

**Una excursión a los trópicos:  
aventura y relato en algunos textos brasileños de las chicas de  
Belleza y Felicidad**

Ma. Guillermina Torres Reca  
Universidad Nacional de La Plata  
IdIHCS – CONICET  
Argentina  
torresrecaguillermina@gmail.com

**Resumen:**

A fines del siglo XX, las escritoras Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman realizaron un viaje a Brasil al que luego se refirieron como el acontecimiento que dio origen al germen de lo que sería Belleza y Felicidad. Tomando este evento como punto de partida, se analizará una serie de poemas, cuentos, novelas, notas y entrevistas con los que estas autoras construyen un imaginario de Brasil como espacio utópico que propicia el porvenir de la escritura, a través de un relato de viaje en el que se sobreimprime la grama de lo singular y un destino de época. Así, con la figuración de una topografía litoral como paraje turístico, se despliega una trama de encuentros eróticos y afectivos entre mujeres, y la aventura se afirma como experiencia que da forma a la escritura en el anudamiento entre evento y palabra en el instante de su ocurrencia. En este esquema, la excursión al trópico de Laguna, Pavón y Bejerman, en tanto relato de viaje, pone en escena una propuesta despojada de toda trascendencia metafísica o formativa: en estas aventuras, las chicas de Belleza y Felicidad reescriben el viaje a Brasil de la literatura argentina en clave femenina y banal; lo que se cuenta vale solo por la anécdota, y la anécdota es, ella misma, literatura.

**Palabras-Clave:** Belleza y Felicidad; Brasil; Viaje; Aventura; Literatura argentina.

**A trip to the tropics:  
adventure and story in some Brazilian texts from  
Belleza y Felicidad girls**

**Abstract:**

Towards the end of the 20th century, writers Fernanda Laguna, Cecilia Pavón and Gabriela Bejerman took a trip to Brazil. They later referred to this trip as the catalyst for what would become Belleza y Felicidad. Taking this event as a starting point, we will analyze a series of poems, short stories, novels, notes and interviews through which these authors construct an imagined Brazil as a utopian space that fosters the future of writing. This is presented as a travel story in which the uniqueness of the moment and the destination of the era are superimposed. Thus, the depiction of a coastal landscape as a tourist destination gives rise to a series of erotic and emotional encounters between women, affirming the adventure as an experience that shapes the writing through the intertwining of event and word at the moment of occurrence. In this context, Laguna, Pavón and Bejerman's trip to the tropics is presented as a travel story that rejects all metaphysical or formative transcendence. In these adventures, the Belleza y Felicidad girls rewrite the Brazilian trip in Argentine literature from a feminine and banal perspective; where what is told is only worth the anecdote, and the anecdote itself is literature.

**Keywords:** Belleza y Felicidad; Brazil; Trip; adventure; Argentine literatura.

**Fecha de recepción:** 20/ 09/ 2025

**Fecha de aceptación:** 21/ 10/ 2025

## **El viaje de las chicas: “hoy vienen los deseos”**

Quiero escribir poesías sobre  
ser feliz debajo del agua.  
Brasil me voló el amor con  
su arena y su sal.  
Ser joven es ser infinito por  
algunos años

Cecilia Pavón  
“A la noche las estrellas se divierten”  
*nunca nunca quisiera irme a casa* (2000)

En 1998, el sello Belleza y Felicidad publicó su primer libro inaugurando un catálogo que en el presente posee alrededor de cien títulos y que puede leerse como uno de los muestrarios más significativos de la poesía joven de los años noventa y dos mil en Argentina.<sup>1</sup> El proyecto editorial, fundado por Fernanda Laguna junto a Cecilia Pavón con la participación fundamental de Gabriela Bejerman, marcó el signo de una época con una propuesta estética novedosa: libritos de apenas unos pliegos abrochados, a veces con solo un poema o un pequeño relato, diseñados y en ocasiones ilustrados a mano y reproducidos en fotocopias. Al año siguiente de su fundación, a estos libritos amateurs hechos a las apuradas les siguió la apertura de una galería con el mismo nombre, un espacio de encuentro en el barrio de Almagro donde convivían exposiciones de arte, performances, recitales y lecturas de poesía con la venta de libros, obras, pinceles, acrílicos, bastidores y chucherías que se conseguían en almacenes y negocios baratos de otros barrios porteños. El desenfado con el que estas tres chicas se relacionaron con el mundo literario y artístico generó respuestas inmediatas por parte de la crítica que las vinculó al pop, al punk, al arte conceptual, términos, entre otros, con los que se buscó explicar el origen y la pregnancia de estas producciones que, en un gesto irresuelto, no eran tomadas en serio y, a la vez, resultaban insoslayables.

Las chicas de Belleza y Felicidad han hecho referencia a las circunstancias que dieron lugar al germen de lo que después sería su proyecto estético: un viaje a Brasil que las tres realizaron juntas a fines de los noventa. La primera de esas referencias aparece en una nota editorial en el número seis de *nunca nunca quisiera irme a casa*, revista realizada por Bejerman, junto a Gary Pimiento y Exequiel Klopman. Esta publicación, antecedente del

---

<sup>1</sup> Su catálogo incluye nombres como Washington Cucurto, Marina Mariasch, Pablo Pérez, Damián Ríos, Rosario Bléfari, Ezequiel Alemian, Daniel Durand, Francisco Garamona, Fabián Casas, Sergio Bizzio, César Aira, Roberto Jacoby, entre otros.

proyecto Belleza y Felicidad y espacio donde varios de los llamados “poetas de los noventa” publicaron sus textos, salió desde 1997 hasta 2001, con ocho números en siete tomos de frecuencia irregular. Desde el comienzo, Pavón participó con relatos y poemas y, más tarde, en el verano de 1998, para el segundo número, Laguna empezó a enviar sus textos. En el año 2000, en el sexto número la editorial se titula “Cruz del Sur, 1999”:

El futuro abre el gran ventanal latinoamericano donde arde el cantar del cuerpo del arte. Hoy vienen los deseos. Desatanudos toca a tu ombligo, a tu “porta”. Libertad, frivolidad, igualdad. Cochabamba y chachachau, enviamos frutas en esta revista para nuestros hermanos pingüinos del sur, besitos. Calentame la hamaca esta noche, bajo las estrellas de nuestro hemisferio común. Sueño, sueño hecho realidad carioca. ¡A todo guaraná, cebadísimas de mate del interior! Bossarriba. Pacífica y Atlántica, comiendo bananas en la bailanta del litoral, tropical. (2000: s/p)

Firmada desde el “trópico”, la nota se instala en un tiempo y un espacio objeto de celebración: el fin del milenio y América Latina. Entre uno y otro se abre un imaginario sobre la llegada del fin, no solo del año sino del mundo, la fantasía de un renacer; expectativa que ya había aparecido en la revista en la editorial del número 2/3, en la que se preguntaban: “¿será cierto que el mundo se termina en dos años? No arruguemos frente a la incertidumbre universal, la fantasía manducará todo lo feo” (1998: 4). Si bien el número seis aparece ya en el año 2000, el texto pertenece al año anterior, remite al viaje a Brasil y su ánimo celebratorio emana del frenesí que produce la inminencia: “hoy vienen los deseos”. Así, con el porvenir de la revolución carioca, la revista invita al resto del continente y le anuncia el goce de un futuro latinoamericano por la vía de un erotismo kitsch, místico y exótico: la virgen que llama al cuerpo es una suerte de Carmen Miranda bailando chachachá.

En este número, Bejerman publica una crónica sobre los cortes de luz en el verano porteño, “Apagón de carnaval”, Pavón el conocido cuento “Monjas, la utopía de un mundo sin hombres” y el poema “A la noche las estrellas se divierten”, citado en el epígrafe. Estos dos últimos textos cruzan y repiten las coordenadas del poema de Laguna que los acompaña, “Ella y yo”, el que, a su vez, reenvía al lector a la nota editorial del mismo número. Entre el poema de Pavón, el de Laguna y la nota editorial, en este número de la revista, Brasil –y, más específicamente, la playa brasileña– se figura como el espacio utópico de contacto y comunión entre mujeres que propicia el porvenir de la escritura.

Desde el Romanticismo, los escritores argentinos le han dado forma al viaje a las tierras brasileñas en una modulación de la identidad latinoamericana que hace de esa geografía el borde donde se exhibe que la afirmación de esa pertenencia no puede ocurrir sino como revelación, a veces incómoda, de la propia alteridad. La lengua extranjera, el paisaje exuberante y una corporalidad desinhibida son los principales tensores con los que

la literatura argentina ha trazado sus impresiones viajeras a Brasil, en un intento por reflexionar, entre otras cuestiones, sobre la política nacional, el oficio de escribir, las singularidades del español del Río de la Plata y los usos del cuerpo. En 1846, Domingo Faustino Sarmiento escribía desde su exilio en Río de Janeiro: “Son las seis de la mañana, apenas, mi querido amigo, y ya estoy postrado, deshecho, como queda nuestra pobre organización cuando se ha aventurado más allá del límite permitido de los goces” (1993: 56). Ya en el siglo XX, en 1930, Roberto Arlt partía a esa ciudad imaginando “cada *menina* que da calor” (2003: 11), pero una vez allí, el impacto perceptivo del “bazar oriental de mil colores” (27) y la “fuerza bestial” (64) de la población negra, se transforma en desencanto por la mansedumbre carioca. En 1960, Adolfo Bioy Casares anotaba en un diario su viaje por Brasilia, San Pablo y, también, por Río, ciudad que transitó como un dandy queriendo reencontrar una brasileña que había conocido antes, en un barco que lo llevaba a Europa. Tres viajeros: un político desterrado, un periodista de oficio y un escritor consagrado. Todos ellos, en algún momento del viaje, hacen pasar al cuerpo por la escritura y, en ese trasvase, el deseo –quizás más como anhelo que como práctica– funciona como pulso y camino de la escritura. A esta lista se suman varios otros autores que, desde el siglo XIX hasta la actualidad, registraron sus desplazamientos a Brasil en diarios, epistolarios, crónicas, poemas, ficciones: Juan María Gutiérrez, José Mármol, Mariquita Sánchez, Martín García Merou, Tulio Carella, Hebe Uhart, Manuel Puig, Néstor Perlongher, Sergio Chejfec, Tamara Kamenszain, Paloma Vidal y las escritoras de Belleza y Felicidad.

