

LAS FUERZAS ANÓMALAS DEL ESTEREOTIPO DEL AMA DE CASA EN DOS POEMAS DE FERNANDA LAGUNA



The anomalous forces of the stereotypical housewife in two poems by Fernanda Laguna

Novelli, Julieta

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

Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina
ISSN: 0326-5102
ISSN-e: 2684-0499
Periodicidad: Semestral
núm. 20, e2008, 2023
cuadernosdeliteraturaunne@gmail.com

Recepción: 13/02/23
Aprobación: 27/02/23

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/785/7853965016/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/clk.0206627>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial 4.0 Internacional.

Resumen: Este artículo se propone abordar los modos en que el estereotipo del ama de casa aparece desbordado en dos poemas de Fernanda Laguna: *La ama de casa* (1999), plaqueta editada por Belleza y Felicidad, y “Manifiesto re-volutivo 2001” (2012) publicado en su poesía reunida por Mansalva. La hipótesis que anima nuestra escritura es que en estos escritos sería posible observar el uso del lugar común investido de “potencias anómalas” (Giordano, 1998) capaces de conmover las imágenes que han cristalizado culturalmente. De modo que lejos de asumir el estereotipo de ama de casa o de subvertirlo, operando con anti-estereotipos, consideramos que estos poemas los ponen a jugar y es desde el interior del lenguaje y de las normas propias del lugar común que disputan, con total conciencia de la fuerza performativa del lenguaje y del género, otros espacios y enunciados posibles.

Palabras clave: Fernanda Laguna, estereotipo, ama de casa, poesía.

Abstract: This article analyzes the ways in which the stereotype of the housewife appears overflowing in two poems by Fernanda Laguna: *La ama de casa* (1999), a *plaquette* published by Belleza y Felicidad, and “Manifiesto re-volutivo 2001” (2012) which is part of her poetry collection published by Mansalva. The hypothesis that encourages our writing is that in these writings it would be possible to observe the use of the commonplace endowed with “anomalous potencies” (Giordano, 1998) capable of moving the images that have crystallized culturally. Thus, far from assuming the stereotype of the housewife or subverting it and operating with anti-stereotypes, we consider that the poems chosen put them into play. We also suppose that it is from within the language and the norms of the commonplace that these poems dispute, with full awareness of the performative force of language and gender, other possible spaces and statements.

Keywords: Fernanda Laguna, stereotype, housewife, poetry.

La mayoría de los poemas de Fernanda Laguna están atravesados por un yo que se construye a partir de *voces feminizadas* (Richard, 1994)¹ capaces de problematizar la noción de género,² en el sentido planteado por Judith Butler (2019), como aquel mecanismo a través del cual no solo se originan sino que se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino (p. 70).³ Por supuesto, la noción de género no solo refiere a aquellas áreas en donde se juegan las relaciones entre sexos como la familia, la maternidad, el deseo y la sexualidad (Scott, 1996), de modo que convendría adelantar que este artículo se ajustará sobre un aspecto reducido del género: la problematización en la escritura del uso del lugar común del ama de casa investido de “potencias anómalas” (Giordano, 1998, p. 31)⁴ capaces de definir y desbordar al estereotipo. La pregunta que guiará el trabajo es acerca de qué les hacen las voces feminizadas de Laguna a dicho estereotipo en dos poemas *La ama de casa* (1999) y “Manifiesto re-volutivo 2001” (2012). En todo caso, la solución a este interrogante que ensayamos es que su voz dis-curre, “corre de un lugar a otro”, de acuerdo con su sentido etimológico.

AMA DE CASA

La posición de la mujer respecto de su familia y su rol en el hogar puede observarse en su plaqueta *La ama de casa (sic)* (1999) editada por Belleza y Felicidad. El poema interesa principalmente en este trabajo porque el desplazamiento del lugar común no podría realizarse sin la figura del personaje femenino que atraviesa todo el texto permitiendo visualizar la *performance* de género. Primero, se reproducen lugares asignados culturalmente a la mujer; y, en un segundo momento, se los conmueve como un modo de mostrar las fisuras por donde las subjetividades logran soltarse –o al menos danzar alrededor– de la norma. Leemos:

*La ama de casa
estaba cansada
tantas cacerolas,
tantas tazas.*

*Se levantó el domingo
cansada
hacer el jugo
y tender las camas.*

*Trabajo duro
la tiene harta
lava la mesada
pero vuelven las cucarachas. (1999, s/n)*

