

Sujetos y figuraciones literarias: la autoficción desviada de Dalia Rosetti

Erea Fernández Folgueiras¹ y Rosa Benítez Andrés²

Resumen. Este artículo se propone pensar las formas de construcción del sujeto discursivo y ficcional en la narrativa de Dalia Rosetti, heterónimo narrativo de la poeta argentina Fernanda Laguna. En una suerte de revisión socioliteraria de la muerte del Autor, las novelas de Rosetti ejemplifican el retorno del yo autorial en la narrativa actual, buscando resolver en lo concreto las desigualdades que el concepto tradicional de autoría, basado en la idea de sujeto moderno, comportaba, y que no habían sido compensadas por la abstracción que implicó su disolución. Pero la autora que vuelve en las novelas de Rosetti desactiva, desde muchos frentes, su alianza con la idea del yo que la literatura en general (y la autoficción en particular) ha promovido. Los desajustes entre la autora empírica, la autora ficcional, la narradora y los personajes hacen de estas novelas un ejemplo de autoficción desviada, en la que el yo va colmando su indefinición inicial con todo lo que le rodea, posibilitando así la colectivización de la primera persona, que incorpora a su acontecer narrativo subjetividades y experiencias literariamente infrarrepresentadas.

Palabras clave: autoría, autoficción, Dalia Rosetti, Fernanda Laguna, figuración literaria y Estética feminista.

[en] Literary subjects and figurations: the deviant autofiction of Dalia Rosetti

Abstract. This article sets out to think about the forms of construction of the discursive and fictional subject in the narrative of Dalia Rosetti, narrative heteronym of the Argentine poet Fernanda Laguna. In a sort of socioliterary revision of the death of the Author, Rosetti's novels exemplify the return of the authorial self in current narrative, seeking to resolve in the concrete the inequalities that the traditional concept of authorship, based on the idea of the modern subject, entailed, and that had not been compensated by the abstraction that its dissolution implied. But the returning author in Rosetti's novels deactivates, from many fronts, her alliance with the idea of the self that literature in general (and autofiction in particular) has promoted. The mismatches between the empirical author, the fictional author, the narrator and the characters make these novels an example of deviant autofiction, in which the self gradually fills its initial indefiniteness with everything that surrounds it, thus making possible the collectivization of the first person, which incorporates into its own narrative event subjectivities and experiences that are literarily underrepresented.

Keywords: Authorship, Autofiction, Dalia Rosetti, Fernanda Laguna, Literary figuration and Feminist Aesthetics.

Sumario. 1. De textos sin origen, funciones autoriales y otras figuraciones literarias. 2. La autoficción desviada de Dalia Rosetti. 3. Autopoética de otra. 4. Crisis y utopía: una autoficción colectiva. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Fernández Folgueiras, E. y Benítez Andrés, R. (2024) Sujetos y figuraciones literarias: la autoficción desviada de Dalia Rosetti, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 53, 23-37.

¹ Université Complutense de Madrid, Madrid, España.

Correo: ereafernandez@gmail.com

Este texto fue escrito en el marco del programa postdoctoral Margarita Salas, financiado por la Unión Europea NextGeneration EU, y en el contexto de pensamiento los grupos de investigación reconocidos *Ideología, imagen y sociedad* (USAL) y *Estudios Literarios y Culturales y Estudios de Género* (UCM)

² Universidad de Salamanca, Salamanca, España.

Correo: beneitezr@usal.es

Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación *De la disidencia estética a la ambigüedad poética: discurso y acción*. Programa I, Modalidad C2, de la Universidad de Salamanca, convocatoria 2023, nº Referencia: PIC2-2023-02

1. De textos sin origen, funciones autoriales y otras figuraciones literarias

Resulta ya bastante claro que a la publicación, en 1968, del ya clásico “La muerte del autor” subyacía un objetivo claramente socialista: que la propiedad y, por tanto, la instancia de legitimación de los textos se abriera más allá de la figura del escritor/genio. Con ello, Roland Barthes ponía en entredicho que las obras pudieran ser comprendidas, explicadas e interpretadas acudiendo de manera preferente a sus autores, y estableciendo una línea continua –y de poder– entre una supuesta conciencia unitaria del sujeto “creador” y el resultado de sus acciones. El texto, según el francés, no tiene origen, lo que tiene son voces que lo atraviesan, es decir, hablas, tradiciones, citas o miles de lecturas. Se presenta así como una construcción lingüística y no como un reflejo de la mente de “su” autor:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (Barthes 1994: 69).

Esta idea, que Barthes ya había insinuado en *Crítica y verdad*, se enmarca dentro de un contexto de cuestionamiento más general en torno a la categoría de sujeto moderno, entendido como entidad cerrada, coherente y casi omnipotente. Pensemos si no en la conferencia de Foucault “¿Qué es un autor?” (1969), o en las obras de Lyotard y Derrida. De algún modo, primero el estructuralismo (Lévy-Strauss, Lacan y, sobre todo, Althusser) y después el postestructuralismo estaban obligando a revisar y subvertir la despótica tradición del pensamiento moderno, que había sustituido al Dios cristiano por otro fundamento y causa primera de toda existencia –el sujeto cartesiano– o conocimiento: el sujeto trascendental kantiano.

