

Circunscribir un lugar: voces poéticas de Fernanda Laguna en diálogo con lecturas críticas

JULIETA NOVELLI Universidad Nacional de La Plata – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina / ORCID 0000-0001-6341-2326 / julinovelli@hotmail.com

Resumen

El trabajo se propone realizar un breve recorrido sobre algunas de las nociones con las que se pensó la obra de la poeta y artista visual Fernanda Laguna y el proyecto Belleza y Felicidad, fundado por ella junto con Cecilia Pavón. Dichas nociones se analizarán en diálogo con una serie de poemas con el fin de advertir las transformaciones que su figura fue asumiendo a lo largo de los años y el movimiento que puede trazarse desde la modulación de la voz de su primera plaqueta *Poesías* (1995) —con Xuxa como música de fondo— hacia los versos donde el yo celebra triunfalmente el fin de aquella generación con la que fue leída en el poema «Terminaron los 90» (2018).

Palabras clave: Fernanda Laguna / Belleza y Felicidad / poesía de los noventa / voz poética

Circumscribing a place: the poetic voices of Fernanda Laguna in dialogue with some critical readings

Abstract

The purpose of this paper is to take a brief look at some of the notions with which critics thought about the work of the poet and visual artist Fernanda Laguna and Belleza y Felicidad, project founded by her together with Cecilia Pavón. These notions will be analyzed in dialogue with a series of poems in order to notice the transformations that her figure was assuming over the years and the movement that can be traced from the modulation of the voice of her first plaquette *Poesías* (1995) —with Xuxa as background music— to the verses where the self triumphantly celebrates the end of that generation with which she was read in the poem «Terminaron los 90» (2018).

Key words: Fernanda Laguna / Belleza y Felicidad / poetry of the nineties / poetic voice

Recibido: 2/2/2025. Aceptado: 1/3/2025

Para citar este artículo: Novelli, J. (2025). Circunscribir un lugar: voces poéticas de Fernanda Laguna en diálogo con lecturas críticas. *El taco en la brea*, (21) (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL. e0181

DOI: 10.14409/eltaco.11.21.e0181



Los noventa: *Xuxa es hermosa*

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 pasado¹ y con la cultura de masas (Yuszczuk, 2011). Dichas poéticas se vieron relacionadas con la aparición de nuevas tecnologías,² con nuevos formatos del libro y de edición independiente,³ con nuevas dinámicas de 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), sus 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 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 un amplio grupo de poetas de estéticas disímiles.⁴ En el prólogo, Freidemberg traza el inicio de la reflexión sobre 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. (6–7)

Simpleza, literalidad y sencillez son algunas de las notas que se proponen, entonces, para pensar las escrituras reunidas en el libro. A este prólogo responden Daniel García Helder y Martín Prieto, en el artículo titulado «Boceto N°2 para un... de la poesía actual»,⁵ donde señalan: «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 resignificándola en tanto fuerza afirmativa y, por otro, amplía la selección de *Poesía en la fisura* incluyendo a Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman y 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 en la cual incorporaron a Laguna y, de hecho, lo hicieron citando «Xuxa es hermosa/ Su cabello es hermoso/ y su boca dice cosas hermosas/ Yo creo en su corazón» (17)⁶ que será, en adelante, uno de los poemas de los que se servirá la crítica para definir su 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). 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 enlaza 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 próxima al mundo de la infancia.⁷ De esta forma, la figura de Laguna, que hasta ese momento solo había publicado la plaqueta titulada *Poesías* (1995), es tempranamente leída por la crítica dentro de la llamada *poesía de los noventa* a partir de nociones que reverberarán, por un lado, en estudios posteriores sobre su poética y, por otro, en la propia escritura de Laguna.

