

Un decir obcecado: los estereotipos de madre y de ama de casa en la poética de Fernanda Laguna

*A Stubborn Saying: Stereotypes of Mother and Housewife in
Fernanda Laguna's Poetics*

Julietta Novelli

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
ORCID: 0000-0001-6341-2326

Date of reception: 10/02/2025. **Date of acceptance:** 20/04/2025.

Citation: Novelli, Julieta. "Un decir obcecado: los estereotipos de madre y de ama de casa en la poética de Fernanda Laguna". *Revista Letral*, n.º 36, 2025, pp. 227-249. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/rl.voi36.32800>

Funding data: This publication did not receive any public or private funding.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

El artículo se propone estudiar aquellas zonas en las que los poemas de la escritora y artista visual argentina Fernanda Laguna (1972) hacen resonar las modulaciones de un decir, un ver y un sentir que se obceca y se desplaza de los discursos y de las sensibilidades disponibles. El análisis intentará valorar y describir los modos a través de los cuales sus voces poéticas rodean los temas, escenas y sensibilidades que históricamente fueron ligados a lo femenino en la literatura argentina y, en su movimiento, desbordan ideas cristalizadas en relación con la maternidad y el rol de ama de casa.

Palabras clave: poesía argentina reciente; voces feminizadas; estereotipos de género; Fernanda Laguna.

ABSTRACT

The article aims to study those areas where the poems of the Argentine writer and visual artist Fernanda Laguna (1972) make the modulations of a way of saying, seeing and feeling resonate, which is obstinate and displaced from the available discourses and sensibilities. The analysis will attempt to assess and describe the ways through which their poetic voices surround the themes, scenes and sensibilities that were historically linked to the feminine in Argentine literature and, in their movement, overflow crystallized ideas in relation to motherhood and the role of housewife.

Keywords: recent Argentine poetry; feminized voices; gender stereotypes; Fernanda Laguna.



Introducción

A partir de la década de los ochenta¹, el paisaje sonoro de la poesía argentina ha dejado oír, con sus armonías y disonancias, un conjunto de voces “feminizadas”² (Richard) que continuó desprendiéndose de los lugares de sentimentalidad y de excepcionalidad pensados antaño para ciertas poéticas firmadas por mujeres. La “feminización” o el desborde –temático, retórico, subjetivo– de estas voces manifiesta una serie de tensiones que insisten en desplazar el imaginario femenino cristalizado en la figura de la “poetisa”, lugar otorgado a ciertas poéticas por el discurso masculino, mediante el cual se “circunscribe la poesía femenina a la catarsis sentimental” (Genovese 55)³. Si bien no es posible abordar este conjunto como parte de una misma apuesta estética, poética y política sin reducir sus singularidades, se advierte en algunas de estas voces una vocalidad capaz de obcecar y desplazar la lengua del poema respecto de los discursos y de las sensibilidades disponibles. De entre las distintas vocalidades, el trabajo propone subir el volumen de una de las propuestas centrales para pensar la poesía argentina reciente como es el caso de Fernanda Laguna (1972) cuya obra ha devenido una referencia ineludible para los estudios literarios y artísticos contemporáneos⁴.

¹ Entre los numerosos estudios interesados en las poéticas surgidas en el período posdictatorial argentino, véase: Genovese y Martínez.

² La teórica chilena Nelly Richard (1994) se opone a la concepción representacional de la literatura para abordar lo femenino y piensa en términos de feminización de la escritura “cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsa el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, líbido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.)” (132). Así serán denominadas, en adelante, las voces poéticas estudiadas.

³ La problematización respecto de las figuraciones de poeta romántica y de poetisa conforma una tradición de poetas, entre las que se encuentran, por mencionar tres momentos en la poesía argentina, los versos de Alfonsina Storni, Susana Thénon y Tamara Kamenszain. Sus voces se obstinan respecto al vínculo establecido, sobre todo desde el periodismo cultural, entre la escritura de poetas y los versos de amor (Muschietti “Mujeres, feminismo y literatura”). El libro de poemas *Chicas en tiempos suspendidos* de Kamenszain comienza: “Poetisa es una palabra dulce/ [...] / Mejor poetas que poetisas/ acordamos entonces entre nosotras/ para asegurarnos, aunque sea un lugarcito/ en los anhelados bajofondos del canon” (13). Para un análisis sobre los modos de leer la literatura argentina escrita por mujeres, véase: Maradei (“Jaspeada de inteligencia”).

⁴ Esto se observa, por un lado, en la reunión y en la publicación de material poético y visual, en la incorporación de Laguna a museos –MALBA, MAMBA,

La preferencia por el análisis de su poética, lejos de presentarla como una rareza, responde a la necesidad de atender a la singularidad del “ritmo” (Meschonnic)⁵ con el fin de observar los modos en que la escena social, cultural y política se hace decible, visible y escuchable en un momento histórico. En este marco, se buscará problematizar y actualizar las formas de leer el género⁶ en la escritura en una serie de poemas en los que la “obcecación” y el “desplazamiento” (Barthes) servirán como vías a través de las cuales desbaratar y deshacer (Butler) ciertos lugares comunes articulados en la literatura argentina, ligados especialmente con la maternidad y el rol de la mujer en la sociedad y en la casa.

La obcecación y el desplazamiento son dos instancias de un mismo movimiento con el que Roland Barthes, en su *Lección inaugural* de la cátedra de semiología literaria del Collège de France, señalaba la afirmación de la irreductibilidad de la

Museo Guggenheim de Nueva York, Museo Drawing Center de Nueva York, Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Museo de Arte Pérez Miami, Museo Reina Sofía, entre otros– y a programas académicos; y en la cantidad de ensayos críticos que toman como objeto su obra. En un texto reciente que sirve de prólogo a la poesía reunida de la poeta Cecilia Pavón, Dorothea Lasky sostiene que Belleza y Felicidad –el proyecto llevado adelante por Laguna junto con Pavón– puede leerse como un ejemplo del “espíritu colaborativo” del arte, atributo que sería, sigue Lasky, una de las “mayores contribuciones al arte y la literatura contemporáneas” (9). Por una cuestión de extensión, solo agregamos una de las últimas publicaciones en donde se reúnen sus poemas junto con los de otros poetas que forman parte central del mapa hispanoamericano actual, esta es *Estrellas vivas...* la antología transatlántica a cargo de Berta García Faet y Juanpe Sánchez López.

⁵ Siguiendo a Henri Meschonnic, el ritmo es entendido en tanto modo singular de organizar el movimiento de la palabra en la escritura, cuya fuerza excede en mucho la mera métrica del poema, en la medida en que refiere a las relaciones que se abren entre sonidos, sentidos, historicidades y tiempos.

