor y hace continuar lo literario como mito en la escena vital" (2005: 22). En el camino de la performance, la *vocalidad* de los poemas deviene un espacio clave de la poética de Laguna para atender a los movimientos obstinados que conforman la performance del yo y, a su vez, para rastrear nuevas singularidades concernientes al vínculo que se abre entre la voz y la escritura.

4.2.3 Escuchas superpuestas

Dentro de las primeras lecturas críticas sobre las performances poéticas de Laguna, el capítulo propone conformar una serie integrada por tres textos publicados en *Vox Virtual* a principios de los 2000, todos ellos escritos por poetas que también fueron leídos como *poetas de los noventa*: Alejandro Rubio, Marcelo Díaz y Mario Ortiz. La serie dispuesta comienza con el texto "Una velada imperdible" de Alejandro Rubio, publicado en *Vox virtual*, en septiembre de 2001, en donde se manifiesta la incomodidad que las performances de Laguna generaron en el momento de su emergencia. Allí, Rubio analiza una performance que había tenido lugar en la Casa de la Poesía de Buenos Aires en agosto de ese año, en la cual, además de Laguna, habían leído Daniel Durand, Damián Ríos, Marcelo Díaz, Fabián Casas y Daniel Soria. En su performance, Laguna le puso el cuerpo y la voz a *La ama de casa* (1999) y a otro poema cuyo título Rubio no menciona porque, como señalará Díaz,[417] su lectura está sujeta a lo impreso y ese otro poema no había sido publicado todavía.

Con el fin de dilucidar los pliegues que se manifiestan en la puesta en voz, resulta fundamental referir a la dimensión imaginaria de la voz de este poema-plaqueta. El paisaje de *La ama de casa* (1999) es, en principio, doméstico, como se vio: una mujer dedicada cabalmente –"era una esclava", dice la voz del poema– a la limpieza de su casa mientras la familia disfruta del domingo en el club.[418] A medida que el poema avanza, el ritmo doméstico comienza a desintegrarse y reconfigurarse, en tanto que la limpieza deviene infinita e irrumpe la prosopopeya como vía mediante la cual se altera la dimensión imaginaria del poema. Es decir, cuando la casa se animiza, la escena y su rima ligada a lo infantil cobra un cariz fantástico, aunque siempre desplazado, dado que si bien aparece la magia paralelamente ingresa la reivindicación del goce. Lo interesante es que a partir de este *paisaje sonoro* desprendido del poema es posible leer en la performance, según el testimonio de Rubio, la forma en que Laguna "mima" (Porrúa, 2011) y se apega al texto escrito previamente.

En su registro, Rubio se refiere fugazmente a la performance, de la que dirá: "Laguna, tan producida y con el mismo aire de desorientación que la ha hecho célebre" (s/n), a lo que adiciona su percepción del poema –"muy largo"– junto con su interpretación

[417] Al respecto, dice Díaz: "posterga el juicio ante textos que no vio impresos en el papel" (2001: s/n).
[418] Para un análisis en extenso del poema-plaqueta, véase el tercer capítulo de esta tesis.

–"habla de un ama de casa que se enfrenta con su hogar y descubre a Dios" (s/n)–, descripción que se corresponde con el poema-plaqueta mencionado. En relación a la puesta en voz del otro texto cuyo título no se indica, únicamente apunta: "otro largo poema sobre una chica que debía tener treinta pero parecía de quince que está esperando que su novio la llame" (s/n); y agrega ya al final como conclusión de toda la "velada": "la rápida conversión de la belleza y la felicidad en cursilería y bajón de merca" (s/n). La escucha se circunscribe, de esta forma, al nivel argumental de cada poema y a la extensión, mientras que al referirse a la performer alude a una dimensión de celebridad, ya que el esfuerzo crítico se interesa menos en la dimensión sonora de la performance que en la actitud de ese cuerpo adulto "desorientado" que parece "de quince". Si bien podría observarse cierta distancia en la escucha de Rubio que, por momentos, no sabe qué decir de la performance de Laguna –"Las razones de la preferencia [de los poemas leídos] son arcanas y no me animo a dilucidarlas", sostiene– esta imposibilidad de escuchar se extiende al resto de los poetas de la "velada" y representa un problema común que, lúcidamente, Marcelo Díaz enuncia en el siguiente número de *Vox virtual* como respuesta a Rubio:

> El problema, creo, es esa sujeción a la letra impresa (y en ese sentido, la historia reciente de la poesía de los 90, con sus consagrados y excluidos, sus ascendencias y descendencias, sus escaramuzas, patrocinios e incestos, se vive al menos en Buenos Aires, en ciertos círculos, como letra impresa, aunque no esté escrita en ningún lado). (2001: s/n)

El hecho de partir de la prevalencia del texto, conllevaría un malentendido en la lectura de Rubio que no entiende o "no se anima a dilucidar" la performance de Laguna, por eso se le escapa, como señala Díaz, la importancia de "notar su aire ausente, infantil y distraído antes, durante y después de la lectura. Es importante que teniendo 30, lea como si tuviera 15 y que eso nazca del poema. Son importantes sus zoquetes rosas" (s/n). La afirmación permite alegar que el *paisaje sonoro* –con su ritmo, sus texturas y sus tonos– se desprende, menos que de un capricho o una distracción de la autora, de su poética. Dicho de otro modo, Díaz entiende que su *vocalidad* infantil y distraída "nace" del poema *La ama de casa*; y, agregamos, de la estupidez que constituye a la performance del yo de Laguna. La *escucha atenta* de Díaz le permite percibir la relación del sonido con lo escrito como propone Bernstein, y registrar un sonido más amplio de su obra. En este sentido, la propuesta de lectura de Rubio deviene impertinente ya que se aproxima a la performance como si abordase un libro impreso, posición que Freschi delata como frecuente de la crítica

de esos años: "la poesía de los '90 y su crítica más persistente no se hace cargo de la performance" (2005: 23).[419] Porque disponerse a la escucha en una performance poética, siguiendo a Nancy (2007), implica antes que obtener un mensaje, "captar o sorprender la sonoridad" (15), de manera que el poema escrito pueda abrirse hacia otros sentidos cuya resonancia toque, a su vez, otros disponiendo una remisión entre lo audible y lo inteligible.[420] Se torna, entonces, particularmente interesante la insistencia de Díaz sobre la necesidad de medir la distancia entre performance y letra impresa, cuando concluye: "Se trataría, en todo caso, de ejercer la crítica desde la especificidad del evento, y no ya desde el malentendido" (s/n). En este punto, resulta operatoria la noción de *desacuerdo* de Rancière, en tanto figura disruptiva que se sitúa al momento de decidir qué es palabra o grito, en la medida en que, en esta escena, pareciera debatirse sobre qué es "buena" poesía y qué no. Así, mientras las dificultades de la escucha se evidencian en el texto de Rubio, la necesidad de abrir otras resonancias al disponerse a escuchar performances poéticas se declara tempranamente por Díaz.

Un año más tarde, en la misma revista, Mario Ortiz registra una performance de Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman en Bahía Blanca. El análisis de Ortiz parece haber atendido al pedido de Díaz ya que se detiene en describir los materiales teatrales que intervinieron en la puesta en voz –las luces apagadas, los pies descalzos de las artistas y sus pijamas, los almohadones y los papeles afiches desparramados en el piso, las velas, una música suave de fondo–, gestos que constituyeron un "clima espectral" (Ortiz, 2002: s/n). Las poetas, continúa Ortiz, encendían las velas en medio de la oscuridad y alternaban lecturas de poemas con la acción de dibujar sobre los papeles. Una vez reconstruida la descripción del espacio performativo –aquel que únicamente tiene lugar mientras dura la performance– de acuerdo a la experimentación publicada en *Vox*, es posible indagar sobre los efectos que provoca la performance en la escucha imaginada por Ortiz, aunque no en los

[419] En su estudio sobre el pasaje de la oralidad a la escritura, Bravo señala el problema de las lecturas críticas en términos de "logocentrismo escritural" dado que, al momento de abordar manifestaciones en las que aparecen zonas de permeabilidad entre la oralidad y la escritura, adoptan "una olímpica actitud de superioridad despreciativa" (2011: 5). Y, agrega, "[l]a vasta tradición oral de la poesía (el aeda, el rapsoda, el trovador, el poeta-juglar, el performer) si bien nunca ha desaparecido, parece muchas veces divorciada de la labor del «poeta moderno», malentendido éste como aquel que solo «escribe» su obra desde y para el homotipograficus" (12).

[420] Al referirse al "acto de escuchar", Barthes señala la convergencia entre lo explícito y lo indirecto o suplementario. En todo audible, podría decirse con Barthes, hay un doblez que se sustrae abriendo el espacio de la escucha (1986: 255).

textos poéticos dado que los leídos por Laguna no aparecen mencionados; en efecto, según ella explica, estaban leyendo lo que escribían en ese momento.[421]

Lo primero que Ortiz señala es el hecho de que los poemas leídos dejaron, en ese momento, de ser pensados de forma aislada, más bien, se convirtieron en un diálogo que acercaba la escena a un "encuentro de amigas" (s/n). Uno de los interrogantes que se desprende de esta afirmación es acerca de aquello que distingue una performance poética y un "encuentro de amigas" o si acaso, para estas poetas, las performances poéticas no son, en definitiva, un encuentro de amigas.[422] En esa percepción ambigua se subraya la imposible distinción entre fingimiento –hacerse pasar por o interpretar un rol– y ser. Porque justamente aquello que la performance obcecada y desplazada de Laguna explora es el no pasaje entre ser y fingir, entre los marcos teatrales y los marcos de interacción social, puesto que "en una estética de lo performativo, los ámbitos del arte, del mundo de la vida y de la política no pueden diferenciarse nítidamente" (Fischer-Lichte, 2011: 104).

Por otro lado, Ortiz advierte el modo en que la performance operó un cambio en la lectura, propuso una distancia de la escucha imaginaria que había resultado de una lectura anterior de sus poéticas, en silencio "sobre el escritorio y bajo la luz de la lámpara" (Ortiz, 2002: s/n). Esta escucha que se agrega marca aquello que Porrúa (2011), siguiendo a Peter Szendy,[423] llama la escucha "bífida", ya que "es, al menos, doble –una escucha bífida– y propone una distancia en la versión tonal, aun en los movimientos más mínimos" (2011: 153). El testimonio de Ortiz sobre la performance parece relatar el encuentro inesperado de un nuevo modo de escuchar, es decir, como si se hubiese topado con una dimensión que había desoído en los poemas: "me habían parecido banales o poco consistentes, en este contexto de espectáculo cobraban otra dimensión" (s/n). Y agrega, en una especie de respuesta solapada al pedido de Díaz: "yo estaba haciendo una lectura in-pertinente, según el modelo tradicional de la lectura silenciosa" (s/n). Al igual que Diaz, puede afirmarse que

[421] Laguna lo describe así: "hicimos una [performance], en Bahía Blanca, que estábamos todas vestidas de blanco, íbamos escribiendo en unos papeles gigantes e íbamos leyendo lo que íbamos escribiendo en el momento" (Anexo I).
[422] Al referirse a la convergencia entre ser y hacerse en las performances de Laguna, Bejerman y Pavón, Marina Yuszczuk explica: "el posible artificio se vuelve absolutamente verdadero gracias a este doblez de la performance que tiene un componente teatral, sí, pero que no puede mirarse enteramente como ficción" (2014: 229).
[423] Sobre "escucha bífida", véase: Szendy, P. (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano.*

Ortiz practica la *escucha atenta* que busca expandir lo impreso hacia el "sonido total" de la obra (Bernstein, 1988).

De esta experiencia de escucha, Ortiz previene sobre la necesidad de leer los textos de las tres poetas a partir de su dimensión dramática, en la medida en que ciertos poemas parecen justificarse en la escena. Dicha proposición de escucha y de lectura traza un recorrido un poco más extenso que el de Rubio: parte de la lectura silenciosa hacia la performance para luego volver a los poemas impresos, ahora, resignificados. Si bien Ortiz sujeta la performance a la banalidad –"mima lo banal"(s/n)–, puede sostenerse que la teatralidad de sus poemas se desprende antes que de este rasgo de toda la constitución de su performance del yo. Ejerciendo el *deseñalamiento*, no solo en la escritura sino también al momento de la puesta en voz, se produce el corrimiento sutil de lo esperado, de lo escuchable. La extrañeza del encuentro entre el cuerpo adulto de Laguna que sostiene esa voz y la dimensión imaginaria "adolescente" (Ortiz, 2002: s/n) inventa entonces un espacio acústico singular. Aunque la *vocalidad mime* el sentido del poema, la dicción de las lecturas a las que asistieron Rubio, primero, y luego Ortiz, operaron en tanto "alertas", tal como indica Porrúa al referirse a la escucha en otras poéticas (2011), sobre el *reparto de lo común* de lo escuchable.

El testimonio de Ortiz es interesante en la medida en que experimenta la *vocalidad* como una revelación. Si bien señala la gran cantidad de performances y lecturas que tuvieron lugar en los noventa, afirma: "ese 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" (s/n). Este retraimiento, sin embargo, no se disipa sino que ratifica la dificultad de la escucha que a "700 km de distancia escapa por entero a mi conocimiento" (s/n). Si en Buenos Aires algunos podían escuchar, percibir como audible, en el sentido de Rancière (2007), la poética de estas poetas y entregarse sin oponer distancia entre público y performance, Ortiz señala la imposibilidad de escucha que lo excluye de esa *vocalidad* amenazante.[424] Sucede que, como señala retrospectivamente

[424] El término "amenazante" retoma el estudio de Porrúa, quien, al referirse a los distintos tipos de escucha, y siguiendo la conceptualización de Barthes en "El acto de escuchar" (1976), distingue, en ciertas puestas en voz, el retorno a una escucha primaria que funciona como alerta. Dada su historicidad, habría escuchas familiares y reconocibles frente a escuchas amenazantes: "la alteración de los índices deviene en inquietud (no se puede identificar con un sonido), la escucha, entonces, es un alerta. Algunas voces y algunas lecturas poéticas suenan amenazantes en tanto desajustan lo previsible de la audición (aquello que en cada momento histórico y en cada lugar, se entiende como

Ezequiel Alemian, las "lecturas de Fernanda, Cecilia y Gabriela provocaban incomodidad [...] ellas eran el comienzo de otra cosa" (Anexo III). La distancia, entonces, no es geográfica –Rubio tampoco escucha desde Buenos Aires– sino que repone la distancia entre las voces y el ruido de un *reparto común de lo sensible*, en este caso, en la poesía. Sin embargo, la cuestión no se refiere al estatuto poético de los textos leídos, dado que Ortiz no niega estar frente a poemas –dice: "algunos poemas que yo había leído en la revista *nunca nunca quisiera irme a casa*" (2002: s/n)– sino que señala que antes los consideraba banales o poco consistentes. De lo que se trata, más bien, es de la distribución entre lo que es o no "buena" poesía. Resulta plausible, entonces, pensar la performance y la escucha reconstruida por Ortiz como una escena de disputa por la legitimidad de la voz –y la distribución de lo audible– en la poesía; aquella imposibilidad de la escucha –"escapa por entero a mi conocimiento" (Rubio, 2001: s/n)– que ya se extendía, aunque de otro modo, en el texto de Rubio.

Un año después de esta performance, en el 2003, Laguna presenta la plaqueta *I love you don`t leave me* en Cabaret Voltaire, espacio gestionado por Romina Freschi. El texto también fue editado por la organizadora del espacio y, como todas sus publicaciones, consistía en fotocopias de una hoja oficio plegada en dieciséis partes (Blejman, 2003). Sus plaquetas se realizaban a partir del encuentro entre un poeta y un diseñador o artista plástico. En este caso, los dibujos diseñados por Alejandro Ros recrean un paisaje tenebroso y, como puede consultarse en el Anexo VIII, aparecen desperdigados a lo largo del poema. Se trata de cuerpos contorneados en posición horizontal, rellenos de negro. Estas sombras, cercanas a las siluetas de las víctimas que figuran en las escenas del crimen, contrastan por completo con la reedición del 2008 publicada por ByF. En esta última aparece, primero, un muñeco, apenas contorneado también, pero con ojos, sonrisa y moño que tiene escrito "yo" en su panza y, al final, un sol también con ojos junto con la palabra "Fin" (Anexo IX).[425] Las decisiones materiales afectan al paisaje del poema, pues en el

lectura o recitación de un poema). En este sentido, habría territorios de mayor estabilidad –más cerrados, con una tradición mayor– y territorios más lábiles, donde es posible escuchar de modo nuevo" (2011: 155).

[425] Además de la estética infantil de los dibujos, en la reedición se genera el efecto de estar ante un estado previo de escritura, es decir, una escritura que no ha pasado por la corrección ortográfica exhibida en la plaqueta de 2003. En lugar de "excita" o "vayas" como se lee en la plaqueta a cargo de Freschi, en la reedición dirá "exita" y "vallas", entre otras reescrituras. Mientras que el título

diseño de Ros el énfasis se ubica en lo aterrador que el sentido del poema manifiesta, mientras que la plaqueta editada por ByF se desplaza hacia un paisaje infantil con muñecos y finales felices. Con respecto al sentido resaltado por Ros, puede verse cómo esta dimensión resonó en la puesta en voz. Explica Freschi:

> La plaqueta de ella la diseñó Alejandro Ros. Entonces, para la presentación todos hicimos una performance. La performance de Fernanda era ella atada a una silla, como si estuviese secuestrada, y diciendo su poema; y Alejandro medio como en la figura del torturador. Fue bastante fuerte esa performance. De todos los textos de Fernanda, de hecho, creo que es el más interesante. (Anexo II)

Según narra Freschi, Laguna leía el texto con un micrófono, sentada en la silla sobre el escenario, mientras Ros hacía "el gesto de la tortura, como que le pegaba" (Anexo II). Esta performance de principios de los 2000 resulta fundamental por varios motivos. Primero, debido a las distancias evidentes que tiende entre aquel "encuentro de amigas" (Ortiz, 2002) y aquella otra performance en que lleva los "zoquetes rosas" (Díaz, 2001), dos puestas en voz acusadas de frívolas en las que solo parece resonar un paisaje naif. Mientras que aquí, lejos del espacio adolescente o infantil, irrumpe la teatralización de la perversidad y de la violencia. La escenificación de la tortura representa el sentido del poema que la performer vocaliza:

> YO
> atada a cadenas
> que me hacen doler los pies
> y las manos.
> (2003: s/n, mayúscula en el original)

La teatralidad subraya el sentido y el sonido del poema en la medida en que la voz describe lo que el público, además de oír, puede ver: una chica encadenada ante su secuestrador. El registro de Freschi destaca lo "fuerte" y lo "tremendo" como atributos centrales de la performance: "ese texto es tremendo: «quiero un niño rubio de mi secuestrador». Es tremendo" (Anexo II). Ahora bien, la perversidad no se materializó únicamente en la decisión de mostrar a una chica encadenada que, además, estaba siendo torturada por su secuestrador sino, y acá se aloja la potencia de esta voz poética, en los deseos siempre desplazados del yo. Como bien marca Freschi, el yo desea tener un bebé con su secuestrador mientras, en simultáneo, se exhibe la representación de la violencia

---

sustituye la palabra "love" por el dibujo de un corazón. Para confrontar estas ediciones, consúltese los Anexos VIII y IX.

ejercida por él sobre ella. El deseo de tener un hijo con él se corresponde, según expresa, con el hecho de que es rubio –"Quiero brillar con mi bebé rubio", dirá (2002: s/n)– y lo erótico irrumpe: "me chupa las tetas con mucha dulzura corriendo mi corpiño hacia los lados. Yo me calmo por unos instantes hasta que se va. Quedo un poco excitada y sedienta" (2003: s/n). Lejos del rechazo, la voz del poema subraya su goce hasta implorarle al secuestrador, quien además de rubio es extranjero: "I love you... don't leave me" y "Take me with you to your country" (2003: s/n). Sin embargo, el secuestrador, según señala la voz poética, rechaza la idea y libera al yo quien debe, entonces, atravesar, bañada en sangre y en corpiño, un puerto "lleno de obreros que me miran" (2003: s/n). Ante este mundo dominado por la violencia, la diferencia de clase y la vigilancia masculina –secuestradores, obreros y un padre al que no se quiere volver a ver– la fuerza de la obcecación y del desplazamiento se manifiesta en el deseo de ser madre, siempre corrido del estereotipo, y el ansia de huir aunque implique hacerlo con su propio secuestrador: "No quiero volver a casa. No quiero que mi novio me obligue a tener relaciones sexuales y un hijo morocho" (2003: s/n). Así, los lugares se desacomodan, resignificando la escena que la performance elige mostrar: el abuso no ocurre para este yo durante el secuestro sino en la propia casa de la que se intenta huir. Por otra parte, la conjunción "y" renueva la deriva de esta voz, dado que equipara dos morales contrapuestas: denuncia el abuso mientras que expone ideas racistas y anómalas sobre la maternidad. "No soy nazi. Tengo un antojo. Me gustan los bebés rubios", agrega. De esta manera, sin asumir la parodia ni el estereotipo de madre, la noción de "antojo" empuja al yo hasta lo insólito de su performance en la que conviven imágenes del amor romántico –huida con el ser amado cuya belleza deslumbra– con imágenes de la locura –lo perturbador de desear ser raptada y llevada a otro país, la aclaración de no ser nazi, el desprecio por los "baby[ies] brown"–.

Si bien se carece de archivos audiovisuales para analizar otros aspectos de su performance –no se sabe si Laguna continuó atada durante toda su puesta en voz, por ejemplo–, la descripción de Freschi es asaz elocuente en tanto subraya el tenor perturbador, presente en el texto, por sobre el romántico.[426] En este sentido, la gestualidad desplegada en

[426] Si bien no se refiere a esta performance particularmente, Ezequiel Alemian señala el carácter perturbador de las puestas en voz de Laguna, Pavón y Bejerman: "No sé cómo pensar la relación entre puesta en voz y género, pero claramente hay algo muy fuerte entre la deconstrucción del género y la puesta en voz que ellas desarrollaban. Le estaban dando voz a un proceso muy poderoso en ese sentido. No escribían ni leían como los hombres, o como la poesía de mujeres que leían los

la escena, en la disposición de los cuerpos en el espacio, las acciones de Ros sobre la performer y de ésta atada, derrumba la pose naif y frívola sin necesidad de oponerse a ella, y, a su vez, vuelve audible la dimensión pavorosa con la que el poema juega. En la tensión de lo infantil y lo naif –si se tomara como capricho el deseo de tener un hijo rubio, por ejemplo– se vislumbra la trampa, el pequeño robo, de la performance de Laguna cuya puesta en voz, una vez más, está animada por su propia escritura. Es decir, su propuesta de puesta en voz no es azarosa ni "distraída" (Rubio, 2001), sino que acompaña el sentido obcecado presente en el poema.

¿Por qué, entonces, durante varios años resuena una lectura de su poética ligada a lo infantil? ¿Está, Freschi, experimentando otro *reparto de lo sensible* que para algunos sectores de la poesía y de la crítica resultaban inaudibles e ininteligibles? ¿A qué se debe esta diferencia de escuchas? Lo primero que podría considerarse es la correspondencia entre la escucha y, como señala Freschi en la entrevista, el hecho de que ambas sean chicas que en ese momento se dedicaban a explorar nuevos modos de pensar la poesía y la performance. Sin embargo, la respuesta es deficiente ante la certeza indiscutible de que no eran únicamente los hombres quienes circunscribían la apuesta de estas poetas performers a un mundo femenino atravesado exclusivamente por lo naif. Es decir, también otras poetas y críticas señalaron la preeminencia de lo naif.[427] Al tiempo que poetas y críticos hombres escucharon y atendieron a otras dimensiones de ByF, como fueron César Aira y Washington Cucurto, por mencionar dos nombres.

La mirada que Freschi percibe como "encapsuladora" sobre lo naif (Anexo II) se ve corroída en esta performance poética no solo por el sentido del texto sino por la apuesta

---

hombres. El sujeto que leía era muy perturbador, muy ambiguo, muy amplio, muy horizontal. De alguna manera pienso que son poéticas que no te permiten ponerte por encima de ellas, cuando uno hace, o hacía, el intento, inmediatamente se bloquean, dejan de significar" (Anexo III).

[427] Al preguntarse por la tradición en las poéticas de los noventa, Porrúa cita el poema que comienza "Xuxa es hermosa" (1995: s/n) de Laguna y añade: "¿cuál es el riesgo de ausentar la tradición al mismo tiempo que la escritura asume *ribetes naif exacerbados* y parece no decir más de lo que dice?" (2003: 159, la cursiva es nuestra). Por supuesto que la pregunta se desprende de una serie de poemas y de performances en la que se juega con lo banal, como se vio en el segundo capítulo. Quizás este recorte responda al hecho de que fueron pocos los críticos que vivieron performances como la experimentada por Freschi. Tal como señalaron Mercedes Escardó (2004) y Mario Ortiz (2002) en sus lecturas, experimentar ByF era necesario para poder practicar la *escucha atenta*. De hecho, las plaquetas no eran accesibles, como se vio en el primer capítulo, puesto que suponían un acercamiento a la galería y no todas las publicaciones continuaron imprimiéndose. Recién con *Control o no control* (2012) se amplió el alcance de lectores y se conocieron otros poemas de Laguna.

teatral que se desplegó, ya que ésta creó un ambiente sonoro alejado radicalmente de lo infantil y del "grado cero" de la dramatización a la que, al referirse a Laguna y a Pavón, aludirá Porrúa (2006). Si se atiende el afán de Freschi por problematizar las lecturas reduccionistas sobre las voces y las poéticas de las escritoras en los 2000, no es menor que ésta sea de las pocas puestas en voz que recuerde y que resalte como "lo más interesante" de Laguna (Anexo II). De forma que su experiencia permite mostrar la variación de registros que explora la performance de Laguna y, a su vez, el recorte crítico y sonoro –la imaginación sonora– que se ha hecho de su poesía. La *escucha atenta* de Freschi resulta novedosa en relación con ese recorte ligado a la banalidad, y, por otro lado, deja entrever la superposición de escuchas junto con la tensión siempre renovada entre lo audible y lo inaudible de cada momento y de cada performance.

4.2.4 Redistribución de las voces: terminaron los noventa

Las performances están atravesadas por su dimensión histórica y sociocultural, esto significa que cada contexto espacio-temporal determinará *espacios sonoros* singulares (LaBelle, 2010) en los que la distribución de lo sensible –entre *logos* y *phoné*– experimenta reconfiguraciones. Sería imprudente suponer que la escucha y la legibilidad de las producciones de Laguna –poemas, libros, performances– en el marco de ByF hace veinte años son las mismas hoy. Lo escuchable/legible en este momento parece haber cambiado radicalmente.[428] Las mudanzas de lo escuchable se vuelven ostensibles al contrastar la serie de lecturas sobre sus performances en *Vox virtual* a comienzos de siglo con la performance realizada en el marco del *XI Festival Poesía De acá* (Mar del Plata, Argentina, 2017).[429] La elección del salto responde, en principio, al hecho de que esta performance admite escuchar

[428] Como se advirtió en la Introducción, el interés sobre su obra se manifiesta en las distintas antologías que reúnen su material poético y visual: *Control o no control* (2012) y *Fernanda Laguna para colorear* (2017) de Mansalva; *La princesa de mis sueños* (2018), *Espectacular. Cartas y textos de arte* (2019) y *Amor total: los 90 y el camino del corazón* (2020) de Iván Rosado; y, no como trabajo de archivo pero sí como instancia legitimadora, *Los grandes proyectos* editado por Página 12 en la colección 8M. Asimismo, esta reubicación de Laguna puede rastrearse en la incorporación de Laguna a museos y a programas académicos; y en la cantidad de bibliografía que, como se vio a lo largo de la tesis, toma como objeto su obra.

[429] El registro audiovisual se puede encontrar en la entrada "Fernanda Laguna" perteneciente a "Archivo/Materiales" del sitio *Caja de resonancia, archivo virtual de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea.*

la distancia de años –lecturas, enfoques, proyectos– que la separa de las analizadas en el apartado anterior y, por otra parte, debido a que en esa *vocalidad* Laguna decreta el fin de los noventa, década que ha sido extendida (muchos de los poetas publicaron a principios de los 2000) y ponderada como clave para la poesía argentina.

Laguna le pone el cuerpo y la voz a "Terminaron los 90" y "Mago Merlín de la luz", dos poemas que no son del tiempo de ByF y que consienten el análisis de esta reubicación de las voces. La performance, con registro audiovisual a cargo de Luis Marecos, ocurrió en el sótano de Alaska, un lugar que anteriormente había funcionado como centro de estética.[430] Comienza con la puesta en voz de "Terminaron los 90", en donde puede escucharse una versificación, indicada por el ritmo de la respiración, de la que el texto publicado se apartará ligeramente:

> Hoy terminó la poesía de los 90
> con los pactos de los poetas que se cubrían.
> Algunos de esos poetas que nos decían putas idiotas
> y otros que nos dejaban o no participar.
> Era así
> no lo juzgo.
> Son ellos los que deben juzgarse a sí mismos y pensar.
> Hoy acabó esa generación
> y sin ser mejores sobrevivimos.
> Ellos quedaron con sus castillos
> y nosotras comandamos
> la fiesta de las fiestas
> haciendo medialunas con el cuerpo
> con pañuelos verdes
> bailando
> atajando bebés
> en medio de las lecturas.
> Sí.
> Terminó.
> Terminaron los 90.[431]

[430] Los artistas de la performance exploraron nuevos espacios escénicos como centros comerciales, plazas, calles, estaciones de tren, fábricas abandonadas, etc. Este gesto se remonta a los años sesenta, cuando las performances ocurrían fuera de los teatros, en lugares que habían sido ideados para otras prácticas.

[431] La transcripción del poema se corresponde con los cortes de verso que se escuchan en la lectura. Para su cotejo, se transcribe el poema completo: "Los costados de los animales,/ las columnas de los perros/ y los deseos de las personas./ Los amigos que nos hicieron daño/ y las canciones que nos consuelan./ Las canciones que nos consuelan/ más allá de los méritos./ Los ritmos que se independizan de sus dueños./ Las primaveras que llegan sin pedir permiso./ Los amigos que se adaptaron a las situaciones/ de un lado y del otro del puente/ y en medio..../ el río verdadero/ marrón/ profundo/ y real./ Ahí/ ¿vieron?/ Estamos todos,/ ahora todas./ Hoy terminó la poesía de los 90/ con los pactos de los poetas que se cubrían./ Algunos de esos poetas que nos trataban de putas/ de idiotas/ y otros que nos permitían o no participar./ ¿Era la época?/ ¿Qué era?/ Son ellos los que

El sentido de estos versos indica la clausura de una época que se corresponde con el fin de la tiranía de los poetas varones de los noventa –"ellos quedaron con sus castillos"– frente al triunfo de "la fiesta de las fiestas" comandada por un "nosotras" que determina un espacio de enunciación común de las poetas mujeres, quienes atajan "bebés en medio de las lecturas". Tanto en el "nosotras" como en la figura de poeta construida en el poema, resulta extraño no relacionar la figura de Fernanda Laguna, quien en los noventa comienza a escribir y es tratada de "idiota" en muchas de las lecturas críticas que se hicieron de su obra. A esto se le suma la voz, en el sentido en que es ella, como performer, quien "habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona)" (Pavis, 2008: 334).

Si bien en esta lectura es posible encontrar puntos en común con aquellas de Laguna de los primeros años de los 2000, difiere de ellas, sobre todo, en dos aspectos: el cuerpo que sostiene esa voz del primer poema –la voz no puede emanciparse del cuerpo que la produce–[432] no envía al paisaje de la infancia ni de la adolescencia que la crítica, exceptuando a Freschi, ha escuchado en sus primeras performances. En segundo lugar, el tono de la lectura es seguro y, aunque Laguna no levante la vista del papel hasta el final, se percibe convicción. En este punto, la performer parece alejarse de aquellas amigas en pijama descritas por Ortiz (2002) para devenir una poeta-amiga –dado que en Laguna no se sostiene la oposición entre escritura y amistad– que le habla a una generación: a quienes vivieron aquellos años y a los jóvenes que escriben más de veinte años después.