En el caso de estas escritoras, el imaginario brasileño se compone por la vía de un relato de viaje en el que se sobreimprime la grama de lo singular y un destino de época. Esa composición se percibe en una serie dispersa que incluye una entrevista a Pavón en la que hace referencia a ese viaje, el poema “Salvador Bahía, ella y yo” de Laguna, algunas de sus obras plásticas y el cuento “Alejandra”, y la novela *Presente perfecto* y el cuento “La chica que me gusta llega tarde a la playa” de Bejerman. En estos textos y pinturas aparece una topografía litoral como paraje turístico –con hoteles, paseos, desayunos con frutas y *garotas*– que dispone una trama de encuentros eróticos y afectivos entre mujeres, y la aventura se afirma como experiencia que da forma a la escritura en el anudamiento entre evento y palabra en el instante de su ocurrencia. En este esquema, la excursión al trópico de Laguna, Pavón y Bejerman pone en escena una propuesta despojada de toda trascendencia metafísica o formativa: si, por un lado, los tensores del viaje a Brasil de los escritores argentinos se repiten –la lengua, el paisaje, el cuerpo–, en sus aventuras, las chicas de Belleza y Felicidad reescriben el viaje en clave femenina y banal; lo que se cuenta solo vale por la anécdota y la anécdota es, ella misma, literatura.

### **Brasil y la “inspiración estética”**

En una entrevista traducida y publicada en 2019 por el sitio *Poesiacapivara.com*, Pavón responde acerca de la publicación en Brasil de un libro de poemas de su autoría y refiere a este acontecimiento como una suerte de retorno mítico al viaje realizado con Laguna y Bejerman en 1999:

No puedo creerlo, porque *Belleza y felicidad* empezó en Bahía. Y Bahía, cuando yo era joven, era una especie de lugar místico. En los años 90, era mucho menos turístico que ahora, hoy en día es muy turístico. Yo le dije a Fernanda [Laguna] “bueno, vamos”. Tenía algunas millas para viajar y le compré también el pasaje a ella a cambio de un cuadro. En esa época ya estábamos pensando en abrir un espacio, y Bahía tiene toda esa estética en las tiendas, las mesas redondas, las paredes, los cuadros pintados en los bares, todo eso nos inspiró mucho, y también la literatura de cordel. Para mí, fue muy loco que, ahora, 20 años después, el libro sea publicado en Brasil, y también que entiendan mi poesía en Brasil. Creo que hubo algo de esa ciudad [Salvador], de esa cosa del cuerpo en la calle... Actualmente, Brasil está pasando por un momento horrible, pero cuando estuve allá era como si se estuviese empezando a gestar lo que Lula haría. Había una especie de democratización de la cultura en la calle. Tal vez sea una visión romántica. Fuimos a la fiesta de Iemanjá, el 2 de febrero, conocí en Bahía el candomblé. Compré varios libros de Jorge Amado, de Clarice Lispector. Leyendo a Jorge Amado conocí más de esas religiones [de matrices africanas], porque no sabía nada. Nosotros no teníamos carnaval. Vimos las previas, los tríos eléctricos... Daniela Mercury... Moríamos de calor. Yo me enfermé en Morro de San Pablo, estuve enferma por tres días. A pesar de eso, el viaje fue increíble, volvimos muy inspiradas por la estética, pensamos todo en *Belleza y felicidad* copiando lo que habíamos visto en las tiendas de regalos y la literatura de cordel. También vimos esos músicos repentistas que hacían improvisaciones, les compramos unos casetes. Entonces el libro, para mí, es algo increíble, volver a Brasil de esa manera. (2019: s/p)<sup>2</sup>

En las palabras de Pavón, el viaje a Brasil, entre Salvador y Morro de São Paulo, es descripto como fundacional en tanto allí se encuentra una “inspiración estética” que se recupera, a su vez, como una escena: la de las tiendas de regalos donde la literatura de cordel, esos libros pequeños hechos a mano con pocos pliegos y tapas cuyas ilustraciones en tinta negra remiten al grabado, se venden a bajísimos precios junto a otros objetos que miniaturizan los emblemas locales. En contraste con el modo en que se evoca la literatura canónica de Lispector y Amado –esto es: como un recurso interpretativo para lo que ya se presencia–, con la tradición popular y regional propia de la literatura nordestina no aparece una interpretación, sino una inspiración que, por otro lado, tampoco sería –en lo que refiere a la poesía– formal o temática, sino que se presentaría como alternativa para una

---

<sup>2</sup> En la nota, Pavón hace referencia al libro *Discoteca selvagem*, antología poética traducida y organizada por Clarisse Lyra y Mariana Ruggieri, publicada por la editorial Jabuticaba. La traducción me pertenece.

“democratización de la cultura” en que la literatura se mezcla entre otros objetos asequibles destinados a la estetización de la vida, capaces de encapsular una experiencia feliz.

Este encuentro con Brasil como instancia fundacional del proyecto Belleza y Felicidad ha sido atendido por la crítica, en particular por Cecilia Palmeiro, en su ensayo *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher* (2010). En su análisis, señala que en este viaje adquiere centralidad el impacto que en las poetas producen las propuestas estético-políticas que habían surgido en los años setenta a partir del movimiento contracultural del *desbunde* y las revitalizaciones de la literatura de cordel que por esos mismos años hiciera la llamada “Poesía marginal”, ambas experiencias, afirma, atravesadas por el contrabando que de ellas habría hecho el poeta argentino Néstor Perlongher.<sup>3</sup>

Si bien la hipótesis resulta productiva para el desarrollo que realiza Palmeiro, en el trazado de un recorrido entre Belleza y Felicidad y Perlongher, cabría tener en cuenta dos cuestiones. En primer lugar, en su operación crítica, la cercanía entre los modos de producción y distribución entre los libritos de Belleza y Felicidad y la literatura de cordel depende de una filiación estético-política en la que se hace interceder a la “Poesía marginal” brasileña de los años setenta, con sus procedimientos precarios y artesanales. De esta manera, se sugiere una afinidad que se evade del hecho de que, tal como lo ha señalado una zona de la crítica especializada brasileña, a pesar de la apariencia liviana y la coloquialidad que la caracterizaba, la “Poesía marginal” no abandonaba la alegoría solemne de la cuestión nacional y mantenía una preocupación en torno a lo literario que traía reminiscencias de una idea canónica de la poesía.<sup>4</sup> Por su parte, los estudios críticos argentinos han

---

<sup>3</sup> *Desbunde* puede traducirse como destape o desorden. Con este término se nombró una transformación en las conductas ciudadanas que acompañaron el proceso de apertura democrática en Brasil hacia finales de los setenta y comienzos de los ochenta. Esta transformación estuvo asociada a un tipo de comportamiento que desafiaba al clima represivo a partir de una práctica sexual liberada y la afirmación de una cotidianeidad gozosa, ambos entendidos como gestos políticos.

<sup>4</sup> A modo de ejemplo, cito dos poemas pertenecientes a dos poetas incluídos en la “Poesía marginal”: “A cidade” de Francisco Alvim, “*Com gula autofágica devoro a tarde / em que gestos antigos me modelaram / Há muito, extinto o olhar por descaso da retina, / vejo-me no que sou: / Arquitetura desolada - / restos de estômago e maxilar / com que devoro o tempo / e me devoro*” (2007:21); y, de José Carlos Capinan, “O rebanho e o homem”, “*O rebanho trafega com tranquilidade o caminho: / é sempre uma surpresa ao rebanho que ele chegue / ao campo ou ao matadouro. / Nenhuma raiva / nenhuma esperança o rebanho leva, / pouco importa que a flor sucumba aos cascos / ou ainda que sobreviva. / Nenhuma pergunta o rebanho não diz: / até na sede ele é tranquilo / até na guerra ele é mudo - / o rebanho não pronuncia, / usa a luz mas nunca explica a sua falta / usa o alimento sem nunca se perguntar. / / Sobre o rebanho o sexo / que ele nunca explicava / e as fêmeas cobertas / recebem a fecundidade sem admiração. / A morte ele desconhece e a sua vida, / no rebanho não há companheiros / há cada corpo em si sem luciez alguma. / / O rebanho não vê a cara dos homens / aceita o caminho e vai escorrendo / num andar pesado sobre os campos*” (77). En la introducción a la antología *26 poetas hoje* firmada en 1975 donde exhibió y delimitó su lectura generacional de la poesía de los años 70, la investigadora Heloísa Buarque de Hollanda resaltaba el carácter coloquial como rasgo principal de esta poesía, pero diferenciándola del que había sido propio del modernismo, por ser ahora irónico, ambiguo y con un sentido crítico alegórico. Entre un poema y otro de los que son aquí citados –apenas





puntualizado y problematizado la cuestión del valor y de la estética de Belleza y Felicidad y sus integrantes con términos en cierto punto opuestos, donde la banalidad entra como contraseña para observar los alcances de su aparición en el campo literario y dentro de la poesía de los noventa, marcada por su falta de idealismo y por su indiferencia respecto del pasado literario.

