

El devenir de una escucha en tres performances de Fernanda Laguna

Julieta Novelli
Universidad Nacional de La Plata
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Argentina
julinovelli@hotmail.com

Resumen:

Una de las maneras de escribir -y leer- la historia de la poesía argentina es el recorte generacional. De modo que cada generación suele leerse asociada con una característica o problema común, maneras de pensar y de escribir poesía; tópicos, materiales y formas afines. Así, la obra de Fernanda Laguna se leyó en relación con los llamados *poetas de los noventa*. Nos proponemos describir entonces un recorrido de su obra desde su inscripción dentro de la llamada *poesía de los noventa*, los primeros recortes y lecturas que se hicieron de su poética y, más específicamente, de dos de sus performances a principios de los 2000, hasta la performance en el Festival Poesía de Acá en el año 2017, donde la poeta-performer decreta el fin de los noventa.

Palabras clave: *poesía de los noventa*; Fernanda Laguna; performance; escucha; poesía

The becoming of listening in three performances by Fernanda Laguna

Abstract:

One of the ways of writing –and reading- the history of Argentine poetry is the generational cut. So each generation is usually read in association with a common characteristic or problem, a way of thinking and writing poetry; related topics, materials and forms. Thus, the poetic work of Fernanda Laguna was read in relation to the so-called *poets of the nineties*. We propose then to describe a journey of his work from its inscription within the so-called *poetry of the nineties*, the first cuts and readings that were made of her poetics and, more specifically, of two of her performances in the early 2000s, until the performance at the *Poesía de Acá* Festival in 2017, where the poet-performer decrees the end of the nineties.

Keywords: *poetry of the nineties*; Fernanda Laguna; performance; listening; poetry

Fecha de recepción: 18/ 16/ 2021

Fecha de aceptación: 30/ 06/ 2021



Estamos todos,
ahora todas.
Hoy terminó la poesía de los 90
Los grandes proyectos, Fernanda Laguna

Pensar la poesía de los noventa treinta años después involucra un movimiento de oscilación, como el oleaje, de arrastre, revuelta y desplazamiento. Los noventa siguen siendo leídos y estudiados desde nuevos encuadres aunque otras veces las lecturas parezcan repetirse, se sigan enredando en los mismos problemas y debates. De este oleaje emerge una pregunta básica: ¿qué son/fueron los noventa para la poesía argentina? ¿Cuánto tiempo abarcan? ¿O es en realidad como la imagen de la nave Argo que retoma Barthes (1975) en la que los argonautas van cambiando de a poco las piezas hasta transformarla en una nave nueva sin cambiarle el nombre ni la forma? ¿Fueron los noventa reemplazando sus partes -sus representantes, sus lecturas, sus tópicos centrales- y lo que se conserva es únicamente el nombre? ¿Hay una relación posible entre la insistencia de la nomenclatura -*poetas de los noventa*- y la (in) estabilidad de las lecturas?

En el caso particular de Fernanda Laguna, su obra poética se desplazó desde la incomodidad -cristalizada en las primeras lecturas críticas- hasta convertirse en una representante indiscutible de la década, a partir de una subida de volumen de otra zona de su poética y de su propuesta artística en general.¹ Cabe preguntarse, entonces, qué se escuchaba en las primeras performances de Laguna y qué se escucha ahora, para seguir el recorrido que traza desde “Poesías para mí” -con Xuxa como música de fondo- hasta comandar la fiesta que celebra el fin de los noventa en *Poesía De acá*.²

