

LA RECONFIGURACIÓN DEL ESTADO DE LITERATURA EN LAS PRODUCCIONES DE FERNANDA LAGUNA

*THE RECONFIGURATION OF THE STATE OF LITERATURE
IN THE PRODUCTIONS OF FERNANDA LAGUNA*

Julieta Novelli
Universidad Nacional de La Plata
julinovelli@hotmail.com

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Poesía
Fernanda Laguna
Reconfiguración
Literatura

En el conjunto de la producción de Fernanda Laguna se advierten estrategias que horadan una concepción de poeta asociada al trabajo específico con la palabra y es posible incluir este gesto entre las prácticas de la no pertenencia (Garramuño 2015) y de la expansión de lo literario. En este estudio haremos foco en el cuestionamiento de los límites disciplinares que aparecen en la obra de Laguna, ya no como algo meramente constitutivo de la institución literaria, sino como reconfiguración de este problema que se presenta como anacrónico y en su devenir propugna un nuevo estado de la literatura y la poesía en relación con las circunstancias socio-históricas, una nueva repartición de lo sensible (Rancière 2014) y un nuevo modo de habitar los discursos del fin de la literatura.

∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Poetry
Fernanda Laguna
Reconfiguration
Literature

In the whole production of Fernanda Laguna it is possible to notice strategies that pierce the figure of the poet associated with the specific work with words, including this gesture between the practices of non-belonging (Garramuño 2015) as well as the expansion of the literary. In this study we will focus on questioning the disciplinary limits that appear in the poetics of Laguna, not as something merely constitutive of the literary institution, but as a reconfiguration of this problem that is presented as anachronistic and in its evolution advocates a new state of literature and poetry in relation to socio-historical circumstances, a new distribution of the sensitive (Rancière 2014) and a new way of inhabiting the discourses of the end of literature.

Recibido: 27/12/2018
Aceptado: 25/02/2019



Una subversión conservadora

Hacia finales del siglo XVIII, los románticos del “círculo de Jena” establecieron en las páginas de la revista *Athenaeum* (Giordano 2010, Podlubne 2017) dos postulados que permiten pensar la literatura como institución moderna, ya no desde la concepción clásica de las bellas letras sino como una experiencia ubicada en los límites del lenguaje. El primer postulado indica que el ser de la literatura es un proceso infinito de cuestionamiento de sí misma y en su devenir impugna toda respuesta que determine su esencia. Así, el cuestionamiento de sus propios límites es una paradoja constitutiva de la institución literatura. El segundo postulado, sobre las posibilidades de hacer teoría sobre la literatura, sostiene que la teoría literaria debe ser ella misma literatura.

En consonancia, Derrida afirma en “Esa extraña institución llamada literatura”¹ que la ley de la literatura como institución es desafiar o borrar la ley, desbordar(se). Sostiene:

La literatura es una institución que consiste en transgredir y transformar, y por lo tanto en producir su ley constitucional o, para decirlo mejor, en producir formas discursivas, “obras” y “acontecimientos” en las que la posibilidad misma de una constitución fundamental es, cuanto menos, contestada “ficcionalmente”, amenazada, deconstruida, presentada en toda su precariedad (2017: 34).

En esta perspectiva, la noción de institución “sin institución” permite pensar que la pregunta por lo que la literatura *es*, se desplaza hacia lo que la literatura *puede*. Si la esencia de la literatura es su ser contra-institucional, implica que no solo supera los límites sino que los reconoce para discutir con ellos, requiere de las convenciones para afirmarse. Derrida la describe como un acto a la vez subversivo –al colocarse en los límites o más allá de ellos– y conservador –en tanto se vuelve institucional–. El escritor puede desconocer la tradición en la que viene a inscribirse para desplazarla o reinventarla, pero esta falta de conciencia no implica que no se vea influenciado por la experiencia de la tradición, no en términos de contenido sino en términos formales.

Este vínculo –con la tradición– señala el modo en que la literatura dialoga con la Historia. Para ello retomaremos el concepto de “moral de la forma” (Barthes 2003) entendida como aquello que una obra señala en términos del modo de significar la literatura –dentro de la Historia de la literatura moderna en relación con el proceso de salirse de sí misma– cuya búsqueda es acceder al espesor de lo real y revelar el vínculo entre estos modos de conceptualizar, ver y producir con un contexto histórico determinado. A cada nombre se lo puede identificar con una moral de la forma; en este trabajo haremos foco en el nombre de Fernanda Laguna y su modo de significar la literatura posicionándose por fuera de la tradición poética y literaria, lugar habilitador de sus experimentos formales que la crítica configura como ignorancia, banalidad, boludez.

¹ Conversación entre Derek Attridge y Jacques Derrida que tuvo lugar en Laguna Beach, California, en abril de 1989.

Teorías del fin

A pesar de que el cuestionamiento de sus límites y el desborde de sí misma es paradoja constitutiva de la institución literatura desde el Romanticismo (Giordano 2010 y Kozak 2006), y 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,² 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: 11).

Así, ubicamos hacia finales del siglo XX el surgimiento de la pregunta por los límites de la literatura en los denominados *discursos del fin*, interesados en producciones donde escritura, artes visuales y composición del libro se vinculan desliziándose de las nociones de identidad, pertenencia y especificidad (Kozak 2006). 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 20,³ y aunque con sus especificidades, en tradiciones previas, este modo de combinar es estudiado por los *discursos del fin* como una característica del arte contemporáneo que conllevaría a una *desautonomización* de la literatura y de las artes. Estos discursos denuncian el agotamiento del paradigma moderno del arte y proclaman el fin de la literatura a partir de la transformación o el abandono de los gestos propios que la constituyeron a finales del siglo XVIII (Laddaga 2006, Giordano 2010, Podlubne 2017). Una de las ideas centrales de estos discursos es el suponer una exterioridad para la literatura, disciplinar por ejemplo, apertura para la cual proponen los conceptos de *inespecificidad*, *interdisciplinariedad*, *multidisciplinariedad*, *postautonomía* y *no pertenencia*.

