

BELLEZA Y FELICIDAD Y ALGUNAS RESONANCIAS EN LA POESÍA ARGENTINA DE LA ÚLTIMA DÉCADA

*Belleza y Felicidad and some resonances in the Argentine poetry
of the last decade*

Julieta Novelli* 

RESUMEN

El trabajo buscará mostrar las resonancias del sello editorial y espacio de arte argentinos Belleza y Felicidad en la poesía argentina reciente, a partir del estudio de los rasgos centrales que definieron sus prácticas y sus modos de concebir lo poético: 1) el hacer con otros, 2) la precariedad y 3) la inmediatez. En un principio, estos aspectos serán pensados en el contexto de la llegada de la *web 2.0* a Argentina y, a un tiempo, en diálogo con ciertas prácticas alentadas por el feminismo y por la crisis de comienzos de siglo. En tanto demostración del carácter ubérrimo del proyecto, por un lado, se señalarán los lazos que es posible tramar entre Belleza y Felicidad y la poética posterior de una de sus fundadoras, Fernanda Laguna; por otro, se analizarán las resonancias que comparecen en el proyecto Insomne Ediciones Repentistas, surgido en el 2020, a cargo de otra joven poeta argentina, Julia Enriquez. De esta manera, el artículo intentará poner en evidencia aspectos y prácticas que determinan modos de pensar la edición, la escritura, la poesía y el arte argentinos en los últimos años.

Palabras clave: poesía argentina reciente, Belleza y Felicidad, Fernanda Laguna, Insomne Ediciones Repentistas, Julia Enriquez.

ABSTRACT

This paper will seek to show the resonances of the Argentine publishing label and art space Belleza y Felicidad in recent Argentine poetry, based on the study of the central characteristics that defined the project, its practices and its ways of conceiving the poetic such as: 1) doing with others, 2) precariousness and 3) immediacy. Initially, these aspects will be considered in the context of the arrival of *web 2.0* in Argentina and, at the same time, in dialogue with certain practices encouraged by the crisis at the beginning of the century and by feminism. Likewise, as demonstration of the productivity of the project, on the one hand, the paper will show the links that can be established between Belleza y Felicidad and the later poetics of one of its founders, Fernanda Laguna; on the other hand, the study will analyze the resonances that

* Universidad Nacional de La Plata (UNLP), La Plata, Argentina. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS), Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Becaria postdoctoral. Doctora en Letras y docente en Introducción a la Literatura (UNLP). Correo electrónico: julinovelli@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6341-2326>

DOI: <https://doi.org/10.15517/3py78m57>

Recepción: 3/5/2025

Aceptación: 19/8/2025



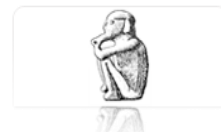
appear in the project *Insomne Ediciones Repentistas*, which emerged in 2020, in charge of another young Argentine poet, Julia Enriquez. In this way, the article will seek to highlight aspects and practices that determine ways of thinking about publishing, writing, poetry and art in Argentina in recent years.

Keywords: recent Argentine poetry, *Belleza y Felicidad*, Fernanda Laguna, *Insomne Ediciones Repentistas*, Julia Enriquez.

1. Los grandes proyectos de las chicas

«Los grandes proyectos, chicas...
Los grandes proyectos
son muy gigantes.
Los grandes proyectos a las 2.21 de la mañana.
¿Me escuchan, chicas?
(...)
son tan hermosos
tan tan lindos
gastamos tanto tiempo
y bueno...
los grandes proyectos.
No lo olviden jamás.
Los grandes proyectos,
Los grandes proyectos»
(Laguna, [2018b](#), pp. 115-116).

En 2018, la poeta y artista visual argentina Fernanda Laguna, veinte años después de fundar la editorial y el espacio de arte *Belleza y Felicidad* (de aquí en más: ByF) con la poeta y traductora Cecilia Pavón, publica el libro *Los grandes proyectos*. El poema que le da nombre, y que sirve de epígrafe de este análisis, antes que revelar cuáles son esos «grandes proyectos», alienta a las chicas a tenerlos en la memoria. La voz poética, mediante una notable inflexión oral enseñada en el primer verso, se dirige a una segunda persona plural: «las chicas», quienes, tal como deja oír la pregunta, no están leyendo, sino escuchando. El yo imagina una audiencia cercana a la que le recuerda aquello que los versos no alcanzan a articular, dado que se trataría de un secreto que se urde en la



mañana —persiguiendo la lógica de trinchera—. Este sería: los «grandes proyectos» son hermosos y resulta imperioso no olvidarlos¹.

Si bien estos conforman una contraseña compartida entre chicas, el poema invita considerar especialmente el primer proyecto ideado por Laguna y Pavón, el cual, al igual que otros de finales de los noventa y comienzos de los dos mil², promovió la irrupción de voces de poetas jóvenes en la escena artística y cultural de Buenos Aires. Los versos del epígrafe, en lo que sigue, resonarán como pregunta —cuáles son y en qué consisten los «grandes proyectos» de las «chicas»—, con el fin de escuchar los ecos que se abren en una zona de la poesía argentina reciente.

En un primer momento, el objetivo del trabajo será dirimir los rasgos de aquello que el análisis denominará las *formas de hacer* de ByF, perfilando tres aspectos clave con los que las prácticas del proyecto juegan y derivan: 1) la red (hacer con otros), 2) la precariedad (hacer con lo que se sabe) y 3) la inmediatez (hacer sin tiempo, emulando la velocidad de las redes sociales). En un segundo momento, en tanto evidencia de las redes que se tienden en el campo de la poesía desde fines de los noventa hasta la actualidad, se señalarán los lazos que es posible tramar, al comienzo con la escritura de Laguna en otras editoriales y más tarde con el sello editorial y los fanzines de Insomne Ediciones Repentistas, ideado por Julia Enriquez, poeta y traductora que inaugura el proyecto (poco antes de cumplir los treinta años). Estas relaciones manifiestan un *sensorium* compartido (Rancière, [2014](#)) en el que no es difícil escuchar las resonancias del contexto sociohistórico: las redes que se extendieron en el arte como respuesta a la crisis económica, con la llegada de internet, pero también la experiencia colectiva que los feminismos convocaron y

¹ Para un análisis de este poema, véase: Novelli, J. ([2023](#)).

² Contemporáneas a ByF se destacan numerosas prácticas colectivas ligadas al arte y a la literatura argentinos. Explica Ezequiel Alemán: «Los espacios en que se realizaban lecturas eran de lo más variados. Desde las lecturas en la Plaza de los Perros que organizaron los editores de Del Diego, pasando por las de Maldita Ginebra, la que hizo Siesta en la presentación de sus libros, las que hacía Mangieri en Liberarte, las del ciclo La voz del erizo en el Rojas, las de la Escuela Alónega, las de Zapatos Rojos que mencionás, las de los festivales (como salida al mar) u otras como las que hacían Cucurto y Helder en la Casa de la Poesía» (como se cita en Novelli, [2023](#), p. 335). A esta serie podrían agregarse el Proyecto Trama ideado por Claudia Fontes, Leonel Luna y Pablo Zicarelli; el Club de Dibujo de Claudia del Río y Mario Gemín; los ciclos de poesía Zapatos Rojos y La voz del erizo; distintos sellos editoriales, la revista *No quiero ser tu Beto*, entre muchos otros.



profundizaron especialmente a partir del 2015, junto con aquellas que se abren entre ByF a fines de siglo en Buenos Aires, y el proyecto surgido veinte años después, a cargo de otra poeta joven, en la ciudad de Rosario.

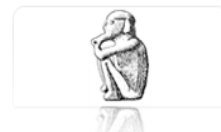
2. Belleza y Felicidad en el cambio de siglo

2.1. Prácticas artísticas en red

Mientras en Argentina se habilitan las primeras conexiones comerciales a Internet³, Laguna escribe y autoedita su primera plaqueta, titulada *Poesías* (1995). Se trató de una decena de ejemplares fotocopiados y abrochados que compartió a conocidos, entre los que se contaban algunos escritores, como Arturo Carrera y Pablo Pérez. Pavón, quien en ese entonces asistía al taller de Carrera, conoce allí su plaqueta. Esto da paso a una amistad clave para una zona de la poesía argentina, ya que apenas tres años más tarde conforman el sello editorial ByF y, un año más adelante, el espacio y proyecto artístico homónimo. Así, la circulación comercial de Internet en Argentina y la de los primeros poemas autoeditados de Laguna convergieron, en seguida, en una esquina de Buenos Aires que se tornará, como señala la poeta y crítica Anahí Mallol (2017), en un «hito» de los años noventa (p. 74).