⁶ En *Deshacer el género* (2019 [2004]), Judith Butler se propone pensar y problematizar las normas que rigen el género y la sexualidad en vínculo con la noción de ser humano. Continuando la perspectiva hegeliana que enlaza deseo con reconocimiento, Butler explica que, si los términos que nos definen como humanos son configurados socialmente y dependen de variables como la raza, el sexo y la etnicidad, esto significa que el género animado por ese deseo estará ligado a las normas sociales –formas de poder que constituyen lo inteligible– y al problema de “quién reúne los requisitos de lo que se reconoce como humano y quién no” (15). En tanto categoría histórica y variable, el género como dispositivo crítico permitiría, insiste Butler, desnaturalizar estas cuestiones junto con el binarismo femenino/masculino, a través de la acción de *desbaratar* y *deshacer* lo que se ha normalizado, repetido y fijado en tanto estereotipo, con el fin de demandar un espacio para aquellos deseos, conductas y posiciones que resultan ilegibles en un determinado momento socio-histórico: “desbaratar lo que se ha convertido en un saber establecido y en una realidad cognoscible, y utilizar, por así decirlo, la propia irrealidad para posibilitar una demanda que de otra forma sería imposible o ilegible” (49).

literatura (y del arte): “Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse” (103). A partir de estas estrategias imbricadas –es por la obcecación que el desplazamiento ocurre, del mismo modo en que si no hubiera desplazamiento la obcecación no podría articularse– las voces poéticas de Laguna se empeñan en ubicarse siempre corridas respecto de posiciones fijas, apareciendo en donde no se las espera, en suma, conmoviendo los lugares comunes asignados y repetidos a través de un amplio entramado discursivo (Foucault). Así, el movimiento obcecado de la palabra como fuerza poética permite advertir los modos en que los poemas de Laguna –desde el interior de la trama discursiva habitada por la solidez y la repetición del estereotipo– hacen oír tonos, posicionamientos, imágenes, gestos y preguntas que sacuden, a la manera del baile y de la risa en los cuerpos, sin solemnidad y con singular ritmo, las ideas adheridas a ciertas performances de género. “No tengo partitura/ pero sueno a algo conocido”, se lee en uno de sus poemas (*Control o no control* 114). Porque las voces de Laguna no se escapan de la historia y los discursos, más bien resuenan en y con ellos; tal como sostiene Henri Meschonnic, aquello que se problematiza al momento de abordar la escritura y el ritmo son las historicidades del discurso y del lenguaje, en la medida en que analizar de este modo la escritura –lo que el teórico francés llama “crítica del ritmo”– supone interrogarse por la manera en que se inscribe “[y]a no sentido, ya no una forma, sino [un] sujeto” (188).

El ritmo de este decir obcecado, por un lado, deviene una treta para desplazar, sin dejar de jugar con, los modelos de madres y de amas de casa instalados, no sin arrogancia, en el discurso social y literario. Mientras que, por otro, se hace eco de otros ritmos en donde resuenan aquellas transformaciones sociales, culturales y políticas que tuvieron lugar en Argentina, especialmente, a partir del avance del feminismo, ligadas con las discusiones y las luchas por los derechos⁷. El paisaje sonoro de la

⁷ Si bien las luchas feministas en Argentina poseen una larga historia, las poéticas recientes son contemporáneas del avance y de la fuerza que cobró el movimiento, principalmente, durante las últimas décadas, a partir de las sostenidas discusiones y luchas por los derechos y en contra de la violencia y la opresión de las mujeres y de las subjetividades LGBTQ+. Laguna ha participado activamente en el colectivo Ni Una Menos Fiorito, por mencionar solo

poesía escrita por estos años, en este caso, la poesía de Laguna, deja ver de qué modo el ritmo cumple una función crucial tanto en la imaginación poética como en la imaginación política. A los fines de este trabajo, se dejará de lado la dimensión colectiva y afectiva de sus proyectos, para atisbar, antes bien, la convivencia de dichas transformaciones con los estereotipos disponibles⁸. En este sentido, siguiendo el análisis de la poética de Laguna que propone Berta García Faet, es posible leer el “desafío a lo canónico-adulto y lo masculino” (129) que se articula, a un tiempo, en relación con los valores literarios y con las ideologías sociales. La “a-poeticidad” de la escritura de Laguna desestabilizaría, sigue García Faet, los pares boludez/no boludez y poesía/no poesía con los que fue leída, de “una forma resbaladiza” (129). El resbalar que la poeta y crítica española sugiere como una vía de la poética de Laguna para soltarse de las dicotomías excluyentes y jerarquizantes –podemos agregar los pares femenino/masculino, madre buena y responsable/ mala madre, mandato/deseo– entra en diálogo con la noción de obcecación que el trabajo propone⁹. Ahora bien, antes que pensar en lo a-poético, las siguientes líneas prefieren destacar la potencia de sostenerse en la tensión del deslizamiento o del “resbalón”, en tanto se trataría de una disputa que encuentra en su movimiento incesante zonas capaces de, por momentos, desafinar ciertas ideas de género cuyas implicancias afectan lo poético y lo político.

El análisis, entonces, buscará valorar y describir el modo en que las voces feminizadas deshacen el estereotipo de madre¹⁰ ligado a la virtud y a la bondad y el rol de la mujer circunscrito al espacio y al trabajo doméstico que hasta hace unos años se figuraba en el relato cultural dominante (Domínguez). La serie de poemas está conformada por los siguientes escritos: “De ama de casa a mamá en casa” (*Control o no control*), “Una mujer como

un ejemplo en donde se tejen redes políticas y poéticas, pues este colectivo se desprende del espacio de arte Belleza y Felicidad Fiorito creado por la poeta junto con Isolina Silva en el 2003.

⁸ En su análisis sobre la obra de Laguna, Juan Pedro Sánchez López se refiere a la “colocación estereotípica” como una “superficialidad edulcorada” (117). La superficialidad se ligaría con lo simple y con las temáticas “hiperfemeninas”, mientras que “lo edulcorado refiere a su relación con lo dulce” (117).

⁹ Para un estudio sobre el movimiento de la obcecación y del desplazamiento en la obra de Laguna, véase: Novelli, *El camino de la performance*.

¹⁰ El análisis se limitará a abordar el estereotipo de la madre en tanto función discursiva (Domínguez), no se analizará desde una perspectiva psicoanalítica, dado que excede los límites teóricos y críticos de nuestro trabajo.

yo, por ejemplo” (*Control o no control*), “Soy mi madre” (*Los grandes proyectos*), “Quiero ser” (*Pañuelo de mocos*), y las plaquetas tituladas *I love you, don’t leave me* y *Algo que hacer*¹¹.