I. Primer movimiento: construcción de la nave

1 Si bien no es objeto de este análisis, nos parece importante mencionar que para abordar su propuesta artística en general y revisar las lecturas cristalizadas, creemos conveniente recuperar la noción de performance no sólo como género artístico, en tanto “arte de la performance”, sino como enfoque de lectura. En el sentido en el que Gonzalo Aguilar y Mario Cámara proponen pensar -en su libro *La máquina performática. La literatura en el campo experimental* (2019)- la dimensión performática de lo literario para sortear los vacíos que una lectura compartimentada conlleva. El objetivo del enfoque, lejos de seguir reproduciendo las lecturas de hace veinte años, plantea ir más allá de lo tempranamente advertido, como se analizará en el presente trabajo, por Marcelo Díaz en “El ladrido siniestro” (2001) para pensar sus puestas en voz. El proyecto de escritura de Fernanda Laguna no está compuesto sólo de elementos textuales: hay poemas y textos en prosa, sí, pero hay también puestas en voz, pinturas, muestras, proyectos editoriales, fotocopias que se convierten en libros, e invención constante de formas de trabajo. De modo que la consideración de un poema aislado de Laguna no da cuenta del gesto de escritura como performance, como escritura de sí, abierta y “haciéndose”.

2 Nos permitimos el juego de palabras entre la primera publicación en *Diario de poesía* (1998) de poemas de Fernanda Laguna llamada “Poesías para mí” y la performance en la que Laguna le pone voz a “Terminaron los 90” realizada en el marco del *XI Festival Poesía De acá* en Mar del Plata, Argentina, 2017.



Una de las maneras de escribir –y leer– la historia de la poesía argentina es el recorte generacional. De modo que cada generación suele leerse asociada con una característica o problema común, maneras de pensar y de escribir poesía; tópicos, materiales y formas afines. La poética de Fernanda Laguna se leyó y se escribió en vínculo con la llamada *poesía de los noventa*, lo que nos lleva a interrogar qué se leyó como propio de la poesía en estos años, cuáles son los límites temporales de los noventa –¿hasta dónde llegan?–, en qué momento se inscribe Laguna entre los *poetas de los noventa* y cómo se recorta su obra en este continuum generacional.

La crítica vinculó las poéticas de los noventa con la aparición de nuevas tecnologías,³ con nuevos formatos del libro y de edición independiente,⁴ 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. La violencia dictatorial en el pasado y la violencia neoliberal en el presente han sido leídas en estos poetas como la articulación de una resistencia hacia cualquier totalitarismo, la desconfianza en el lenguaje, en los lugares e identidades disponibles, y en los proyectos posibles (Mallol 2017). Esta resistencia fue heterogénea y suscitó en la crítica y en los lectores la cuestión del valor de lo poético, es decir, de la pertenencia o no de dichos textos a la poesía. Lo propio de ciertos *poetas de los noventa*, afirma en su tesis doctoral Marina Yuszczuk (2011), 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? (18, 19).

Esta incomodidad puede ubicarse en los primeros textos críticos sobre los *poetas de los noventa*. En el prólogo a la antología *Poesía en la fisura* (1995) compilada y prologada por Daniel Freidemberg,⁵ se lee un 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 (1995: 15)

3 En los noventa surgen sitios especializados de poesía tales como: *poesía.com*, *La voz del erizo*, *zapatosrojos.com* y *Vox virtual*.

4 Si bien, como señala 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 –como el solapamiento entre escritura y edición, la generación de comunidades de lectura– que proponen maneras particulares de hacer poesía. Entre las editoriales independientes de los noventa encontramos a: *Trompa de Falopo*, *Bajo la Luna*, *Nusud*, *tsé=tsé*, *Ediciones Deldiego*, *Vox*, *Belleza y Felicidad*, *Siesta*, entre otras.

Véase: Moscardi, Matías. (2016) *La máquina de hacer libritos*, Mar del Plata, Puente Aéreo ediciones.

5 La antología reúne a un amplio grupo de poetas de estéticas muy diversas tales como Raimondi, Díaz, Mattoni, Molle, Mariasch, Alemian, Eguía, Rubio, Durand, Desiderio, Gambarotta, Belloc, Viola Fisher, Villa y Feiling.