Las fundadoras de ByF fueron, como se dijo, Laguna junto con Pavón —que se distancia en el 2002—, a quienes se sumaría como partícipe elemental la poeta Gabriela Bejerman. En efecto, la revista *nunca nunca quisiera irme a casa* (1997-2001), impulsada por Bejerman, Gary Pimiento y Exequiel Klopman, se dispone como un antecedente inmediato del proyecto, y esto lo exhiben los nombres compartidos, aunque, más aun, el hecho de que varios de los textos publicados allí —firmados por los poetas Washington Cucurto, Carlos Eliff, Laguna, Pavón y Marina Mariasch—

³ Entre los distintos proyectos virtuales, habría que distinguir a *poesia.com* por su carácter inaugural como sitio especializado en poesía en español, cuya primera actualización fue en agosto de 1996. Se trató de un proyecto fundamental para la divulgación de poesía latinoamericana, creado por Martín Gambarotta y Emiliano Pérez Peña, al cual más tarde se incorporarían Daniel García Helder y Alejandro Rubio (Palma, 2001). Tal como señalan Nieves Battistoni y Bernardo Orge: «A la distancia, este sitio puede verse como una señal del despunte de un nuevo régimen de edición, circulación y lectura en el país. Textos que no había que ir a buscar a una librería o a una biblioteca porque se descargaban de la Web» (2022, p. 11).

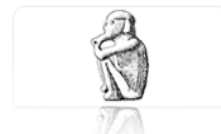


hayan sido reeditados por el sello ByF. Según cuentan sus fundadoras, se inspiraron en la literatura de cordel y en las tiendas de regalos que habían conocido en un viaje a Brasil. El espacio, instalado en un local del barrio de Almagro, impulsó, tal como apuntó Cecilia Palmeiro (2011), «un nuevo modo de ser del arte, un escándalo, un quilombo (...) Y Fernanda y Cecilia, las fundadoras, son agitadoras, quilombras culturales» (p. 172). Interesa esta descripción —«quilombo», «agite» (p. 172)— en la medida en que declara el carácter disruptivo que figuró ByF para la poesía y el mundo del arte, al menos, en Buenos Aires. Si una de las acepciones que dichos términos comparten es la de descontrol, cabría interrogarse en qué sentido sería posible afirmar que este «gran proyecto» «descontroló» el arte y la cultura argentinos.

En distintos niveles y alcances, el proyecto propició *formas de hacer* «capaces de desplazar ciertos lugares culturalmente fijados de autor, de libro, de edición, de poesía y de galería de arte» (Novelli, 2023, p. 35). La idea, entonces, de descontrol —donde resuena el título de la primera poesía reunida de Laguna en 2012— remite a un modo de considerar lo artístico que implicó, entre otras decisiones, disponer la escritura y las ediciones a la contingencia. Mientras que, por su parte, el término escándalo, empleado por Palmeiro (2011), que en griego es trampa y obstáculo, no solo advierte acerca de las tensiones que suscitó el proyecto, sino, y sobre todo, al respecto de su ubicación obcecada en la escena artística de Buenos Aires, como acreditan los registros de varios de los artistas del «metro cuadrado⁴» de ByF: «Era un espacio muy particular. La primera vez que entré no podía entender qué lugar era ese. (...) Indudablemente, para los poetas entre los que me movía, había algo de la no comprensión sobre lo que estaban haciendo en ByF», afirma el poeta Ezequiel Alemian (como se cita en Novelli, 2023, p. 335).

Desde sus comienzos, el espacio animó los encuentros cara a cara, como se desliga de la dinámica de las muestras de artistas, cuya profusión y corta duración (acostumbraban a permanecer

⁴ La noción de «metro cuadrado» la propone Claudio Iglesias (2014) con el fin de abordar el espacio temporal inmediato de conversaciones e intercambios entre artistas, configurado a partir de los ochenta en adelante en la Argentina. En su trabajo sobre la obra de Marcelo Pombo, Iglesias menciona a Laguna entre los artistas que forman parte de estas conversaciones.



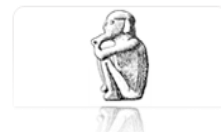
disponibles por un mes; en una de sus salas, únicamente quince días) reclamaban una presencia asidua del público. Algo similar ocurría con el catálogo editorial, pues cualquier lector que quisiera estar actualizado debía ir, como poco, todos los meses a hacerse de sus plaquetas⁵. En ByF coexistían lecturas, presentaciones de libros y muestras con desfiles, concursos (de tortas, por ejemplo), subastas, fiestas con consignas novedosas (cinco DJs pasando música a la vez), performances ideadas para un solo espectador como «Darkroom» ([2002](#)), de Roberto Jacoby, una muestra con obras accidentalmente rotas («Bienal de arte roto», de Mariela Scafati), un Festival de la Fotocopia (Cecilia Szalkowicz y Pérsico), entre muchas otras iniciativas que, en algunas ocasiones, sucedían en simultáneo.

Al referirse a la dinámica del espacio y su corrimiento de la curaduría tradicional, Laguna explica que el lema era: «Mientras no tengamos que enchufar un cable, hagan lo que quieran», y advierte que más bien se trataba de «dejar hacer» y de «no pedir demasiados requisitos» (Novelli, [2023](#), p. 320). Un ejemplo elocuente, entre tantos, es la muestra *Colgada*, que consistió en invitar a diversos artistas a participar de una exposición en la galería; la consigna radicó en solicitarles a ellos mismos que colgaran sus obras por la madrugada en el sitio que quisieran. Acción que exhibe, por un lado, el riesgo asumido de su no control y su dejar hacer y, por otro, la apuesta por una galería de arte donde la dinámica aspiraba a ser colaborativa. De este modo lo refiere Mariana Cerviño (13 de julio de 2023) en un e-mail personal: «Llevabas una obra y la colgabas, fue durante la noche y así se armó la muestra con ese título».

Tras su participación en *PanoraMIX 2* en Fundación PROA, Laguna y Pavón reflexionaron sobre las prácticas desplegadas en ByF:

Nos gustaría pensar que Belleza y Felicidad es un laboratorio de «nuevas tecnologías» en el campo de las relaciones: nuevos modos [en] que las personas (tanto artistas como no artistas) se conectan entre sí y con el medio cultural del que participan. No nos interesa ya

⁵ Las reseñas —de más de cincuenta muestras que tuvieron lugar en ByF— publicadas en la revista *ramona* conforman un registro contundente de esta proliferación.



discutir sobre la mezcla de pintura y video o de poesía y rock. Si algo interesante nos sucedió este año y medio de trabajo fue descubrir que el mundo del arte, es mucho más complejo que eso. No es sólo *[sic]* la mezcla de disciplinas lo que está sucediendo, sino sobre todo la mezcla de sujetos, códigos y discursos que replantean el lugar del artista y el modo de funcionamiento de los circuitos de visibilidad y consagración (Laguna y Pavón, [2000](#), s. p.).

En principio, resulta conveniente advertir el hecho de que la afirmación parece revelar discusiones previas y extendidas por aquellos años alrededor de las artes plásticas y de la literatura. Surge, entonces, una pregunta inminente sobre el marco en el que esta intervención se inscribe: ¿a quiénes les responden Laguna y Pavón cuando aclaran que ByF excede la mera mezcla disciplinar? A pesar de que la interrogación de sus límites y el desborde de sí misma es, siguiendo a Alberto Giordano (Giordano y Nascimento, [2020](#)), paradoja constitutiva de la literatura desde el Romanticismo, hace unas tres décadas se afianza un vasto consenso crítico según el cual «nunca como en la segunda mitad del siglo XX la literatura se ha visto atravesada por la reflexión acerca de su propia consistencia o legitimidad» (Kozak, [2006](#), p. 11).

El surgimiento de esta inquietud puede hallarse en los denominados *discursos del fin*, cuyos intereses se concentran en producciones que ligan escritura, artes visuales y composición del libro, desplazándose de las nociones de identidad, pertenencia y especificidad. Incluso cuando es posible concebirla aproximación de lo literario con diversos materiales, soportes y técnicas, que no son exclusivamente la palabra en tanto herencia de las vanguardias de los años veinte⁶ y, no obstante, sus especificidades de tradiciones previas (Bishop, [2004](#); Dalmaroni, [2016](#)), dichos modos de composición son abordados por estos discursos como una característica fundamental del arte

⁶ Para una reflexión sobre los cambios producidos en el arte a partir de las vanguardias, véase: Bürger, P. ([2000](#)). *Teoría de la vanguardia*; entre otros textos insoslayables que exceden las reflexiones de este artículo.