La escritura y la fantasía como fugas de la casa

En *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*, Nora Domínguez propone leer la maternidad en la literatura argentina a partir del modo en que “se ponen en juego y se negocian posiciones de poder discursivo e interpretativo” (16). Según Domínguez, es posible observar, durante el siglo XVIII, la constitución de una “forma dominante del relato materno” ligada con una “nueva configuración de la infancia” en donde el niño requiere de un “sujeto que lo proteja y que le dedique todo su tiempo” (18). Es de estas consideraciones de donde surgirían los estereotipos de madre moderna y de amor maternal circunscritos a lo doméstico: “la idea más difundida y arraigada considera que el modelo dominante asimila e identifica a la mujer con la madre y convierte a esta falaz coincidencia en el único destino posible para las mujeres” (21). Un destino que a lo largo de la historia se ha impuesto, como señalaba Simone De Beauvoir, “encerrando” a la mujer en situaciones –económicas, sociales, culturales, políticas– en donde la maternidad se concibe como la “única salida” (59).

Dicho relato se ve sacudido en la poética de Laguna, cuestión que ha señalado con rigurosidad Guadalupe Maradei (“Cuerpos que insisten”)¹², como puede observarse en el poema “De ama de casa a mamá en casa” (*Control o no control* 117) en el cual se configuran, tal como señala el título, los estereotipos de ama de casa y de madre. La voz poética se corresponde con una voz

¹¹ Si bien la posición obcecada de la mujer respecto de la familia y el rol en el hogar puede observarse en publicaciones previas –en *La ama de casa* de 1999 y en “Manifiesto re-volutivo” del 2001–, el trabajo no se detiene en ellas dado que ya han sido examinadas en otras ocasiones. Véase: Novelli, “Las fuerzas anómalas del estereotipo”.

¹² En la primera parte de su análisis se detiene en este y otros poemas de Laguna reunidos en *Control o no control*, en vínculo con la nouvelle *El matrimonio* de Marina Mariasch y el poemario *Madre soltera* de Marina Yuszczuk. Su lectura resulta insoslayable para el presente estudio, en tanto que destaca el corrimiento del estereotipo de “madre-víctima” y los modos en que las voces proponen “figuras de la maternidad regidas por una ética hedonista” (19).

feminizada quien se ubica en el interior de su casa y, sobre todo, se presenta atravesada por la experiencia sedentaria de la maternidad que supone a la madre atada a las faenas del hogar. Si bien la escena de la limpieza ocupa varios versos a lo largo del extenso poema, no será una actividad excluyente sino que se verá trenzada con la acción de escribir. El título, antes que marcar un pasaje –dejar de ser ama de casa para convertirse en madre–, delimita el circuito en el que se resume su rutina, aunque, aquí la trampa desde el interior del lenguaje y el estereotipo, en el medio de ese recorrido aparecerá el poema como un desvío. En esta línea, el empleo de la preposición consiente pensar un sujeto constituido por el movimiento en la medida en que en ese “a” es posible, como se verá a lo largo de los versos, hallar una mínima fisura mediante la cual escurrirse de una y otra etiqueta; en palabras de Barthes, el movimiento implicaría la fuerza de una deriva y de una espera respecto de los dos estereotipos que el poema rodea.

Más allá de figurarse como ama de casa y madre¹³, la voz poética acentúa su deseo de escribir en el poco tiempo que le queda disponible, dirá: “qué lindo que tengo este ratito para escribir/ [...] / tengo un ratito para probar” (118). Desde el comienzo, la escritura se presenta, a la vez, en tanto deseo y problema, no únicamente como consecuencia de la falta de tiempo que suponen las condiciones alienantes descritas por el yo bajo estas etiquetas, sino por la carencia de emociones que el estereotipo figura. El poema se inicia con los siguientes versos:

No tengo mucho que escribir
 no me pasan cosas apasionantes.
 Me suceden cosas hermosas y sobre todo
 tiernas.
 (117)

El énfasis anafórico marca negativamente los términos de las oposiciones: la falta de pasión frente a la ternura, la dificultad de escribir frente a los sucesos que conforman la maternidad. Dicotomías que resultan un modo de ceñir el lugar de la madre en

¹³ Es preciso advertir que las voces poéticas de Laguna se vinculan, además, con otros trabajos, como ser escritora, artista visual o (auto) empleada. Véase, por ejemplo, *Poesía proletaria* cuyos versos iniciales dictan: “Hoy trabajé/desde las 9 a las 17:15” (9) y continúan señalando todos los pedidos que el yo repartió ese día en moto a sus clientas.

la vida y en la literatura, y que, a lo largo del poema, mostrarán sus excedentes.

Aquella voz se posiciona a distancia de otros discursos a causa del hijo, en tanto que si es posible escribir, robarle ese tiempo a la opaca rutina, lo que se dificulta es desmarcarse de la ternura que se desprende de la performance, aceptada culturalmente, de ser madre de un bebé. En este sentido, la primera parte del poema recupera con tonos irrisorios dicho estado, hasta el punto de que el yo poético dirá sentirse emocionado y afectado felizmente por todo: por los árboles, por cerrar la impresora, porque la cinta Scotch duró más tiempo del previsto, por la lluvia, por conectar la manguera del lavarropas y por la suciedad. Esta exageración permite leer, a su vez, un rasgo que atraviesa la poética de Laguna, en palabras de García Faet: una “hipersentimentalidad” que construye subjetividades dulces y sensibles cuyos versos tematizan “una forma de ver y vivir el mundo que se fija mucho (cómo no) en la belleza y la felicidad” (110)¹⁴. Cabe advertir que, en este análisis, la “hipersentimentalidad” está directamente ligada con la construcción de madre que pone en escena el yo poético, su posicionamiento y su retórica. Dicha exageración, asimismo, reverbera en las vocales que se estiran –“¡Qué buenoooo!” (118) – y en los ecos –“qué lindo”, “qué bueno”, se lee más de seis veces– repitiendo la emoción hasta vaciarla. De hecho, será en una de estas duplicaciones donde se articulará la inflexión:

¡Que bueno!
 Y bueno...
 De repente
 ahora que veo
 me doy cuenta de que la lluvia es bastante monótona.
 Linda pero sigue igual a cuando empecé el poema.
 (119)

La tilde que falta, ausencia que podría ser tomada como un descuido de corrección –no es inusual encontrar corrimientos de la norma en la poética de Laguna–, evoca un doblez. Ya no del tono celebratorio del “qué bueno”, más bien se trataría de la

¹⁴ El valioso estudio de García Faet dialoga con varias de las hipótesis que aquí nos interesan como la exploración de los estereotipos, al igual que el trabajo de Sánchez López (ver nota n^o8).