En el artículo “Boceto N°2 para un... de la poesía actual”, Martín Prieto y Daniel García Helder responden al prólogo de Freidemberg 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). De esta manera, García Helder y Prieto continúan con la idea de simplicidad propuesta por Freidemberg aunque revalorizándola. En este artículo, además, se encuentra una de las primeras definiciones generacionales de los *poetas de los noventa*, quienes serían: “en su mayoría residentes en Capital Federal, a los que llamaremos por comodidad “poetas de los 90” o “poetas recientes” y cuyos años de nacimiento oscilan, con varias excepciones, entre 1964 y 1972” (14). Para García Helder y Prieto los *poetas de los noventa* o *poetas recientes* poseen la maestría de aprehender los signos del presente, con aproximaciones ligeras a las cosas y a los hechos. Esta intervención resulta central ya que es la primera inscripción de Laguna como *poeta de los noventa*, y define una primera lectura crítica que delimitará un modo de leer su obra –la banalidad- y sus poemas como “miniaturas banales, encantadoras y plásticas” (17).⁶

I.I Primeras escuchas: Xuxa es hermosa

Hasta ese momento –el artículo de García Helder y Prieto se presenta en octubre de 1997-⁷ Fernanda Laguna sólo había publicado, a modo de autoedición, *Poesías* (1995), un libro cuya circulación no fue masiva, de hecho, consistió en una decena de ejemplares fotocopiados y abrochados. Por lo que prácticamente en la contemporaneidad de la escritura, dos años después de su primera autoedición, la figura de Laguna es leída y escuchada 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)”-. Será en el número 47 de *Diario de poesía*, en 1998, en el que se publicarán poemas de Fernanda Laguna y Gabriela Bejerman junto con textos de Fabián Casas, Martín Gambarotta, entre otros. La selección de catorce poemas de Laguna se titula “Poesías para mí” y permite visualizar un recorte ligado a esa primera definición de García Helder y Prieto. Son poemas cortos que exploran una voz próxima al mundo de la infancia -una fiesta de princesas, conversaciones con palitos, la belleza- entre los que se encuentran dos

6 García Helder y Prieto amplían la selección de *Poesía en la fisura* incluyendo dentro de este grupo de poetas a Fernanda Laguna, Gabriela Bejerman y Santiago Vega. A su vez, distinguen dos líneas poéticas que permanecerán con algunas variaciones en otros textos críticos (Bustos 2000; Genovese 2006). Diferencian, entonces, una línea objetiva -ligada al realismo, a la idea de conocimiento a través de la contemplación, y al lenguaje llano- y una línea banal -ligada al pop, al minimalismo, al kitsch y al neobarroco- en la que incluyen a Fernanda Laguna.

7 Luego se publica en *Punto de vista*, n°60. Buenos Aires, abril, 1998.



de los poemas más citados para hablar de Laguna, basta transcribir los primeros versos, uno: “Soy una Mente y un Corazón”, y el otro: “Xuxa es hermosa” (1998: 14).

La lectura temprana de Laguna por parte de los poetas contemporáneos - muchos de ellos desde la intervención crítica- es interesante a la luz del problema que significó la aparición de su poética, sus modos de pensar y hacer poesía. ¿Cómo llegan los ejemplares de aquella desconocida a volverse visibles para los críticos de *Diario de poesía*? La dificultad de reconstruir este encuentro, entre Prieto y García Helder y ese primer libro autoeditado, señala varias zonas claves de la época como 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 encontrarse en *Diario de poesía*, *Vox virtual* y la revista *18 whiskys*, por ejemplo-, la atención a lo nuevo, así como los distintos espacios de promoción y de formación. Es importante mencionar la proliferación de proyectos culturales ligados a la poesía como fueron los premios y los talleres (de Leónidas Lamborghini, de Diana Bellesi, y de Arturo Carrera y Daniel García Helder). Esto significó la inmediatez entre escritura y lectura de los pares que se vincula con un rasgo muy presente dentro de los poemas: la conversación del “yo” antes que con la tradición es más bien con los poetas vivos como una conversación entre amigos.