Como se ve, los versos son breves y están marcados por una rima que, junto con Néstor Perlongher, podríamos calificar de tonta o escolar (1992).⁵ Esta cuestión, ampliamente trabajada por la crítica, ha sido leída en términos de burla al estereotipo del ama de casa, dice Anahí Mallol (2013): “destacada por el uso burlón de la rima fácil (que une ‘casa’ a ‘tazas’, ‘camas’, ‘mesada’, ‘cucarachas’)” (p. 89); “uso irónico de la

NOTAS DE AUTOR

* Julieta Novelli es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Cursa actualmente el Doctorado en Letras (UNLP). Con beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) estudia la obra de Fernanda Laguna. Ha publicado reseñas y artículos sobre el tema en revistas especializadas, nacionales e internacionales. Integra el Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET).

rima fácil y casi infantil” (2016, p. 36); o, en el caso del estudio de Maradei, se destacará el tono “ingenuo” e “infantil” de la rima a la que adjetivará de “machacona” (2016, p. 6). Por su parte, y en sintonía con la lectura de Mallol (2013; 2016), Sara Bosoer encuentra en el ritmo y la “rima tonta” del poema las coordenadas que definen un clima “ridículo” (2022, p. 63); mientras Silvio Mattoni (2021) une la rima con el ritmo de la actividad del ama de casa: “como en una ronda infantil, que se repitiera, se cantara mientras se refriegan pisos” (p. 353). Parece, entonces, haber un consenso crítico al leer la rima que atraviesa las primeras estrofas del poema ligada a cierta ingenuidad infantil, una categoría recurrente al pensar la poesía de Laguna. El momento en el que abandona la rima, de hecho, sugiere para estos abordajes críticos un pasaje hacia un tono serio o trascendental: “el cambio de tono impuesto por el abandono de la rima permite efectuar ese recorrido en que la ridiculez de las primeras escenas se trasciende a sí misma para dar paso a algo que es de un orden diferente” (Mallol, 2013, p. 90); Bosoer lo llamará una “enseñanza” (2022, p. 63); mientras que Maradei (2016) hablará del pasaje a un discurso heroico.

Ahora bien, más allá de pensar la rima como punto de inflexión dentro del poema, nos interesa volver sobre ella para describir otra manera de performar el género siempre desplazado del estereotipo. Las rimas asonantes configuran una constelación que ligan la casa a lo femenino, como se desprende del hecho de que prácticamente todos los sustantivos y adjetivos que emanan de la rima del primer verso sean femeninos: casa/ cansada/ esclava/ camas/ harta/ mesada/ cucarachas/ ama/ mala/ ventana/ batalla/ mañana/ bombachas/ humana/ limpiada/ caladas/ incrustadas/ castaña/ araña/ laqueada/ rosadas/ laca/ trama/ Ana/ jaspeada. La rima asedia la mayor parte del poema desde su título en el que se marcan posibles coordenadas de lectura: ama encadenada a casa, sucesión que se prolongará dentro del poema haciendo sentido con cansada, esclava, etc. El título también marca otra línea de imágenes: “la ama” en lugar de “el ama”, además de manifestar un desconocimiento o resistencia a la norma⁶ como gesto común en la poética de Laguna, produce un efecto de sentido en la concatenación de las a: lama, conjugación del verbo lamer. El verbo puede leerse en vínculo con otros en los que en la acción de limpiar conviven sentidos eróticos, tales como: frotar, jadear, entregar(se), suspirar.

*Frotó, frotó, frotó tanto
que la casa jadeaba
se escuchaba desde afuera
un gemido de extasiada*

(...)
*La casa se entregaba
a las manos de la ama.*
(...)
*Se humedecía con cada frote
que producía la ama. (1999, s/n)*