Al respecto, Matías Moscardi afirma que en la literatura de Belleza y Felicidad la banalidad es el instrumento que sostiene una duda irreductible en la medida en que “no hay transmutación de lo insignificante” (2019: 127). Ella absorbe, según el crítico, no solo a las imágenes de los poemas, “sino también las prácticas de escritura, hasta alcanzar, incluso, las prácticas de edición” (129). Esa banalidad ha implicado la puesta en funcionamiento de términos agregados para detectar aquello en lo que radica la fuerza de estas poetas en la escena porteña de finales de los noventa: “boludez” (en el caso de Moscardi retomando la ya muy citada contratapa de Alejandro Rubio a la primera edición de *Control o no control*, la poesía completa de Laguna: “¿Fernanda Laguna es boluda?” [2012]), “estupidez” (término con el que Julieta Novelli [2023] lee a Laguna retomando a Barthes en la *Lección inaugural*) o “ingenuidad” (con el que Marina Yuszczuk [2013] lee la dinámica de inserción de la poesía de los noventa en clave bourdieana), los que enfatizan diferentes dimensiones (en el primer caso, la literatura pensada desde la edición; en el segundo, a la fuerza de la literatura de Laguna para desplazar los valores que remiten a ella; y, en el tercero, en relación con la tradición literaria).

---

un recorte para nada representativo- la fuerza alegórica en relación a la cuestión política a partir de figuras clásicas como el rebaño, ya da cuenta de las persistencias solemnes que todavía atravesaban a los poetas marginales. Lo mismo sucede con la imagen de una ciudad que se autodevora desolada y que se construye poéticamente sobre la base de la prosopopeya y el símil como un cuerpo humano descoyuntado, imágenes traídas de la poesía modernista. Cuando 20 años después se reedite la antología, Buarque de Hollanda escribe un postfacio donde aclara algunas disidencias con las propias apreciaciones hechas al calor de la primera edición: “Era uma poesia aparentemente light e bem-humorada, mas cujo tema principal era grave: o ethos de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava. Ao mesmo tempo, era uma poesia ‘não-literária’, mas extremamente preocupada com a própria ideia canônica de poesia. Preocupação de que autodenunciava através de uma insistência sintomática em ‘brincar’ com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos” (258). Muchas son las fuentes bibliográficas a las que recurrir a la hora de revitalizar un debate en torno a la “Poesía marginal” en Brasil, en todas ellas aparecerá una observación y una exigencia metodológica insoslayable: la “Poesía marginal” renovó los modos de producción y distribución de la poesía, generando un circuito alternativo al mercado literario y puso en relieve proyectos donde lo colectivo estaba por encima de lo individual y de lo consagradorio. Ahora bien, como se pudo ver más arriba con los poemas citados, ese modo de organización y producción, también estuvo acompañado de propuestas y renovaciones en el plano estético que no resultan del todo cercanas a las de Belleza y Felicidad, así como también estuvo atravesado por otras aristas en torno a la política de la literatura (el modo en que deciden relacionarse con los discursos del campo social y cultural).

En segundo lugar, la hipótesis con la que Palmeiro esboza un arco temporal con Perlongher cruza su experiencia exiliar en los años ochenta en Brasil y su retorno en las producciones literarias porteñas posteriores a la crisis del 2001, las que “lo recreaba[n] en varias de sus marcas: el neobarroso, su contrabando cultural con Brasil, su trasheo de la cultura, su sensualización de la escritura de los cuerpos, el carácter de sus proyectos antiidentitarios, tanto en la militancia como en la literatura” (2010: 179). Si bien es cierto que, desde mediados de la década del noventa, tanto la crítica como la poesía y el activismo –incluida aquí Palmeiro– han recuperado la obra y figura de Perlongher, parece importante señalar que las imágenes que Perlongher dejó sobre Brasil en sus textos literarios y sociológicos difieren de las que aparecen esparcidas en algunas producciones de las chicas de Belleza y Felicidad.<sup>5</sup> Cartógrafo en línea con Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Maffesoli y Suely Rolnik, entre otros, Perlongher se propuso dar cuenta de lo que llamó el “Brasil de devenires minoritarios [...] de movilizaciones de sujetos ‘no garantizados’ (lo que clásicamente se llamaría de ‘no-integrados’) en tentativas de fuga que recorren y agitan el cuerpo social” (2013: 83). Así, el Brasil que importó para sus colegas y lectoras en Buenos Aires era marginal, violento y sombrío, y, en términos temporales, posterior al fenómeno cultural del *desbunde*, cuando ya las fuerzas liberadoras del destape empezaban a retraerse en la consolidación de identidades fijas. No se trata del Brasil de la fiesta infinita, del carnaval o del turismo costero, es más bien el del SIDA y de las *bocas de lixo*, donde Perlongher detectaba batailleanamente el modo en que las pasiones, atravesadas por determinaciones de clase y sexo-genéricas, circulaban en un umbral donde el deseo deviene una “zona límite entre el goce y la muerte” (2013: 95).<sup>6</sup>

Por su parte, el Brasil de las chicas de Belleza y Felicidad, tal como puede leerse en algunas de sus producciones de esos años, se ancla en un tiempo preciso que da forma a las imágenes que lo componen: el país vecino, en el último decenio del siglo XX, es un destino

---

<sup>5</sup> Las observaciones acerca de las diferencias entre el imaginario brasileño de Perlongher y el de Belleza y Felicidad no buscan negar la presencia ineludible de Perlongher en los proyectos de poetas de los noventa. En la crítica argentina se destaca Tamara Kamenzsain, quien detectó la emergencia de nuevas filiaciones para Perlongher –un “Perlongher por venir” (2016: 73) en su libro *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*, en particular, en el capítulo titulado “III. Neobarroco, neobarroso, neobarroso. Derivas de la sucesión perlongheriana”, en el que trabaja, sobre todo, con la poesía de Cucurto, Laguna y Rubio.

<sup>6</sup> Por su parte, Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi en su ensayo *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*, mencionan a Perlongher como un referente en el imaginario porteño de los años 80 sobre Brasil como “paraíso de permisión”, sinónimo de “[n]aturaleza, deseo incontinente y sin requisitos, piel negra o mulata y pobreza” (2019: 145). En línea con lo observado en torno a Palmeiro, también sería necesario revisar cómo se produjo esa asociación y con qué connotaciones, si las mismas provienen de la obra de Perlongher, de sus intervenciones o si, en todo caso, se trata más bien de una operación que funde su trayectoria con las expectativas y experiencias de una generación, de la que luego, formaron parte generaciones posteriores.



turístico donde la clase media argentina podía acceder a una forma de exotismo de importación. En ese imaginario, los lugares comunes en torno a la tropicalidad como paraíso de amor y sensualidad hacen del viaje una plataforma para la aventura.

### **Laguna: el cuento de la aventura**

Las escenas  
son reales  
no son fantasía

Sucedieron en el viaje  
que hicimos con las chicas  
Gaby y Ceci  
a Bahía de Todos los Santos.

Fernanda Laguna  
"Salvador Bahía, ella y yo" (1999)

Antes de su publicación en el número seis de *nunca nunca quisiera irme a casa*, el poema "Ella y yo" apareció en el catálogo de Belleza y Felicidad bajo el título "Salvador Bahía, ella y yo", nombre con el que luego sería incluido en la poesía reunida de Laguna. En *Control o no control*, publicado por Mansalva en 2012, el poema ocupa el segundo lugar en "He venido a este planeta", sección que abre el libro y presenta el proyecto poético de Laguna, en el que la poeta se construye a sí misma como personaje de su poesía.<sup>7</sup> En este marco, "Salvador Bahía, ella y yo" funciona como apertura:

Este es un cuento  
muy bonito  
y simple

---

<sup>7</sup> Respecto de la cuestión de la construcción de un personaje en la poesía de Laguna, un ensayo de 2001 escrito por Mario Ortiz resulta sintomático del modo en que impactó la aparición de las poetas de Belleza y Felicidad en el panorama de la poesía argentina. La nota se publica por ocasión de una lectura en Bahía Blanca de la que participó Fernanda Laguna y en ella domina, por parte del poeta bahiense, una retórica dubitativa que se instala con un pedido de disculpas en la medida en que quien escribe afirma no ser el lector al que estarían destinadas estas escrituras y que, sin embargo, decide dar su opinión al respecto. Con esta partida evasiva, que frente al desconcierto elige simular un retiro y privarse de ensayar el modo en que el fenómeno cuestiona sus premisas, Ortiz atiende al irreductible juego entre el ser y el hacerse y afirma: "La pregunta anterior es una frase hecha [¿son o se hacen?], pero también podría ser una posible clave de lectura tomándola en un sentido literal: entre el ser y el hacerse pareciera que oscila buena parte de esta poética. Construirse un personaje textual, un yo que asume el nombre propio y de allí se proyecta al espectáculo, a una vida donde la belleza, la felicidad y el amor es estado puro flotando en su beatitud angélica" (2002: s/p).



Es mi primer cuento  
es lo más largo  
que he escrito.

