

Modulaciones de lo plebeyo en los poemas de Fernanda Laguna

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

Resumen: El artículo reflexiona sobre la materialidad de los poemas de Fernanda Laguna a partir de la noción *archivo plebeyo de la imaginación poética* propuesta por Sara Bosoer (2017). Se trata de un archivo incómodo, capaz de cuestionar las jerarquías artísticas y eludir las representaciones hegemónicas. Uno de los rasgos de este archivo plebeyo es el abaratamiento como gesto político de desacralización cuyas modulaciones despliegan diferentes experiencias de disputa y desplazamientos respecto de los supuestos dominantes de un período. Nos interesa, entonces, explorar este gesto en la poesía de Laguna; y las modulaciones del abaratamiento en el uso de un lenguaje precario y en la aparición de versiones profanas de figuras religiosas, como la Virgen y Dios, en el espacio de sus poemas.

Palabras clave: archivo; imaginación poética; plebeyo; Fernanda Laguna; abaratamiento

Modulations of the plebeian in the poems of Fernanda Laguna

Abstract: The article reflects on the materiality of Fernanda Laguna's poems based on the notion of the *plebeian archive of the poetic imagination* proposed by Sara Bosoer (2017). It is an uncomfortable archive, capable of questioning artistic hierarchies and eluding hegemonic representations. One of the features of this plebeian archive is its cheapening as a political gesture of desacralization whose modulations display different experiences of dispute and displacement with respect to the dominant assumptions of a period. We are interested, then, in exploring this gesture in Laguna's poetry; and the modulations of cheapening in the use of a precarious language and in the appearance of profane versions of religious figures, such as the Virgin and God, in the space of his poems.

Keywords: archive; poetic imagination; plebeian; Fernanda Laguna; cheapening

Fecha de recepción: 11/11/2020

Fecha de aceptación: 30/11/2020



I. Introducción

Como ha señalado la crítica, los anclajes de la obra de Fernanda Laguna en la tradición poética han resultado sino débiles (Porrúa 2003) al menos impuestos por una lectura hiperculta, lo que Anahí Mallol llamó, refiriéndose no sólo a Laguna sino a la estética de *Belleza y Felicidad*, “esfuerzos teóricos por rescatar esa puesta a mínimo de lo poético como valor de una re-inmersión de los textos en una tradición cultural y literaria” (2017:70). De manera que ensayaremos un modo de modificar la manera de (no)leer la obra de Laguna, es decir, de movilizar las experiencias históricas que se han cristalizado en esas maneras de leerla. ¿Cómo reordenar, reorganizar, las relaciones tejidas por la cultura? ¿Cómo poner de relieve la puesta en tensión que manifiestan sus poemas, no sólo en el momento de su emergencia, sino más de veinte años después?

Con el objetivo de revisar las lecturas y la idea de tradición, trabajaremos con la noción de “archivo de la imaginación poética” propuesta por Ana Porrúa en “La imaginación poética: entre el archivo y la colección” (2013). Allí, Porrúa propone pensar un archivo heterogéneo, no lineal, que se da a ver por series o colecciones y no por líneas cronológicas. En este archivo, el artista es quien manipula y colecciona imágenes por montaje, como una forma de la “autobiografía artística”, ya que se tejen afinidades que permiten cifrar una figura de artista y las relaciones que establece el poema entre los fragmentos de la imaginación poética; es decir, los archivos que el artista asedia, los elementos que relee y activa en el presente. Dichas relaciones y conexiones que permite leer el archivo no son sólo literarias -son relaciones que, como señala Sara Bosoer (2017), exceden la intertextualidad-, sino múltiples. Un archivo puede permitir leer modos de la experiencia que están en relación con la cultura, las imágenes de una época, y los distintos discursos.