Lo primero que se lee, de este modo, en el cruce entre sonido y sentido de la rima es la opresión femenina del ama de casa que se encuentra esclavizada, en un trabajo no remunerado,⁷ a las tareas domésticas, un domingo mientras la familia está en el club. Ahora bien, la prosopopeya –el momento en el que la casa se anima– introduce un desvío del lugar común. La elección de la casa, y no de otro objeto inerte, para que comience a hablar determina al estereotipo al que nos referimos que, justamente, en su sintagma la incorpora y, en su semántica, la establece como lugar privilegiado de acción. La casa, tal como describe César Aira al aludir a la prosopopeya de las paredes –retomando el dicho “si estas paredes hablaran”–, es la testigo presencial “insustituible” de los secretos y evoluciones de varias generaciones (2022, p. 17-18), en este caso, de amas de casa y de modelos de familia. Lo que la casa hace cobra, entonces, un valor central en el desplazamiento de la figura femenina en dos sentidos: primero, al introducir el carácter mágico que nos envía a la aparición de personajes sobrenaturales propia de las leyendas y de los cuentos de hadas tradicionales; en segundo lugar,

la animización redefine la acción de limpiar en términos sexuales habilitando el goce que coquetea con la reivindicación del deseo –“El placer no es pecado” (Tarducci, Trebisacce y Grammatico, 2019, p. 130)– del movimiento feminista aunque sin evocar directamente este discurso.

Si al principio el ama de casa estaba “cansada”, “harta” y esclavizada ante la mugre que parecía reproducirse infinitamente, luego de la animización de la casa, el personaje da un viraje en donde el cansancio deviene en vehemencia –“De ésta batalla/ nadie me gana” (sic) (1999, s/n)⁸–, el “frotar” con sus “bombachas caladas” prolonga ese mundo otro o doble en el que el ama ya no limpia sino que da placer –la casa jadea, gime “extasiada”, se entrega–. Aquí el estereotipo del ama de casa empieza a desmoronarse, como la casa quien dirá que las manos del ama hacen “flaquear” sus cimientos, hecho que se consuma al momento de prohibirle la entrada a su familia: “y hoy no entra/ mi familia/ ¡todos a la casa/ de la abuela Ana!” (s/n). La noche la encuentra sola en/con la casa y es donde el enamoramiento, vinculado directamente con la experiencia del éxtasis, tiene lugar: la luz de la luna la enamora –“cerró sus ojos/ y besó sus labios” (s/n)– y se acuesta con ella en la cama limpia. Aquí puede verse cómo, finalmente, el ama logró sobreponerse en la “batalla” (s/n) contra la suciedad: la cama está “limpia” y ella puede acostarse desnuda o, mejor, “sin delantal” (s/n), precisión que manifiesta su abandono del rol. Luego de trazar este recorrido del padecimiento y la opresión de una madre abnegada hasta el rechazo de la familia, y la reivindicación de sus deseos, el ama se corona como “Reina de la creación” (s/n). He aquí la epifanía señalada por Mattoni cuyo análisis, continuando con la división del poema en dos tiempos que puntúan todas las lecturas críticas aquí mencionadas, piensa un segundo momento que antes que de enseñanza o reflexión (Mallol; Bosoer) es epifánico: “era pues verdaderamente ama del mundo, solo que lo había olvidado (...) la ama olvidó que nada existiría sin ella” (Mattoni, 2021, p. 355). De modo que lo epifánico del final nos obliga a revisar el primer punto señalado más arriba sobre la interrupción de lo sobrenatural en la medida en que abre la posibilidad de volver sobre el imaginario de los mitos y relatos tradicionales.

La animización de la casa como alguien que siente y habla no solo quiebra la atmósfera realista del poema, al igual que lo hace la animización de la luz de la luna, sino que permite observar los vínculos que se han establecido entre la magia y el estereotipo femenino en los cuentos tradicionales. Cecilia Secreto (2009) señala como rasgo de las leyendas celtas el hecho de que la mujer sea considerada un ser divino y profético –aquí “Reina de la creación”– y se detiene en una de sus “heroínas más famosas” (p. 69): Cenicienta. La consideración de este personaje como representación arcaica de “la mujer de la domesticidad” (p. 72) habilita un pliegue más susceptible de interrogar el estereotipo de ama de casa de este poema-plaqueta. Como espejo de este estereotipo, el poema “La heladera” (Laguna, 2018a), también desde una voz *feminizada* en el espacio doméstico, circunscribirá un yo lejos de la responsabilidad, el cuidado y la limpieza: “En mi casa/ me babeo./ Meo en el piso del living/ y no paso el trapo” (p. 118). Pero en *La ama de casa*, al igual que en “Cenicienta”, lo doméstico y la falta de tiempo –mientras la familia disfruta del domingo, el ama, “esclava”, continúa limpiando– se complementan con la maldad de la casa –“la casa era mala” (s/n)– quien al igual que la madrastra o las hermanastras del cuento se empeña en hacer su tarea infinita. Si, como señala Secreto, “Cenicienta es la heroína femenina más cercana a la injusta realidad que viven las fregonas, esas abuelas de nuestras tatarabuelas” (2009, p. 93), el poema de Laguna pareciera traer este imaginario al presente, en efecto, dirá en uno de sus versos “[e]ste es un cuento muy antiguo” (s/n), hasta hacerlo colapsar en el encuentro con lo erótico y lo epifánico.⁹ Porque lo mágico aquí no recae sobre la figura de un hada –personajes frecuentes en la poética de Laguna– sino en las animizaciones señaladas; y la superación no se define por un cambio de estatus a raíz de un casamiento como en el cuento registrado por Perrault y los hermanos Grimm, sino por la expulsión de la familia y la recompensa de acostarse pero también de enamorarse y descubrirse como reina de la creación. De hecho, casi veinte años después, otra de las voces *feminizadas* de Laguna dirá “las chicas lloran porque no saben que son mágicas” (2018b, p. 102), remendando el olvido que las reubica dentro de la sociedad y la naturaleza. La actualidad de este poema se observa, además de en las renovadas lecturas críticas, en la aparición de una versión musical sintetizada por la artista uruguaya Patricia Turnes en el 2020.

