

EL DESPLAZAMIENTO DEL DESEO EN LA POÉTICA DE FERNANDA LAGUNA

THE DISPLACEMENT OF DESIRE IN FERNANDA LAGUNA'S POETICS

Julieta Novelli

IdIHCS- UNLP- CONICET

RESUMEN:

El trabajo se propone abordar aquella zona de la poética de Fernanda Laguna, artista visual y escritora argentina, constituida a partir de distintas voces feminizadas (Richard, 1994) que habilitan la problematización de la noción de género (Butler, 2019), así como la emergencia de nuevas subjetividades.

De este modo, el análisis indagará el discurrir de estas voces por los estereotipos ligados, sobre todo, al placer y al deseo femenino. Se buscará describir los modos a partir de los cuales las voces lagunianas desbordan los lugares comunes presentes en el discurso amoroso, la tradición literaria y ciertas consignas provenientes del feminismo, otorgándoles nuevas potencias capaces de (re) nombrar el deseo.

PALABRAS CLAVE: Fernanda Laguna- género, estereotipo, deseo.

ABSTRACT:

An area of the poetics of Fernanda Laguna, Argentine visual artist and writer, is erected from different feminized voices (Richard, 1994) that enable the problematization of the notion of gender (Butler, 2019) as well as the emergence of new subjectivities.

The present article, then, proposes to review the flow of these voices by the stereotypes linked, above all, to pleasure and feminine desire. In this way, it will attempt to describe the ways in which Lagunian voices overflow the commonplaces present in the discourse of love, the literary tradition and certain slogans from feminism, giving them new potencies capable of (re) naming desire.

KEYWORDS: Fernanda Laguna, gender-stereotype, desire.

1. INTRODUCCIÓN

En la mayoría de los poemas de Fernanda Laguna¹ se configuran voces que envían a revisar la noción de género, en el sentido planteado por Judith Butler (2019) como aquel “mecanismo a través del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino” (p.70); dispositivo que habilitaría preguntas tales como: “¿esta persona es suficientemente femenina?, ¿ha llegado a la feminidad?, ¿encarna apropiadamente la feminidad?” (p.103). El par femenino/masculino, lejos de desconocer la existencia de otros términos que dirimen dichos esencialismos, será operativo en el presente análisis dado que se buscará indagar en qué medida esta dicotomía ha determinado un modo de ser, de actuar y de sentir cuyos ecos alcanzan –ya sea como reproducción o como huella anacrónica– las producciones del presente; en efecto, veremos cómo la poética de Laguna se propone soslayar la dualidad. Asimismo, el género, continúa Butler, puede considerarse como el aparato mediante el que se desnaturaliza dicho binarismo en tanto categoría histórica y variable que paradójicamente depende de su repetición y de su constante hacer/rehacer/deshacer. Es importante destacar que dicha noción no solo refiere a aquellas áreas en donde se juegan las relaciones entre sexos como la familia, la maternidad, el deseo y la sexualidad, sino que figura un “campo primario” dentro del que se articulan relaciones de poder (Scott, 1986).² De modo que este artículo se ajusta sobre un aspecto reducido del género: la problematización en la escritura del uso del lugar común investido de “potencias anómalas” (Giordano, 1998, p.31)³ que definen y desbordan estas voces lagunianas a las que denominamos, junto con Nelly Richard, *feminizadas*. Richard (1994) difiere respecto de la concepción