El mismo año de la publicación en *Diario de poesía*, Laguna funda junto con Cecilia Pavón el espacio de arte y sello editorial Belleza y Felicidad, proyecto que se convirtió en «un hito de los años en cuestión» (Mallol, 2017:74) ya que habilitó nuevas *formas de hacer*⁸ 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 las producciones de Laguna. En su artículo «Hacia el fondo del escenario» (2002), Mario Ortiz propone una lectura del proyecto en donde pueden escucharse los ecos de la reflexión que se leía en el boceto de García Helder y Prieto. El texto se refiere a la estética de Belleza y Felicidad a partir de la mezcla de arte pop y «cierta cosa naif y sexual como las muñecas Barbie», cuyas poéticas manifiestan voces añañadas que lindan con la banalidad (s/n). En el marco de una crisis como la del 2001 en Argentina, sigue Ortiz, sería necesario reclamar un «arte comprometido» distanciado de poéticas vinculadas a lo naif, puesto que su mundo bello y feliz puede advertirse peligrosamente cercano a la «fiesta menemista» (s/n).

En esta misma línea, a propósito de la muestra titulada «Subjetiva 1999–2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva», organizada en enero de 2003 por Emiliano Miliyo en la galería, Ernesto Montequin escribe un texto curatorial —finalmente excluido de la muestra— en donde al momento de definir las obras de Belleza y Felicidad denuncia, al igual que Ortiz, un diálogo conformista con el capitalismo. Para Montequin, tanto el valor de las obras de arte de la galería como del grupo de artistas del Centro Cultural 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 Belleza y Felicidad en el 2001, cuyo dinero para publicar su primer (y fallido) libro con lomo fue costado por la editorial en un primer momento y finalmente no fue reintegrado. De este modo, la relación que anotan Ortiz y Montequin entre el proyecto de Laguna y de Pavón y el capitalismo de los noventa, más precisamente, el menemismo, consiente ser leído en tanto articulación de una nueva modulación del par arte comprometido/arte no comprometido cuyas resonancias en la historia de la literatura son evidentes; en este caso, el binarismo propone un arte político frente a un arte conformista, frívolo, banal, capitalista y/o menemista.⁹

Estas primeras lecturas importan al análisis, no solo en la medida en que permiten observar algunas de las nociones críticas con las que se leyó una parte de la obra de Laguna —lecturas que se tensionarán en sus poemas— sino también dado que el recorrido que traza la autoedición de aquella joven de veintitrés años, quien hasta ese momento se presentaba como artista visual,¹⁰ delinea varias claves de la época: la enorme vitalidad y las diferentes formas de sociabilidad que

la definieron, la pregunta renovada acerca de la politicidad del arte, la participación de los poetas jóvenes en las lecturas críticas, la atención a lo nuevo, el surgimiento de distintos espacios de promoción y de formación. El veloz movimiento de *Poesías*, iniciado entre conocidos¹¹ hasta alcanzar la atención del *Diario de Poesía*, una de las revistas especializadas con mayor centralidad en ese entonces, deviene una manifestación a escala de los modos singulares de circulación de la poesía en esos años.¹² De este modo, cuando Laguna escribe «Xuxa es hermosa» en 1995, al tiempo que ingresa rápidamente en la literatura y en la *poesía de los noventa* bajo la insignia de la banalidad está conmoviendo, mediante su voz poética, la dicción y el ritmo con formas que afectan a la poesía: sus materiales, sus imágenes, sus gustos, los valores de calidad y de originalidad que operan en la lectura y en la escritura.

Terminaron los noventa: circunscribir un espacio

La pregunta suscitada a principios de siglo sobre el estatuto de lo poético, señalada por Yuszczuk (2011), se ve respondida, en la obra de Laguna, 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,¹³ en la multiplicación de puestas en voz que se acercan a su propuesta poética —una voz feminizada que se desliza entre el no saber y el atrevimiento—; por otro lado, en la incorporación de Laguna a museos¹⁴ y a programas académicos; y en la cantidad de ensayos críticos que toman como objeto su obra. No obstante, resta preguntarse sobre el devenir de esas *formas de hacer* o, en otros términos, sobre cuál es el movimiento que puede trazarse desde la modulación de la voz de *Poesías* —con Xuxa como música de fondo— hacia los versos donde el yo decreta de forma rutilante el fin de aquella generación con la que fue leída. En «Terminaron los 90» se lee:

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.