La canción se titula “Era una esclava”, decisión que se condice con la selección de versos¹⁰ del poema-plaqueta en donde se resalta la alienación de la mujer en los quehaceres domésticos y se opta por excluir, simplificando la retórica y la obcecación lagunianas, aquellas zonas donde la voz se erotiza y logra sobreponerse tanto a sus tareas como a su rol dentro de la familia y de la sociedad.

Aunque el discurso militante feminista no se articula en el poema, Maradei (2016) atisba una posibilidad de leerlo desde esta perspectiva, en tanto posicionamiento crítico. Su análisis plantea que “La ama de casa”¹¹ es capaz de conmovir el relato hegemónico de la maternidad construido desde la Modernidad y sostenido por la literatura argentina del siglo XX en el que se equipara la figura de la mujer con la de la madre (Domínguez, 2007, p. 18). Más allá de este gesto, Maradei describe la escena del poema como un conflicto que entiende, a diferencia de la lectura aquí propuesta, no alcanza a superarse en este poema sino en “Manifiesto Re-volutivo 2001” en donde el ama de casa estará definida por su poder y no por el sometimiento a las tareas domésticas. Además de considerar la exploración y obcecación respecto del estereotipo en la plaqueta de 1999, nos parece sumamente sugerente reponer este mismo recorrido de *La ama de casa* a “Manifiesto Re-volutivo 2001” para continuar precisando este (des)hacer del lugar común. Ya desde el título, con la noción de manifiesto, puede deslindarse un tono y lugar distinto en la voz *feminizada* que toma la palabra para dirigirse por momentos a otra mujer y por otros a un/a “amiga/o”:

*Poder feminista,
poder de las amas de casa
Revolución matemática.
Las madres se animan a deshacer las leyes del hogar.
De a poco.
Una revolución a largo plazo y en soledad.
(...)
Podemos dedicarle la re-volución a:
(...)
tantas brujas que quedaron sin nombres
y a las artistas que crearon ciudades acomodando
vasos en la alacena. (2012, p. 60, la cursiva es nuestra)*

En los primeros versos, las amas de casa y el feminismo funcionan en tanto sinónimos definidos por su empoderamiento. Las mujeres ya no son “esclavas”, sino madres, brujas, artistas, amas de casa, que se “animan” a desarmar la norma.¹² En este poema, entonces, el efecto sobre el planeta de una “simple” comida o de la colocación de los vasos en la alacena esboza, como se leía en *La ama de casa* bajo el sintagma “Reina de la creación”, un rol central para la mujer que une en un mismo gesto el cosmos y las tareas domésticas. El verbo crear tensiona dos sentidos, el divino que encontrábamos en *La ama de casa* y el artístico ligado a la idea de obra. Mientras que en *La ama de casa* la mujer frota, primero, los pisos de la casa y luego las calles del mundo para arreglar con sus manos lo que el tiempo y Dios estropean, aquí la mujer ordena vasos en su casa y su empresa artística se extiende a la ciudad. El estereotipo muestra el pasaje de lo íntimo, la casa, a lo público, más bien, de la casa al universo, a través de las acciones de la limpieza y de orden que lo constituyen. Concebir la casa como mundo –“el mundo es una casa” (1999, s/n)– resignifica, de este modo, el papel de la mujer y altera las ocupaciones de estos cuerpos así como las propiedades de los espacios en los que éstas tienen lugar (Rancière, 2007): si la casa se ensancha también lo hacen los límites socio-culturales que definen el lugar de la otra parte del sintagma, el ama.