1 Fernanda Laguna nació en Buenos Aires en 1972. Es artista visual, escritora, curadora de arte y gestora cultural. Entre sus intervenciones en el campo cultural ha fundado, junto a la poeta Cecilia Pavón, el espacio de arte y editorial Belleza y Felicidad que funcionó primero, entre 1998 y 2010, como sello editorial y luego como espacio de arte entre 1999 y 2007. Creó, además, espacios artísticos como *No hay cuchillos sin rosas* (2003), *Tu Rito* (2010), *Agatha Costure* (2013), *el Universo* (2017) y *Para vos... Norma mía!* (2020). En el año 2003, abrió una sucursal de Belleza y Felicidad en villa Fiorito, que continúa en la actualidad. Asimismo, en 2008, Laguna fue miembro fundador de la orientación en artes visuales de una Escuela Secundaria en este barrio. Ha sido, a su vez, uno de los miembros fundadores de la editorial Eloísa Cartonera junto con Javier Barilaro y Washington Cucurto. Sus obras visuales forman parte, actualmente, de diversas colecciones en Museos, como el Guggenheim de Nueva York, el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Museo Reina Sofía en Madrid, Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Galería de arte Nora Fisch, entre otros. Desde el 2007, coordina el archivo-vivo feminista llamado *Mareadas en la marea* junto con Cecilia Palmeiro.

2 El género comprende, siguiendo la propuesta de Joan Scott, los símbolos que evocan representaciones culturalmente disponibles; los conceptos normativos desprendidos de los significados que se otorguen a los símbolos desde las diferentes doctrinas – religiosa, educativa, científica, legal –; las nociones políticas; y la identidad subjetiva.

3 En su tesis doctoral, Alberto Giordano analiza el uso de los estereotipos en las voces narradas por Manuel Puig. Entre los rasgos que señala, destacamos la falta de distancia de Puig con los lugares comunes provenientes del folletín y la cultura sentimental. Así como los personajes de Puig sufren, después de fantasear con encarnar los estereotipos del cine o del tango, las voces de Laguna lo hacen en varios de sus poemas después de encarnar, por ejemplo, el estereotipo romántico de la enamorada. Pero, aquí una divergencia, las voces de Laguna antes que ver en el estereotipo un testimonio del fracaso, creen en su fantasía y juegan con sus posibilidades desde la escritura inventando nuevos modos de nombrar la experiencia.

representacional de la literatura para pensar lo femenino, como puede observarse en el uso de sintagmas tales como “literatura de mujeres”, a la vez que propone revisar el valor générico-sexual de dichos recortes que limitarían el análisis de aquellos textos que desestabilizan el universo referencial y cuestionan el esencialismo générico. Si bien no sería posible afirmar que la literatura tiene sexo, Richard señala, no obstante, la importancia de no neutralizar la cuestión, puesto que sería un modo de encubrir la hegemonía masculina. Así, invita a pensar en términos de feminización de la escritura “cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.)”, y agrega: “cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna” (p.132). De modo que utilizaremos la noción para adjetivar las voces que los poemas de Laguna configuran, antes que analizar la poética de Laguna en tanto mujer que escribe,⁴ evitando reproducir mediante el sintagma “femenino” una idea homogénea y sexualizada del género. De este modo, el análisis buscará leer la fuerza performativa que las voces feminizadas de Laguna ponen en movimiento en la construcción de su performance a partir de la descripción de los modos en que éstas entran y salen de los discursos pertenecientes al imaginario femenino considerando las figuras barthesianas del discurso amoroso (1977);⁵ los estereotipos femeninos provenientes de los relatos míticos y los cuentos de hadas (Secreto, 2009); y las consignas procedentes del movimiento feminista.⁶

En un trabajo reciente, Cecilia Palmeiro inscribe a Laguna en la tradición de Puig a partir de “la popularización y literaturización de las lenguas de las locas” (2020, p. 87).

4 Para una discusión sobre el término “mujer” como categoría fija y esencialista, véase: Richard (1994) y Scott, J. “Preguntas no respondidas”. *Debate feminista*, núm. 40, 2009, p.100-110. Dice Scott: “No existe una esencia de lo que es ser mujer (o ser hombre) que pueda proporcionar un sujeto estable para nuestras historias; sólo están las repeticiones sucesivas de una palabra que carece de referente fijo y que, por ende, no significa lo mismo” (p.105). Véase también: Riley, Denise, 1988, “Am I That Name?” *Feminism and the Category of “Women” in History*, Macmillan Press, Londres.