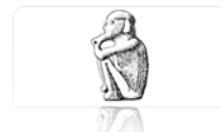


contemporáneo, capaz de alentar una expansión de la literatura y de las artes⁷. En estas perspectivas, por lo tanto, la exterioridad deviene central como sucede respecto de la exterioridad disciplinar, para la cual se han propuesto los conceptos de «multidisciplinariedad» (Jorge, [2006](#)), «posdisciplinariedad» (Laddaga, [2006](#)), «no pertenencia» e «inespecificidad» (Garra Muñoz, [2015](#)). En la estela de las lecturas que encuentran en la interdisciplinariedad el valor del arte, las fundadoras de ByF se preocupan por destacar que la mezcla que interesa a su proyecto, antes de ser disciplinar, concierne a la mezcla entre «sujetos, códigos y discursos que replantean el lugar del artista» (Laguna y Pavón, [2000](#), s. p.).

Es esta distancia de ByF, respecto de la apuesta por una búsqueda disciplinar y la celebración de la exploración de los vínculos, la que habilita la posibilidad de leer el proyecto a partir de la noción de «red», tal como la define Reinaldo Laddaga ([2006](#)) en *Estética de la emergencia*. Según Laddaga ([2006](#)), partiendo de los postulados de Nicolas Bourriaud ([2008](#) [1997])⁸, los proyectos de los artistas contemporáneos disponen una estructura de red: «Esta relación entre la capacidad de experimentar una cierta cosa y la capacidad de ponerla en común (...) La práctica artística como práctica de producción de vínculos» (Laddaga, [2006](#), p. 75). Esta práctica artística trataría de la exploración, mediante el *hacer*, de la convivencia entre personas y espacios: «se iba armando una especie de red», explica Laguna al describir la dinámica de ByF (Novelli, [2023](#), p. 320). Aunque la participación del arte en la sociedad dista de ser una novedad de fines del

⁷ En «La escultura en el campo expandido» (1979), Rosalind Krauss ([2008](#)) propone pensar en un campo expandido a partir de su asombro por la maleabilidad del término «escultura» —«en los últimos diez años una serie de cosas bastantes sorprendentes han recibido el nombre de esculturas» (p. 59)—, es decir, por las formas de «elasticidad» (p. 60) que han operado sobre esta noción y la de «pintura» hasta «incluir casi cualquier cosa» (p. 60). A partir de esquemas detallados, Krauss encuentra que la escultura comprende una combinación de exclusiones —no es ni una cosa ni la otra— que impele, a los artistas y sus obras, a explorar los «límites externos» (p. 67); de modo que la escultura se convierte en un «término de la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente» (p. 68).

⁸ En los trabajos de su libro *Estética relacional*, Bourriaud ([2008](#)) considera la singularidad de ciertas prácticas artísticas de los noventa a partir de lo que denomina «estética relacional»: «La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito» (p. 23). Aquello que observa en dichas prácticas artísticas es el interés por indagar tanto «la esfera de las relaciones humanas» como la «invención de modelos sociales» (p. 31).



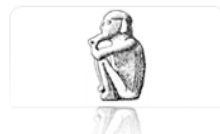
siglo XX⁹, concebir las formas artísticas en tanto dispositivo de encuentro fue una fuerza, en cualquier caso, señera en las prácticas de ByF.

La intervención de Laguna y Pavón (2000) en *PanoraMix 2*, por otra parte, convoca el término «tecnologías» para referirse a las relaciones: «Nos gustaría pensar que Belleza y Felicidad es un laboratorio de “nuevas tecnologías” en el campo de las relaciones» (s. p.). En este punto emerge otra pregunta atendible acerca de la necesidad de asociar lo relacional a lo tecnológico, cuya posible respuesta se despliega, al menos, en dos direcciones. La primera de ellas, y quizás la más ostensible, concierne al momento de irrupción de la web 2.0 en el país. Ocurre que, en el pasaje del siglo XX al XXI, emergen copiosos proyectos atravesados tanto por la organización en red como por un gran potencial democratizador, características que se adosan a la libertad y la aparente falta de control que significó la llegada de Internet¹⁰. Dichas «tecnologías», además, se corresponden con la habilitación de numerosas prácticas de conversación, como los blogs y los foros de discusión, donde se celebraba el «amateurismo» o el hacer con lo que (no) se sabía y el efecto de cercanía. La segunda respuesta viable, en sintonía con la primera, implica pensar las resonancias que el término «tecnologías» activa entre ByF y los proyectos colaborativos ideados por Roberto Jacoby (2007) quien más tarde, justamente, expondrá la fórmula «tecnologías de la amistad»¹¹. Estas «tecnologías», en el caso de ByF, se relacionan con la necesidad de enfrentamiento contra la crisis

⁹ En esta línea, Claire Bishop (2004) sostiene: «pensemos en los happenings, las instrucciones de Fluxus, el arte de la performance de los años setenta, y la declaración de Joseph Beuys de que “todo el mundo es un artista”» (p. 61, la traducción es nuestra). Consúltense, además: Adorno, T. (2004). *Teoría estética*.

¹⁰ Como es sabido, fueron cuantiosas las iniciativas colectivas ligadas al arte. Los proyectos ideados por Roberto Jacoby, en esta línea, se tornan sustanciales para leer la escena artística. Esto se debe no solamente al hecho de que Jacoby sea uno de los artistas del *metro cuadrado* de ByF, sino, además, a su creación insistente de espacios capaces de explorar la interacción entre personas en el arte, tal como sugiere Ana Longoni (Jacoby y Longoni, 2011) en la introducción de *El deseo nace del derrumbe...: «[Jacoby es u]n generador (eléctrico) de otra institucionalidad, un aglutinador de núcleos informales que inventan dinámicas, espacios, legitimidades alternativas»* (p. 6).

¹¹ En relación con las nuevas dinámicas de intercambio dentro del campo artístico y la reconfiguración de la figura de autor, Jacoby (2007) propone el concepto para referirse a las iniciativas que tienen lugar de los ochenta en adelante en Argentina, cuyas búsquedas implican a otros como partícipes en tanto que, lejos de ser personales, se perciben compartidas y sostenidas por los pares. Estos proyectos proponen al artista como regulador de la pertenencia y de la legitimidad en el campo artístico. La afinidad entre esta formulación y los estudios de Laddaga (2006) se vuelve evidente como puede observarse en el hecho de que el mismo Jacoby (2005) opta por la noción «comunidades experimentales», cuando participa de la sesión así titulada.



social y económica, pero también se extiende al contexto del feminismo. En el libro escrito por Laguna y Cecilia Palmeiro ([2023](#)), se remite explícitamente a la productividad del sintagma al momento del abordaje de la marea feminista y los mecanismos de creación colectiva y colaborativa: «Desprivatizar para colectivizar es, en palabras de Roberto Jacoby, una tecnología de la amistad que nosotras llamamos amistad política» (p. 115).

Mediante la proximidad espacial y el encuentro de los cuerpos, estas tecnologías fueron motorizadas en ByF hasta conformarse como valores centrales del proyecto. La circulación de nombres de y entre ByF con y en otros proyectos de la escena porteña del cambio de siglo —ByF Fiorito, Eloísa Cartonera, *ramona*, el Centro Cultural Ricardo Rojas, Bola de nieve, la librería La Internacional, Zapatos Rojos, El Universo, y muchos otros— describe sucintamente los lazos productivos de estas *nuevas tecnologías* ligadas, tal como lo refirieron Laguna y Pavón ([2000](#)), al campo de las relaciones.

Tanto el sello como el espacio ByF apostaron por acercar artistas, saberes, poéticas, lectores, géneros y proyectos. Puede resaltarse, a este respecto, comprendido como rasgo indudable de su catálogo, la resuelta descentralización de la curaduría editorial, la cual desprende un efecto de catálogo heterogéneo y abierto (todos pueden publicar), mientras que, a su vez, la nómina de escritores expone la reivindicación de la red como valor. La lógica de la red traspasa y define el catálogo: de una centena estimativa de títulos, veintitrés son de Laguna, a los que se suman siete firmados como Dalia Rosetti —pseudónimo con el que, excepto en contadas excepciones, la autora firma sus textos narrativos—; ocho pertenecen a Pavón; seis son de Bejerman, más tres firmados con su pseudónimo Lirio Violetski; y el resto alcanza a poetas que de igual forma participan de la red conversacional de la época: Washington Cucurto, Daniel Durand, Marina Mariasch, I Acevedo, Tamara Domenech, Mariela Gouric, Virginia Negri, Damián Ríos, Ezequiel Alemian, Fabian Casas, Ioshua, Esteban García, Pablo Pérez, Francisco Garamona, entre otros, cuya presencia en el campo de la literatura y el arte actual advierte el «carácter ubérrimo» del proyecto (Novelli, [2022](#)).