El tono de arenga de este poema escrito en el 2001 puede leerse en consonancia con la coyuntura de la crisis,¹³ aunque a diferencia de los discursos sociales de ese momento, señala Maradei (2016), la arenga se limitaría a intervenir el espacio doméstico. Ahora bien, si convenimos que el poema suscita la confusión entre lo público y lo doméstico en un mismo plano, los alcances de la arenga también cobran nuevas dimensiones. La afirmación que concibe hacer la revolución “en soledad” (p. 60) se condice con el pasaje, hacia el final

del poema, de la primera persona del plural a la primera del singular que, a su vez, interpela a una segunda persona: “Creo en el poder de la mente”; o: “Creo y te invito a creer, por último,/ AMIGA/O/ en el poder reconstituyente del autoestima” (2012, p. 60-61). Nuevamente, desde la configuración de una voz *feminizada* el poema explora, por un lado, la fuerza perlocutoria del lenguaje (Cassin, 2022, p. 78)¹⁴ en su búsqueda por persuadir y causar un efecto sobre el otro, tal como se proponía la retórica clásica. Por otro lado, la voz aborda la subjetividad en términos de fuerza performativa en tanto que la “revolución” aparece como posibilidad de transformación de la subjetividad. Si bien lo colectivo define el discurso y la memoria feministas, el movimiento del nosotras al yo no significa la vuelta al individualismo sino que se propone como un punto de partida más próximo, en términos de Cecilia Palmeiro, como una revolución sensible y micropolítica (2020, p. 86), que se hace, ya no con compañeros como enunciaban los versos de las poéticas sesentistas, sino con amigas y amigos.

De esta forma, los dos poemas de Laguna analizados, lejos de asumir el estereotipo de ama de casa o de subvertirlo, operando con anti-estereotipos, lo pone a jugar y es desde el interior del lenguaje y de las normas propias del lugar común capaces de hacer y deshacer que estos versos disputan, con total conciencia de la fuerza performativa del lenguaje y del género, las fuerzas anómalas que desarticulan el estereotipo creando alternativas, espacios, subjetividades y enunciados.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, C. (2022). *El crítico. La prosopopeya*. Santiago de Chile, Bulk editores.
- Bosoer, S. (2022). No es música para mis oídos. Políticas de un canto plebeyo en la poesía argentina. En Garbatzky, I., Iriarte, I., Moscardi, M., Porrúa, A. (eds.), *Puntuaciones sensibles. Figuras en la poesía latinoamericana* (pp. 47-77). Bulk Editores.
- Butler, J. ([2006] 2019). *Deshacer el género*. Buenos Aires, Paidós.
- Cassin, B. (2022). *Cómo hacer de verdad cosas con palabras: Homero, Gorgias y el pueblo arco iris*. Buenos Aires, El cuenco del plata.
- Domínguez, N. (2007). *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Giordano, A. (1998). *Manuel Puig: la invención de una literatura menor: micropolíticas literarias y conflictos culturales* [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires. <https://bit.ly/3ycjpEu>
- Laguna, F. (1999). *La ama de casa*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- Laguna, F. (2012). *Control o no control*. Buenos Aires, Mansalva.
- Laguna, F. (2018a). *La princesa de mis sueños*. Rosario, Iván Rosado.
- Laguna, F. (2018b). *Los grandes proyectos*. Buenos Aires, Página 12.
- Laguna, F. (2019). *Espectacular. Cartas y textos de arte*. Rosario, Iván Rosado.
- Laguna, F y Palmeiro, C. (2021). Apuntes para una memoria feminista: hacia una literatura del nosotras. *Cuadernos del CILHA*, 34, 1-22. <https://bit.ly/41LKGaA>
- Mallol, A. (2013). Lo que solo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetisas jóvenes de los 90. *Lectures du genre*, 10, 84-93. <https://bit.ly/3Zl0ovk>
- Mallol, A. (2016). El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos. *RILL*, 21 (1 y 2), 31-42. <https://bit.ly/3Ym9Rl5>
- Maradei, G. (2016). Cuerpos que insisten: familia, matrimonio y maternidad en la literatura argentina de la última década. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, 45, 1, 1-31. <https://bit.ly/3IQ3RuR>
- Mattoni, S. (2021). Fernanda Laguna: formación personal. En *¿Qué hay en escribir?: de Maurice Blanchot a Fernanda Laguna* (pp. 337-357). La Plata, Estructura Mental a las estrellas.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título.