Esa necesidad de poner en duda la estabilidad y singularidad de la conciencia fue una tarea que ya habían emprendido otros filósofos, empezando por Hegel, para continuar con Marx, Nietzsche, Freud o el propio Heidegger. Las distintas respuestas que todos ellos quisieron dar respecto a la construcción y posición de la subjetividad, aunque bien distintas, estaban encaminadas en mayor o menor medida a terminar con lo que hoy seguimos llamando “la metafísica del sujeto”. No obstante, como se ha encargado de defender Jean-Luc Nancy, quizá sea la segunda mitad del siglo XX la época que de un modo más obstinado se ha centrado en criticar o deconstruir la idea de sujeto, y de hacerlo, con especial determinación, en el marco de la filosofía francesa (Cadava, Connor y Nancy, 1991: 4). Por tanto, conviene no perder de vista que el gesto de Barthes solo cobra pleno sentido si se piensa en aquel contexto filosófico y como respuesta a una situación sociohistórica que hacía imposible seguir confiando en aquella instancia mesiánica. Pero también debe comprenderse dentro de una institución literaria que había convertido bien al escritor en un demiurgo todo-poderoso, o bien al texto en un fetiche, olvidando por momentos tanto al lector como el marco en el que se produce el encuentro literario. Absolutizar la propuesta de Barthes, como muchas teorías literarias contemporáneas han querido defender, ni hace justicia a su finalidad, ni consigue recuperar la fuerza emancipadora de aquella liberación.

De ahí que Foucault propusiera hablar de “función-autor” y no de un sujeto-autor que sanciona cualquier enunciado bajo la idea de una potestad incuestionable y homogénea. El objetivo, de nuevo, era dejar de pensar el sujeto como principio (como sustancia) para entenderlo más bien como el resultado de una construcción discursiva y, en el fondo, histórica, política y/o social. Con relación a la autoría esto significaba “considerar sólo la relación del texto con el autor, la manera en que el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos en apariencia” (Foucault 2010: 11). El deseo de indiferencia con respecto al autor que reclama Foucault volvía a insistir en la necesidad de abrir el espacio del texto, porque además, en el fondo, esa “función-autor” hacía referencia al modo en que algunos textos (con todos los elementos que los atraviesan, y no solo la autoridad de unos individuos particulares) son capaces de funcionar como disrupción en el conjunto de discursos que gobiernan cierta episteme y de abrir, así, “el espacio para algo distinto a ellos y que sin embargo pertenece a lo que ellos fundaron” (33). Emerge de nuevo cierta despersonalización que defiende que “el nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los *hombres*, tampoco está situado en la ficción de la obra, está ubicado en la ruptura que instauro un determinado grupo de discursos y su modo de ser singular” (21) – en su desvío, en su alteración, en su descentramiento. Esta disputa será incluso mejor desarrollada y radicalizada por Foucault en sus escritos tardíos (González Blanco 2020: 21-61), si bien no contó con el eco del debate generado en los años sesenta.

El problema asociado a esa drástica puesta en cuestión de aquel lugar privilegiado que se le había dado a la noción de sujeto, y con ella a la de “autor” (con Barthes y Foucault), es que no vino acompañada de una redistribución del dominio y las posiciones de poder que, en principio, se le suponía, sino que las opacó aún más (nótese la cursiva de la cita anterior). La disolución de aquella hegemonía no logró repartirse entre

otras subjetividades, voces, marcos o elementos de negociación en los enunciados literarios, sino que más bien terminó por disiparse en una impersonalidad que, si bien lograba hacer tambalear todos los excesos del racionalismo moderno, dejaba demasiado espacio a la abstracción. De hecho, para una parte de la crítica feminista, esta fue una oportunidad perdida para la emancipación. Como defendía ya hace unos años Nancy K. Miller: “La eliminación del Autor no ha dado lugar a una revisión del concepto de autoría sino que, a través de una variedad de movimientos retóricos, ha reprimido e inhibido la discusión sobre cualquier identidad escrita en favor del (nuevo) monolito de la textualidad anónima, o ‘anonimato trascendental’” (Miller 1986: 104, la traducción es nuestra). Aquel intento apresurado por acabar con los privilegios del Autor parecía borrar también la opción de que quienes nunca habían comparecido como tales pudiesen llegar a hablar –tal y como en otro sentido hacía notar Spivak (1999) al retomar la noción foucaultiana de “función sujeto”– y ocupar un espacio que hasta ese momento les había sido negado. Althusser se había precipitado porque aún quedaban muchos individuos por comparecer como sujetos en la historia.

Puede que sea aquel desalojo el que entre otras cosas explique ese regreso al yo, o al yo situado, que caracteriza a mucha de la literatura más actual. Desde las “escrituras de vida” del contexto francés (Compagnon y Roger) a la nueva narrativa escrita por mujeres en Latinoamérica (pese a la paradójica imprecisión en el uso de este referente), lo cierto es que un sujeto reafirmado y plenamente identificado vuelve a hacerse presente. Esto es algo que Cecilia Palmeiro observa, por ejemplo, en la práctica escritural de Fernanda Laguna, una autora que nos concierne especialmente por su (veremos hasta qué punto) estrechísima relación con la que aquí nos ocupa, Dalia Rosetti:

Lo que me interesa resaltar ahora es la vuelta, sumamente agresiva, de la figura del autor, que retorna con toda la fuerza de su negación durante el siglo XX. La ficcionalización de las vidas de los escritores [...], junto con su transformación en personajes ficticiales, es un fenómeno relativamente común en nuestra época. Una sección aparte merece el caso de Fernanda Laguna (Palmeiro 2011: 213).