Por un lado, entonces, el artista es quien colecciona y manipula las imágenes, por otro, el poema se convierte en el soporte -como la mesa de



montaje- en el que se (re)construye una constelación entre las imágenes. Me parece interesante retomar la noción de mesa de montaje, primero por su anclaje doméstico, y luego por la recuperación que hace Porrúa, junto con Didi-Huberman, del término latino *tabula -tableaux-* para pensar en el soporte que reúne los distintos elementos; en efecto, una parte de la crítica ha utilizado el término “*tabula rasa*” para definir, justamente, poéticas de los noventa que no asumirían un linaje o tradición poéticos. Si pensamos en la idea de archivo y ya no de historia lineal, si hacemos saltar el continuum de la historia (Benjamin 2008), y leemos a partir del montaje, leer el poema como “*tabula rasa*” obliga a preguntarse por lo que falta. De hecho, las imágenes y objetos que se montan en la tabla pueden no coincidir con los valores y expectativas de las lecturas legitimadas, lo que habilitaría la pregunta sobre qué es lo poético o poetizable para estas lecturas críticas que sólo ven una tabla vacía. Por lo tanto, un archivo de la imaginación poética permitiría leer, levantar, como el arqueólogo, aquellas relaciones que se perciben como nulas o secretas. En este sentido, sugiere Porrúa, más que las imágenes, importan las relaciones secretas establecidas entre ellas por montaje. Así, la tabla/la mesa/el poema no son el archivo sino la imaginación poética, capaz de recrear, a partir del juego, estas relaciones -siempre móviles- entre imágenes, y delimitar una cartografía posible que permita rodear el archivo con el que cada poeta arma su propia serie o colección.

De modo que utilizaremos la noción de *archivo plebeyo de la imaginación poética* propuesta por Bosoer (2017), en tanto que el archivo plebeyo, como principio constructivo que permite hacer saltar/revisar la cronología lineal, habilita la lectura de las tensiones, los elementos supervivientes, las persistencias, los puntos de enganche (Foucault 2002), de una historia materialista.



II. Archivo plebeyo de la imaginación poética

Un archivo de la imaginación poética, entonces, permitiría levantar, como el arqueólogo, aquellas relaciones que se perciben como nulas o secretas. Ahora bien, habría que preguntarse qué materiales reorganiza un *archivo plebeyo*, cuáles exhibe, cómo son sus movimientos. Lo plebeyo, afirma Bosoer, lucha por distinguirse de la cultura hegemónica con la que entra en tensión: “En este archivo plebeyo está también presente (o este archivo es plebeyo porque incluye) la mirada que de lo subalterno producía la cultura letrada dominante en cada período” (2017: 62). Lo plebeyo como archivo incómodo, tal como lo propone Bosoer, se distingue no solo del oprimido sino de la idea de lo popular criollo,¹ de modo que se acerca a la idea de lo desprestigiado, aquello que despliega tensiones con la cultura dominante.

Pero, ¿por qué Laguna puede inscribirse en este archivo? Uno de los gestos que destaca Bosoer es el “abaratamiento”, es decir, un movimiento que implica cuestionar las valoraciones dominantes sobre el arte y la literatura. De este modo, Bosoer leerá un rasgo del archivo plebeyo en el “uso de lo clásico abaratado” como una manera de cuestionar las jerarquías artísticas, y eludir – desbaratar– las representaciones hegemónicas (65). El abaratamiento, entonces, como un gesto político de desacralización cuyas modulaciones despliegan diferentes experiencias de disputa y desplazamientos respecto de la cultura letrada dominante de un período. La pregunta es entonces ¿qué formas de abaratamiento modula Laguna en sus poemas? ¿Qué materiales toma y reordena?

II.I Palabras baratas y escasas

Ya en “Boceto n° 2 para un...de la poesía argentina actual”, Daniel García Helder y Martín Prieto señalan como característica de ciertas poéticas de los noventa un gesto de abaratamiento del lenguaje, los poetas “copian lo que tienen en la cabeza sin traducirlo a un lenguaje elevado, o en todo caso

¹ Línea que comienza, según Bosoer, con la gauchesca (2017:60).