5 En *Fragments de un discurso amoroso* (1977), Barthes se propone volver sobre lo inactual e intratable de este discurso y, antes que analizarlo o describirlo, nos interesa su trabajo porque apuesta por performar— “se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación” — como una manera de poner en escena la “importancia” de la primera persona, “el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (p.13). El enamorado de Barthes es un sujeto que se encuentra en constante movimiento, de ahí dis-cursus en tanto acción de ir y venir: “Su discurso [del enamorado] no existe jamás sino por arrebatos del lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” (p.14). De esta corrida constante que afecta al cuerpo del enamorado deriva la preferencia de Barthes por pensar el discurso amoroso en figuras, en términos de gesto coreográfico, que subrayan la vitalidad de la acción antes que la inmovilidad de la contemplación como un modo de acercarse al movimiento del enamorado. El recorte de cada una de las figuras se sustenta por su reconocimiento, como si todo enamorado tuviera un archivo de frases, una reserva, al cual acudir para nombrar el afecto.

Para una lectura en otra línea del discurso amoroso en ByF, véase Moscardi (2016). Allí, se propone vincular la banalidad y el discurso amoroso para definir “un tipo de vínculo con la escritura” (p.165), ya que para Moscardi el amor en ByF no “constituye ningún tema sino que aparece como otra forma de decir *literatura*” (p.167).

6 Para un análisis del feminismo en Argentina, véase: Tarducci (2019); Arnés, De Leone y Punte (dir.) (2020); Laguna y Palmeiro (2021).

2. AMOR INTERTODO

Tal como indica la figura barthesiana “Átopos”, el sujeto amoroso le devuelve al enamorado una imagen singular e inclasificable frente a la cual el enamorado no hace más que sentirse un estereotipo: “La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustrado, como todo el mundo” (p.33). La única posibilidad de nombrar el amor parece reducirse a consultar las imágenes amorosas aspirando a alcanzar lo singular, es decir, volver sobre lo dado para excederlo en un sin-discurso (p.33). La (im) potencia del estereotipo que avanza como un adhesivo sobre el *sujeto enamorado* junto con la búsqueda del reconocimiento de los deseos, en términos de legibilidad (Butler, 2019), se torna clave para leer la plaqueta de Fernanda Laguna titulada *Poema IV* (2000), publicada por Belleza y Felicidad (de ahora en más: ByF), editorial que coordinó junto con la poeta Cecilia Pavón. Los cuatro poemas que se indican en el título no solo ponen en cuestión, a través de una voz *feminizada*, la inteligibilidad de los deseos sino que extienden, haciendo eco del discurso feminista (Laguna y Palmeiro, 2021), los límites del amor hasta alcanzar lo “no humano”.

Mientras que en el primer poema el deseo circunda alrededor de un escobillón y una “palita” para evitar los esfuerzos ligados a la limpieza y cierto hastío –puede observarse en el verso: “Ayer me tiré por el balcón”(s/n)–, en el segundo poema, la voz *feminizada* manifiesta estar enamorada de una foto que tiene escrito, en su reverso, un número telefónico: “Estoy enamorada de una foto con teléfono/ (que lo tiene escrito atrás)/ y lo bueno/ es que lo puedo besar cuando quiero” (2000, s/n). Así, el *objeto amado* barthesiano se convierte concretamente en un objeto inanimado del que se destaca su plasticidad: a la foto se la puede besar en todo momento, aunque debe ser manipulada con cuidado porque se puede arruinar: “me da miedo mancharla” (s/n) y “me da miedo arrugarla” (s/n), dirá. En esta plaqueta, el gesto se extiende hacia otros objetos tangibles, de aquí que unos versos más adelante, leemos: “También ayer/ me he enamorado de una frase que apareció en un libro”, o, como se enuncia en el último poema:

En casa tengo un osito-mono
que me satisfacería [sic] bastante
si no fuera tan parecido a un muñeco.
El amor se me revela de a pedacitos
como un cristal facetado;
un ojo, un brillo, una caricia, un cuerpo, un sonido,
una sonrisa,
etc.