Si bien saltan a la vista, en las primeras lecturas, los problemas o la falta de herramientas para pensar zonas de la poética de Laguna por fuera de lo banal o del pop y problematizar la singularidad, “Boceto N°2 para un... de la poesía actual” traza un mapa en donde más o menos periférica Laguna está considerada dentro de los *poetas de los noventa* prácticamente desde el momento en que comienza a escribir. Decimos más o menos periférica porque *Diario de poesía*, en ese momento, representó un punto de encuentro entre el centro y el margen que obliga a complejizar el binarismo y propone, más bien, reconstruir los movimientos de constante vaivén. Ahora bien, a veinte años de estas primeras intervenciones críticas sobre Laguna, es posible preguntarse por los espacios que se abrieron y, por ende, por aquellos que se cerraron en la lectura de su poética. ¿Qué modos de leer se impusieron? ¿A qué zonas de sus textos se les bajó el volumen frente a “Xuxa es hermosa...”? ¿Qué recorte de sus producciones se cristalizó? García Helder y Prieto sientan las bases de una lectura acotada a lo pop y a lo banal que será retomada con matices en varias lecturas, junto con una serie de poemas que podría sintetizarse en “Xuxa.”; “A mi toallita femenina”; *Poesía proletaria*; y *La ama de casa*. Pero ¿qué hacer con poemas como “Sida/sida/sida/sida”? ¿Y los carteles de sus diarios íntimos? ¿Qué lectura habilita *La señorita* (1999) y sus ideas de revolución amateur? O mejor, volvamos a la plaqueta *Poesía proletaria*, analizada por la crítica, y detengámonos en los siguientes versos:

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).

¿Qué tiene de banal esta revelación final ligada a la precarización laboral y a la prostitución? Estas serían algunas de las zonas que quedan relegadas en una lectura acotada a lo naif o infantil. De hecho es la misma Laguna en “Terminaron los 90” (2017)⁸ quien marca la necesidad de cerrar la década, de decretar su fin, y habilita la pregunta crítica que mencionamos al comienzo del artículo: ¿hasta dónde llegan los noventa? ¿Cuáles son los límites? ¿Cuánto duraron los noventa? ¿Veinte años? O mejor, ¿qué lecturas seguimos reproduciendo? ¿Seguimos trazando la misma repartición de las voces? En esta performance, como veremos más adelante, Laguna cierra esa “época”, a la que se refiere en pasado –“hoy acabó esa generación”, dice- y reescribe el reparto cuando afirma: ahora estamos todas.

I.II Leer desde el malentendido

Dentro de las primeras lecturas críticas, nos detendremos en una serie conformada por tres textos publicados en *Vox Virtual* a principio 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 que armamos comienza con el texto “Una velada imperdible” de Alejandro Rubio, publicado en *Vox virtual* N° 3, en septiembre de 2001, en donde puede verse 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 que leyeron Daniel Durand, Damián Ríos, Marcelo Díaz, Fabián Casas, Daniel Soria y Laguna. En la performance, Laguna le pone el cuerpo y la voz a *La ama de casa* y otro poema cuyo título Rubio no menciona porque, como señalará Díaz,⁹ su lectura está sujeta a lo impreso y ese poema no había sido publicado todavía. De hecho, habla muy brevemente de la performance, de la que afirma: “Laguna, tan producida y con el mismo aire de desorientación que la ha hecho célebre”, y agrega ya al final como conclusión de la velada: “la rápida conversión de la belleza

8 Colocamos la fecha de la primera aparición como performance. El poema se edita en *Los grandes proyectos* un año después.

9 Dice Díaz: “posterga el juicio ante textos que no vio impresos en el papel” (2001: s/n).



y la felicidad en cursilería y bajón de merca” (s/n). Si bien Rubio 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”- esta imposibilidad de escucha se extiende al resto de los poetas 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)

Es decir, al partir de la prevalencia del texto, Rubio 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). Lo que Rubio, entonces, propone en ese texto es una lectura impertinente ya que aborda la performance como si abordase un libro impreso. Díaz insiste en la necesidad de medir esa distancia entre performance y letra impresa, y concluye: “Se trataría, en todo caso, de ejercer la crítica desde la especificidad del evento, y no ya desde el malentendido” (s/n). Así, mientras las dificultades de la escucha se evidencian en el texto de Rubio, la necesidad de abrir otras lecturas se declara tempranamente por Díaz.