rebajándolo” (1998: 15). En consonancia, Edgardo Dobry (2007) sugerirá que los poetas de los noventa son hacedores de una “poesía devaluada” cuyo material ya no es “el oro del idioma” sino la “palabra desgastada” (274). De este modo, rebajamiento del lenguaje y palabras desgastadas permiten nombrar una de las modulaciones del abaratamiento del lenguaje en cierta poesía de los noventa. Ahora bien, ¿cómo recortar a Laguna de este continuum generacional?, ¿cómo se da esta modulación en su poética? El gesto de abaratamiento sobre el lenguaje no es igual en Laguna que en otros poetas de los noventa. En *La zanjita* de Juan Desiderio, por nombrar uno de los ejemplos más citados de los poetas de los noventa, leemos: “Meté la mano/ sacá lo hueso de poyo/ de la zanja” (1992 s/n). En estos versos, en la caída de la “s” o el reemplazo de la “y” por la “ll” en “poyo”, observamos una transcripción fonética que no intenta construir una poesía coloquial sino que, como señala Marina Yuszczuk en su tesis, descubre lo poético en un habla “marcada culturalmente como marginal y situada en un barrio periférico” (2011: 220). En Desiderio, entonces, hay una transcripción del habla como material poético sin distanciamiento ni jerarquías con otros materiales legitimados culturalmente como poéticos. Sin embargo, en Laguna no hay transcripción fonética de una variedad lingüística sino un desvío de las normas ortográficas y errores de tipeo. Esta característica de la poesía de Laguna fue asociada, como veremos en la lectura de Tamara Kamenszain (2016), al analfabetismo y la voz infantil, por insinuar el gesto de escribir como si fuese la primera vez.² No obstante, leemos en este desvío de la norma, antes que desconocimiento o “saber de principiante” (Montequin 2003), más bien indiferencia y provocación; una voz que denuncia una idea del lenguaje

² A propósito de la muestra titulada “Subjetiva 1999-2002. Belleza y Felicidad en retrospectiva”, organizada en enero de 2003 por Emiliano Miliyo en *Belleza y Felicidad*, Ernesto Montequin escribe un texto curatorial -que finalmente fue excluido de la muestra - en donde al momento de definir las obras de ByF alza la cuestión de la inocencia infantil del grupo: la figura de artista reivindicada por ByF es la de un “eterno principiante”, amateur, que “ingresa en el arte en un estado total de inocencia”. Véase: Montequin, E. (2003). “Estertores de una estética” en: ramona. Revista de artes visuales N°31: 34-40.



como material extraño dominado por otro. A partir de esta premisa, Laguna amplía los modos poéticos o poetizables entrando en tensión no sólo con la idea de lo poético sino con la cultura.

El tratamiento de la cuestión ortográfica en la literatura ha sido problematizado por Roland Barthes en “La libertad de trazar” (2013), al pensar en la ortografía como representación de la ley. En este texto, Barthes analiza una discusión sobre la ortografía que tiene lugar en la novela *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert en la que uno de los personajes concluye diciendo: “¿Y si la ortografía no fuera más que una broma?” (69). A partir de esta intervención, Barthes no sólo denuncia la legalidad del sistema sino las sanciones que recibimos desde la primera infancia y los efectos de exclusión que las faltas ortográficas generan. Nos parece interesante citar aquí el artículo en la medida en que propone la idea de que, muchas veces, la ortografía legalizada “impide al que escribe gozar de la escritura, de ese gesto feliz que nos permite poner en el trazado de una letra *un poco más* que la simple intención de comunicar” (71). En este sentido, las producciones de Laguna -todas sus producciones anteriores a *Control o no control*- parecen responderle que sí a la pregunta del personaje de Flaubert: la ortografía no es más que una broma o una arbitrariedad banal que no merece la menor preocupación ni revisión -parte de la lógica editorial de *Belleza y Felicidad*-; porque lo que mueve a su poética en una primera etapa es la urgencia del deseo y del goce, el “gesto feliz” que suele asociarse a la poética de *Belleza y Felicidad*, pero sobre todo a la poética de Laguna, un trazo libre y ligero que habilita nuevos modos de pensar lo poético, de llevarlo un poco más allá. En efecto, Laguna se tomará en serio otros materiales que culturalmente son tomados en broma y, tomará como una broma, devaluará, lo que culturalmente se considera serio.