En *Estética de la emergencia*, Reinaldo Laddaga se pregunta por proyectos artísticos en los que se ensayan modos *posdisciplinarios*; éstas prácticas del presente que “reaccionan al evidente agotamiento del paradigma moderno” (2006: 9) configuran, según él, *ecologías culturales*. Además, piensa en el arte contemporáneo como una estética en la que se conjugan la producción artística y las relaciones sociales para explorar *mundos comunes*. Para Laddaga, los artistas contemporáneos se sitúan en una estructura de *red*:

² En las primeras décadas del siglo XX el formalismo ruso se pregunta, por ejemplo, por la especificidad literaria. Asimismo, la idea de fin o caducidad del arte fue planteada por las vanguardias artísticas y puede observarse en el borramiento de los límites o fronteras del arte que permitía tomar toda escritura como texto literario. Véase: Kozak 2006.

³ Véase: “Más allá de las vanguardias” de Gerardo Jorge en *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (2006) compilado por Claudia Kozak. En este texto, Gerardo Jorge propone leer la multidisciplinariedad del artista desde la idea de Renacimiento. El giro hacia lo multidisciplinario, según Jorge, es consecuencia de la empresa vanguardista de refundir arte y vida. Así, el artista multidisciplinario usa todos los materiales que tiene a su alcance y abandona el paradigma excluyente de la técnica para ampliar los límites de la literatura y hacerla intervenir en la vida: “ya no se trata del dominio de unas cosas, unas materias, dentro de un código [...] el concepto de arte como ejercicio de la vida –que se consolida en el siglo XX– va casi necesariamente aliado a la multidisciplinariedad del mismo” (2006: 111). Como consecuencia de dicha ampliación, Jorge lee la instalación y la performance vinculándolas con la emergencia de la espontaneidad y la superposición entre arte y experiencia que arremete contra las formas solemnes y la idealización de la composición en el arte. Para una reflexión sobre los cambios producidos en el arte a partir de las vanguardias, ver: *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (2010).

Esta relación entre la capacidad de experimentar una cierta cosa y la capacidad de ponerla en común [...] es una figura que veremos retornar una y otra vez en estos proyectos, asociada a esa otra figura del vínculo, de la práctica artística como práctica de producción de vínculos (75).

Por otra parte, recuperamos el análisis de la obra de escritores/artistas brasileños y argentinos de Florencia Garramuño (2009, 2015) quien propuso las figuras de *agujereo* y de *experiencia estriada* para pensar este movimiento de la literatura hacia otras experiencias como una apertura de los límites de lo literario. A este conjunto de obras las llamó *prácticas de la no pertenencia* debido a la disolución de los límites de especificidad que proponen y a la imposibilidad de configurarlas bajo una categoría de pertenencia –ya sea género, disciplina, saber, estética, autoría, ficción/realidad, lengua. Para Garramuño, el arte contemporáneo propone un nuevo saber, el *saber del ignorante* o de lo inespecífico.

El consenso crítico que puede observarse acerca de la idea de *fin de* –la literatura, la autonomía, el género, la figura de autor, la obra, el libro, la realidad– será problematizado en este trabajo ya que se pensarán estas maneras de hacer literatura no como síntoma de fin/comienzo de un arte, sino como otro “avatar, condicionado por el estado actual de la cultura posmoderna, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura desde sus comienzos” (Giordano 2010: 11). Este avatar implica una nueva manera de hacer que podría explorarse desde la concepción de *repartición de lo sensible* propuesta por Rancière: “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general en las formas de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de visibilidad” (2014: 20). Para Rancière, es necesario abandonar la dramaturgia del fin y el retorno y pensar las prácticas artísticas en vínculo con los modos del discurso, las formas de vida y las representaciones de la comunidad⁴. En este sentido, la obra de Laguna permite indagar los modos en que se despliega una transformación en la sensibilidad a partir de un modo de mirar, hacer, pensar en alteración a lo dado que puede observarse a partir de la resistencia que provocó en la crítica y en los lectores en el momento de su emergencia dentro de lo que se llamó *poesía de los noventa*.

La moral de la forma Laguna

Lo propio de los noventa, señala 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: 18-9). Si bien la poética de Laguna fue estudiada dentro de la llamada *poesía de los noventa*,⁵ los

⁴ Como señala Moscardi: “Las editoriales independientes que aparecen a finales de la década de los noventa reorganizan eso que, en palabras de Jacques Rancière, podríamos llamar un *sensorium* de la experiencia poética porque abren un espacio de legibilidad más allá de las categorías específicamente literarias (autor, obra, texto, estilo)” (2016: 22).