Cabría señalar, por otro lado, que "Terminaron los 90" se presenta primero como performance y después se pasa a la escritura en *Los grandes proyectos* (2018b). Este pasaje deja una huella inscripta de la *vocalidad* dado que debajo del título se indica: "(este poema lo leí en el festival)" (2018b: 75). Ahora bien, más allá de este indicio, ¿cuáles son los efectos de la performance en la escritura?, ¿qué distancias se abren entre una y otra? Al contar con el registro audiovisual, es posible abordar otro tipo de huellas que marcan la

---

deben pensar.../ Hoy acabó esa generación/ y sin ser mejores sobrevivimos./ Ellos quedaron con sus castillos/ y nosotras comandamos la libertad de la fiesta por sobre lo bueno/ haciendo medialunas con el cuerpo con pañuelos verdes,/ bailando,/ atajando bebés en medio de las lecturas./ Sí,/ Terminó./ Terminaron los 90" (2018b: 75-76).

[432] La voz opera como una especie de "huella digital", sugiere Mladen Dolar, en la medida en que permite "advertir la voz es a través de su individualidad. Podemos identificar casi infaliblemente a una persona por la voz, por sus particulares características individuales de timbre, resonancia, tono, cadencia, melodía, el modo particular de pronunciar ciertos sonidos" (2007: 34).

distancia de la performance y el poema, como se observa en aquellos versos que fueron reescritos. Mientras en la performance se escucha "la fiesta de las fiestas" (minuto 1.20), en el texto se lee "la libertad de la fiesta". Esta reescritura manifiesta el carácter conjetural de la performance y, al mismo tiempo, el énfasis de la libertad de lo festivo. Opera así una nueva inflexión en la distinción entre castillo –espacio cerrado, apartado, aislado y de dominio de los poetas varones– y fiesta –espacio de libertad, alegría, apertura y de dominio de las poetas mujeres madres–. Otra reescritura se observa al cotejar el verso "y otros [poetas] que nos dejaban o no participar/ era así, no los juzgo" (minuto 1.07), con aquel que figura en el poema escrito: "y otros [poetas] que nos permitían o no participar/ ¿Era la época?/ ¿Qué era?" (75). En el pasaje de la puesta en voz a la escritura se matiza el "era así", se lo pone en duda, y en la elisión del "no los juzgo" se remite a una época pasada quitándole responsabilidad a "los poetas"; asimismo, mediante las preguntas se suspende la aseveración. Este cambio se articula directamente con el sonido y el sentido de la lectura: una voz que, además de presentar un tono seguro, cambia ostensiblemente la entonación al leer: "¿vieron?/ Estamos todos,/ ahora todas" (minuto 0.51). Lo que se escucha precisamente en la pregunta, mediante la cadencia y la inflexión de la voz, es un tono de provocación que acompaña el sentido del poema dirigido, en parte, a los poetas de los noventa y, en parte, a las poetas. El "todas" no solo amplía la escena incluyendo a las poetas sino que también enfatiza la ausencia femenina en el uso del plural masculino. Esta lucidez en la lectura de su época incorporada en sus poemas aparece alentada por una voz que responde circundando un lugar de enunciación, trazando un espacio para sí y para otras poetas, que da cuenta de otra distribución de los cuerpos y de las voces en la poesía.

La performance se completa con la *vocalidad* de "Mago Merlín de la luz" (minuto 1.44) casi como un continuo: Laguna levanta la vista y sonríe, mientras el público aplaude, comienza a sonar de fondo una canción y la voz con incredulidad ataca el primer verso: "¿Cómo se hace un poema hermoso?". Esta pregunta, inmediatamente después de escuchar a la voz reflexionar con total sagacidad sobre su poética y sobre las lecturas que se hicieron de sus poemas, descubre un tono de juego y de humor que provoca las risas en el público. Mientras continúa la puesta en voz de "Mago Merlín de la luz", los cuerpos de los espectadores comienzan a moverse sutilmente al ritmo de la música: en el registro audiovisual puede observarse a la poeta uruguaya, Lalo Barruvia, detrás de Laguna

moviendo la cabeza acompasadamente en casi toda la lectura. Pareciera que este poema, al acercarse al *paisaje sonoro* de Laguna en ByF, fuese capaz de evocar su estado festivo.

El yo del poema y de la performance invoca al Mago Merlín y envía, a diferencia del anterior, al paisaje de la infancia, de la magia, de los cuentos de hadas y de la inexperiencia.[433] De los setenta versos que lo componen –siguiendo el texto publicado, dado que en la performance hay cambios, aunque sutiles, en la versificación–, veinticuatro comienzan con la interrogación de cariz inexperto sobre cómo hacer objetos, cosas y estados de los más diversos. Al alcanzar la mitad del poema, se devela la segunda persona a la que se dirigen aquellas preguntas: "Decime cómo se hace/ Mago Merlin de la luz" y su nombre se oye por primera vez, a diferencia de lo que ocurre en el texto escrito, en el que la aparición del mago se anticipa en el título. Este momento de la performance cobra vital importancia dado que la emergencia temática de la magia se traduce, a su vez, en un cambio de entonación (minuto 3.35) que hace resonar el eco de las lecturas rituales. En estas priman, según Monteleone, articulaciones que distan del habla cotidiana hasta tensar la voz con lo sagrado, se trata de "la voz ritual que interpela la divinidad y la conmina a

[433] Se transcribe el poema completo para su confrontación: "¿Cómo se hace un poema hermoso?/ ¿Cómo se hace el poema que es/ antes y después de la vida?/ ¿Cómo se hace un poema/ que me abra la noche para olvidar?/ ¿Cómo se hace un poema que no sea un poema?/ ¿Cómo se hace para dejar todo esto atrás/ y empezar al fin el comienzo de un poema hermoso?/ ¿Cómo se hace para no tener celos?/ ¿Cómo se hace para no sufrir?/ ¿Cómo se hace para hacer las cosas que me hacen bien?/ ¿Cómo se hace para enterrar las manos en la belleza?/ ¿Cómo se hace para empezar todo de nuevo diferente?/ ¿Cómo se hace para no tener miedo?/ ¿Cómo se hace para verme?/ ¿Cómo se hace para conocerme?/ ¿Cómo se hace para dejar de pensar en todo lo que hice/ y que se fue?/ Mis hijos ordenados en estantes/ y ahora cajas sobre el suelo./ ¿Cómo se hace para dejarlos ir sin flete/ en la mente/ en el corazón/ y en el cuerpo/ desde los pies hasta vos?/ ¿Cómo se hace para hacer milagros?/ ¿Cómo se hace para invocar la lluvia que me transforme?/ ¿Cómo se hace para los hechizos/ poderosos que cortan cuchillos/ bajo las raíces y generan pepitas y semillas?/ ¿Cómo se fabrican los rouges que besan para siempre/ y los pinceles que pintan cuadros fabulosos?/ ¿Cómo se hacen la cartas que transforman/ y las notas sobre botiquines que convencen?/ ¿Cómo se hacen los baños de inmersión/ que acarician los pies ajenos?/ ¿Cómo se hace para que el agua de la pileta de lavar/ lave un día y lo repita/ y ya lave sola?/ ¿Cómo se hace para que la luz/ entre en mi cuerpo y congele/ la sensibilidad/ la paralice/ la deje picando en un tinte hermoso?/ ¿Cómo se hace?/ Decime como [sic] se hace/ Mago Merlín de la luz/ que asciendes adentro de mi oscuridad/ que me repite y me repite mil veces igual./ Mago Merlín/ ¿Cómo se hace para saber,/ para saber cómo se hace?/ Mago Merlín sobre el quinto castillo/ desde donde la gente se tira al vacío/ esperando que el tiempo haga algo sobre el presente./ Desde la luz violeta/ donde los sonajeros de los bebés dormidos/ nos despiertan a los más grandes/ para ir al baño y descubrir en la madrugada/ que las cosas no han cambiado/ o han cambiado pero para otros./ Mago Merlín/ tú no harás la boda sin luz/ te lo pido,/ te lo ruego mago poderoso./ Te lo pido/ que me hagas más viva con los demás/ y más buena conmigo./ Que me hagas más viva con los demás/ y más buena conmigo" (2018b: 109-111).

hacerse presente en el tiempo actual" (2011: 136). Laguna oficiaría, de este modo, como una *médium* que celebra la ceremonia de invocación del mago Merlín.

El timbre y el ritmo de esta lectura ritual, arrastrando levemente las vocales, se mantendrán hasta el final del poema, aunque aparecerán sutilmente puntuados cada vez que se nombre al mago Merlín (minutos 3.35, 3.44, 3.47, 4.12). Así se versifica el poema, de acuerdo a la forma que parece perseguir el ritmo de la puesta en voz:

> Mago Merlín de la luz
> que asciendes adentro de mi oscuridad
> que me repite y me repite mil veces igual.
> Mago Merlín
> ¿Cómo se hace para saber,
> para saber cómo se hace?
> Mago Merlín
> sobre el quinto castillo
> desde donde la gente se tira al vacío
> [...]
> Mago Merlín
> tú
> no harás la boda sin luz.

Como puede observarse en la *vocalidad,* el sentido mágico e inexperto, de ninguna manera queda atrapado en lo infantil. La ingenuidad aparente de ciertas preguntas se pliega sobre interrogantes existenciales, el yo nombra a sus hijos –aunque performando una maternidad anómala dado que los ordena "en estantes"– y los hechizos tocan la oscuridad, como se manifiesta en la referencia al castillo del mago Merlín anudada con la muerte. En otras palabras, el estereotipo se corroe inmediatamente cuando se menciona el "quinto castillo" y, en el verso siguiente, ingresa en la imagen el suicidio de "la gente" que se tira al vacío. De acuerdo con estas contraposiciones, se desdibuja el tono infantil o adolescente que la serie crítica presentada –Rubio, Díaz, Ortiz– le atribuyó a las performances anteriores. En todo caso, debido al movimiento taimado de su performance el cuento de hadas se desplaza y deja entrever un cuento de terror. A su vez, la voz habita y deriva, antes que con la parodia, con la ambivalencia entre una mujer confundida, una niña inexperta y una pitonisa investida del poder de comunicarse con seres sobrenaturales.

A modo de cierre, se adopta un tono tensado entre el ruego de la oración religiosa y los manuales de autoayuda, precisamente en la repetición de una frase que se convierte en plegaria: "que me hagas más viva con los demás/ y más buena conmigo". Si bien en la edición del poema, también publicado posteriormente en el libro de Página 12, el ruego se

da una vez, en la performance se escucha tres veces, decisión que enfatiza su carácter de lectura ritual. Cuando la puesta en voz se consuma, la performer no habla, va directamente hacia atrás como intentando salir de escena pero, al no haber bambalinas, continúa siendo visible para los espectadores y para la cámara. Lo notable de este gesto reside en que, otra vez, permite establecer un cruce entre el cuerpo con la mirada fija en la hoja temblorosa que sale rápido de escena como seña de pudor y el ruego final del poema que implora "ser más buena conmigo". Así, la fragilidad corporal se cruza con esta falta de auto-estima marcada en el verso final. Un modo de simetría entre sonido y sentido se manifiesta,[434] entonces, entre el sentido escrito y el sentido vocal de la performance, puesto que uno resuena en y por el otro. El deseo y la imposibilidad de escribir un poema "hermoso", la invocación a un mago, el pudor y la vulnerabilidad de los últimos versos que re-claman más autoestima y menos bondad con los otros, se *tocan* (Nancy, 2007) con la dicción y las inflexiones de la voz. Pero, ¿cuál fue el papel de la voz en esta performance? ¿Cuáles fueron los efectos de la voz sobre el texto? ¿La autoridad de la voz emanó del cuerpo de Laguna o del papel que leía? En su entonación al invocar al mago, en la pausa que hace al decir "tú/ no harás la boda sin luz", en el eco del ruego final, se advierte la fuerza y el avance de la voz junto con el ritmo provenientes del *espacio sonoro* de la performance por sobre la textualidad. Lo que resuena en esta lectura es la potencia de la voz que, sin dejar de hacer sonar el sentido del texto, penetra en el espacio y en los espectadores de un modo singular que desborda al texto escrito.

Tal como se puede escuchar en el registro audiovisual, la música sube al final y comienzan los aplausos al ritmo de la canción, puede verse un brazo que se agita en el aire y se escuchan gritos: el éxtasis de la fiesta.[435] Como si el cruce de la puesta en voz del poema anterior en el que se había decretado el final de los noventa *–vocalidad* ligada al atrevimiento– junto con la articulación de una voz inexperta y temblorosa hubiese penetrado en los cuerpos para cambiar la *energía* (Fischer- Lichte, 2011). El sentido de la fiesta que triunfa en el primer poema, como descripción de lo que fue ByF en los noventa y los 2000, parece convertirse en realidad cuando finaliza la puesta en voz del segundo

[434] Véase nota al pie 416.

[435] La diversión y lo festivo son atributos que se han asociado especialmente con la noción de performance poética: "En Buenos Aires el evento donde interviene la poesía-performance adquiere la fisonomía de una fiesta, y en cuanto tal surge la posibilidad de la gratificación por lo fortuito y súbito" (Elliff-ce, 2005: 40).

poema que, por su *paisaje sonoro*, bien podría formar parte del catálogo de ByF. En esta performance, los sonidos y la música de las dos lecturas parecen resonar en cada uno de los participantes –a diferencia de la descripción de distancia de Ortiz y de Rubio a comienzos de los 2000– quienes cumplen con su parte en esta fiesta: bailar, gritar, aplaudir y formar una comunidad efímera. A esto se debe agregar que, como en una discoteca, las dimensiones del lugar generaron efectos en los espectadores que acompañaron el sentido festivo en la medida en que hicieron que los cuerpos se tocaran y se chocaran, que se percibiera el calor, de hecho, había personas paradas en la escalera y hasta en el piso de arriba.[436] Así, no parece haber más que resonancia, de la palabra y de la voz, en quienes participan de la escena de la performance. El poema, entonces, se vuelve audible como música de arenga que configura un estado poético festivo del que todos quieren y pueden formar parte. Aunque, más allá de esta zona celebratoria, el pasaje de la niña vestida de rosa a esta otra que se percibe a sí misma como "sobreviviente" deja caer, en su recorrido, el juego que limita con la muerte y con lo trágico en los dos poemas. En otras palabras, el tono de arenga, en su doblez, eclipsa la fragilidad de una voz pavorosa y vulnerable.

El *espacio sonoro*, los modos en que la sonoridad fluye, se percibe completamente diferente en la puesta en voz que hizo Laguna, unos años antes, en el marco del *XIX Festival Internacional de Poesía de Rosario* (Rosario, Argentina, 2011).[437] Si bien el poema de la lectura es otro –"No me acuerdo cuáles eran esos jeans" (2012)– y habilita un análisis diferente (el sonido puede leerse articulado al sentido de abandono del yo poético

[436] En relación con el espacio, Fischer-Lichte (2011) propone distinguir el espacio geométrico –en este caso, Alaska– del espacio performativo, aquel que solo tiene lugar mientras se extiende la performance y es experimentado por cada espectador de un modo particular como un "espacio atmosférico" que lo envuelve (234). Esta singularidad resulta, en gran medida, de la atmósfera que se crea a partir de olores, luces y, sobre todo, sonidos, dado que la apropiación del espacio es sonora. De esta forma, Fischer-Lichte advierte sobre la fuerza de desestabilización entre el adentro y el afuera de escena que ejercen los espacios sonoros de las performances, pues incorporan de forma inmediata todo sonido audible (249-255). A diferencia de lo que ocurre en las representaciones teatrales tradicionales en las que los sonidos de la audiencia devienen distracciones molestas, en las performances no habría un sonido exterior. En consonancia con la apropiación del espacio a través del sonido, en "El acto de escuchar" (1986 [1976]), Barthes se refiere al modo en que la escucha "capta los grados de alejamiento y los retornos regulares de la estimulación sonora. [...] el espacio doméstico, el de la casa, el del piso (el equivalente aproximado del territorio animal) es el espacio de los ruidos familiares, *reconocibles,* y su conjunto forma una especie de sinfonía doméstica" (244). Y agrega: "la escucha es la atención previa que permite captar todo lo que puede aparecer para trastornar el sistema territorial" (245).

[437] Registro disponible, también, en el sitio *Caja de resonancia*, *archivo virtual de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea.*

que atraviesa el poema), lo que no puede negarse es la diferencia espacio-temporal y el hecho de que las performances están abiertas a las contingencias de estos *espacios sonoros*. Al referirse a la singularidad de los festivales de poesía en Argentina, Molina dirá: "todo festival conlleva una intervención crítica, favorecida, por un lado, por su formato pero, por el otro, también por los efectos susceptibles de generar en las experiencias de sus participantes" (2015: 228). El cotejo de estas dos performances y estos dos festivales busca manifestar antes que la resonancia de la *vocalidad*, más bien la singularidad del *espacio sonoro* y el modo en que la voz se ve expuesta, abierta, a las características del encuentro.

En esta puesta en voz, puede verse a Laguna sentada detrás de una mesa, frente a un micrófono y un vaso de agua. A diferencia de lo que ocurría en la performance de Alaska, el *espacio sonoro* del Centro Cultural Parque de España se percibe silencioso y solemne. Sin desconocer el carácter conjetural de la valoración, es posible suponer que la vocalización del poema "Mago Merlín de la luz" en este *espacio sonoro* no hubiese terminado con aplausos al ritmo de la música. Sin embargo, el poema que puede efectivamente escucharse en el registro es "No me acuerdo cuáles eran esos jeans", publicado un año después de esta lectura en su poesía reunida por Mansalva,[438] tal como ocurrirá con las puestas en voz del Festival de Mar del Plata (los poemas fueron publicados un año después de la performance).

El registro audiovisual comienza directamente con Laguna, frente a sus papeles, quien lee el título del poema y empieza:

[438] Se transcribe la versión publicada por Mansalva: "Estoy en la vereda con mis jeans rotos/ me acabo de tomar 5 antidepresivos con cerveza/ y en la calle/ todo es mejor./ Fumo un cigarrillo y se me cae de las manos/ no tengo fuerzas y me encanta/ disfruto de no ser yo misma./ Salir y tirarme en la vereda es mi diversión./ Hace 4 meses que es mi hábito preferido porque/ descubrí el placer de evitar el dolor./ A pesar de esto creo que me estoy muriendo de tristeza, día a día./ Cuando no estoy en la calle pongo música linda en mi cuarto/ y me encierro a soñar todo lo que me estoy perdiendo./ Todos los días la misma linda música./ Me eleva y caigo como un pedazo de brea derretida sobre el colchón/ cuando no caigo sobre el piso./ Después/ limpiar un poco con la palma de mi mano mi jean roto./ Ya dejé todo/ pero no por Dios,/ porque sí/ porque le encontré un gusto especial a abandonarme./ Tengo un jean sucio/ manchado de baba y cerveza y pedacitos de Express./ En la calle no pido plata, ni me la dan./ Nadie me mira./ Los perros me huelen./ No tengo frío/ es pleno invierno/ y dejé de ser una chica friolenta./ Ahora no soy yo./ Hoy no sé qué me pasó/ que prendí la computadora./ Hacía cuatro meses y algo que no la prendía./ Eso que no vi a un chico bello./ Eso que hoy no vi nada especial en la calle./ No sucedió nada raro o diferente./ Puse la misma linda música de siempre./ Encontré una mandarina tirada en el piso y me la comí./ Me puse una regla en la cabeza/ para que haga equilibrio./ No siento nada especial hoy./ O tal vez sea que hoy la recordé, con su belleza infinita,/ y tuve celos,/ envidia y pánico/ y por eso me decidí a hacer algo./ Como en los días cuando era yo misma" (2012: 103- 104).

> Estoy sentada en la vereda
> con mis jeans rotos
> me acabo de tomar cinco antidepresivos con cerveza.
> Y en la calle
> todo es mejor.
> Fumo cigarrillo
> y se me cae de las manos.

A diferencia de las performances anteriores, excepto por la voz, no se observan rasgos teatrales evidentes: no hay música como en la performance del 2017, tampoco vestuario que acompañe el sentido del poema como en las performances de principios de los 2000, y mucho menos una representación de los versos leídos como en Cabaret Voltaire en 2003. Más cercana a la lectura pública a la que se refería Zumthor (1984), el texto parecería ocupar aquí un rol fundamental. Laguna, de hecho, sentada, no alza la vista del papel y sus movimientos se ciñen casi enteramente a los ojos que siguen la lectura y a sus manos al momento de girar las páginas. Si bien se advierten, entre la puesta en voz y el texto publicado, diferencias rítmicas que materializan los efectos de la voz por sobre lo escrito,[439] éste avasalla en mucho la escena al punto de que las páginas se ubican levantadas entorpeciendo la visión de la performer, pues no puede verse claramente ni su cuerpo ni su rostro.

En este sentido, Porrúa dirá de las performances poéticas de Pavón y de Laguna que construyen una nueva voz, una nueva artificialidad, puesto que llevan a un "grado cero" la interpretación hasta dar con el tono de una "adolescente desganada, monocorde" (2006: 11) con el que, además,

> homologa a nivel de fraseo lo banal con lo que no lo es. La sonoridad afectada, antinatural, se escucha como novedad en tanto se aleja de todos los modos de enunciar en términos poéticos [...] en el gesto de armar un grado cero de la interpretación se juega un nuevo dramatismo (que está bastante generalizado y comparte al menos Fernanda Laguna), una nueva artificialidad [...]. En esta nueva voz, lo que queda relegado en realidad es la materialidad de la poesía, el peso, la densidad y la arbitrariedad de las palabras con las que se construye un poema. (2006: 11)

Se trata, según Porrúa, de un tono monocorde, despojado de variaciones de timbres e intensidades que se aleja del "dramatismo" (2006: 11). De modo que, la "nueva voz" que ponen en escena las performances de Pavón y de Laguna, sería una "voz de época" (11). Es

[439] Esto se observa en la versificación o en el reemplazo de jeans por jogging. En la puesta en voz, lee: "tengo un jogging sucio/ manchado de baba/ y cerveza/ y pedacitos de Express" (minuto 1.15). Mientras que en el texto de Mansalva escribe: "tengo un jean sucio/ manchado de baba y cerveza y pedacitos de Express" (2012: 103).

decir que, más allá de distanciarse de los modos poéticos de enunciar, sus voces no dejan de resonar en las voces jóvenes de la cultura de ese momento. La falta de gestos teatrales elocuentes y el "grado cero" de interpretación construyen, consecuentemente, un nuevo dramatismo. En este empleo de la voz se desvanece la escucha previsible de lo poético para rearmar la distribución del *espacio sonoro* y, con ella, las escuchas poéticas. El tono monocorde explica, a su vez, las variaciones de métrica observables en la distancia entre puesta en voz y texto publicado, dado que, para sostener la lectura, la voz corta los versos más extensos y respira en el medio. ¿No se corresponde, esta *vocalidad*, con su concepción sobre lo poético y con los movimientos de atrevimiento y de temblor de su performance del yo? En la puesta en escena de una voz monótona y temblorosa que simula un movimiento de retirada respecto de la performance poética deviene la afirmación de su atrevimiento capaz de abrir la lectura a otra resonancia.

La voz, que Porrúa califica de "desganada", materializa en la lectura de 2011 la fragilidad del yo, mediante un tono monocorde e íntimo, que –a contramano de la banalidad señalada por Rubio y Ortiz– toma un matiz trágico, pues permite oír el estremecimiento y la depresión que hace sentido con versos como: "le encontré un gusto especial a abandonarme", "tengo un jogging sucio/ manchado de baba/ y cerveza/ y pedacitos de Express", "en la calle no pido plata, ni me la dan/ nadie me mira/ los perros me huelen" o "me decidí a hacer algo/ como en los días de cuando era yo misma"(2012: 103-104).

Ahora bien, ¿el cambio de esta puesta en voz respecto de las anteriormente analizadas, se desprende del texto escrito en la hoja o del *espacio sonoro*? Es preciso, en este punto, considerar las articulaciones entre ambos –poema escrito y *espacio sonoro*–, ya que, tal como señalaba Molina, cada festival y ciclo de lectura tiene sus particularidades: Poesía de Acá es un festival más cercano a la prueba mientras que el FIP de Rosario se asoció a tradiciones poéticas nacionales (Molina, 2015).[440] Y son estas distinciones las que determinan, en muchos casos, las elecciones de los textos.[441] Para cotejar las variaciones

[440] Explica Molina: "De modo general, el FIP Rosario se caracterizó por un repertorio con una clara predilección por autores nacionales que respondían a la tradición realista, «epifánica» o neobarroca nacional" (2015: 230).

[441] Los efectos de las puestas en voz en festivales de poesía, según el análisis de Molina (2015), se vuelven ostensibles en varios poetas contemporáneos que parecieran escribir pensando en la posterior lectura en voz alta: "en los poetas jóvenes y emergentes de todos los festivales se tiende cada vez más hacia una poesía escrita en relación con su puesta en voz, con su posibilidad de ser cantada, actuada y exhibida, no ya solo leída en formato libro, sino también oída y vista, y estas

anudadas con el *espacio sonoro*, puede escucharse la lectura que hace Laguna de este mismo poema, aunque no sea en el contexto de un festival sino en una charla a través de una plataforma virtual.[442] En esa lectura, el tono es notablemente distinto, pierde solemnidad y el ritmo cobra mayor velocidad, los finales de los versos se sostienen sin inclinarse hacia lo grave y se escucha una vitalidad que no está presente en la performance del 2011. De manera que resulta imprescindible analizar cada puesta en voz y cada festival en su singularidad para leer qué escuchas habilitan las distintas performances poéticas y visualizar los efectos que estos espacios –en este caso, dos festivales de poesía con sus tradiciones y una charla virtual– provocan en las performances y éstas en los poemas. No obstante, se subraya que, más allá de la influencia del *espacio sonoro* en la voz y en lo escuchable, sus performances alientan siempre el movimiento obstinado de su *hacer*. De esta forma, la voz, la performance del yo y el poema se convocan en su obcecación y desplazamiento, en su atrevimiento y su temblor.

Si a fines de los noventa y principios de los 2000, las performances de Laguna significaron la invención de un espacio y una voz que venía a erosionar las formas de leer legitimadas en ese momento –"era algo que hasta ese momento no había visto en poesía" (Ortiz, 2002: s/n)–, en la performance del 2017, su voz traza un espacio para las poetas que parece estar procesado, por un lado, en la recepción festiva de su performance y, por otro, en el hecho innegable de que es posible reconocer en los festivales performances cercanas o formas similares de leer. El espacio disputado o el *desacuerdo* poético puede verse ahora asimilado en el *reparto de lo sensible*, más específicamente, en el régimen de identificación del arte de la poesía y de la performance. La pregunta de si es buena poesía o no parece ser una inquietud extemporánea para una obra que se reactualiza, entre movimientos de atrevimiento y de repliegue, en una poética que, lejos de los pactos de calidad y de los

---

parecen ser las condiciones en las que circula la poesía en un momento de festivalización de la cultura. Estas formas de lo poético escritas para ser leídas y exhibidas aparecen en Mariano Blatt, en Federico Leguizamón, en Rocío Muñoz, o en Ceci Litoral o Ceci Mil; pero también en la poesía performática de Luciana Caamaño y su reciente versionado de «En una de esas» como video clip para canal Encuentro con Cristina Banegas" (237). Para un análisis de la "espectacularización" de la poesía, véase además: Garione, F. (2022). "Festivales de poesía en Argentina: territorios sonoros y producción de deseo".

[442] La charla en la que Laguna leyó el poema data de septiembre de 2020, en el marco del Ciclo de encuentros virtuales con escritorxs y bibliotecas populares de la Provincia de Buenos Aires, organizado por la Dirección de Bibliotecas y Promoción de la Lectura del Ministerio de Producción, Ciencia e Innovación Tecnológica. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=59dRxkp4FWY&t=98s

castillos de los poetas, apuesta por el movimiento. Ante este cambio en la distribución de lo audible, como es evidente, la potencia de su poética y de su renovada actualidad consiste en crear nuevos inaudibles y desvíos que, por su naturaleza, no pueden ser sino rodeados lejos de cualquier captura que intente inmovilizarlos.

4.3. La palabra como gesto teatral: ¿me escuchan, chicas?

Tal como lo manifiesta el término *vocalidad*, oponer la escritura y la oralidad reduce la complejidad de las articulaciones que se tienden entre la voz y la letra. Para Monteleone (2011), se dijo, el *fantasma de oralidad*[443] acecha a la palabra escrita en tanto "*inflexión oral del poema como dimensión imaginaria* que, sin embargo, puede tomar de las tradiciones orales su fundamento" (131, cursiva en el original). Cada texto, aunque escrito, se sustenta en una voz que involucra al ritmo y a la dicción de los versos, sean estos leídos en voz alta o no por "la voz concreta de la performance autoral" (131).[444] En este apartado, entonces, se desplazará el sintagma *espacios sonoros* (LaBelle, 2010) especialmente operativo para abordar las performances poéticas y se convocará la noción de *paisaje sonoro* o dimensión imaginaria de la escucha con el fin de referir al *fantasma de oralidad* que resuena en la escritura.[445]

[443] La imagen del fantasma alude a la entonación perdida, a las voces de los muertos que reaparecen en la letra: "en la escritura del poema [el poeta] debe realizar una transacción entre su texto y el fantasma de oralidad que evoca, como si allí se registrara un imposible, como si en el poema estuviéramos intentando siempre recordar en esa voz segunda, en esa voz articulada en letra, la entonación perdida de alguien que murió. Así habla en el poema el fantasma de una oralidad, que siempre se encarna y se reencarna una y otra vez en cada lectura, incluso en las lecturas en voz alta de los propios poetas, que son así una especie de médiums de sí mismos" (Monteleone, 2011: 127-128).

[444] Tal como afirma Francis Ponge al reflexionar sobre su propia escritura: "No solamente cualquier poema, sino cualquier texto –el que fuera– contiene (en el pleno sentido que la palabra contiene), contiene, sigo, su dicción. En cuanto a mí –si me examino al escribir– nunca me sucede que escriba la menor frase sin que mi escritura se acompañe de una dicción y de una escucha mentales, e incluso sin que sea (aunque muy de cerca) *precedida* por ellas" (2000 [1971]: 230, cursiva en el original).

[445] La noción de gesto de Giorgio Agamben, con la que se trabajó especialmente en el segundo capítulo, es convocante para pensar la teatralidad de la voz en estos poemas en la medida en que podría ubicarse en el umbral vacilante de lo (in)expresado en la escritura, entre la potencia y el acto, como un movimiento suspendido. Explica Agamben: "el gesto no es ni un medio, ni un fin: es, más bien, la exhibición de una pura medialidad, el volver visible un medio en cuanto tal, en su emancipación de toda finalidad" (2019 [2018]: s/n).

La inflexión oral de la palabra escrita puede leerse como gesto a partir de su doble dimensión: involucra al cuerpo, por un lado, y al vacío y la ausencia, por otro. Pero, ¿en qué sentido la palabra se sustenta de la corporalidad? En su reflexión sobre la materialidad de las imágenes, Georges Didi-Huberman (2017) se referirá al "cuerpo de la palabra", a partir de la noción *gesto de aire*: "gesto que involucra a todo el cuerpo, un *gesto de aire* creador de significados y significantes, pero también de flujos, de intensidades, de suspensos, de atmósferas, de acontecimientos impalpables que, sin embargo, se encarnan" (2017: 22, cursiva en el original). Así, la doble inscripción –efímera y táctil– de las performances poéticas (Garbatzky, 2013), reaparece en tanto gesto en estos poemas performáticos.