Ay...
El amor, el amor, el amor...

(2000, s/n).

En estos versos el amor y el deseo confluyen en el “osito-mono”, aunque la materialidad de juguete parece avanzar en detrimento de la satisfacción otorgándole preeminencia a un sentimiento amoroso corrido: se ama “de a pedacitos”, al tiempo que se presenta, condensada en el “etc.”, la posibilidad de amarlo todo. Se produce, entonces, aquello que Laguna y Cecilia Palmeiro (2021) llaman dentro de su archivo-vivo feminista, siguiendo a Leo Bersani (2010), “acuerpamientos intertodo” (2021, p.11) que consiste en una relacionalidad universal entre seres y cosas. Es decir que, para las imaginaciones feministas, los cuerpos exploran la especificidad de lo humano, tanto su construcción simbólica como sus límites anatómicos y “las fronteras entre lo vivo, lo muerto y lo inorgánico” (Arnés, De Leone y Punte, 2020, p.26). Si el estereotipo del amor romántico parece ser corroído por imágenes y objetos inanimados que reciben el amor de la enamorada poniendo en escena la “solidaridad universal del ser” comprendida por el imaginario feminista (Palmeiro y Laguna, 2021, p.11), en los últimos versos puede observarse cómo se vuelve a entrar al discurso amoroso barthesiano cuando la grandilocuencia y el sacrificio irrumpen. Luego de la evocación al amor, la enamorada se referirá a él en términos sagrados –“ Y le rezo al amor/ en su mismísimo templo” (s/n)–, describiendo su plegaria “todas las noches y las mañanas/ -Amor, amor, amor...” (s/n), a la manera de aquellos ritos secretos y acciones votivas de los amantes (Barthes, 1993, p.132). Otro rasgo del discurso amoroso que se escenifica es la incomprensión del amor y lo “indescifrable” del *objeto amado* al que Barthes describe como “impenetrable, irreducible, no puedo abrirlo, remontarme a su origen, descifrar el enigma Quién es? Me agoto; no lo sabré jamás” (1993, p.114). De esta manera, el sujeto amado deviene en la plaqueta objeto para conmovir el estereotipo –que, paradójicamente, también es imagen fija, petrificada, vacía– del enamorado quien se interroga por sus deseos quien señala: “creo que amo a la foto en general./Amo el papel brillante,/ esa suavidad rozando mis labios” (s/n). Un gesto similar puede observarse en el poema “No puedo” (2018) aunque, a diferencia del poema anterior, el yo poético no tiene marcas de género, es una voz feminizada, justamente, porque excede los deseos legibles. Conformado por tres estrofas breves, el yo describe con sutileza el desplazamiento del deseo dirigido a una segunda persona hasta detenerse en una prenda femenina:

No quiero olvidar
cuando te pusiste
el vestido sin corpiño.

Cuando te pusiste
ese vestido sin corpiño.

No puedo olvidar
ese vestido sin corpiño

(2018, p.108).

Mientras que en la primera y segunda estrofa el sujeto amado aparece en la conjugación del verbo –“te pusiste”–, en la última se borra su presencia. El movimiento es acompañado por el pasaje de un yo activo que no *quiere* olvidar hacia un yo que ha perdido el control, en la estrofa final, y no *puede* olvidar, mientras que “el” vestido se singulariza con el deíctico “ese”. Aquí la fascinación por la imagen procede del vestido: ni un hombre, ni una mujer, ni un animal. La segunda persona se retira y lo íntimo se construye entre un yo que habla y una cosa.

