

## La expansión de los límites de lo poético en algunos poemas de Fernanda Laguna

Julieta Belén Novelli  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

### Resumen

En el conjunto de la producción de Fernanda Laguna puede advertirse cómo se corroe la idea de poeta como aquel que trabaja específicamente con la palabra, por lo que su obra nos remite a la ya conocida pregunta sobre los límites de la literatura y del arte contemporáneo. La obra de Laguna desplaza los límites de lo pensado como literario (Bosoer 2016), habilitando “prácticas de la no pertenencia” (Garramuño 2015), que diluyen los límites de la especificidad: los contornos entre lo que sería y no poesía, la categoría de autor. El presente trabajo propone pensar esta redefinición de lo literario e interrogar el carácter multidisciplinario de sus intervenciones en tanto participante del campo cultural argentino de los noventa.

### Palabras clave

Fernanda Laguna- prácticas de la no pertenencia- arte contemporáneo- inespecificidad- multidisciplinariedad.

### ¿Quién habla en el poema?

Fernanda Laguna (1972) es consagrada como artista visual<sup>1</sup>, escritora, curadora de arte y gestora cultural, fundadora, junto con la poeta y traductora Cecilia Pavón, de Belleza y Felicidad, que funcionó primero como sello editorial (1998) de literatura de cordel –folletines pendientes de una sogá- y luego como espacio de arte entre 1999 y 2008. En el 2003, es miembro fundador junto con Javier Barilaro y Washington Cucurto, de la editorial Eloísa Cartonera, año en el que abre una sucursal de Belleza y felicidad en el barrio de Villa Fiorito que, tiempo más tarde, y coordinado por ella, da lugar a la apertura de la orientación en artes visuales de la Escuela Secundaria de este barrio.

Su obra, como señala la crítica (Anglietta, Curia), propone zonas de la indeterminación que resultan, por un lado, de su formación heterogénea y, por otro lado, de la mezcla de materiales, sujetos y géneros que se presentan en ella. Este montaje, tráfico, “no pertenencia” (Garramuño

---

<sup>1</sup> Ha sido becaria del taller de Guillermo Kuitca y de la Foundation for Arts Initiatives en Nueva York, además de haber gestionado y curado numerosas exposiciones de arte.

2015) viene a corroer la figura del poeta como aquel que trabaja específicamente con la palabra, así como también los límites de la literatura y de la poesía, y la voz de un sujeto ya que excede las referencias y configuraciones sociales disponibles (la mujer poeta, lo femenino, lo masculino, la lesbiana, la poeta niña, la semianalfabeta, entre otras de las imágenes que ha utilizado la crítica para describirla).

Este trabajo repasa en la ya conocida pregunta por los límites y propone estudiar el modo específico en que se producen las interrelaciones complejas que conforman su obra en el marco del arte contemporáneo ya que, a partir de este contexto es posible puntualizar una serie de problemas: si es que su figura se relaciona, según ha insistido una buena parte de la crítica, con figuras de la ingenuidad y la ignorancia – la semianalfabeta, la boluda, la poeta niña-¿cómo podría articularse este *no saber* con el estado de indeterminación del arte contemporáneo en general? ¿qué hay en esa voz que impide fijarla en una identidad, una disciplina, un género?

Para esto, creemos necesario indagar los modos en que se articulan poesía, sujeto y voz en tanto se han recubierto de una inespecificidad que nos convoca a preguntarnos por el sujeto y lo que le acontece. Es decir, preguntarnos por lo que le acontece a ese sujeto y hace posible que escriba de ese modo. Para ello, tomaremos como corpus los poemas reunidos por Mansalva en *Control o no control* (2012).

## II. La no pertenencia

Florencia Garramuño, en su libro *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*, entiende la inespecificidad del arte contemporáneo como un desafío y al referirse específicamente al ámbito literario habla de la disolución de las fronteras y límites entre varios tipos de especificidad, por lo que llamará a este conjunto de obras: “prácticas de la no pertenencia”. Dichas prácticas se caracterizan por cierto malestar ante las definiciones o cualquier categoría de pertenencia: género, disciplina, estética, autoría, ficción/realidad, lengua. La obra de Laguna puede pensarse a la luz de esta no pertenencia.

El arte contemporáneo, continua Garramuño, propondría un nuevo saber, el saber del ignorante o de lo inespecífico: “abandonados los grandes relatos y- en muchos casos- junto con la especificidad del medio, sus propios saberes, los artistas habrían abandonado también la pulsión por presentar visiones del mundo “(2015: 38).