⁵ Utilizamos la denominación *poesía de los noventa* para referirnos a los poetas argentinos –nacidos entre 1964 y 1972– que comienzan a escribir a principios de la década de 1990 y que, según el consenso crítico, remiten a poéticas heterogéneas que han propuesto una nueva forma de relacionarse con la literatura del pasado y con la cultura de masas (Yuszczuk 2011). Dichas poéticas se vieron relacionadas con la aparición de nuevas tecnologías, nuevos formatos del libro y de edición independiente, como también con nuevas dinámicas de legítimidad y de intercambio dentro del

discursos críticos pusieron en evidencia el desconcierto que les produjo, la ausencia de herramientas críticas y teóricas para abordarla. Esto lejos de pensarse como el comienzo de un nuevo arte, se vincula con la noción de texto poético-literario propuesta por Derrida: el texto hace algo difícil de definir que habla de la resistencia que le es constitutiva. Prieto y García Helder “no saben qué decir” de Laguna- afirma Yuszczuk (2015: 3) al hacer referencia a las primeras críticas publicadas en *Punto de Vista* en el 1998.

En el artículo “Hacia el fondo del escenario”, Mario Ortiz da cuenta de la perplejidad que le provocó asistir a un recital de poesía en el que leían Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman. Si bien las lecturas de poesía abundaron en los noventa, la mayoría de éstas consistía en la puesta en voz de un texto: un poeta sentado leyendo a un micrófono sin puesta en escena (Yuszczuk 2014). En el caso de ByF, las performances configuran corporalidades y voces – asociadas por la crítica a la infancia- que presentan componentes teatrales. El análisis de Ortiz testimonia lo que tanto Cecilia Palmeiro (2011) como Marina Yuszczuk(2015) notan en estos primeros trabajos críticos: una limitación al momento de distinguir el caso Laguna de otras poéticas, poniendo en evidencia el desconcierto particular que les produjo, y la ausencia de herramientas críticas y teóricas para abordarla.

Así, la cuestión de la performance se presenta como un problema inevitable ya que se observa que la lectura acotada al campo de lo poético recorta la singularidad de estos textos caracterizados por cruces y aperturas que van más allá del trabajo con las palabras. En las performances de Fernanda Laguna, por lo general, hay música, dibujos, “una puesta en escena de un personaje ingenuo” (Mallol 2017: 71) y voces “banales o añiñadas” (Yuszczuk 2014: 228).

Este breve recorrido crítico funciona de puntapié inicial para pensar el extraño lugar que ocupa la obra de Fernanda Laguna en el arte argentino desde los años 90 en adelante y la reconfiguración que su moral de la forma ejerce en la institución literaria: su puesta en acto de la interrogación por lo que la poesía, la edición, el libro y los poetas son. Una poeta que dice no ser poeta, no saber qué es la poesía y que, a la vez, ocupa un lugar central dentro de la *poesía de los noventa* y forma parte de incontables iniciativas colectivas que transforman el concepto de autoría, de libro, de edición y, por ende, promueven un nuevo estado de la literatura.

Reconfiguraciones de la institución literaria

está bien, aceptar la invisibilidad que me imponen
y tener mi círculo de relaciones que sí aceptan la visibilidad de
mi ser

Fernanda Laguna, *Los grandes proyectos*

La desestabilización constitutiva de los límites de la literatura moderna permite pensar que la apertura del “discurso literario” hacia otros discursos o disciplinas configura un discurso inesencial. Por su parte, los discursos del fin se refieren a esta apertura con el concepto de inespecificidad o interdisciplinariedad y la ubican como un rasgo propio del arte contemporáneo. Así, se retomarán dichos conceptos –inespecificidad, interdisciplinariedad, prácticas de la no pertenencia– en la obra de Laguna para pensarlos como una reconfiguración y expansión de lo moderno y no como una novedad de lo contemporáneo.

En Laguna pueden verse expandidos los límites de la literatura, tanto por su relación con las artes visuales y distintos proyectos colectivos culturales, como por su participación inaugural en prácticas de auto-edición. Esto no se relaciona únicamente con las condiciones de producción⁶ sino con los valores que se (de)construyen acerca de la literatura. Ya no es el Libro, el Autor, la Obra, ahora se trata de proponer circuitos alternativos de difusión para esta nueva poesía, nuevos tiempos de edición, nuevas autorías, nuevos libros, categorías expandidas o “cualquierizadas” (Selci y Mazzoni 2006)⁷ que reconfiguran el *régimen de las artes* y, por lo tanto, las maneras de hacer y sus potencias.

En “Poesía actual y cualquierización”, Selci y Mazzoni analizan la poesía de los noventa partiendo de las condiciones objetivas de producción y la crisis editorial de mediados de los noventa. Para ellos, la primera novedad de estas producciones se encuentra en el soporte en el cual aparecen, que converge en la expansión de los límites de lo literario y de las nociones de autor, de editor, de libro y de poesía. Para referirse a esta nueva lógica editorial en la que los poetas se han puesto a editar sus propios libros, proponen el término “cualquierización”:

Los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces *el sentido de ser escritor se abrió*, se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que *edite*; y al mismo tiempo, *los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son*, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que “cualquier cosa” pudiera ser un libro (2006: 265).

⁶ En la década de 1990 tienen lugar las políticas neoliberales del menemismo que conllevan privatizaciones y transnacionalizaciones y afectan a la industria editorial. Respecto a estas condiciones, el potencial político puede leerse en la construcción de un espacio y un nuevo modo de circulación de las poéticas emergentes, disruptivas, alternativas.

⁷ Es decir, cualquier persona puede escribir y editar, más allá de sus conocimientos; cualquier objeto puede ser un libro, cualquier cosa puede decirse en un poema.