marca del tiempo, como si en la repetición del “bueno” pudiese oírse, no sin cierta teatralidad, al yo pensando. Entonces, “de repente”, se rompe el ritmo del poema para abrir una serie de versos de anagnórisis trágica –comienzan diciendo “me doy cuenta”– y en el decir se desarma la candidez de la atmósfera. En los versos citados, es el ruido de la lluvia el que se cuela en el poema para revelar, a través de su monotonía, la repetición automática de la rutina, de los espacios y de las tareas que ciñen al estereotipo. En el momento en el que el yo pone en palabras las restricciones materiales y sensibles alentadas por la maternidad se amplía la inflexión: “Pero por lo menos estoy teniendo mi momento de expresión/ aunque mi expresión se vea limitada a la ternura” (119). Las concesiones –“por lo menos”, “aunque”– enfatizan la falta de tiempo, de imágenes y de deseos que experimenta la voz poética aplastada por un sentimiento o la idea de un sentimiento que suele asociarse con la madre moderna, este es, la ternura¹⁵. A partir de allí, el yo cede y nombra el deseo frustrado –“El otro día *casi* tuve un orgasmo” (119, la cursiva es nuestra)– y el revés de ese mundo idílico o de maternidad romantizada en el que ni la lluvia ni los árboles la emocionan.

Otro pliegue irrumpe cuando, como en el movimiento anterior, el sujeto define sus versos, le da un nombre al estado descrito que, en este caso, será el de hartazgo y queja: “estoy harta de quejarme” (120). El desencanto y el enojo con los árboles, por ejemplo, se mezclarán con un nuevo optimismo cuyos alcances fantásticos remiten al *Aleph* borgeano y la temporalidad, lejos de pensarse linealmente, se feminizará y desdoblará hacia el infinito. En este punto, la falta de tiempo ya no es un inconveniente –“Tengo 6 horas para dormir/ y en esas 6 horas/ están todas las horas que existieron y existirán” (120)–, como tampoco lo es la falta de pasión dado que en el decurso del día también habitan los momentos de fogsidad y, especialmente, la vida distanciada de la maternidad y la ternura en donde sí es posible alcanzar

¹⁵ En esta misma línea, Ben Bollig, al analizar *Madre soltera* de Marina Yuszczuk, sostiene la imposibilidad de escribir sobre la experiencia de la maternidad como un problema clave del poemario. De aquí se desprenderían ciertas estrategias, entre las que deslinda: las autocorrecciones, los cambios repentinos de forma entre prosa y verso, el empleo de estereotipos sin sucumbir al cliché y la erotización. Su análisis junto con los anteriormente mencionados permite entrever cierto paisaje sonoro común entre las poetas argentinas. De entre los numerosos trabajos recientes que abordan reapropiaciones críticas de la maternidad tradicional en la poesía contemporánea española, véase: Fernández Martínez.

“maravillosos orgasmos/ en todas las posiciones que practiqué y practicaré” (121). A pesar de que en el presente del yo no haya espacio para la pasión, los deseos pueden desplegarse en el pasado y en el futuro como se escucha en la conjugación de los verbos. En esas horas están, para esta voz, los finales felices con besos y orgasmos maravillosos “como una muerte” (122), tal como expresa a una distancia prudente de los finales de los cuentos de hadas: erotismo y sexualidad mediante, el beso alcanza la muerte –ya no salva a la protagonista de un largo letargo–, cuestiones que en los cuentos tradicionales comparecen, en general, de forma subrepticia. Podría decirse que la feminización de la escritura pone en juego una voz capaz de habitar un tiempo otro, una fantasía y una retórica donde es viable, para esa subjetividad, ser otras, habitar otros deseos, morir y renacer. Mientras tanto, en el presente de ama de casa y mamá en casa, resta para el yo la trampa de escribir la fantasía con el fin de deshacer, o arrancarle diferencias a, las normas impuestas.

La problematización del lugar común del ama de casa insiste en el poema titulado “Quiero ser” (*Pañuelo de mocos*). El deseo de esa voz poética muestra en su revés la asfixia de su posición dentro de su casa, estado que se refleja en la descripción de su freezer: “Siempre tiene que haber cubitos en el freezer”, sentencia el yo, aunque “las milanesas, la prepizza, las hamburguesas veganas/ no dejen lugar para más fantasía helada” (86). La enumeración remite a la cotidianeidad urgente que se vincula con una de las tareas del yo en la casa –responsabilizarse de la comida– y el modo en que esta avanza vertiginosamente –como deja escuchar la enumeración– sobre su propia fantasía. Ahora bien, ¿a qué se refiere con “fantasía helada”? A la posibilidad de escapar, mediante el consumo de alcohol –ingiriendo “fernet 1882” (86)–, de las prácticas y de las responsabilidades que definen el rol estereotipado¹⁶ del ama de casa y, otra vez, de la madre en casa:

Un buen chupi a la mañana
 para no sentirme un ama de casa.
 Disfruto mientras mi hijo no está
 porque soy una madre tapada.

¹⁶ En relación con el entramado simbólico ligado a lo femenino y los modos en que se releva el espacio doméstico capitalista en la narrativa argentina contemporánea, véase: Grenoville.

Hoy daría todo porque se vaya de vacaciones
 y tener momentos como este todos los días.
 Pero eso no pasará
 y deberé caretearla ¡Qué fiaca!
 (86-87)

Conforme el consumo de alcohol necesita de los hielos del freezer cuya existencia se ve amenazada por el avasallamiento de la comida –de los deberes de la performance diaria–, la posibilidad de la fuga o “fantasía helada” que habilita el estado de embriaguez respecto del sentirse “ama de casa” y madre también se ve condicionada. En estos versos, nuevamente, se liga el rol de ama de casa con el de la madre absolutamente presente en el hogar a cargo del trabajo doméstico aunque, deslizamiento mediante, la conciencia de la responsabilidad que recaería sobre el rol que ella performa –por eso dice ser “madre tapada” o tener que “caretearla”– convive con la articulación de otros deseos encubiertos como la necesidad de la ausencia de ese hijo. “Cuando chupo fernet me chupa un huevo todo”, explica esta voz y en la aliteración puede escucharse el ritmo del poema en donde chupar, chupa, chupi, chupo, se repiten una y otra vez disponiendo un paisaje sonoro que gira en torno a la misma idea: “chupar” para que “le chupe un huevo”. Es decir, tomar alcohol para abrirse a la fantasía capaz de desplazar la trama cotidiana y de socavar la culpa y la responsabilidad maternas configuradas en el estereotipo. Si en su plaqueta *La ama de casa*, el verbo “lamer” tensionaba desde el título las tareas de limpieza con el erotismo y el deseo de dar placer a la casa personificada, estos versos podrían pensarse en tanto modulación de ese gesto en la medida en que el “chupar” irrumpe para hacer sonar el deseo en medio de los quehaceres domésticos. El espacio que abre la reverberación de la “ch”, a su vez, configura un sonido que se corresponde con el susurro, el cuchicheo, la potencia de la palabra que se extrae de lo audible.