- Palmeiro, C. (2020). Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista. En Arnes, L., De Leone, L., Punte, M. J. (dirs.), *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 69-89). Villa María, Eduvim.
- Radi, B. y Pagani, C. (2021). ¿Qué perspectiva? ¿Cuál género? De la educación sexual integral al estrés de las minorías. *Praxis educativa*, 25, 1, 241-253. <https://bit.ly/3y9mGUS>
- Perlongher, N. (1992). El barroco cuerpo a tierra. Entrevista de Daniel Freidemberg y Daniel Saimolovich. *Diario de Poesía*, 22, Buenos Aires, 31-32.
- Rancièrre, J. ([1996] 2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Richard, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura?. *Debate feminista*, 5 (9), 127-139. <https://bit.ly/3Jk2bLK>
- Rosetti, D. (1999). *Sueños y pesadillas I*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad.
- Secreto, C. (2009). *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico* [Tesis de maestría]. Humadoc, Universidad Nacional de Mar del Plata. <https://bit.ly/3IZMDeG>
- Scott, J. (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). México, PUEG.
- Tarducci, M., Trebisacce, C. y Grammatico, K. (2019). *Cuando el feminismo era mala palabra. Algunas experiencias del feminismo porteño*. Buenos Aires, Espacio editorial.
- Turnes, P. (2020). Era una esclava [canción]. En *Doméstica realidad*. Feel de agua.

NOTAS

- 1 En relación con el término “femenino” como modo de definir las escrituras y el sintagma “literatura de mujeres”, seguimos la propuesta de Nelly Richard (1994), quien se opone a la concepción representacional de la literatura para pensar lo femenino, a la vez que plantea la necesidad de revisar el valor genérico-sexual de dichos recortes limitadores al momento de analizar aquellos textos desestabilizadores que cuestionan el esencialismo genérico. 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, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.)”, y agrega: “cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculinopaterna” (p. 132). Las voces *feminizadas* pueden pensarse, asimismo, como término cercano a las voces “impertinentes” descritas por Cecilia Palmeiro al momento de abordar la poética perlongheriana: “[una voz travestizada e impertinente] capaz de empujear la tradición literaria y política y la propia lengua (...) y así ensayar líneas de fuga de la subjetividad dominante” (2011, p. 14).
- 2 Para una historización de la noción de género, véase: “¿Qué perspectiva? ¿Cuál género? De la educación sexual integral al estrés de las minorías” de Blas Radi y Constanza Pagani (2021).
- 3 La identidad de género, sostiene Butler, no está dada ontológica ni biológicamente sino que se constituye por repetición de comportamientos que son performativos, constitutivos de realidad, porque crean la idea del género en los actos que repiten. De modo que la identidad de género se construye mediante acciones y gestos que actualizan en la superficie del cuerpo diferentes sanciones sociales. Desde esta perspectiva, el cuerpo con género, antes que un hecho natural, es una repetición y dramatización de actos heredados y codificados socialmente.
- 4 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, estas voces, 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. 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).
- 5 Recuperamos la categoría a partir del trabajo de Bosoer (2022).
- 6 La norma que dicta, en español, que todos los sustantivos comunes que comienzan con a- o ha- tónicas toman en el singular las formas de *el* y *un* del artículo.