La proximidad y el diálogo, por otra parte, devienen ocasión de escritura, como se lee en aquella zona de los poemas en la que se multiplican los envíos a otros artistas, los nombres de contertulios que participan de ByF y de otros proyectos en red como Eloísa Cartonera y ByF Fiorito. El título de una de las plaquetas de Laguna es, justamente, *César Aira y Cecilia Pavón*; en otro texto de Pavón se lee a modo de dedicatoria «*A Fernanda Laguna*»; al mismo tiempo, la revista se titula *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (2002) y recuerda, por el empleo de hipocorísticos, a los carteles afectuosos de adolescentes. Aquello que estas decisiones ponen en juego es un posicionamiento dentro de la historia literaria, puesto que dichos envíos descubren que el diálogo concierne a los contemporáneos, un gesto que insiste en la colección del catálogo titulada «Clásicas contemporáneas». En esta misma línea, se observa una apuesta por la indeterminación de la autoría que deja oír una voz mediada por la amistad, rasgo especialmente evidente en la muestra *Fácil de Laguna y Pavón* (1998), la revista *Ceci y Fer* y la plaqueta *No me importa el amor me importa la plata* de Pavón y el poeta Timo Berger (2003). En el caso de *Ceci y Fer*, se presentan expresiones directamente afines a la web 2.0, tales como las siguientes: el juego del anonimato en poemas sin firma, la multiplicación de nombres tachados que simulan el pasaje de lo íntimo a lo público junto con la inclusión de conversaciones y chats con amigos. Por cierto, no es menor que la revista emerja míticamente como ejercicio de reconciliación después de una pelea entre las dos poetisas, motivo de escritura que aparecerá con obstinación en los poemas, algunos de los cuales generan el efecto de que se está frente a cartas o correos íntimos: «Fernanda no te suicides / si vos desaparecés yo desaparezo» (Laguna y Pavón, 2002, p. 64), escribe la voz tensionando con el nombre propio los personajes y las figuras autorales. Este *hacer* en red será clave para los proyectos posteriores ideados por Laguna, quien, al señalar el inicio del archivo en el libro *Mareadas en la marea*, explica: «Para nosotras dos [Laguna y Palmeiro], en el origen de todo esto, incluso de nuestra amistad, está la literatura» (2023, p. 75). En otros términos, «los grandes proyectos» se llevan adelante, antes que con las «chicas», con las amigas, cuestión que se observa en la dinámica —y en

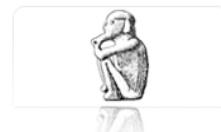


el modo en que ellas mismas escriben y delimitan el proyecto— de ByF y luego en *Mareadas...*: una amistad que se desprende de la literatura y, aún mejor, podría decirse de sus *Poesías* (1995), tal como relatan Laguna y Pavón al referirse al tiempo en que se conocieron.

Finalmente, al reflexionar acerca del *hacer* en red, se torna valioso abreviar en la relación, señalada con lucidez en el trabajo de Palmeiro ([2020](#)), entre la revolución feminista y ByF. En su ensayo *Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista*, Palmeiro conecta las prácticas del proyecto con la revolución del feminismo de la cuarta ola y el movimiento Ni Una Menos, y se dispone al abordaje, en términos de experiencia, de sus formas de editar y de *hacer* arte: «La experiencia de Belleza y Felicidad y sus resonancias posteriores propiciaron las condiciones para un tipo particular de salida de la imaginación creativa del terreno estético o, incluso, de una vanguardia feminista que explotó a partir de 2015» (p. 70). El vínculo entre ByF y las experiencias posteriores del feminismo, antes que tratarse de una transgresión de la autonomía literaria¹², más bien atiende a otra *partición de lo sensible* en la que los modos de pensar la poesía, el cuerpo y los afectos se perciben, por momentos, conmovidos. Sucede que las formas literatura, poesía y libros en ByF que este artículo intenta reconstruir implicaron precisamente poner el cuerpo para vincularse, dialogar y encontrarse con otros, en un ida y vuelta, en la medida en que la vinculación y el encuentro con otros implicaba, asimismo, *hacer* libros, poesía y literatura de esa manera.

La amistad en tanto «vínculo revolucionario» (Laguna y Palmeiro, [2021](#), p. 4) y ocasión de «creación de lo común» que atraviesa las prácticas de ByF, entonces, alienta a Palmeiro a leer allí el germen de la vanguardia feminista. Ahora bien, ¿a qué prácticas feministas podría decirse que se adelantaron y cuáles impulsaron estas *formas de hacer*? La muestra *Fácil* en 1998 (exposición de sus versos en cuadros, desplazando los límites entre obra visual y poema) y la revista *Ceci y Fer* en el 2002, por mencionar dos ejemplos elocuentes, performaron el distanciamiento de «la gloria de la

¹² En su estudio, Palmeiro ([2020](#)) emplea la noción de «postautonomía» de Josefina Ludmer; figura a partir de la cual había analizado la literatura del «desbunde» en su tesis doctoral del 2011.



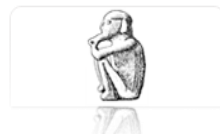
autoría» individual, como se dijo más arriba, e insistieron en una concepción de la escritura poética como una vía a través de la cual vincularse con las amigas (Laguna y Palmeiro, [2023](#), p. 284), potencia que resuena en su archivo¹³, en el que registran la experiencia de la «marea global feminista» ([2021](#), p. 3). De manera que la amistad considerada como un modo de «inteligencia colectiva» (Laguna y Palmeiro, [2021](#), p. 4) se manifiesta en ese proyecto posterior de Laguna, el cual, además de ser «colaborativo», se define «vivo» y busca abreviar en el «presente más inmediato» (p. 3) un vértigo que las revistas y las plaquetas de ByF practicaron, no sin insistencia, años antes.

2.2. Inmediatez y precariedad

El sello editorial de ByF, cuyo catálogo cuenta con ciento cincuenta títulos (Palmeiro, [2020](#)), funciona desde 1998, aunque desde el 2002 prosigue de un modo más irregular a cargo de Laguna. Las plaquetas consistían en fotocopias dobladas a la mitad y sujetadas por un gancho de abrochadora, solían presentarse envueltas en nailon y acompañadas por un pequeño juguete o dije de plástico de regalo, como los que forman parte de algunas golosinas con sorpresas¹⁴. Los textos publicados son, en su mayoría, breves y en algunos casos están en compañía de dibujos. En las contratapas, aunque especialmente en las publicaciones de los primeros años, figura el número de teléfono junto con la dirección del local, datos que manifiestan el cambio en la distribución —los libros no se hallan en otras librerías— y la consecuente contigüidad que exigió el proyecto entre escritores, editores y lectores. Producto de una edición más o menos inmediata a la escritura, la prioridad del proyecto residió en su rápida circulación: «Lo nuestro tenía un poco de la inmediatez de las redes sociales (...) Escribir a la mañana, diseñar al mediodía y teníamos los libros para la tarde (...). Entonces escribíamos para que lo lea alguien al día siguiente, no para publicarlo en dos

¹³ Véase el libro *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*, editado por Siglo XXI ([2023](#)).

¹⁴ En su estudio, Cynthia Francica ([2015](#)) propone pensar los juguetes y dijes que acompañan las plaquetas cercanos a los *souvenirs* que se reparten en las fiestas y las celebraciones (p. 168).



años», explica Laguna (Novelli, [2023](#), p. 317). La inestabilidad de las imágenes, la materialidad de las plaquetas eran el reflejo del carácter intempestivo de la ocurrencia y el tono, puesto que, con el fin de no demorar el impulso de escritura, se requería de la rapidez de la edición, capaz de contemplar la velocidad y el decurso vertiginoso de las redes sociales.

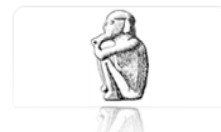
Este modo de publicación, tal como señaló Matías Moscardi ([2016](#)), debido al bajo costo de la edición, a su estilo desprolijo y a su distribución, se asocia con otras editoriales independientes. Siguiendo el análisis propuesto por Malena Botto ([2011](#)), de hecho, ByF podría considerarse el proyecto fundador de un período en el que, a partir de la crisis socioeconómica del modelo neoliberal¹⁵, distintas editoriales independientes cuestionaron las formas de producción, circulación y consumo literarios¹⁶. Los emprendimientos editoriales similares a los de ByF se rigieron por redes, al igual que la lógica de los sitios web, y aspiraron a funcionar como «comunidades de lectura» (Vanoli, [2009](#), p. 172), lo que permitió leerlos como una respuesta a la debacle de comienzos de siglo (p. 173).

El bajo costo de edición permitió no únicamente la rápida publicación de una gran cantidad de nuevos autores, sino también el crecimiento del público lector. Así lo expone Laguna:

Los libritos en fotocopias que valían 50 centavos, sin extensión mínima ni máxima, democratizaron el acceso a la escritura ya que cualquiera podía publicar o autopublicarse y correr el riesgo sin que pasara nada. Antes los poetas tardaban años en escribir un libro, porque los tiempos editoriales así lo marcaban. La posibilidad de publicar sin costo, e inmediatamente, generó una literatura sin ambición de éxito, ni, por lo tanto, miedo al fracaso (...). Publicar en fotocopias era como es hoy escribir en un muro o un blog (...).