Mi proyecto ambicioso,  
mi consagración. (2023: 15)<sup>8</sup>

A lo largo de los versos, la anunciación opera como clave retórica y organiza una sintaxis entreverada con la tarea del contar. Esto es así, porque ese contar que se anuncia no decanta en el desarrollo de un relato, sino en la presentación de las coordenadas que dieron lugar al contar. Esas coordenadas son las del viaje a Salvador de Bahía, y, aunque los episodios de esas vacaciones van apareciendo, lo hacen solo bajo la forma de una referencia a una escena cuyo relato está fuera del poema: el “cuento”.

Este anuncio realiza un movimiento doble entre el ímpetu y el repliegue, y lo que acaba anunciándose es el poema mismo en tanto revelación sin mensaje: las sensaciones que han surgido a partir del encuentro con Brasil. En esta clave, el poema no distingue entre anunciación e inminencia porque lo que interesa es el estado vibrátil del yo poético en el acto de escribir al que el viaje ha dado lugar. Del mismo modo, Laguna no diferencia escritura y deseo de escritura, porque es ese deseo lo único que puede dar forma y tema al poema; como afirma Silvio Mattoni, en la poesía de Laguna “lo que se escribe es la pura afirmación del querer” (2021: 340).

En esa línea, “Salvador Bahía, ella y yo” solapa acontecimiento y escritura en la medida en que, aunque el cuento ha tenido lugar en el pasado –el viaje y su relato están consumados–, la retórica de la anunciación insiste en señalarlo mientras lo pospone:

He usado  
más palabras que nunca.  
He imitado  
a grandes escritores  
como Bocaccio,  
César Aira,  
Clarice Lispector,  
Cecilia Pavón,  
Gabriela Bejerman  
y Paulo Coelho. (15)

Así como el deíctico inicial del poema, “este”, da el tono entusiasta a cada estrofa para subrayar aquello que se va escapando al contar, el alejamiento se refuerza tanto en las

---

<sup>8</sup> Todas las referencias al poema “Salvador Bahía, ella y yo” pertenecen a la edición de 2023 de *Control o no control*, consignada en la bibliografía al final.

referencias literarias cuya conjunción resulta insólita, así como también en la nimiedad de los obstáculos mencionados.

Antes de escribirlo  
tenía mucho miedo  
de caer en algo superficial  
frívolo o tonto  
o de no poder lograrlo

Pero creo haberme entregado  
íntegramente  
a él.

Jamás había entrelazado  
tantos personajes  
tantas situaciones,  
relaciones, acciones, suspenso.

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. (15-16)

El miedo a la frivolidad no se resuelve por la vía de lo serio ni de lo profundo, sino con la intensidad de la entrega, por eso “imitar a los grandes” –entre los que se encuentran las amigas y un *bestseller* de autoayuda– puede ser un acto de soberana autenticidad que busca corresponder a las dimensiones de la hazaña. En tanto la hazaña está en el pasado, como si se tratara del discurso ante un premio, la voz del poema empieza a agradecer:

La agradezco a la selva Brasileira  
que fue mi inspiración.  
También a las palmeras,  
a la empleada hermosa  
que limpiaba mi habitación (16)

La cursilería solemne del discurso se enfatiza con una doble rima (brasileira/palmera, inspiración/habitación), que agrupa los términos que componen el paisaje brasileño a través de sus elementos más trillados: una palmera y con ella la playa, y con la inspiración se remite a los encuentros pasionales ocurridos en el marco de un turismo “medio pelo”.

Esta operación, por la cual Laguna remite al trópico en el poema a partir de un conjunto reducido de elementos como espacio de amor y para el amor, dialoga con zonas de su obra plástica firmada entre 1999 y 2000. En *Amor total: los 90 y el camino del corazón*, libro que reúne piezas producidas entre 1994 y 1999, se reproduce un cuadro con el título

*Vacaciones* (1999), que pauta la impronta estética del imaginario costero y tropical. Hecho con acrílico sobre tela y algodón, Laguna compone en él un horizonte en transición que cobra perspectiva en el contraste entre dorado y negro: un sol poniente sobre el agua y dos flores gigantes.



*Vacaciones*, 1999

Las flores de proporción surrealista se replican en algunas telas, pero se ausentan en otras representaciones costeras en las que, sin embargo, se retiene el astro –a veces el sol, a veces la luna– reflejándose sobre el agua y el paisaje se encamina hacia una convencionalidad que se completa con palmeras. Estos son los elementos que le dan continuidad a otros cuadros fechados en 1999 –*Palmeras*, *Gusto de vos*, *Vos y yo*, *Más flores*, *Cisne o sola*–, en los que aparecen gaviotas, corazones, veleros, todos reducidos a formas simples que subrayan el cariz sentimental y naif de las composiciones.



*Amor total*, 1999

La pintura *Amor total* resulta un exponente dentro de esta serie: sobre un fondo de azules, unas líneas negras dibujan las palmeras y el sol sobre el agua, mientras en el inferior del cuadro una mancha amarilla hace de arena donde dos personajes –dos gatos negros– observan el espectáculo natural.<sup>9</sup> Como si fueran focos de luces, unos puntos fucsias escriben dos palabras que se leen como un solo sintagma: “amor total”, en un guiño de cursilería que se duplica en la “o” de “amor” en forma de corazón. En este sentido, si “Amor total” fuera el cartel de un hotel dos estrellas en la playa, los cuadros de Laguna podrían ser la imagen que ilustra las cajitas de fósforos que se dejan como atención en las mesas de luz. En estas escenas, el paisaje deviene una escenografía donde todos los elementos –siluetas planas reducidas a sus trazos mínimos– son indiciales. De esta manera, entre la poesía y la pintura, Laguna insiste en una construcción del trópico como lugar común, produciendo imágenes que parecen chucherías, y que podrían encontrarse en las tiendas de recuerdos a las que hace referencia Pavón en la entrevista citada al comienzo.

Aquello que “[vuelve]/una y otra vez/al relato” (2023:17) en el poema es el amor, la pasión, la playa, los motivos que dan lugar a lo que reaparecerá en Laguna tanto en su obra

---

<sup>9</sup> El gato negro es una suerte de personaje que aparece en varias obras fechadas en 1999 que pueden incluirse en la serie: *Vos y yo* o *Atardecer con amigos*. En *Gato ñao*, sobre un fondo blanco se leen las inscripciones en portugués “sou eu” y “gato ñao” [sic]. En el libro *Los 2000. ¿Estás preparada para ser feliz?*, tomo que conjuga una selección de obras entre 2000 y 2002 con las entradas de un diario íntimo contemporáneo, estas escenas o algunos de sus elementos reaparecen: en una obra sin título, fechada en el 2000, en uno de los laterales de una caja de cereales Kellog’s intervenida puede verse un paisaje pintado en blanco sobre un fondo negro, en el que, de nuevo, el astro se refleja en agua y las palmeras hacen de marco. Del mismo modo, reaparece el personaje del gato en un cuadro titulado *Sou eu* (2023a, p. 77).

plástica como en sus novelas y cuentos. El espacio tropical funciona, entonces, como plataforma que da lugar a la aventura a cuyo relato el poema hace referencia para cobrar forma en otros textos. Con Brasil, Laguna deviene narradora y cada vez que el poema, al hacer referencia a los eventos que tuvieron lugar allí, dice “son reales” o “es verdad”, busca menos afirmar un estatuto de lo ocurrido que enfatizar su fuerza narrativa. De ahí que lo que el poema anuncie sea el nacimiento de la narración y que, al hacerlo, sea también una anunciación el evento núcleo del poema:

Así también es realidad  
el encuentro íntimo  
que tuve con ella  
mi diosa increíble.  
Virgen por siempre  
desde siempre,  
mi divina,  
alucinante  
madre y amante,  
amiga,  
Diosa,  
mi Reina. (19)

Esta Virgen revelada, una chica que le pide fuego, es la figura que condensa la oportunidad de las múltiples conexiones erótico-afectivas que pueden ocurrir en el trópico entre mujeres.<sup>10</sup> Con ella, el nacimiento del relato fragua su forma como aventura amorosa:

¿Fuego?  
¿Ella fumaba?  
¿Estaría vestida de jeans?

[...]

Me imaginé paisajes,  
cosas hermosas nevadas,  
viajes en bicicleta y en avión,  
gaviotas, miradas penetrantes,  
estrellas mojadas de besos,  
velocidades extremas y...  
¡al amor, al amor, al amor! (21)

---

<sup>10</sup> Tal como señala Novelli (2023a), a partir de Nelly Richard, la “voces feminizadas” de Laguna problematizan el género a partir del uso y desplazamiento de estereotipos. Uno de esos desplazamientos es el vinculado al tratamiento de la Virgen María, a partir del cual se señala que la fuerza inventiva de Laguna deshace los límites que el discurso religioso y los relatos fantásticos han configurado para la Virgen en su estereotipo de madre y mujer buena. Tanto en “Salvador Bahía, ella y yo” como en otros poemas de Laguna, la construcción “terrenal y desacralizada” (134) de la Virgen depende de su aparición en el poema como objeto de deseo; como ella misma afirma: la Virgen es “el prototipo de todas las chicas que me gustan” (Laguna 2019: 7).



En el ápice de la anunciación, la Virgen equivale a una fuerza de disparo hacia nuevos paisajes y el contar salta a ese futuro promisorio de aventuras. Si en términos etimológicos, como se sabe, *aventura* tiene un valor proyectivo, es “aquello que va a venir”, el poema “Salvador Bahía, ella y yo” recoge en su forma el pasado de ese porvenir donde aparece algo que, sin ser otra cosa ni estar desconectado, se proyecta fuera del poema y ya en estado de multiplicación. Eso que se proyecta es la narrativa de Laguna, la que lleva la firma de Dalia Rossetti.<sup>11</sup> Se trata, no de un pseudónimo, sino de un personaje cuya función es narrar; es la firma de quien cuenta y vive las aventuras, y todo esto –la aventura, el personaje, el relato– ha surgido en un mismo instante: “Salvador Bahía, ella y yo”, el poema del deseo de escribir y del nacimiento de la narración.