Esta operación de desbaratar el lenguaje puede verse, por ejemplo, en las recurrentes alteraciones de la norma ortográfica que aparecen en los poemas editados por Laguna, ya sea en las autoediciones o en *Belleza y*



Felicidad. Por nombrar sólo un ejemplo, en *I love you don't leave me* (2008a) leemos: “mestruar” en lugar de “menstruar”; “no te vallas” en lugar de “vayas”; “razgos” por “rasgos”; “bomitar” en lugar de “vomitar”. Me interesa citar esta plaqueta ya que dichos términos fueron corregidos en el mismo poema publicado por Iván Rosado en *La princesa de mis sueños* (2018). Esto podría sugerir que la mirada de un editor -a diferencia de la edición de 2008 que es editada por Laguna en *Belleza y Felicidad*- agrega el saber de la norma y la voz de los poemas no entra en tensión con este saber dominante o, al menos, no es la tensión que le interesa explorar diez años después. Volviendo, entonces, a la etapa anterior a *Control o no control*, decíamos que, además de las faltas ortográficas, aparecen, en menor proporción, los errores de tipeo como una marca de la precariedad del lenguaje. En *Samanta* (1999c), leemos: “me sioento” (4) en lugar de “siento”; o: “-El otro día recibí un mensaje” (5) en lugar de “recibí”. Es preciso mencionar que las plaquetas de *Belleza* retomaron la filosofía DIY -Do It Yourself (Hacelo vos mismo)- proveniente del punk, trabajando a partir de lo que se tiene a mano, en una edición rápida y barata; y lo que distinguió a estas plaquetas de otras editoriales independientes de los noventa fueron, justamente, las marcas de la urgencia manifiestas, por ejemplo, en las erratas (Yuszczuk 2011).

Luego del cierre de la editorial, observamos un pasaje a la norma que comienza en la edición de *Control o no control* (2012) de Mansalva, donde se corrigen la mayoría de las faltas ortográficas pero persisten algunas vinculadas con la acentuación cuando leemos, por ejemplo, “soy muy capáz” (180) en lugar de “capaz”; y continúan su recorrido de normalización con la poesía reunida por Iván Rosado en 2018. En este mismo año también se edita el libro *Los grandes proyectos* en donde la operación de abaratamiento del lenguaje, que ha quedado atrás en estas nuevas ediciones, aparece como un gesto de fidelidad a su procedimiento y se condensa en un solo poema titulado “Tomar alcohol no nos hace mejores personas” (2018b:66) al que nos referiremos más adelante.



Asimismo, en gran parte de los poemas de Laguna se observa la construcción de una voz inexperta, que tiene miedo de decir mal o que no sabe cómo decir. Este no dominio del lenguaje puede leerse a la luz de lo que propone Paula Siganevich (2018): un empezar desde el principio como una posible “treta del débil” (Ludmer 1984). El no saber o decir que no se sabe del que habla Josefina Ludmer en su ensayo “Tretas del débil” permite de alguna manera reorganizar el campo del saber, las distinciones entre el saber sagrado y profano, entre lo que se estudia en los libros y lo que se aprende en la realidad. En las producciones de Laguna ingresan materiales de distintas procedencias -la TV, la religión, la música, los cuentos de hadas- y se borran las jerarquías establecidas por la cultura dominante. Ante la lengua patriarcal, la predominancia de hombres en el campo del saber, de las letras y de la poesía, Laguna escribe: “mirá/ lo en pedo que estoy que no puedo ni escribir. este es mi/ lenguaje. te gusta =?” (2018b: 66). Aquí el desbaratar el lenguaje está vinculado con los errores de tipeo, errores que también pueden pensarse desde la escena de tomar alcohol aludida en el título. Los errores de tipeo que, como mencionamos, fueron una de las marcas de las plaquetas de *Belleza y Felicidad*, producto de la rapidez de la edición, se vuelven sistema en este poema: “ahi estaa;;;”; “regaetón esectacular”; o “fui a baila”. La caída de la “r” final -en “fui a baila”- no está imitando la oralidad; sino más bien imita la rapidez de la escritura y la falta de corrección de los primeros poemas editados de Laguna. La falta de corrección es, a su vez, una decisión poética y política: elige escribir con un lenguaje precario, en algunos casos al borde de lo legible, configurando una voz vulnerable y provocativa a la vez: “el dice aue escribo mal/que no corrijo/ pero si estoy en pedo...” (66). La provocación se vincula con aquello que Ludmer lee en la treta del débil: hay una aceptación del lugar asignado por el otro -“él”- que se combina con un enfrentamiento. En el poema *Salvador de Bahía, ella y yo* (1999b), leemos:

es mi *primer cuento*
es lo más largo



que he escrito.