La importancia de las imágenes en la relación amorosa insiste en el poema “Casi no como” (2012) en donde la voz feminizada, herida por la experiencia del amor, no únicamente decide no comer sino que se obsesiona con la imagen de ese otro –una mujer– ya que la memorización de sus gestos significaría la posibilidad de apropiarse de ella y de “invocarla” (p.72). Es decir, el deseo y el “éxtasis” (p.72) se definen por la repetición mental de la imagen de la amada: “me aislé en mi cuarto todo el fin de semana/ para poder memorizar tus gestos” (p.72). Esta confluencia entre deseo e imagen vinculada al éxtasis, generada por una figura femenina toma, como veremos en el siguiente apartado, un nuevo matiz en la figura de la Virgen María.

En el poema “Música”, el amor intertudo se exhibe en tanto fantasía en el momento en el que la voz se plantea la posibilidad de tener otro tipo de relaciones amorosas y especula con casarse con la música para tener “sesiones random sexuales” (2012, p.90). La problematización de lo humano, de la cuestión de género y orientación sexual se presenta en un paréntesis en el que el yo duda sobre la clasificación disponible en torno a este vínculo hipotético y se interroga sobre si la relación puede pensarse o no en términos lésbicos (p.89). Así, el poema articula una serie de preguntas que exploran los límites del deseo en vínculo con el género: ¿es la música de género femenino solo porque el término es un sustantivo femenino? ¿Qué sucede si se anima hasta volverse amante? ¿En qué medida responde a las conductas, modos y normas establecidos culturalmente para lo femenino la fantasía que se extiende ya no a un objeto tangible sino escuchable y complejo como la música? O mejor: ¿es posible contar otras historias en las que el amor no tenga género ni se subsuma al reconocimiento de lo humanamente legible? Una respuesta es este poema como pensamiento que disputa, aquí su fuerza performativa en tanto que invención, de nuevos sensibles.



3. EROTIZACIÓN DE LA VIRGEN, LAS HADAS Y LOS GNOMOS

La esquematización cultural y socialmente legitimada que deslinda, por un lado, la madre como representación de la bondad y de la virtud, cuyo caso representativo podría ser la Virgen María en la tradición cristiana, y por otro lado, la prostituta como la encarnación de la maldad, el pecado y la infidelidad (Secreto, 2009), se ve retomada para abrir puntos de fuga en aquellos poemas de Laguna que rodean la imagen de la Virgen María. Aquí la fuerza inventiva radica en deshacer los límites que los discursos religiosos y los relatos fantásticos han intentado fijar para la mujer. El detenimiento sobre la figura de la Virgen, no solo en tanto madre, sino en tanto estereotipo de mujer buena, permite leer un nuevo pliegue en la distribución de los espacios con sus valores y una nueva modulación de la apertura del deseo hacia lo “no humano”; en este caso, no solo se desearán objetos-imágenes sino también seres divinos.

La virgen María, figura religiosa que representa la idealización de la madre y la bondad, será sexualizada, cruzando los dos términos propuestos por Secreto (2009) hasta el punto de convertirse en amante, a la vez que se la vinculará con lo mágico en diálogo con las hadas. Así, ciertos poemas de Laguna reescriben los estereotipos provenientes de ambos relatos –La Biblia y los cuentos de hadas tradicionales– pero no para subvertirlos en el sentido de oponer maldad como respuesta al ideal femenino de la bondad, más bien lo que su escritura propone es la movilidad continua como modo de transgresión.⁷ Los estereotipos, entonces, se desplazan continuamente como un modo de escapar a la lógica binaria propia de los discursos que (re)producen la organización moderna del logos. En *Salvador Bahía, ella y yo* (1999), se observa la construcción terrenal y desacralizada de la figura de la Virgen desde el comienzo:

mi Diosa
increíble.
Virgen por siempre
para siempre
desde siempre,
mi divina,
alucinante
madre y amante,
amiga,
Diosa
mi Reina.

(s/n).

7 La erotización del espacio religioso aparecerá también, aunque ligada a la figura de las monjas, en “Durazno reverdeciente” (2005).