¹⁵ El período de políticas neoliberales que signó en Argentina la década del noventa tuvo su estallido con la crisis política, institucional, social y económica en el 2001.

¹⁶ Al respecto, se pregunta Eva Grinstein ([2003](#)): «¿Por qué, aquí y ahora, ha explotado esta tendencia del trabajo colaborativo, grupal y autogestivo entre artistas? Sin dudas esta orientación hacia el funcionamiento en equipo es acorde con un fenómeno global, pero se torna especialmente fructífera en los países donde el sistema oficial, público y privado del arte no ofrece perspectivas demasiado alentadoras para el desarrollo del artista como trabajador profesional, autónomo, inscripto en un juego de ofertas y demandas de capital simbólico» (s. p.).



Como eran tan baratos los libros, los compraba gente muy joven que no se gastaría la plata en libros, un público por fuera del circuito literario (como se cita en Palmeiro, [2020](#), pp. 78-79).

Accesibilidad e instantaneidad, en diálogo con lo que sucedía en los blogs, exhiben nuevos valores sobre lo literario en apuesta a la prueba y al deseo, pues los riesgos no se traducen en términos de éxito/fracaso en el mercado editorial. Entonces, en palabras de Ana Mazzoni y Damián Selci ([2006](#)), se podría decir que las plaquetas habilitaron la «cualquierización»: ¹⁷ cualquiera puede ser autor, del mismo modo que cualquiera puede ser lector y cualquier cosa puede convertirse en un libro. En este sentido es que, al referirse a las prácticas editoriales de ByF, Laguna y Palmeiro declaran: «Transformaron todo lo que entendemos como literatura: cómo se escribe, cómo se publica, quiénes pueden escribir y publicar, cómo se lee, quiénes leen, cómo se vende y se compra» ([2023](#), p. 80).

Las marcas de la urgencia, en las que se cifra parte de la singularidad de las plaquetas, podrían pensarse, con Ana Porrúa ([2011](#)), en tanto «caligrafía» precaria ¹⁸. Una *caligrafía* compuesta de trazos frágiles y efímeros, presentes en la materialidad de las fotocopias que conforman los libros como «cosa berreta, de mala calidad» (Moscardi, [2016](#), p. 133), cercana a los «cuadernos escolares» (Yuszczuk, [2011](#), p. 379) debido a su forma rápida y descuidada. Sin embargo, conviene advertir que no se trata exclusivamente de la urgencia de escribir y publicar en fotocopias, sino de que en las escrituras de Laguna y, aunque menos, de Pavón, la urgencia y la precariedad se despliegan más allá, a partir de distintos procedimientos, como se ve en la revista *Ceci y Fer*:

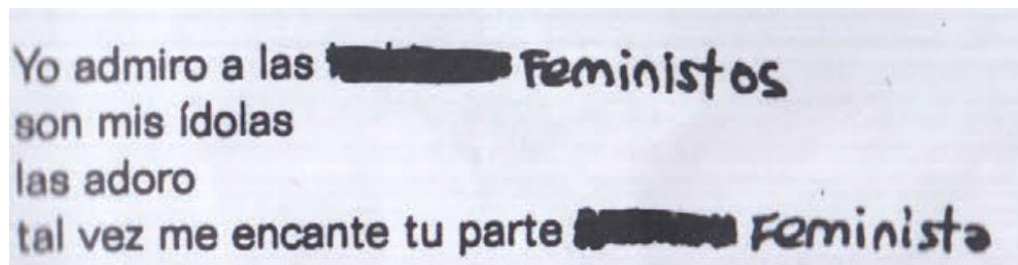
¹⁷ Con el término «cualquierización», Mazzoni y Selci ([2006](#)) aluden a la expansión de los límites en las concepciones de escritor —cualquiera puede escribir— y de libro —cualquier cosa puede editarse como libro—.

¹⁸ La noción de *caligrafía*, propuesta por Ana Porrúa ([2011](#)) atiende tanto a los materiales como a su disposición al momento de leer los rasgos de una escritura en particular: «El uso que hago [de la noción de caligrafía] es metafórico, claro, y estos movimientos pueden pensarse como los de un cuerpo (el cuerpo de una escritura) que diseña trazos y encubre o pone en suspenso los objetos, los soportes y los sujetos de los que habla» (p. 56).



Figura 1

Versos de un poema sin titular



Nota. Tomada de *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)* (p. 49), por Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, [2002](#), Belleza y Felicidad.

La Figura 1 expone un poema tipeado en computadora junto con palabras tachadas con fibrón, con el cual también se añade la palabra «feministas» a mano. La disposición repetida de «feminista» a un costado de las tachaduras, y no sobre ellas, genera el efecto de caída del verso y del poema o, al menos, lo ubica en su liminaridad. La alternancia de grafías resulta marca de la enmienda y de dos tiempos entre escritura y publicación que, más allá de que puedan haber sido instancias inmediatas, develan una lectura y una corrección previas a la circulación y, en consecuencia, esgrimen la errancia como valor editorial. Con esto, se distingue un segundo tiempo de lectura y la preferencia de dejar la huella de la enmienda en tanto decisión constitutiva de una *caligrafía* precaria.

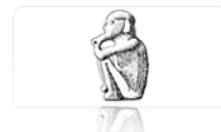
Estas marcas, al igual que los errores de tipeo o los desvíos de la norma ortográfica presentes en las plaquetas ostentan una visión desacralizada sobre lo poético y una seña de la urgencia: «a travez [sic]» ([2000](#), s. p.) en lugar de «a través» y «dentro de unos día [sic]» ([2008](#), p. 3) en lugar de «unos días». En las publicaciones de Laguna a cargo de otras editoriales, en efecto, se descubre un pasaje a la norma que inicia en *Control o no control* ([2012](#)), en el que se corrigen gran parte de los desvíos ortográficos. Dicha normalización se profundiza en *La princesa de mis sueños*, poesía reunida por Ivan Rosado en 2018, en donde se enmiendan acentos y los desvíos recién citados: «a través» ([2018a](#), p. 153) y «unos días» (p. 208). Al cambiar las formas de editar, la



escritura declina las marcas precarias, pero la desacralización y la urgencia insistirán como tópico. Así, en la pista de estas consideraciones respecto de la inmediatez y de la precariedad, en tanto efectos, se leen pasajes posteriores de Laguna (2012) en los que el yo poético reflexiona sobre la escritura como una acción que irrumpe entre las urgencias cotidianas: «Tengo poco tiempo para escribir / el mejor poema de mi vida / (...) Tengo 5 minutos» (p. 92), o: «(Uno [un poema] más...el último antes de ir a buscar a Ramón)» (p. 139). Las citas muestran la aparición de la inmediatez como tema, y el desplazamiento que se desprende de sus *formas de hacer* plaquetas en ByF hasta alcanzar sus poemas y textos ulteriores. En el libro *Los grandes proyectos* los errores de tipeo, que habían menguado en estas nuevas ediciones, reaparecen como un gesto de fidelidad a su procedimiento en el poema «Tomar alcohol no nos hace mejores personas», en cuyos versos se lee: «el [sic] dice aue [sic] escribo mal (...) / y saber que nunca voy a corregir este malfito [sic] poema» (2018b, p. 66).

Si las *formas de hacer* libros y revistas de ByF, como se indicó, sostienen las marcas de la urgencia de expresión y comparecen en poemas recientes de Laguna, empero habría que subrayar que este vínculo entre edición y escritura no se percibe igual en todos los escritores publicados en el catálogo. Por mencionar un caso, la materialidad de las plaquetas no influyó en la escritura de César Aira, quien publicó *La pastilla de hormona* (2002b), *Picasso* (2007), *El perro* (2010) y *En el café* (2011)¹⁹. ¿No sería visiblemente objetable, acaso, sostener que habría algo así como un Aira anterior y otro ulterior a ByF? En estos dos nombres, Aira y Laguna, nos es posible equiparar los vínculos entre edición y escritura, ya que los efectos de las prácticas editoriales difieren en uno y otra: las formas de editar de ByF no alteraron las formas de escribir de Aira; en cambio, determinaron gran parte de la escritura posterior de Laguna.

¹⁹ Los años de las publicaciones de Aira en ByF dejan entrever el tenaz acompañamiento del proyecto, interés que se detalla en su modo de leerlo, en tanto punto de origen de la novedad de la poesía del siglo XXI: «La magia del sitio está en la redefinición, como lo sugiere el nombre mismo: hay otra clase de belleza y de felicidad, así como hay otra clase de arte y de literatura» (Aira, 2002a, s. p.).