(...)

(2018:75)

¿Qué permiten vislumbrar estos versos donde 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 con frecuencia omitida por las lecturas críticas? Y, en todo caso, ¿a qué sobrevivió y qué implica para ese yo sobrevivir en la poesía argentina?

La apuesta por redelimitar y reorganizar los lugares de las voces dentro de la escena poética podía leerse ya en el rap «Ceci y Fer» publicado en la revista homónima de Belleza y Felicidad a comienzos de siglo:

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)

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. En el poema, los nombres juegan y se tensan con las figuras autorales que los firman y, a su vez, manifiestan una reflexión sobre su posición dentro de la escena literaria. Sin embargo, el papel de poder que se expresa en tanto «reinas de la noche», años más tarde, en «Terminaron los 90», se le adjudicará, para referirse a ese pasado, a los poetas varones. Más allá de esta contradicción en la lectura respecto de la escena de los noventa, los dos poemas performan un yo capaz de quitar el dominio a un «ellos» del que buscan diferenciarse.

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.
 (76)

Lo que el poema del 2002 adelantaba, entonces, es el comando de Fer y Ceci quienes dirigen una zona de la escena poética y deciden quiénes pueden participar. En el poema del 2018, la fiesta reaparece remitiendo a la poesía y a la calle, al tiempo que Fer y Ceci se extiende a un «nosotras» indeterminado. La fiesta con «pañuelos verdes» en las que se pone el cuerpo y, luego, las «lecturas» envían enseguida a «todas las lecturas que se hicieron en los martes del aborto: triunfó eso», tal como declara Laguna (entrevista personal). Por otro lado, es posible atisbar el modo en que se resignan las ideas de calidad en la medida en que para la voz poética no importa lo bueno —«la fiesta [está] por sobre lo bueno»— y más bien destaca el *hacer* colectivo, puesto que con el fin de leerse y escucharse, las poetas necesitan prestarse el cuerpo para las tareas de cuidado de la maternidad.

Importan especialmente estos versos en tanto que suscitan la tensión del desdoblamiento, cuando la voz poética 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. Además del juego que puede establecerse entre yo poético y figura autorale, dichos versos exponen una manera novedosa de posicionarse en la discusión con la tradición literaria. Para decirlo en otros términos, si desde las vanguardias a esta parte no es inusual encontrar disputas por la legitimidad dentro de la institución, Laguna propone en «Terminaron los 90» una polémica, en la

medida en que sus versos dialogan con las nociones abordadas al comienzo aunque desmarcándose de la arrogancia. No se disputa un lugar a partir de la confrontación directa —como aquella «protesta dadaísta» (De Micheli, [1966]2000:134)— cuyo fin es imponer un nuevo valor, más bien se opta por neutralizar el conflicto a partir de los desvíos que se practican respecto de lo bien hecho.

En el poema se lee: «y sin ser mejores sobrevivimos» (2018:75). El triunfo, así articulado, 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, en el poema, al pacto de los poetas varones. En este sentido, al referirse al momento de «inspiración» (79) del 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). Aquí, el hacer espacio no implica reinar ni disputarle el lugar a otro sino danzar alrededor de la institución sin tener que aceptar o negociar sus reglas,¹⁵ como la escena que narran Laguna y Palmeiro al referirse al momento de «inspiración», donde los cuerpos perciben el cambio de paradigma de la poesía mientras bailan en la explanada de la Biblioteca Nacional.¹⁶