La singularidad y la historicidad constituyentes de toda voz no dejan de presentarse en la dimensión imaginaria de los poemas, dado que la palabra como *gesto de aire* ostenta el vínculo dialéctico entre lo singular –físico– y lo universal. Por un lado, la noción de Didi-Huberman (2017) permite afirmar que la *vocalidad* está hecha de aire, pues en la respiración se juega el ritmo, la intensidad y el pensamiento que ponen en movimiento la escritura. Mientras que, por otro lado, la noción de gesto, en línea con la imagen del fantasma de Monteleone, hace énfasis en la ausencia que no deja de presentarse, en este caso, como teatralización de la voz, y que revela en su interior lo más íntimo y lo más antiguo de las voces, aquello que Zumthor señalaba en términos de historicidad de la voz humana (2006: 10).[446]

La inflexión oral y su dimensión imaginaria guiará el análisis de tres poemas de Laguna: *Samanta* (1999), "A la noche" (2018b: 98-102) y "Los grandes proyectos" (2018b: 115-6). Dado que el *fantasma de oralidad* concierne a todo texto escrito, el recorte de la serie responde a la emergencia de una modulación singular: el gesto teatral –entre la potencia y el acto– que se desprende de las voces poéticas en estos poemas. Los primeros dos que conforman la serie se caracterizan por ser de los más extensos dentro de la poética de Laguna[447] y, sobre todo, por el hecho de que la voz poética los define desde el comienzo como un "cuento" (1999: 2; 2018b: 98) que el yo le narra a una audiencia imaginaria. De esta forma, uno y otro poema están conformados por un léxico que remeda una escena de

[446] Así como el gesto, la voz no es completamente propia, no es posible dominarla ni distinguirla de los otros –fantasmas– y del vacío en donde resuena.
[447] El poema-plaqueta *Samanta* está compuesto por doscientos versos mientras que "A la noche" por ciento veinticuatro.

oralidad y, asimismo, por gestos teatrales. La voz poética, efectivamente, supone a otro que mira –*theatron* en griego refiere al espacio para mirar, mientras que *thea* a mirada– y escucha –*auditórium*–. Por esto, los versos liminares de los dos textos destacan la expresión de saludo: "Hola". En detrimento de la linealidad cronológica, abordaremos primero el poema titulado "A la noche" en el que se lee:

> Hola amigxs
> es de noche aún
> y quiero contarles un cuento
> antes de que se duerman.
> (2018b: 98)

Tanto el título como los primeros versos remiten a una escena nocturna, más precisamente, a una escena tradicional en la que se narran cuentos para conciliar el sueño.[448] La imaginación sonora deja escuchar, a partir de esta inflexión oral, la historicidad de dicho gesto que, desde la Edad Media a esta parte, es viable reconocer como la narración oral de historias mitológicas y de cuentos de hadas. Ahora bien, mientras la escena y el "hola" del primer verso se corresponden con la inflexión teatral del poema, unos versos más adelante el yo preferirá, antes que el verbo "contar", el verbo "escribir": "Hoy escribo otro tipo de cuento/ uno que comienza en el presente" (98-9). La convergencia entre escribir y el adverbio "hoy" marca a la escena de cierta ambivalencia: ¿está escribiendo o contando en voz alta el cuento? O, mejor, ¿está escribiendo mientras cuenta? ¿Qué significa que el cuento comience en el presente? Aquí, la acción de escribir pareciera admitir una dimensión oral; ya que uno de los efectos que genera el poema es el de estar ante un texto que se escribe oral e improvisadamente como se ve en los siguientes pasajes: "voy a tratar de empezar empezando" (99) o "el cuento lo estoy inventando/ en cada segundo que pasa" (100). Lo que sigue, entonces, es un cuento extraño, sin un hilo argumental claro y plagado de giros que generan confusión, donde el yo se ubica como protagonista: "el cuento se trata de mí siempre/ aun cuando hable de mariposas/ aun cuando haga proyectos colectivos" (100).

De este modo, la historia se irá colmando de vacíos, mediante una ilación titubeante, cuyo arco temporal abarca desde su primer amor hasta las acciones más recientes: "Hoy

[448] En uno de sus textos curatoriales se convoca la escena de contar historias antes de dormir aunque se le añade un pliegue que remite a lo vital: "en el cuarto se cuentan las historias: las fantásticas y las cotidianas" (2019 [2006]: 12).

hice un tapiz/ hoy pasó de todo" (101). El pliegue sobre el presente marcado por el "hoy" continúa en una veintena de los versos que componen el poema. Sin embargo, la inflexión oral que configuraba un *paisaje sonoro* íntimo y teatral se extraña hacia el final. Esto es, que se obceca y se desplaza aquel paisaje íntimo que implicaba contar un cuento a sus amigos antes de dormir. Y lo mismo sucede con el paisaje teatral construido por la voz que se dirigía a una segunda persona del plural.

> Hoy
> es un poema que se extiende sobre el tiempo
> como la tinta de un pulpo que se propaga.
> Hoy el amor se hace chiquito
> tan chiquito que se esconde en la mirada de un amigo
> que me dice que me quiere
> que me dice que me extraña al encontrarnos en una esquina.
> –Nos vemos la semana que viene...
> –Sí, los extraño.
> Y se va...
> (2018b: 101)

El adverbio deviene poema –y el poema tiempo– mientras que propicia, mediante la invocación de la "tinta" del pulpo, el pasaje del cuento oral al poema escrito. Por otra parte, los gestos teatrales del comienzo desaparecen, la segunda persona imaginada se desplaza hacia la tercera: "Hola amigxs" resulta en la cita del final "un amigo". No indica que "se esconde en la mirada" de "otro" amigo sino "un" amigo, por lo tanto, no sería exagerado decir que aquellos "amigxs" que estaban escuchando antes de dormir el cuento se desvanecieron, no llegaron al final del poema, al igual que ocurrió con el *paisaje sonoro* totalmente reconfigurado. ¿Quiénes toman la palabra después de los guiones de diálogo? ¿La voz poética? Y, en todo caso, si una de las réplicas se corresponde con esta voz, ¿a quién concierne la otra? La marca gráfica del diálogo, hasta ahora ausente, se empeña en ubicar la voz como personaje dentro de un mundo ficticio que nada tiene que ver con la voz poética como personaje que se dirigía, al comienzo, a una audiencia imaginada desde el poema hacia el afuera. Como si la voz, entendida en tanto *gesto de aire,* hubiese acentuado "los silencios, los síncopes, los soplos que nos interrumpen" (Didi-Huberman, 2017: 47). Esto se debe a que la teatralidad que respiraba en y con esa voz –entre la potencia y el acto– se silencia poco a poco. La nota que funciona como colofón de este desplazamiento obcecado del *paisaje sonoro* –el gesto de la narración oral antes de dormir– es el verso final de la cita en el que se acalla la primera persona.

El desvanecimiento del paisaje se corresponde, a su vez, con el extravío de la diégesis: lejos del "fin" con el que concluyen las narraciones orales tradicionales que se cuentan antes de dormir, la voz poética transmuta hasta volverse inaudible en lo que parece ser un narrador en tercera persona encargado de interrumpir el final de la página mediante el uso de los puntos suspensivos (aunque en la siguiente vuelve, por un momento, la primera persona para resumir la intensidad del universo en los ojos del bebé "acurrucado en la falda de su madre cajera" (102)). De modo que el *fantasma de oralidad* se encuentra en esta inflexión oral –el gesto del yo de disponerse a contar un cuento en voz alta– suspendida: "un gesto y un suspenso del gesto, un deseo y un renunciamiento" (Didi-Huberman, 2017: 71) que da forma, a la vez, "a lo que se mueve y a lo que se desvanece" (75). En este caso, aquello que intenta emerger en la voz para luego desvanecerse es, justamente, su gestualidad teatral.

Por su parte, en *Samanta*, la voz poética que logra escapar de lo biográfico para dar lugar al advenimiento de un personaje con características sobrenaturales, se constituye sin asumir una posición fija, apostando nuevamente al *deseñalamiento*. Se lee:

> –¡Hola!
> Mi nombre es Samanta
> y he venido a este planeta
> a contarles un cuento.
>
> –Soy Samanta Felicidad
> mis manos son heladas
> y no puedo tocarlos
> porque al hacerlo los puedo congelar.
> (1999: 1)

En esto versos, la voz poética no detenta la tensión entre *individuo real*, figura autoral y yo poético, como sucede en gran parte de su obra. No solo por el nombre que ésta se atribuye en los versos iniciales sino por el léxico y la dimensión sonora que se despliega a lo largo del poema. El uso del pretérito perfecto, la referencia a la escena de narración oral interplanetaria de un cuento y el súper poder que se asigna a sí misma la voz se constituyen como prueba innegable de esta falta de tensión entre *individuo real* y personaje. Lo que se escucha en estos versos, más bien, es la historia de un ser fantástico de otro planeta que remeda y actualiza el habla de las hadas provenientes de los cuentos infantiles. El sonido –"he venido", por ejemplo– hace sentido con la imagen de los cuentos tradicionales, en donde se acentúa un decir arcaico que, como todo *gesto de aire*, se desvanecerá unos versos

más adelante. Esta dimensión imaginaria de la escucha aproxima al poema a la teatralidad de la performance cuyos gestos se sustancian, asimismo, en las marcas que imprime el guión de diálogo al comienzo de cada estrofa.

El uso del diálogo es un recurso persistente en la poética de Laguna como se observa, por nombrar dos ejemplos, en el poema sin titular "–Bienvenida querida!/ Este es el futuro/ –Estoy feliz de llegar" (2018a: 18) o en otro, también sin titular: "–Señora... baja? –Si... bajo" [sic] (2018a: 57), versos en los que la oralidad se configura completamente en el interior del poema mediante la puesta en escena de personajes que dialogan. A diferencia de estos poemas y de "A la noche", el diálogo en *Samanta* se pliega sobre lo teatral. Es decir, una performatividad que se sostiene mediante la imaginación de la mirada y la escucha de una audiencia a la que se dirige la voz que no está articulada como un personaje dentro del poema.

Se delinea, de este modo, una invitación a la lectura en voz alta, como advertía Ortiz (2002),[449] en la medida en que el yo pareciera recurrir a la gestualidad teatral infantil que resuena en el ritmo y el tono de la palabra:

> –Recibo otro mensaje en este momento
> que aún no se los puedo contar.
> [...]
>
> –Gracias.
> Les doy las gracias a todos
> por escucharme.
> Aveces en mi planeta [sic]
> mis amigos no me escuchan.
> [...]
>
> –Esta vez no bajaré de mi nave,
> porque no está en los planes del Rey.
> Desde aquí les cuento el cuento
> porque no preciso gritar.
> (1999: 3-7)

La modulación teatral puede rastrearse en el uso de deícticos – "aquí" o "este [momento]"–, en el verbo "escuchar" y en el juego tonal anudado a lo infantil del saludo y la presentación, mímica que hace sentido con la disposición de la escena como narración oral de un cuento y con el paisaje en el que conviven reyes y rocas con ojos. De este modo, se observa la

[449] Afirma Ortiz: "Desde este punto de vista, algunos de los textos más característicos de Byf deberían leerse como textos dramáticos, es decir, textos virtualmente representables y que se justifican en última instancia en la escena" (2002: s/n).

teatralidad mediante la cual se pone en escena el poema que, a su vez, remite a su performatividad intrínseca. En estos versos, lo performático se dirime en la escritura sin la necesidad de la puesta en escena anterior o posterior. Ocurre que la dimensión imaginaria de la escucha teatral consiente "arrastrar consigo poeta y escritura más allá de cualquier actuación programada", como afirma Elliff-ce (2005: 36). Convendría precisar, sin embargo, qué espacio imagina la dimensión sonora del poema, esto es, la voz que internalizan los lectores. ¿Se trata únicamente del paisaje de la infancia?

La voz poética, quien se presenta a sí misma como Samanta Felicidad, con un rostro "transparente" que "se parece mucho a una rosa", con "ojos de luz verde" (1) y cuyas manos poseen el poder de congelar todo lo que tocan –haciendo resonar el cuento "La reina de las nieves" ["Snedronningen"] de Hans Christian Andersen (1844)– construyen un mundo fantástico e infantil. En el cuento danés, la reina de las nieves es un ser hecho de hielo que revolotea sobre la ciudad y en cuanto se acerca congela las ventanas del pueblo con solo mirarlas y a los niños, tal como Samanta en el poema. Dichas imágenes infantiles coinciden, a su vez, con el ritmo de los versos y la inflexión oral del poema. Ahora bien, ¿cuáles son los silencios que configuran este *espacio sonoro*? ¿Qué sería lo inaudible de esta voz? Y, si lo hubiera, ¿cómo se podría referir textualmente? La respuesta que aquí se ensaya es que, dado que el resto inaudible se sustrae a la audibilidad, lo que habría es una nueva posibilidad de escucha, en este caso, de las *potencias anómalas* del estereotipo –una princesa/hada que se pasea semidesnuda por las calles y se enamora de una roca a la que describe como "mujer almada" (26)– que conmueve el paisaje del cuento infantil.

"He traído permiso y sonrisas" (1999: 2), afirma categóricamente el yo quien, al tiempo que lo enuncia, performa el enunciado. Sucede que todo el extenso poema performa la libertad de: escribir poesía como si se contara un cuento en voz alta, explorar el estereotipo, habitar afirmaciones que se desprenden de la moral y de la parodia a la vez –"Cuando era más joven/ toqué a un niño pobre" (5)– o despojarse de la metáfora –"Me gusta.../ La música me gusta" (3)–. En fin, el *paisaje sonoro* del poema se segrega de la ingenuidad y abraza la estupidez, posición que habilita el desplazamiento tramposo entre estereotipos e ideas legitimadas, por un lado, y lo más singular del yo, por otro. Entre las obviedades que, miradas de cerca, devienen desconcertantes, se destaca el "mensaje cósmico" que el yo le da a su audiencia imaginada: "No están solos" (2) y "Todo lo que hacen/ ya fue hecho" (3). La red, la copia, el solapamiento de tiempos heterogéneos, ¿acaso

el lector no está, desbordando el paisaje infantil, frente al programa estético de la performance del yo de Laguna? "He traído permiso y sonrisas", dice Samanta, y el verso, escuchado en el 2023, cobra una relevancia inusitada al pensar el camino de la performance de Laguna y los efectos "de permiso" que generaron sus *formas de hacer* desde ByF. El *desacuerdo*, que se apuntaba a comienzos de los 2000, inventó un espacio para una voz que, como se dijo, se volvió parte del reparto de las voces audibles de la poesía argentina. En la escucha que este análisis realiza, en el sentido propuesto por Nancy (2007), se juega, entonces, la posibilidad de escuchar lo erótico y la crueldad de esta voz. De modo que, gracias a la acción del tiempo, la obstinación y lo inubicable de su voz, capturada a principios de los 2000 por nociones como banalidad o ingenuidad, dejan entrever nuevas zonas (in)audibles del poema.

Finalmente, la serie propuesta se completa con "Los grandes proyectos" (2018b), poema que da título al libro editado por Página 12. A diferencia de "A la noche" y de *Samanta*, el *paisaje sonoro* no remite a la imagen de narración oral de un cuento infantil, más bien envía a una disertación dirigida a las "chicas", vocativo que se presenta en el verso inicial: "Los grandes proyectos, chicas..." (115). A partir de los puntos suspensivos es posible imaginar el *gesto de aire* –materia y vacío a la vez– que la inflexión oral comprende. Al continuar con la lectura, esta imaginación sonora se confirma en la medida en que el segundo verso repite –ahonda la distancia, diría Didi-Huberman (2017: 50)– como en eco: "Los grandes proyectos/ son muy gigantes" (2018b: 115). Aquello que en el primer verso quedó suspendido, se enuncia en el tercero, aunque si se amplía la escucha, el enunciado interrumpido se extiende desde el título del libro, pasa por el título del poema y se coloca en el primer y segundo versos. Como si para escuchar la continuidad de ese enunciado hubiese sido imperioso discontinuar el decir con el fin de "crear el aura de una aparición sonora" (Didi-Huberman, 2017: 50). ¿Sería legítimo escuchar, abonado por los puntos suspensivos del primer verso, en esa tautología –grandes proyectos que son gigantes– el ritmo y la intensidad de una primicia feliz que no se enuncia? ¿Es ese eco un rastro que acentúa aquello que puso en movimiento la escritura del libro y que el poema, de alguna manera, se propone (no) cerrar?[450]

[450] Podría decirse que el libro *Los grandes proyectos* concluye con este poema, aunque es necesario aclarar que luego figura una nueva sección titulada "Control o no control" en donde se presenta una selección de su poesía reunida en 2012. Es decir, "Los grandes proyectos" cierra la serie compuesta por poemas inéditos hasta ese momento de Laguna aunque no la totalidad del libro.

Ahora bien, la teatralidad que inviste a la voz no se circunscribe simplemente al vocativo, segunda persona del plural, que se imagina y a la que se dirigen los versos. Más adelante el yo afirma: "Los grandes proyectos a las 2.21 de la mañana./ ¿Me escuchan, chicas...?" (115). La pregunta, por su cariz fático, hace emerger el gesto teatral en la elección del verbo y, por otro lado, el tono de una arenga política mermada. Las "chicas" no están leyendo, están escuchando a la voz poética que, por lo tanto, se ubica como la disertante. Lo que esta voz desea que escuche la audiencia imaginada se compone de una insistente reverberación que convierte al poema en una caja de resonancia:

> Los grandes proyectos.
> Esos grandes proyectos
> en los que invertimos onda y ganas.
> Bueno,
> esos grandes proyectos
> son tan hermosos
> tan tan lindos
> gastamos tanto tiempo
> y bueno...
> los grandes proyectos.
> No lo olviden jamás.
> Los grandes proyectos,
> Los grandes proyectos.
> (115-6)

El eco de los primeros versos, como se ve, se extiende hasta el final del poema. En cada repetición, la *vocalidad* respira hasta crear una musicalidad puntuada por el ritmo de la -ye-. ¿Qué sentido acompaña a este sonido? ¿Es posible escuchar en la resonancia prolongada del yeísmo –propio del español rioplatense– el sonido de la conversación que se despliega en secreto? Si el gesto teatral enviaba, en un principio, a imaginar la escena de una disertación, ¿qué dimensión y remisión de sentido abriría el eco insistente de la -ye-? El *paisaje sonoro* se pliega, más que hacia la grandilocuencia del sermón o del liderazgo masculino, hacia la confabulación de mujeres que, a las "2.21 de la mañana", planean proyectos cuyo valor reside en la dimensión política y gozosa atinente al secreto femenino.[451] De hecho, sucede que en todo el poema nunca se enuncia cuáles son esos

[451] En este sentido, puede leerse la potencia política de las *lenguas de las locas* tal como la describen Laguna y Palmeiro (2023): "código común, contraseña de alianza aberrante de resistencia. Es la lengua de la oralidad que sobrevivió en secreto en peluquerías, cocinas y baños de discotecas (espacios de confinamiento pero también de trinchera histórica de la sororidad, de intimidad entre mujeres)" (21). Efectivamente, según narran a lo largo de *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista* (2023), las consignas, las canciones, las

grandes proyectos, como si en la mera instancia de enunciación se engendrara la potencia de estos. La doble aparición del "bueno", término y repetición que abonan la gestualidad performática del poema, funcionan como cavidades en donde la resonancia -ye- respira, se detiene, para continuar marcando el silencio. Cada vez que la voz se ve animada a desplegar nuevas palabras que se escapan de la repetición –dice: "en los que invertimos onda y ganas" o "gastamos tanto tiempo"– y simulan revelar el secreto –cuáles son "esos" proyectos gigantes–, el "bueno" golpea el ritmo, lo corta, para devolverlo al sonido de la confabulación. En el "bueno" reside el secreto que no se dice pero que anuncia la existencia del secreto, el gesto mismo de nombrar la ausencia. El poema acaba siendo, a fin de cuentas, un rodeo del misterio que presenta –los grandes proyectos– sin revelarlo.

El *fantasma de oralidad* que resuena en los versos de este poema y que, en tanto eco del título, es posible extender a todo el poemario con distintas inflexiones, es el goce que pone en movimiento la *vocalidad* de la palabra –*gesto de aire*– animada por la lógica del secreto y las alianzas ilícitas que renuevan "el peligro femenino" (Laguna y Palmeiro, 2023: 19). La modulación teatral del poema –performando, a partir del sonido, la escena de la charla en secreto– remite a un sentido que desprende a los proyectos de su factibilidad en la medida en que no importa cuáles sean ni qué o a quiénes impliquen sino que su valor estriba en enunciarse con insistencia entre las chicas, creando el doblez de lo que no se dice. Porque si en el camino de la performance de Laguna convergen grandes proyectos, son estos: los que se traman en la madrugada, en secreto, sustrayéndose de lo audible, proyectos que las chicas como Laguna no olvidarán jamás.

En la medida en que la performance de Laguna adopta la obcecación y el desplazamiento como formas de *seguir haciendo*, puede verse entonces, el modo en que la puesta en acto en sus performances poéticas y en la inflexión teatral de sus poemas performáticos continúa desplegando estos movimientos respecto del ser y del hacerse, de la correspondencia entre sonido y sentido, de lo infantil y de lo aterrador, de los marcos teatrales y los encuentros de amigas. Las puestas en voz analizadas, al tiempo que ensayan un *deseñalamiento* en relación a las ideas ligadas a ciertos *paisajes sonoros* infantiles y

acciones públicas y los paros surgieron, en gran medida, en la noche, en la intimidad de la conversación, y a veces, puesto la transgresión que implican, en forma de chistes.

adolescentes habilitaron un *desacuerdo*, debido a que aun cuando parecían retirarse a un "grado cero" o "distraído" de teatralidad, conformaron una *vocalidad* novedosa que, eventualmente, se volvió parte del *reparto de lo sensible* y escuchable en la poesía argentina. Esto último pudo verse en las performances de 2011 y de 2017 abordadas, en tanto dichas puestas en voz no dejan de jugar con el atrevimiento –como la afirmación rutilante de "Terminaron los 90"– y el temblor que se observa en el tono de autoayuda con que se cierra "Mago Merlín de la luz" o la forma agazapada con la que se lee "No me acuerdo cuáles eran esos jeans".

Del mismo modo, la inflexión oral de los poemas estudiados evidenció una voz decididamente dramática capaz de crear *paisajes sonoros* en constante reconfiguración. Las escenas de la narración oral infantil de *Samanta* y de "A la noche" se desvanecieron, como todo *gesto de aire*, permitiendo atisbar los movimientos obstinados de su performance. Mientras que el sonido del secreto femenino imposible de capturar avanzó, primero sobre los versos de "Los grandes proyectos", y, mediante el eco del título, sobre el poemario. Aunque, podría agregarse, ese secreto peligroso que rodea grandes proyectos de chicas, se extiende a lo largo de todo su camino de la performance.

Recapitulación y conclusiones

esos grandes proyectos
son tan hermosos
tan tan lindos
gastamos tanto tiempo
y bueno...
los grandes proyectos.
No lo olviden jamás.
(Laguna, 2018b: 116)

A lo largo de los cuatro capítulos de esta tesis se estudió la obra de Fernanda Laguna a partir de la fórmula *camino de la performance*. Antes que como programa artístico o método, este camino designó el movimiento incesante de su hacer, guiado por la fuerza que denominamos, a partir de Laguna, del *deseñalamiento.* El recorrido por los desvíos, los cruces y los desplazamientos de su performance, destacó como rasgos constitutivos de ella a la inestabilidad, la intuición, el no saber, la deriva, así como la celebración de la amistad y del deseo. Esto confirmó que la pregunta que su obra arroja no se reduce a cómo escribir o cómo editar sino a qué camino seguir para *hacer* arte.

Su modo inédito de seguir produciendo debió ser pensado a partir de la interrogación e invención continuas de *formas de hacer*: poesía, libros, espacios, muestras, cuadros, textos curatoriales, novelas, puestas en voz, yoes y géneros. El estudio de estas *formas* configuró la hipótesis general: Laguna arriesga una forma singular de *seguir haciendo* arte que adopta la obcecación y el desplazamiento como estrategias para no detenerse. Entendidas como dos instancias de un mismo movimiento, en el transcurso del análisis se desplegó una constelación de sentidos en contacto con dichas estrategias que permitió no solo nombrar la insistencia renovada de su performance sino elaborar una definición propia de los movimientos de acuerdo con la obra de Laguna. *Deseñalamiento*, obstinación, deriva, deslizamiento, movimiento inquietante y taimado, desubicación, desmarcación y "un paso al costado" signaron, junto con la obcecación y el desplazamiento, la potencia de su perseverancia en aparecer siempre corrida, donde no se la espera, difícil de capturar en posiciones fijas como artista, poeta, escritora, curadora, gestora, performer, *vieja gagá*, *boluda*; del mismo modo en que sus producciones y proyectos se vieron desplazados de ideas consensuadas de libro, poesía, galería de arte, género, curaduría, banalidad, yo autoral, originalidad, amor romántico o feminismo. A su

vez, la noción de performance ponderó las implicancias temporales y materiales que su obra convoca: la flexión sobre el presente, la tensión entre el ser y el representar propia del performer, la teatralidad, la incertidumbre, lo táctil y lo corporal, junto con la exploración de lo efímero y de lo precario.

Por lo tanto, el **primer capítulo** estudió las *formas de hacer* libros y espacios a partir de Belleza y Felicidad. Tanto las formas de edición y de circulación del sello editorial iniciado en 1998 como la escena dispuesta por el espacio de arte y encuentro en el que se convirtió ByF entre 1999 y 2007, fueron consideradas formas singulares de pensar y de *hacer* arte. El término performance en tanto "arte del hacer" visibilizó el cariz artístico e inquietante de su *hacer* entramado con lo poético. Permitió abordar, asimismo, la flexión sobre el presente, la exploración de la precariedad y de la inmediatez, además de los cruces entre personas y saberes disciplinares. Se contemplaron, fundamentalmente, tres aspectos con los que la performance de Laguna juega y deriva: la amistad (*hacer* con otros), la inmediatez (*hacer* sin tiempo, emulando la velocidad de las redes sociales) y la precariedad (*hacer* con los materiales y saberes que se tiene al alcance).

Desligado de los compromisos de toda descripción panorámica del proyecto, el capítulo atendió a los rasgos de esas *formas de hacer* que conforman y renuevan la performance obcecada y desplazada de Laguna respecto de la posición de editora, de gestora, de artista y de poeta. Se afirmó que el movimiento de *deseñalamiento,* consecuentemente, comprende los efectos de esas *formas de hacer*. Así, se consideraron registros diversos de la escena –entrevistas, fotografías, fichas, reseñas, textos curatoriales y críticos– que evidenciaron el eclecticismo del espacio, el deslizamiento respecto de otras galerías y prácticas curatoriales. En este marco, se vislumbró el modo de concebir el arte como "laboratorio" de relaciones y de vínculos que implicó, entre otras cuestiones, repensar la noción de autoría y de red. Con respecto a las *formas de hacer* libros se advirtieron la inmediatez y la precariedad como gestos que deslizaron las plaquetas hasta solaparlas con las notas de lavandería o los cuadernos escolares constituyendo una *caligrafía precaria*. Esto consintió la posibilidad de establecer vínculos con otras zonas de las producciones de Laguna, como sus poemas, sus carteles o su obra visual *No necesito nada del primer mundo* (2001), las cuales constataron la desacralización de la idea de arte y de artista. En este sentido, pudo plantearse el modo en que la revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*(2002) se tensó con lo epistolar proponiendo una "poesía de Hotmail", al

tiempo que mostró las relaciones que pueden establecerse con los fanzines, especialmente, con la revista feminista de principios de los noventa llamada *Riot Grrrl*. Estos lazos se afirmaron a partir de la materialidad de la edición, el distanciamiento respecto de las ideas de calidad, la exploración de la escritura como dispositivo de encuentro, la insistencia en la revolución, el tono de confrontación y el énfasis en el poder del deseo. En relación al catálogo de ByF, se manifestó su heterogeneidad, la edición de y con los amigos, junto con el carácter refractario a lo fijo en donde reproducción seriada de fotocopias y singularidad se cruzan. Asimismo, se analizaron dos performances que tuvieron lugar en el espacio: "Remate de obra en vivo" (2004) y el cierre de la galería (2007), las cuales permitieron mostrar el *deseñalamiento* en relación con los límites de obra, de autoría y de disciplinas. En la última parte del capítulo, se recuperó el sentido de desplazamiento en otros proyectos de Laguna en función de la descripción que ella propuso al referirse a ByF Fiorito: "un paso al costado". En esta dirección se estudiaron los deslizamientos respecto de las nociones de artista y de obra en el marco de ByF Fiorito y de Eloísa Cartonera. En consonancia con la aparición de Internet, se vio cómo estas formas modularon un cambio de paradigma que propició el *hacer* colaborativo y desplazó la idea de autoría individual. Así, se observó el modo en que la exploración de las redes alentó la imaginación estética y política de una zona del arte argentino, como se analizó en el último apartado, en ByF, ByF Fiorito, Eloísa Cartonera y *Donaciones*.

Se concluyó que todas estas *formas de hacer*, si bien fueron herederas de revistas y proyectos anteriores, dinamizaron y configuraron una nueva *repartición de lo sensible* que se correspondió con un *sensorium* de un espacio-tiempo compartido, principalmente, entre chicas: el fanzine *Riot Grrrl* y el ciclo de poesía Zapatos Rojos. La argumentación de la hipótesis general respecto de la obcecación y el desplazamiento mostró que ByF fue un espacio accesible para errar y explorar lo poético, y, al mismo tiempo, sondear tanto los vínculos entre personas como entre literatura, arte visual y performance. De esta manera, se explicitó que los alcances de estas *formas de hacer* que el análisis considera obstinadas, no solo no se olvidan –como propone el poema "Los grandes proyectos"– sino que reverberan en la literatura y el arte argentinos de las últimas dos décadas.

En el **segundo capítulo** se estudió el modo en que Laguna devino un *mito* de los años noventa en la literatura argentina a partir de la afirmación de que su obra puso en escena un yo que no pudo deslindarse cómodamente del yo autoral ni del *individuo real*. En

un primer momento, se advirtió cómo algunos de los interrogantes con que la crítica intentó atender a los atributos singulares de la obra se transformaron en preguntas en torno a su figura autoral. La cuestión sobre el ser y el hacerse –¿es o se hace (la *boluda*, la poeta, la *vieja gagá*, etc.)?– operó, entonces, como una pista para leer su poética, puesto que *hacer* un yo resultó, en su obra, una forma entre otras de *hacer* arte. De modo que el nombre "Fernanda Laguna" se perfiló en tanto nombre de una obra que se hace por vía de la performance. Con el fin de sortear las limitaciones que suponían categorías como figura autoral o personaje, se consideró operativa la noción de performer, dado que permitió evidenciar las tensiones entre estas categorías y su obra donde se juegan la obcecación y el desplazamiento. Pudo afirmarse que las *formas de hacer* un yo o varios yoes de Laguna, en principio como artista del Rojas y de ByF, exceden en mucho sus publicaciones. En este sentido, se señaló que el desplazamiento ejercido sobre una posición fija se performa tanto en sus declaraciones como en su escritura y su producción visual.

El capítulo comenzó abordando el relato mítico construido por Laguna en dos intervenciones: una breve autobiografía publicada en el sitio Bola de Nieve en 2005 y una charla pública en la Universidad de Buenos Aires en el año 2019. En seguida, se destacó que las leves variaciones entre uno y otro relato manifestaban una deliberada construcción de su yo ligada a ciertos movimientos y atributos, aunque se distinguieron, especialmente, el atrevimiento y el temblor. En la escena de origen narrada se vio, por ejemplo, el atrevimiento implicado en la decisión de ponerle de nombre *Poesías* (1995) a cuadros, o en el hecho de autoeditar su libro y entregárselo a Arturo Carrera y Pablo Pérez. Mientras que el temblor también se presentó en el gesto de titular de esa forma la plaqueta para subrayar su carácter poético, pues dicho título denota la necesidad de validación del marco aunque, según relata, fueron las amigas –Gabriela Bejerman y Cecilia Pavón– quienes le confirmaron que sus producciones eran "poesías". En una segunda instancia se leyeron estos movimientos en sus textos –poemas, cartas, textos curatoriales y narrativos–, sus obras visuales y sus declaraciones públicas. El atrevimiento y el temblor se manifestaron en su inclinación doble por *correr el riesgo*. La primera, literal, consistió en alejarlo a partir de su supuesta falta de seriedad, cercana al chisme y al chiste. Y, la segunda, implicó asumirlo junto con la estupidez y las estrategias que de allí se derivan, como el juego con lo banal, lo mal hecho, la copia, la posición de la fan, la errancia y el *gesto débil*.

Estos movimientos permitieron trazar, asimismo, un recorrido entre el yo de sus primeros poemas que hablaba con hormigas y creía en el corazón de Xuxa hasta el poema "Terminaron los 90" en el que se declara sobreviviente, lo que puso en evidencia la acción del paso del tiempo en su performance y el modo en que las prácticas feministas de Laguna *individuo real* se filtraron en ella para tensar vida y escritura, aunque siempre de forma obcecada. La noción de *individuo real* de Foucault (1969) resultó productiva para nombrar esas particiones, es decir, los modos en que la cultura interpreta una vida que en lo real no está escindida. Se evidenció que parte de la supervivencia de su performance se ligó a la actualización permanente de su hacer en un camino que no tiene una meta fija sino cambiante, que se hace de desvíos, de atajos, de trampas, de movimientos hacia atrás y hacia adelante a "las siete de la tarde", como señala en su texto "Momento eterna" (2011), cuando los límites se vuelven difusos. Se estudió la obstinación, entonces, desplazada de su figura a su obra en la que se materializan estos desvíos respecto de las esencias –qué es un poeta, qué es un artista, qué es un poema o una obra–, de las ideas de calidad –lo bien hecho se desliza para que ella pueda "meter el culo" en la poesía–, de la noción moderna de originalidad –como se analizó en las pinturas *Luis Miguel* y *Cristian Castro* de 1994–, de la especificidad disciplinar y de cualquier idea fija que se empeñe en inmovilizar la fuerza de esa deriva, como se vio detenidamente en la carta dirigida a Victoria, sin titular, incluida en *Espectacular...* (2019). De esta forma, pudo leerse el carácter de su posición, dado que en su performance, Laguna es (atrevimiento) y no es (retirada) –tensión propia de la performer– artista, poeta, escritora, curadora, gestora, performer, *boluda*, *vieja gagá*. La búsqueda, y al mismo tiempo motor, del *camino de la performance* consiste en la posibilidad de prolongar su movimiento obstinado: se continúa *haciendo* (poemas, cartas, textos, cuadros y espacios) como un modo de seguir desmarcándose de los sentidos ya fijados y de renovar el atrevimiento y el temblor engendrados en la escena inicial.