Si el dilema para quien construye el archivo es hasta dónde archivar, si todo lo que escribe un autor forma parte de su obra y, retomando a Foucault, se terminarán publicando sus notas de lavandería, estas poéticas –como señalan Mazzoni y Selci– vienen a problematizar la materialidad de la obra tradicional y, por ende, su archivo. Aquí no hay Obra, en el sentido conocido hasta el momento, sino puras boletas de lavandería que conforman una nueva categoría de literatura efímera, perecedera, en donde nada de lo expresado parece tener importancia o sí, la misma importancia que una nota de lavandería. El acercamiento a estas producciones poéticas reclama una construcción del corpus que dé cuenta de la resistencia. Por un lado, la resistencia a la noción de corpus de autor ya que Laguna reúne firmas diferentes –FL y Dalia Rosetti– y es, a su vez, editora de sus propios textos. Y por otro lado, el corpus resiste a la posibilidad de resguardar en el tiempo la fragilidad de la producción de la poesía actual.⁸

Aquí, ¿cuál sería la obra y cuál sería el afuera? No es posible deslindar entre lo publicado y lo banal, lo publicado y lo oculto, justamente por la inmediatez de su edición, prácticamente paralela a la escritura, la falta de corrección, la falta de mediación entre escritura y edición, la “cualquerización” de *quién* y *qué* escribe. Se han borrado los límites entre la obra y las llamadas “notas de lavandería”; la categoría de obra se ensancha y lo abraza todo porque el libro deja de ser un objeto sagrado. Siguiendo a Maffesoli, tal como lo toma Baeza (2017), aquí puede leerse la instantaneidad e intensidad de la experiencia contemporánea del tiempo. Si el tiempo se percibe como instantáneo, ya no es posible cuidar las palabras tal como el poeta clásico que planifica y vela por el lenguaje elevado y, a su vez, no es posible relacionar este tipo de escrituras con las del poeta-artesano de la modernidad al que hace referencia Pound.⁹ Si bien este modo de edición es una práctica común a otras editoriales independientes, lo específico de ByF fue su estilo desprolijo y las marcas de la urgencia: errores de tipeo, faltas de ortografía, hojas mal abrochadas, dibujos realizados a mano.¹⁰ Así, esta manera de editar se vincula con una manera particular de pensar la poesía ya que la inmediatez en la edición remite directamente a la urgencia de expresión que caracteriza a la obra de Laguna.¹¹ Ahora, entre la escritura y el habla se acortan las distancias y el poeta se construye como aquel que escribe lo que piensa sin traducirlo a un lenguaje sofisticado: “la simpleza como punto de partida” (Palmeiro 2010: 175). En Laguna escribir un poema no solo no es una actividad sacralizada, sublime, sino que, siguiendo la lectura de Kamenszain (2016) y Sergio Raimondi (2018), viene a integrarse en una serie de acciones que se perciben urgentes por parte del yo.

En relación con las nuevas dinámicas de intercambio dentro del campo artístico y la reconfiguración de la figura de autor, Jacoby¹² propone el concepto de *tecnologías de la amistad* (2007) para referirse a las iniciativas que implican a otros como partícipes de una búsqueda que, lejos de ser personal, se percibe compartida y sostenida por los pares. Dichos proyectos proponen al artista

⁸ La categoría de poesía actual es utilizada por Ana Mazzoni y Damián Selci en el artículo citado.

⁹ En *El ABC de la lectura* (1968), Pound hace referencia al poeta-artesano como aquel que trabaja específicamente con la palabra.

¹⁰ Dice Yuzszuk: “Las plaquetas parecen estar hechas bajo el lema “Hacelo vos mismo”, y son voluntariamente descuidadas” (2014: 234).

¹¹ En una entrevista concedida a Matías Moscardi, Laguna sostiene: “Es la materialidad que expresaba esa literatura: era una literatura de fotocopias. Para decir esas cosas, necesitaba ese material” (Moscardi 2016: 133).

¹² Jacoby, en consonancia con Laguna, ha sido un propulsor de variedad de proyectos colectivos. Ha impulsado proyectos colectivos como Bola de Nieve, la revista *ramona* o el Centro de Investigaciones Artísticas, entre otros.

como regulador de la edición y, por ende, de la pertenencia y la legitimidad en el campo artístico. Las experiencias en red o *tecnologías de la amistad* hacen hincapié en la cercanía entre artistas, cercanía configurada como un espacio temporal inmediato que permite que dialoguen, además de los artistas y sus obras, los saberes disciplinares o el diálogo disciplinar en el que hacen foco los discursos del fin.

En consonancia, Iglesias propone el concepto de *metro cuadrado* (2014) como un espacio de intercambios entre artistas, una red de conversaciones donde la búsqueda individual se abre a otros hasta volverse colectiva. Ambos conceptos hacen referencia a redes artísticas que propician una reorganización del arte y de las relaciones entre artistas que se dieron desde los 80 en adelante en Argentina. Entre los artistas que forman parte de estas conversaciones se encuentra Fernanda Laguna.

En el *metro cuadrado* de Laguna podemos ubicar a Cecilia Pavón, Gabriela Bejerman y al proyecto colectivo que significó Belleza y Felicidad. En este espacio, galería de arte y editorial entre 1999 y 2008, se posibilitó el cruce entre lo visual y lo escénico, entre el poema y la performance. Cecilia Palmeiro, al referirse a Belleza y Felicidad, define este espacio como un proyecto de amigas, “agitadoras culturales” que inauguraron “un nuevo modo de ser del arte, un escándalo, un quilombo” (2010: 171-2). La particularidad del espacio era nuclear amigos para explorar modos de hacer arte en comunidad. La lógica de la amistad puede verse atravesar, por ejemplo, el catálogo del sello editorial: de un total de setenta y dos títulos, veintidós son de Laguna (cuatro firmados como Dalia Rosetti); ocho de Bejerman; siete de Pavón; y el resto, de poetas que también se incluyen dentro de la red conversacional de la época, tales como: Washington Cucurto, Daniel Durand, Damián Ríos, Roberto Jacoby, Ezequiel Alemian, Fabian Casas, Martín Gambarotta, entre otros. Además, la revista *Ceci y Fer*¹³ que escriben Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, con algunas intervenciones del poeta alemán Timo Berger, pone en escena el borramiento de la autoría individual en pos de una autoría colectiva mediada por la amistad.