Un año más tarde, en la misma revista, Mario Ortiz registra una performance de Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman en Bahía Blanca. El análisis de Ortiz parece haber escuchado el pedido de Díaz ya que se detiene en describir los materiales teatrales que intervinieron en la puesta en voz – luces apagadas, las artistas descalzas y en pijamas, almohadones y papeles afiches desparramados en el piso, velas, una música suave de fondo- constituyendo un “clima espectral” (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. Ya reconstruida la descripción del espacio performático –aquel que sólo tiene lugar mientras dura la performance- de acuerdo a la experimentación de Ortiz, es posible indagar qué efectos provoca la performance en los textos. Ortiz señala 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). La performance operó un cambio en la lectura previa de esos poemas: “me habían parecido banales o poco consistentes, en este contexto de espectáculo cobraban otra dimensión” (s/n). Dicho de otro modo, Ortiz encuentra en la performance una dimensión que había



desoído en los poemas. Y agrega, casi como respondiendo al pedido de Díaz: “yo estaba haciendo una lectura in-pertinente, según el modelo tradicional de la lectura silenciosa” (s/n). De esta experiencia de escucha, Ortiz advierte la necesidad de leer algunos textos de las poetas como textos dramáticos que se justifican en la escena. De modo que plantea 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. El testimonio de Ortiz es interesante en la medida en que vive la performance como una revelación, si bien señala la gran cantidad de performances y lecturas 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). Esta distancia, 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 –ya vimos que no fue el caso de Rubio– pueden escuchar, percibir como audible, en el sentido de Rancière (2007 [1996]), la poética de Belleza y Felicidad¹⁰ y entregarse sin oponer distancia entre público y performance, Ortiz señala la imposibilidad de escucha que lo excluye de la performance. 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. Pero la pregunta ya no es por el estatuto poético –¿es poesía?– de los textos leídos, Ortiz no niega estar frente a poemas sino que señala que antes los consideraba banales o poco consistentes; de modo que se trata de la distribución entre lo que es o no “buena” poesía. De esta manera, proponemos pensar la performance reconstruida por Ortiz como una escena de disputa por la legitimidad de la voz –y la distribución de lo audible– en la poesía que, si bien amplía el enfoque de lectura, sigue manifestando una imposibilidad de escucha que se extiende desde el primer texto de la serie.

II. Segundo movimiento: remover las piezas

Es absurdo suponer que la escucha y lo legible de las producciones –poemas, libros, performances– en el marco de ByF hace veinte años son las mismas hoy. Lo escuchable/legible en este momento parece haber cambiado, en el caso de Laguna, radicalmente. Primero porque la pregunta que tanto preocupaba a principios de siglo –¿es poeta o no?– puede verse respondida por imposición de proyectos, ediciones y lecturas. Como si a fuerza de trabajo, de vigencia, Laguna hubiese pasado del ruido –no del silencio– a lo escuchable. Esto puede observarse, por un lado, en la reunión de material poético y visual impulsada

10 De aquí en más: ByF.



por las ediciones *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* de Página 12 en la colección 8M.¹¹ Por otro lado, esta reubicación de Laguna, asoma en la multiplicación de puestas en voz que se acercan a su propuesta poética; en la incorporación de Laguna a museos¹² y a programas académicos; y en la cantidad de bibliografía que toma como objeto su obra.¹³ No obstante, no quiere decir que la pregunta que Laguna le genera a la literatura esté clausurada, al contrario, continúa siendo aún hoy un problema para varios lectores y críticos y esto se debe, por un lado, a la actualización constante de sus proyectos y a la persistencia de una pregunta que su obra sigue arrojando: ¿qué tipo de objeto es?, ¿desde dónde, o cómo, leer su obra *total*¹⁴? Por otro lado, la actualización del problema se debe a que las ideas de calidad siguen funcionando y muchas veces en lecturas que continúan acotándose a lo escrito y recortan la singularidad de sus poemas caracterizados por cruces y aperturas que van más allá del trabajo con las palabras. Y, finalmente, se corresponde con la falta de lecturas interesadas en recuperar la materialidad de sus producciones que habiliten nuevos encuadres capaces de superar los recortes cristalizados: ¿se puede hacer un análisis de los poemas de Laguna sin la necesidad de establecer lazos con ByF o con la noción de banalidad?