Quizá también por eso aquella clausura de la expresividad a la que se referían Barthes y Foucault, aunque necesaria, dejase sin embargo insinuada la posibilidad de que ese espacio fuera ocupado de otro modo, una condición que ha marcado y sigue marcando el pensamiento y la filosofía contemporánea (Gómez Ramos 2015). De hecho, ese sería el hilo que autoras como Judith Butler o Rosi Braidotti retoman a día de hoy para tratar de explicar cómo funcionan las dinámicas de producción de la subjetividad y la identidad. Ambas entienden que el sujeto se constituye como acción, como un proceso que no responde a esencias preestablecidas, sino que depende de la manera de actuar, pero también de representarse. Si no existe una subjetividad previa a la acción que pueda elegir cómo formarse, esta siempre dependerá de su desarrollo dentro de un contexto y de un marco de reconocimientos. Es decir, los procesos de subjetivación no obedecen a agencias individuales y prefijadas, sino que responden siempre a una negociación con lxs otrxs. Y en esa negociación es imprescindible atender a cómo nos narramos, qué papel desempeñamos en nuestras acciones y cómo estas se inscriben dentro del discurso hegemónico y de una norma determinada. La performatividad del sujeto implica, por tanto, que este no sea algo fijo e inmutable, sino algo constituido en la repetición de ciertos actos que lleguen a cobrar sentido dentro de un marco cultural dado. El sujeto es el efecto de una serie de prácticas reiteradas que terminan por corporeizarse y reconocerse como tal.

Esta condición no solo performativa, sino también procesual, es la que lleva a autoras como Braidotti a reclamar la necesidad de imaginar otras visiones de la subjetividad, y en especial de la subjetividad feminista. Es decir, no solo a reconocer, sino también a producir, esas otras “funciones autoriales” que Foucault entendía como desvíos en el orden del discurso. La noción de “sujeto nómada” hace referencia justamente a un modo de conciencia (pues se trata de un sujeto autoconsciente) alternativo y sustentado sobre la base de nuevos imaginarios políticos y epistemológicos. A diferencia de otras visiones más parcelarias y vinculadas a ciertas luchas identitarias singulares, esta concepción aprovecharía esas fronteras sociales para hacerlas confluir en lugares de encuentro o comunes que desaten oportunidades de cambio:

uno [sic] habla como mujer, aunque el sujeto “mujer” no es una esencia monolítica definida de una vez y para siempre, sino que es más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras [...]. Uno [sic] habla como mujer con el propósito de dar mayor fuerza a las mujeres, de activar cambios sociosimbólicos en su condición: ésta es una posición radicalmente antiesencialista (Braidotti 2000: 30).

Las diferencias de clase, raza, etnia, género, edad y cualquier otro eje que pueda llegar a interseccionar con el resto para construir una subjetividad, convergen (y ya no se opacan entre sí) en la noción de “nómada”. En este sentido, lo interesante de la propuesta de Braidotti es que concibe esa posibilidad a través de lo que ella

llama “figuraciones”, es decir, modos de representación que tratan de sobrepasar el enfoque falocéntrico de la Modernidad para dar un salto cualitativo en el pensamiento feminista y proponer nuevos imaginarios sociales que alteren el orden vigente y desvíen el discurso hegemónico. Se alinea, por tanto, con teóricas como Luce Irigaray o Donna Haraway en su defensa de la fuerza de ciertas ficciones políticas en aras de la emancipación de los “viejos esquemas de pensamiento”. Se trata de subjetividades alternativas, descentradas y sustentadas en otras epistemologías y órdenes del mundo, “imágenes de base política que retratan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad” (30). Pero coincide también con otras pensadoras, como Cinzia Arruzza, al llamar la atención sobre los peligros de disolver por completo las identidades:

Afirmar que la identidad de género del sujeto se construye a través de la reiteración de los actos performativos es percibir un núcleo de verdad, pero corre el riesgo a su vez de licuar a un sujeto ya bastante martirizado por tres décadas de postmodernismo y de favorecer la idea de que es suficiente suspender la reiteración para sustraerse a un proceso sofocante de identificación (2015, 135).

En el caso de Braidotti, la figuración de “nómade” le permite transitar por los diferentes espacios que han ido configurando su yo (feminista, políglota, etc.) y ponerlos en diálogo, además de visibilizarlos frente a un tipo de identidad estable, fijada metafísicamente, que la autora entiende en decadencia. El objetivo es pues hacer confluir experiencias colectivas desde una posición móvil, que permita la apertura de otros modos de ser. De esta manera, se conseguiría conciliar además la parcialidad y la discontinuidad de cierto tipo de luchas identitarias a partir de la apuesta por nuevas formas de interrelación y desde la imaginación de proyectos políticos colectivos. Braidotti apoya una “filosofía del como si”, que defiende la existencia de fronteras fluidas para el sujeto y que se entiende como

una práctica de los intervalos, de las interfaces y de los intersticios. En otras palabras, el elemento de repetición, la parodia per se, o la personificación que acompaña la práctica del como si no puede constituir un fin en sí mismo. La práctica de sucesivas poses o mascaradas per se no tiene un efecto subversivo automático; como nos advierte lúcidamente Judith Butler, la fuerza del modo paródico consiste precisamente en esforzarse por evitar las repeticiones monótonas, que provocan el estancamiento político (34).