Este hacer poesía en comunidad, las llamadas *tecnologías de la amistad* de las que habla Jacoby, puede observarse también en el espacio de sus poemas en donde abundan las conversaciones con los artistas del metro cuadrado antes mencionado. Uno de los poemas se titula “César Aira y Cecilia Pavón” (PS); en otro leemos: “¡Qué suerte que no soy Cecilia!”(PS); “Gabriela, / Cecilia, / Cecilia, / Gabriela, / Gabriela, / y Yo” (PS); “Gaby...liberemos a todos los ratoncitos”(PS). Aquí puede verse el modo de posicionarse dentro de la Historia literaria: el diálogo es con sus contemporáneos, con los amigos: “la conversación cotidiana entre pares vivas”, afirma Raimondi (2018: 4). Esto reaparece en su último libro, *Los grandes proyectos*, en el poema que titula “El mundo del arte es muy aburrido” donde, a propósito de las inauguraciones y los encuentros artísticos, afirma: “Nunca/ es entretenido encontrarse con alguien/ que no es nuestro amigo”.

Hasta aquí, las ideas de conversación y de red ligadas a la vida cotidiana. Pero la conversación no es solo una relación entre “amigos” artistas sino entre el arte y la vida: la vida artística se prolonga más allá de la obra, el arte se percibe como quehacer social y las fronteras entre obra y vida se vuelven, al menos, confusas. Esto puede verse en la obra de Laguna en correspondencia con el diálogo que construye con la tradición, tanto el que mantiene con los vivos

¹³ Esta “poesía de Hotmail o Hotmail poetry” (2002: 98), como ellas definen a los textos que conforman la revista, no está firmada y si bien es posible deducir –aunque no asegurar– quién escribe si se conocen de antemano los estilos, hay dibujos o frases que no permiten esa distinción.

como así también la reflexión que construye sobre su escritura desde su poesía. Allí busca que los personajes de sus poemas se fusionen o mezclen con las figuras autorales, en el medio del poema “Salvador Bahía ella y yo” de su poesía reunida *Control o no control*,¹⁴ por ejemplo, leemos: “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“(CNC).¹⁵ O: “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” (*Los grandes proyectos*¹⁶). En estos versos puede verse la fusión entre su figura autoral, construida sobre todo por la crítica, como poeta de los noventa y una voz boluda (Rubio 2012).¹⁷

Las *tecnologías de la amistad* y el *metro cuadrado* se construyen, entonces, como un espacio de resistencia a las formas de hacer establecidas; un espacio que posibilita la profanación de los límites autorales, disciplinares, ficcionales, profesionales, legitimadores del campo poético.

¹⁴ De aquí en más CNC.

¹⁵ Este viaje, reconstruido desde la poesía, hace referencia al viaje que hicieron Laguna, Pavón y Bejerman en donde se inspiraron para pensar el funcionamiento de Belleza y Felicidad, la literatura de cordel (elegida desde los 60 por los artistas marginales de Río y de San Pablo), y para abrir, según Palmeiro, “un circuito de traducciones, robos y contrabandos” entre Argentina y Brasil (2010: 174).

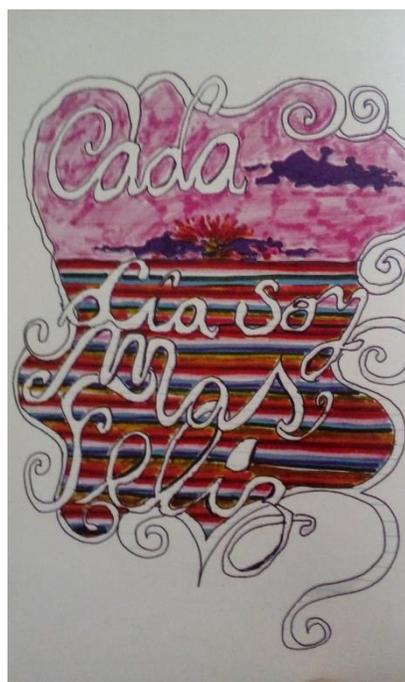
¹⁶ De aquí en más GP.

¹⁷ La figura de la “boludez” es utilizada por el poeta Alejandro Rubio en la “Contratapa” de *Control o no control* (2012) para pensar la incomodidad de esa voz y es retomada por distintos críticos (Moscardi 2014).

Expansión del poema y lo legible

En su libro *La princesa de mis sueños* (2018a),¹⁸ puede observarse nuevamente aquello que los discursos del fin denominaron la expansión de los límites disciplinares. Este libro –PS– reúne su poesía desde 1994 a 2003. “Reunión de poesía”, así es como la Editorial Iván Rosado se refiere al libro al invitar al público a su presentación en Buenos Aires. Pero aquí, al hablar de poesía, el concepto se expande.