Si bien la fiesta, la calle y la horizontalidad son atributos de la marea feminista que ya podían encontrarse en las *formas de hacer* libros y espacios desde Belleza y Felicidad, en este poema, el yo opera, al momento de pensar en su escritura, un cambio en la articulación 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 de este poema responde con un tono celebratorio declarando el final de esa *forma de hacer* poesía. Con el propósito de escapar de los pactos entre varones y de sus castillos, y por otro lado, con el objeto de desbordar lecturas críticas enfocadas en una zona de las modulaciones de su voz poética y de sus obras visuales, el yo resuelve correrse de las ideas de calidad y de autoría sin necesidad de apelar a la confrontación. En presencia de un «ellos» identificado con la poesía seria, Laguna recorta en el poema un espacio para el «nosotras» que la incluye a partir de un yo poético que se desdobra, como se vio, al mostrarse consciente del lugar que se le ha dado a la figura autoral dentro del campo artístico y al disponerse a parodiar esos valores.

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 se observa cuando el yo señala que otros se reían como respuesta reactiva de su escritura —«por no decir que nos odiaban»—. No obstante, la voz que el poema abona, al igual que muchas intervenciones declaratorias de Laguna,¹⁷ es la de un yo que ante la burla y el odio propone una risa desjerarquizante. El yo se iguala con esos otros lectores mediante la acción de reírse —«me da risa»/ «se reían»— y en ese gesto visibiliza la estupidez de la arrogancia que se pretende exterior, al tiempo que denuncia la trampa de las lecturas confiadas en perseguir, valores de calidad mediante, la solemnidad poética.¹⁸ Escribir de esta forma particular implica un movimiento corrido de la idea de poesía «bien hecha» y, a su vez, del «ser poeta». De modo que el yo insiste en escribir «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», dicho de otro modo, 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 años antes en la revista *Ceci y Fer*.

La risa nombra una de sus estrategias centrales para circunscribir su lugar dado que, como señalan Laguna y Palmeiro, anima a sacudir «el cuerpo de la norma conectando lo sutil con lo grotesco, lo sublime y lo carnal» (2023:76). Según explican en su estudio, el humor es parte de la *lengua de las locas* capaz de habilitar el tráfico de ideas «mientras la gente se ríe y piensa que es una pavada» (76). Así, puede advertirse que, ante las ideas fijas, el yo de este poema asume la risa como una pequeña trampa que solapa el atrevimiento y la retirada: «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 es una de las figuras que emplea Roland Barthes ([1978]1986) para referirse al gesto de evadir los fascismos del lenguaje. Dicha ofrenda, según el crítico francés, alude a la figura de un engaño que sugiere el final del combate para, desde el interior, seguir batallando sin someterse a su juego. En lugar de la confrontación directa mediante la fuerza destructiva, la ofrenda permite ingresar a partir de la trampa que habilita la abolición del sentido fijo desde el interior de «la fortaleza de las ciencias humanas» (1986:358). Siguiendo a Barthes, el humor y la risa podrían ser en el poema, entonces, como el caballo de Troya, la forma que prefiere y que reaparece en muchos otros momentos de la obra de Laguna, para evitar el enfrentamiento inmediato ligado a la hostilidad.

Tras las acusaciones de frivolidad, sus yoes no buscan demostrar inteligencia, sino que responden redoblando la apuesta de la tontería o traspasando con «máxima lucidez», marca Silvio Mattoni, «la pose de la inteligencia» (2021:356). La lectura crítica de Mattoni, como se ve, se desplaza respecto de aquellas lecturas de las producciones de Laguna y de Belleza y Felicidad a fines de los noventa y comienzos de los 2000, en la medida en que en su análisis la banalidad dialoga con la lucidez y la ingenuidad con la inteligencia. De esta forma, atender a las figuras propuestas por la crítica —banalidad, ingenuidad, lucidez, inteligencia— habilita la posibilidad de leer, en algunos poemas de Laguna, un modo de hacerle trampas, no solo al par estupidez/inteligencia, sino a las ideas sacralizadas y legitimadas sobre la poesía; esto se vio especialmente en el último poema analizado en el que aparece su yo poético tensado con la imagen de escritora y de *individuo real*, para decirlo con Michel Foucault ([1969]2010:21), en donde se replica inéditamente, sin defenderse, lo «mal hecho» como fuerza afirmativa de su voz poética.