Este medio para ejercer las figuraciones, de hacerse y contarse, directamente vinculado con estrategias miméticas (como las de Irigaray) y narrativas, es el que posibilita no solo otras vías de autoconocimiento sino también de acción. Y en este hacer figurado puede que la literatura, espacio del “como si” por antonomasia, consiga adquirir un cometido fundamental a la hora de alentar esos imaginarios alternativos, alterados y, sobre todo, tolerantes con las contradicciones que nos atraviesan como sujetos. Como afirma Aina Pérez Fontevila, “escribir sería siempre representar, poner en escena o *performar* el papel de un *autor* –autónomo, singular, autogenético, descoporeizado, etc.– respecto al cual *nadie* –e igual que las mujeres respecto a ‘La Mujer’– puede tener un lugar más que paródico” (2019: 55).

Si el sistema literario moderno había aceptado que unx autorx hablara a través de sus personajes y ficcionalizara sus pensamientos, y si el contemporáneo había acabado con ese hilo que unía a un sujeto con sus imaginaciones, el actual añade una vuelta de tuerca más y dice que lx autorx empíricx puede hablar como personaje de ficción (o no) y que, además, ese juego abre camino a un conjunto amplísimo de subjetividades que ya no encajan en el modelo de sujeto estable que hasta ahora aceptábamos como “normal”. Es aquí donde la pregunta no por el “autor”, sino por la “autora” vuelve a cobrar sentido: primero porque rescata un conjunto de realidades físicas, materiales y corporales que habían quedado difuminadas por la abstracción de las funciones y del discurso postestructuralista. Y, segundo, porque desde ese marco subjetivo, mucho más lábil que el precedente, llegan a emerger otras imágenes, otras representaciones o figuraciones de subjetividades por hacer, ya que “el problema de cómo pensar la construcción de sujetos colectivos y de procesos de subjetivización, cuando el sujeto ha sido sometido a la más imponente de las deconstrucciones, sigue abierto” (Arruzza, 2015, 135). Así, apelando precisamente a la larga tradición literaria en la que el poeta se pensaba como un fingidor –desde Horacio a Pessoa, pasando por Covarrubias–, afirma Felipe Cussen: “Lo más evidente sería considerar que detrás de estas maniobras solo existe un afán evasivo, pero también me tienta pensar que estas formas de desdoblamiento podrían significar una forma distinta de autoconocimiento” (2022: 64-65). Un gesto de comprensión que, en ningún caso, puede quedar recudido a la pura individualidad de quien finge, sino que por fuerza (recordemos la necesidad de ser reconocido por lxs otrxs) será siempre colectivo.

2. La autoficción desviada de Dalia Rosetti

Nos gustaría ahora pensar de qué manera funciona este cambio de perspectiva respecto a las nociones de autorx y sujeto a partir de los usos que de ellas hace Dalia Rosetti. La idea que Barthes se hacía de la escritura como tejido de voces, hablas y citas (no necesariamente literarias) se realiza plenamente en unas novelas que, sin embargo, nada tienen que ver con la anonimidad que el filósofo establecía como correlato. Muy al contrario, en ellas el yo está sobrerrepresentado: la necesidad de contarse y de hacerlo a través de figuraciones o identidades ficticias hacen que, en la escritura de Rosetti, la pregunta por la autora se vuelva tan inevitable como escurridiza. Inevitable por la tendencia autoficcional que tienen sus textos, estructuralmente determinados por el uso de una primera persona que, implícita o explícitamente, y siempre de forma ambigua, remite al nombre de la persona que los firma. Escurridiza porque esa persona que firma sólo existe en la ficción: Dalia Rosetti es el heterónimo narrativo de la poeta Fernanda Laguna, y como tal no nombra a un sujeto empírico sino a un personaje que ocupa un nivel diegético intermedio entre la realidad (de los cuerpos, como el de Laguna) y las novelas (donde Dalia, autora, comparece como narradora y personaje). Hablamos de *tendencia* autoficcional por la forma en que la duplicación autorial introducida por el heterónimo distorsiona los códigos genéricos de la autoficción, y, en consecuencia, altera el tratamiento y las implicaciones del yo en la literatura.