El **tercer capítulo**, por su parte, se centró en el análisis del género en performance a partir de las voces *feminizadas* de Laguna. Para esto, se convocó la noción *feminización* de Nelly Richard (1994) con el fin de desprender el análisis de los esencialismos de género que suponen el término femenino o el sintagma "literatura de mujeres", aunque sin dejar de nombrar la fuerza de desborde de sus voces respecto de los marcos de significación masculina. En esta misma línea, se recuperó la noción de género propuesta por Judith Butler (1998) con la que se estudió el modo en que estas voces *hacen* género y (des)*hacen*

el lugar común. En efecto, pudo verse que, mientras que la repetición de actos y conductas que crean el género sobre un cuerpo cumple la función de inmovilizarlo y esencializarlo, el movimiento taimado de la performance de Laguna deshace la fijeza y la identidad. Según pudo leerse, sus voces *feminizadas* exploran más bien la experiencia de ser deshechas; esto es: la deriva anómala, antes que la construcción y el reconocimiento. Así, se advirtió que tanto en su escritura como en aquellas pinturas donde se performa el género, Laguna vuelve audibles deseos y estados que exploran las *potencias anómalas* de los discursos y géneros disponibles. De esta forma, el análisis describió los modos en que sus voces *feminizadas* entran y salen –dis-curren– de los lugares comunes pertenecientes al imaginario femenino para desde el interior de estos hacerlos temblar. Se consideró, particularmente, la manera en que estas voces asedian los estereotipos e imposturas que atraviesan el discurso amoroso, las consignas del movimiento feminista, los cuentos de hadas y el relato bíblico.

Dado que el amor es un lugar privilegiado de la performance y del estereotipo, en un primer momento se estudió el estereotipo de la enamorada y la constelación de figuras que de allí se desprenden, tales como la espera, la obsesión, la identificación, el sufrimiento, la magia y lo indecible. Con respecto al lugar común, se destacó cómo sus producciones recuperan figuras pertenecientes a los cuentos de hadas como las princesas y los príncipes pero desorientándolas. Si en sus poemas resonaban las princesas tristes de Rubén Darío pronto las voces comenzaron a desafinar. En "¿Tengo hambre?" (2012), la princesa espera un príncipe con las cejas cortadas en cuatro al tiempo que intenta hacer la digestión, mientras que en "Vamos a correr" (2018a), los vestidos de raso incomodan puesto que demoran la huida que permite vivir el amor entre mujeres. En este marco, se leyeron otras escenas de espera que reproducen las imágenes del sufrimiento para luego conmoverlas como en la plaqueta *No quiero manipularte con este cuento* (2008). En este texto, se observó el movimiento dado que, si en un primer momento la constelación de imágenes ubicaba a esta voz en el lugar de la pasividad y de la desesperación hallable en el discurso amoroso y los cuentos tradicionales, seguidamente aparecieron pequeñas acciones, como comprar un consolador, que agenciaron a este yo y reivindicaron el autoplacer que remite a consignas del movimiento feminista. Pero, como se vio, estas imágenes fueron también desplazadas en tanto el consolador azul envió al "falo" de un príncipe y el texto terminó perfilando el casamiento y la maternidad como destino. De este modo, lo que se evidenció es que sus voces se *deseñalan* con insistencia y no es posible fijarlas en ninguno

de los relatos disponibles sin que desentonen. En este mismo sentido, se advirtió que el *sujeto* y el *objeto amado* se escurren de las etiquetas esbozando un lugar siempre en fuga tanto en el deseo imposible de nombrar el amor como en el deseo de identificación total que se señaló, por ejemplo, en la pintura *Gusto de vos* (1999) y en la plaqueta *desearía* (2007). Por otro lado, se estudió el modo en que sus voces esbozan posibilidades de amar que desbordan los géneros y lo humano, en la medida en que ponen en escena el deseo de objetos, imágenes y seres divinos. Las representaciones pictóricas de la Virgen María y de Dios, los gnomos, las hadas, un vestido sin corpiño, la música y las fotografías se erotizan y el goce insiste en el desplazamiento de los deseos (i)legibles socio-culturalmente. De este modo, el amor *intertodo* promovido por el feminismo es recuperado para, nuevamente, conmoverlo desde su interior. En *Poema IV* (2000), por ejemplo, pudo destacarse el amor dirigido a un "osito-mono" y, rápidamente, la vuelta al discurso romántico cuando el yo termina rezando al amor con mayúscula todas las noches y las mañanas.

En la segunda parte de este mismo capítulo, se estudió el estereotipo de madre ligado a la virtud y a la bondad presente en los relatos tradicionales y, a su vez, se problematizó el estereotipo del ama de casa y el rol de la mujer ligado al espacio doméstico. En la plaqueta *La ama de casa* (1999) se puso de relieve el desplazamiento al explorar la reivindicación del goce. Tanto en este poema como en "Manifiesto Re-volutivo 2001", se observó el recorrido del estereotipo de ama de casa desde el espacio doméstico hasta alcanzar el universo, mediante las acciones de limpieza y de orden que lo constituyen. Por otro lado, pudo verse que estas voces reformularon el estereotipo de sujeto revolucionario, proponiendo una revolución sin inmolaciones, extendida a la praxis cotidiana de la mujer. En último lugar, se analizaron poemas y dibujos de *Fernanda Laguna para colorear* (2017) en los cuales se pone en escena una maternidad indómita que ni se somete al estereotipo de madre ideal ni se opone a él. Las madres de Laguna están cansadas y hastiadas de la falta de tiempo sin dejar de sondear las imágenes amorosas y las maternidades deseadas aunque, otra vez, corridas, como el deseo de ser madre para lucirse con el bebé. Se concluyó que los modos en que se figura el género en su performance se empeñan en actualizar el movimiento desubicado donde, justamente, se arriesga su fuerza singular.

Finalmente, el **cuarto capítulo** estuvo dedicado a estudiar la puesta en acto de su performance en dos direcciones: en las puestas en voz de sus poemas y en la voz

decididamente dramática construida en la escritura. Se abordaron los alcances poéticos, estéticos y políticos desprendidos de su *vocalidad* tanto en sus performances poéticas como en sus poemas performáticos. Así, pudo corroborarse en qué medida la voz conforma otra vía mediante la cual Laguna actualiza sus desplazamientos respecto del ser y del hacerse, de la correspondencia entre sonido y sentido, de lo infantil y de lo aterrador, o de la distinción de los marcos teatrales y los encuentros de amigas.

La primera parte del capítulo se abocó a analizar tres performances poéticas de Laguna, ubicadas a comienzos de los 2000, a partir de registros escritos de experiencias de poetas-críticos que participaron como espectadores de las performances. Los textos analizados fueron: "Una velada imperdible" de Alejandro Rubio (2001) y "El ladrido siniestro" de Marcelo Díaz (2001) que versaron alrededor de la performance poética en Casa de la Poesía (2001); "Hacia el fondo del escenario" de Mario Ortiz (2002), quien se refirió a una performance de Laguna junto con Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman en Bahía Blanca (2002); y una entrevista personal realizada en el marco de esta tesis a Romina Freschi, quien remitió a la presentación de la plaqueta *I love you don't leave me* en Cabaret Voltaire (2003). En el registro de las primeras dos performances, se advirtió que las dicciones de las lecturas –desprendidas del *paisaje sonoro* de los textos y de la performance del yo de Laguna– operaron en tanto "alertas" del *reparto de lo común* de lo escuchable. Lo (in)audible se vinculó, fundamentalmente, con el tono banal, infantil y adolescente. Por otra parte, la gestualidad desplegada en la performance de 2003, referida por Freschi, convocó una dimensión pavorosa y terrorífica que se deslizó radicalmente de lo naif, puesto que el sonido y los gestos hicieron resonar el sentido violento del poema. Esto evidenció que la performance obstinada de Laguna no es azarosa ni distraída sino que acompaña el sentido obcecado de cada poema. Para concluir esta primera parte, se consideraron dos puestas en voz –en los festivales de Poesía de Rosario (2011) y de Mar del Plata (2017)– que permitieron vislumbrar la dimensión histórica y sociocultural de los "espacios sonoros" (LaBelle, 2010). Pudo observarse, entonces, cómo la lectura de "Terminaron los 90" y de "Mago Merlín de la luz" en el Festival de Mar del Plata puso en escena el movimiento inquietante entre la fiesta, los cuentos de hadas y los de terror a partir de una voz que habitó la ambivalencia de una mujer disertante y sobreviviente, una niña inexperta que no sabe nada y una *médium* que invoca al Mago Merlín con ruegos temblorosos. Se advirtió, de este modo, el pasaje de la niña vestida de rosa de sus primeras performances a la

"sobreviviente" en cuya deriva se juega con el vacío y con la vulnerabilidad. Mientras que en el Festival de Rosario se destacó un tono monocorde y tímido que enfatizó el movimiento de retirada respecto de la teatralidad y, en su revés, consiguió afirmarse al abrir las lecturas a nuevas resonancias de época (Porrúa, 2006). Si a fines de los noventa y principios de los 2000 las performances significaron la invención de una voz que venía a erosionar las formas de leer legitimadas en ese momento, el salto temporal entre unas y otras puestas en voz constató la asimilación de la escena del *desacuerdo* en lo que podría llamarse el régimen de identificación del arte de la poesía y de la performance.

En una segunda instancia, se estudiaron tres poemas en los que la escritura procede de una escena imaginaria y sonora (vocal) cuyos ecos teatrales no cesan de escucharse en el texto escrito, mediante una innegable voz dramática. Según pudo verse, los poemas *Samanta* (1999) y "A la noche" (2018b) recuperan el *paisaje sonoro* de la infancia y de los relatos orales para, luego, suspenderlos y desorientarlos. Se rastrearon las huellas de la modulación teatral y el modo en que se construye la imaginación de la mirada y de la escucha de una audiencia infantil a la que se dirige la voz y a la que, seguidamente, se hace tambalear. Por último se leyó el poema "Los grandes proyectos" (2018b) en el que se subrayó una modulación teatral capaz de hacer corresponder el sonido –una -ye- prolongada– y el sentido de enunciar, como imposible, el secreto de los grandes proyectos de las chicas. De este modo, se pudo dar cuenta del movimiento obcecado en la presentación de un susurro que se sustrae a lo audible sin dejar de nombrar la fuerza inquietante de la confabulación femenina capaz de *hacer* lo inolvidable.

A lo largo de la tesis se buscó contribuir a los estudios teóricos y críticos de la literatura y el arte argentinos y, particularmente, a los estudios sobre la obra de Fernanda Laguna a partir de la noción de obra como performance. Considerada actualmente una figura central en el arte contemporáneo argentino por los estudios artísticos y culturales, Laguna produjo una obra que aún no había sido estudiada en función de los problemas críticos y teóricos que implica contemplar las vinculaciones entre sus textos, sus producciones visuales, sus proyectos y sus performances. Leer la obra de Laguna de acuerdo con la fórmula el *camino de la performance* permitió volver audibles otras zonas de su poética que no se corresponden únicamente con la banalidad o el mundo infantil, categorías que han sido recuperadas en varios de los estudios y han devenido, a veces, un modo cristalizado de acercarse a su obra. En todo caso, lo que se pudo constatar es que

Laguna juega con lo banal pero también con algo más. La puesta en suspenso de lo naif logró advertir que su performance también comprende el riesgo, el sufrimiento, la violencia, el terror y la tristeza implicados en su presentación de "sobreviviente". Por otra parte, a partir de la noción de estupidez, se pudo demostrar que cuando juega con lo banal e ingenuo se trata de una decisión sobre su *hacer* artístico. La construcción deliberada, antes que a la arrogancia del saber, responde a las pequeñas trampas que Laguna practica. De este modo, problematizar lo banal y leerlo como una elección, en la medida en que desde ByF se toman ciertas posturas y se recuperan ciertos tonos, permite ver en esos gestos procedimientos y dispositivos singulares, o, como se dijo, *formas de hacer* que persiguen el movimiento del *deseñalamiento*.

Por otra parte, la noción de perfomer permitió desplegar las tensiones entre autora, figura autoral y personaje de una manera novedosa. El señalamiento de estos cruces consiguió darle espesor a la concepción artística de Laguna que se condensa en su lema: "Todo tiene que ver con todo" (2006). A su vez, fue viable esbozar posibles proyecciones de la poética de Laguna en otras acciones artístico-literarias argentinas de las dos últimas décadas como las propuestas del ciclo de poesía Zapatos Rojos, las ediciones de Insomne Ediciones Repentistas, las poéticas de Antolín, César Aira, Claudia del Río, Julia Enriquez, Romina Freschi, Marina Mariasch, Cecilia Pavón y Caterina Scicchitano.

La concepción de la obra como performance y de Laguna como performer permite, entonces, trazar nuevos recorridos de investigación que consientan indagar estas nociones en otros artistas de la red conversacional de la época. Otra línea de trabajo se abre, asimismo, al considerar la fuerza productiva del *deseñalamiento* en artistas que exploran y escriben sobre las tensiones entre la escritura y otras artes (Rosario Bléfari y Claudia del Río), o entre la escritura poética, crítica e íntima (Pavón, Bléfari, I Acevedo, Mariano Blatt, entre otros).

El *camino de la performance* de Laguna, de este modo, logró cifrar la fuerza de la deriva en un recorrido que comprende la puesta en escena de una voz infantil que cree en el corazón de Xuxa y escribe el nombre de sus ídolos en cuadros, junto con un yo que, más de treinta años después, decreta de forma rutilante el fin de la *poesía de los noventa* y se presenta como sobreviviente. Efectivamente, otro de los interrogantes que se presentó en la Introducción e insistió en las distintas zonas del análisis fue a qué sobrevivió esta voz y que implicó para este yo sobrevivir en la poesía argentina. En este sentido, a lo largo de la tesis

pudo mostrarse el modo en que su performance del yo se sobrepuso al amor, al desprecio, al miedo, al encierro, a las recetas médicas, a las traiciones, a las violaciones, a las ganas de morir, a las carencias (de lugar en el "subte" de la poesía, de conocimientos, de tiempo, de materiales), al abandono, a la ternura y dependencia del hijo, a la soledad, a los chismes, a los poetas que se enemistaron con ella, a los pactos de calidad, a los insultos ("puta" o "idiota"), a la pretensión de originalidad, en fin, a las etiquetas que intentaron aquietarla. Para hacerlo, la performance tuvo que asumir su estupidez y practicar derivas, pasos al costado, movimientos hacia atrás, configurando un baile alrededor de la institución como aquel descrito en *Mareadas en la marea...* sobre la explanada de la Biblioteca Nacional (2023: 78). Mientras que, para escapar de los pactos entre varones y de sus castillos, sus *formas de hacer* resolvieron correrse de las ideas de calidad y de autoría sin confrontar, habilitando nuevos sentidos para el arte y la revolución. Tal como se leyó en aquella poesía en la que el yo hace el amor entre "cadáveres" en el campo de batalla, que no es sino el poema (2012: 186), la revolución y el arte convergen en la exploración del deseo y de la libertad.

Finalmente, lo que se develó a lo largo del estudio es la fuerza del *deseñalamiento* que involucra los movimientos de su *camino de la performance*, el cual no puede reducirse ni a un género ni a una disciplina, ni a la *boludez*, ni al feminismo, ni a ninguna otra categoría que intente aplacar la oscilación de sus grandes, reverdecientes e inolvidables proyectos.

Anexos

Anexo I: Entrevista a Fernanda Laguna (noviembre de 2022)

–Me interesaba empezar preguntándote por las puestas en voz de ByF. ¿Cómo surgió el interés de poner en escena la poesía? ¿Fue algo programado o las performances surgieron a partir de improvisaciones?

Nosotras empezamos haciendo performance de poesía, con Gabriela (Bejerman) y con Cecilia (Pavón), y también habíamos empezado con la editorial ByF. Habíamos sacado *El mendigo chupapijas*, la primera entrega –incluso creo que hasta dos entregas sacamos– y en diciembre, más o menos, surgió la idea de abrir un local. En realidad empezó como la idea de abrir como una tienda de regalos y todo eso, en base a que yo ese diciembre fui y compré un montón de cositas en Once para llevar al Hospital de niñes. Entonces, Cecilia los vio y dijo "ah, pero esto, lo tenemos que vender". Digamos que fue planeado enero-febrero y marzo. Muy poco tiempo de planeación tuvo.

– ¿Y las lecturas de poesía empezaron inmediatamente después de abrir la Galería?

Sí, es como si fuera que continuaron. Nosotras habíamos hecho lecturas en el Café Remis París, en Juana de Arco, no me acuerdo... Con la *nunca nunca quisiera irme a casa* ya hacíamos ahí, éramos parte todos de todo. Seguíamos haciendo lecturas, era como agitar. Lo que sí pasó es que empezaron a haber activaciones de otras personas cuando abrió el local, no eran solo nuestras cosas sino gente que proponía eventos de poesía, lecturas... Todo no lo hacíamos todo nosotras.

Hacíamos muchos eventos y, por lo general, cuando venía gente no teníamos que organizarlo nosotras y eso nos ponía re contentas, como que decíamos "qué bueno, no tenemos que trabajar".

– ¿Y, en el caso de ustedes, había tiempo de planear algunas de las performances?

No... A veces decidíamos en unas tazas de plástico pegar unas palabras. Había una perfo que era así, entonces, tomábamos el té en el piso y había que preparar las tazas. Programábamos un poquito dependiendo de lo que se iba a hacer. Una programación muy espontánea y muy improvisada. Programación improvisada.

– ¿Con qué criterio elegían los textos que iban a presentar las tres? ¿Elegían los más recientes?

Por lo general, leíamos lo más reciente que habíamos escrito. Como que escribíamos para un público de ese momento. Era como viste, no sé, vos no vas a publicar en Facebook... publicás lo que te interesa hoy. Tienen esa inmediatez las redes sociales. Lo nuestro tenía como un poco la inmediatez de las redes sociales debido a la técnica que utilizábamos para editar libros. En marzo fue cuando empezamos a editar más libros, aparte de los de Pablo Pérez. Entonces era algo que podíamos diseñar, escribir a la mañana, diseñar al mediodía y teníamos los libros para la tarde o de un día para otro. No más que de un día para otro o dos días, depende. Pero los nuestros sobre todo tenían esa cosa de la velocidad. Entonces escribíamos para que lo lea alguien al día siguiente, no para publicarlo en dos años.

–Claro... Y pasaba lo mismo con las performances, mostraban lo que estaban escribiendo en ese momento.

Exacto, sí. No sé cómo sería antes pero ya estábamos como en un medio performativo con la *nunca nunca quisiera irme a casa*, la escuela Alógena, Carlos Eliff, que hacían performances de poesía, en la revista Tzé Tzé. Era todo medio lo mismo. Éramos los mismos que íbamos de un lado para el otro lado. Por eso yo no pongo mucha diferencia entre lo que hacíamos nosotras y lo que hacían los demás, porque por ahí nosotras participábamos en una acción que hacía otra editorial. Estaba la editorial Siesta... Después hicimos otra performance que era la presentación de *Concurso de tortas...ganadora Soña* que cada persona traía una torta y había un concurso. Estaba el texto de Gabriela que publicamos en el 99 o en el 2000 y ahí se hizo la performance que tenía que ver con eso. No me acuerdo ya de quién era la idea porque eran muy colectivizadas las ideas.

–Y llevaban tortas y las probaban...

Claro, la ganadora se llevaba un premio. Después había otra performance que habían hecho Laura Las Heras con Lucio Castro y varies poetas. Había un vestido con esos cositos para poner en la heladera con poemas y había tragos. Había muchas cosas...Lecturas para el día del Orgullo Gay hicimos casi siempre. Después también entró Guillermo Bueno que traía a otros poetas. Cecilia Szalkowicz y Gastón Pérsico, estaba Andy Nachon y se iban haciendo diferentes cosas. Nosotras siempre queríamos hacer algo más porque nos parecía que la gente se aburría con la poesía.

–Y en las performances, ¿siempre intentaban presentar una plaqueta o no necesariamente?

No necesariamente. Otra vez hicimos una, en Bahía Blanca, que estábamos todas vestidas de blanco, íbamos escribiendo en unos papeles gigantes e íbamos leyendo lo que íbamos escribiendo en el momento. Y no sé si aparte leíamos poemas pero íbamos leyendo también lo que íbamos escribiendo. Creo. ¿O no lo leíamos lo que escribíamos? Quedaba como exhibido todo lo que habíamos escrito en ese momento, en unas cartulinas con unas velas blancas.

– ¿La performance del 2002?

Puede ser. Sí.

– ¿Notaban un cambio en la recepción cuando leían en Buenos Aires o, en este caso, en Bahía Blanca?

Sí, había recepción diferente. No era lo mismo. Había como un mundo más machirulo. No era lo mismo leer en nuestro lugar donde nosotras éramos las reinas que leer con otros poetas, a veces, que por ahí no les gustaba lo que hacíamos. También íbamos a leer a la Plaza de Los perros que está en la calle Córdoba y ahí estaban todos los poetas chabones. Nosotras éramos como "las chicas" y llegábamos y leíamos nuestras cosas.

– ¿Ellos se quedaban a escucharlas?

Sí. Al principio no era que era "uau, qué genial lo que hacemos". Imaginate que era muy diferente. Pero sí teníamos muy buena onda.

–Vos, en "Terminaron los 90", decís que las trataban de idiotas o que no se tomaban en serio sus performances, sus poemas...

Sí, sobre todo al principio. Teníamos una manera de escribir que podía parecer... a mí no me interesaba parecer formal, digamos. Los leo y digo: "estaba media chiflada", no sé. Eran raros como para que los otros pensaran cosas. Pero sí, no había como un respeto, no sé a la poesía... Una vez nos invitaron, que hacían un ring de box, y subían los poetas a leer. Gabriela empezó a leer *Concurso de tortas* y le empezaron a decir "puta", le empezaron a decir de todo, "basta", pero eran gritos y gritos. Ella dijo: "yo no voy a parar hasta que no dejen de gritar". Ella siguió leyendo y estábamos nosotras ahí al costado, con ella arriba del escenario, como una situación muy extrema. Pero había como una cosa machirula. Eso fue en Pabellón 4, un lugar muy grande. Estaban buenísimas las lecturas, todo, pero tenían eso que como... Yo ese día no me acuerdo si leí, creo que a Gabriela la invitaron a leer.

–¿Notás un cambio en las lecturas de poesía más recientes? Yo te escuché leer en el Festival de Mar del Plata y en la presentación de Mareadas en la Marea en el Museo del Libro y de la Lengua... Hay un cambio respecto a esto que contás, ¿no?

Sí, sí. Es que triunfó la... Antes eran como los grandes genios de la poesía, ¿entendés? Todavía se seguía con esa idea de ser un genio... No sé. Daniel Durand, un genio de la poesía de la calle. Fabián Casas, otro hito. No hay poetas mujeres... Se fue toda esa idea. Ahora no pensás en Gabriela Bejerman como pensarías de Fabián Casas como un patriarca. Como que se colectivizó la idea de la genialidad. Ese es el gran triunfo creo. Que se disuelva la idea de que uno tiene que escribir una poesía genial para escribir poesía. No hay que ser geniales.

–Claro, vos hablas mucho de que uno no escribe de la nada.

Claro, viste esa idea de que uno sale de la nada y creó algo. Yo no creo en eso. Siempre venís de algún lado. Siempre te inspiraste en el poema de Gabriela Bejerman, siempre te inspiraste en algo en algún momento para hacer lo que hacés. Es como la tradición de las ciencias. Vos leés los estudios de otra persona y te basás en esos estudios y cuanto mejor te basás en los estudios, mejor es lo que hacés. Entonces, es totalmente diferente el paradigma de cómo construir un lugar en el mundo del arte. Para mí, que ahora haya tanta cantidad de poetas y que está buenísimo lo que hacen, que ni siquiera me tiene que gustar a mí... Con que ya existan es genial. Eso creo que cambió con el feminismo, con la idea de la marea, es una marea de poetas no es una pirámide, digamos, no es piramidal. Bueno, eso dice el poema. Se quedaron con sus trofeos, triunfó la diversidad. Las chicas haciendo medialunas con pañuelos verdes, la fiesta de la calle, todas las lecturas que se hicieron en los martes del aborto: triunfó eso.

–El feminismo ya estaba antes, ¿no? Ya en ByF, la idea de lo colectivo, el poner el cuerpo, la exploración de lo performativo...

Claro, es que nuestra editorial tenía una fuerte impronta *queer* y eso hacía que pensáramos en la lucha gay LGTBQ+. Eso nos cambió mucho pero más que nosotras, creo que el contexto nos cambió. Fuimos muy contextuales, de barrenar los contextos. Invitar a las editoriales a nuestro espacio para que hagan lo que quieran. Más que crear, facilitadoras. Todo eso nos enseñó un montón. No creo que hayamos inventado nada, más que nada aprendimos e hicimos cosas inspirades en otres. ¿Cómo construir un legado sin un mito? Para mí está bueno que no haya un mito fundador de una gran epopeya. Sino que

justamente lo lindo fue que era un lugar colectivo y eso es el gran cambio de paradigma: empezar a hacer algo colectivo, con otres, pero sin les otres, no sos vos el que lo hace.

–Cuando vos contás en Bola de Nieve cómo llegaste a ser escritora, ubicás en el origen a tus amigas.

Sí, es que algo que estaba bueno era que nos leíamos entre nosotras. En vez de leer a los grandes, nos leíamos entre nosotras. Eso es lo que hace ahora la juventud que sabe lo que se está haciendo en el momento. Conocés más poetas de tu edad... Eso estaba bueno. Pero pensar ByF sin el Rojas, sin la *nunca nunca quisiera irme a casa*, y sin el contexto de ese momento, de todo lo que estaba pasando. El día que abrimos Leo García nos dijo "quiero tocar acá, ya!". Abrimos un miércoles y el sábado tuvimos nuestro primer show.

Era necesario un espacio así. Ahora es igual a cualquier espacio de ahora. No sé, yo no necesito destacar algo para valorarlo. No necesito que se destaque para valorarlo, así se ramifica todo. Se ramifica, no es vertical.

–Entiendo esta distancia con la idea de invención, de que no inventaron nada. Pero hubo algo que ByF vino a dinamizar....

Sí, hay un cambio. Pero no es antes y después. Es durante y después. La poesía fue cambiando durante muchas épocas... Nosotras teníamos un lema "mientras no tengamos que enchufar un cable, hagan lo que quieran". Esa era nuestra virtud: el dejar hacer. Y no pedir demasiados requisitos.

–¿Los artistas se acercaban solos o ustedes proponían, convocaban...?

Se acercaban y después esos artistas se acercaban a otros artistas más lejanos del mundo del arte y esos a otros, se iba armando una especie de red y te iban trayendo carpetas, pero es muy difícil descubrir algo por carpetas. Entraron varias por carpetas. Pero a veces es como en la charla. En el Rojas no entraban por carpetas pero no es que era algo "ah"... Por ejemplo, expuso un señor que sacaba fotos de estudio, la copa de champán, la botella con una rosa y ese por carpeta por ahí nunca hubiera entrado y... Ah, no. Ese entró por carpeta. Pero la variedad de gente que exponía era atómica.

–¿Cuánto duraban las muestras?

Un mes y en una de las salas quince días.

–Hay un cuadro tuyo con una copa de champán y una rosa...

No viene de ahí pero sí. En el sentido de que es algo que ya lo tenés tan visto, ¿entendés? A mí me gustaba conocer al que hacía esas fotos. Un señor con traje y corbata. Justo estaba

She Devils, una banda punk tocando, una mescolanza de mundos total y eso es lo que a mí me gustaba.

–¿Era su primera muestra?

Sí, pero tampoco es que todo era genial. Era como divertido más que genial.

–Para no seguir pensando en el antes/después de ByF, el espacio invitaba a probar, generaba ese deseo... Muchos editaron por primera vez.

Sí, es que sabías que podías probar y por ahí tenías suerte. Porque, me acuerdo una vez un chico del barrio expuso en el baño todas unas esculturas de cemento. Le armamos la muestra y dijo "sí, yo en el baño, genial". Bueno y armamos en el baño. Justo ahora me acuerdo que Santi Villanueva me pedía fotos de muestras en el baño porque estaba haciendo un trabajo y vos decís... en ese momento era gracioso, ¿entendés? Hicimos varias muestras en el baño. Yo expuse también en el baño. Y no sé, hacerlo. Teníamos una cuestión medio... Realmente para nosotros el mundo del arte era nuestro mundo y toda la constelación que giraba, pero no estábamos como conectadas con el mundo, sobre todo en los primeros años, como otros espacios... el museo de no sé qué, el museo de no sé cuánto. No existía y eso estuvo bueno porque nos permitió crecer sin sentirnos observadas por los grandes, no sé cómo decirlo...

– Sí, los espacios más tradicionales...

Claro. Y los curadores y todo eso no nos importaba mucho.

–Y en los espacios posteriores, ¿cambió eso? ¿Te sentís más observada en Para vos...Norma Mía!, por ejemplo?

No, para nada. Lo que me importan son las nuevas generaciones, que les parezca lindo, que se sientan cómodas y que vengan. No me importa lo que diga nadie pero sí que se sientan cómodes. Cuando veo que vienen al local me parece re lindo porque es como cargarte de toda esa vitalidad, de las personas que están en lo nuevo. Nunca me importó mucho lo que dijeran los grandes centros de poder.

–En una entrevista hablás sobre el camino del arte y el camino del corazón... ¿Cómo lo describirías?

Hay una forma de pensar el arte que es el artista como productor de obras. Entonces el arte existe porque existen las obras y entonces en el "camino del arte" el arte es el camino y como dice, no me acuerdo quién, "se hace camino al andar". Es muy diferente. Te voy a mostrar una cartulina, con esto doy clases.

(Muestra la cartulina)

Vos en el camino vas a una fiesta, conocés a alguien que tiene una pollera rosada y ese rosa te inspira para hacer un cuadro o pensar un poema o correr hasta tu casa. En el camino hay obras pero hay mucho más. Hay, sobre todo, una forma de concepción de una vida. Este es el otro.

(Muestra cartulina 2)

El árbol de manzana sería como el árbol del arte y esta es una visión extractivista que tenemos: agarramos una manzana y hacemos un licuado, una manzana y hacemos una torta, un caramelo, un jugo Clight: torta de manzana=obra de arte. Serían las dos cosas iguales.

(Muestra cartulina 3)

Y este es como pensar que el arte es el árbol de manzana pero no solo sacás manzanas para hacer obras. También podés trepar al árbol, podés sentarte a tomar una sidra de manzana, también, sentís la sombra del árbol, podés nutrirlo, ponerle compost para nutrir sus raíces, podés juntar las hojitas, abrazar el tronco, podés tener una relación, como un ser con el arte. Entonces, en un punto yo me siento así: haciendo un camino. Gumier lo dijo, el Tao del arte, el camino del arte, del artista, los artistas tenían un camino y se dejaban llevar como si fueran sirenas. Gumier decía eso. Una pareja mía también lo decía y yo lo aprendí de ahí. Por eso importan más los procesos que uno puede hacer que las cosas que uno hace; importa cómo es el proceso, cómo generar nuevos tipos de relaciones. A mí me interesa mucho. Un señor volvió de la muerte y tuvo una revelación de que lo importante eran las relaciones, no las cosas. Sino cuál es la relación que se establece entre mi computadora y yo, y entre yo y mi computadora. ¿Es una relación estresante, es una relación de poder, es una relación de amor, es una relación de juego? ¿Cuál es la relación? Entonces, lo importante son las relaciones. Por eso me parece que lo que yo hago tiene mucho que ver con lo relacional. Cuando hago un cuadro para mí es muy importante, no el cuadro en sí, sino que haya gente que se ría, que haya gente que se cuestione algo, entonces el cuadro es la relación que se produce entre las cosas.