Junto con la fantasía, entonces, la presencia del hijo, el cuchicheo como resistencia ante la demanda de la sociedad por callar el deseo de alejarse de la performance de madre responsable, la afirmación del fingimiento mediante una “careta” y la distancia de ese fingir que se cuelga en la “fiaca” de ser lo que, volviendo al título, se pone en cuestión. ¿Hay posibilidad para el deseo y para el querer ser en esta maternidad? Fantasía y estereotipo alientan las fuerzas de la obcecación y el desplazamiento de la voz poética

que en su movimiento denuncia la performatividad del género, apelando a su teatralidad, sin dejar de hacer oír sus fugas. “Ser persona es ser un disfraz/ Y la vida.../ un carnaval”, afirmaba el yo en otro de sus poemas (*Control o no control* 131), inscribiéndose en una larga tradición en donde las máscaras devienen para estas voces la posibilidad de escapar de la fatalidad femenina como se leía en el poema “La armadura” de Storni. En este sentido, al abordar poemas escritos por mujeres en los ochenta, Erika Martínez analiza el disfraz en su doble cariz, pues al tiempo que oculta en lo interior también protege del exterior y explica: “el fingimiento, el disimulo y la mentira que atraviesan los textos no son tan solo una apropiación paródica de las supuestas taras del discurso femenino, sino que funcionan además como una acentuación delatora” (145)¹⁷. En el caso de Laguna, la careta delata las violencias ligadas al rol de la mujer en la sociedad capitalista. Ponerse la careta y luego dejarla caer condensa ese pasaje resbaladizo, para decirlo con García Faet, en donde la voz poética disputa los límites de su retórica con sus implicancias en la distribución de las voces y de los posicionamientos disponibles.

Los deseos de un “ser humano mujer” y el desbaratamiento de la maternidad

La figura de madre sacrificada al bebé y al trabajo doméstico se encuentra, siempre obcecada, en los versos de “Una mujer como yo, por ejemplo”, donde se lee¹⁸:

Una mujer
no merece

¹⁷ En su análisis, Martínez advierte no únicamente sobre la estética del disfraz (y, posteriormente, su rechazo) sino sobre el doble discurso y sus estrategias de desdoblamiento y subversión como son: el empleo de mecanismos vinculados con el ventriloquismo y lo carnavalesco; las representaciones fragmentadas; los quiebres rítmicos; la superposición de discursos contradictorios; las formas polifónicas; el humor; la parodia y la ironía.

¹⁸ El poema se incluye en la novela *Dame pelota* firmada por Dalia Rosetti, el heterónimo de Laguna. En la escena, el personaje de Dalia no quiere acostarse en la cama porque está manchada de sangre, ella es “pulcra” y usa toallitas femeninas marca “Carfri todo el mes”. Ante esta explicación, el personaje de la Catana responde: “Vos sos rica” (28). Para marcar la desigualdad económica –la Catana vive en Villa Fiorito en condiciones precarias y no puede darse el lujo de comprar toallitas femeninas– le recomienda leer este poema que pertenece al “partido feminista” (28).

su tiempo
 para dedicarse
 a las cosas que le interesan.
 (*Control o no control* 124)

Seguidamente a esta afirmación categórica, que rodea lo que también el poema “De ama de casa a mamá en casa” denunciaba de forma indirecta, se articulan preguntas que se supone se haría una mujer si tuviera tiempo para hacer algo que le interesara¹⁹. El cuestionamiento del estereotipo de mujer sin deseos propios, que únicamente tiene tiempo para los demás, se da en este caso a partir del juego y la reiteración: “¿lo interesante que ella haga es lo que al otro le resulta interesante/ justamente porque es lo que al otro no le resulta interesante hacer?” (124). El ritmo agobiante que se despliega a través de la repetición –en esta estrofa compuesta por diez versos aparecen siete derivados de los verbos interesar, tener, hacer, creer– conforma un círculo de reformulaciones que vuelven burlescas las preguntas hasta poner en escena la violencia patriarcal, es decir, la falta de derechos y de espacios para las mujeres en la Historia, con mayúscula, la cual no contempló la posibilidad de pensarlas como sujetos deseantes. Así, el poema, no sin humor²⁰, se vuelve caja de resonancia de interrogantes que atraviesan y constituyen el pensamiento sobre el género a lo largo de los siglos: “¿Cómo puede realizarse un ser humano en la situación de la mujer?”, inquiría más de sesenta años antes Simone de Beauvoir (31). Para decirlo en otros términos, el eco no ahonda en las relaciones que se abren únicamente en las repeticiones del poema, sino que despliega una cadena de reenvíos entre voces feminizadas que conforman la historia incansable de luchas y disputas.

¹⁹ Este pasaje, lejos de ser una noticia, hace resonar problemáticas ya presentes en la sociedad hace muchos años. Podría pensarse, por ejemplo, como una reescritura de aquella icónica imagen de Mafalda, tapa del primer número de la revista *Alternativa feminista*, donde el personaje le pregunta a su madre, agobiada por lo quehaceres domésticos, qué le gustaría hacer si viviera (Tarducci 110-111).

²⁰ En su libro *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*, Laguna y Cecilia Palmeiro advierten que el humor es parte de la *lengua de las locas* en la medida en que “permite traficar ideas mientras la gente se ríe y piensa que es una pavada” (76). De modo que puede advertirse que, ante las ideas fijas, la escritura adopta la estrategia del humor como una pequeña trampa que solapa el atrevimiento y el temblor: “como quien mete un caballo de Troya, medio en joda medio en serio, y va instalando ideas radicales en medios adversos, allanando el terreno” (76).

En el poema, la escasez de tiempo se revela como responsabilidad de un otro quien parece dominar el tiempo de todas las mujeres, el tiempo es de otro y, de nuevo, se dice que no se tiene tiempo mientras el poco tiempo que se tiene se emplea para escribir, operación que podría definirse como aquello que Josefina Ludmer denomina “treta del débil”: hay una aceptación del lugar asignado por el otro –“él”– que se combina con un enfrentamiento. Pero el desborde del estereotipo de mujer se deja entretener con mayor fuerza cuando el yo poético, quien se define desde el título como “ejemplo” de “mujer” y lo repite tres veces a lo largo del poema, sentencia: “Cuando un ser humano mujer se piensa/piensa/ si realmente es un ser humano o no” (*Control o no control* 125). La economía de las palabras le imprime al enunciado una potencia abrumadora: ¿qué sentidos entraña el rol de la mujer dentro de lo “humanamente reconocible” (Butler)? Si se atiende a la historicidad constitutiva de la categoría de lo “humano” es dable atisbar “los diferenciales de poder que (la) permean” (30). Sucede que el poema pone en escena este cuestionamiento empleando un ritmo capaz de repensar el poder del lenguaje y el modo en que este poder actúa sobre la subjetividad, puesto que la incesante pregunta por los deseos de la mujer atañe a la disputa de la voz por ser escuchada y reconocida dentro de lo que se considera un ser humano. Se trataría de una invitación concluyente a pensar el modo en que se producen, circulan y se mantienen los discursos que repiten ciertos mandatos sociales y normas de género. Si lo que vuelve a un ser humano un ser humano es, siguiendo a Butler, que sus deseos sean reconocidos como tales, la voz feminizada del poema interpela lo obvio –una mujer es un ser humano– con el fin de mostrar aquello que históricamente se ha tornado natural –la falta de tiempo de los sujetos feminizados para tener y cumplir deseos propios que no necesariamente se vinculen con la maternidad–.