- 7 Si bien en este poema no sería pertinente leer la consigna feminista que aboga por la remuneración del trabajo de la mujer en tanto que ama de casa y madre, dicha reflexión puede encontrarse en su texto “Para que el amor y la política funcionen hay que ser valientes” escrito en apoyo a Dilma Rousseff en la Bienal de San Pablo del 2010. Allí, Laguna se refiere al gobierno de Cristina Kirchner y, entre los “proyectos alucinantes” (2019, p. 29) que menciona, cita la “jubilación para las amas de casa (mi mamá está chocha)” (p. 30). Y más adelante afirma: “Si hubiera un paro de mujeres sería el fin del mundo. (...) Si las mamis no les dieran la teta a los bebés ¿Qué pasaría? En cierta forma aceptamos ser esclavas de los niños a favor del bien común, por el futuro. Por eso nos cuesta tanto reclamar porque siempre estamos haciendo” (p. 32).
- 8 En la edición de su poesía reunida por la Editorial Mansalva, el verso se reescribe: “En esta batalla/ nadie me gana” (2012, p. 31).
- 9 Una reescritura del cuento de la Cenicienta y el amor romántico puede observarse en *Sueños y pesadillas 1*, plaqueta de Laguna firmada por Dalia Rosetti. Allí, no se recupera la faceta doméstica del personaje sino más bien la escena final en la que el príncipe la encuentra por medio del zapato: “Se inclinó sobre el bolso que estaba apoyado en el piso y sacó de él un zapato muy, muy antiguo de hombre número 39. Yo la abr(a)cé y le dije ‘Gracias, me lo voy a probar’. Me saqué la zapatilla y me lo puse. ¡Me quedaba perfecto! Me dí (sic) cuenta en ese momento por qué ella insistía tanto en conocerme, ella sabía que yo era esa persona que ella buscaba” (1999, s/n).
- 10 Transcribimos la canción completa: “Ama de casa/ estaba cansada/ tantas cacerolas,/ tantas tazas./ Se levantó el domingo/ cansada/ hacer el jugo/ y tender las camas./ Trabajo duro/ la tiene harta/ lava la mesada/ pero vuelven/ las cucarachas./ Empezó a descubrir la ama/ que la casa era mala,/ lavaba el piso y ella lo ensuciaba./ Ese domingo/ al abrir la ventana/ descubrió la ama/ que en vez de ama/ era una esclava./ Era una esclava/ Sacudió el colchón/ ventiló las sábanas/ y al tender la cama/ vio los ojos de Dios/ que la miraban/ a través de la trama/ El mundo es/ es una casa de objetos rotos,/ cosas se caen,/ las llaves se pierden,/ las personas se mueren,/ la comida se pudre/ los caños se tapan” (Turnes, 2020).
- 11 El trabajo se detiene en “La ama de casa” (lo consignamos con comillas porque no trabaja con la plaqueta de ByF sino con el poema publicado por la Editorial Mansalva), en “Manifiesto Re-volutoivo 2001” y en el poema “De ama de casa a mamá en casa” reunidos en *Control o no control* (2012) de Fernanda Laguna, con el objetivo de revisar las figuraciones del matrimonio, la familia y la maternidad, en vínculo con los libros *El matrimonio* de Marina Mariasch y *Madre soltera* de Marina Yuszczuk.
- 12 La figura de la bruja es especialmente significativa para el archivo feminista, tal como señalan Laguna y Palmeiro (2021), puede rastrearse, por ejemplo, en la lectura en voz alta del texto *Calibán y la bruja* de Silvia Fedirici (2004) el 3 de junio de 2015, con más de 300.000 personas en las calles. Esta escena, además de ser una de las primeras acciones del movimiento, tuvo lugar el mismo día en que la revista *Noticias* imprimió una tapa en la que se encontraba la ex presidenta, Cristina Fernández, quemándose en una hoguera, rodeada de hombres –empresarios y políticos– vestidos como monjes de la Inquisición (Laguna y Palmeiro, 2021, p. 7). Así, la tapa evidenciaba una infortunada relación entre las cazas de brujas de los siglos XIII y XVII con la “guerra contra las mujeres llevada a cabo por el neoliberalismo” (p. 7). Como respuesta, se motorizó el escrache a la editorial Perfil en un “Aquelarre”: “Contra ese pacto, el nuestro: el aquelarre rebelde de las brujas, la algarabía alrededor del caldero, la paciente transmisión de un saber, la magia que impregna el cotidiano, el chamuyo que nos une y las maldiciones que les echamos” (citado por Laguna y Palmeiro, 2021, p. 8).
- 13 Esta lectura de resistencia micropolítica fue leída también por Palmeiro (2020) al referirse a las poéticas de ByF y, especialmente, a los poemas de Laguna como condición de posibilidad de los discursos que circularon en la crisis del 2001.
- 14 La distinción entre perlocutorio y performativo es abordada con detenimiento por Barbara Cassin (2022): “En el performativo el enunciado es el acto en sí mismo, en el per-locutorio, el enunciado es el medio de actuar y de producir un efecto” (p. 88).