Lo primero que puede observarse es que, además de reunir poemas inéditos y poemas – junto con las tapas de sus libros– publicados por Belleza y Felicidad, aparecen dibujos de las páginas de sus diarios íntimos. “Carteles de mis diarios íntimos” expone dibujos hechos con marcadores por Laguna.¹⁹ Lejos de aislarse del resto del libro, los dibujos devienen una poesía más en donde la construcción de ese yo avanza, se ensancha, amplía una mirada y una forma de hablar de eso que mira.



¿Por qué propone esta forma de hacer poesía? ¿Por qué elige imágenes de la boludez –también ella retomó esta idea de “la boluda” en su presentación del libro– para construir su yo interno? Esa incertidumbre se vuelve seductora, ¿cómo puede desentenderse de todo y escribir como si solo importara tener ganas de hacerlo? ¿Qué hay detrás de la exaltación de la belleza y la sensibilidad pura que hace que otros quieran leer y escribir como Laguna? Otra vez, reaparece la moral de la

¹⁸ De aquí en más PS.

¹⁹ Cada dibujo contiene una frase, por ejemplo, “Solo veo belleza”, “Soy feliz”, “Disfruto cada momento de esta vida”, “Soy una hada”, “Me dejo abrazar por todo lo bello de mi ser”, “Hago gimnasia y estoy satisfecha”, “Me concentro para siempre. Es importante”.

forma Laguna –la incertidumbre, el no saber, el mal nombrar, la inmediatez– para reconfigurar el estado del poema.

Otro de los modos en que las escrituras de Laguna suponen una inestabilidad de los límites –en este caso del sujeto,²⁰ del poema y sus materiales– para sustraerse de las referencias disponibles o pensables y dar lugar a la emergencia de una voz inarmónica es con el envío a la infancia, retomando referencias y tópicos propios del mundo infantil/adolescente: los juegos, el miedo –a crecer, a la muerte, al frío–, los personajes imaginarios, el mundo de las hadas. Esta voz infantil le permite ampliar los límites de lo decible justamente porque la posición del niño se encuentra menos sujeta a las reglas –de la visión, de la lengua, de la cultura– y utiliza materiales que no gozan de prestigio poético en el momento en que emergen.

“Hormiguita, hormiguita ¿Cuál es tu nombre?/ Mi nombre es María y soy una hormiguita. / Chau, buen viaje hormiguita” (PS). Así comienza el libro *La princesa de mis sueños*: una conversación con una hormiga, que será seguida por otras con palitos, ciempiés, señoras, perritos, Tarzán y su propio corazón. Estas conversaciones nos abren las puertas a un mundo de imágenes que conectan con lo sensible no articulado, un juego, una pulsión, un deseo, una curiosidad. A su vez, estas conversaciones, nos hacen leer y escuchar una nueva manera de hacer poesía, de pensar y de ver el mundo en el cual lo irreal emerge de lo cotidiano, y el saber deja su lugar al juego.²¹ Gran parte de los poemas que componen el libro dan cuenta, algunos de forma más directa que otros, de un mundo de fantasía más próximo al cuento de hadas como se puede leer en el título *La princesa de mis sueños* en el que abundan los hechos y personajes sobrenaturales. Flores, hongos, duendes, mariposas amigas, ostras, muñecas buena onda y hasta la Sra. Felicidad son algunos de los y las protagonistas de conversaciones, paradójicamente, de lo más cotidianas. Como en los cuentos de hadas, el amor funcionará de motor de una escritura construida en torno al deseo, la belleza, los príncipes, las princesas, las mujeres fatales (brujas), los miedos y los hechizos: “Hechicera de mi corazón”; “Al minuto/todo había acabado./ Salió el sol/ y los peces volvieron a ser chiquititos....”.

Lo que tiene de particular esta voz niña, y que permite leer una subversión conservadora, es la inestabilidad con la que se construye: “Que la gente diga “es una ‘niña’ enferma”” (CNC). Aquí el yo no solo se postula como niña sino que enfatiza, aún más, la condición escurridiza de su voz, la imposibilidad de ser cualquier subjetividad disponible. No alcanza con elegir una voz que se encuentre menos sujeta a la cultura y la lengua –la voz de una niña– sino que, además, este sujeto también se corre, se escapa, es una niña *enferma*, que no puede fijarse o estabilizarse, tampoco, en esa posición.

²⁰ Advertimos la necesidad de configurar una categoría que se ajuste a la problemática planteada por el trabajo. La categoría de *sujeto poético* para pensar la escritura de Laguna presenta un problema no resuelto todavía por la crítica. En efecto, esto puede observarse en el neologismo *post-yo* propuesto por Tamara Kamenszain (2016) para analizar la voz en los textos de Washington Cucurto, Fernanda Laguna, Cecilia Pavón, Mariano Blatt, Félix Bruzzone y Mario Levrero a partir del concepto de intimidad.

²¹ Esto puede relacionarse con el hecho de que algunos de estos poemas fueron publicados por Belleza y Felicidad en donde la inmediatez de su edición, prácticamente paralela a la escritura, sumado a la falta de corrección, intentaba exponer la espontaneidad de los poemas y, por tanto, permitía leer una afiliación más cercana al juego de una niña que al trabajo de una escritora.