Ocurre que la reproducción seriada de las fotocopias, el solapamiento entre escritura y edición, el impulso de la filosofía *Do It Yourself* (proveniente del punk)²⁰, junto con la falta de corrección, al tiempo que abogan por una edición rápida y precaria, adscriben a una ética de la creación que, en el caso de Laguna, desborda el proyecto. Antes de continuar, cabe destacar un último ejemplo de la *caligrafía* precaria que surge de la confrontación directa entre la plaqueta *I love you don't leave me* de Laguna, editada por Ediciones Arte plegable en 2003, y la re-edición que hace ByF en el 2008. En esta última, además del cambio radical en la estética de los dibujos, se exhiben otros cambios que parecen mostrar un estado previo de escritura, como si los versos no hubieran pasado por la corrección ortográfica presentada en la primera edición. Si en la plaqueta de 2003, a cargo de Romina Freschi, se leía «excita» o «vayas», en la reedición de ByF dirá «exita» y «vallas», entre otras reescrituras. Los textos de Laguna, de este modo, marcan que no hay tiempo, pero tampoco intención de corregir; se opta por seguir produciendo y aproximar la obra al “work-in-progress” (Bishop, [2004](#)). Porque escribir un poema, como se advirtió en las citas, no se concibe en tanto actividad sacralizada en la poética de Laguna; más bien, siguiendo los análisis de Tamara Kamenszain ([2016](#)) y de Sergio Raimondi ([2020](#))²¹, se considera una acción urgente que se integra rápidamente en una serie vertiginosa de acciones cotidianas. En un gesto que actualiza la fórmula lamborghiniana —«primero publicar, después escribir» (Lamborghini, [2012](#), p. 301)—. ByF y, más tarde, la poesía de Laguna, despliegan *formas de hacer*, cuyos ecos se tornan notables en una zona de la producción de los últimos años, en los cuales poetas jóvenes publican como si llevaran un

²⁰ Sobre fanzines y filosofía DIY, véase: Duncombe, S. ([2008](#)). *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*.

²¹ Así lo describe Kamenszain ([2016](#)): «Escribir para estos poetas aparece como una inmediatez: ninguna pregunta previa, ningún pedido de permiso, ningún ritual de iniciación lleva al sujeto que escribe a cuestionarse en su condición de tal. Aquí el ritual de iniciación y el hecho mismo de estar escribiendo se superponen» (p. 43). Por su parte, Raimondi ([2020](#)) sostiene: «La literatura como ámbito autónomo, específico y excluyente es el “castillo” de los poetas: la literatura al margen de los devaneos de la vida diaria, en un orbe cualitativamente diferente al de la acción de conectar la manguera al lavarropas y ver si esta vez ¡al fin! funciona. Como la revolución, el negocio o inclusive la maternidad, la poesía es para Laguna una práctica más» (p. 186).



blog, sin premeditación aparente, en diálogo con otros, casi en simultáneo al momento en que empiezan a escribir, tal como se estudiará en el siguiente apartado.

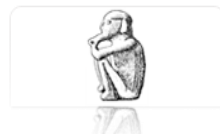
2. Resonancias de ByF en la poesía argentina de la última década

La propagación de fanzines de poesía de los últimos años refleja el modo en que aquellas prácticas —desde luego junto con las de otros y otras poetas y espacios— anticiparon y potenciaron proyectos posteriores. Esto se torna singularmente sensible al atender a las continuidades y las resonancias de ByF en los fanzines de Insomne Ediciones Repentistas a cargo de la poeta rosarina Julia Enriquez, editora también del sello Danke²². Iniciado en 2020, Insomne Ediciones Repentistas publicó cinco²³ fanzines: *Wake Up Girl, Don't You Go Sylvia Plath On Me* ([2020a](#)), *Quisiera que el pensamiento fuera algo distinto a las palabras, quizás lo es y yo no pienso* ([2020b](#)), *Rosario City Forgiveness Tour* ([2021c](#)), *Glosolalia cuadernalia* ([2022](#)) y *La nada sentida* ([2023](#)).

Sus plaquetas consisten en fotocopias de hojas A4, dobladas en la mitad y abrochadas, de forma que, menos por el tamaño, comparten la materialidad de las plaquetas de ByF. Los textos están escritos íntegramente a mano, con tipografías y trazos dispares, lo que se emparenta con la falta de diseño y de maquetación, y la filosofía *Do It Yourself*, que anima el hacer con los materiales disponibles y lo que (no) se sabe. El nombre de la poeta y editora figura solo en la contratapa junto con dibujos, el número, el mes de publicación y, en todos, excepto en el segundo, se indica la ciudad de edición. Sin embargo, las continuidades con las *formas de hacer* libros de ByF no se agotan en estos gestos. Gran parte de las formas y de las disposiciones de las palabras admiten la tensión entre la idea de poema y la estética de cartel, al igual que ocurría en algunas de las tapas de

²² Agradezco la generosidad de Julia Enriquez, tanto por dialogar en torno a estas reflexiones como por los materiales compartidos.

²³ Es preciso señalar que hay dos fanzines más, cuya escritura y edición permite separarlos del resto. El primero se titula *Poema acelerador de vicios*, en el cual se cruzan versos de Enriquez con otros de Luciana Caamaño y Tilsa Otta, en ocasión de la presentación de sus libros por Neutrinos (abril de [2022](#)). Otro es el fanzine especial para infancias, titulado *Mundo lecto escritor*, realizado en el marco de una feria del día de las infancias en el espacio Las Deudas de CABA (agosto de [2023](#)).



ByF, en la revista *Ceci y Fer* y en el apartado «Carteles», incluido en *La princesa de mis sueños* de Laguna (2018b). Además, en ambos proyectos es fácil encontrar la presencia de dibujos con trazos y figuras simples, como corazones de distintos tamaños, nubes, figuras geométricas, estrellas, flechas, fantasmas o *emojis*, que acompañan los poemas.

Los fanzines de Enriquez incluyen tachaduras que materializan la incorporación del error, tal como se analizó en la revista *Ceci y Fer*, gestos que hacen emerger la tensión entre publicación y borrador y, por consiguiente, producen el efecto de inmediatez. El atributo «repentistas», que conforma el nombre de la editorial apunta de forma manifiesta al vértigo de una visión y apela a la idea de una escritura que ocurre «de repente», sin planificación previa ni corrección posterior. En el fanzine número tres, *Rosario City Forgiveness Tour*, se lee: «¿El mejor consejo / que te puedo / dar? / corregí hacia / adelante» (Enriquez, 2021c, s. p.). Por su parte, el término «insomne» delinea el tiempo de una escritura que irrumpe inesperadamente en la madrugada —un gesto clave para pensar la poética de Laguna—, sin olvidar que aquí escribir es, también, editar. Por esto, en dos de las contratapas se indica, además del mes, la madrugada de edición: «Madrugada lunes 15 de junio de 2020» o «Madrugada 7 de abril de 2022». ¿Acaso habrá sido «a las 2.21 de la mañana» (Laguna, 2018b, p. 115), como dictan los versos con los que se abre este análisis?

Si Laguna escribía sus poemas, según cuenta, por la mañana, y los editaba por la tarde, las ediciones de Enriquez parecen adelantarse, como si escucharan las exhortaciones de «Los grandes proyectos»: si bien la confección y la distribución de sus plaquetas se ralentiza, sus poemas se escriben y se editan por la noche. En este punto, es preciso no perder de vista la búsqueda de un efecto, tal como se evidencia al consultar el blog <https://amiritmoyperdidita.blogspot.com/> que lleva adelante Enriquez desde 2021, en donde comparecen algunos de los poemas de estos fanzines que no podrían haber sido escritos en una misma madrugada. Por mencionar un ejemplo, el poema «(TE GUSTA / ESCUCHAR / VOCES / NO TE GUSTA / LEER)» (2021c), que figura en *Rosario City Forgiveness Tour* publicado en agosto de 2021, había sido publicado en su blog en junio de ese año



y con otra versificación: «Te gusta escuchar voces. / No te gusta leer» (Enriquez, [2021a](#), s. p.). ¿Qué sucede en este poema, entonces, con la inmediatez y la falta de corrección? En principio, sería conveniente advertir que, en este fanzine, y sucederá lo mismo con los números dos y cinco, no se indica la fecha de la madrugada en la que se escribió y/o editó, gesto que permite deslindar el modo de escritura respecto del primero y el cuarto, en el que sí se señala esta temporalidad. Por otro lado, la inmediatez tomada como un efecto se distingue de una verdad a corroborar por fuera del poema, en la medida en que no se trata de verificar si escribió o no esos textos en la madrugada, sino que lo que interesa es la exposición de una escritura que simula avanzar distanciándose de la forma acabada y revisada. De manera análoga a la poética de Laguna, la escritura de Enriquez en estas plaquetas —no ocurre de forma similar en sus poemas editados por Ivan Rosado— busca presentarse en tanto proceso. En el ejemplo citado, por caso, se distinguen cambios respecto de la entrada del blog, los cuales, lejos de ser considerados correcciones que aspirarían a «mejorar» el poema, parecen subrayar la inestabilidad misma de la escritura, extendiendo la prueba en una concepción de poema como texto abierto y cambiante.