Es alguien de un video. Tengo una amiga a la que le interesa mucho la gente que vuelve de la muerte y me comentó esto y me quedó muy grabado. Pero tiene que ver con Spinoza, el filósofo. A mí me encanta, soy medio fan. Y el habla mucho de las relaciones. Todo son relaciones, no son como cosas, son cosas en relación permanente. Por eso cuando yo te digo "nosotras no somos las poetas estas", somos las poetas en relación con un contexto. Hay

que hacerlo carne propia. No es solo una cosa que se dice, es realmente así. Yo he trabajado siempre con un montón de gente y no sé...

–¿El camino del corazón sería un sinónimo del camino del artista? ¿O hay algo más emocional en el camino del corazón?

No, no es emocional. Yo hablo con respecto a lo artístico. El lenguaje y el mundo artístico. El arte_lin. No es mi vida privada, mi vida privada es otra cosa y la poesía por más de que hable de mi vida privada es otra cosa, es otro medio. Yo siempre hablo como que hay dos realidades: una cis y una trans. La realidad cis es la del sufrimiento y el dolor porque pasó esto pero después agarrás todo ese dolor y escribís un poema. Y ese poema es ese mismo dolor, esa misma realidad, pero es una realidad trans. No trascendental sino como... Si uno lo dijera desde el género, uno nace y su identidad se corresponde con lo que la naturaleza supuestamente te dio y hay una identidad trans donde eso no importa. Lo que importa es lo que uno se siente y elige ser. Entonces, todo lo que yo hablo, hablo de... Bueno, otro ejemplo que pongo a veces es como de una emperadora. Entonces, está en el baño, se acaba de levantar, hace pis, se lavanta, se mira al espejo, se mira la cara, está en pantuflas. Y en un momento vienen las doncellas y le empiezan a poner el vestido de reina y entonces se pone los tacos, el cetro, todos sus movimientos en ese momento ya no son más de una persona de la calle, son movimientos sacralizados o desacralizados o lo que sea. Entonces cuando yo hablo de todo lo que hablo es de la emperadora, no hablo de la otra vida.

–Claro... Y, lo último, ¿seguís editando?

Edito la revista de Norma mía. Textos de arte_lin y algunas poetas y poetos y personalidades.

–Bueno, Fer. Gracias por todo...

Bueno, lo más importante es que no necesitás citar nada. Lo más yo es que lo hagas carne y vueles a otro planeta propio.

–Voy a intentar hacerlo. (Risas)

Sí, volá, volá.

Anexo II: Entrevista a Romina Freschi (febrero de 2023)

–Te comentaba por correo que estoy pensando en la obra de Fernanda Laguna a partir de la noción de performance y a ella como performer. Entonces, me interesa especialmente reconstruir la escena de fines de los noventa y principios de los 2000, mediante registros de personas que hayan participado de performances poéticas durante esos años. Si bien hay algunos registros escritos como los de Mario Ortiz y Alejandro Rubio publicados en la revista Vox, quería conversar con otras personas que hayan participado de esas puestas en voz...

Me parece buenísimo porque hay cosas que leo de experiencias de los noventa que están muy pegadas a los textos o que se escribieron desde Rosario o de Bahía Blanca pero que no tienen el *feeling* de lo que estaba pasando acá. Me parece alucinante que preguntes por eso, básicamente.

–Me gustaría empezar preguntándote por los espacios de finales de los noventa y principios de los 2000 en donde se realizaban performances y lecturas poéticas. ¿Qué espacios recordás? ¿Cómo funcionaban?

En ese momento íbamos todos, más o menos, a las mismas lecturas. Y durante la mayor parte de los noventa había como espacios muy institucionales: La voz del Erizo –el espacio del Rojas– que lo curaba Delfina Muschietti. El Rojas fue muy importante para nosotros, incluso para ByF, más que nada de parte de la plástica. El ciclo de Delfina que era una vez por mes y te tenían que invitar. Y la apuesta era la lectura en mesa. Lo que proponía Delfina era la voz, únicamente. Incluso el lugar era súper clínico: una luz de tubo, la mesa y uno con la voz. En La voz del Erizo hubo algunas propuestas más performáticas, pidiéndole permiso a Delfina, pero la apuesta era la voz. Después estaba el ciclo que hacía Susana Villalba en Babilonia, en el Abasto. Yo fui pocas veces porque en ese momento vivía en Provincia de Bs.As., era lejos, terminaba tarde, y la zona del Abasto en ese momento era... no estaba el shopping, estaba el Abasto abandonado y por ahí estaba este lugar, Babilonia, que creo que era del gobierno. Esto era los miércoles y también te tenían que invitar, aunque había un espacio de micrófono abierto. Susana Villalba, después, inició todo el camino de la Casa de la Poesía. Primero municipal y, después, a nivel nacional. Después en la Casa de la Poesía de la Ciudad estuvieron trabajando Daniel García Helder, Cucurto... Se transformó en la Casa de la Lectura. Hubo varios tironeos. Pasó Daniel Muxica, después

volvió Susana Villalba. Esas eran, desde mi punto de vista, las lecturas como institucionales.

Después había lecturas organizadas cada tanto. Me acuerdo que en ese momento estaban Silvina Vasquez y Ana Wajszczuk que hacían encuentros con los chicos de La Nave de los Sueños, un proyecto más que nada de cine, en una galería de arte por Palermo, en la calle Uriarte, no me acuerdo el nombre. Ellas de vez en cuando organizaban alguna lectura, algún evento. Me acuerdo de uno que tenías que escribir algo relacionado con un signo del zodiaco, eran doce poetas que leían algo en relación con el signo.

Después, bueno, nosotras empezamos en el '99, el mismo año de Belleza, a hacer Zapatos Rojos. Zapatos pasó por distintos lugares y para la lectura de poesía fue un espacio que era necesario porque empezó a venir un montón de gente. Era todos los domingos, durante tres años. Después fue por 4 años más mensual. El foco era la poesía. Yo, por ejemplo, a Belleza lo tengo como un espacio más relacionado, más entre la poesía y las artes plásticas, como más mezclado. Nosotros teníamos mesitas porque empezamos en dos cafés. En el primer lugar en el que empezamos, podíamos organizar el espacio como quisiéramos, no había escenario, no había nada. Hacíamos alguna exhibición de plástica y la lectura se organizaba de acuerdo a lo que necesitaba quien iba a leer. Entonces, hacías algo más performático, hacías algo más en la mesa, lo que vos querías. Y sí tenía micrófono abierto, entonces eran tardes eternas de escuchar poesía. Y, en ese sentido, lo que tuvo Zapatos fue esta cuestión de estar más centrado en la poesía y de ser muy intergeneracional y, también, con distintos niveles como de consagración. Yo sentía que en Belleza, desde el punto de vista de la poesía, era gente más de nuestra generación. No había tanto contacto con otras generaciones, incluso con otros círculos. Por ejemplo, yo conocí a Cecilia Pavón en la UBA, a Fernanda la conocí cuando Belleza ya estaba, digamos. Es Cecilia la que me dice "bueno, vamos a poner este negocio", que en principio era un bazar donde se vendían artículos de artes plásticas –lo hacía Fernanda– y lo que hacía Cecilia era ir y comprar objetos raros en el Once, porque no te olvides que todavía estábamos con el uno a uno. Entonces, era un momento económico rarísimo porque nosotros no teníamos casi trabajo y de repente estábamos haciendo esto porque no había perspectiva a futuro de hacerlo institucionalmente, digamos. Igual queríamos hacerlo. Entonces, estábamos en este lugar en el que todo era sacado como de un "Todo por $2" porque, bueno, esos lugares existían en ese momento. Entonces medio que Cecilia oficiaba como de curadora de objetos raros. Al

principio era eso y después se hizo una librería y fue tomando como lugar. Pero, ya te digo, yo siempre vi a Belleza como más mezclada, en el sentido de estar mucho más ligada a las artes plásticas y, de repente, aparecía algo de poesía.

En relación con la performance, tengo un recuerdo de Fernanda. Años después, en 2003, yo tuve un espacio que se llamó Cabaret Voltaire y ahí hicimos unas plaquetas. Yo le edité una plaqueta a Fernanda. Era un poeta y un diseñador o artista plástico. La plaqueta de ella la diseñó Alejandro Ros. Entonces, para la presentación todos hicimos una performance. La performance de Fernanda era ella atada a una silla, como si estuviese secuestrada, y diciendo su poema; y Alejandro medio como en la figura del torturador. Fue bastante fuerte esa performance. De todos los textos de Fernanda, de hecho, creo que es el más interesante.

–¿Te acordás cuál era el texto?

I love you don't leave me. [Muestra la plaqueta]

–Ah, después lo editó en ByF...

Puede ser. Bueno este es el texto que más me interesa de Fer. Estuvo buena esa perfo. Es la única vez que creo que yo la vi hacer una performance, realmente, a Fernanda. Porque hemos compartido lecturas y ha venido a leer a Zapatos, ha traído obra plástica a Zapatos, pero fueron más bien lecturas. Aunque para la presentación de Plebella 1 vino a leer con unos auriculares y de repente mostraba un poco la teta. [Risas]. Yo estaba en la organización y la vi medio por la mitad.

–¿No te acordás qué texto leía?

No, no me acuerdo...

–Antes de seguir, me quedé pensando en la performance de Cabaret Voltaire... ¿Ella estaba sentada en un escenario y leía mientras Alejandro le pegaba?

Hacía como el gesto de la tortura, como que le pegaba, y ella leía atada a la silla.

–¿Con un micrófono o gritaba?

No, con un micrófono.

-Bien diferente la propuesta a la performances que se vincularon con lo naif.

Yo creo que esa es una de las malas interpretaciones sobre la época. Si hubo cuestión naif fue siempre, en todas las voces naif, fue siempre muy punzante, con un doble filo. De hecho, ese texto es tremendo: "quiero un niño rubio de mi secuestrador". Es tremendo.

–Sí, quiere ser madre para tener hijos lindos, menstrúa.

Me acuerdo lo del bebé rubio que es tremendo.

–Y, en Belleza, ¿la escuchaste leer alguna vez a Laguna?

No, no me acuerdo. Las veces que yo fui a Belleza, ella siempre estaba más en la organización. Fui muchas veces. De repente iba a la tarde a charlar, alguna vez, o iba a alguna fiesta. Yo he organizado eventos en Belleza, también, presentaciones de la revista, presentaciones del taller, había bastante convivencia... Pero yo creo que leer nunca la vi en Belleza.

–¿Y recordás otra lectura en Belleza?

Es que no había tantas lecturas de poesía. Ya te digo, yo organizaba lecturas del taller, hicimos lecturas de *Plebella*. Una vez recuerdo que yo participé que era todo una ronda pero muchos de los que leían eran poetas y otros no. Por ejemplo, me acuerdo que estaba este chico, músico, rockero, ay, cómo es que se llama...

–¿Leo García?

Leo García. Leyendo poesía con nosotros en una ronda, entonces, todos leíamos poemas. Es más es la única lectura organizada por Belleza que yo recuerdo. Bastante al principio. Porque hubo como fases. Al principio esta cosa como más de bazar, después empezaron algunas lecturas. Me acuerdo, por ejemplo, que en algún momento era el lugar donde yo conseguía *ramona.* Porque a mí me convocó Cecilia para escribir en *ramona* y era el lugar donde las conseguía. Te llevabas la revista y había un plastiquito por si querías colaborar, no era necesario al principio, y era el lugar donde se conseguía.

–Volviendo a Zapatos... Lo que fue Zapatos en ese momento habla de la vitalidad de la poesía de la época, iba mucha gente, todos los domingos...

Es que sí, se quedaba gente afuera.

–Eran rockstar... [Risas]

No, no sé. Como que todo el mundo quería estar ahí. Yo me acuerdo que la gente se compraba ropa para venir a leer. Me decían: “me compré esto porque leo el domingo”. Pero lo lindo era eso. De repente era un espacio, realmente, donde podías encontrar a Cecilia o a Roberto Echavarren o a Rolando Revagliatti que es una onda completamente diferente, digamos, e igual estaban ahí. O a Leonor García Hernando que ahora reeditaron la obra completa de ella, vino a leer a Zapatos. Me acuerdo que vino para el aniversario y leyó con Arturo Carrera y un chico re joven que después se decidió por la actuación, no siguió escribiendo, digamos, pero como que era una mezcla muy rara. Y lo que tenía, que creo que también lo tenía un poco Belleza y algunos espacios más jóvenes, era como que... en ese

momento los espacios institucionales eran muy mínimos y no había espacio realmente para leer y para mostrar y para entrar en contacto con el otro. Estaban todos muy en su grupo. Entonces, de repente, nosotras desde un lugar más inocente y con un afán de poder leer... Si no, tenías que ir a determinadas librerías o no tenías la plata para comprarte las cosas, y, de repente, ahí circulaban. Nosotras con Zapatos hicimos un laburo en la página de digitalizar la obra de un montón de gente. Venían los poetas y algunos me traían el texto mecanografiado o incluso manuscrito para volcarlo a la página y eso yo lo tenía que tipear para subirlo a la página de internet. Fue un momento increíble.

–¿De eso te encargabas vos sola? ¿Trataban de subir lo que había leído ese día en la página?

Las tres. En general, cuando invitábamos, si no lo conocíamos mucho, le pedíamos cosas para leer y ahí nosotros seleccionábamos. Si alguno ya tenía computadora nos mandaba las cosas o hay muchos que no tenían, escribían a máquina o incluso escribían en manuscrito... O me acuerdo de Roberto Echavarren que estaba en Uruguay, nos pasó los poemas por Fax. [Risas]. Después hubo que tipearlos. Teníamos un Scanner, en un momento conseguimos, pero funcionaba malísimo, era peor corregir las erratas que tipearlo nosotras.

Nos encargábamos un poco las tres. Yo recuerdo ponerle mucha onda a eso porque estaba como encantada. Ya te digo, era una manera de acceder y de leer porque no había muchos espacios de encuentro.

–La página no sigue funcionando, ¿no?

No, ya no está. Está en una página de Estados Unidos donde la tienen registrada entera. Es una institución que se ocupó de registrarla y la tienen entera, en todas sus etapas.

–Pero, ¿había una preocupación por el archivo y el registro?

Mirá, nosotras filmamos todo. Lo tengo en video casete. No lo tengo todo porque algunos se me arruinaron, pero muchos de los encuentros están filmados. Habría que hacer la conversión a digital, es algo que queda por hacerse. Después en la página está el registro de todos los encuentros. Por un lado, hicimos como una digitalización y, por otro lado, estas cosas como de las instituciones que no funcionaban en ese momento, y mucho menos para la cultura, nosotros lo hicimos y lo hicimos gratis, Zapatos lo hizo así como por amor al arte, digamos. [Risas]. Quizás generaciones anteriores tenían más prurito para hacerlo o no tenían la energía para hacerlo, o estaban más sectorizados para hacerlo, y bueno nosotros ahí pusimos esa energía. Otra cosa que creo estuvo bueno de ese momento, de esa energía,

es algo que dijo Julia Sarachu, es que éramos chicas. Porque tanto en Belleza como en Zapatos éramos chicas las que hacíamos ese laburo. Bueno, ahora hay muchos más espacios institucionales, mucha más plata invertida en cultura. En ese momento, los premios municipales estaban congelados. Los espacios institucionales eran Babilonia, La voz del Erizo... Creo que Delfina ni cobraba en el Rojas, ¿entendés? Lo hacía también por amor al arte. Después estaban las revistas de la poesía, yo me enganché con el tema de las revistas por una cuestión genérica y generacional. Si vos ves las revistas de ese momento *Diario de Poesía*, *Tsé-Tsé*, incluso *Hablar de poesía* o *La Guacha*, están todas hechas por tipos y tipos más grandes que nosotras todavía. Entonces, bueno, *Plebella*, mi proyecto posterior, se dedicó un poco a eso, a poner esa otra mirada que no estaba.

–¿De qué modo impactaba en las decisiones que tomaban esto que vos decís de ser chicas en ByF y en Zapatos? ¿Qué habilitaba?

No sé en el caso de Belleza. Pero para nosotros, en un punto, no sé si habilita... o habilitaba que nosotros pudiéramos hacer cosas porque si no, no participabas. O, bueno, tenías esta mirada encapsuladora: "ay, lo naif", "ay, lo femenino", "las chicas pop", eso era lo que nos devolvía el afuera. Pero básicamente era eso: la posibilidad de hacer cosas y, aparte, de ensayar cosas. Nosotros en Zapatos empezamos en un bar, pero ya en el año 2001 nos pasamos al espacio Urania Giesso, es una enorme galería que tiene un teatro. Entonces, ahí nosotros, claro, pasamos de la galería... ocupamos todos los espacios que había en Urania. Ocupamos la galería y, después, creo que en el año 2002, hicimos Zapatos –el año en que empezamos a hacerlo mensualmente- lo hacíamos en el teatro. Entonces ahí pasaba de todo. Toda la performance, el vestuario, la música, directamente en el teatro lo hacíamos. Y después pasamos a Cabaret Voltaire que fue el espacio que nosotros empezamos a gestionar pero ahí duramos un año porque el espacio no prosperó. Peor ya para el 2004/2005 ya había un montón de lecturas. Pasaba eso. Entonces, Zapatos... venía gente pero era como más... nosotros ya teníamos menos energía, un montón de otras cosas, pero ya no era necesario, digamos, porque había un montón de lecturas.

–Recién contabas que cuando invitaban a alguien, si no conocían, antes le pedían textos. En el caso de las performances, ¿las planificaban previamente o se improvisaba? ¿Ustedes sabían de antemano lo que iban a ver?

Y nosotros le decíamos lo que teníamos y le preguntábamos qué era lo que iba a necesitar, en el caso de que lo necesitara, y tratábamos de conseguirlo. Obviamente. Veíamos lo que

se podía. En el bar, me acuerdo, no había muchas posibilidades de proyectar cosas. Había una tele. Bueno, con la tele se hacían cosas. Después, bueno, si alguien necesitaba hacer algo como más performático le decíamos "hay sonido y te podemos poner el espacio de una determinada manera", pero tampoco... En Urania Giesso ya había como más chances, ¿no? Porque bueno en la parte de la galería vos hacías lo que querías, tenías un montón de luces, tenías más sonido. Y ya cuando pasamos al teatro, también... Había proyector, había distintos grados de luces, un montón de pedestales para montar obras y había esculturas. Estaba la obra de arte que a lo mejor se estaba mostrando en ese momento, y pedíamos permiso, la usábamos. Como que ahí usábamos el espacio de otra manera.

–¿Te acordás de alguna lectura en Urania?

Uf, me acuerdo de un montón. Hicimos un encuentro oriental ahí en el teatro. En ese momento éramos Karina Macció y yo, y nos vestimos completamente de japonesas, nos prestaron los trajes japoneses. Igual el encuentro oriental era como una especie de ficción de oriente, como una idea del exotismo, más que de oriente en sí. Nosotras nos vestimos de esa manera y, me acuerdo, vino Diana Aisenberg y habló de la palabra –ella estaba haciendo el diccionario– e hicimos una actividad con eso. Vino Roberto Cignoi y María Lilián Escobar, también se vistieron con una vestimenta más autóctona, argentina. En realidad, ellos hicieron como una cosa más, no me acuerdo exactamente el origen de la vestimenta de ellos, pero vinieron vestidos alucinantemente y leyeron algo en lenguas autóctonas. Eso estuvo buenísimo.

O, bueno, de repente un día, en el '99, con Cucurto –Santiago Vega– nos pusimos a leer el "Coloquio de los centauros" de Rubén Darío. [Risas]. Venían me acuerdo Gabriel Yeannoteguy y Nicolás Mateo, dos actores, y leían a Susana Thénon en casi todos los micrófonos abiertos que había, y lo teatralizaban, estaba buenísimo... Bueno un micrófono abierto, final, creo que fue en el 2000, hicimos todo micrófono abierto. Estaban Cecilia, Gabriela, Roberto Echavarren... O sea todos los que habían leído en el año, vinieron a leer al micrófono abierto. Como que en eso era muy descontracturado y muy tipo... si tenías algo nuevo podías probar cómo se escuchaba dentro de Zapatos rojos y muchos lo utilizaban para eso. A ver cómo se escucha...

–Como una prueba de sonido...

Tal cual, tal cual. Como un espacio ampliado de taller. Porque, de repente, entre los que más nos conocíamos nos podíamos comentar y quienes no, bueno, por lo menos sentían eso que pasaba ahí.

–Cuando vos hacías tus performances, leías textos de otros y textos tuyos, ¿no?

Sí. Nosotras en un par de aniversarios leíamos en el espacio del micrófono abierto. También lo que hacía si me gustaba algo, lo leía en el micrófono abierto, algo que había leído de otra persona, iba y lo leía, pero también leía cosas mías...

–Y, en esos casos, ¿cómo era la elección del texto? ¿Cuál era el criterio para seleccionar el texto? ¿Probarlo o había algo más teatral en textos que te parecían que habilitaban una lectura en voz alta y otros no?

Nosotras venimos, creo yo, sí, las tres, con una idea de que la poesía tiene que tener una versión sonora. Entonces, la lectura era fundamental. Si bien yo laburo mucho, también, con lo visual, y de hecho hicimos apuestas, en ese momento, con diapositivas... [Risas]. Ahora lo hacés todo con un proyector pero en ese momento lo hacíamos con diapositivas y hacíamos esas intervenciones.

Yo, de hecho, tengo un texto que es a dos columnas, hay cosas que tenés que leer al mismo tiempo que otras. Entonces, yo ponía la voz para algunas y el resto aparecían en la diapositiva, que eso fue un re laburo porque había que hacer coincidir la diapositiva. Había que imprimirlas en filminas, como dice el presidente [risas], y cortarlas. Eso fue un laburazo. Eso muchísimo, toda la cosa como artesanal. Creo que también Belleza había muchísimo de eso, de lo artesanal, de hacerlo nosotras, de comprar la cartulina, de la edición artesanal, de cortar, de pasarte horas. Ya te digo, teníamos trabajos, yo por lo menos, tan informales que lo que hacíamos era esto básicamente. Y era todo el tiempo: "no, no se puede", "editar es muy caro", es el discurso que venía de los más grandes. De repente, nos pasábamos horas haciendo plaquetitas, a lo mejor, para entregar ese día.

En relación al criterio... Sí, yo creo que lo que yo hacía en Zapatos era probar, probar lecturas. Después cuando me invitaban a leer quizás en otro espacio, iba con algo que ya tenía probado y pensado.

–Pensabas también en el vestuario, en la música...

Sí, todo eso estaba súper pensado. Nosotras, a veces, nos combinábamos, incluso para presentar nada más. Nos combinábamos en lo que nos íbamos a poner.

Y, después, para la performance, sí. El 3 de junio, el 3J, en el Kirchner me invitaron a leer e hice también una puesta performática, cosía unas cintitas, hice todo una cosa así con una silla, que bueno, eso me sigue acompañando... Y la apuesta por la voz, cuando no hay nada más: la voz.

–En Zapatos, ¿cuál era el efecto que generaban las lecturas? ¿Cómo era la recepción? ¿El público sabía lo que iba a escuchar/ver o había? Porque hay registros escritos que subrayan cierta perplejidad. Vos, ¿cómo sentís que fue en Zapatos?

En general, los que se acercaban estaban contentos y, ya te digo, venía bastante gente. Después, bueno, siempre hay quien no le gusta lo que estás haciendo. Sí, había cierta intolerancia hacia lo femenino pero eso viene de décadas anteriores.

–¿En Zapatos o en otros espacios?

No, en Zapatos también. Toda esta cosa de ser "las chicas de Zapatos rojos". Había una cosa ahí de ser la animadora más que la escritora. Esa idea de que sos la animadora, simplemente, porque bueno te vestiste bien y tratás bien al otro, básicamente. [Risas]. Y he sufrido la palabra "animadora", incluso de otros gestores, porque uno en realidad estaba haciendo gestión en un país donde no había nada o había poco y, de repente, recibir ese mote: la animadora. Eso lo veía, no solo de tipos, a lo mejor de personas que piensan la literatura como algo más canónico y serio. Eso sí es algo que en Zapatos apareció, la idea de poder probar. O sea, nosotros no inventamos la performance, nuestra generación no la inventó. Pero, poder desarrollarte como performer te lleva años de prueba, y tener un espacio para probarlo era lo que nosotros creamos en ese punto. Hay que probarlo, uno no nace performer, así como no nace escritor, y no nace un montón de cosas... Entonces, lo que nosotros hicimos fue poner un espacio en donde la prueba era posible. Y ahí había, desde esos sectores más conservadores de lo que debe ser la poesía y lo que debe ser la literatura, cierta sorpresa. Como si la performance, digamos –yo creo que tampoco la inventó la vanguardia– pero digamos que fue el momento más explosivo para la performance.

–En tu experiencia de performances en otros espacios, ¿sentiste la diferencia de recepción entre Zapatos rojos y otro espacio en donde se esperara otra forma de vocalidad?

Sí, no recuerdo exactamente dónde. Pero seguramente. Había algo de lo distinto. Aparte en ese momento nos trataban como nenas. Para bien y para mal, ¿no? Porque había gente quien se encantaba con esa imagen de las nenas. [Risas]. Porque lo que fue muy importante para nosotros es que tuvimos diálogo con muchos escritores y muchos artistas más grandes que nosotros que, de repente, no tenían con quién dialogar. Nosotros pudimos ofrecer un diálogo ahí. Recién te hablaba de Roberto Echavarren, o César Aira, Delfina Muschietti, Susana Villalba, era gente a la que uno se pudo acercar en ese momento desde la poesía. En Belleza, ya te digo, yo creo que había más en relación a la plástica. Incluso el tipo de público, lo veo más joven, más de nuestra generación, quienes iban a Belleza o incluso chicos más chicos.

Yo, igual, soy bastante tímida. Entonces, entraba en una especie de trance y no me daba cuenta mucho en el momento lo que pasaba. Aparte yo tengo como un registro más variado en lo que escribo, una variación más grande de estilos, hago mucho más pastiche. Esta voz más aniñada o más irónica o más al borde, a veces la tengo, pero otras veces no. Me acuerdo cuando leí *redondel* en La voz del Erizo, estaba Diana Bellesi y lo recibió con muchísima simpatía, lo recibió súper bien. Después bueno, en algunos lados, por ejemplo, me acuerdo que me invitaron a leer en no me acuerdo qué cosa que estaba organizando Roberto Jacoby en el Rojas. Me invitaron a leer un fragmento de un texto, no me acuerdo si de Breton, y me dijeron "te queremos a vos por la vocecita que tenés". Había una fascinación por eso, gente tan joven y, de repente, esta cosa más aniñada que teníamos era seductor por un lado pero también, por otro lado, era inaceptable. Y, al mismo tiempo, eran nuestras voces, qué íbamos a hacer [risas] porque éramos chicas de veinte, veinticinco años.

–¿Encontrás ciertas líneas en común entre ZR y otras propuestas de este momento? ¿Notás continuidades entres tus performances con propuestas más recientes?

Yo creo que no hay tantos espacios para experimentar. La experimentación quedó bastante de lado. Como que hay una cosa más de mostrar un tipo de subjetividad, crear un personaje, y hasta ahí va la cosa. Al contrario, yo siempre laburé para la cuestión de romper la subjetividad, entonces, vuelvo a hacer ahí un cortocircuito. Y eso lo veo poco. En este punto, nuestro espacio como experimentación sirvió para formar voces o para tomar elecciones, digamos, pero bueno también quedo mucho en la experiencia.

–Cuando hablaba con Fernanda, ella decía no tener la sensación de que ByF haya inventado algo o que haya sido el inicio de algo. Comparto esa idea pero, sin embargo, ¿no hay un impacto de ZR y de ByF en la actualidad? ¿No hay muchas proyecciones?

Artísticamente nosotros, creo que somos súper posmodernas, y no inventamos nada. No inventamos procedimientos, a lo sumo maneras y pudimos hacer visibles algunas cosas de nuestra época. Lo que siento que para nosotros es algo como nuevo son algunas cosas que son más que nada generacionales y de género. Para mí, la gente que empezó a escribir y estas cosas en los noventa, es la primera generación que vivió su adolescencia, su niñez, en democracia y no fue perseguida. Con lo cual, implicó un "salir a hacer cosas" que las generaciones anteriores venían mucho más traumatizadas que nosotros. Algunos no estaban, habían sido desaparecidos, y otros estaban con miedo, con otro tipo de experiencias. Entonces, nosotros somos la primera generación que sale a hacer cosas y sale a dialogar con una generación anterior que no está y con la anterior-anterior, con lo que quedaba. Eso por un lado.

Y, por otro lado, esto que dice Julia Sarachu, es la irrupción de las mujeres haciendo cosas con una voz y una perspectiva completamente diferente. Ya en la segunda mitad de los noventa y ahí sí estoy alineada con Belleza, digamos. Creo que íbamos para ese lado. Si bien había otros espacios u otras cosas, creo que había algo de las chicas haciendo cosas que es lo que ves después en todos los 2000.

Anexo III: Entrevista Ezequiel Alemian (febrero de 2023)

–¿En qué espacios se realizaban lecturas de poesía a fines de los noventa y principios de los 2000? ¿Recordás diferencias (en la puesta, en la recepción) entre una lectura en Belleza y lecturas de otros espacios y ciclos como Zapatos Rojos?

Los espacios en que se realizaban lecturas eran de lo más variados. Desde las lecturas en la Plaza de los Perros que organizaron los editores de Del Diego, pasando por las de Maldita Ginebra, la que hizo Siesta en la presentación de sus libros, las que hacía Mangieri en Liberarte, las del ciclo La voz del erizo en el Rojas, las la Escuela Alónega, las de Zapatos Rojos que mencionás, las de los festivales (como salida al mar) u otras como las que hacían Cucurto y Helder en la Casa de la Poesía, por mencionar algunas en las que estuve, los espacios escénicos eran muy diferentes. No sé si necesariamente quienes leían eran otras personas, pero los espacios sí eran distintos. Era casi como si hubiese también una especie de disputa por los espacios como estética, en el sentido de que entre esos espacios y la idea de poesía, o de voz poética que los organizadores tenían, había una correlación directa. Como si fuesen diferentes lecturas de un mismo texto, casi. Esas diferentes lecturas de un mismo texto, o en ese texto que iba a lugar en lugar, en cada sitio también tenía resonancias diferentes. Recuerdo lecturas de Fernanda, Cecilia y Gabriela, o algunas actividades vinculadas con la escritura que se hicieron en BYF, pero no recuerdo haber estado en alguna lectura de poesía, programada como tal, en BYF.

El de BYF era un espacio muy particular. La primera vez que entré no podía entender qué lugar era ése. El verde pálido de las paredes, los potus que había por todas partes, unos estantes enclenques con baratijas del once y libritos abrochados. En ese momento era una estética desconcertante, porque parecía ser el lugar de la no estética. Creo que con el tiempo eso que en ese momento no se veía, o yo no veía, se ha vuelto mucho más identificable. Indudablemente, para lo poetas entre los que me movía, había algo de la no comprensión sobre lo que estaban haciendo en BYF. Lo que quiero decir tal vez con esto es que el cruce entre espacio y voz en los casos de Cecilia, Gaby y Fernanda los vi en otros espacios, cuando ellas leían en otros lugares. Recuerdo una lectura en la Casa de la poesía, probablemente en un marco mayor, en la que leyeron Fernanda y Gabriela. No usaron mesa. Gabriela se subió a una escalera y leyó desde lo alto, y Fernanda, con un cable largo conectado a su micrófono, se fue alejando, hasta terminar leyendo encerrada en el baño, sin

que nadie la viera. Eran intervenciones en el espacio muy fuertes, que parecían injustificadas en relación con los textos que estaban leyendo, gratuitas. Pero bueno, en esa cosa injustificada tal vez estaba el conflicto, y esa era la justificación, que entonces no percibíamos bien. La puesta en voz, en escena de un poema, siempre parece tener algo de más, injustificado, deformante, excesivo. En ese momento esa gratuidad de la escena que montaban: me parece que la poesía de Fernanda en un punto lo resolvía mejor, porque también parecía una poesía de la gratuidad, de lo absolutamente innecesario, como contenido y como expresión. Fernanda era muy conceptual, mucho más conceptual que todo lo que se estaba escribiendo en ese momento (digamos). El espacio de ByF era un espacio único, nuevo, no reglamentado. Todo cambiaba de lugar todo el tiempo, era una escena sin estabilidad, que parecía sin identidad, sin presión identitaria.

–¿Participaste, ya sea leyendo o como espectadorx, de alguna performance de Belleza y Felicidad?