Mi proyecto ambicioso,(...)

He imitado
a grandes *escritores*
como Bocaccio,
César Aira,
Clarice Lispector,
Cecilia Pavón,
Gabriela Bejerman
y Pablo Coelho.

Antes de escribirlo
tenía mucho miedo
de caer en algo superficial
frívolo o tonto o
de no poder lograrlo
(1999b: s/n)³

Se imita a quienes tienen el saber y la palabra, “los grandes escritores”, y se manifiesta un miedo a la escritura; dado que el atreverse a entrar en ese espacio encierra temor. Sin embargo, la serie de “grandes escritores” mencionados es una serie que se desvía de la cultura dominante, una serie intervenida, que, justamente, diluye las divisiones entre literatura buena o mala, grandes y malos escritores, hombres y mujeres, géneros mayores y menores (libros de autoayuda, novelas, poemas). Un escritor como César Aira, asociado a un lector más “culto” o snob, leído y estudiado en la facultad, frente a un lector masivo como el que se asocia a Paulo Coelho, conviven sin ninguna distinción bajo el rótulo de “grandes escritores”. En el mismo poema, leemos:

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

3 La cursiva es nuestra.



(1999b: s/n).

Aquí vemos la construcción de una imagen de escritora que simula desconocer las reglas del lenguaje -las conjugaciones verbales- y que tiene pocas palabras -no tiene los adjetivos apropiados-; de hecho, unos versos más adelante dirá que se “marea” con tantas palabras.

De esta forma, si en el contexto de los 2000, la moneda se devalúa, en estos poemas de fines de los noventa y principio de los 2000, las palabras son esas monedas, no sólo devaluadas sino escasas. La escasez de palabras sería una tercera operación dentro del abaratamiento del lenguaje que, a diferencia de las primeras -alteración de la norma ortográfica y errores de tipeo-, se mantiene también en sus ediciones de Mansalva (2012), Iván Rosado (2018a) y Página 12 (2018b). La escasez aparece, por ejemplo, en el poema “Reflexiones automáticas”:

Tengo pocas palabras para usar,
quiero utilizar más
pero no se me ocurren
¡Jamás!
Mi espontaneidad es simplota y escueta
(2012: 51).

De hecho, la operación de señalar la escasez o el poco conocimiento sobre el lenguaje alcanza los poemas de *Los grandes proyectos* (2018b): “¿Algo va con h?” (55). O: “Tengo tantas cosas que me entristecen hoy/ que sólo si fuera un genio podría nombrarlas/(...)/ ¡Yo qué sé!” (14). Estos versos tematizan la falta de palabras para nombrar la experiencia, hasta el punto de cerrar el poema con el verso: “no sabemos qué decirnos” (14). En consonancia, el poema “Enter” comienza repitiendo la palabra “enter” y agrega:

Con un enter más
el poema se hace más largo
y si hacemos
enter
enter
enter
enter



¿Se escribe así enter?
No sé
igual se entiende...
(2018b: 92)

Como si la única posibilidad de hacer que el poema avance fuese escribir el gesto del vacío del verso, lo que se debería apretar después de escribir la/s palabra/s que acá falta/n de cada verso, y repetirlo, como un modo de perpetuar la ausencia, simulando no conocer siquiera cómo se escribe el término.

II.II Versiones baratas de las figuras religiosas: una virgen sexualizada y un Dios borracho

Otra modulación de la lucha y tensión por los usos autorizados y legítimos de la cultura puede verse en la apropiación de las imágenes religiosas que hace Laguna en sus poemas. En *Salvador Bahía, ella y yo* (1999b), la figura de la virgen ingresa en el poema, aunque de manera desviada. Leemos:

mi Diosa
increíble.
Virgen por siempre
para siempre
desde siempre,
mi divina,
alucinante
madre y amante,
amiga,
Diosa
mi Reina.
(s/n).