Algunas de las escenas de “Salvador Bahía, ella y yo” reaparecen en el cuento “Alejandra” firmado por Rossetti, también emplazado en la playa brasileña: entre ellas, “lo del topless y lo del mulato” (18) y el “encuentro íntimo” (19) con una chica que es a la vez la amante, la amiga y la Virgen. Publicado por Mansalva en 2005, junto a *Me encantaría que gustes de mí* –novela que da título al libro– y “Durazno reverdeciente”,<sup>12</sup> el cuento está fechado en el año 2003, cuatro años después de la publicación del poema en la plaqueta de Belleza y Felicidad.

“Alejandra” es el nombre de la destinataria de esta confesión amorosa en la que se relatan las vacaciones de dos amigas en Brasil. El comienzo del cuento coincide con las declaraciones de Pavón en la entrevista citada más arriba acerca de las circunstancias que dieron lugar al viaje que realizó con Laguna a Bahía:

Me enamoré cuando te llevé un libro de mierda que yo había escrito y publicado y vos lo aceptaste con gracia y amabilidad y me dijiste ‘hagamos una muestra’ [...] Después me invitaste a Brasil. Yo te regalé un cuadro que nunca entendí porqué [sic] te gustó y vos me pagaste un pasaje. (2005:163)

En adelante, la narradora, Dalia Rosetti, se aboca al relato de los sucesos ocurridos en la fricción entre el viaje y su fantasía, desde el momento en que para ella el espacio al que se dirigía era “la isla del Amor” (163). Así, si ya al llegar al hostel en el medio de la selva, el paisaje de ensueño parece desmitificarse –las chicas se descomponen de calor y de pánico

---

<sup>11</sup> La equivalencia entre personaje y firma puede tener variaciones. En “Durazno reverdeciente”, por ejemplo, el nombre de la protagonista es producto de una combinación: Fernanda Rosetti.

<sup>12</sup> *Me encantaría que gustes de mí* fue publicado por primera vez en 2002 por Belleza y Felicidad. En esa edición, la portada mostraba la foto de una chica con una tabla de surf en una playa y con el atardecer de fondo, en sintonía con las composiciones de los cuadros, y al pie de esa foto puede leerse: “Autoras: Dalia Rosetti y Fernanda Laguna”. Por su parte, “Durazno reverdeciente” fue publicado en 2003 por Eloísa cartonera, en una versión con diferencias.

a los insectos–, la fantasía trabaja igual y el paraíso incorpora a las empleadas de hotel “Perla du Mar” y a la amiga que es vista “como Iemanjá en el agua” (165) o como la Virgen María, cuando, ante su indiferencia, intenta invocarla con un poema: “¡Sal de la hamaca! / ¡Ven a mí! / Te amo” (168). Como si las plegarias del personaje hubieran sido escuchadas, aparece Alexandra, una brasileña que sí le da pelota e interpreta lo que su imaginación había previsto. Avatar brasileño de la amiga, Alexandra es el prototipo que encarna la imagen turística del trópico como geografía amatoria, estilizada en un portuñol que translitera el portugués de la brasileña: “*é Brazil. A gente é gostosa. Vamos danzar com aqueles mininos*” (170). Ese encuentro impulsa una pregunta, “Yo... ¿Soy lesbiana?” (170), que se responde por la vía de una recomendación, que mantiene la fuerza del interrogante y la orienta hacia un modo de vida: “Yo, Dalia Rosetti, se lo recomiendo a todas las chicas. Búsqense a una amiga, su mejor amiga, una colega, una piba de la bailanta o de la disco y vayan para adelante” (171). En estas aventuras, la prueba no tiene otro fin más que el probar mismo, y el relato avanza entre el vértigo y la indiferencia; por eso, “ir para adelante” es la promesa no de un triunfo ni de un progreso, sino de un recomienzo de la aventura y, con ella, de la narración.

En este sentido, más allá del nivel de precisión que pueda existir entre lo que el poema señala como narrado y el cuento “Alejandra”, lo que interesa es el pasaje entre uno y otro movilizado por la aventura en tanto encuentro con una forma. Esa forma asoma en “Alejandra” y se replica en *Me encantaría que gustes de mí*, de 2002, y *El fuego entre nosotras*, de 2021: un personaje narrador protagonista al que las peripecias de un viaje turístico lo entregan a una serie discontinua y heterogénea de encuentros eróticos entre mujeres. En *Me encantaría que gustes de mí*, cuyo primer capítulo se titula: “El mejor lugar para conseguir chicas es la playa”, se narran los incidentes de Soledad y su amiga, “compañera fiel de aventuras” (2005:9), durante el verano del 2001 en Uruguay, al conocer a las dos chicas que atienden en el bar del balneario que visitan; en ella, la protagonista pasa de la fascinación al despecho y de nuevo a la fascinación en sucesivos encuentros con una camionera y una guía a caballo. Por su parte, la última novela firmada por Dalia Rosetti hasta el momento lleva en la tapa el nombre “Fernanda Laguna” entre paréntesis y su publicación abandona el circuito usual –Belleza y Felicidad, Eloísa Cartonera, Mansalva– al editarse en uno de los sellos más prestigiosos: Literatura Random House. Con más desparpajo que la anterior y con un sesgo utópico acentuado, el relato desarrolla una trama detectivesca con algo de acción en un hotel de la Patagonia, cuando dos empleadas de limpieza, Valeria y Dalia Rosetti, se disputan el amor de una huésped, para acabar formando un ejército de empleadas “emocional, perdido, maricón, con muchas ganas y apenas pocos recursos”

(2021:172). Por obra de la aventura y entre un texto y otro, entre el poema y el relato y de relato en relato, entre el personaje de Fernanda Laguna y el de Dalia Rosetti, tiene lugar el nacimiento de la narración y también la invención de un género que María Moreno (2006) llamó –refiriéndose a *Me encantaría que gustes de mí*– “novelita lesboplayera”: narraciones en parajes turísticos que parecen dramas, pero el humor los aplana en una “estética de la intrascendencia”.

De esta manera, entre el poema “Salvador Bahía, ella y yo” de Laguna y las “novelitas lesboplayeras” de Dalia Rosetti se percibe que el personaje y su relato no anteceden la aventura. Tal como señala Giorgio Agamben, en *La aventura*, uno y otra son simultáneos. En este ensayo, Agamben remonta su reflexión a la poesía medieval para sostener que la aventura es inseparable de su narración, de modo que ella misma es un evento de palabra que no antecede al relato en términos cronológicos (2018: 25). Esta simultaneidad entre palabra y evento, relato y suceso, también es señalada, aunque con un filtro irónico, por César Aira en su novela *Una aventura* (2017), donde un narrador alega no poder escribir la aventura que dice no haber tenido, mientras cuenta un accidentado viaje de trabajo a Uruguay. Así, Aira da una vuelta más a la hipótesis de Agamben, en la medida en que, como si fuera un teatro de cavilaciones, en su ficción la imbricación entre aventura y relato supone que la afirmación de la primera solo puede tener lugar en un relato que, sin embargo, no puede hacer de ella un episodio narrable. Contar la aventura sería, dice el narrador, “devaluarla” (9), motivo por el cual, ella no es lo relatado, sino la posibilidad del relato:

No podía contársela a nadie, los testigos y participantes apenas si habían entrevisto partes del todo, sin entender, no tenían modo de reconstruir la trama general, y además eran desconocidos entre sí que se habían dispersado por el mundo. La magnífica aventura, entonces, era mi tesoro y mi secreto. (9)

Aquí se dice, además, que la esencia de la aventura es su secreto –lo imposible de revelar que acucia a quien la experimenta– y que, por lo tanto, aquello que el evento excepcional pone en movimiento es la aventura de la lengua como búsqueda de una forma con la que rozar ese núcleo misterioso –para sí y ante los otros. En este tren, el pasado se vuelve materia que si narra lo hace solo para exponer el secreto ocultándolo o, mejor, para exponer que solo ocultándolo es que el secreto puede ser expuesto y esto es lo que se materializa en el poema de Laguna cada vez que se anuncia ese cuento cuyos episodios son referidos como contados en otra parte. La naturaleza intersticial y fugitiva de la aventura, en el juego entre secreto y revelación, empuja y enrarece la disposición a la narración como anuncio sin mensaje; por esta vía, aunque con resultados diferentes, el poema de Laguna y la novela de Aira parecen apuntar ambos a la intersección entre aventura y relato como instancia

productora de una forma para la escritura en tanto búsqueda que da lugar al nacimiento de la narración y, con ella, de un narrador.

### **Bejerman: el presente de la aventura**

El atractivo que ejerce la aventura no es, en muchas ocasiones, por su contenido que, en otra forma, apenas si nos habría de interesar, sino esa forma, la intensidad, la extremosidad con que nos hace sentir la vida.