En una época yo daba un taller de poesía en ByF, los sábados a la tarde, y después me quedada, hubiera lo que hubiese. Pero de vuelta: no tengo el recuerdo de nada específico como actividad. Iba llegando gente, se armaban conversaciones, alguien ponía música, había alguna muestra instalada (probablemente los plásticos estuviesen más atentos a eso), se hacía vereda. ByF en términos literarios era la colección maravillosa de libritos fotocopiados que hacía Fernanda, y la revista que sacaban. Si había lecturas de poesía yo no las registraba como tales, de lo cual habría mucho que decir, para empezar, que a quienes leían en ByF no los consideraba demasiado como poetas. Ese deshacer la idea del poeta "de marquesina sentado en una mesa con paño bajo una luz indirecta" en cierto sentido ha sido también parte de lo que ha provocado ByF.

–¿Presenciaste alguna puesta en voz de Laguna, Pavón y Bejerman en otro espacio que no sea ByF?¿Percibís algún cambio, además del espacial, ya sea en la recepción, en los modos de presentación de las voces?

A lo que contesté en la respuesta uno, agregaría que Pavón tenía la lectura más regular, digamos, menos actuada, en línea con la de otros poetas de entonces. Gabriela se destacaba claramente por la puesta en voz de sus poemas. Puesta en voz que incluía toda su presencia: se vestía, gesticulaba, exhibía un histrionismo muy impactante, cargado de un erotismo ambiguo. No sé cómo pensar la relación entre puesta en voz y género, pero claramente hay algo muy fuerte entre la deconstrucción del género y la puesta en voz que ellas

desarrollaban. Le estaban dando voz a un proceso muy poderoso en ese sentido. No escribían ni leían como los hombres, o como la poesía de mujeres que leían los hombres. El sujeto que leía era muy perturbador, muy ambiguo, muy amplio, muy horizontal. De alguna manera pienso que son poéticas que no te permiten ponerte por encima de ellas, cuando uno hace, o hacía, el intento, inmediatamente se bloquean, dejan de significar.

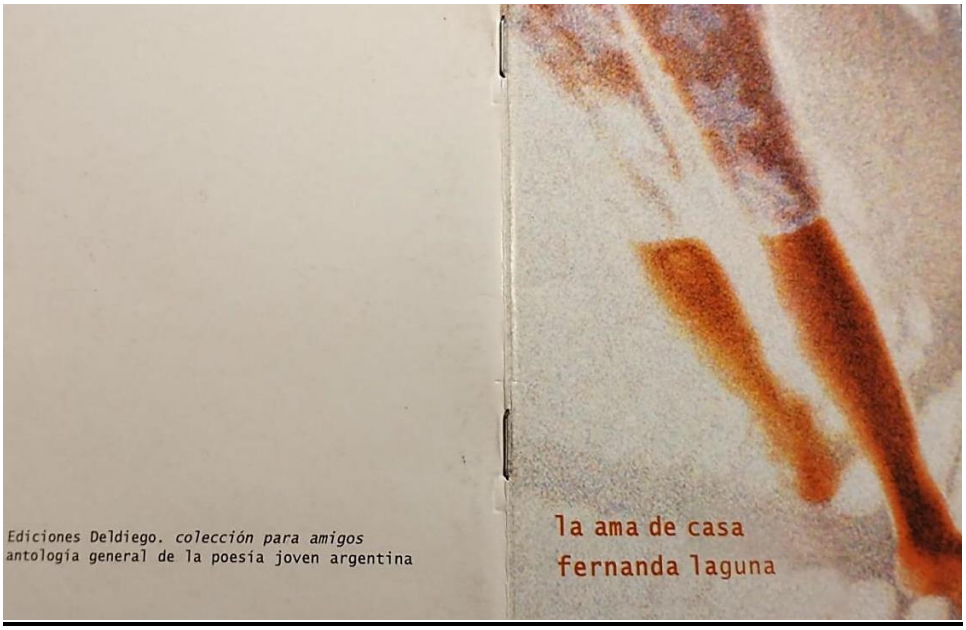
–¿ En qué medida apelaban a lo teatral (construcción de un personaje, una pose, la modulación de la voz, el vestuario) cuando se presentaban a leer?

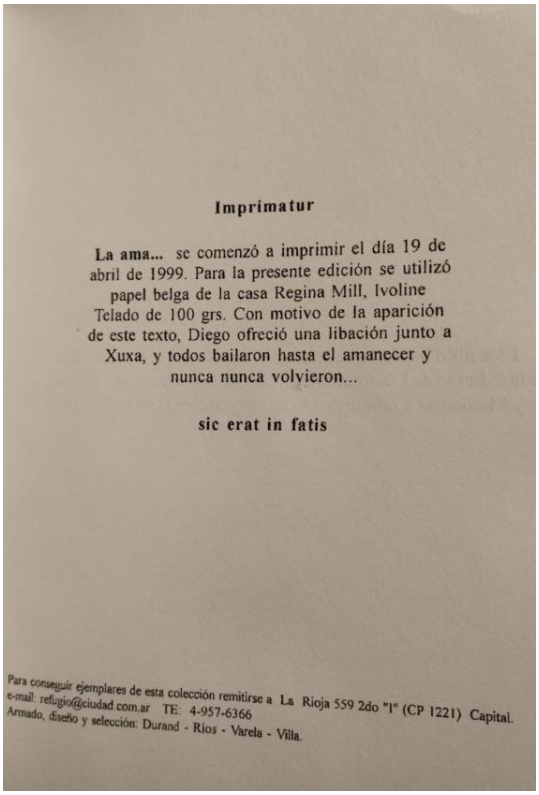
Fernanda adoptaba una modulación de la voz, la construcción de un personaje, o de una gestualidad que acompañaba la modulación de la voz, pero no recuerdo que produjera su vestuario. Gabriela sí. La recuerdo leyendo con un vestido de gala azul, muy escotado. Por ahí en Fernanda había la construcción de un personaje aniñado, o inocente, en Gabriela creo que el personaje era más algo del tipo: declamador. Una especie de declamadora modernista.

–En ese momento, ¿cuál era el efecto que generaban las lecturas? ¿Cómo era la recepción? ¿El público sabía lo que iba a escuchar/ver o había, como algunos registros escritos marcaron (Rubio, Ortiz), cierta perplejidad?

Las lecturas de Fernanda, Cecilia y Gabriela provocaban incomodidad. Si bien terminaron siendo englobadas en la poesía de los noventa, creo que ellas representaban una línea divergente de esa onda. Los poetas de los noventa (*Diario de poesía*, *18 whiskys*) eran finalmente el final de algo, y ellas eran el comienzo de otra cosa. Cecilia generaba rechazo por su poética, un rechazo que sigue leyéndose actualmente. En lo concreto en las lecturas no pasaba nada, no había acciones visibles de rechazo ni nada. Eran comentarios que después ibas recibiendo lo que te marcaban la pauta. A ellas, según creo recordar, no es que les importara demasiado el conflicto. De hecho, la poesía de los grandes poetas de los noventa no les resultaba interesante, no les resultaba importante. La perplejidad no era de ellas. Los poetas de los noventa estaban muy seguros creyendo que estaban escribiendo la poesía del momento, pensándola, y la cosa pasaba por otro lado, esa era la perplejidad.

Anexo IV: La ama de casa (1999) Ediciones Deldiego y ByF




Imprimatur

La ama... se comenzó a imprimir el día 19 de abril de 1999. Para la presente edición se utilizó papel belga de la casa Regina Mill, Ivoline Telado de 100 grs. Con motivo de la aparición de este texto, Diego ofreció una libación junto a Xuxa, y todos bailaron hasta el amanecer y nunca nunca volvieron...

sic erat in fatis

Para conseguir ejemplares de esta colección remitirse a La Rioja 559 2do "1" (CP 1221) Capital.
e-mail: refugio@ciudad.com.ar TE: 4-957-6366
Armado, diseño y selección: Durand - Ríos - Varela - Villa.

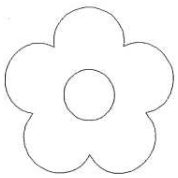
Otros títulos publicados:
1-"El mendigo chupapijas" I- II Pablo Pérez
2-"Sentires" Eduardo C. Laguna
3-"El loco" Fernanda Laguna
4-"La ama de casa" F. L.
5-"Salvador Bahía, Ella y yo" F. L.
6-"Los celos no ayudan y la culpa tampoco" (Autoayuda) F. L.
7-"Samanta" F. L.
8-"César Aira y Cecilia Pavón" F.L.
9- F. L.
10-"La euforia" Cecilia Pavón
11-"Fácil" Cecilia Pavón y Fernanda Laguna
12-"Como dos hombres" C. P. Y F. L.
13-"Amigas" F. L.

Próximamente:
14-"Todos putos (una bendición)" Pablo García
15-"Concurso de tortas, ganadora Sonia" Gabriela Bejerman
16-"Monjas, utopía de un mundo sin hombres" C. P.
17-"Fans de Buenos Aires" C. P. Y F. L.

1999
ediciones
Belleza y felicidad

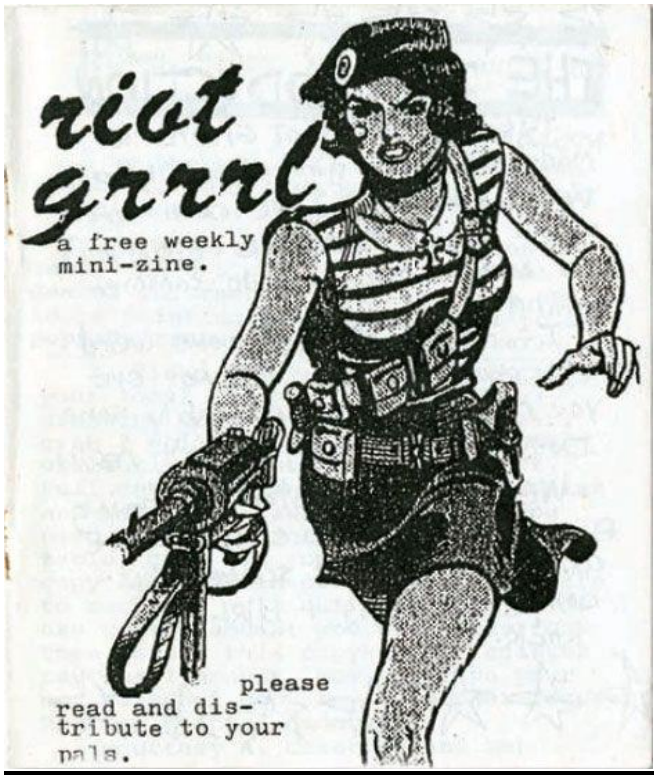
Esq. Acuña de Figueroa y Guardia Vieja

La ama de casa



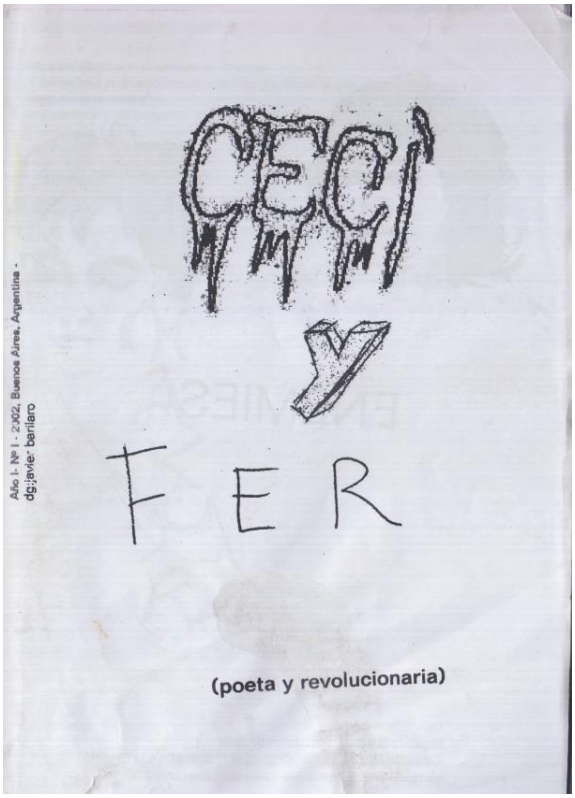
Autor: Fernanda Laguna

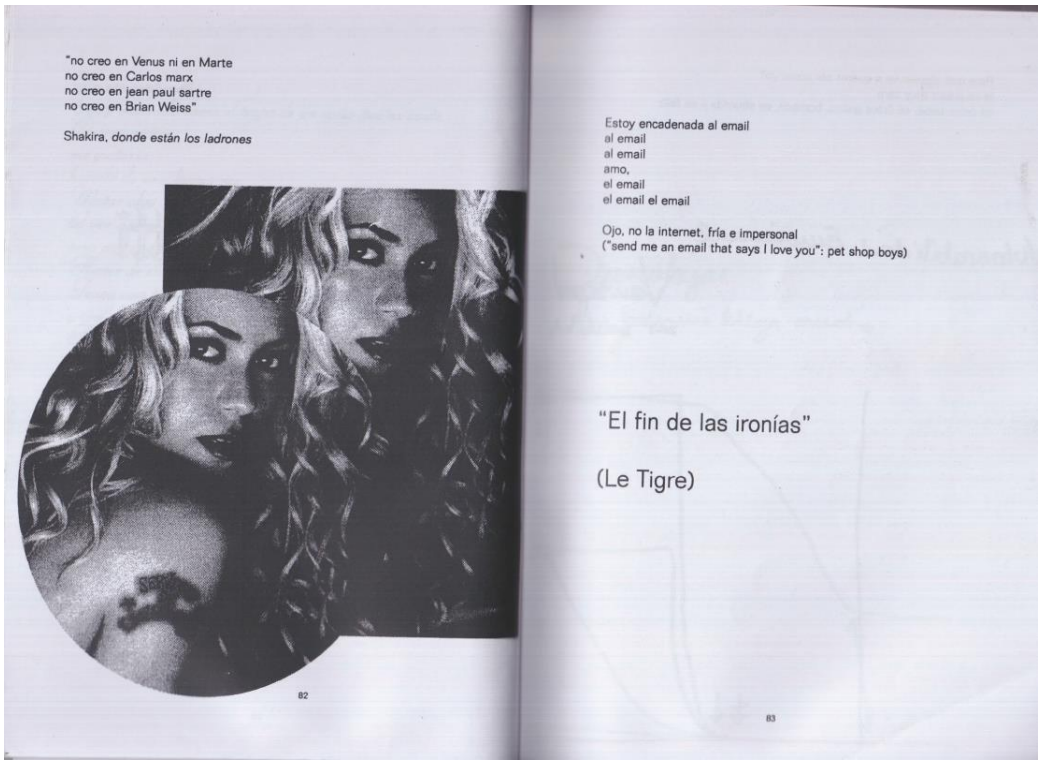
Anexo V: *Riot Grrrl* (tapa y poema, número 6)





Anexo VI: Tapa *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (2002)




"no creo en Venus ni en Marte
no creo en Carlos marx
no creo en jean paul sartre
no creo en Brian Weiss"

Shakira, *donde están los ladrones*

82

Estoy encadenada al email
al email
al email
amo,
el email
el email el email

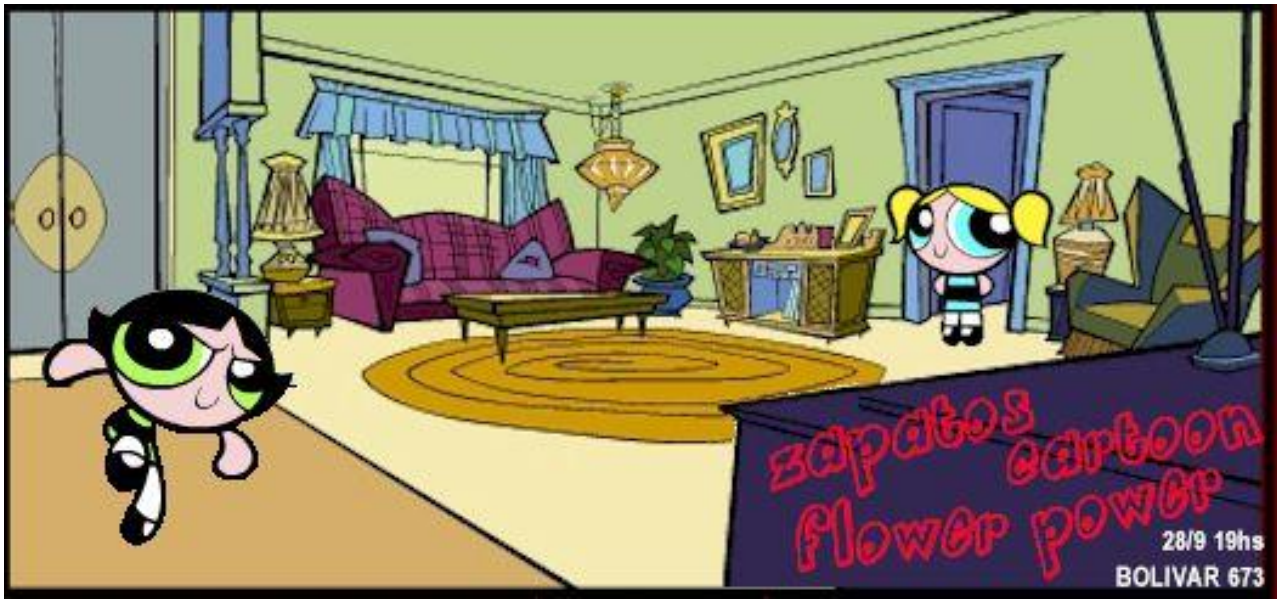
Ojo, no la internet, fría e impersonal
("send me an email that says I love you": pet shop boys)

"El fin de las ironías"

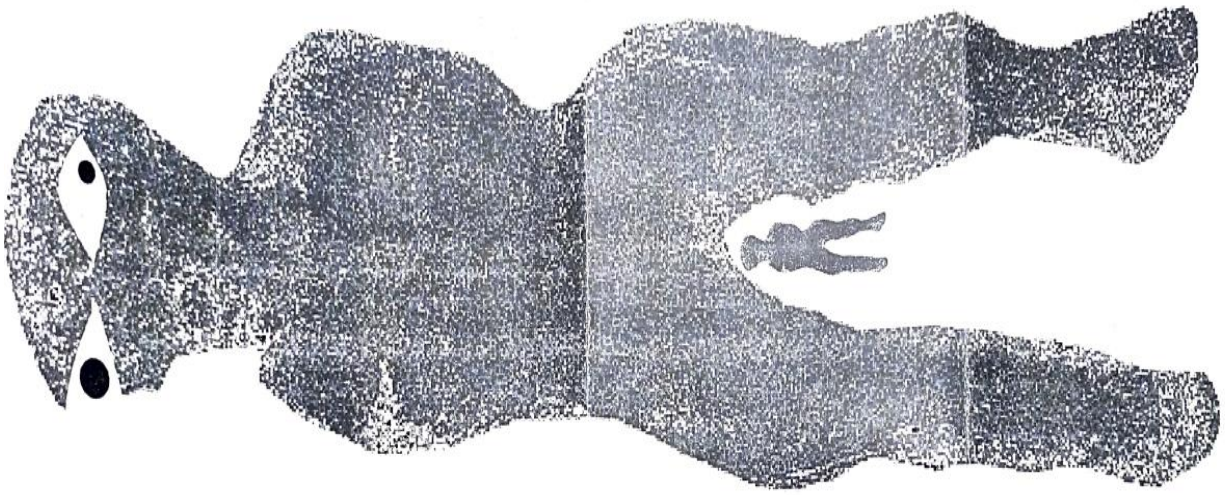
(Le Tigre)

83

Anexo VII: Flyer de invitación Zapatos Rojos (2003)



Anexo VIII: ***I love you don't leave me*** **(Colección Arte plegable, Cabaret Voltaire, septiembre de 2003)**



Fernanda Laguna artista plástica y escritora, creadora de los espacios Belleza y Felicidad y No hay cuchillo sin rosas

Alejandro Ros intérprete de danzas contemporáneas. www.alejandroros.com.ar



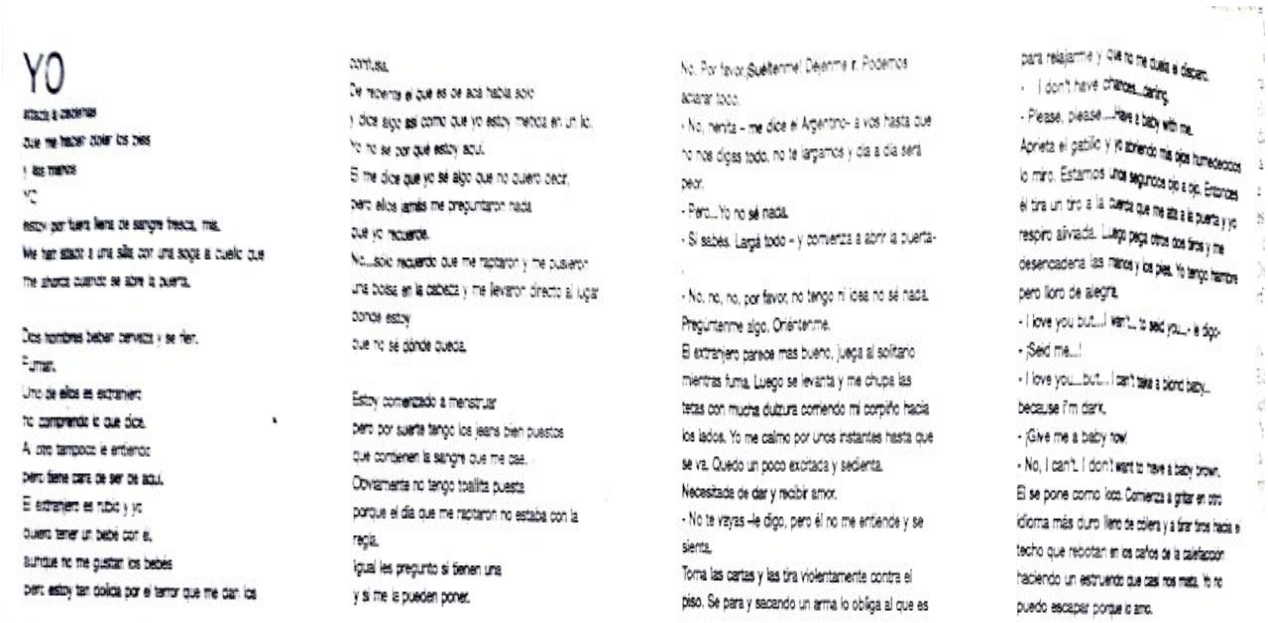
I LOVE YOU, DON'T LEAVE ME

FERNANDA LAGUNA



EDICIONES ARTE PLEGABLE
arteplegable@hotmail.com
www.plebella.com.ar
www.zapatosrojos.com.ar

Colección "arte plegable"
6 I love you, don't leave me Fernanda Laguna/ Alejandro Ros
Cabaret Voltaire, Buenos Aires, Septiembre 2003



YO

atadas a cadenas
que me hacen doler los pies
y las manos
YO
estoy por fuera llena de sangre fresca, mía.
Me han atado a una silla con una soga al cuello que
me ahorca cuando se abre la puerta.

Dos hombres beben cerveza y se ríen.
Fuman.
Uno de ellos es extranjero
no comprendo lo que dice.
A otro tampoco le entiendo
pero tiene cara de ser de acá.
El extranjero es rubio y yo
quiero tener un bebé con él.
Aunque no me gustan los bebés
pero estoy tan celosa por el temor que me dan los

confusa.
De repente oí que ese de acá habla solo
y dice algo así como que yo estoy metida en un lío.
Yo no sé por qué estoy aquí.
Sí me dice que yo sé algo que no quiero decir,
pero ellos jamás me preguntaron nada
que yo recuerde.
No...sólo recuerdo que me raptaron y me pusieron
una bolsa en la cabeza y me llevaron directo al lugar
donde estoy
que no se dónde queda.

Estoy comenzado a menstruar
pero por suerte tengo los jeans bien puestos
que contienen la sangre que me sale.
Obviamente no tengo toallita puesta
porque el día que me raptaron no estaba con la
regla.
Igual les pregunto si tienen una
y si me la pueden poner.

No. Por favor ¡Suéltenme! Déjenme ir. Podemos
arreglar todo.
- No, nena - me dice el Argentino- a vos hasta que
no nos digas todo, no te largamos y día a día será
peor.
- Pero...Yo no sé nada.
- Si sabés. Largá todo - y comienza a abrir la puerta-

- No, no, no, por favor, no tengo ni idea no sé nada.
Preguntenme algo. Orientenme.
El extranjero parece mas bueno, juega al solitario
mientras fuma. Luego se levanta y me chupa las
tetas con mucha dulzura comiendo mi corpiño hacia
los lados. Yo me calmo por unos instantes hasta que
se va. Quedo un poco excitada y sedienta.
Necesitada de dar y recibir amor.
- No te vayas -le digo, pero él no me entiende y se
sienta.
Toma las cartas y las tira violentamente contra el
piso. Se para y sacando un arma lo obliga al que es

para relajarme y que no me duela el cuerpo.
- I don't have chances...darling.
- Please, please....Have a baby with me.
Aprieta el gatillo y yo aprieto mis ojos humedecidos
lo miro. Estamos unos segundos ojo a ojo. Entonces
él tira un tiro a la cuenta que me iba a la puerta y yo
respiro aliviada. Luego pega otros dos tiros y me
desencadena las manos y los pies. Yo tengo hambre
pero lloro de alegría.
- I love you but...I won't...to see you...- le digo.
- ¡Seid me...!
- I love you....but...I can't take a blond baby...
because I'm dark.
- ¡Give me a baby now
- No, I can't. I don't want to have a baby brown.
El se pone como loco. Comienza a gritar en otro
idioma más duro lleno de odiers y a tirar tiros hacia el
techo que rebotan en los caños de la calefacción
haciendo un estruendo que casi nos mata. Yo no
puedo escapar porque lo amo.

I LOVE YOU, DON'T LEAVE ME

dos hombres
que me dan ganas de tener un bebé.
Uno de ellos el más grandote y lindo me saca la
remera
y yo me quedo en corpiño rosado
pero lo tengo todo roto y sucio por la sangre que me
sale del cuello
y porque hace días que sudo y no me lo puedo cam-
biar
porque las mujeres aunque estemos atadas
sudamos.
Los quiero porque sí,
porque estoy desolada
y me da miedo que me dejen sola
aquí,
abandonada, atada, crucificada
sin comida, sin nada para beber.
¡Oh...
de ellos y de mí!
El destino nos está jugando una pasada extraña,

El extranjero no me entiende y el otro me dice
asquerosa.
Total, a ellos qué les importa que yo esté un poco
mas sucia...
aunque dentro de unos día voy a empezar a oler mal.

Pero quiero volver sobre el tema del bebé.
Sólo quiero un bebé si va a ser rubio y de ojos
celestes,
con rasgos suaves (sin cachetes rojos).
Quiero poder salir a pasear con mi bebé rubio
y con pelo en la cabeza
porque no lo voy a pelar.
Quiero brillar con mi bebé rubio
si puedo salir de esta maldita cárcel de confusión.
De repente siento que me ahogo, que no puedo mas
y no puedo vomitar porque no me puedo mover
y comienzo a gritar
- No, no soy yo a quienes ustedes buscan. Yo no sé
nada. No abran más la puerta que me duele el cuello.

de acá a levantarlas. El Argentino se resiste, no
quiere hacerlo, porque es una deshonra, pero al fin
debe hacerlo. Mientras levanta las cartas arrodillado
el extranjero aprovecha y le pega un tiro en la nuca. Y
después uno en la espalda y otro en la cabeza. La
sangre salta de a chorros y llega hasta mi cara.
YO la más sucia de todas.
No tiene fin mi desgracia. Si todo sigue así tendrán
que amputarme las manos, los pies y la cabeza pero,
el que tiene el arma se acerca y me dice:
- Seid me everything...please.
- (End I seid) But I don't know what you want to
know.
- ...I don't want to kill you.
- No, no kill me, please. I promise that I don't know.
- Your fader talk everything, and seid me that you
know where...
- Where what?
Y levanta el arma y me la pone en la cabeza. En el
entrecejo. Intento ver la luz con los ojos cerrados

- I love you... don't leave me.
- ¡Go!
Y me abre la puerta. Yo soy un monstruo lleno de
sangre. No puedo salir así a la calle con el corpiño
sucio y sin remera así que me resisto, pero él es más
fuerte que yo y me empuja para afuera. Aparte no
quiero estar sola. Mi papá no sé en qué lío me metió
y no quiero volver a verlo, por lo menos por un tiem-
po hasta que se aclare todo.
- Take me with you to your country...
- I don't have country...Go now.
Y así como estoy tengo que atravesar un puerto
lleno de obreros que me miran. Me lavo en unos
fuentones de agua bastante limpia que reflejan mi
cara llena de ojeras y frustración. No quiero volver
a casa. No quiero que mi novio me obligue a tener
relaciones sexuales y un hijo morocho. No soy nazi.
Tengo un antojo. Me gustan los bebés rubios. Yo
quiero tener mi bebé rubio, de ojos celestes, bri-
llante y gordito.

Anexo IX: *I love you don't leave me* (Belleza y Felicidad, 2008)

1-*Todos putos una bendición* Esteban García
2 -*Concurso de tortas ¡Ganadora Sonia!* Lirio Violetzki
3 -*Salvador Bahía, ella y yo* Fernanda Laguna
4 -*La Euforia* Cecilia Pavón
5 -*Gonzalo* Cecilia Pavón
6 -*Los celos no ayudan, la culpa tampoco* Fernanda L.
7 -*¿Existe el amor a los animales?* Cecilia Pavón
8 -*Licor de café.Club de señoritas y señoras* Fernanda L.
9 -*Petit journal poetique* Juan Calcarami
10 -*La pastilla de hormona* César Aira
11 -*Tatuada Para Siempre* Dalia Rosetti
13 -7 *poemas* Ezequiel Alemian
14 -*Ira a cupido* Gabriela Bejerman
15 -*El frasco de perfume* Gabriela Bejerman
16 - *Samantha* Fernanda Laguna
17 - *El tilo vive lentamente* Gabriela Bejerman
18 - *Esa troncha trenza de cana* Lirio Violetzki
19 - *Amantes* Pablo Pérez
20 - *El abanico matamoscas* Sergio Bizzio
21 - *Orgía* Roberto Jacoby
22 - *Según la flor* Ines Acevedo
23 - *Primer beso* Cecilia Pavón
24- *No me importa el amor me importa la plata* Cecilia pavón Y Timo Berger
25 - *La ama de casa* Fernanda L.
26 - *Judía* Gabriela Bejerman
27 - *Sueños y pesadillas I yII* Dalia Rosetti
28 - *¡Oh tu Dominicana del demonio!* Washigkton Cucurto
29 - *Los cuatro fantásticos* Fabián Casas
30 - *Cuestión de tamaño* Dani Umpi
31 - Desearía Fernanda L.
32 - *Una chica mestrua cada 26 o 32 días y es normal* (I y II) Dalia Rosetti
33 - *Cara de perro* Blitto Torre
34 - *Poemas en prosa* Rosario Bléfari
35- *Picasso* César Aira
36- *Una monja modelo* Lirio Violetzky
37- *Terrón de Azúcar* Ali Gua Gua
38- *Diaro del mundial* Ezequiel Alemián
39- *El amor por internet en verdad ¿Existe?* Guido Sures
40- *Una onda magnética* Laura Crespi
41- *El comandante E.A.* Fernanda L.

bellezayfelicidad@hotmail.com



Autora:
Fernanda Laguna
2008
Ediciones belleza y felicidad

YO
atada a cadenas
que me hacen doler los pies
y las manos.

YO
estoy por fuera llena de sangre fresca, mía.
Me han atado a una silla con una soga al cuello que
me ahorca cuando se abre la puerta./
Dos hombres beben cerveza y se ríen.
Fuman.
Uno de ellos es extranjero
no comprendo lo que dice.
Al otro tampoco le entiendo
pero tiene cara de ser de aquí.
El extranjero es rubio y yo
quiero tener un bebé con él,
aunque no me gustan los bebés
pero estoy tan dolida por el terror que me dan los dos
hombres/
que me dan ganas de tener un bebé.
Uno de ellos el mas grandote y lindo me saca la
remera/

2

y yo me quedo en corpiño rosado
pero lo tengo todo roto y sucio por la sangre que me
sale del cuello/
y porque hace días que sudo y no me lo puedo cambiar
porque las mujeres aunque estemos atadas sudamos.

Los quiero porque sí,
porque estoy desolada
y me da miedo que me dejen sola
aquí,
abandonada, atada, crucificada
sin comida, sin nada para beber.