Para visualizar los cambios de lo escuchable, es interesante contrastar la serie de lecturas sobre sus performances en *Vox virtual* a comienzos de siglo con una performance realizada en el marco del *XI Festival Poesía De acá* (Mar del Plata, Argentina, 2017).¹⁵ La elección de la performance se debe no sólo al hecho de que permite escuchar la distancia de años –lecturas, enfoques, proyectos– que las separa sino porque en esa performance Laguna decreta el fin de los noventa. Así, 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 permiten

11 La colección publicó a ocho mujeres a propósito del “Día de la mujer” el ocho de marzo (8M): Marta Dillon, Gabriela Cabezón Cámara, Paula Perez Alonso, Luciana De Mello, Mariana Enriquez, María Moreno, Selva Almada y Fernanda Laguna. Es importante señalar que el libro de Laguna es el único de poesía dentro de la colección.

12 Sus obras fueron expuestas en el Guggenheim de Nueva York; en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles; en Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires; en Museo de Arte Contemporáneo de Rosario; en el Museo Reina Sofía; y en la Galería de arte Nora Fisch.

13 Algunas de las investigaciones de los últimos años que toman como objeto su obra son: Palmeiro (2011); Yuszczuk (2011; 2014; 2015); Francica (2015); Moscardi (2016); Kamenszain (2016); Mallol (2017); Raimondi (2018); Siganevich (2018); Lemus (2017; 2019; 2020).

14 Tomamos la noción del prólogo al libro de Laguna *Amor total: los 90 y el camino del corazón*, escrito por Francisco Lemus. Allí, Lemus sostiene: “Fernanda Laguna tiene algo de artista total, pero se escurre de esa categoría” (2020: 5).

15 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.



analizar esta reubicación de las voces. La performance, con registro audiovisual a cargo de Luis Marecos, ocurrió en el sótano de Alaska, un lugar que antes había funcionado como centro de estética, y comienza con la puesta en voz de “Terminaron los 90”, en donde escuchamos: “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”. El sentido de estos versos indica, entonces, el fin de la tiranía de los poetas varones de los noventa- “ellos quedaron con sus castillos”, dice más adelante- frente al triunfo de “la libertad de la fiesta” comandada por un “nosotras” que determina un espacio de enunciación común de las poetas mujeres que atajan “bebés en medio de las lecturas”. Tanto en el “nosotras” como en la figura de poeta construida en el poema, resulta imposible no relacionar la figura de Fernanda Laguna, quien en los noventa comienza a escribir y es tratada de “idiotas” en muchas de las lecturas críticas que se hicieron de su obra. A esto se le suma su huella digital, la voz (Dólar 2007), ya que es ella, como performer,¹⁶ quien “habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona)” (Pavis 2008: 334).

Si bien en esta performance poética es posible encontrar puntos en común con aquellas de Laguna en el marco de ByF, difiere, sobre todo, en dos aspectos: el cuerpo que sostiene esa voz del primer poema -la voz no puede emanciparse del cuerpo que la produce- no envía al paisaje de la infancia y la adolescencia que ha leído muchas veces la crítica en sus primeras performances. El tono de la lectura es fuerte y, si bien Laguna no levanta la vista del papel hasta el final, se percibe seguridad; no es una amiga hablándole a otra amiga como describía Ortiz (2002), es una poeta hablándole a una generación. Un aspecto interesante a señalar es que “Terminaron los 90” se presenta primero como performance y después se pasa a la escritura en *Los grandes proyectos* (2018). Este pasaje deja una huella inscripta, no sólo porque debajo del título leemos “(este poema lo leí en el festival)” (2018b: 75), sino porque, a su vez, hay versos que fueron reescritos. Mientras en la performance escuchamos: “y otros [poetas] que nos dejaban o no participar/ era así, no los juzgo”, leemos en el poema: “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, se remite a una época pasada quitándole responsabilidad a