Otro de los modos en los que puede verse la expansión de lo nombrable es tomando como material usos estéticos vinculados al mercado que no gozan de prestigio poético, tal como adelantamos. Así, utilizará el imaginario televisivo como principio constructivo del poema.²²

La poeta niña o adolescente, semianalfabeta, boluda, que no sabría decir/mirar/hablar como se espera, para poder fijar: su voz en una identidad, su escritura y sus materiales en una especificidad, nos llevan a pensar en la noción de acontecimiento propuesta por Badiou (2005). Para él, el acontecimiento es una singularidad que se sustrae a la ley de las situaciones –a todo aquello que entraría dentro de lo pensado, lo posible, lo nombrable– y se podría postular como fuerza de irrupción y novedad, ya que no sería posible prever su presencia para poder re-conocerlo. En “Salvador de Bahía, ella y yo” dice:

[...] es mi *primer cuento*/ es lo más largo que he escrito./ Mi proyecto ambicioso,(...)/ *He imitado* a grandes escritores(...)/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*/ *conjuguar bien los verbos*/ *y encontrar los adjetivos apropiados* (15-6).²³

El matiz lúdico e inexperto²⁴ del cual se recubre su voz se vincula con la afirmación de Badiou en la que se refiere a los niños como aquellos sujetos mejor predispuestos a la irrupción de la novedad, ya que logran desconocer –aquí el *saber de la ignorancia* del arte contemporáneo que proponen los discursos del fin– las reglas de lo bien dicho y, por tanto, de lo que se puede pensar y nombrar. El poema “Palabras que más usé en mi vida literaria” se presenta como una larga lista de palabras sueltas en donde aparece: “Yo qué sé/ no sé” (GP). Por lo que la pregunta por la inocencia de la voz: “¿Fernanda Laguna es boluda?” (Rubio 2012) colocaría su figura dentro de la estética contemporánea, del desplazamiento de los límites, del saber del ignorante o de la eficacia del desconocimiento. Boludez e infancia se entrelazan en la obra de Laguna en la apuesta por una lengua que se propone como ignorante –en relación con lo mirable y decible en una época determinada– y produce el efecto de estar nombrando por primera vez un mundo. Su mirada extrañada, su mal mirar, llevan a preguntarse: ¿es boluda? Aquí, la moral de la forma elegida por Laguna pone en evidencia la tensión entre el acto de escritura inquietante, innombrable y la institución estabilizadora de la cultura. La construcción de la voz en sus poemas permite ver la impugnación –nunca contestada– de las reglas del mirar y del decir en un momento determinado. El yo *deshabla* el lenguaje para hablarlo como por primera vez, desentonadamente, y posibilita que se pueda oír lo que la lengua no deja decir en un momento determinado.

Laguna logra *deshablarse* a partir del matiz lúdico y la desolemnización. Desolemnizar implica purgar al objeto de ese revestimiento de grandes ideas –lo válido, lo grave, lo importante, interesante– que lo colocarían como *la* afirmación de un único modo posible. Laguna, a través del juego, escapa de lo grave y serio porque sí, deshabela las grandes ideas establecidas, las desgasta –hablando con palitos, con hormiguitas– para dar lugar a lo sensible no articulado hasta el momento, a la expansión de lo nombrable. Esta expansión no implica necesariamente nombrar

²² En su poema “Música” dice: “pienso en la novela de las 22:00/mañana se sabrá si ella se compromete o no/con quien no debe hacerlo”(88).

²³ La cursiva es nuestra.

²⁴ “*Tengo pocas palabras para usar*,/quiero utilizar más/pero no se me ocurren/ ¡Jamás!/Mi espontaneidad es *simplota* y escueta” (CNC).

rarezas, por el contrario, puede ser lo más parecido a lo que ya conocemos –los cuentos de hadas, por ejemplo– pero es la forma en que el sujeto interroga y rodea esa idea/escena/contenido fosilizado culturalmente la que nos lo vuelve vivo, lo saca del lugar común y nos invita a despabilarnos. La idea de la escucha y el tono nos permite sentir que algo anda vivo o no. ¿Dónde se siente lo que anda vivo?

Esta moral de la *forma Laguna* no es ni lo universal ni lo particular –raro, extraño–, es lo propio en lo otro, lo más yo de ser un no-yo, como el tono:²⁵ un sonido auténtico e íntimo con el que ejecutar cualquier partitura por más fosilizada o nueva que sea.

Entonces, retomando una de las preguntas planteadas: ¿cómo puede, Laguna, desentenderse de todo y escribir como si solo importara tener ganas de hacerlo? ¿Qué hay detrás de la exaltación de la belleza y la sensibilidad pura que hace que otros quieran leer y escribir como Laguna? Una operación política despabilante. Otra vez, aparece la “cualquierización” (Mazzoni y Selci): cualquiera puede ser escritor en tanto edite y cualquier cosa puede ser poesía mientras se edite como tal. Esta “cualquierización” puede pensarse en consonancia con lo que, en la “Contratapa” del libro *La Princesa de mis sueños*, Sergio Raimondi propone: “¿Consejo político del libro? Hay que hablar más, de igual a igual, con escarabajos y ratoncitos”.

²⁵ A propósito de la importancia de la dimensión sonora, la directora de cine Lucrecia Martel ofrece una visión del concepto de tono que nos permite rastrear la impronta de lo real en las voces. En la charla nominada: “El sonido en la escritura y la puesta en escena” –durante el Festival Vivamérica el 8 de octubre del 2009– afirma que las malas actuaciones, a lo largo de su experiencia en el campo del cine, se deben a la regularidad de su tono: un sonido artificial que se corresponde con la gráfica del guion y que no se condice con el fraseo particular, complejo, en el habla de cada persona definido a partir de variaciones imposibles de reproducir de forma ficcional. Para nosotros la autenticidad o creencia en la autenticidad de esa voz se percibe de la disolución del sujeto, no existe un sujeto que reproduzca esa voz sino que la voz se nos presenta y la aparición o no del sujeto será posterior a la necesaria presencia singularizada por el tono. Los cambios de tono no tienen razones, son arbitrarios e imperceptibles en el análisis pero son esenciales para transformar el espacio en que esa voz tiene lugar: el entorno, el posible sujeto que está detrás de esa voz, el tiempo. Como si la triada yo-aquí-ahora tomase volumen, profundidad, a partir de la presentificación de una voz auténtica que nos permitiese considerar una posible existencia singular.