¡Oh...
de ellos y de mi!
El destino nos está jugando una pasada extraña,
confusa./

De repente el que es de acá habla solo
y dice algo así como que yo estoy metida en un lío.
Yo no sé por qué estoy aquí.
El me dice que yo sé algo que no quiero decir,
pero ellos jamás me preguntaron nada...
que yo recuerde.

No...
sólo recuerdo que me raptaron y me pusieron
una bolsa en la cabeza /
y me llevaron directo al lugar donde estoy
que no sé dónde queda.

Estoy comenzado a mestruar
pero por suerte tengo los jeans bien puestos

3

que contienen la sangre que me cae.
Obviamente no tengo toallita puesta
porque el día que me raptaron no estaba con la
regla./
Igual les pregunto si tienen una
y si me la pueden poner.
El extranjero no me entiende y el otro me dice
¡Asquerosa!
Total, a ellos que les importa que yo esté un poco
mas sucia.../
aunque dentro de unos día voy a empezar a oler mal.

Pero quiero volver sobre el tema del bebé.
Sólo quiero un bebé si va a ser rubio y de ojos
celestes,/
con razgos suaves
(sin cachetes rojos).
Quiero poder salir a pasear con mi bebé rubio
y con pelo en la cabeza
porque no lo voy a pelar.
Quiero brillar con mi bebé rubio
si puedo salir de esta maldita cárcel de confusión.

De repente siento que me ahogo,
que no puedo mas
y no puedo bomitar porque no me puedo mover
y comienzo a gritar

- No, no soy yo a quienes ustedes buscan. Yo no sé nada. No habran mas la puerta que me duele el cuello. No. Por favor.¡Suéltenme! Déjenme ir. Podemos aclarar todo.
- No, nenita - me dice el Argentino- a vos hasta que

4

no nos digas todo, no te largamos y día a día será peor.
- Pero...Yo no sé nada.
- Si sabés. Largá todo - y comienza a abrir la puerta-.
- No, no, no, por favor, no tengo ni idea no sé nada. Pregúntenme algo. Oriéntenme.



4

El extranjero parece mas bueno, juega al solitario mientras fuma. Luego se levanta y me chupa las tetas con mucha dulzura corriendo mi corpiño hacia los lados. Yo me calmo por unos instantes hasta que se va. Quedo un poco exitada y sedienta. Necesitada de dar y recibir amor.

- No te vallas -le digo, pero el no me entiende y se sienta.

Toma las cartas y las tira violentamente contra el piso. Se para y sacando un arma lo obliga al que es de acá a levantarlas. El Argentino se resiste, no quiere hacerlo, porque es una deshonra pero al fin debe hacerlo. Mientras levanta las cartas arrodillado el extranjero aprovecha y le pega un tiro en la nuca. Y después uno en la espalda y otro en la cabeza. La sangre salta de a chorros y llega hasta mi cara.

YO
la mas sucia de todas.

No tiene fin mi desgracia. Si todo sigue así tendrán que amputarme las manos, los pies y la cabeza pero, el que tiene el arma se acerca y me dice:

- Seid me everything...please.
- (End i seid) But I don't know what you want to know.
- ...I don't want to kill you.
- No, no kill me, please.I promise that I don't know.
- Your fader talk everything, and seid me that you know where...

6

- Where what?

Y levanta el arma y me la pone en la cabeza. En el entecejo. Intento ver la luz con los ojos cerrados para relajarme y que no me duela el disparo.

- I don't have chances...darling.
- Please, please....Have a baby with me.

Apreta el gatillo y yo abriendo mis ojos humedecidos lo miro. Estamos unos segundos ojo a ojo. Entonces él tira un tiro a la cuerda que me ata a la puerta y yo respiro aliviada. Luego pega otros dos tiros y me desencadena las manos y los pies. Yo tengo hambre pero lloro de alegría.

- I love you but...I wan't... to seid you...- le digo-
- ¡Seid me...!
- I love you...but... I can't take a blond baby... because i'm dark.
- ¡Give me a baby now!
- No, I can't. I don't want to have a baby brown.

El se pone como loco. Comienza a gritar en otro idioma mas duro lleno de cólera y a tirar tiros hacia el techo que rebotan en los caños de la calefacción haciendo un estruendo que casi nos mata. Yo no puedo escapar porque lo amo.

- I love you... don't leave me.
-¡Go!

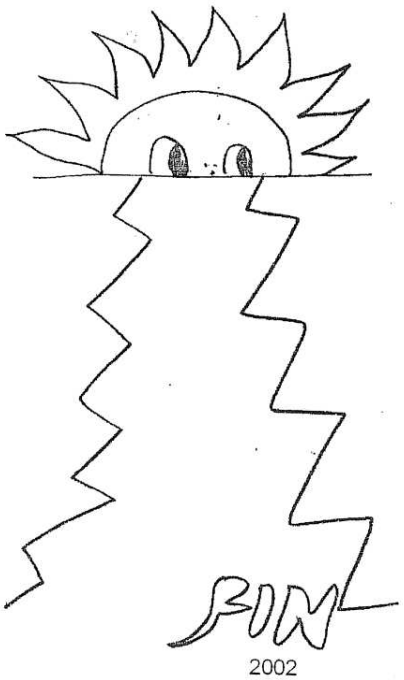
7

Y me abre la puerta. Yo soy un monstruo lleno de sangre. No puedo salir así a la calle con el corpiño sucio y sin remera así que me resisto, pero él es mas fuerte que yo y me empuja para afuera. Aparte no quiero estar sola. Mi papá no sé en qué lío me metió y no lo quiero volver a verlo, por lo menos por un tiempo hasta que se aclare todo.

- Take me with you to your country...
- I don't have country....Go now.

Y así como estoy tengo que atravezar un puerto lleno de obreros que me miran. Me lavo en unos fuentones de agua bastante limpia que reflejan mi cara llena de ojeras y frustración. No quiero volver a casa. No quiero que mi novio me obligue a tener relaciones sexuales y un hijo morocho. No soy nazi. Tengo un antojo. Me gustan los bebés rubios. Yo quiero tener mi bebé rubio, de ojos celestes, brillante y gordito.

8



2002

Bibliografía

Fuentes primarias

DALIA ROSETTI

Corpus de textos:

_____. (1999). (a) *Sueños y pesadillas 1.* (b) *Sueños y pesadillas 2*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad. (c) *Tatuada para siempre.* [Plaquetas]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

_____. (2003a). *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 1.* [Plaqueta]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

_____. (2003b). *Sueños y pesadillas III.* [Libro]. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

_____.(2003c). *Sueños y pesadillas 4.* [Libro]. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.

_____. (2005). *Me encantaría que gustes de mí*. [Libro]. Buenos Aires: Mansalva.

_____. (2008). (a) *Hice todo porque me mires.* (b) *Puerto dulce.* (c) *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 2.* [Plaqueta]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

_____. *(2009). Dame pelota*. [Libro]. Buenos Aires: Mansalva.

_____. (2016). *Sueños y pesadillas*. [Libro]. Buenos Aires: Mansalva.

_____. (2021). *El fuego entre nosotras*. [Libro]. Buenos Aires: Random House.

_____. (2023). *Durazno reverdeciente y Porque te quise mucho.* [Libro]. Rosario: Iván Rosado.

FERNANDA LAGUNA

Corpus de textos, material visual, muestras y performances:

_____. (1994). (a) *Cristian Castro.* (b) Elefante. (c) Gato. (d) *Gumier Maier.* (e) *Luis Miguel*. (f) *Luis Miguel*. (g) *Mujer.* (h) *Mujer griega.* (i) *Pastor.* (j) *Perro.* (k) *Yo y la luz.* [Obras visuales]. Reproducidas en Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón.* Rosario: Iván Rosado.

_____. (1995). *Poesías*. [Plaqueta]. Buenos Aires: Autoedición.

_____. (1995). (a) *Diana la cazadora.* (b) *Gatita*. (c) *Mujercita*. (d) *Rayos.* (e) *Rayos II.* (f) *Rayos dobles.* [Obras visuales]. Reproducidas en Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón.* Rosario: Iván Rosado.

_____. (1996a). *Chica con rosa.* [Obra visual]. Reproducida en Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón.* Rosario: Iván Rosado.

_____. (1996b). S/t. [Obra visual]. Reproducida en Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón.* Rosario: Iván Rosado.

_____. (1997). *Obsesión.* [Obra visual]. Reproducida en Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón.* Rosario: Iván Rosado.

_____. (1998a). *Poesía proletaria*. [Plaqueta]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

_____. (1998b). "Poesías", en *nunca nunca quisiera irme a casa, 2-3*, pp.15-18.

_____. (1998c). "Poesías para mí", en *Diario de poesía, 47*, p. 14.

_____. y **Pavón**, Cecilia (1998). *Fácil.* [Muestra]. Café Remis Paris.

_____. (1999). (a). *Amigas*. (b) *César Aira y Cecilia Pavón*. (c) *El loco*. (d) *La ama*

de casa. (e) *La señorita*. (f) *Licor de café (club de señoritas y señoras).* (g) *Los celos no ayudan la culpa tampoco (autoayuda).* (h) *Salvador Bahía, ella y yo.* (i) *Samanta.* [Plaquetas]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
(j) *La ama de casa*. [Plaqueta]. Buenos Aires: Ediciones Deldiego.
_____. (1999). *Gusto de vos.* [Obra visual]. Reproducida en Laguna, F. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón.* Rosario: Iván Rosado.
_____. (2000). (a) *Cartas de amor*. (b) *El gato.* (c) *Mi Amor.* (d) *Poema IV*. (e) *Yoga*. [Plaquetas]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
(f) "ella y yo", [Poema] en *nunca nunca quisiera irme a casa, 6,* s/n.
_____. (2001). *No necesito nada del primer mundo.* [Obra visual]. Disponible en: https://drawingcenter.org/exhibitions/fernanda-laguna/works/38
_____. (2001). "La ama de casa". [Performance poética]. Buenos Aires: Casa de la Poesía.
_____. y otros (2001). *Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay*. [Antología]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____.y **Rosetti**, Dalia (2002). *Me encantaría que gustes de mí*. [Plaqueta]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____.y **Pavón**, Cecilia (2002). *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria).* [Revista]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. y **Bejerman**, Gabriela; **Pavón**, Cecilia (2002). "S/t". [Performance poética]. Bahía Blanca.
_____. (2003a). *I love you don´t leave me.* [Plaqueta]. Buenos Aires: Ediciones Arte Plegable.
_____. (2003b). Presentación de *I love you don´t leave me.* [Performance poética]. Buenos Aires: Cabaret Voltaire.
_____. y **Grondona**, Vicente; **Krygier**, Ruy; **Szalkowicz**, Cecilia; y **Yankilevich**, Lulú (2004). "Remate de obra en vivo". [Performance]. Belleza y Felicidad. Archivo disponible en: http://www.vivodito.org.ar/node/243
_____. y **Pavón**, Cecilia (2005). *Pienso en vos.* [Muestra]. Belleza y Felicidad.
_____.(2007). *desearía.* [Plaqueta]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. y **De Caro**, Marina, y otros (2007). "Cierre de la galería". [Performance]. Belleza y Felicidad.
_____. (2008). (a) *I love you don´t leave me*. (b) *Algo que hacer*. (c) *El comandante E.A.* (d) *No quiero manipularte con este cuento*. (d) *Pensando en vos.* [Plaquetas]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. y **Jacoby**, Roberto (2008-2009). *Donaciones.* [Proyecto visual]. Belleza y Felicidad Fiorito-Museo de la Cárcova.
S/F (a) *. (b) *Una vez*. [Plaquetas]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. (2011). "No me acuerdo cuáles eran esos jeans". [Performance poética]. *XIX Festival Internacional de Poesía de Rosario.* Rosario: Centro Cultural Parque de España.
_____. (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*. [Libro]. Buenos Aires: Mansalva.
_____. (2013). *Ella naufragó y él con ella (por suerte).* [Obra visual]. Disponible en: https://norafisch.com/muestras/fernanda-laguna/
_____. y **Garamona**, Francisco, **Mumi** y otros (2015). "El arte del futuro", en *Panambí, 1*, pp. 13-15.
_____. (2017). "Terminaron los 90" y "Mago Merlín de la luz". [Performance poética]. *XI Festival Poesía de Acá*. Mar del Plata: Alaska.

_____. (2018a). *La princesa de mis sueños*. [Libro]. Rosario: Iván Rosado.
_____. (2018b). *Los grandes proyectos.* [Libro]. Buenos Aires: Página 12.
_____. (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte.* [Libro]. Rosario: Iván Rosado.
_____. (2021). *Que no vuelva nunca más.* [Plaqueta]. Ciudad de México: Gato Negro Ediciones.
_____. (2022). *Pañuelo de mocos.* [Libro]. Rosario: Iván Rosado.

Fuentes de material visual:
_____. (2017). *Fernanda Laguna para colorear*. Buenos Aires: Mansalva.
_____. (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón*. Rosario: Iván Rosado.
_____. Colección en Galería Nora Fisch. Disponible en: https://norafisch.com/muestras/fernanda-laguna/
_____. (2022). "The Path of The Heart". Muestra visual. The Drawing Center de Nueva York. Disponible en: https://drawingcenter.org/exhibitions/fernanda-laguna/

Textos críticos:
_____.y **Palmeiro**, Cecilia (2021). "Apuntes para una memoria feminista: hacia una literatura del nosotras", en *Cuadernos del CILHA*, *34*, pp. 1-22.
_____. y **Palmeiro**, Cecilia (2023). *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista.* Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Textos y materiales recogidos de la web:
_____. Blog de su autoría. Disponible en: http://ferlaguna.blogspot.com
_____. Página personal de Facebook "Agatha Laguna". Disponible en: https://www.facebook.com/agatha.costure
_____. Página "Belleza y Felicidad Fiorito". Disponible en: https://bellezayfelicidadfiorito.com/es/home-2/
_____. y **Pavón**, Cecilia (2000). "Belleza y Felicidad". Texto PanoraMIX II. Disponible en: https://www.proa.org/eng/exhibicion-proa-panoramix-artes-2.php
_____. (2005). *Fernanda Laguna*. Disponible en: http://www.boladenieve.org.ar/artista/26/laguna-fernanda
_____. (2020). "Orgullo y prejuicio. Arte en Argentina en los 90 y después. Capítulo III: Fernanda Laguna". Disponible en: https://norafisch.com.ar/fernanda-laguna/
_____. (2021). *Arte_lin Do Re Mi Fa# Sol La Siiiií!* Disponible en: https://norafisch.com/muestras/arte_lin-do-re-mi-fa-sol-la-siiiiii/

Entrevistas:
Baigorria, Martín y **Díaz**, Joaquín (2019). "Contra el mito de la inspiración", en *El flasherito diario.* Disponible en: http://flasherito.com.ar/contra-la-inspiracion/
Bonadies, Ángela (2019). "Entrevista con Fernanda Laguna". Disponible en: https://coleccioncisneros.org/es/editorial/featured/entrevista-con-fernanda-laguna
Curia, Dolores (2012). "Bella y feliz. Entrevista a Fernanda Laguna", en *Página 12.* Buenos Aires, 26 de octubre de 2012. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2674-2012-10-26.html

Delfabro, Luciana (2007). "El único lugar donde se esconde algo parecido a lo real es en el lenguaje artístico, en lo poético", en *DoDó, vida de artistas,* (1), *4*, pp.56-58.
Ezquiaga, Mercedes (2021). "En el mundo del arte todo puede ser dos cosas o más a la vez", en *Télam digital.* Disponible en: https://www.telam.com.ar/notas/202103/547370-fernanda-laguna-en-el-mundo-del-arte-todo-puede-ser-dos-cosas-o-mas-a-la-vez.html
Giser, Nicolás (s/f). "Me gusta lo que pende de un hilo", en *El ojo del arte.* Disponible en: https://elojodelarte.com/entrevistas/fernanda-laguna-el-arte-es-un-tipo-de-felicidad-acuatica
Golubicki, Bárbara (2020). "Fernanda Laguna: Yo soy un colectivo", en *Artishock, Revista de arte contemporáneo*, 20 de noviembre de 2020. Disponible en: https://artishockrevista.com/2020/11/20/fernanda-laguna-entrevista
Kantzenstein, Inés (2013). "Central desde los márgenes", en *Revista Otra parte, 28*, pp. 58-64.
León, Gonzalo (2018). "Todo, mientras escribo, es poético", en Sitio Web de Eterna Cadencia, 06 de julio de 2018. Disponible en: http://letras.mysite.com/gleo240718.html
Moreno, María (2016). "Una diosita de la calle", en *Página 12, Radar,* 10 de julio de 2016. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-11639-2016-07-10.html
Villa, Javier (2007). "Final y felicidad", en *La Nación*, *adn Cultura*, 29 de diciembre de 2007. Disponible en: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=974095

Fuentes de material audiovisual:

_____. (2011). "Lectura de la poeta Fernanda Laguna". Disponible en: https://youtu.be/Ujdgip2Yz9o
_____. (2020). "Entre bibliotecas. Fernanda Laguna". Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=59dRxkp4FWY&t=3506s
Novelli, Julieta (2019). Entrada "Fernanda Laguna" perteneciente a "Archivo/Materiales" del sitio *Caja de resonancia, archivo virtual de puestas en voz y performances de la poesía latinoamericana contemporánea.* Disponible en: https://cajaderesonancia.com/index.php?mod=archivo-materiales&view=detalle&id=474
Sainz, Kiwi (2008). "Belleza con Felicidad". Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=4XKcxTvuSzg

Fuentes secundarias

AAVV. (2012). *Cuentos raros y sueños extraños.* [Disco]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad Fiorito. Disponible en: https://bellezayfelicidadfiorito.com/es/portfolio-items/disco-cuentos-raros-y-suenos-extranos/?portfolioCats=141
Aira, César. (2002). *La pastilla de hormona*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. *(2007). Picasso*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. (2010). *El perro.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. (2011). *En el café.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. (2015) [2004]. *Yo era una chica moderna.* Buenos Aires: Interzona.
Andersen, Hans Christian (1844). "Snedronningen" ["La reina de las nieves"]. *Nye Eventyr. Første Bind. Første Samling.* Copenhague: C.A. Reitzel.
_____. (1845). "De røde Skoe" ["Los zapatos rojos"]. *Nye Eventyr. Første Bind.*

Tredie Samling. Copenhague: C.A. Reitzel.
Antolín (2008). *Las personas no me quieren lo suficiente.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
Bejerman, Gabriela (2004). *Presente perfecto.* Buenos Aires: Interzona.
_____. (2022). *Pompa.* Buenos Aires: Mansalva.
Bellesi, Diana (1988). *Eroica.* Buenos Aires: Último Reino-Libros de Tierra Firme.
Benedetti, Mario (2020) [1974]. *Poemas de otros.* Madrid: Visor.
Bignozzi, Juana (2018). *La ley tu ley. Poesía reunida.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
Buonarroti, Miguel Ángel (1501-1504). *David.* [Escultura].
Carri, Albertina (2002). Barbie también puede estar triste. [Cortometraje de animación].
Cucurto, Washington (2003). *Cosa de negros.* Buenos Aires: Interzona.
_____. (2003). *Fer*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
_____. (2017). *La máquina de hacer paraguayitos.* Buenos Aires: Interzona.
Darío, Rubén. (1977). *Poesia.* Caracas: Ediciones Colihue.
Del Río, Claudia. (2021) [2016]. *Ikebana Política.* Rosario: Iván Rosado.
Echavarren, Roberto (2005). "Performance", en *Crossover Ramona Plebella, 5-6/56*, pp. 42-43.
Enriquez, Julia (2020a). *Wake Up Girl, Don't You Go Sylvia Plath On Me*. Rosario: Insomne Ediciones Repentistas.
_____. (2020b). *Quisiera que el pensamiento fuera algo distinto a las palabras, quizás lo es y yo no pienso*. Rosario: Insomne Ediciones Repentistas.
_____. (2021). *Rosario City Forgiveness Tour*. Rosario: Insomne Ediciones Repentistas.
_____. (2022). *Glosolalia cuadernalia.* Rosario: Insomne Ediciones Repentistas.
Flaubert, Gustave (2016) [1881]. *Bouvard y Pécuchet*. La Plata: Terramar. Traducción de Carlos Torres.
Freschi, Romina (2022) [1998]. *redondel*. Rosario: Neutrinos.
Giannuzzi, Joaquín (2000). *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé.
González Tuñón, Raúl (1933). "Las brigadas de choque", en *Contra*, *4*, pp. 8-9.
Grimm, Jacob y Wilhelm (1976). *Cuentos.* Barcelona: Alianza editorial. Traducción de Pedro Gálvez.
Jacoby, Roberto (2002). "Darkroom". [Performance]. Archivo disponible en: http://www.vivodito.org.ar/node/199
Kamenszain, Tamara (2021). *Chicas en tiempos suspendidos.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
Lamborghini, Osvaldo (2012). *Poemas 1969–1985.* Buenos Aires: Mondadori.
Malévich, Kazimir (1913). *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. [Obra visual].
Mariasch, Marina (2011). *Verano del 90.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. (2022). *La pequeña compañía.* Buenos Aires: Caleta Olivia.
Molloy, Sylvia (2011) [1981]. *En breve cárcel.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Neruda, Pablo (1959). *Cien sonetos de amor.* Santiago: Editorial Universitaria.
Pavón, Cecilia (1997). "Mi Lugones", en *nunca nunca quisiera irme a casa, 1,* s/n.
_____. (1999a). "monjas la utopía de un mundo sin hombres", en *nunca nunca quisiera irme a casa, 6,* s/n.
_____. (1999b). "Bomarzo" en *Belleza y Felicidad, 2*, s/n. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. (2004). *Caramelos de anís.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.

_____. (2001). *¿existe el amor a los animales?* Buenos Aires: Siesta.
_____. (2021) [2010]. *Los sueños no tienen copyright.* Buenos Aires: Blatt y Ríos.
_____. (2011). *Un hotel con mi nombre.* Buenos Aires: Mansalva.
_____. (2021) [2015]. *Pequeño recuento sobre mis faltas.* Santiago de Chile: Overol.
_____. (2022) [2018]. *Once Sur.* Buenos Aires: Mansalva.
_____. y **Berger**, Timo (2003). *No me importa el amor me importa la plata*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
Pasolini, Pier Paolo (1970). *Teorema.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Traducción de Enrique Pezzoni.
Pérez, Pablo (1999-2000). *El mendigo chupapijas.* Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
_____. (2006). *El mendigo chupapijas.* Buenos Aires: Mansalva.
Perrault, Charles (1982). *Cuentos completos*. Buenos Aires: CEAL. Traducción de Graciela Montes.
Pérsico, Gastón y **Szalkowicz**, Cecilia (2001). *El Festival de la fotocopia*. [Festival]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
Pérsico, Gastón (2005a). *Heavy Mental: Foucault.* [Obra visual]. Disponible en: https://castagninomacro.org/page/obra/id/800/P%E9rsico,-Gast%F3n/Heavy-Mental-Records
_____. (2005b). *Heavy Mental: Derridá.* [Obra visual]. Disponible en: https://castagninomacro.org/page/obra/id/800/P%E9rsico,-Gast%F3n/Heavy-Mental-Records
_____. (2007). *Huele a sangre*. [Muestra]. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
Pizarnik, Alejandra (2003). *Diarios* (edición a cargo de Ana Becciu). Barcelona: Lumen.
Pombo, Marcelo (1989). *Michael y yo*. [Obra visual]. Disponible en: https://artishockrevista.com/2015/06/08/marcelo-pombo-artista-del-pueblo/
_____. (1993). *Xuxa.* [Obra visual]. Disponible en: http://tacmusto.blogspot.com/2016/12/marcelo-pombo.html
Scicchitano, Caterina (2021). *Ni Europa Ni Nueva York.* Buenos Aires: Mansalva.
Storni, Alfonsina (2007). *Entre el largo desierto y la mar*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana.
Rimbaud, Arthur (1975). *Lettres du Voyant: 13 et 15 mai 1871*. Géneve: Librairie Droz.
Rosenberg, Mirta (2006). *El árbol de palabras. Obra reunida 1984-2006.* Buenos Aires: Bajo la Luna.
Thénon, Susana (2019). *La morada imposible I.* Buenos Aires: Corregidor.
Turnes, Patricia (2020). *Era una esclava*. [Canción], *Doméstica realidad.* Disponible en: https://patriciaturnes.bandcamp.com/track/era-una-esclava
Umpi, Dani (2004). *Miss Tacuarembó.* Buenos Aires: Interzona.
Vilariño, Idea (2002). *Poesía completa.* Montevideo: Cal y Canto.

Bibliografía crítica específica sobre Fernanda Laguna y Belleza y Felicidad

Aira, César (2002). "Los poetas del 31 de diciembre de 2001", en *El país*, 7 de febrero de 2002. Disponible en: http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html

Aisenberg, Diana, **Bruzzone**, Gustavo y **Miliyo**, Emiliano (2003). "De curador a forense", en *ramona. Revista de Artes visuales, 31,* pp. 44-59.
Alemian, Ezequiel (2009). "Contratapa" en Rosetti, D. *Dame pelota.* Buenos Aires: Mansalva.
Angiletta, Florencia (2014). "Fernanda Laguna / Dalia Rosetti: poses políticas en la nueva narrativa argentina", en *Exlibris, 3*, pp. 104-116.
Bosoer, Sara (2022). "No es música para mis oídos. Políticas de un canto plebeyo en la poesía argentina" en Garbatzky, I; Iriarte, I.; Moscardi, M.; Porrúa, A. (eds.). *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana.* Santiago de Chile: Bulk Editores, pp. 47-77.
Braistrr, Romina (2000). "Cualquiera puede pintar", en *Página 12, Las 12,* septiembre. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/2000/suple/las12/00-09-29/nota4.htm
Civale, Cristina (2014). "¿Es o se hace?", en *Página 12, Las 12.* Buenos Aires, 21 de febrero de 2014. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-8654-2014-02-21.html
Cucurto, Washington (2009). "Contratapa" en Rosetti, D. *Dame pelota.* Buenos Aires: Mansalva.
De Caro, Marina (2009). "La belleza es de los artistas cuando la felicidad es compartida". Disponible en: http://www.marinadecaro.com/uploads/15284056493.pdf
Díaz, Marcelo (2001). "El ladrido siniestro", en *Vox virtual 4*, s/n. Disponible en: http://www.proyectolux.com.ar/virtual_4.htm#r1
Escardó, Mercedes (2004). "CECI Y FER". Reseña de *Ceci y Fer,* en *Plebella, 1*, pp. 33-34.
Francica, Cynthia (2015). "Lo «queer infantil» en la literatura de Belleza y Felicidad. Temporalidad, crisis y política" en Macón, C. y Solana, M. (eds.). *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado.* Buenos Aires: Título, pp. 157-186.
_____. (2017). "Fernanda Laguna. *Abstracción abundante: Perro*, 2000", en Mallba-Diario. Disponible en: https://www.malba.org.ar/fernanda-laguna-abstraccion-abundante-perro-2000/?v=diario
_____. (2018). "Comunidad, amistad y afecto en la literatura y las artes visuales argentinas durante la crisis de 2001" en Cordero Fernández, M., Moscoso Flores, P. y Viu, A. (eds.). *Rastros y gestos de las emociones. Desbordes disciplinarios.* Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, pp. 475-508.
Garamona, Francisco (2017). "Contratapa" en Laguna, F. *Fernanda Laguna para colorear.* Buenos Aires: Mansalva.
Garbatzky, Irina (2020). "Los noventa y después. El camino del arte de Fernanda Laguna", en *Revista Otra parte*, 24 de diciembre de 2020. Disponible en: https://www.revistaotraparte.com/discusion/los-noventa-y-despues-el-camino-del-arte-de-fernanda-laguna/
García Helder, Daniel y **Prieto**, Martín (1998) [1997]. "Boceto nº 2 para un…de la poesía argentina actual", en *Punto de vista, 60*, pp. 13-18.
Gigena, Daniel (2019). "A 20 años de Belleza y Felicidad, la farmacia de Almagro que se volvió cabaret artístico y enclave cultura", en *La Nación.* 26 de noviembre de 2019. Disponible en: https://www.lanacion.com.ar/cultura/a-20-anos-belleza-felicidad-farmacia-almagro-nid2309502/
Grinstein, Eva (2003). "De la indolencia a la acción", en *Ámbito financiero*, abril de 2003. Disponible en: https://www.ambito.com/secciones-especiales/de-la-indolenciaa-la-accion-n3218166

Gumier Maier, Jorge (2020) [1994]. "Fernanda Laguna". Reproducido en Laguna, F. *Amor total: los 90 y el camino del corazón.* Rosario: Iván Rosado, pp. 31-33.
Iglesias, Claudio (2018). *Corazón y realidad*. Bilbao: Consonni.
Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
Laxagueborde, Juan (2022). "Las bases. Artes visuales y literatura en el fin de siglo" en Aguirre, A., Battistoni, N. y Orge, B. (comp.). *2022. Veinte apuntes para una literatura del siglo XXII*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Editorial Municipal de Rosario, pp. 107-116.
Lemus, Francisco (2017). "Infancia y temporalidades *queer* en la Galería del Rojas", en *InterAlia*, Universidad de Varsovia. Centro de Estudios Americanos; (1), *12*, pp. 53-69.
_____. (2019). "El Rojas y las mujeres artistas", en *Página 12*, 3 de abril de 2019. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/184675-el-rojas-y-las-mujeres-artistas
_____. (2020). "Un legado radical" en Laguna, F. *Amor total: los 90 y el camino del corazón*, Rosario: Iván Rosado, pp. 5-9.
Low, Malena y **Testoni**, Magdalena (2020). "Nuestra Fernanda Laguna", en *Segunda Época, 5*, pp. 6-15.
Mallol, Anahí (2008). *Poesía y subjetividad. La poesía joven de los noventa en Argentina.* Tesis de posgrado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: http://repositoriouba.sisbi.uba.ar/gsdl/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=afitesis&d=1586_oai
_____. (2013). "Lo que solo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetas jóvenes de los 90", en *Lectures du genre*, *10*, pp. 84-93. Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/88923
_____. (2016). "El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos", en *RILL*, *21*, (1-2), pp. 31-42.
_____. (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. Buenos Aires: EDULP.
Maradei, Guadalupe (2016). "Cuerpos que insisten: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década", en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, *45*, pp. 1-31.
Maroun Bilbao, Ignacio (2020). "*Control o no control* de Fernanda Laguna: de Marx a Iemanjá", en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana, 12,* pp.191-199.
Mattoni, Silvio (2021). "Fernanda Laguna: formación personal", *¿Qué hay en escribir?: de Maurice Blanchot a Fernanda Laguna*. La Plata: Estructura Mental a las estrellas, pp. 337-357.
Mazzoni, Ana y **Selci**, Damián (2006). "Poesía actual y cualquierización", en *El interpretador*, 26 de mayo de 2006. Disponible en: https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/02/03/poesia-actual-cualquierizacion/
Miliyo, Emiliano (2003). "Una mirada oblicua" [texto del curador al presentar la muestra "Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva"], en *ramona*. *Revista de artes visuales, 31*, p. 41.
Montequin, Ernesto (2003). "Estertores de una estética (minutas de un observador distante)", en *ramona*. *Revista de artes visuales, 31*, pp. 34-40.
Moscardi, Matías (2016). *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa.* Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.