El temblor del estereotipo se completa con la puesta en escena de dicha denuncia, ya que la mujer que habla tampoco sabe de lo que habla, dirá: “O algo así... No sé” (125). De esta manera, el yo performa, como su título lo advierte, a una mujer cualquiera que no sabe tampoco lo que quiere decir por su condición de mujer –permitiendo escuchar el machismo como fuerza heterogénea que aparece en la voz– pero, no obstante, escribe un poema –aquí la feminización– cuyos versos interpelan directamente los lugares, los espacios –entre ellos la posibilidad de habitar la

incertidumbre en su no saber– y los deseos disponibles. Años después, el poema “Me inyecto melancolía” expone aserciones que los versos del 2012 problematizaban: “Ayer una mamá de la escuela que se separó hace unos meses/ me contó que acepta que su marido no cuide a sus hijas” (*Los grandes proyectos* 40). En estos versos, el rol del padre irrumpe como ausencia en beneficio de una presencia excedida y sacrificada de la madre, frente a lo que el yo resuelve: “Quiero decirle algo/ que es joven y que debe darse a ella lo que da a los demás” (40). Así, todo aquello que se presentaba a partir de la repetición y de lo no expresado en “Una mujer como yo, por ejemplo”, pareciera adoptar la forma manifiesta de un consejo explicado. No obstante, deslizamiento mediante, ese deseo se escribe en el espacio del poema como potencia: quiere decirle y, sin embargo, no lo hace.

En un poema del mismo libro, “Soy mi madre”, puede observarse la continuidad de la búsqueda en torno a la idea de maternidad corrida, aunque desde una voz ambigua que, como se entrevé desde el título, duplica y confunde la voz de la hija con la de la madre²¹. La confusión de cuerpos e identidades, tal como señala Luciana Di Leone al analizar *Madre soltera* de Marina Yuszczuk, podría pensarse como un lugar propio que encuentra la poesía para referir la experiencia de la maternidad (97). La fusión de ambos roles que los versos de Laguna propician, entonces, señalaría la experiencia de las distancias y de los límites imprecisos que se juegan entre madre e hija. El poema empieza: “Quiero que me cocines rico” (114). La voz poética formula en los versos que siguen demandas de una hija cuyo entramado reviste una idea cristalizada socio-culturalmente de la maternidad, como si ser madre consistiera en las siguientes tareas de cuidado: cocinar las comidas “más ricas del mundo” (114), alentar el autoestima de la hija a partir de cortesías que augurarían una existencia feliz, hacer sacrificios –“quiero que te juegues por mí/ delante de los demás”(114)–, atender a las necesidades de limpieza y dar consuelo por las noches. El poema concluye:

²¹ Son varios los poemas de Laguna en los que el yo asume la voz de la hija, por mencionar algunos: “Querida mamá” (41), “29 años” (67), “Tengo miedo mamá” (70) en *Control o no control*. O en *Los grandes proyectos*, se lee: “Mamá/ estoy adentro del placar/ me escondo tanto para que me encuentres” (107) El análisis remite a otras configuraciones del ritmo, pues se trata de voces que coquetean con lo infantil al tiempo que juegan y derivan con otros estereotipos.

No seas cruel,
 nunca me maltrates.
 De vos espero amor
 confío en vos,
 sos todo lo que tengo.
 (115)

La crueldad y el maltrato contrastan con el amor y la confianza mientras que las asonancias articulan una tríada – amor/sos/vos– en donde resuena el sentido del estereotipo de madre buena. Ahora bien, la relación madre-hija, que se describe a partir de una lógica de entrega afectiva y servicio descomedidos, se ve desgarrada en los primeros dos versos de la cita y en otros, también anafóricos, que aparecen solapados entre las demandas encabezadas por “Quiero”. Esta “doble voz” (Genovese)²² que irrumpe en las intervenciones conversa con una forma diferida de la maternidad, a modo de suspensión sutil en el relato de buena madre que muestra los intersticios que lo componen. Expresará por ejemplo: “No quiero que me digas/ nunca va a quererte” (114), “no me ocultes por lo que siento/ ni por cómo crees que soy” (114), “No tengas vergüenza de mí” (114), “no me dejes sola” (115), hasta el “No seas cruel,/nunca me maltrates” (115). ¿Qué figuran todas estas restricciones en relación con los deseos que las rodean? Un pliegue indómito capaz de potenciar la maternidad que ni se somete a la adhesión del estereotipo de madre ideal sacrificada ni se opone a él, sino que se entromete y agujerea, nombrando lo innombrable, cuyo movimiento más bien se empeña en sofocar la imagen socialmente cristalizada de madre buena –figura afirmada en numerosos discursos, como sucede en el cristianismo–, amorosa y consagrada a sus hijos.

En esta línea, puede leerse la plaqueta *I love you, don't leave me* donde se articula, desplegando su comicidad, una reflexión sobre las potencialidades de una maternidad obcecada en los siguientes términos: “Sólo quiero un bebé si va a ser rubio y de ojos celestes [...] / Quiero brillar con mi bebé rubio” (s/n). La imagen de la maternidad resulta, en estos versos, de un amor

²² En *La doble voz*, Alicia Genovese retoma la noción “doble voz” de Elaine Showalter con el fin de atender a la voz “en sordina” que se deja escuchar por debajo de una primera voz superficial, proyectando, así, un nuevo imaginario: “como una voz de contralto que no sigue las notas de la melodía principal, del *mainstream* o corriente central, pero una voz que da cuerpo, un cuerpo extraño” (16).

delirante y egoísta, dado que el bebé deviene una posibilidad de la madre para “brillar”. En este devenir, el hijo se vuelve un medio para conseguir otra cosa y el cariño, antes que incondicional o instintivo, se justifica en la belleza del hijo. Así, el amor materno se acerca a un cariño frívolo o, mejor, infantil²³ que parece *desbaratar* (Butler) ideas cristalizadas social y culturalmente de la maternidad. En otras palabras, dicha maternidad ya no se percibe como mandato intimidatorio de la vida de la mujer (Domínguez), sino que se halla movida por el deseo. Un deseo desviado, en este caso, pues el yo desea lucirse con un hijo lindo²⁴.