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. 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, la voz entra en éxtasis –término que también, como vimos, nombra el deseo en “Casi no como” (2012)– 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 de manera casi epifánica: “yo estaba toda encendida”(s/n). De este modo, 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 el yo. 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 fuga del estereotipo necesita, en este poema, 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 se desmarca de la representación institucionalizada. Despunta, de esta forma, la construcción de una imagen erótica de la virgen que conmueve el modelo de madre y virtud en su devenir objeto de deseo sexual. En el poema su sexualidad no solamente no es pura –en el sentido de reservar la virginidad a Dios– sino que se desvía de la heterosexualidad y de la monogamia que ordena La Biblia al momento en que la Virgen se convierte en amante de una chica.

Por otro lado, en el poema “Plantas salvajes” (2012), la figura de la virgen se igualará con la de las hadas mediante el ejercicio de la fe. El poema comienza describiendo el “drama del corazón” (p.75), un sufrimiento que desespera al yo, para luego dividirse en dos apartados titulados: “Hadas” y “La Virgen”. Las hadas son presentadas como diosas que irrumpen, al igual que en los cuentos de hadas, en los momentos de desamor: “cuando siento que nadie me quiere”, leemos (p.76). Pero, aquí la deriva, las hadas, seres mágicos que desean que se enamore, son “todas mis amantes” (p.76). Tal como con la virgen, y veremos que con los gnomos, la voz *feminizada* se vincula con las hadas eróticamente: “y yo salgo de debajo de sus polleras/ hecha música” (p.77). Aquí puede verse nuevamente cómo la voz inventa un modo de desear que trasciende los límites humanos hasta alcanzar lo divino, haciendo hincapié en la fantasía. Pero es importante subrayar que la invención del deseo no se detiene en la incorporación de un ser divino como objeto amado, más bien se despliega en formas desconocidas del



deseo. En este caso, el placer que sus amantes le generan insiste en la transformación –salir hecha música– como experimentación que desborda lo humano.

La operación de tomar a la Virgen y colocarla en el mismo sitio que las hadas, a partir de lo fantástico, implica la precarización de la fe: la creencia ya no responde a la virtud trascendental cristiana. Antes que a los ideales profesados como doctrina, en estos poemas, la fe depende de las ganas del yo quien dice tener el poder de decidir sobre la existencia de la virgen: “[p]odría dejar de creer en ella y chau.../desaparecería la virgen de mi vida” (p.80). Por otra parte, se vislumbra que la importancia de la figura de la virgen procede de su belleza, mejor, de las representaciones pictóricas de su belleza –leemos que prefiere “las imágenes religiosas” a cualquier hada “inmaterial” porque las puede abrazar– y esto “sacia” (p.80) al yo quien afirma haber sentido “el movimiento de su amor/ penetrar en mi cuerpo” (p.81). Estos dos versos condensan categóricamente el erotismo de su figura, dado que lo que se recibe por parte de la virgen no queda en el plano de los sentimientos sino que es un movimiento que toca y penetra en la carne. Tal como analizamos en *Poema IV*, aquí la voz *feminizada* desea y ama no solo a personas sino a imágenes y figuras sobrenaturales. Dicho procedimiento se extiende en un poema sin titular incluido en *La princesa de mis sueños* (2018), en el que el yo poético se dirige 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” (2018, p.80). Si en “Plantas salvajes” la belleza en la imagen de la virgen estaba en las “pinturas bellísimas de ella” (2012, p.80), acá anida en el dije de plata que luce una chica del micro. Y es esa miniatura objetivada la que deviene segunda persona a la que, por su belleza, se le dedica el poema.