Dalia Rosetti es Fernanda Laguna (1972, Hurlingham, Provincia de Buenos Aires), una figura decisiva en el contexto cultural argentino que experimentó la crisis económica, política e institucional de 2001. Poeta y artista, en 1999 fundó la editorial y galería de arte Belleza y Felicidad (ByF) junto a Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman. Dalia Rosetti nace precisamente en este marco: es una de las primeras autoras publicadas por ByF (*Tatuada para siempre* es de 1999), entre cuyas plaquettes también hay textos de Margarita Bomero y Lirio Violetzky, pseudónimos de Pavón y Bejerman, respectivamente. La práctica de usar nombres de flores para escribir, que para las tres amigas empezó casi como un juego (cf. Angiletta 2014: 107), adquirió, en el caso de Laguna-Rosetti, una dimensión, intención y recorrido diferentes. De entrada, Laguna es la única que todavía hoy mantiene la duplicación autorial: Dalia Rosetti sigue firmando libros (*El fuego entre nosotras* es de 2021), y su trayectoria y reconocimiento la alejan del carácter ocasional de los nombres alternativos de sus compañeras para acercarla más a la fortuna de, por ejemplo, Washington Cucurto (pseudónimo de Santiago Vega). Además, ha conseguido transitar de las editoriales marginales en las que publicaba inicialmente (como ByF o Eloísa Cartonera) a sellos de mayor envergadura, como Mansalva (desde 2005) o, ya en 2021, Random House, con la importantísima diferencia que esto supone desde el punto de vista de la visibilidad y distribución de su obra³. Pero más allá del éxito, o quizás en el origen del mismo, existe un elemento distintivo en este uso del heterónimo, y es que atiende a razones literarias. Fernanda Laguna es poeta (una de las figuras destacadas de la poesía argentina de los 90); Dalia Rosetti es novelista (forma parte, según señala Florencia Angiletta, de la nómina de autorxs de la Nueva Narrativa Argentina)⁴. La inclusión de uno u otro nombre en la cubierta de un libro comporta un horizonte de expectativas genérico, pero también los presupuestos que sostienen los límites entre un género y otro (poesía y prosa, en este caso), así como sus condiciones de emisión y recepción. Como la propia Laguna explica con ocasión de la publicación de *Dame pelota* (2009), Dalia Rosetti no es solamente otro nombre, sino también “otra identidad” literaria, una “pose” de escritora:

Me digo: soy novelista. Pero soy novelista por primera vez, a través de ese personaje. Es como que entro en el personaje y voy inventando cómo hacerle hacer cosas. Pienso más en *la imagen del escritor novelista* que en otras novelas. Sí, pienso en eso: *en la pose del escritor*. Es como ser alguien que uno no es. Después pongo una línea y no tengo idea de nada. Va surgiendo. [...] Los veo a todos, y todos parecen haber sido escritos por otra persona. Ser un novelista es una ficción (cit. en Cherri 2014: 36; el subrayado es nuestro)⁵.

Una “pose”, dice Laguna, y en concreto una pose autorial. Una figuración, diría Braidotti. Sus palabras confirman que la categoría “autorx” no solo depende de la actividad que realiza la persona que escribe, sino que tiene que ver con una *imagen* —“la imagen del escritor novelista”—, o sea, con el discurso sobre lo que unx

³ Transitar no quiere decir establecerse: a pesar de su fortuna (sobre todo como artista), Laguna sigue vinculada a lo pequeño, como muestra su trabajo en Belleza y Felicidad Fiorito o su compromiso activo con la lucha feminista en todas sus manifestaciones. En lo que respecta al mundo editorial, su última publicación corrió a cargo de una editorial independiente de Barcelona, Dibauxa, que en 2024 reeditó su novela *Dame pelota* (2009).

⁴ En realidad, Angiletta reconoce en Fernanda Laguna a una figura clave tanto para la poesía de los 90 como para la Nueva Narrativa Argentina, pero señala que, como narradora, Laguna “crea” la figura de Dalia Rosetti, refiriéndose a la autora a veces de manera indistinta, mediante la amalgama Laguna/Rosetti (cf. Angiletta 2014: 105 y ss.).

⁵ Ya no es posible acceder a entrevista completa, pero se pueden consultar algunos fragmentos en la tesina de grado *Constelaciones del presente: la producción de Washington Cucurto como dispositivo de lectura de la literatura latinoamericana (1996-2010)*, de Leo Cherri (2014).

autorx es, lo que hace y hasta cómo se comporta que rige en una sociedad determinada (y que por tanto es histórico)⁶. Esto nos lleva a recuperar, desde la propuesta de Laguna-Rosetti, las consideraciones sobre lx autorx con las que encabezamos este trabajo. Cuando Fernanda Laguna dice que ser novelista es una ficción, está señalando a la vez su práctica literaria y ese discurso sobre la autoría, que va más allá de las marcas textuales (aunque las incluye) y que resulta de todo un proceso de atribución histórica de autoridad, reconocimiento y competencias (en este sentido, novelistas y poetas también están diferenciados socialmente, por ejemplo en términos de accesibilidad o ventas).

Otro elemento distintivo del juego de identidad puesto en marcha por Dalia Rosetti es la relación que establece con Fernanda Laguna. Lejos de los usos tradicionales del pseudónimo, que reemplazan y esconden una identidad y un nombre “reales”, para Laguna, Dalia “no es una ocultación, es un develamiento” (cit. en Cherri 2014: 36). El nombre es una estrategia que permite que el yo-novelista que habita en la identidad de poeta de Laguna “tome el poder” (como se lee en la solapa de la edición española de *Dame pelota*) y escriba. El desdoblamiento Dalia-Fernanda tiene un carácter performativo: pone en el mundo a dos autoras diferentes, que existen al mismo tiempo y que además se conocen, se leen y hasta colaboran⁷. Pero además de multiplicar las autoras, la convivencia del nombre real con el heterónimo multiplica los universos ficcionales, porque introduce un nivel diegético intermedio entre la realidad empírica y las tramas. Dalia Rosetti es *más ficcional* que Fernanda Laguna (aunque sus nombres aparecen juntos en la historia de la literatura argentina reciente y, sin ir más lejos, en los estantes de las librerías) y es *más real* que los personajes de sus novelas, que, aunque se identifican con ella, incorporan también elementos de la vida de su no-autora Laguna. Rosetti se convierte así en un “puente autoficcional” (Palmeiro 2011: 227) que desestabiliza la referencia autorial y pone en primer plano la ambigüedad entre la realidad y la ficción que va a caracterizar, un nivel por debajo, las tramas que escribe y que muchas veces protagoniza.