Georg Simmel  
"La aventura" (1911)

En la introducción a *La tendencia materialista: antología crítica de la poesía de los noventa*, Ana Mazzoni, Violeta Kesselman y Damián Selci destacaron el modo en que los poetas de los noventa trabajaron con el contexto extraliterario dentro del poema. Allí, señalaron una "tendencia materialista" –término de linaje hegeliano– donde la verdad se halla en lo concreto, de manera que la poesía más que interpretar lo real, se dispone a encarnarlo. El poema "percibe" la coyuntura histórica y ese es, afirman, "el signo elemental de su actualidad" (2012: 1). Por eso, el presente es el tiempo por excelencia, "no entendido en oposición al pasado o al futuro, sino a lo intemporal, lo indeterminado, lo abstracto" (3), y aparece en los referentes del poema al incorporarlos ya adheridos a los discursos que los sitúan. Si bien la antología se restringe a la poesía y, asimismo, solo incluye a Laguna mientras Bejerman y Pavón quedan fuera, la observación acerca del presente como el tiempo privilegiado funciona para sus producciones poéticas, así como también para sus prosas ficcionales y ensayos.<sup>13</sup>

Esa relación con el presente, en la que Mazzoni, Kesselman y Selci detectan un signo de actualidad histórica, adquiere otros matices cuando ingresa la aventura. Si en Laguna la aventura brasileña enrarece la sintaxis del poema al realizar un envío al relato mientras anuncia el nacimiento de la narración y con ella la del personaje escritor/narrador, en *Presente perfecto*, de Bejerman, el relato del viaje a Brasil realiza un pliegue sobre el presente que habilita la proliferación novelesca. En este punto, la aventura, al mismo tiempo en que escribe la percepción del presente histórico, pone en marcha un relato

---

<sup>13</sup> La cuestión del presente y la actualidad como marca de los llamados "poetas de los 90" ha sido recurrentemente señalada por la crítica desde los primeros diagnósticos. Ver: García Helder y Prieto (1998).

absolutamente soberano y, en este sentido, como señala Georg Simmel en su ensayo clásico sobre el tema, de carácter ahistórico, puesto que, tal como se presenta la aventura, “ningún pasado la condiciona ni mira a ningún futuro” (1934:125), esto es, no es producto de nada y ella misma es improductiva.

Esta soberanía da pulso a los eventos experimentados por los personajes tanto de Laguna y como de Bejerman, que entran y salen de la aventura con vigor, inmediatez y, por momentos, cierta indiferencia, y en esa fórmula que combina proliferación y disociación, la narración resiste al relato como eslabonamiento de un devenir uno mismo, ya sea en términos formativos o identitarios. Una de las afirmaciones más retomadas del ensayo de Simmel es aquella por la que sostiene que la aventura está fuera del curso normal de la vida y, a la vez, guarda relación con el centro mismo de esa vida. Reproducida o combatida, suele puntualizarse en la separación entre vida y aventura, mientras se deja de lado lo que Simmel nombra como la “relación misteriosa” (1934: 126) que las mantiene unidas, y que evita la absorción de una en otra, al tiempo en que las presenta como indivisibles. El modo en que Bejerman titula una de sus novelas breves, *Presente perfecto*, es quizás la manera de nombrar ese pliegue en el tiempo que produce la aventura como evento del pasado que llega al presente menos como su condicionamiento que como posibilidad del relato, y esa simultaneidad entre evento y palabra de la que hablaba Agamben tiene nuevos efectos en la escritura. En ella, Brasil es también un escenario trillado para los encuentros eróticos entre mujeres, en el que, como dice la narradora, se vislumbra la “utopía de un mundo sin hombres, creada por la mente de Cecilia” (2004:72).

En 2004, Bejerman publica en la editorial Interzona el libro *Presente perfecto*, en el que incluye el texto homónimo y *Los dioses cazadores*. En ambos, una sensualidad distendida es celebrada en un relato que hace del viaje al turismo su escenario. En el primero, *Presente perfecto*, una fiesta barroca de despilfarro y opulencia hace de marco para que una de sus invitadas cuente sus aventuras de paso por una localidad amazónica. La fecha y el lugar que aparecen al final del relato, “Morro de São Paulo, enero de 1999”, sugieren una coincidencia entre las vacaciones a Brasil que la narradora cuenta en la *nouvelle* y las que pudo haber experimentado o fantaseado Bejerman en esas coordenadas. Del mismo modo, *Los dioses cazadores*, narración de un viaje de una pareja de amantes por el litoral argentino, declara al final haber sido escrito en enero de 2000, en La Coronilla, departamento de Rocha, Uruguay, llegando al Chuy, frontera con Brasil. Si en la segunda el viaje aparece como prueba al vínculo entre los protagonistas –“Parte del desafío impuesto al amor consistía en desplazarlo por un mapa de vacaciones” (2004: 94)–, en la primera, las vacaciones se cuentan por las conquistas de Sonia y según se va desplazando su deseo. En este sentido, si

la aventura por antonomasia, la amorosa, es tal no por la combinación de un elemento y el otro, sino por la potencia de su conjunción, la “fuerza conquistadora y la suerte insobornable” (Simmel 1934: 131) que acuden a la protagonista son los efectos vivificadores producidos por la intensidad de la aventura y cada encuentro es un nuevo bucle en la acumulación barroca que da forma a la novela.

El presente perfecto del título señala ese movimiento de estiramiento y doblez temporal que tiene lugar en la *nouvelle*, en los relatos que se incorporan al barroquismo sensual y disparatado de la fiesta, mediante la proliferación de las conquistas de la protagonista, así como en la sintaxis sobrecargada y en la mezcla de lenguas, sobre todo en el portuñol. Sonia cuenta tres y todas tienen lugar en las mismas vacaciones y hasta en la misma *pousada*. Todo parece sobrevenir como efecto previsible del lugar común –Brasil es un lugar a donde ir a tener sexo– y, a la vez, por obra de un encantamiento que abrillanta cada episodio: a Sonia todo le sucede como “sueños de una noche de verano”, de hecho, una posible transliteración al portugués de su nombre, “*sonha*”, coincide con el presente indicativo de segunda y tercera persona del singular del verbo *sonhar*/soñar.

La fiesta de la baronesa Dudú, por ocasión de los dieciocho años de su sobrino Karl Böhm, ocurre en las afueras de la ciudad de Buenos Aires. Parodiando el cuento de hadas, Blancanieves abre el relato dirigiéndose en caballo por la principal arteria porteña, la avenida 9 de Julio, hasta la mansión y allí se encuentra con Sonia, quien acaba de regresar de un viaje al litoral norte de Brasil donde “escribió como loca” (2004: 23). Eso que ha escrito en la playa se lo entrega a Blancanieves y enseguida el lector da con el relato de unas vacaciones en las que Sonia se aloja en la misma *pousada* que un grupo de “mujeres maduras” de malla enteriza que participaban de la organización llamada “Asociación de Lesbianas Empresarias Menopáusicas Casadas de los Estados Unidos del Brasil” (ALEMCEUBRA). Igualada en su condición de “excursionista”, Sonia busca incorporarse al grupo para seducirlas y ayudarlas a encontrar su “libertad”, objetivo que alcanza cuando se desarrolla una orgía en un paraje nudista.

Si la seducción es la estrategia declarada para que tengan lugar los contactos eróticos y con ellos el acto liberador, la protagonista se sabe favorecida por la propia extranjería y el “*exotismo da situação*” (2004:28) que ella acrecienta cuando se dirige a las mujeres en portuñol. Aquí, la mezcla de lenguas forma parte del magma gozoso que se pone en juego en la escritura de la novela, así como constituye también una jerga que escenifica la trillada circunstancia del argentino o argentina que inventa una lengua rudimentaria que la cree el portugués bajo la premisa de que el secreto de ese idioma se reduce a “todo con inha o inho y una voz más aguda que pito de bombeiro” (2004: 35). En este sentido, el portuñol es tanto



la aventura de la lengua que ha tenido lugar en la excursión como un señuelo para la seducción.

Con el ejemplo del veneciano Giacomo Casanova, Ottmar Ette afirma que la literatura de viajes se basa en dos impulsos estructurales: el deseo por el otro y el coleccionismo, los que responden a una misma lógica de lo diferido y lo inagotable, motivo por el cual el relato es en sí mismo un catálogo de lo obtenido que se espacializa y se abulta mientras continúa la búsqueda del objeto de su deseo (2003: 104). En las anécdotas que cuenta Sonia, los contactos eróticos que el viaje a Brasil ha propiciado emergen como irrupciones que pueden ser experiencias tanto místicas como eventuales, dramáticas o aburridas, porque el relato no es el registro de una colección de piezas únicas, por el contrario, está hecha de piezas intercambiables que no son sino “un cuerpo enamorado y cachondo” (Bejerman 2013: 87), la excusa del relato como posibilidad de escribir.<sup>14</sup>

La expresión “un cuerpo enamorado y cachondo” pertenece al cuento de Bejerman, “La mujer que me gusta llega tarde a la playa”, publicado en 2013 en la antología *Brasil. Ficciones de argentinos*, organizada por Eduardo Mulip e Issis Costa McElroy y nuevamente en 2014 en el cuentario *Heroína*. Este texto también lleva al final la inscripción de unas coordenadas: “Imbituba, 2002”, un balneario de Florianópolis. Bejerman escribe un romance fugaz entre una turista y una brasileña en una serie de fragmentos breves numerados en los que los personajes se entremezclan por un procedimiento de la voz narrativa que refiere a ambas como “la mujer que me gusta”. El relato del romance es más bien sobrio y fallido, así como la prosa es lacónica y templada, pero a pesar de esta diferencia respecto de *Presente perfecto*, este cuento enuncia el axioma de los textos que Bejerman emplaza en Brasil: “Las mujeres que me gustan se encuentran”, el que, además de señalar la acción que sigue en el relato, da cuenta de aquello que rige la ficción y la produce. La proposición afirma así que un encuentro entre mujeres es la ocasión de la escritura que, cuando aparece, está ya abierta a una multiplicación que es su misma condición: “las mujeres que me gustan tendrán muchos otros romances fugaces” (2013: 89).