Por lo que la literatura contemporánea, ahí Laguna, se definiría a partir de la inestabilidad y la expansión de los límites de las nociones de poeta-poesía y de lo escribible/decible/pensable en

el momento de su emergencia.

### **II.I. El saber del ignorante o de lo inespecífico**

La poética de Laguna fue estudiada dentro de la llamada poética de los noventa, con un gran nivel de dificultad: “Prieto y Helder no saben qué decir de Laguna”- afirma Marina Yuszczuck (2015) al hacer referencia a las primeras críticas publicadas en *Punto de Vista* en el 98. Este estupor se repetirá a lo largo del tiempo tanto para referirse a Laguna como a Belleza y Felicidad y puede rastrearse en los modos de abordar al arte contemporáneo en general ya que las nociones y saberes conocidos se vuelven obsoletos ante la irrupción de la inespecificidad. Siguiendo a Garramuño, son otros los principios que funcionan en el arte contemporáneo: heteronomía, inespecificidad, indistinción; así, el arte contemporáneo es un arte inespecífico que demandaría, también, una crítica inespecífica o expandida.

César Aira (2002) vinculará su obra con una literatura escrita por “chicos semianalfabetos” que traen consigo una formación televisiva. Mario Ortiz dirá que la estética BYF es una mezcla de materiales de arte pop, escrita por una voz infantilizada, una “poeta niña” que roza lo banal pero no lo es. Por otro lado, Alejandro Rubio (2012) se preguntará “¿Fernanda Laguna es boluda?”. Mientras que Yuszczuck (2011) hablará de un “poeta ingenuo”, un “yo infantilizado” o adolescente que simula estar accediendo a la escritura poética por primera vez –por ejemplo en las faltas de ortografía. Este breve recorrido intenta reconstruir aquellas figuras propuestas por la crítica que se vinculan directamente con el saber de la ignorancia característico del arte contemporáneo.

### **II.II. La eficacia del desconocimiento**

Uno de los modos en que las escrituras de Laguna suponen una inestabilidad de los límites –del sujeto, del poema y sus materiales- , para sustraerse de las referencias disponibles o pensables y dar lugar a la emergencia de una voz inarmónica es con el envío a la infancia, retomando referencias y tópicos propios del mundo infantil/adolescente: los juegos, el miedo -a crecer, a la muerte, al frío-, los personajes imaginarios, el mundo de las hadas. Esta voz infantil le permite ampliar los límites de lo decible justamente porque la posición del niño se encuentra menos sujeta a las reglas –de la visión, de la lengua, de la cultura- y utiliza materiales que no gozan de prestigio poético en el momento en que emergen. En el poema “Código” observamos la recurrencia a lo lúdico, el adivina adivinador y la búsqueda del tesoro, el frío-caliente: “adivina.../¿de qué color es

la otra cara del corazón?/es fácil, muy fácil,/caliente...”, mientras que en “Ah...¿cómo te lo digo?” aparecen rituales amorosos de la adolescencia consumados a través de la escritura: “si pudiera hacer un poema que fuera un conjuro/para que alguien como vos/se enamore de mí/ y vaya todo bárbaro”(155) y en “Casi no como” dice “sobre esos puentes arrojé cartas de amor al agua para invocarla/mi amor/imposible”(72). Esta tendencia a lo lúdico relacionada con la adolescencia y niñez, permite desolemnizar las grandes ideas –lo femenino, lo masculino, la lesbiana- y deshabitarlas, alejarse de lo que debería ser y *ser-* para volverse presente por un instante fugaz en el que nos preguntamos ¿quién habla? ¿Qué le pasa a esa voz?

A su vez, esta supuesta fuga hacia la inocencia puede percibirse en la presencia del miedo como tópico, en su poema llamado, precisamente, “Tengo miedo mamá” dice: “tengo miedo mamá/tengo mucho miedo de crecer”(70), y en “Plantas salvajes” se lee: “Y me asusta siempre mucho el frío/(...) Tengo miedo/ pero no uno literario/sino un miedo real/ o físico”(79). Por otra parte, construye una constelación de personajes imaginarios: la “princesa de raso azul” que espera a un “príncipe alto”(74), “las hadas” que la acompañan en su soledad(75), “las sirenas”(76), su configuración de la muerte como una “antiprincesa”(79) o, el “ratón imaginario”(88) que ve pasar por su cuarto. Para llegar a decir en el poema “Tres puntos”: “Que la gente diga “es una *niña enferma*”” (126), aquí el yo poético no solo se postula como niña sino que enfatiza, aún más, la condición escurridiza de su voz, la imposibilidad de ser cualquier sujeto disponible. No alcanza con elegir una voz que se encuentre menos sujeta a la cultura y la lengua – la voz de una niña- sino, que además, este sujeto también se corre, se escapa, es una niña *enferma*, que no puede fijarse o estabilizarse, tampoco, en la posición de niña.