La fuerza de la deriva se amplía en el poema-plaqueta *Algo que hacer*, publicada el mismo año, cuyos versos permiten oír aquella idea socialmente arraigada sobre la maternidad –ser madre como el destino de la mujer– para devaluarla en un movimiento de desjerarquización:

mi vestido no se rompe. Es eterno y fresco y de seda y fino y no se ensucia, es lo más maravilloso que me pasó. Dicen que tener hijos es maravilloso pero aunque no conozca esa sensación, porque la vida no me la da, yo estoy convencida de que no es 'así' con lo que es esta sensación del vestido. Es genial. (2)

La analogía entre la maternidad y un vestido fucsia que el yo poético, para mayor precariedad, consiguió canjeándolo por otro que le habían regalado, manifiesta un desconcierto capaz de otorgarle al estereotipo un valor desplazado. Porque si bien Laguna retoma y juega con consignas de su tiempo, como la idea de una maternidad deseada, la dicción de esta voz desentona. La disposición de los materiales asociados al mundo femenino admite considerar el desbaratamiento de Butler en la medida en que esboza una interrogación sobre la cultura y la experiencia maternas. A pesar de que las voces insistan –“dicen que...”– con la maravilla de la maternidad, se deslizan por debajo o por detrás de este yo que, si bien no niega la posibilidad de ser madre –es la vida la que decide no darle esa experiencia–, tampoco duda –

²³ El deseo infantil resalta la crueldad que, como revés de la inocencia de los niños, se presenta en estos versos cuyas inclinaciones racistas son notas visibles.

²⁴ Esta reformulación de la maternidad ya se encontraba en “Durazno reverdeciente” (*Me encantaría que gustes de mí*), también firmado por Dalia Rosetti, cuando la narradora, al momento de hacerse una inseminación artificial, les pide a los médicos que del “feto” salga “algo lindo” (119) y “que no sea down” (119).

“estoy convencida”– del hecho de que la maternidad no pueda compararse con la sensación de lucir un vestido de seda.

Los últimos dos poemas mencionados admiten la visualización del gesto de desborde del mandato materno, al tiempo que sus versos visitan otros lugares comunes ligados con la maternidad tales como la fertilidad y la menstruación²⁵. Ya Storni, por continuar señalando un posible antecedente²⁶, escribía en su poema “Tiempo de esterilidad”: “A la Mujer los números miraron/ y dejáronle un cofre en su regazo:/ y vio salir de aquel un río rojo” (399). Storni se refiere, ochenta años antes, a la menstruación –“río rojo”– de la mujer con mayúscula cuya esterilidad –“un día de su seno huyóse el río” (400)– la aleja de los hombres –“y su isla verde florecida de hombres/ quedó desierta y vio crecer el viento” (400)–. Si bien el modo difiere manifiestamente de la poética de Laguna quien desbaratará la fertilidad, destaca que su ocurrencia, en el sentido de invención, no reside en el tópico sino en el hecho de hacer sensible un desapego o una deriva respecto del lugar común, en este caso, afirmado en la tradición poética.

En *I love you, don't leave me*, se lee:

Estoy comenzando a menstruar
 pero por suerte tengo los jeans bien puestos
 que contienen la sangre que me cae.
 Obviamente no tengo toallita puesta

²⁵ La exacerbación de la acción de menstruar se encuentra en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 1* (2003) y *Capítulo 2* (2008), textos publicados, posteriormente, en *Dame pelota*. La trama comienza con un equipo de fútbol femenino que debe enfrentar un partido importante con todas sus jugadoras menstruando. La narradora, Dalia, es la arquera y el club es Independiente haciendo sentido con el apodo “Rojo”. De este modo, las jugadoras hacen honor al color y al apodo del club a partir de una menstruación que alcanza dimensiones irrisorias. La narradora dirá: “Años de ocultamiento y ahora, yo, la imagen del éxito sangriento” (10) y, más adelante, se referirá a la sangre como “niño diluido” (150). Pero el paroxismo de la menstruación se observa, fundamentalmente, en la escena en la que de las piernas de una imagen hecha de sal de Iemanjá –deidad de la religión Yoruba– comienza a brotar “un mar de sangre” que pronto se convierte en un maremoto: “Un gran coágulo me empuja con violencia hacia el cerro [...] y puedo subirme al coágulo y barrenar las olas mortales y espesas de su sangre que me ahogan” (152).

²⁶ Storni abre una línea poética en la que se observa una voz disonante respecto de las ideas ligadas a lo femenino; sus poemas manifiestan una transgresión en el repertorio temático de ese momento que trae a primer plano temas como la sensualidad y la sexualidad desde una mirada feminizada. Véase: Muschietti (“Las estrategias”) y Sarlo.

porque el día que me raptaron no estaba con la regla.
 Igual les pregunto si tienen una
 y si me la pueden poner.
 El extranjero no me entiende y el otro me dice
 ¡Asquerosa!
 (3)

Mientras el yo piensa en la higiene, el extranjero, hombre que en la escena la mantiene secuestrada, clausura la posibilidad de hablar del tema. El entramado discursivo –la menstruación/la regla, la higiene/la asquerosidad– nombra de una manera singular en el paisaje del poema no lo que no se sabe, más bien de lo que prefiere no hablarse en el espacio público. De esta forma, se deja oír la distribución de aquello que, con Jacques Rancière (*El reparto*), podríamos distinguir como parte de lo decible y lo escuchable en cada ámbito. Frente a las metáforas sobre la mujer y el “río rojo” de Storni, Laguna escribe sin aspavientos no solo “menstruar” sino directamente que la sangre se le cae; ante la importancia de ese río que huye en Storni, Laguna anota en *Algo que hacer*: “Aunque son sangres diferentes. Esta, la de la menstruación me parece insignificante como de utilería, porque te sale y no te morís” (s/n). Si en Storni se leía una visión trágica de los tiempos biológicos de la mujer, Laguna construye en estos dos poemas una visión nimia, de utilería, del río rojo al que define como “insignificante” y esto responde, una vez más, a un modo desplazado de pensar la maternidad. El movimiento irreverente de su voz poética hace resonar en su ritmo cuestiones y decires que son parte del nuevo reparto de las voces, de los lugares y de los deseos en los dos mil en tanto que deja escuchar las transformaciones históricas y sociales respecto de los destinos y de los deseos que se han leído en vínculo con lo femenino, y esto lo hace apostando a mantener la fuerza de una posición ambigua que no cesa de deslizarse y así renegociar incesantemente sus posicionamientos.