La posición intermedia de Dalia Rosetti, creadora de las novelas que llevan su nombre y creación de Fernanda Laguna, tensiona el género de la autoficción, en el que gran parte de sus textos podrían inscribirse. Un género que, a su vez, surge como tensión entre dos pactos literarios: el novelesco y el biográfico, garantizado este último por la identidad entre autorx, narradorx y personaje, que comparten nombre. Este “pacto ambiguo”⁸ es el que determina la ambigüedad que caracteriza a la autoficción como género, su juego constante con los límites entre lo real (una vida, un autorx) y lo ficcional (una trama, un personaje). Pero en el caso que nos ocupa, el nombre compartido pierde parte de su vínculo con la realidad: Dalia Rosetti no remite a ningún sujeto que viva y que escriba fuera de la ficción. El pacto biográfico aparece totalmente trastocado: primero porque la de Rosetti es una biografía inventada, segundo porque en las ficciones que ella escribe se cuelean elementos de la vida (real) de Fernanda Laguna.

Lo anterior explica la ambigua relación que Rosetti, autora, mantiene con la verdad del mundo empírico, al que no pertenece más que siendo otra (Laguna). Pero esta ambigüedad opera también en la dirección contraria. Dalia-autora escribe casi siempre en primera persona, se traslada a la ficción como personaje. Aquí también se produce un desajuste, porque en cada uno de esos traslados cambia de vida, de paisaje, de edad, e incluso de nombre. La identificación todos esos personajes con la autora (ficcional) comienza y termina en el mundo creado por cada obra: la adolescente que juega al fútbol en *Dame Pelota* no es la misma que la que, tras pelearse

⁶ Julia E. Negrete recoge la necesidad de ampliar la pregunta por lx autorx planteada por Foucault para atender no sólo a lo que es, sino también a cómo se construye, lo que exige el estudio de la categoría del autor en su historicidad. Distingue, dentro de la llamada “teoría de la función autorial”, entre a) el *ethos* del autor, término con el que Ruth Amossy designa el “deseo de autor” que todo lector experimenta al ponerse en contacto con la obra, b) la *imagen* autorial que ese *ethos* produce y que va más allá de las marcas textuales para incorporar “metadiscursos” a la información textual y dar lugar a una “representación imaginaria del escritor”, y c) la noción de *postura*, con la que Jérôme Meizoz incorpora a la imagen del autor los comportamientos de la persona civil, aunando así una dimensión retórica y una sociológica. El *ethos* sería así la imagen que el autor se construye de sí mismo y vuelca en el texto (en este sentido, se conecta con la idea de autor implícito), la *imagen* tiene que ver con los contextos discursivos en los que la obra aparece y la *postura* añade a los dos anteriores el comportamiento del escritor (cf. Negrete 2014: 473-474). En este sentido, es interesante que Laguna se refiera a su yo-novelista como “pose” (al cabo, postura) e “imagen”, apuntando a ese más allá del texto que el *ethos* autorial no contempla por sí solo.

⁷ “Esta novela la he escrito junto a Fernanda Laguna / que me ayudó / en las partes más trágicas y de sexo. / Los sueños son míos. / Pero la novela es de las dos”: este reconocimiento aparece en la primera página del tercer tomo de *Sueños y pesadillas* publicado por la editorial Eloísa Cartonera en 2003, trece años antes de que Mansalva sacara a la luz el texto definitivo, en un solo volumen (cf. Rosetti 2003: 5).

⁸ Tomamos este término de Manuel Alberca, a quien también debemos la definición de autoficción aquí empleada y sus principales características: “una autoficción es una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor. [...] El rasgo más sobresaliente de la definición de autoficción [...] reside en la estrecha relación que mantiene con los dos pactos literarios, el novelesco y el autobiográfico, con la particularidad de no pertenecer propiamente a ninguno de ambos. Al mezclarse en el relato autoficcional elementos ficticios y biográficos en proporciones diferentes y cambiantes, convierte en algo ambiguo e impreciso tanto la denominación, explícita o implícita, de novela como el protocolo específico de la autobiografía” (2007: 58-59).

en el instituto, entra en el castillo de las monjas de *Sueños y pesadillas*; ninguna de ellas es la misma que la profesora que recupera su vida (también sexual) a los 65 años en *Durazno reverdeciente*, ni que la mujer que escribe una carta a un antiguo amor en “Alejandra”, ni que la empleada de hotel de *El fuego entre nosotras* (2021)⁹. No obstante, todas ellas comparten una primera persona que remite (también de forma ambigua) a quien escribe y a la biografía inventada que se va dando a sí misma en las solapas de sus libros¹⁰.