Ahora bien, 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 Laguna abre su libro *Espectacular. Cartas y textos de arte* (2019), conformado por cartas y textos curatoriales, escritos entre el 2006 y el 2019. En este texto fechado en el 2003, la virgen es, al igual que en *Salvador de Bahía, ella y yo* (1999), además de una madre, una amante, y agrega: “la que no entiende nada y por eso vive siempre en éxtasis. En una nube” (p.8). Perplejidad y no saber acercan a la virgen al estereotipo de mujer tonta representada, en la tradición femenina, por las princesas (Bechtel, 2003). La voz *feminizada* relata su excitación por lo sacro (2019, p.7) y el momento de la confesión en el que enuncia que además de ser su madre, la Virgen María es su amante, por quien siente “una inmensa pasión” (p.7), mejor, la virgen deviene “prototipo de todas las chicas que me gustan” (p.7). Los lazos tendidos entre la religión y el deseo se prolongan, por otro lado, en la reconstrucción que hace la voz, al momento de narrar el pasaje de la espera del éxtasis que constituiría la acción de comulgar –“orgasmo espiritual” inaccesible para esta voz *feminizada*– a la revelación del éxtasis en el sexo: “era ese el éxtasis que de

niña buscaba" (p.8), dirá subrayando en el deíctico la distancia que toma respecto de la búsqueda infantil del deseo en el sacramento de la eucaristía.⁸

El texto avanza sobre la condición que define a la Virgen aunque, en lugar de asociarla a la pureza, la *trampa* consiste en puntuar el alcance semántico sexual: "es la única representación sexual de la Iglesia, ya que es la única a la que se le otorga el nombre de virgen" (p.8), y agrega, a quien "todo Occidente se la quiere coger", es "súper lesbica" (p.8). Aquí confluyen la madre y la prostituta⁹ o el estereotipo de *femme fatale* para dar lugar a un "sexo fantástico" (p.8), además de señalarse nuevamente el lesbianismo de la virgen. Pero el gesto se completa con la ponderación de su rol de madre: "Ella es la que dice que sí, la madre buena que te dice siempre que sí. Los gays deberían amarla. La amante siempre dispuesta. Los héteros deberían hacerse la paja pensando en ella" (p.8). Al comienzo de esta cita se recupera el lugar común de la madre-buena que responde sacrificialmente a la sumisión, la que no opone resistencia y dice siempre que sí, tal como se refiere en el Evangelio de Lucas ante el anuncio del ángel Gabriel, ella es la que siempre está disponible; sin embargo, esta misma condición tiembla al momento de convertirse, a causa de su entrega, en una amante ideal, "siempre dispuesta", tanto para gays como para "heteros". En otros términos, la entrega y la sumisión de la virgen impulsan su devenir ícono sexual capaz de superar los binarimos sexo-genéricos.

La sexualidad y el erotismo emerge en términos de transgresión de "lo humano", también, en "El planeta de los gnomos" (2018, p.95). En la primera estrofa, la voz *feminizada* se dirige a los "enanos de la soledad" quienes son "sus amiguitos" (p.95), para luego, a partir de la segunda estrofa, citada más abajo, referirse a ellos en tercera persona y describirlos. La convivencia en una casa entre gnomos y una mujer cansada del trabajo de fregar nos envía al personaje proveniente de la tradición germánica, luego recogida por los hermanos Grimm: Blancanieves. A diferencia del ama de casa, el trabajo de esta voz es remunerado ya que su tarea consiste en limpiar los pisos y las heladeras aunque no de una casa diminuta sino de un supermercado, esto implica otro tipo de alienación dado que trabaja más horas de las que desea.

Los enanos
me llenan la cabeza
con pensamientos anarquistas.
(...)

8 El procedimiento se asemeja a la propuesta del video clip de Madonna "Like a Prayer" (1989) que, sin ir más lejos, menciona la voz de *La Señorita*: "De Madonna me gusta "Like a Prayer"/ "Open your heart" and "Tief of hearts" [sic] / y algunas de sus bailarinas" (2018. p. 178). En el video dirigido por Mary Lambert, Madonna representa a una joven católica extasiada no por la Virgen sino por Dios.

9 La figura madre-prostituta como motivo literario es analizada por Nora Domínguez en el capítulo "Rameras y bastardos" en su libro *De dónde vienen los niños* (2007).