16 En su obra, Fernanda Laguna diseña un personaje a partir de una puesta en escena de un “yo” que no puede deslindarse con facilidad del “yo” autorial. Esto puede observarse en la pregunta formulada, no sin ironía, por Alejandro Rubio en la contratapa a *Control o no control* (2012): ¿Fernanda Laguna es boluda (o se hace)? De hecho, entre el ser y el hacerse oscila, según Mario Ortiz (2002), una parte importante de la poética de Belleza y Felicidad en donde se construyen personajes textuales y se le otorga al “yo” el nombre propio. De todos modos, si encontramos datos biográficos en sus textos, también hay rasgos de personaje literario que la pose de Laguna extiende por fuera de su obra. En este sentido, antes que una escritura autobiográfica, consideramos que algunos de los textos de Laguna -entre los que ubicamos a “Terminaron los 90”- performan una vida, la fabulan y diseñan.



“los poetas”. Este cambio se articula directamente con el sonido de la puesta en voz: una voz que, como dijimos, presenta seguridad y puede verse, además, en el momento en que Laguna cambia el tono al leer: “¿vieron?/ Estamos todos,/ ahora todas”. Hay, sobre todo en la pregunta, un tono de provocación que va de la mano con el sentido del poema dirigido en parte a los poetas de los noventa, y en parte a las poetas. Esta lucidez en la lectura de su época incorporada en sus poemas aparece, así, acompañada de una voz que responde circundando un lugar de enunciación, trazando un espacio para sí que da cuenta de otra distribución de los cuerpos y de las voces en la poesía.

La performance se completa con la lectura de “Mago Merlín de la luz” 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 al “yo” reflexionar con total lucidez 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 lectura de “Mago Merlín de la luz”, los cuerpos comienzan a moverse sutilmente al ritmo de la música: en el registro audiovisual puede observarse a la poeta Lalo Barruvia detrás de Laguna moviendo la cabeza acompasadamente en casi toda la lectura. Como si este poema, al acercarse a la estética de Laguna en ByF, fuese capaz de traer su estado festivo. El “yo” del poema invoca al Mago Merlín y nos envía, a diferencia del primer poema, al paisaje de la infancia y de la inexperiencia. A modo de cierre, aparece el tono de una invocación 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 lo escuchamos tres veces. Cuando termina, la performer no habla, va directamente hacia atrás como intentando salir de escena pero, al no haber bambalinas, la seguimos viendo. Es interesante destacar este gesto porque, otra vez, es al menos tentador establecer un cruce entre el cuerpo con la mirada fija en la hoja temblorosa que sale rápido de escena como gesto de pudor y el ruego final del poema de “ser más buena conmigo”. De modo que la fragilidad corporal se cruza con esta falta de auto-estima marcada en el verso final. Tal como se puede escuchar en el registro audiovisual, la música sube al final y comienzan los aplausos al ritmo de la canción, hay un brazo que se agita en el aire y gritos: el éxtasis de la fiesta. Como si el cruce de la puesta en voz del poema anterior que decretó el fin de los noventa junto con la articulación de una voz inexperta y temblorosa hubiese penetrado en los cuerpos y hubiese cambiado 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 2000, parece convertirse en realidad cuando termina la lectura del segundo poema que bien podría formar parte del catálogo de ByF. De modo que en esta performance, los sonidos y la música de las dos propuestas parecen resonar en cada uno de los



participantes –a diferencia de la descripción de distancia de Ortiz y de Rubio- 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 fiesta, las dimensiones del lugar hicieron que los cuerpos se toquen, se choquen, que se perciba el calor, no cabía un alfiler, de hecho había personas paradas en la escalera y hasta en el piso de arriba.¹⁷ Así, no parece haber más que resonancia, de la palabra y de la voz, en quienes participan de la performance. El poema se vuelve audible como música que configura un estado poético festivo.