Decimos que todos estos personajes remiten de forma ambigua a Dalia Rosetti porque su identificación con la autora no siempre está garantizada por el nombre. De hecho, los nombres son un buen lugar desde el que analizar los desvíos autoficcionales puestos en marcha por estos textos. En “Alejandra”, *Dame pelota* y *Sueños y pesadillas*, el nombre del personaje principal es el mismo que el de la narradora y el de la autora: todas se llaman Dalia Rosetti. Esta coincidencia, que Manuel Alberca establece como pacto de mínimos de la autoficción, se cumple al menos a nivel formal, y se ve reforzada, además, por el recurso de la firma como cierre para los textos¹¹. El desajuste aquí tendría más que ver con las diferencias que, a pesar del nombre compartido, existen entre unos personajes y otros, en las que se deshace la unidad del yo autorial que sería su referente.

Dalia Rosetti es también el nombre de uno de los personajes principales de *El fuego entre nosotras*, pero aquí el pacto autoficcional está comprometido desde el punto de vista estructural. Esta novela alterna dos narradoras, Dalia y Valeria, que se van cediendo la primera persona para contar una historia que, al principio, las convierte en rivales: ambas están enamoradas de María, una comisaria que acude a un encuentro internacional de arte en el hotel en el que trabaja la primera acompañada por la segunda, su empleada del hogar. Por mucho que una de esas narradoras comparta nombre con la autora, la doble focalización no permite que la novela sea incluida en el género autoficcional. Además, el nombre compartido ni siquiera alcanza a estabilizar la correlación entre narradora-personaje y autora, pues Dalia, que se hace artista para enamorar a María, parece saltarse a la autora ficticia (Rosetti) para tomar como referencia a la autora real (Laguna) —que, para cuando el libro se publicó, ya era internacionalmente conocida en el mundo del arte y sabía de su funcionamiento institucional y académico (que son los que salen en la novela), y no solo independiente o marginal (aunque siguiera vinculada a espacios como ByF).

Pero el texto más polémico en su relación con la autoficción es, sin duda, *Durazno reverdeciente*. Para Cecilia Palmeiro, este es “el más autobiográfico de los escritos de Dalia Rosetti” (2011: 226). Nosotras preferimos decir que es el que señala de manera más directa las borrosas fronteras de la autobiografía, y en general, de la llamada “literatura del yo”. De nuevo la cuestión del nombre es clave en este sentido: la protagonista de *Durazno* se llama Fernanda Rosetti, y mezcla (como su propio nombre mezcla) elementos biográficos de Fernanda Laguna —su amistad Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman (cf. Rosetti 2005: 62-63, 81, 133), su pertenencia a la escena literaria argentina de los 90 (106) o su relación con César Aira (107), por

⁹ Estas son las obras de Dalia Rosetti que podríamos llamar, con todas las reservas que estas páginas desarrollan, autoficcionales. El corpus contiene todos los textos publicados con formato libro en editoriales medianas o grandes, con excepción del relato “Me encantaría que gustes de mí” (2005), que da título al volumen homónimo, en el que la narradora en primera persona, llamada Soledad, no tiene un vínculo tan claro con la autora. En ese mismo volumen, publicado por Mansalva, aparecen dos de los textos arriba mencionados: la nouvelle “Durazno reverdeciente” (que se publica por primera vez en Eloísa Cartonera en 2003) y el relato “Alejandra”. También en Mansalva aparecen las novelas *Dame pelota* (2005) y *Sueños y Pesadillas* (2016), publicadas en previamente en versiones fragmentadas en Eloísa y ByF. Como comentamos más arriba, la última novela de Dalia Rosetti, *El fuego entre nosotras*, fue publicada en 2021 por Random House.

¹⁰ El juego con el paratexto biográfico de Dalia Rosetti en las solapas añade todavía más ambigüedad a su propuesta autoficcional. En la solapa de *Me encantaría que gustes de mí*, el primer libro publicado por Mansalva, Dalia resume su vida en primera persona —“Nací el 21 de Septiembre de 1970, envuelta en el olor de los sándwiches de l@s estudiantes que entraba por la ventana de la Clínica pediátrica”, comienza— e incluye datos íntimos, como por ejemplo que su vocación de escribir nació de la desilusión que le produjo su primer amor, Flor. Al final, se refiere a sus “musas” entre las que incluye a su correlato-real “Fernanda” (Laguna), así como a “Cecilia y Gabriela” (compañeras de Fernanda en ByF) y sus correlativas identidades-flor, Margarita Bomero y Lirio Violetsky. A esta nómina trans-diegética se suman, también, algunos personajes que aparecen en el volumen (por ejemplo Mariana), explicitando así la convivencia de los distintos niveles de un universo ficcional muy complejo. Más sencillas resultan las biografías que aparecen en las ediciones de Mansalva de *Dame pelota* y *Sueños y Pesadillas*, que sólo incluyen, en tercera persona, referencias a la fecha de nacimiento Rosetti (dos años mayor que Laguna) y a los títulos de sus libros. La edición española de *Dame Pelota*, publicada en 2024 por Dibauxa, recupera la potencia fabuladora del paratexto, e introduce una breve nota en tercera persona que aclara muchas cosas sobre la autora: de entrada el marco floral que está en su origen —“nació el día de la primavera de la unión de dos flores”, escribe, en una clara alusión a la práctica de ByF—, pero también su relación con Fernanda Laguna —“Comparte cuerpo con la artista y ama de casa Fernanda Laguna, quien escribe poesías tristes y de autoayuda”— y la orientación de su deseo —“Bisexual a su pesar, idolatra a las lesbianas y a las identidades trans”. Sobre la relación Rosetti-Laguna, resulta llamativo que la editorial Random House haya decidido prescindir de la performatividad autorial del heterónimo al incluir, en la solapa de *El fuego entre nosotras*, la biografía de Fernanda Laguna (cuyo nombre aparece bajo el de Rosetti en la portada interior del libro).