Otro de los modos en los que puede verse la expansión de lo nombrable es tomando como material usos estéticos vinculados al mercado que no gozan de prestigio poético, de esta manera, se amplían los límites de lo escribible y, por ende, de lo que es o no poesía y que nos lleva a preguntarnos por el sujeto que dice como puede.

Así, utilizará el imaginario televisivo como principio constructivo del poema. En el poema llamado “Soy Gitano” –nombre de una telenovela- dice: “miro televisión/Generación Pop,/Soy Gitano,/Telenoche/ Cineclub los sábados por la tarde (...) un televisor/mi vida,/mis días de no saber qué hacer” (87); también, en su poema “Música” dice: “pienso en la novela de las 22:00/mañana se sabrá si ella se compromete o no/con quien no debe hacerlo”(88) y continúa relatando el argumento de la novela -*Soy Gitano*-, el poema avanza atravesado por la lógica y la estructura de las telenovelas ya que es esta voz la que imaginará lo que va a venir, revelando su

competencia como televidente experto: “pero al final sé que todo este sufrimiento/será recompensado con un día de gloria total./Ellos se besarán y estarán juntos por la eternidad de mi recuerdo”(89) y culminará el poema proponiendo su posible novela de amor : “Ahora, que me casaría con buena música, (...) Saldría a trabajar para comer/ y darnos más material para nuestras sesiones random sexuales”(89-90). Esta apertura a otras disciplinas no solo configura una voz particular, inestable, inarmónica que ve y dice lo in-previsto sino que quiebra los límites de lo escribible/legible en el momento de su emergencia. Dando lugar a una nueva sensibilidad, es decir, una nueva forma de mirar o de mal mirar, que nos permite vislumbrar, en la inespecificidad de su voz, el presentimiento de una existencia singular – la irrupción de una verdad.

La poeta niña o adolescente, semianalfabeta, boluda, que no sabría decir/mirar/hablar como se espera, para poder fijar: su voz en una identidad, su escritura y sus materiales en una especificidad, nos llevan a pensar en la noción de acontecimiento propuesta por Badiou. Para él, el acontecimiento es una singularidad que se sustrae a la ley de las situaciones –a todo aquello que entraría dentro de lo pensado, lo posible, lo nombrable- y se podría postular como fuerza de irrupción y novedad, ya que no sería posible prever su presencia para poder re-conocerlo. Sería la novedad que quiebra lo esperable, capaz de nombrar lo no-sabido de una situación, lo que la lengua no puede declarar directamente, ya que la lengua necesitaría volverse sobre sus bordes para proponer esta nueva voz que pueda ser capaz de sustraerse de lo dado – por tanto, nombrable en un momento- y, así, dar lugar a la emergencia de una voz desentonada, inarmónica, inespecífica.

Para construir esta voz es necesario suponer un *mal visto* y un *mal hecho* que rompa los modos y reglas de lo que se puede ver y decir en un momento específico. Por lo que la figura del poeta que no sabe, semianalfabeto, de la niña o la boluda sería precisa para construir un sujeto que no esté aún sujetado completamente a una lengua, cultura y/o saber específico. Justamente, para Badiou, el poema del siglo XX pone en escena la *eficacia del desconocimiento* frente al poder del conocimiento del arte del siglo XIX. El poeta del siglo XX abandona la elocuencia y expone la incertidumbre frente a la propia lengua debido a su obsesión hacia la posibilidad de que irrumpa lo real –alguna forma de verdad- y sea posible que la lengua lo nombre. Esta obsesión por nombrar lo que resulta innombrable –lo real- hace que la lengua se vuelva sobre sus bordes casi al punto de desintegrarse y supone el mal dicho que puede rastrearse en los poemas de Laguna en que se retuerce la sintaxis y se utiliza un uso desviante de la gramática, como en “Reflexiones automáticas” : “Su él mimo tierno/el estatua viviente parlante”. A su vez, puede verse en la

construcción de una voz inexperta que desconocería las reglas del lenguaje por lo que mal dice: “aún no estoy preparada para la realidad/ soy demasiado joven para ella./ *Inexperta*”<sup>1</sup> (138) , en lugar de decir comillas dice “comillísimas”(178), “Klaudia”(128) o “fuimos a comer recién con “coso”” (178). Voz que se configura a partir del desconocimiento: “*Tengo pocas palabras para usar,/quiero utilizar más/pero no se me ocurren/¡Jamás!/Mi espontaneidad es *simplota* y escueta*” (“Reflexiones automáticas I”); mientras que en “Salvador de Bahía, ella y yo” dice:

*es mi primer cuento*  
es lo más largo que he escrito.  
Mi proyecto ambicioso,(...)  
*He imitado* a grandes escritores (...)  
Antes de escribirlo  
*tenía mucho miedo*  
de caer en algo superficial  
frívolo o tonto  
o de no poder lograrlo (...)  
*Fue difícil para mí*  
mantener el hilo para que se entienda  
algo tan largo.  
*También me costó*  
*conjugan bien los verbos*  
*y encontrar los adjetivos apropiados.*  
(15-16)<sup>2</sup>

El matiz inocente, lúdico e inexperto del cual se recubre su voz se vincula con la afirmación de Badiou en la que se refiere a los niños como aquellos sujetos mejor predispuestos a la irrupción de la novedad, ya que están más abiertos al juego y logran desconocer –aquí el *saber de la ignorancia* del arte contemporáneo- las reglas de lo bien dicho y, por tanto, de lo que se puede pensar y nombrar. Por lo que la pregunta por la inocencia de la voz “¿Fernanda Laguna es boluda?” (Rubio 2012) colocaría su figura dentro de la estética contemporánea, del desplazamiento de los límites, del saber del ignorante o de la eficacia del desconocimiento; a la vez que manifestaría la imposibilidad de re-conocer la irrupción de la novedad, del mal visto y mal dicho que supone esta la presencia de esta voz. Su mirada extrañada, su mal mirar, llevan a preguntarse ¿es boluda? O, justamente, ¿lo que la construcción de esa voz supone es la lucidez de quien logra vaciar la mirada cultural y mirar, deshalar el lenguaje para hablarlo como por primera vez genuinamente? Quizás la crítica que –volviendo a la cita de *Punto de Vista*- “no sabe qué decir”, deba optar por la boludez

---

<sup>1</sup> La cursiva es nuestra.

<sup>2</sup> La cursiva es nuestra.

para no asfixiar estas interrelaciones complejas con conceptos y nociones ya caducos – poeta/poesía/literatura-, para corroer los límites de lo que se puede, y poder ver, así, esa voz “desentonada”, esa presencia singular e intentar sostenerla y compartir ese instante fugaz en que algo –un grano- de lo real tuvo lugar en el poema y nos llevó a preguntarnos por el sujeto y lo que le acontece.

Laguna construye voces que deshabetan los estereotipos e impiden fijar una identidad para el yo poético, y construye un sujeto que –siguiendo la teoría del acontecimiento de Badiou- puede definirse por su multiplicidad, lo no-uno, lo im-pensable.

esto que soy y que se escapa  
Para volver a crearme  
A cada segundo.  
(150)

#### Bibliografía

- Aira, César (2002). “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”. *El país*, 7 de febrero, [http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html) (20/03/2014).
- Angilletta, Florencia (2014). “Fernanda Laguna / Dalia Rosetti: poses políticas en la nueva narrativa argentina”. *Exlibris* N°3: 104-116. Disponible en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido/6.i.angilletta.pdf>. Fecha de acceso: agosto 2016.
- Badiou, Alain (2003). *El ser y el acontecimiento*, Buenos Aires: Manantial.
- (2005). *El Siglo*, Buenos Aires: Manantial.
- Curia, Dolores (2012). “Bella y feliz”, *Página 12*. 26 oct.: *Suplemento Soy*. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2674-2012-10-26.html>. Fecha de acceso: agosto 2016.
- Garramuño, Florencia (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Laguna, Fernanda. (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires, Mansalva.
- Ortiz, Mario (2002). “Hacia el fondo del escenario”. En *Vox Virtual* 11/12. <http://www.paginadigital.com.ar/articulos/2002rest/2002sext/literatura/vox29-7.html#mario>. (20/03/2014)
- Rubio, Alejandro. (2012) “Contratapa”. En Laguna, Fernanda, *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
- Yuszczuk, Marina (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [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>
- (2015). “Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político”. *Orbis tertius*. Vol.20 N°21: 21-29.