Al abordar los textos-poemas-carteles se observan búsquedas cercanas de estos fanzines, especialmente, con la poética de Laguna ([2018a](#)) y sus «Carteles» (pp. 33-48).

Figura 2.

Sin titular



Nota. Tomado de *La princesa de mis sueños* (p. 44), por Fernanda Laguna, [2018a](#), Ivan Rosado.



Figura 3.

Sin titular



Nota. Tomada de *Glosolalia cuadernalia* (s. p.), por Enriquez, [2022](#), Insomne Ediciones

Repentistas.

Tanto en la Figura 2 como en la Figura 3 se percibe la estética del cartel: la grafía plegándose sobre el dibujo e invadiendo toda la hoja con frases cortas. Mientras en el poema-cartel de Laguna, para subrayar la palabra «Hoy», se utilizan colores y se dibujan letras con volumen, en el poema-cartel de Enriquez se apela al tamaño y a marcar el trazo con distintas intensidades como una vía para resaltar las palabras. Así como «Hoy», «Momentismo» está escrito en la parte superior en letras más anchas, lo que conlleva una atención mayor, a la vez que el paréntesis y los corazoncitos se distinguen, por la saturación del negro, del resto de las líneas. Más allá de la caligrafía, ambas figuras se vinculan también a nivel temático, con un tono cercano al consejo y a los textos de autoayuda, puesto que la palabra destacada de cada figura elude al presente al que se exhorta como valor. Y este rasgo, antes que circunscribirse en un motivo poético, establece conexiones directamente con la concepción poética desplegada en las plaquetas por las dos poetisas-editoras: la poesía, en tanto espacio de prueba y borrador, el corregir «hacia adelante» de Enriquez, los «5



minutos» de Laguna para escribir un poema, el efecto de inmediatez y la aparente falta de planificación de las escrituras.

Al igual que en Laguna, los pensamientos sobre la poesía, la amistad, el amor a un «ellos» y a una misma insisten en las cinco publicaciones de Insomne. En *Wake Up Girl, Don't You Go Sylvia Plath On Me* se lee, desplegado en dos páginas enfrentadas que completan la totalidad de la hoja A4, con distintos tipos de letra: «TODO LO MÁS HERMOSO del mundo tiene forma DE AMIGA» (Enriquez, [2020a](#), s. p.) y en la página siguiente, escrito entre paréntesis junto con una flecha: «mis cartas/ a ellas/ mi preparatoria/ fanziner» (Enriquez, [2020a](#), s. p.). De esta forma, los fanzines recuperan, tal como se indicó que lo hacían Laguna y Pavón en ByF, el valor de la amistad para desplegarlo en dos direcciones. La primera, condensada en el término «preparatoria», remite a una formación sentimental que consiste en el devenir saber de la escritura afectiva y amorosa. Las cartas a las amigas «preparan» al yo, pero también lo animan a escribir. Esto puede observarse, por un lado, en los textos que se dirigen a una segunda persona a quien muchas veces se le da consejos y, por otro, en los momentos en que las voces de los amigos ingresan entrecomilladas: «MOMENTISMO ABSOLUTO (DIJO VIRGINIA)»; «DIJO LYDIA: / “QUÉ HERMOSO / SABER QUE / NOS ROMPIMOS / DE LA MANO”»; o: «“No se puede / tener perspectiva / y estar ahí / a la vez” / DIJO SOL» (Enriquez, [2022](#), s. p.). En segundo lugar, la exploración de distintas letras, la disposición irregular en la página de frases (a veces letras de canciones), los dibujos que juegan en la liminaridad del texto, y el uso frecuente de los dos puntos y las palabras subrayadas son decisiones que parecen importadas de la materialidad de las cartas —dirigidas a las amigas— a la edición «fanziner». Dicho valor de la amistad remitiría a la concepción de la obra de arte como relacional: «unx amigx / me dijo: / “La obra/ son los vínculos”» (2021c, s. p.). Esta afirmación que ingresa mediante una voz amiga marca a lo vincular de esa significación afectiva y, otra vez, no es difícil establecer lazos con las «nuevas tecnologías» que decían explorar Laguna y Pavón a comienzos de siglo.



Además de la edición y los poemas-carteles, las muestras de estos textos poéticos son otra práctica que permite hacer sensibles los diálogos entre ByF y Enriquez. Así como la primera muestra en 1998 de Laguna y de Pavón, *Fácil*, problematizaba la idea de autoría y de cuadro, en 2024, varios carteles de Enriquez junto con otros de Florencia Giusti —poeta y editora del sello Menta zines— conformaron una muestra del ciclo *Explorar el azar*, organizado por la artista Pauline Fondevila en el bar Bon Scott (Rosario, octubre-noviembre [2024](#)). Tanto en *Fácil* como en la muestra de Enriquez y Giusti se hace con otros, mejor, con poetas amigas y editoras. No solo se trata de jugar con la tensión entre escritura y pintura, sino con la falta de firmas, dado que no es posible distinguir a quién pertenece cada uno de los carteles colgados, en el caso de la muestra rosarina, al menos para aquellos que desconocían los fanzines de Enriquez. Por otra parte, el espacio de la muestra se aleja de los museos para desplegarse en un bar —como ocurrió con *Fácil*, expuesta en Café Remís París del artista argentino Sergio De Loof—, gesto que problematiza los lugares y los modos de circulación de sus poemas.

Antes de finalizar, merece la pena apuntar el ensayo *Elige tu propia tradición* de Enriquez publicado en el sitio web *La Canción del País*, en el que narra su primer contacto con la literatura de su ciudad y lo ubica próximo a otro espacio editorial rosarino, como fue la Imprenta La Familia, de la familia Gandolfo, donde se imprimía *El Lagrimal Trifurca*: «Toda la infancia caminando por esas veredas y una consigna grabándose en el inconsciente: imprenta y familia, trabajo y afectos. Palabras que se cargaban y se anudaban entre sí en el fondo de mi cabeza». Y concluye: «El primer encuentro con la literatura de la ciudad fue inevitablemente fortuito, pero al fin de cuentas necesario. Puro azar, que supe aprovechar» (Enriquez, [2021b](#), s. p.). Enriquez crea, de esta manera, un posible mito de origen para sus formas de editar, próximas a lo afectivo, que se pronuncian en la afirmación final «supe aprovechar». Lo que «aproveché» podría ser no solo la práctica editorial como dispositivo para sostener o crear lazos con otros, sino toda la tradición poética, editorial y afectiva rosarina en la que ella se inscribe también, como poeta y editora de la ciudad. Y en este



punto, aunque breve, podría abrirse aún más la estela de reverberaciones y enlaces, puesto que, en una comunicación personal (11 de diciembre de 2024), Enriquez extiende su genealogía local y apunta, en tanto puente entre su proyecto y ByF, la importancia de la poética de Ana Wandzik (1981), artista y editora rosarina. Tanto el proyecto de carteles titulado «Amor fotocopia» como los fanzines de Wandzik abren otros recorridos que impactan en el entramado de la escena de la poesía y el arte reciente, con búsquedas afines que siguen potenciando los «grandes proyectos» poéticos.

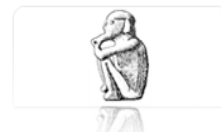
Aquello que este análisis buscó escuchar son las continuidades e insistencias de ciertos rasgos distintivos de ByF —red, immediatez, precariedad— en poéticas de los últimos años. Por una cuestión de extensión, el trabajo se detuvo en Enriquez; pese a que los nombres que irrumpieron en sordina —Pavón, Giusti, Fondevila, Wandzik y, aunque en nota al pie, Caamaño y Otta— son pistas para entrever la complejidad y el carácter pletórico de las resonancias analizadas. Si el artículo volvió sobre ByF, objeto trabajado con rigurosidad por diferentes críticos, fue con el fin de atender a las relaciones con el contexto en el que surgió y perfilar, así, los rasgos centrales tanto de la galería como del sello editorial. De aquí que esas *formas de hacer* libros y la dinámica del espacio revelaron la fuerza inaudita de ByF, en tanto que operó un movimiento, junto con otros proyectos en red, capaz de conmover y desplazar, aunque sea fugazmente, cierta *partición de lo sensible* ligada a ideas tradicionales de autoría, de galería de arte, de curaduría, de tiempos de edición, de concepciones de libro y de poesía. Por eso, en la escena de la poesía argentina de la última década no resulta extraña la proliferación de lecturas ni de espacios ni de poetas que publican sus propios poemas en fotocopias abrochadas por la mitad a partir del encuentro y del hacer con otros, en publicaciones que no le temen ni a la precariedad ni a la immediatez. La multiplicación de espacios y de fanzines muestra el modo en que ByF resuena en proyectos que parecen obedecer a una búsqueda compartida: desplegar *formas de hacer* con otros que piensan la poesía desde —y también más allá de— la edición, la escritura y las muestras de arte. Esto pudo verse en poemas editados por Laguna, ya no en ByF y, a su vez, en los fanzines de Insomne Ediciones Repentistas. De manera



que los «grandes proyectos», tramados por las «chicas» —jóvenes, poetas, artistas y editoras— en la madrugada, vuelven audibles una zona de la poesía argentina reciente que insiste en la apuesta por la red, la precariedad y el «repentismo». Al «¿Me escuchan, chicas?» del poema de Laguna, las voces de los fanzines de Enriquez ensayan su réplica: «melodías / antes / desoídas: voy / hacia / ustedes» (Enriquez, [2022](#), s. p).