Si bien la Virgen sigue siendo nombrada como madre, ahora disputa el lugar de Dios con mayúscula, el de amante, el de amiga y Reina. En este pasaje de Diosa a Reina observamos la construcción terrenal y desacralizada de su figura. Al mismo tiempo, la palabra “Virgen” trae a primer plano la sexualidad –por siempre, para siempre, desde siempre– y hace sentido con la noción de amante que aparece unos versos más tarde. En el poema, el yo poético entra



en éxtasis ante la aparición de esta virgen vestida de celeste con un manto brillante, tal como se la representa desde la institución, pero -y aquí el desvío- es una aparición religiosa profanada ya que lo primero que hace la virgen es pedirle fuego. Ningún milagro, ninguna revelación, la virgen pide fuego a lo que el yo poético responde: “yo estaba toda encendida” (s/n). La figura de la santa se sexualiza y se humaniza, tanto que ese manto celeste desaparece: “¿fuego?/ ¿ella fumaba?/ ¿estaría vestida de jeans?” (s/n), se pregunta. La virgen ahora es una chica, vestida de jeans, con necesidades terrenales en las playas del paraíso -espacio que cobra también una doble significación con los pares paraíso/virgen y paraíso/playa-. De modo que el movimiento de abaratamiento necesita de la mezcla: por un lado, la aparición de la virgen con su manto como un momento cúlmine en la vida -“el momento tan esperado/ durante esos largos 26 años” (s/n)- que emociona, genera miedo y felicidad; por otro lado, la sexualización y humanización que la separan de su origen sagrado y puro. La virgen no deja de ser una figura digna de adoración pero desviada de la representación institucionalizada.

En esta serie, puede leerse el poema “Plantas salvajes”, cuyos subtítulos son: “Hadas” y “La Virgen”. Aquello que iguala a las figuras de estos dos mundos -los cuentos infantiles y la religión- es la cuestión de fe; en los poemas se cree en ambas figuras femeninas, y a ambas se las asocia con la fantasía. Este movimiento de tomar a la Virgen y colocarla en el mismo sitio que las hadas, implica una reescritura desviada:

No digo que no existan las hadas...

Pero a mí no me sacían.

Y ¿la Virgen?

¿Creo o no?

Podría dejar de creer en ella y chau...

desaparecería de mi vida

y me convertiría en alguien que no tiene ningún contacto

con el ser más bello

que me imagino.



Jamás la he visto
en carne o en lo que ella estuviera hecha,
pero sé que tiene el cabello largo
porque hay pinturas bellísimas de ella.
(2012: 80).

Así, por un lado, la fe se vuelve precaria: el yo sabe que tiene el poder de decidir sobre la existencia de la virgen; si deja de creer, desaparece. Por otro lado, la importancia de la figura de la virgen reside en su belleza, mejor, en las representaciones pictóricas de su belleza -unos versos antes leemos que prefiere “las *imágenes* religiosas” a las hadas porque las puede abrazar-. En este poema, entonces, la virgen se vuelve pura imagen, pura superficialidad.

Este uso profano de la deidad femenina no se observa del mismo modo en el uso de figuras de otras religiones. En el poema “Éxtasis”, por ejemplo, leemos: “Oh... ¿Dónde estás virgen mía?/ Mi rescate de estas zonas./ Iemanjá está en el mar, lo sé.” (2012: 101). Es decir, el lugar de Iemanjá -la divinidad del mar de la cultura yoruba- no es discutido, mientras que sí se discute el lugar de la Virgen que, según la cultura cristiana, sería el cielo. Asimismo, en este poema, la virgen se convierte en una especie de heroína: “la Señora Piedad”, con poderes como “el rayo fulminante del dolor” que es capaz de transformarse en éxtasis -idea que ya había aparecido en *Salvador de Bahía, ella y yo* (1999)-.

El valor de la virgen ligado a la belleza, aparece también en uno de sus poemas que reúne el libro *La princesa de mis sueños* de Iván Rosado. El poema, sin título, comienza: “Virgen mía!/ Bella/ como vos sabés” (2018a: 80). Y continúa dirigiéndose, otra vez, a la *imagen* de la virgen que cuelga del pecho de una chica en el colectivo: “Bellísima/ con tu capa/ del color de la plata” (2018a:80). Si en “Plantas salvajes” la belleza en la imagen de la virgen estaba en las pinturas, acá está en la cadenita de plata de una chica del micro. La virgen convertida en pura exterioridad como un objeto pop. Aunque quizás



sea en el poema “A ella que en algún lugar me espera” en donde se destaque con mayor precisión la importancia de la imagen de la virgen:

Te extraño amiga de mi corazón.
Te imprimí
como si fueras una cosa.
Llevé tu foto a un lugar
y te hicieron de tinta y piel
(2018b: 57).