El recorrido propuesto entre el poema que expone una voz fascinada por Xuxa, junto con las primeras lecturas críticas de su obra, hasta el poema «Terminaron los 90» y la lectura de Mattoni busca exhibir de manera sucinta las transformaciones que su figura junto con su poética fueron asumiendo en los últimos años en sintonía con las transformaciones históricas. Es decir, *Poesías*, al igual que la ofrenda de Troya, hace ingresar su voz poética a la llamada *poesía de los noventa* para conmovérsela y, más de veinte años después, decretar su fin y definirse como sobreviviente. Esto puso en evidencia no únicamente la acción del paso del tiempo en la dicción de su voz sino el modo en que las prácticas feministas de Laguna *individuo real*, se filtran en sus voces para tensar vida y escritura, aunque siempre de forma obcecada. Asimismo, el análisis intentó mostrar las vías a través de las cuales la escritura de Laguna practica sutiles movimientos, tomando distancia de las ideas de calidad y de lo bien hecho, y logra, así, circunscribir un lugar central para su voz poética en la poesía argentina reciente.

Notas

1. Los anclajes de la obra de Laguna en la tradición poética han resultado sino débiles —Ana Porrúa se pregunta por «el riesgo de ausentar la tradición» (2003:159)— al menos impuestos por una lectura hipercultura, 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).

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

3. Aunque, como señala Matías Moscardi (2016), las editoriales independientes no son una novedad 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).

4. 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 Pícoli, 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.

5. Si bien 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.

6. El poema forma parte de su primera plaqueta *Poesías* (1995), donde 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, precisamente, *Xuxa* (1993). En los 2000, de hecho, la obra visual *Insisto soy feliz* de Laguna está conformada, entre otros materiales, por imágenes cortadas y pegadas, entre las que figura una fotografía de la cara de Xuxa.

7. El título «Poesías para Mí» retoma uno de los poemas «Poesías para Mí./ Que me calman/ y me alegran» (1998b:14). Este se resaltó a modo de subtítulo en la selección presentada unos meses antes en la revista *nunca nunca quisiera irme a casa* n° 2–3 (1998a).

8. El sintagma propuesto parte de la consideración de que las producciones de Laguna conforman una obra por vía de la performance, en tanto «forma de hacer». Si bien excede los límites críticos de este trabajo, es importante destacar que

el conjunto de las producciones de Laguna puede pensarse atravesado por la interrogación e invención de distintas *formas de hacer*: poesía, libros, espacios, muestras, textos curatoriales, novelas, puestas en voz, yoes y géneros.

9. Con el fin de revisar esta «ceguera» y burlarse del binarismo, en mayo de ese mismo año, Roberto 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—. 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, entre los que se ubica la obra visual de Laguna. Véase: AA. VV. (2003), «Arte rosa light y Arte Rosa Luxemburgo».

10. La pronta consideración por parte de la crítica especializada de *Poesías* encuentra un paralelo en los efectos de la primera muestra visual de Laguna que había tenido lugar un año antes en el Centro Cultural Rojas. Esta puso en juego, como señala Francisco Lemus, una estampa 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).

11. 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» (Gigena, 2019:s/n).

12. Dicha circulación estaba signada por un espíritu de instantaneidad y amateurismo (cualquiera podía escribir y editar) que, lejos de resistirse a los cambios propiciados por la aparición de la web 2.0, 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).

13. 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 Ivan Rosado. En esta última editorial, 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), así como su poemario *Pañuelo de mocos* (2022), textos narrativos en *Durazno reverdeciente* y *Porque te quise mucho* (2023), y parte de su diario y sus obras en *Los 2000. ¿Estás preparada para ser feliz?* (2023). Asimismo, se reeditaron en Mansalva sus novelas publicadas en *Belleza y Felicidad* firmadas por su heterónimo Dalia Rosetti: *Me encantaría que gustes de mí* ([2002]2005), *Dame pelota* (2009) y *Sueños y pesadillas* (2016). Bajo su heterónimo, además, en el 2021 publicó la novela *El fuego entre nosotras* por Random House. 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* (2018) 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.