Conclusiones

En el conjunto de la producción de Laguna se advierten estrategias que horadan una concepción de poeta asociada al trabajo específico con la palabra y es posible incluir este gesto entre las prácticas de la no pertenencia (Garramuño 2015) y de la expansión de lo literario. Desde esta perspectiva la moral de la *forma Laguna* cuestiona los límites disciplinares, ya no como algo meramente constitutivo de la institución literatura, sino como reconfiguración de este problema que se presenta como anacrónico y en su devenir propugna un nuevo estado de la literatura y la poesía en relación con las circunstancias socio-históricas, una nueva repartición de lo sensible (Rancière 2014) y un nuevo modo de habitar los discursos del fin de la literatura.

Laguna parte de la certeza de la incertidumbre, de lo inesencial/ interdisciplinar propio de la literatura, para expandir los límites de la edición, del libro, de la poesía, del archivo y del autor tal como eran conocidos hasta los noventa. Propone una nueva forma de hacer arte en comunidad – *tecnologías de la amistad*– mediante la conversación con los artistas de su *metro cuadrado*. Dicha conversación puede rastrearse dentro y fuera de sus poemas, tanto en Belleza y Felicidad, como en otras experiencias y proyectos colectivos sostenidos por Laguna y sus amigos.

Retomando a Derrida, un texto es poético-literario cuando hace algo –que se vuelve difícil de definir– con la resistencia que le es constitutiva. Entonces, si un texto literario debe cuestionar los valores y las convenciones de la institución a través de la superación de los propios límites, podemos darle a los poemas de Laguna este estatuto que parte de la crítica especializada le niega. La noción de literatura como institución “sin institución”, perspectiva desde la cual este trabajo aborda la obra de Laguna, insiste en pensar que la pregunta por lo que la literatura *es*, se desplaza hacia lo que la literatura *puede*. ¿Qué puede la moral de la *forma Laguna*? Puede desestabilizar/ *deshablar/ deshabitar* los valores, la poesía, las creencias, los grandes enunciados a través del humor, de la desolemnización, de la cualquierización, del saber del ignorante y de una supuesta boludez. Se desestabiliza eso que no queremos preguntar, que damos por sabido, las creencias a partir de las cuales nos pensamos. Eso que no queremos/podemos ver y, sin embargo, aparece en el juego serio de los niños y en estos poemas para despertarnos y mostrarnos una nueva manera de relacionarse y pensar lo cotidiano:

La belleza
metió sus pies en el agua
porque venía caminando desde lejos
despertándonos a todos.

JULIETA NOVELLI es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se encuentra cursando el Doctorado en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la misma universidad. Sus investigaciones están enfocadas en la poesía argentina de la década de 1990, en general, y en la obra de Fernanda Laguna, en particular. Ha escrito y publicado diversos trabajos sobre el tema.

Bibliografía

- BADIOU, Alain. 2003. *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. 2005. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.
- BAEZA, Federico. 2017. *Proximidad y distancia*. Buenos Aires: Biblos.
- BARTHES, Roland. 2003. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- DERRIDA, Jacques. 2017 “Esa extraña institución llamada literatura. Una entrevista de Derek Attridge con Jacques Derrida”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. N°18, 116-50.
- GARCÍA HELDER, Daniel y Martín PRIETO. 1998. “Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual”. *Punto de vista*. N° 60, 13-8.
- 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.
- GIORDANO, Alberto (ed.). 2010. *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Rosario.
- KAMENSZAIN, Tamara. 2016. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- KOZAK, Claudia (comp.). 2006. *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LADAGGA, Reinaldo. 2006. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LAGUNA, Fernanda. 2012. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires: Mansalva.
- _____. 2018a. *La princesa de mis sueños*. Rosario: Iván Rosado.
- _____. 2018b. *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: Colección 8M de Página12.
- LONGONI, Ana. 2011. “Experimentos en las inmediaciones del arte y la política”. En Jacoby, Roberto, *El deseo nace del derrumbe*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MALLOL, Anahí. 2017. *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. Buenos Aires: EDULP.
- MOSCARDI, Matías. 2016. *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- ORTIZ, Mario. 2002. “Hacia el fondo del escenario”. *Vox Virtual*. N° 11/12, s/d.
- PAVÓN, Cecilia. 2002. *Ceci y Fer*. Buenos Aires: Belleza y Felicidad.
- PODLUBNE, Judith. 2017. “La edad de la teoría literaria”. *El taco en la brea*. N° 5, 83-94.

- PALMEIRO, Cecilia. 2011. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- POUND, Ezra. 1968. *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: De la flor.
- RAIMONDI, Sergio. 2018. “Las comandantas (sobre la poesía de Fernanda Laguna)”. *Mansilla*, s/d.
- RANCIÈRE, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- _____. 2014. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo.
- RUBIO, Alejandro. 2012. “Contratapa”. En Laguna, Fernanda, *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
- YUSZCZUK, Marina. 2011. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>> [Consulta: 25 de febrero de 2019].
- _____. 2014. “‘Son o se hacen’: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad”. *Badebec*. N° 7, 222-40.
- _____. 2015. “Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político”. *Orbis tertius*. Vol. 20, N°21, pp. 21-9.