[s]e cuelgan de mis pezones
y no sé cómo
a mí también me sacan la leche.
Y me encanta,
lo disfruto mucho.
Siento sus manitos
apretándome las tetas
blandas como espuma

(2018, p.96)

Del mismo modo que sucede con las hadas, las voces de Laguna desconciertan las connotaciones mágicas de los gnomos, quienes también se vinculan, aunque provengan de la tradición germana y no celta, al auxilio y a la función de fomentar el amor y la sensibilidad. Los gnomos-enanos despliegan prácticas anómalas respecto de su tradición narrativa germánica en la que cumplen roles de protección, en la medida en que resguardan la vida de los personajes femeninos y propician el encuentro amoroso (Secreto, 2009, p.71). En este caso, conducen al yo a la anarquía, no aconsejan sino que “llenan la cabeza”, y en lugar de favorecer un encuentro con otro sujeto son ellos mismos los que dan y reciben placer. Los gnomos tocan, aprietan el cuerpo del yo quien con su afirmación –“a mí también me sacan leche”– supone, entonces, el acto de eyaculación al mismo tiempo que extraña la naturaleza del yo femenino.

Las voces *feminizadas* de Laguna, de este modo, no dejan de explorar la deriva anómala, antes que la construcción y el reconocimiento de lugares fijos; en su desplazamiento las voces apelan al imaginario dominante, en el sentido en el que visitan ciertos valores, sentimientos y conductas normalizadas cultural y socialmente como femeninos para, luego, a través de la deriva y la obcecación que caracterizan su performance, hacer irrumpir el temblor del estereotipo a modo de respuesta a su intimidación. Es en este discurrir, y su nutrirse de la novedad, que el yo poético inventa voces cuyo valor reside en la fuerza de fuga de los lugares comunes y en el hacer legible la existencia de otros deseos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arnés, Laura, De Leone, Luciana; Punte, María José (2020). En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta. En *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 15-32). Eduvim.
- Barthes, Roland (1993 [1977]). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno. Traducción de Eduardo Molina.
- Bechtel, Guy (2003). *Las cuatro mujeres de Dios*. Zeta Bolsillo.
- Butler, Judith (2019 [2006]). *Deshacer el género*. Paidós.

- Domínguez, Nora (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Beatriz Viterbo
- Giordano, Alberto (1998). *Manuel Puig: la invención de una literatura menor: micropolíticas literarias y conflictos culturales*. Tesis de Doctorado. UBA. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1823/browse?value=1932-1990&type=subject> [Fecha de consulta: 21/08/2022].
- Laguna, Fernanda; Palmeiro, Cecilia (2021). Apuntes para una memoria feminista: hacia una literatura del nosotros. *Cuadernos del CILHA*, (34), 1-22. <http://doi.org/10.48162/rev.34.006>
- Laguna, Fernanda (1999). *Salvador Bahía, ella y yo*. Belleza y Felicidad.
- _____. (2000). *Poema IV*. Belleza y Felicidad.
- _____. (2005). Durazno reverdeciente. En Laguna, F. *Me encantaría que gustes de mí* (pp. 45-159). Mansalva.
- _____. (2012). *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Mansalva.
- _____. (2018). *La princesa de mis sueños*. Iván Rosado.
- _____. (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte*. Iván Rosado.
- Moscardi, Matías (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Puente Aéreo Ediciones.
- Palmeiro, Cecilia (2020). Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista. En Arnés, L., De Leone, L.: Punte, M. J. (Dir.). *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 69-89). Eduvim.
- Richard, Nelly (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate feminista*, 5 (9), 127-139.
- Scott, Joan (1996). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Lamas, M. (Comp.). *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). PUEG.
- Secreto, Cecilia (2009). *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico*. Tesis de maestría en Letras hispánicas. Universidad Nacional de Mar del Plata. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/267/MLH.%20SECRETO.pdf?sequence=1> [Fecha de consulta: 22/08/2022]
- Tarducci, Mónica; Trebisacce, Catalina; Grammatico, Karin (2019). *Cuando el feminismo era mala palabra: algunas experiencias del feminismo porteño*. Espacio Editorial.