---

<sup>14</sup> La expresión está tomada del cuento “La mujer que me gusta llega tarde a la playa”, publicado en 2013 en la antología *Brasil. Ficciones de argentinos* organizada por Eduardo Mulip e Issis Costa McElroy y en 2014 en el cuentario *Heroína*. Este texto también está firmado, “Imbituba, 2002”, un balneario de Florianópolis, y desarrolla un romance fugaz entre una turista y una brasileña, ambos personajes referidos por la voz narrativa como “la mujer que me gusta”. Este cuento enuncia el axioma de los textos que Bejerman emplaza en Brasil: “Las mujeres que me gustan se encuentran”, el que, cuando aparece, además de señalar la acción que sigue en el cuento, afirma el principio que rige la ficción y que la produce. De este modo, un encuentro entre mujeres es la ocasión de la escritura que está abierta a una multiplicación que es su misma condición: “las mujeres que me gustan tendrán muchos otros romances fugaces” (2013: 89).

En el vértice del relato y en medio del clamor, al modo de “Salvador Bahía, ella y yo”, la excursión turística por Brasil en *Presente perfecto* deviene sinónimo de inspiración que se materializa en la composición de un poema. Se trata, en este caso, de una oda a las tetas brasileñas escrita en portugués:

Tetas do Brasil

Saltan a mí en las playas  
Mientras ellas pasean  
Ante mis lentes de sol  
Yo me regodeo  
Y admiro sus corpiños de triangulito  
Tan ínfimos pero a la vez impidiendo  
La desnudez total  
Topless não

Impondré la moda  
Na quarta Praia  
Y al día siguiente  
Alguien más  
Se atreverá  
El viento acariciará sus pezones  
Enormes, puntiagudos, morenos  
Cumplirá mi deseo da  
Língua

¡Ellas son tan amigas!  
Entre todas harían  
Con copos de merengue  
Una gran torta nacional (30)

El poema retoma el furor liberador de Sonia, quien quiere “Patentar el topless no Brasú / En la playa de tus vacaciones” (30) y reconoce la potencia política de la afectividad entre mujeres. En esa búsqueda está también el “deseo da língua”, que es tanto el deseo del cuerpo como de una lengua del deseo; entre una cosa y la otra circula el erotismo que habilita Brasil, donde “vienen los deseos”, como decía en la nota publicada en *nunca nunca quisiera irme a casa*, citada más arriba. Así, la reserva utópica de esta aventura “ahistórica” y “presentista” (Maffesoli 2004), “frente a las utopías lejanas de la serena esperanza” mantiene una distancia infinitesimal con el futuro (Jankelevitch 1989:13-14), de donde proviene el *quantum* de intensidad que da forma al relato como experiencia de la inminencia. En esta línea, el nombre de la revista creada por Bejerman, *nunca nunca quisiera irme a casa*, parece expresar el deseo de que la aventura continúe en un recommienzo infinito.

Como en un sortilegio, el relato de Sonia ha tropicalizado la ciudad que ahora tiene morros y a los personajes: Blancanieves es Branquinha o Branca de Nevis. Cuando termina,

coincide con el final de la fiesta que desencadena una secuencia que va de lo detectivesco a lo apocalíptico, como si la *nouvelle* misma estuviera probando cuál es la forma de concluir mientras se desarma y “todo es ente corriendo como loco por la selva enfogueda” (2004: 69). El fin es también el del encantamiento, del que solo resta su talismán vuelto un objeto entre otros, distinguible solo como símbolo trivial de sexualidad libertina: “Lo único que quedaba, la sola prueba de esa aventura inenarrable eran los calzoncillos de leopardo. Todavía los tenía puestos. Un souvenir, dijo el Conde, envuelto en nubes de escepticismo” (69). Con ese souvenir, sin embargo, se figura la promesa de que la fiesta vuelva a comenzar.

### **Lo que vuelve: el souvenir de la aventura**

Lo único importante de viajar es traer cosas

Cecilia Pavón  
“S/T” (2010)

¡Siempre aventuras! ¡Siempre cajas de garotas para regalar!

Gabriela Bejerman  
*Presente perfecto* (2004)

La vinculación de Aira con las integrantes de Belleza y Felicidad desde los inicios del proyecto es declarada y ya conocida. En una nota firmada para el diario español *El País* pocos días después de los episodios ocurridos en diciembre de 2001, Aira señalaba con entusiasmo ambiguo la aparición de un nuevo paradigma en la cultura argentina, del que la poesía y los libros baratos hechos “a medias” del paisaje editorial porteño estarían siendo el laboratorio. En este presente precario –por pobre, por inestable, por suspendido–, se refiere a Belleza y Felicidad como su proyecto favorito: “El nombre es todo un programa de resistencia. Empezó siendo una tiendecita de souvenirs, de las de ‘todo por dos pesos’, propiedad de dos chicas de poco más de veinte años, Cecilia y Fernanda” (Aira 2002).

En el enunciado, “tiendecita de souvenirs”, resuenan tanto los comercios a los que hacía referencia Pavón en su recuerdo de la inspiración brasileña como aquello que circula entre el viaje de las chicas y algunos de sus textos brasileños. Pero además, esa “tiendecita” aparece junto a una referencia que aporta precisiones y lazos con el contexto en el que

escribe Aira: los “todo por dos pesos” también nombrados en su nota, polirrubros que se expandieron en los noventa, con productos económicos en su mayoría importados de China, prácticamente los únicos que podía consumir la clase media, lo que enfatiza el carácter kitsch de estas piezas conmemorativas, adquiridas y conservadas como registro indicial de una visita a tierras extranjeras. Se trata de objetos emblema, en muchos casos monumentos miniaturizados y bañados en un brillo estridente, con un valor ornamental, pero también de uso que roza la parodia: la Torre Eiffel pisa papeles o el lobo marino marplatense que indica el clima cambiando de color. En este sentido, el souvenir comporta una paradoja aparente: si, para quien lo compra, es la excepcionalidad del viaje lo que amerita su adquisición, el objeto es en sí mismo el reverso de la experiencia viajera como acontecimiento extraordinario, en la medida en que se trata de un artículo producido en serie y de fácil obtención: el souvenir encapsula y reproduce el viaje como experiencia turística, como imagen postal, en su orientación reconocible, que totaliza y redundante: el lobo marino incluye la leyenda “Mar del Plata” y es testimonio de un paso esperable por la ciudad costera, por los lugares que son por todos conocidos, incluso por quienes no han estado allí, porque “allí” deviene lugar común. En este sentido, el souvenir nombra la literatura de las chicas de Belleza y Felicidad, esas anécdotas producidas en las excursiones a un trópico turístico y trillado que pueden incorporarse, como el llavero de una estatuilla de Iemanjá o un imán del Cristo Redentor, al conjunto de nimiedades baratas expuestas en el local de Almagro.

Asimismo, la nota que Aira publica en el diario ensaya un diagnóstico del presente literario porteño en el marco del colapso económico, social y político desencadenado luego de una década de políticas neoliberales. La llamada “fiesta menemista” –que había permitido un bienestar económico marcado por el derroche y el mal gusto, tal como lo ilustraba la fórmula “pizza con champagne”– se sostenía en la convertibilidad y en la importación, y zanjaba un contraste sin matices entre una clase media que había logrado acomodarse y podía viajar al exterior y un sector muy amplio alcanzado por el desempleo y la pobreza que, si iba al exterior, era para buscar oportunidades laborales. De ahí que, cuando Aira elige el término “souvenir”, remita a un imaginario local: el del porteño que puede, como las chicas de Belleza y Felicidad, vacacionar en algún país cuyo cambio resulte favorecedor para traer de allí aquello que, siendo testificación del “afuera”, le permite al viajero reforzar la propia inscripción en el contexto del que ha partido.<sup>15</sup> En otras palabras, en los noventa, Brasil es el destino cliché de las vacaciones argentinas, de una clase media

---

<sup>15</sup> En el ensayo que publicaron Martín Prieto y Daniel García Hendler en *Punto de Vista* en 1998, “Boceto N°2 para un... de la poesía actual”, estos poetas y críticos realizan un diagnóstico y una caracterización de la poesía de los años noventa en la que los poemas de Laguna les inspiran una definición que podría referir a un souvenir: “Miniaturas banales, encantadoras y plásticas” (17).



que considera que desplazamiento y consumo están mutuamente implicados. En esta dirección, el viaje a Brasil en la literatura de las chicas de Belleza y Felicidad deviene, para decirlo en término aireanos, no un destino de extranjería, sino un dispositivo de argentinidad, o más precisamente de porteñidad (1993:18). El exotismo brasileño es prefabricado y su figuración en la literatura de Belleza y Felicidad una máquina para volverse más porteñas que nunca, al modo en que Aira las retrataba en los personajes de la novela *Yo era una chica moderna*:

Ni Lila ni yo habíamos transpuesto nunca el puente Alsina, ni ningún otro. Nunca habíamos salido de Buenos Aires, lo que era raro en esta modernidad viajera. Éramos excepcionalmente sedentarias. Toda la gente que conocíamos estaba yéndose todo el tiempo a Londres o Nueva York o Ámsterdam, y nos decían que nos faltaba experiencia de la realidad del mundo. ¿Pero qué más experiencia se puede tener que la vida? Lo que teníamos ante nosotras, la ciudad desmesurada y dormida, igual y distinta, era nuestra vida. Y la vida estaba tan fragmentada como la ciudad. Ella también se dormía y se despertaba, trabajaba, buscaba el amor. (2015:31)

En esa Buenos Aires de cartoneros, piquetes y polirrubros, Aira apuesta a la resistencia del proyecto Belleza y Felicidad en el que el souvenir asume una potencia que puede, a la vez, declinar de toda pretensión y producir una experiencia estética.