Si a fines de los noventa y principio de los 2000, las performances de Laguna significaban 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 no sólo por la recepción festiva de su performance sino por el hecho de que no es difícil reconocer en los festivales performances cercanas o modos 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 poesía o no parece ser una pieza ya reemplazada de la nave de Laguna que continúa a flote, entre el movimiento de retroceso y desplazamiento de las olas, a la vista de lectores y críticos quienes, en nuestro caso, desde la orilla, preguntamos frente a qué clase de nave estamos –¿una artista/obra *total*?- y a qué canciones le subimos el volumen –¿a lo erótico, lo precario, lo profanado?, ¿a la invención incesante de formas de trabajo?- en la fiesta comandada por Laguna lejos de los castillos de los poetas.

Bibliografía

AAVV. *Diario de Poesía* (1998), a. 13, nº 47, primavera.

Barthes, Roland (2018)[1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia editora.

17 Es preciso marcar esta dimensión espacial ya que el clima es radicalmente diferente a la puesta en voz que hace Laguna en el marco del *XIX Festival Internacional de Poesía de Rosario* (Rosario, Argentina, 2011), que también puede visualizarse en el sitio *Caja de resonancia*. Si bien el poema es otro –“No me acuerdo cuáles eran esos jeans”- y habilita un análisis diferente (el sonido podría leerse articulado al sentido de abandono del “yo” del poema), lo que no puede negarse es que el espacio es otro y, como vimos, las performances están abiertas a las contingencias de los espacios. Laguna está sentada detrás de una mesa, frente a un micrófono y un vaso de agua. El espacio sonoro es silencioso y solemne. De modo que la voz se ve expuesta, abierta, a las características del encuentro. No podemos asegurarlo pero sí imaginar que la lectura del poema “Mago Merlín de la luz” en este contexto no hubiese terminado con aplausos al ritmo de la música. De manera que resulta imprescindible analizar cada puesta en voz y cada festival de manera particular para leer qué escuchas habilitan las distintas performances poéticas y visualizar los efectos que estos espacios –los festivales de poesías con sus tradiciones- provocan en las performances y éstas en los poemas.



- Díaz, Marcelo (2001) "El ladrido siniestro". En *Vox virtual* 4. Disponible en: http://www.proyectolux.com.ar/virtual_4.htm#r1 . Último ingreso 09/06/2021.
- Dólar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*, Buenos Aires: Manantial.
- Fischer-Litche, Erika (2011). *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores.
- Freidemberg, Daniel (1995). Selección y prólogo a *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). "Boceto n° 2 para un...de la poesía argentina actual". *Punto de vista* N°60: 13-18.
- Laguna, Fernanda (1995). *Poesías*, Autoedición.
- . (1998). *Poesía proletaria*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- . (1999) *La ama de casa* (a); *La señorita* (b), Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- . (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*, Buenos Aires, Mansalva.
- . (2017) *Fernanda Laguna para colorear*, Buenos Aires, Mansalva.
- . (2018a) *La princesa de mis sueños*, Rosario, Iván Rosado.
- . (2018b) *Los grandes proyectos*, Buenos Aires, Página 12.
- . (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte*, Buenos Aires, Iván Rosado.
- . (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón*, Buenos Aires, Iván Rosado.
- Lemus, Francisco (2020). "Un legado radical". Laguna, F. *Amor total: los 90 y el camino del corazón*, Buenos Aires, Iván Rosado: 5-9.
- Mallol, Anahí (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*, Buenos Aires, EDULP.
- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos*, Mar del Plata, Puente Aéreo ediciones.
- Ortiz, Mario (2002). "Hacia el fondo del escenario". En *Vox Virtual* 11/12. Disponible en: http://www.proyectolux.com.ar/virtual_11_12.htm Último ingreso: 09/06/2021.
- Pavis, Patrice (2008 [1996]). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- Rancière, Jacques (2007) [1996]. *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- . (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Rubio, Alejandro (2001). "Una velada Imperdible". En *Vox Virtual* 3. Disponible en: http://www.proyectolux.com.ar/virtual_3.htm Último ingreso: 09/06/2021.
- 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> Último ingreso: 09/06/2021.