Comentarios finales

El análisis buscó leer los modos en que las voces feminizadas de Laguna visitan con insistencia espacios y acciones que comúnmente fueron asociados con los quehaceres y los deseos femeninos como el estereotipo de ama de casa –responsable de la

comida y del hogar, por ejemplo– y de madre –sacrificada y entregada a un hijo o hija a quien ama de forma incondicional–. Las voces poéticas irrumpen desde formas de ver y de decir disponibles, sostenidas por discursos que reproducen patrones de lo femenino y de lo masculino, y en su ritmo desbaratan, siempre a distancia de las fuerzas reactivas y de la lógica oposicional, las prácticas y expectativas constitutivas de estos roles. La exageración irrisoria, el desdoblamiento de la temporalidad, la apelación a la fantasía, la aceptación del fingimiento, el cuchicheo, la treta de escribir entre las acciones urgentes, las repeticiones que reverberan sobre lo mismo, las dobles voces solapadas y el desbaratamiento son algunas de las vías a través de las cuales los poemas articulan la fuerza de la deriva y de la espera.

Podría decirse, retomando a Butler, que al poner en juego las ideas capaces de volver legibles los deseos y las prácticas de lo “femenino”, y con ellas de lo “humano”, la feminización de estas voces logra rebasar y conmover esos marcos y permite escuchar, aunque sea fugazmente, un decir obcecado y desplazado en el que resuenan relaciones entre historicidades, sonidos y sentidos que, lejos de la novedad temática, manifiestan las transformaciones sociales y culturales de los discursos y de las sensibilidades en una zona del paisaje sonoro de la poesía argentina reciente.

Bibliografía

Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural: de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2015. Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán.

Bollig, Ben. “Maternidad y la nueva lírica: *Madre soltera* de Marina Yuszczuk”. *Materia frágil: Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*, Erika Martínez (ed.), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 151-166.

Butler, Judith. *Deshacer el género*. Buenos Aires, Paidós, 2019. Traducción de Patricia Soley-Beltrán.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires, Debolsillo, 2023. Trad. de Juan García Puente.

Di Leone, Luciana. “La poesía contemporánea latinoamericana: por una economía del cuerpo y la lengua materna”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, III, n.º 4, 2017, pp. 92-102.

Domínguez, Nora. *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Fernández Martínez, Sergio. “Representaciones del cuerpo gestante. Maternidad y dolor en la última poesía española (2001-2020)”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 33, 2024, pp. 447-469.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002. Traducción de Aurelio Garzón del Camino.

García Faet, Berta. “La tabula rosa de la poesía: Fernanda Laguna y compañía”. *Poéticas de la niñería. Infancia, resistencia y subversión en la poesía latinoamericana e ibérica contemporánea*, Bern, Peter Lang, 2024, pp. 103-161.

García Faet, Berta y Sánchez López, Juanpe (eds.). *Estrellas vivas. Antología de poesía cursi*. Barcelona, Letraversal, 2024.

Genovese, Alicia. *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Villa María, Eduvim, 2015.

Grenoville, Carolina. “Configuraciones de la intimidad y lo doméstico en la narrativa actual”. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, Laura Arnés, Lucía De Leone, María José Punte (coord.), Villa María, Eduvim, 2020, pp. 263-288.

Kamenszain, Tamara. *Chicas en tiempos suspendidos*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2021.

Laguna, Fernanda. *Poesía proletaria*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 1998.

Laguna, Fernanda. *La ama de casa*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 1999.

Laguna, Fernanda. (a) *I love you don't leave me*. (b) *Algo que hacer*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2008.

Laguna, Fernanda. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires, Mansalva, 2012.

Laguna, Fernanda. *Los grandes proyectos*. Buenos Aires, Página 12, 2018.

Laguna, Fernanda. *Pañuelo de mocos*. Rosario, Ivan Rosado, 2022.

Laguna, Fernanda y Cecilia Palmeiro. *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2023.

Lasky, Dorothea. “La esencia del relámpago: creatividad y poesía”. *Diario de una persona inventada: poesía reunida (2001-2023)*, Cecilia Pavón, Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2023, pp. 9-14. Traducción de Fran Bariffi.

Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”. *La sartén por el mango, Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Patricia González y Eliana Ortega, (eds.), Río Piedras, Ediciones Huracán, 1984, pp. 47-54.

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

Maradei, Guadalupe. “Cuerpos que insisten: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década”. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, n° 45, 2016, pp. 1-31.

Maradei, Guadalupe. “‘Jaspeada de inteligencia’: las historias de la literatura argentina posdictadura desde un punto de vista feminista”. *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*, Laura Arnés, Lucía De Leone, María José Punte (coord.), Villa María, Eduvim, 2020, pp. 349-361.

Martínez, Erika. *Entre bambalinas. Poetas argentinas tras la última dictadura*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2013.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires, Mármol-Izquierdo Editores, 2007. Traducción de Hugo Savino.

Muschietti, Delfina. “Mujeres, feminismo y literatura”. *Literatura argentina siglo XX, tomo II. Yrigoyen entre Borges y Arlt, (1926-1930)*, David Viñas (dir.), Buenos Aires, Paradiso, 2006, pp. 111-133.

Muschietti, Delfina. "Las estrategias de un discurso travesti". *Diario de poesía*, n°23, 1992, p. 14.

Novelli, Julieta. "Las fuerzas anómalas del estereotipo del ama de casa en dos poemas de Fernanda Laguna". *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, n° 20, 2023, pp. 1-8.

Novelli, Julieta. *El camino de la performance: Fernanda Laguna y la invención de formas de hacer*. Tesis de posgrado. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2023.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires, Prometeo, 2014. Traducción de Mónica Padró.

Richard, Nelly. "¿Tiene sexo la escritura?". *Debate feminista*, (5), n°9, 1994, pp. 127-139.

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

Rosetti, Dalia. *Dame pelota*. Buenos Aires, Mansalva, 2009.

Sánchez López, Juan Pablo. "Superficialidad edulcorada: la colocación en el estereotipo de la poesía de Fernanda Laguna". *La mujer y el texto: nuevas propuestas críticas literarias*, Fernando Candón Ríos, Nuria Torres López, Leticia de la Paz de Dios (eds.), Madrid, Dykinson, 2023, pp. 110-124.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

Storni, Alfonsina. *Poesía*. Comp. Delfina Muschietti. Buenos Aires, Losada, 2021.

Tarducci, Mónica. "Presentación" y "Tercera sección: Los años ochenta". *Cuando el feminismo era mala palabra: algunas experiencias del feminismo porteño*, Mónica Tarducci, Catalina Trebisacce, Karin Grammatico (comp.), Buenos Aires, Espacio Editorial, 2019, pp. 9-12; 89-117.