Referencias

- AA.VV. *Colgada* [Muestra]. Belleza y Felicidad.
- Adorno, T. (2004). *Teoría estética*. Akal. (Original publicado en 1970).
- Aira, C. (2002a). *Los poetas del 31 de diciembre de 2001*. El país. http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html. Consultado el 20 de mayo de 2024.
- Aira, C. (2002b). *La pastilla de hormona*. Belleza y Felicidad.
- Aira, C. (2007). *Picasso*. Belleza y Felicidad.
- Aira, C. (2010). *El perro*. Belleza y Felicidad.
- Aira, C. (2011). *En el café*. Belleza y Felicidad.
- Battistoni, N. y Orge, B. (2022). Introducción. En A. Aguirre., N. Battistoni y B. Orge. (Comps.), 2022. *Veinte apuntes para una literatura del siglo XXII* (pp. 8-17). CELA; EMR.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51-80.
- Botto, M. (2011). Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas. *II Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.910/ev.910.pdf
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo. (Original publicado en 1997).
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Ediciones Península. (Original publicado en 1974).
- Caamaño, L., Enriquez, J. y Otta, T. (2022). *Poema acelerador de vicios*. Insomne Ediciones Repentistas.



- Dalmaroni, M. (2016). La resistencia de lo imposible (una introducción). *Estudios curatoriales*, 3, (4), 1-6.
- Duncombe, S. (2008). *Notes from Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*. Microcosm.
- Enriquez, J. (2020a). *Wake Up Girl, Don't You Go Sylvia Plath On Me*. Insomne Ediciones Repentistas.
- Enriquez, J. (2020b). *Quisiera que el pensamiento fuera algo distinto a las palabras, quizás lo es y yo no pienso*. Insomne Ediciones Repentistas.
- Enriquez, J. (2021a). [Entrada de junio de 2021] [Blog inaccesible].
<https://amiritmoyperdidita.blogspot.com/>
- Enriquez, J. (2021b, abril). *Elige tu propia tradición*. La canción del país.
<https://www.lacanciondelpais.com.ar/notas/literatura/literatura/elige-tu-propia-tradicion.html>
- Enriquez, J. (2021c). *Rosario City Forgiveness Tour*. Insomne Ediciones Repentistas.
- Enriquez, J. (2022). *Glosolalia cuadernalia*. Insomne Ediciones Repentistas.
- Enriquez, J. (2023a). *La nada sentida*. Insomne Ediciones Repentistas.
- Enriquez, J. (2023b). *Mundo lecto escritor*. Insomne Ediciones Repentistas.
- Enriquez, J. y Giusti, F. (2024, octubre-noviembre). *Explorar el azar* [Muestra]. Bar Bon Scott, Rosario.
- Francica, C. (2015). Lo «queer infantil» en la literatura de Belleza y Felicidad. Temporalidad, crisis y política. En C. Macón y M. Solana. (Eds.), *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 157-186). Título.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Giordano, A. y Nascimento, E. (2020). *La literatura fuera de sí*. Nube Negra Ediciones; Bulk editores.



Grinstein, E. (2003, abril). *De la indolencia a la acción*. Ámbito financiero.

<https://www.ambito.com/secciones-especiales/de-la-indolenciaa-la-accion-n3218166>

Iglesias, C. (2014). *Falsa conciencia*. Metales Pesados.

Jacoby, R. (2002). Darkroom [Performance]. <http://www.vivodito.org.ar/node/199>. Consultado el 20 de mayo de 2024.

Jacoby, R. (2005). Comunidades experimentales: archipiélagos en el océano de lo real. *ramona. Revista de artes visuales*, 51, 26-33.

Jacoby, R. (2007). Contradicciones íntimas de la amistad en el arte. *ramona. Revista de artes visuales*, 69, 14-21.

Jacoby, R. y Longoni, A. (2011). *El deseo nace del derrumbe*. Roberto Jacoby. *Acciones, conceptos, escritos*. Adriana Hidalgo; MNCARS; La Central.

Jorge, G. (2006). ¿Debemos escribir libros tontos? La forma o la vida: un dilema en el arte de nuestro tiempo. En C. Kozak. (Comp.), *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX* (pp. 107-117). Beatriz Viterbo Editora.

Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia Editora.

Kozak, C. (Comp.). (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*. Beatriz Viterbo Editora.

Krauss, R. (2008). La escultura en el campo expandido. En H. Foster. (Coord.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Editorial Kairós. (Original publicado en 1979).

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.

Laguna, F. (1995). *Poesías*. Autoedición.

Laguna, F. (2000). *Cartas de amor*. Belleza y Felicidad.

Laguna, F. (2003). *I love you don't leave me*. Arte plegable.

Laguna, F. (2008). *I love you don't leave me*. Belleza y Felicidad.



- Laguna, F. (2012). *Control o no control*. Mansalva.
- Laguna, F. (2018a). *La princesa de mis sueños*. Ivan Rosado.
- Laguna, F. (2018b). *Los grandes proyectos*. Página 12.
- Laguna, F. y Palmeiro, C. (2021). Apuntes para una memoria feminista: hacia una literatura del nosotras. *Cuadernos del CILHA*, 34, 1-22.
- Laguna, F. y Palmeiro, C. (2023). *Mareadas en la marea. Diario íntimo y alocado de una revolución feminista*. Siglo XXI Editores.
- Laguna, F. y Pavón, C. (2000). *Belleza y Felicidad*. Texto *PanoraMIX* II. <https://www.proa.org/eng/exhibicion-proa-panoramix-artes-2.php>. Consultado el 20 de agosto de 2024.
- Laguna, F. y Pavón, C. (2002). *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*. Belleza y Felicidad.
- Laguna, F. y Pavón, C. (1998). *Fácil* [Muestra]. Café Remis Paris.
- Lamborghini, O. (2012). *Poemas 1969-1985*. Mondadori.
- Mallol, A. (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. EDULP.
- Mazzoni, A. y Selci, D. (2006). Poesía actual y cualquierización. El interpretador. <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2017/02/03/poesia-actual-cualquierizacion/>. Consultado el 20 de mayo de 2024.
- Moscardi, M. (2016). *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Puente Aéreo Ediciones.
- Novelli, J. (2022). Belleza y Felicidad: me refiero a la amistad, a las fiestas, a las muestras y a los poemas. En A. Aguirre., N. Battistoni y B. Orge. (Comps.), 2022. *Veinte apuntes para la literatura argentina del siglo XXII* (pp. 117-125). CELA; EMR.
- Novelli, J. (2023). *El camino de la performance: Fernanda Laguna y la invención de formas de hacer* [Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata]. Repositorio Institucional UNLP. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte2670>



Palma, A. (2001). *Muestra de la poesía por la red y de la actitud que realmente comporta*. University of Kentucky Doctoral Dissertations.

Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Título.

Palmeiro, C. (2020). Belleza y Felicidad o la insurgencia de una vanguardia feminista. En L. Arnés., L. De Leone., Punte, M. J. (Coords.), *Historia Feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta* (pp. 69-89). Eduvim.

Pavón, C. y Berger, T. (2003). *No me importa el amor me importa la plata*. Belleza y Felicidad.

Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Entropía.

Raimondi, S. (2020). Las comandantas, o sobre la poesía de Fernanda Laguna. En E. Martínez. (Ed.), *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España* (pp. 183-195). Iberoamericana; Vervuert.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo. (Original publicado en 2000).

Scafati, M. (2000). Biental del arte roto [Muestra]. Belleza y Felicidad.

Vanoli, H. (2009). Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, 161-18.

Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata]. Repositorio Institucional UNLP. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>



Esta obra está disponible bajo una licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>