Ortiz, Mario (2002). "Hacia el fondo del escenario", en *Vox Virtual 11/12*, s/n. Disponible en: http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002sext/literatura/vox29-7.html#mario
Ozambuco, Clara y **Llorac**, Alis (2005). "Belleza y Felicidad para Villa Fiorito", en *Zona Churrinche,* 1, *5*, pp. 13-14.
Palmeiro, Cecilia. (2011*). Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
_____. (2020). "Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista" en Arnés, L., De Leone, L., Punte, M. J. (dirs.). *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: Eduvim, pp. 69-89.
Raimondi, Sergio (2020). "Las comandantas, o sobre la poesía de Fernanda Laguna" en Martínez, E. (ed.). *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 183-195.
Rubio, Alejandro (2001). "Una velada Imperdible", en *Vox Virtual 3*, s/n. Disponible en: http://www.proyectolux.com.ar/virtual_3.htm
_____. (2012). "Contratapa" en Laguna, F. *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
Selci, Damián, **Mazzoni**, Ana y **Kesselman**, Violeta (2008). "Fernanda Laguna, por una literatura legible", en *Planta, 4,* s/n. Disponible en: https://seminarioeuraca.files.wordpress.com/2015/11/selcimazonikesselman_fernanda-lagunaporunlitlegible_2008.pdf
Siganevich, Paula (2018). *La precariedad como experiencia de escritura*. Buenos Aires-Río de Janeiro: Grumo.
Vanoli, Hernán (2009). "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina", en *Apuntes de Investigación del CECYP*, *15*, pp. 161-185.
Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf
_____. (2014). "«Son o se hacen»: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad" en Garbatzky, I. (coord.). "Dossier: Performances poéticas/ poéticas de la performance", en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, *7*, pp. 222-240.
_____. (2018). "Cosas maravillosas", en *Página 12*. Buenos Aires, 15 de junio de 2018. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/121637-cosas-maravillosas

Bibliografía general (teórica y crítica)

AAVV. (1992). "Dossier Alfonsina Storni", en *Diario de Poesía*, *23*, Buenos Aires-Rosario.
AAVV. (2003). "Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo*"*, en: *ramona. Revista de artes visuales*, *33*, pp. 52- 90.
AAVV. (2006). *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Página12.
AAVV. (s/f). *Bola de nieve.* Disponible en: http://www.boladenieve.org.ar/artista/40/persico-gaston

AAVV. (s/f). "Historia" de Eloísa Cartonera. Disponible en: https://www.eloisacartonera.com.ar/historia.html
Adorno, Theodor (2004) [1970]. *Teoría estética*. Madrid: Akal. Traducción de Jorge Navarro Pérez.
Agamben, Giorgio (2005a). "El autor como gesto", *Profanaciones.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 81-94. Traducción de Edgardo Castro y Flavia Costa.
_____. (2005b). "Poiesis y praxis", *El hombre sin contenido.* Espasa: Ediciones Áltera,pp. 111-152. Traducción de Eduardo Margaretto Kohrmann.
_____. (2016) [2014]. "¿Qué es el acto de creación?", *El fuego y el relato.* Madrid: Sexto piso, pp. 35-50. Traducción de Ernesto Kavi.
_____. (2019) [2018]. "Para una ontología y una política del gesto". Disponible en: https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=946
Aguilar, Gonzalo y **Cámara**, Mario (2019). *La máquina performática. La literatura en el campo experimental.* Buenos Aires: Grumo.
Aira, César (1995). "La innovación", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 4*, pp. 27-33. Disponible en: https://www.cetycli.org/cboletines/airab4.pdf
_____. (2001). *Las tres fechas.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
_____. (2008). "La intimidad", en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, *13-14,* pp. 1-8. Disponible en: https://www.cetycli.org/cboletines/aira_13_14.pdf
_____. (2021) [2010]. "Sobre el arte contemporáneo", *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana.* Buenos Aires: Random House, pp. 11-56.
_____. (2022). *El crítico. La prosopopeya*. Santiago de Chile: Bulk Editores.
Alanis, Carla (2006). "Editar en los 2000. Charla con editores", en *Plebella, 6*, pp. 42-57.
Arnés, Laura (2020). "Contar el cuento: sexualidades fuera de término", en Arnés, L., De Leone, L.; Punte, M. J. (dir.). *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: Eduvim, pp. 375-402.
Arnés, Laura, **De Leone**, Luciana; **Punte**, María José (2020). "En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta", *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: Eduvim, pp. 15-32.
Astutti, Adriana (2018) [2001]. "«…vasto como un deseo…» La ensoñación en *Prosas profanas*", en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, *6*, pp. 213-226.
Aulicino, Jorge (1995). "Poesía/Política. Hoy. Encuesta", en *Diario de poesía*, *36*, p. 10.
Austin, John (1982) [1955]. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi.
Avaro, Nora, **Podlubne**, Judith, y **Musitano**, Julia (2018). *Un arte vulnerable: la biografía como forma*. Rosario: Nube Negra Ediciones.
Barthes, Roland (1990) [1971]. *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori. Traducción de Adolfo García Ortega.
_____. (2013) [1976; 1968; 1971]. "La libertad de trazar", "La muerte del autor", "Digresiones". *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, pp.69-71; 75-83; 103-114. Traducción de Carlos Fernández Medrano.
_____. (1986) [1971; 1978; 1979]. "Escritores, intelectuales, profesores", "La imagen", "Deliberación". *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós Comunicación, pp. 313-336; 356-380. Traducción de Carlos Fernández Medrano.
_____. (2018) [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Traducción y prólogo de Alan Pauls.

_____. (1993) [1977]. *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid: Siglo XXI Editores. Traducido por Eduardo Molina.
_____. (2015) [1978]. *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán.
_____. (2005) [2004]. *La preparación de la novela.* México: Siglo Veintiuno Editores. Traducción de Patricia Wilson.
Battistoni, Nieves y **Orge**, Bernardo (2022). "Introducción" en Aguirre, A., Battistoni, N. y Orge, B. (comp.). *2022. Veinte apuntes para una literatura del siglo XXII*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Editorial Municipal de Rosario, pp. 8-17.
Bechtel, Guy (2003) [2000]. *Las cuatro mujeres de Dios. La puta, la bruja, la santa y la tonta.* Buenos Aires: Ediciones b. Traducción de Esther Andrés Gromaches.
Bejerman, Gabriela (2000-2001). "Contemporáneo empapelado", en *ramona. Revista de artes visuales, 9-10*, p. 97.
Benveniste, Emile (1968) [1966]. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
Benjamin, Walter (1982). *Infancia en Berlín hacia 1900.* Madrid: Alfaguara. Traducción de Klaus Wagner.
_____. (2004) [1934]. *El autor como productor.* México: Editorial Itaca. Traducción de Bolívar Echeverría.
_____. (2008). "Sobre el concepto de historia", *Obras. Libro 1/vol.2*. Madrid: Abada. Traducción de Jorge Navarro Pérez.
Bergson, Henri (1967) [1899]. *Le rire: Essai sur la signification du comique.* Paris: PUF.
Bernstein, Charles (ed.) (1998). *Close listening. Poetry and the performed Word.* New York: Oxford University Press.
_____. (2014). "El campo expandido del L-E-N-G-U-A-J-E", en *Revista Dossier, 27,* s/n. Traducción de Cristóbal Riego. Disponible en: https://www.vallejoandcompany.com/el-campo-ampliado-del-leng-uaje-por-charles-bernstein/
Bersani, Leo (2010). *Is the Rectum a Grave? And Other Essays.* Chicago: Chicago University Press.
Bishop, Claire (2004). "Antagonism and Relational Aesthetics", en *October*, *110*, pp. 51-80.
Blanchot, Maurice (1999) [1983]. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Editora Nacional.
Blanco, Mariela (2006). "Teorías sobre el sujeto poético", en *ALPHA*, *23*, pp. 153-166.
Blejman, Mariano (2003). "Tamaño XS", en *Página 12*, 25 de septiembre. Disponible en: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-876-2003-09-25.html
Botto, Malena (2011). "Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas". *II Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*, La Plata. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.910/ev.910.pdf
Bourdieu, Pierre (1995) [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Anagrama. Traducción de Thomas Kauf.
Bourriaud, Nicolas (2008) [1997]. *Estética relacional.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Traducción de Cecilia Beceyro y Sergio Delgado.
_____. (2009) [1999]. *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Murcia: Cendeac. Traducción de Carmen Rivera Parra.
Bravo, Luis (2011). "La puesta en voz de la poesía. Antiguo arte multimedia", en *Revista [Sic] de A.P.L.U., 1*, pp. 1-16.

Bürger, Peter (2000) [1974]. *Teoría de la vanguardia.* Barcelona: Ediciones Península. Traducido por Jorge García.
Butler, Judith (2019) [2004]. *Deshacer el género.* Buenos Aires: Paidós. Traducción de Patricia Soley-Beltrán.
_____. (1998) [1988]. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate Feminista*, *18*, pp. 296-314. Traducción de Marie Lourties. Disponible en: https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/526/446
Capdevila, Analía (2018). "El mito personal del escritor. César Aira y Alejandra Pizarnik" en Avaro, N., Musitano, J. y Podlubne, J. (comp.). *Un arte vulnerable: la biografía como forma*. Rosario: Nube Negra Ediciones, pp. 207-219.
Cassin, Barbara (2022). *Cómo hacer de verdad cosas con palabras: Homero, Gorgias y el pueblo arco iris*. Buenos Aires: El Cuenco de plata. Traducción de Silvio Mattoni.
Castro, Jorge (2002). *El acceso de la Argentina a la Sociedad del conocimiento*. Buenos Aires: Catálogos.
Cippolini, Rafael (2003). "Apuntes para una teoría del manifiesto", *Manifiestos Argentinos Políticas de lo visual 1900-2000*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 7-53.
_____. y **Freschi**, Romina y **Pedreira**, Adrián (2005). "Somos gente que quiere desarreglarse y leer", en *Crossover Ramona Plebella, 5-6/56*, pp. 10-18.
_____. (2011). "La verdad es que somos cualquier cosa. Apuntes para una estética argentina del siglo XXI" en Cippolini, R. y otros (eds.). *Poéticas contemporáneas, apuntes y aproximaciones*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes / Fundación YPF, pp. 55-62.
Contreras, Sandra (2008) [(2002]. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Constante, Alberto y otros (2013). *Las redes sociales: Una manera de pensar el mundo*. Universidad Autónoma de México: Ediciones sin nombre.
Cosso, Pablo (2012). *Escritos Antropo-Punks. Rescates históricos de la Contracultura y el Movimiento Punk en la Argentina (80-90… siglo XX)*. Buenos Aires: Fanzinerosas.
Coste, Claude (2011). *La bêtise de Barthes.* Clamecy: Éditions Klincksieck.
Dalmaroni, Miguel (2010). "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)", en *Bazar Americano*, octubre-noviembre 2010. Disponible en: http://bazaramericano.com/buscador.php?cod=19&tabla=columnas&que=miguel%20dalmaroni
_____. (2016). "La resistencia de lo imposible (una introducción)", en *Estudios curatoriales*, *3* (4), pp. 1-6.
Debord, Guy (1995) [1967]. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: la marca editora. Traducción de Fidel Alegre.
Deleuze, Gilles (1996) [1993]. "La literatura y la vida", *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama, pp. 5-13.
De Micheli, Mario (2000) [1966]. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial. Traducción de Ángel Sánchez Gijón.
Derrida, Jacques (1985). "Devant la loi". *La faculté de juger*. Paris: Minuit.
_____. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta. Traducción de Paco Vidarte.
_____. (2009) [2004]. "¿Cómo no temblar?", en *Acta Poetica*, (2), *30*, pp. 19-34. Traducción de Esther Cohen.

Didi-Huberman, George (2006) [1992; 1999]. "La historia del arte como disciplina anacrónica" y "La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo", *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 29-78; 137-213. Traducción de Antonio Oviedo.
_____. (2017). *Gesto de aire y de piedra. Sobre la materia de las imágenes.* México: Canta Mares. Traducción de Melina Balcázar Moreno.
Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más.* Buenos Aires: Manantial. Traducción de Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli.
Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Dufourmantelle, Anne (2019) [2011]. *Elogio del riesgo.* Buenos Aires: Nocturna Editora/ Paradiso Editores. Traducción de Simone Hazan.
Duncombe, Stephen (2008). *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Bloomington: Microcosm.
Ette, Ottmar (2002). "La bêtise de Barthes: un projet inachevé", *Revue des sciences humaines, 268*, pp. 109-127.
Ferrari, Federico y **Nancy**, Jean-Luc (2005). *Iconographie de l'auteur.* Paris: Galilée.
Finkelievich, Susana y **Prince**, Alejandro (2007). *El (involuntario) rol social de los cibercafés*. Buenos Aires: Dunken.
Fischer-Litche, Erika (2011) [2004]. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha.
Flores, Ana Beatriz (coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina.* Córdoba: Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba.
Foffani, Enrique (2008). "Vanguardias" en Amícola, J. y De Diego, J. L. (dir.). *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates.* La Plata-Buenos Aires; Ediciones al Margen, pp. 47-62.
Fondebrider, Jorge (comp.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: UBA. Libros del Rojas.
Foucault, Michel (2010) [1969]. *¿Qué es un autor?* Córdoba: El Cuenco de Plata. Traducción de Silvio Mattoni.
_____. (2002) [1969]. "El a priori histórico y el archivo", *La arqueología del saber.* Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 214-223. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.
_____. (1993) [1982]. *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira. Traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría.
Freidemberg, Daniel (1995a). Selección y prólogo a *Poesía en la fisura*, Buenos Aires: Ediciones del Dock.
_____. (1995b). "La revolución permanente", en *Diario de poesía*, *36*, p. 26.
Freschi, Romina (2005). "Todo origen es un invento: acerca de la poesía como campo social. La poesía argentina de hoy y sus complejas relaciones", en *Crossover Ramona Plebella, 5-6*, pp. 20-24.
Freud, Sigmund (2017) [1905]. *El chiste y su relación con lo inconsciente. El humor.* Buenos Aires: Amorrortu. Traducción de José Luis Etcheverry.
Gaillard, Françoise (2023). "¿Quién le teme a la estupidez?". *Boletín del Centro de Teoría y Crítica Literaria, 22*, pp. 195-212. Traducción de Julieta Novelli y Malena Pastoriza.
Garbatzky, Irina (2013*). Los ochenta recienvivos: poesía y performance en el Río de la Plata.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

_____. (2014). (coord.). "Dossier: Performances poéticas/ poéticas de la performance", en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 7, pp. 136-142.
_____. (2016). "El presente como excursión: Expansiones de la literatura en el arte", en *Estudios curatoriales*, 3 (4), pp. 1-5.
_____. (2021). "Devenir clown. Como si no pasara nada. Del clown al trazo en las Historietas obvias, de Batato Barea" en Garbatzky, I. y Pinta, M. F. (ed.). *Mínimo teatral*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libretto, pp. 105-129.
Garione, Flavia (2022). "Festivales de poesía en Argentina: territorios sonoros y producción de deseo", en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 27(36), e246.
Garramuño, Florencia (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
_____. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Gelado, Viviana (2008). "Un arte de la negación: el manifiesto de vanguardia en América latina", en *Revista Iberoamericana LXXIV*, *224*, pp. 649-666.
Genovese, Alicia (2006). "La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez" en Fondebrider, J. (comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas, pp. 91-99.
_____. (2015) [1998]. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Villa María: Eduvim.
Giordano, Alberto (1998). *Manuel Puig: la invención de una literatura menor: micropolíticas literarias y conflictos culturales.* Tesis de posgrado. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1823/browse?value=1932-1990&type=subject
_____. (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
_____. (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario.
_____. (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.
_____. (2012). *La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
_____. (2021). "Diario de un lector de diarios" en Podlubne, J. y Yelin, J. (comp.). *Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI.* Rosario: CETyCLI, CELA y Editorial Municipal de Rosario, pp. 77-94.
Giordano, Alberto y **Nascimento**, Evando (2020). *La literatura fuera de sí.* Rosario-Santiago de Chile: Nube Negra Ediciones- Bulk editores.
Gramuglio, María Teresa (1992). "La construcción de la imagen", en Tizón, H., Rabanal, R., Gramuglio M. T. *La escritura argentina*. Santa Fe-Universidad Nacional del Litoral: Ediciones de la Cortada, pp. 37-64.
Groys, Boris. (2021) [2014]. *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora. Traducción de Paola Cortes Rocca.
Guattari, Félix y **Rolnik**, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón. Traducción de Florencia Gómez.
Guevara, Ernesto Che (1991). *Obras escogidas 1957-1967. Tomo II*. Madrid: Ediciones políticas.

Gumier Maier, Jorge (2011) [1997]. "El Tao del arte". Reproducido en Cippolini, R. (comp.). *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1990-2000.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 487-492.
Hamburger, Käte (1995) [1957]. *La lógica de la literatura.* Madrid: Visor. Traducción de J. L. Arántegui.
Henderson, Daiana (2022). "breve historia circular". Prólogo a Freschi, R. *redondel*. Rosario: Neutrinos, pp.5-13.
Iglesias, Claudio (2014). *Falsa conciencia*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
Jacoby, Roberto (2000). "Después de todo, nosotros desmaterializamos", en *ramona. Revista de Artes Visuales, 9/10*, pp. 34-35.
_____. (2003). "Enfado snob", en *ramona*. *Revista de artes visuales, 31*, pp. 60- 73.
_____. (2005). "Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real", en *ramona. Revista de artes visuales, 51*, pp.26-33.
_____. (2007). "Contradicciones íntimas de la amistad en el arte", en *ramona. Revista de artes visuales*, *69*, pp. 14-21.
_____. y **Krochmalny**, Syd (2007). "Tecnologías de la amistad, 3 Banquetes de artistas y filósofos", en *ramona. Revista de artes visuales*, *69*, s/n.
_____. y **Longoni**, Ana (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos.* Buenos Aires- Madrid: Adriana Hidalgo- MNCARS- La Central.
Jiménez España, Paula (2020). "*Con esta boca, en este mundo.* El devenir de los ciclos de poesía desde los años setenta hasta la actualidad" en Arnés, L., De Leone, L., Punte, M. J. (dir.). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: Eduvim, pp. 403-424.
Jitrik, Noé (1982). "Papeles de trabajo: Notas sobre vanguardia latinoamericana", en *Revista de crítica literaria latinoamericana,* vol. 8, *15*, pp. 13-24.
Jorge, Gerardo (2006). "¿Debemos escribir libros tontos? La forma o la vida: un dilema en el arte de nuestro tiempo" en Kozak, C. (comp.). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 107-117.
Jost, François (2012) [2007]. *El culto de lo banal: de Duchamp a los reality shows.* Buenos Aires: Libraria. Traducción de Agustina Pérez Rial.
Juliano, Dolores (1992). *El libro de las astucias. Mujer y construcción de modelos alternativos.* Madrid: Cuadernos Inacabados.
Jullien, François (2016) [2013]. *Lo íntimo: lejos del ruidoso Amor.* Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Traducción de Silvio Mattoni.
Kamenszain, Tamara (2020). "Las nuevas poetisas del siglo XXI" en Arnés, L., De Leone, L., Punte, M. J. (dir.). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: Eduvim, pp. 461- 465.
Kohan, Martín (2021). *La vanguardia permanente.* Buenos Aires: Paidós.
Kozak, Claudia (comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Krauss, Rosalind (2008) [1979]. "La escultura en el campo expandido" en Foster, H. (coord.). *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, pp. 59-74. Traducción de Jordi Fibla.
LaBelle, Brandon (2010). *Acoustic territories*. New York: Bloomsbury Academic.
Lacan, Jacques (2008) [1957]. "El significante y el chiste". *El seminario de Jacques Lacan: Libro 4: la relación con el objeto*. Buenos Aires: Paidós, pp. 285-302. Traducción de Enric Berenguer.

_____. (2010) [1964]. *El Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis.* Buenos Aires: Paidós. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre.
Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
_____. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Lemus, Francisco (2015). "Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa". *Argus-a, (V),* 18, s/n.
Link, Daniel (2005). "Carta de Buenos Aires. El pintor de la vida moderna", en *Cuadernos hispanoamericanos*, *655*, pp. 133-136.
Lippard, Lucy (2004). *6 años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972.* Madrid: Akal.
Longoni, Ana (2007). "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". Arte Nuevo. Disponible en: http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-delconceptualismo
_____. y **Mestman**, Mariano (2010). *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino.* Buenos Aires: Eudeba.
Lucena, Daniela y **Davis** Fernando (2011). "Metamorfosis de una vida en fuga hacia delante" en Jacoby, R. y Longoni, A. *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos.* Buenos Aires- Madrid: Adriana Hidalgo- MNCARS- La Central.
Ludmer, Josefina (1984). "Tretas del débil" en González, P. y Ortega, E. (eds.). *La sartén por el mango, Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán. pp. 47-54.
_____. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
Macció, Karina (2003). "Texto de presentación de encuentro-Septiembre". Página de Zapatos Rojos.
Maradei, Guadalupe (2020). "«Jaspeada de inteligencia»: las historias de la literatura argentina posdictadura desde un punto de vista feminista" en Arnés, L., De Leone, L., Punte, M. J. (dir.). *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta.* Villa María: Eduvim, pp. 349-361.
Martín-Crosa, Ricardo (2009) [1978]. "Escuelismo (Modelos semióticos escolares en la pintura Argentina" en Pacheco, M. *Escuelismo, Arte argentino de los noventa*. Buenos Aires: Malba-Fundación Constantini.
Masiello, Francine (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Masotta, Oscar (1969). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
_____. (2004). *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
Merbilhaá, Margarita (En prensa). "Autoría. Del autor sin cuerpo a la imagen del autor" en Dalmaroni, M y Gerbaudo, A. (comp.). *Vocabulario situado de teoría. Literatura, enseñanza, investigación*. Universidad Nacional del Litoral.
Meschonnic, Henri (2000). "Manifiesto por un partido del ritmo", *Crisis del signo: política del ritmo y teoría del lenguaje = Crise du signe: politique du rythme et théorie du langage*. Santo Domingo: Comisión Permanente de la Feria del Libro. Traducción de Guillermo Piña-Contreras.

Mignolo, Walter (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia", en *Revista Iberoamericana, XLVIII, 118-119*, pp. 131-148.
Milone, Gabriela (2015). *Luz de labio. Ensayos de habla poética.* Córdoba: Portaculturas.
Molina, Cristian (2015). "La poesía como festival" en *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, *1*, pp. 223-242.
Molloy, Sylvia (2017) [1994]. "La política de la pose", en *Cuadernos LIRICO*, 16, pp. 1-8. Disponible en: http://journals.openedition.org/lirico/3576
Montalbetti, Mario (2020). *El pensamiento del poema. Variaciones sobre un tema de Badiou.* Buenos Aires: n direcciones.
Montaldo, Graciela (1995). *La sensibilidad amenazada. Tendencias del modernismo latinoamericano.* Caracas: Planeta/ Fundación CELARG.
Monteleone, Jorge (1997). "Voz en sombras: poesía y oralidad", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, 7*, pp. 232-236.
_____. (2011). "Voz alta. Poesía, oralidad y declamación" en Siles, G. (comp.). *Representaciones de la poesía argentina contemporánea.* San Miguel de Tucumán: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques/ Université Rennes II, pp. 127-154.
_____. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida.* Rosario: Nube Negra.
Mukarovsky, Jan (1975) [1944]. "La personalidad del artista". *Escritos de estética y semiótica del arte*. Madrid: Ed. Gustavo Gili, pp. 277-291.
Munaro, Augusto (2011). "La poesía es la puerta que yo encontré para hallar la libertad". Entrevista a Romina Freschi, en *Hispanic poetry review, (*9), *11*, pp.89-97.
Muschietti, Delfina (2006) [1989]. "Mujeres, feminismo y literatura" en Viñas, D. (dir) *Literatura argentina siglo XX, tomo II. Yrigoyen entre Borges y Arlt, (1926-1930*). Buenos Aires: Paradiso, pp. 111-133.
_____. (1992). "Las estrategias de un discurso travesti", en *Diario de poesía, 23*, p. 14.
Ná-Karr, Elliff-ce (2005). "Liberar de la espacialidad. Nueve cuestiones sobre poesía-performance (1)", en *Crossover Ramona Plebella, 5-6/56*, pp. 32-41.
_____. (2006). "Festín siniestro". en *ramona. Revista de Artes Visuales*, *7*, p.31.
Nancy, Jean-Luc (2010) [2000]. *Corpus.* Madrid: Arena. Traducción de Patricio Bulnes.
_____. (2007) [2002]. *A la escucha.* Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores. Traducción de Horacio Pons.
Néspolo, Jimena (2020). *Imperio Kitsch Ornamento y cultura en el cambio de milenio*. Buenos Aires: Katatay.
Novelli, Julieta y **Rasic**, María Eugenia (2021). "El peso de las monedas en la poesía de Fernanda Laguna y Arturo Carrera" en *Revista Caracol*, *21*, pp. 1068-1090.
Novelli, Julieta y **Pastoriza**, Malena (2023). "Entre la fascinación por la estupidez y el deseo de legibilidad" en *Dossier Barthes, Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 22*, pp. 117-137.
Osorio, Nelson. (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Pablos, Gustavo (2007). "Somos los que editamos más lindo. Entrevista a Washington Cucurto". Disponible en: http://archivo.lavoz.com.ar/nota.asp?nota_id=117362
Pagani, Constanza y **Radi**, Blas (2021). "¿Qué perspectiva? ¿Cuál género? De la educación sexual integral al estrés de las minorías", en *Praxis educativa, 25*, pp. 241-253.

Palma, Alejandro (2001). *Muestra de la poesía por la red y de la actitud que realmente comporta.* University of Kentucky Doctoral Dissertations.
Pampín García, Ayelén (2022). "Las migas de Mirta Rosenberg. Rastros lesbianos en su poética de los ochenta", en *Anclajes*, vol.26, *1*, pp. 141-154.
Pauls, Alan (2008). "El fondo de los fondos". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, *13-14*, pp. 1-9. Disponible en: https://www.cetycli.org/cboletines/pauls13_14.pdf
_____. (2022) [2004]. "Todavía menos". *Temas lentos.* Buenos Aires: Random House, pp. 122-133.
Pavis, Patrice (2008) [1996]. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós. Traducción de Jaume Melendres.
_____. (2016) [2014]. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo.* Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Traducción de Magaly Muguercia.
Perloff, Marjorie (1993). "Violência e precisão: o manifesto como forma de arte". O momento futurista. São Paulo: Edusp, pp. 151-204.
Perlongher, Néstor (1992). "El barroco cuerpo a tierra". Entrevista de Daniel Freidemberg y Daniel Saimolovich, en *Diario de Poesía*, *22*, pp. 31-32.
Piglia, Ricardo (2016). *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
Podlubne, Judith y **Yelin**, Julieta (comp.) (2021). *Veinte ensayos sobre literatura y vida en el siglo XXI*. Rosario: CETyCLI, CELA Y EMR.
Ponge, Francis (2000) [1971]. *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Traducción, prólogo y notas de Silvio Mattoni.
Porrúa, Ana (2003). "Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos", en *Revista del CELEHIS*, *15*, pp. 157-170.´
_____. (2006). "La puesta en voz de la poesía", en *Punto de vista, 86*, pp. 7-11.
_____. (2007). "Simetrías y asimetrías: la voz en la poesía", en *Punto de vista, 89*, pp. 41-45.
_____. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
_____. (2013). "La imaginación poética: entre el archivo y la colección", en *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica Genética "Las lenguas del archivo".* La Plata: UNLP, s/n. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3875/ev.3875.pdf
_____. (2014). "La escucha y sus párpados" en Garbatzky, I. (coord.). "Dossier: Performances poéticas/ poéticas de la performance", en *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 7*, pp. 143-158.
Preciado, Paul (2020) [2014]. "El 12 %", *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Buenos Aires: Anagrama, pp.122-124.
Premat, Julio (2006). "El autor: orientación teórica y bibliográfica*",* en *Cuadernos LIRICO*, *1*, pp. 311-322.
_____. (2008). *Héroes sin atributos.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
_____. (2021). *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
Prieto, Martín (2002). "Aventuras. Nuevas incursiones en el imaginario gay", en *Suplemento Cultura y Nación*, *Clarín*, 11 de mayo de 2002. Disponible en http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/05/11/u-00503.htm

_____. (2018). “El Libro de la Semana: La princesa de mis sueños, de Fernanda Laguna”. En Télam digital. Disponible en: https://www.telam.com.ar/notas/201805/277815-el-libro-de-la-semana-prieto-princesa-laguna.html
_____. (2020). “En el corazón del 60. Conversaciónsobre Juana Bignozzi”. Museo Malba. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=pVSr-xmBfUY
Quignard, Pascal (1996). “Segundo tratado. Ocurre que las orejas no tienen párpados”, *El odio a la música. Diez pequeños tratados.* Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 59-75. Traducción de Pierre Jacomet.
Radway, Janice (2001). “Girls, Zines, and the Miscellaneous Production of Subjectivity in an Age of Unceasing Circulation” en *Speaker Series.* Center for Interdisciplinary Studies of Writing: University of Minnesota, pp. 1-24. Disponible en: https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/radway01.pdf
Rama, Ángel (1977). “Prólogo” en Darío, R. *Poesia.* Caracas: Ediciones Colihue.
Ramos, Julio (2010). “Descarga acústica”, en *Papel máquina*, *4*, pp. 49-77.
Rancière, Jacques (2007) [1996]. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión. Traducción de Horacio Pons.
_____. (2014) [2000]. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo. Traducción de Mónica Padró.
_____. (2006) [2003]. “La política de la estética*”,* separata de la revista *Otra parte, 9*. Disponible en: http://golosinacanibal.blogspot.com/2010/07/la-politica-de-la-estetica-jacques.html
_____. (2011a) [2004]. “El giro ético de la estética y la política”, *El malestar en la estética.* Buenos Aires: Capital intelectual, pp. 133-161. Traducción de Miguel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello.
_____. (2011b) [2007]. *Política de la literatura.* Buenos Aires: Libros del Zorzal. Traducción de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo.
_____. (2019) [2008]. *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial. Traducción de Ariel Dilon.
Reisz de Rivarola, Susana (1986). *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
_____. (2000). “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, en *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, *2*: s/n. Disponible en: https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm
Restany, Pierre (1995). “Arte guarango para la Argentina de Menem”, en *Lápiz*, X, pp. 50-55.
Richard, Nelly (1994). “¿Tiene sexo la escritura?”, en *Debate feminista*, (5), *9*, pp. 127-139.
Riley, Denise (1988). “Am I That Name?”, *Feminism and the Category of “Women” in History*. Londres: Macmillan Press.
Rocha, Eduarda (2021). “A poesía vem de uma vontade de nos modificarmos”, Entrevista a Cecilia Pavón, en *Revista Capivara*, enero de 2021. Disponible en: https://www.revistacapivara.com/poesia-vontade
Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Notas para descolonizar el inconsciente.* Buenos Aires: Tinta Limón. Traducción de Cecilia Palmiero, Marcia Cabrera y Damian Kraus.
Rosenberg, Jessica y **Garofalo**, Gitana (1998). “Riot Grrrl: Revolutions from Within”, en *Signs*, 23, *3*, pp. 809-842.

Rubio, Alejandro (2014). "Daniel García Helder. Suicidado por la poesía argentina", en *Revista Mancilla*, *9*, pp. 46-51.
Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930.* Buenos Aires: Nueva Visión.
Sibilia, Paula (2007). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
Scott, Joan (1996) [1986]. "El género: una categoría útil para el análisis histórico" en Lamas, M. (comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG, pp. 265-302.
_____. (2009). "Preguntas no respondidas"*, en Debate feminista*, *40*, pp. 100-110.
Schettini, Ariel (2009). *El tesoro de la lengua: una historia latinoamericana del yo: antología razonada de los poemas más escuchados en América Latina.* Buenos Aires: Entropía.
Schwartz, Jorge (2002) [1991]. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos.* México: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Estela Dos Santos.
Secreto, Cecilia (2009). *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico*. Tesis de maestría en Letras hispánicas. Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en: http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/267/MLH.%20SECRETO.pdf?sequence=1
Sloterdijk, Peter (2013) [2009]. *Has de cambiar tu vida. Sobre antropotécnica*. Valencia: Pre-textos. Traducción de Pedro Madrigal.
Solnit, Rebecca (2020) [2005]. *Una guía sobre el arte de perderse.* Buenos Aires: Fiordo. Traducción de Clara Ministral.
Speranza, Graciela (2008). "¿Dónde está el autor?", en *Revista Otra parte*, *14*, pp. 7-13.
Sterne, Jonathan (2012). *The Sound Studies Reader.* London and New York: Routledge.
Szendy, Peter (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.
Tarducci, Mónica (2019). "Presentación" y "Tercera sección: Los años ochenta" en Tarducci, M., Trebisacce, C., Grammático, K. (comp.). *Cuando el feminismo era mala palabra: algunas experiencias del feminismo porteño.* Buenos Aires: Espacio Editorial, pp. 9-12; 89-117.
Tavernini, Emiliano (2021). *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar.* Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2108/te.2108.pdf
Taylor, Diana (2003). *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas.* Nueva York: Duke University Press.
_____.y **Fuentes**, Marcel (2011). *Estudios avanzados de performance*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ricardo Rubio, Alcira Bixio, Ma. Antonieta Cancino y Silvia Peláez.
_____. (2015) [2012]. *Performance.* Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
Toop, David (2001) [1995]. *Ocean of Sound. Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Britain: Mackays of Chatham.
Williams, Raymond
Zumthor, Paul (2006) [1984]. *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada Editores. Traducción de José Luis Sánchez-Silva.
_____. (2007). *Performance, recepcao, leitura*. Río de Janeiro: Cosac & Naify.