Brasil no es el *oriente* que, como señala Adriana Amante (2010), supo ser para los escritores románticos que padecieron el destierro en los tiempos de Rosas y llegaban a esa tierra extranjera e incómoda con el fin de volver los ojos sobre la propia patria para refundarla. Ni un “Brasil otro”, como para los románticos, ni un “otro Brasil” (2013: 83) como el que interesó a Perlongher, el Brasil de Belleza y Felicidad es el territorio de un goce que se trae en forma de anécdotas que no revelan nada y que no suponen ningún proyecto nacional. Se recupera, como se dijo, como la instancia de comienzo de un proyecto estético y las coordenadas que dan lugar al contar: desde el testimonio de inspiración de Pavón o las sensaciones del poema de Laguna, la aventura brasileña produce el porvenir de una escritura que se formaliza en una serie de relatos que hacen de él una geografía para el amor. Deviene así en un espacio en el que una utopía intensa y efímera desdibuja con ligereza las fronteras nacionales en un imaginario continentalmente mancomunado en lo festivo, tal como lo anunciaba la revista *nunca nunca quisiera irme a casa*. Veinticinco años después, desde Buenos Aires, en su libro *Nomadismo por mi país*, Pavón viaja a Brasil –y a Uruguay– y afirma que haberlo hecho y escribir al respecto no la contradice en el proyecto que adelantaba el título del libro porque “en realidad todos los países del Cono Sur son como un solo país, o al menos de este lado, la parte que es verde y húmeda” (2025:157).

Lejos de la tradición literaria argentina y su cosmopolitismo ilustrado, de este viaje se importan chucherías para acomodarlas entre las estanterías de Belleza y Felicidad.<sup>16</sup> Aquello que se trae del viaje a Brasil, su souvenir, es la escritura producida por obra del encuentro con la aventura como experiencia poética. La aventura entrega la anécdota, de modo que su valor queda suspendido en la posibilidad de narrar aquello que, sin embargo, está siempre delante de la escritura misma y trabaja su forma en la serialidad que supone y proyecta, en el porvenir de un género en otro, de un texto en otro y, también, en el anuncio de una afectividad sensual y fugaz entre mujeres.

### Referencias bibliográficas

- AA.VV. (1997-2001) *nunca nunca quisiera irme a casa*.
- Aira, César (1993). "Exotismo". *Boletín* 3: 73-79.
- Aira, César (2017). *Una aventura*, Buenos Aires, Mansalva.
- Aira, César (2015). *Yo era una chica moderna*, Buenos Aires, Interzona Editora.
- Aira, César (2002). "Los poetas del 31 de diciembre de 2001". *El país*, 7 febrero. Disponible en [https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html) Último ingreso 18/09/2025.
- Agamben, Giorgio (2018). *La aventura*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Amante, Adriana (2010). *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Arlt, Roberto (2013). *Aguafuertes cariocas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Bejerman, Gabriela (2004). *Presente perfecto*, Buenos Aires, Interzona.
- Bejerman, Gabriela (2013). "La mujer que me gusta llega tarde a la playa". Muslip, Eduardo y Costa McElroy, Issis (comps.), *Brasil. Ficciones de argentinos*, Buenos Aires, Casa Nova Editorial: 85-89.

---

<sup>16</sup> En 2024, la referencia al viaje a Brasil por parte de una de las chicas de Belleza y Felicidad vuelve a escena con el libro *Nomadismo por mi país*, un diario llevado entre 2021 y 2022, donde Cecilia Pavón registra sus días dictando talleres de poesía *on line* desde su casa "sentada en la mesita rebatible ubicada junto al dormitorio que da al jardín" (16). En principio, si el título parece comportar cierta ironía, esto se disipa cuando comienza a anotar sus recorridos por los bares de la ciudad en busca de un lugar donde escribir, en una escena de escritura propia de quien considera que Buenos Aires, la "urbe salvaje" (2020: 35), es "el centro del universo" (2023:123). Con el avance de las entradas, puede leerse un viaje a Necochea, otro a Trelew, también a Uruguay y dos veces a Brasil, de modo que nuevamente el título se ve interpelado en su vaguedad. En cierto punto, esto parece responder la lógica con la que escribe Pavón, quien dice y se desdice a cada paso, como si se escribiera bajo la premisa: "así como te digo una cosa, te digo la otra", la que expresa simultáneamente rebeldía y autoconcesión.



- Bioy Casares, Adolfo (2010). *Unos días en Brasil. (Diario de viaje)*, Buenos Aires, Páginas de espuma.
- Buarque de Hollanda, Heloísa (org.) (2007). *26 poetas hoje*, Rio de Janeiro, Aeroplano editora.
- Ette, Ottmar (2003). "Los caminos del deseo. coreografías en literaturas de viaje". *Revista de Occidente* 260: 102-115.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual". *Punto de vista* 60: 13-18.
- Jankelevitch, Vladimir (1989). *La aventura, el aburrimiento, lo serio*, Madrid, Taurus.
- Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- Laguna, Fernanda (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte*, Rosario, Iván Rosado.
- Laguna, Fernanda (2020). *Amor total: los 90 y el camino del corazón*, Rosario, Iván Rosado.
- Laguna, Fernanda (2023). *Control o no control. Poemas 1999-2011*, Buenos Aires, Mansalva.
- Laguna, Fernanda (2023a). *Los 2000. ¿Estás preparada para ser feliz?*, Buenos Aires, Mansalva.
- Maffesoli, Michel (2004). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Mattoni, Silvio (2021). *¿Qué hay en escribir?: de Maurice Blanchot a Fernanda Laguna*. La Plata, EME.
- Mazzoni, Ana; Kesselman, Violeta y Selci, Damián (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los noventa*, Buenos Aires, Paradiso. Disponible en [https://seminarioeuraca.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/10/selcikesselmanmazzoni\\_notasenlatendenciamaterialista.pdf](https://seminarioeuraca.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/10/selcikesselmanmazzoni_notasenlatendenciamaterialista.pdf) Último ingreso 18/09/2025.
- Modarelli, Alejandro y Rapisardi, Flavio (2019). *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*, Buenos Aires, Editorial La Página.
- Moreno, María (2006). "La flor de mi secreto". *Página 12, Radar*, 16 julio. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2154-2006-07-16.html>. Último ingreso 18/09/2025.
- Novelli, Julieta (2023). *El camino de la performance: Fernanda Laguna y la invención de formas de hacer*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/162436>. Último ingreso 18/09/2025.
- Novelli, Julieta (2023<sup>a</sup>). "El desplazamiento del deseo en la poética de Fernanda Laguna". *Revista internacional de Culturas y literaturas* 26: 128-139.

Ortiz, Mario (2002). "Hacia el fondo del escenario". *Vox* 11-12. Disponible en [https://www.proyectolux.com.ar/virtual\\_11\\_12.htm#mario](https://www.proyectolux.com.ar/virtual_11_12.htm#mario). Último ingreso 18/09/2025.

Palmeiro, Cecilia (2010). *Desbunde y felicidad. De la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título.

Pavón, Cecilia (2020). *Todos los cuadros que tiré*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Pavón, Cecilia (2023). *Diario de una persona inventada. Poesía reunida (2001-2023)*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Pavón, Cecilia (2024). *Nomadismo por mi país*, Buenos Aires, Blatt & Ríos.

Pavón, Cecilia (2025). *Poesía estructurada*, Buenos Aires, Vinilo Editora.

Pavón, Cecilia (2019). "Entrevista com Eduarda Rocha. A poesia vem de uma vontade de nos modificarmos". *Revista Capivara*. Disponible en <https://www.revistacapivara.com/poesia-vontade>. Último ingreso 18/09/2025.

Perlongher, Néstor (2013). *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Rosetti, Dalia (2005). *Me encantaría que gustes de mí*, Buenos Aires, Mansalva.

Rosetti, Dalia (2021). *El fuego entre nosotras*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Rubio, Alejandro (2012). "Contratapa". Laguna, Fernanda. *Control o no control*, Buenos Aires, Mansalva.

Sarmiento, Domingo Faustino (1993). *Viajes por Europa, África y América. 1845-1847*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, col. Archivos.

Simmel, Georg (1934). *Cultura femenina y otros ensayos*, Madrid, Revista de Occidente, 1934.

Yuszczuk, Marina (2013). "Arte sin tradición, presentes sin espesor". *Boletim de Pesquisa Nelic* 13/20: 25-45.

**Guillermina Torres Reca** es Profesora y doctora en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Se desempeña como docente de Teoría Literaria I en el departamento de Letras de la FaHCE (UNLP) y como becaria posdoctoral del CONICET. Es investigadora en formación del Centro de Teoría y Crítica Literaria en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). En su tesis doctoral abordó los exilios de Manuel Puig y Néstor Perlongher en Brasil, a partir del problema de la traducción y los usos del portugués. Su tema de investigación actual se titula: "Escrituras del desplazamiento entre Argentina, Brasil y Uruguay: literatura, viaje y comunidad en la narrativa contemporánea de mujeres". Realizó estudios en la Unicamp, UFMG y UB, y publicó artículos en revistas especializadas y en libros colectivos.