Aquí la apropiación de la imagen de la virgen es literal. En efecto, los versos describen la historia del tatuaje de la virgen, que aquí es “amiga”, como un largo arrepentimiento por haberla transformado en “una decoración en mi pierna” (58) y por haber intentado atraparla “en lo negro” y sacarla de su lugar en “lo alto”. Más allá de las coincidencias con algunas de las cuestiones que señalamos en los poemas, es interesante destacar la construcción de una imagen erótica de la virgen a quien se desea sexualmente y cuya sexualidad no sólo no es pura –en el sentido de reservar la virginidad a Dios– sino que se desvía de la heterosexualidad que ordena La Biblia.⁴

Un movimiento similar puede observarse en el abaratamiento de la figura de Dios.⁵ En *Los celos no ayudan, la culpa tampoco. (Autoayuda)* (1999a), el yo –se llama a sí misma “atea”, “porque creo que no es indispensable/ creer en él” (3)– reflexiona sobre la (no) existencia de Dios –alterna entre la escritura del término con mayúscula y minúscula– y dice “Dios no es perfecto” (2). Luego describe el vínculo de Dios y sus fieles como una amistad importante como ser amiga de Andrea del Boca o de “la novia de un cantante conocido”

4 Mientras que en otros poemas se equiparará a la Virgen –bajo la figura de Santa Teresa, Santa Teresita y Santa Clara– a artistas como Duchamp, el Bosco, Giotto y a las “brujas” quemadas que “crearon las ciudades acomodando vasos en la alacena” (2012: 53). Es interesante pensar esta serie de poemas junto con el texto “Ave María purísima, te quiero y sos mi ídola, aunque muchos no te quieran”, con el que abre *Espectacular. Cartas y textos de arte* (2019). En este texto, la virgen es, al igual que en *Salvador de Bahía, ella y yo*, además de una madre, una amante, “la que no entiende nada y por eso vive siempre en éxtasis”, “la única representación sexual de la Iglesia”, a quien “todo Occidente se la quiere coger” y es “súper lesbica” (19).

5 Dios con mayúscula –aunque a veces aparezca con minúscula– remite a la tradición cristiana. A las deidades de otras culturas las llamaré por su nombre: Visnú y Júpiter.



(3). Acá observamos la mezcla de esferas, de mundos, cuyo movimiento de abaratamiento va de la religión a las imágenes televisivas, la farándula. Es decir, Dios y la Virgen importan en los poemas de Laguna pero importan lo mismo que un famoso o, aún más hacia el margen, “la novia de”. Ahora bien, es interesante indagar unos de los últimos versos del poema en donde aparece el deseo: “Y al acostarme/ soñar imágenes preciosas/ con mucho brillo/ y desear creer en ellas” (4). Observamos, aquí, la religión vinculada a las imágenes y estas al deseo como una forma de tensión y desvío no sólo respecto de la institución religiosa sino de la idea de deseo: se desea una imagen, no a un sujeto. El poema continúa:

siempre va a estar dios
para compartir esas imágenes conmigo.

El y yo o ella y yo
en mi cama/
(1999a: 4).

En estos versos, puede leerse en el pasaje de “él” a “ella” una intervención política sobre la idea de género. Y por último, en una profanación radical, se sitúa a dios en la cama compartiendo el deseo.

El poema titulado “(Este cuento no tiene título)” (2018a), recupera la figura de Dios como un personaje que conversa con una mariposa y, a su vez, adquiere rasgos humanos como “tener miedo de sufrir” o de quedarse solo. Aunque la profanación y la apropiación plebeya pueden observarse, sobre todo, en el momento en que la divinidad se entrega a los placeres terrenales y se convierte en un *borracho*: “lo fueron a buscar,/ y él estaba empachado,/ más bien borracho de comer tanta uva” (169). A continuación, lo ayudan a desvestirse y, retomando un pasaje del Nuevo Testamento, “le limpiaron los pies” (170), como a Cristo, quien en el espacio del poema sería un Cristo con resaca, un Cristo plebeyo.