14. 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/>

15. 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» (2022:s/n).

16. 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: 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 liberadas 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 incluidos y no incluidos (en este evento estábamos todos 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 como 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).

17. En esta línea, pueden leerse las siguientes afirmaciones de Laguna: «A mí me fascina el humor y en el humor no existe la pavana, el humor rompe las divisiones» (Katzenstein, 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).

18. Este gesto difiere de algunos poemas presentes en la revista *Ceci y Fer* donde las respuestas son directas y los yoes se escapan de lo que se lee en tanto trampas para evadir la confrontación directa, pues, de hecho, la prefieren como se manifiesta en los dos raps (págs. 7 y 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 dentro de la escena literaria.

Referencias bibliográficas

- AA.VV.** (2003). Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo. *ramona. Revista de artes visuales*, 33, 52–90.
- Baigorria, M. y Díaz, J.** (2019). Contra el mito de la inspiración. *El flasherito diario*. <http://flasherito.com.ar/contrala-inspiracion/>
- Barthes, R.** [1978]1986). La imagen». En Barthes, R, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 356–380). Paidós Comunicación. Traducción de Carlos Fernández Medrano.
- De Micheli, M.** ([1966]2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Traducción de Ángel Sánchez Gijón.
- Foucault, M.** ([1969]2010). ¿Qué es un autor? El Cuenco de Plata. Traducción de Silvio Mattoni.
- Freidemberg, D.** (1995). Prólogo. En Freidemberg, D. (Comp.), *Poesía en la fisura* (pp. 5–12). Ediciones del Dock.
- García Helder, D. y Prieto, M.** ([1997]1998). Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual. *Punto de vista*, (60), 13–18.
- Gigena, D.** (2019, 26 de noviembre). *A 20 años de Belleza y Felicidad, la farmacia de Almagro que se volvió cabaret artístico y enclave cultura*. La Nación. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/a-20-anos-belleza-felicidad-farmacia-almagro-nid2309502/>
- Katzenstein, I.** (2013). Central desde los márgenes. *Revista Otra parte*, (28), 58–64.
- Laguna, F.** (1995). *Poesías*. Autoedición.
- Laguna, F.** (1998a). *Poesías. nunca nunca quisiera irme a casa*, (2/3), 15–18.
- Laguna, F.** (1998b). *Poesías para mí. Diario de poesía*, (47), 14.
- Laguna, F. y Palmeiro, C.** (2023). *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*. Siglo XXI.
- Laguna, F. y Pavón, C.** (2002). *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*. Belleza y Felicidad.
- Laguna, F.** (2018). *Los grandes proyectos*. Página 12.
- Lemus, F.** (2020). Un legado radical. En Laguna, F., *Amor total: los 90 y el camino del corazón* (pp. 5–9). Ivan Rosado.

- Mallol, A.** (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990–2015*. EDULP.
- Mattoni, S.** (2021). Fernanda Laguna: formación personal. En Mattoni, S., ¿Qué hay en escribir?: de Maurice Blanchot a Fernanda Laguna (pp. 337–357). Estructura Mental a las estrellas.
- Montequin, E.** (2003). Estertores de una estética (minutas de un observador distante). *ramona. Revista de artes visuales*, (31), 34–40.
- Moscardi, M.** (2016). *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Puente Aéreo.
- Ortiz, M.** (2002). Hacia el fondo del escenario. *Vox Virtual* 11/12, s/n. http://www.proyectolux.com.ar/virtual_11_12.htm#mario
- Porrúa, A.** (2003). Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos. *Revista del CELEHIS*, (15), 157–170.
- Yuszczuk, M.** (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. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>