De esta forma, la poética de Laguna construye un archivo de la imaginación poética que permite desestabilizar los supuestos dominantes



sobre el lenguaje y las representaciones hegemónicas. La indiferencia por las reglas del lenguaje –la ley a la que hace referencia Barthes– y la provocación de escribir como si no importara, son un modo de habilitar el goce en la escritura, la urgencia del deseo y cuestionar las representaciones sobre la poesía y la figura de poeta. Por otro lado, las versiones profanas de las figuras religiosas, que entran en tensión con los usos dominantes, proponen una trascendencia mística ligada al deseo, al placer, al éxtasis y a la belleza.

De modo que el juego con los materiales legitimados culturalmente, como la ortografía, la gramática y la religión, no sólo es un modo de cuestionamiento, sino que habilita la revisión sobre lo poético o poetizable, y descubre nuevas formas de nombrar el deseo. Vírgenes amantes y Cristos con resaca son escritos en una lengua desbaratada cuyo gesto feliz “nos permite poner en el trazado de una letra *un poco más* que la simple intención de comunicar” (Barthes 2013: 71).

Bibliografía

Barthes, Roland. (2013) *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Buenos Aires: Paidós.

Benjamin, Walter (2008). “Sobre el concepto de historia”. Obras. Libro 1/vol.2, Madrid, Abada.

Bosoer, Sara (2017). “Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, n° 4: 58-74. En línea: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3497>

Didi Huberman, George (2006). “La historia del arte como disciplina anacrónica” e “Historia del arte y rompecabezas del tiempo”. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.



Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foucault, Michel (2002). *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI.

García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1998). "Boceto n° 2 para un...de la poesía argentina actual". *Punto de vista* N°60: 13-18.

Kamenzain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Laguna, Fernanda (1999). (a), *Los celos no ayudan la culpa tampoco (autoayuda)*. (b) *Salvador Bahía, ella y yo*. (c), *Samanta*.

---. (2008) (a), *I love you don't leave me*.

---. (2012) *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires: Mansalva.

---. (2018a) *La princesa de mis sueños*. Rosario: Iván Rosado.

---. (2018b) *Los grandes proyectos*. Buenos Aires: Página 12.

Ludmer, Josefina (1984). "Tretas del débil", en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Encuentro de escritoras latinoamericanas, Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984. (versión online: ídem)

---. (2010) *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mallol, Anahí (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*, Buenos Aires: EDULP.

Mazzoni, Ana y Selci, Damián (2006). "Poesía actual y cualquierización", en J. Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

Montequin, Ernesto (2003). "Estertores de una estética" en: *ramona. Revista de artes visuales* N°31: 34-40.

Porrúa, Ana (2003). "Volver al pasado: una nueva lectura de los clásicos". *Revista del CELEHIS* N° 15: 157-170.

---. (2013). "La imaginación poética: entre el archivo y la colección". *Actas de las VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y Primeras de Crítica*



Genética "Las lenguas del archivo". La Plata, UNLP. En línea:
<http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vijornadas-1/actas-2013/>

[Porra.pdf/view?searchterm=None](http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/vijornadas-1/actas-2013/Porra.pdf/view?searchterm=None)

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

Siganevich, Paula (2018). *La precariedad como experiencia de escritura*, En: Grumo 4, Buenos Aires-Río de Janeiro: Grumo.

Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea]. 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>

Julieta Novelli. (Universidad Nacional de La Plata- Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria). Profesora en Letras por la UNLP. Becaria doctoral de la UNLP. Su tesis trabaja con la obra de la poeta argentina Fernanda Laguna y poesía de los noventa. Desempeñó tareas de docencia e investigación en Beca CIN. Se formó y trabajó en artes escénicas como actriz y performance. Integrante del Proyecto de Investigación "'Literatura" como "lectura" en la teoría literaria, la crítica, las ficciones y las poéticas, y en situaciones de "enseñanza", en la Argentina contemporánea". Colaboró con artículos académicos en las revistas *Caracol* (USP) y *Exlibris* (UBA).