¹¹ Excepto el caso de “Alejandra”, que refuerza la identificación solo con el formato epistolar. Tras el último párrafo de *Dame pelota*, aparece la palabra “Fin” seguida de: “Con locura... Dalia Rosetti” (158). La firma aparece más desarrollada en *Sueños y pesadillas*, donde ocupa el último párrafo entero: “Está bien. Esto soy yo. Soy Dalia Rosetti y me despido contenta, diciendo lo que siempre, siempre más quise decir... Un beso... con locura, y... ¡hasta la próxima!” (124).

ejemplo— con motivos ficcionales recurrentes en las novelas de Rosetti, como los embarazos sin hombres o los delirios. Pero además, el texto propone un juego temporal que tiene a Laguna como referente: se trata de una especie de autobiografía desde el futuro en la que su protagonista, de 65 años, retoma una vida que había abandonado a los 31, que es la edad que tiene Fernanda Laguna cuando la escribe. Fernanda Rosetti no es Fernanda Laguna, pero las vivencias de Laguna articulan su vida hasta que se encierra en casa tras la muerte de su hermana, llamada, precisamente, Dalia. Fernanda tampoco es, pues, su hermana Dalia, aunque Dalia permanece en ella como un resto que dirige sus acciones, primero hacia la soledad de su primer encierro, después hacia un reverdecir que se activa la única vez que sale su nombre¹² y, desde ahí, hacia delirio que la conducirá a su segundo encierro (en el psiquiátrico) (cf. Palmeiro 2011: 228).

Es como si *Durazno reverdeciente* condensara y llevara al extremo la doble ambigüedad que caracteriza a la escritura autoficcional de Rosetti. Una escritura que (a) desajusta las instancias de la autora que firma y la de la persona que escribe a través del heterónimo, y (b) desajusta también a la autora ficcional de sus personajes, que nunca son los mismos y que a veces ni siquiera se llaman igual, pero que aun así mantienen una mutua remitencia que legitima su identificación con aquella. Esta remitencia —¿una personalidad?— tiene que ver con ciertos elementos comunes, como son la importancia del amor como origen de toda acción, del sexo (y del sexo entre chicas) como expresión máxima de ese amor movilizante, una indefinición respecto a su deseo que no obstante tiende siempre hacia el lesbianismo, o la centralidad de la fantasía y la locura en la comprensión del mundo y en la toma de decisiones. Por eso creemos que Dalia Rosetti no es tanto el nombre de un sujeto autorial como el de una “red de textos”¹³ que la confunden con, al tiempo que la diferencian de, Fernanda Laguna. También por eso hablamos de la suya como una *autoficción desviada*, tan desviada como la intensidad compartida por las Dalias, todas ellas deseo en acto, siendo ese deseo (también ambiguo, indeciso y problemático) lo que hace avanzar las tramas¹⁴.

3. Autopoética de otra

El juego performativo del heterónimo tiene una dimensión crítica, pues hace visible el problema de lx autorx en la ficción al repetir el desajuste entre Dalia y Fernanda en los desajustes que, un nivel por debajo, se producen entre Dalia y sus personajes. Esta repetición crítica del gesto autorial y de su ambigüedad tiene también una dimensión programática: puesto que Dalia Rosetti escribe (es una autora), y puesto que escribe novelas que tienden a la autoficción, muchas de sus protagonistas también escriben o reflexionan sobre la escritura. Y puesto que Dalia Rosetti es una autora ficcional (un heterónimo): ¿podemos entender que esas reflexiones ficcionales constituyen su poética? Aquí nos atrevemos a decir que sí, pero que esa poética suya vuelve a ocupar un lugar intermedio entre los personajes que la enuncian en la ficción y Fernanda Laguna, que la traslada al mundo real cada vez que le preguntan por “su” escritura narrativa. La autopoética (Badía 2017) de Rosetti es una autopoética de otra, o de otras, donde el prefijo *auto* aparece tan desviado (o tan figurado) como desviado o figurado resulta su uso en el término *autoficción*.

Las protagonistas de los textos de Dalia Rosetti casi siempre escriben: una carta de amor en “Alejandra”, una carta de desamor y varios poemas en *Dame Pelota*, fragmentos de un libro futuro en *Sueños y pesadillas*, un “diario-nouvelle” en *Durazno reverdeciente*. Las protagonistas de los textos de Rosetti también reflexionan sobre la escritura, y esas reflexiones adquieren muy distintas formas. Por ejemplo, forma de versos: “Aprendí a escribir poemas de amor / como aprendí hoy a hacer nuevos ejercicios. / Soy una gata astuta que quiere ganar”, se lee en uno de los poemas de *Dame pelota* (Rosetti 2019: 56). Similar voluntad desublimadora parece transmitir la protagonista de *Durazno reverdeciente* cuando confiesa que empezó a escribir su diario-nouvelle para poder decir que escribe y así relacionarse lxs demás en su vida post-encierro. Para “tener algo para contar”

¹² “En realidad siempre fue la creación artificial de la mujer lo que me trajo a esta cárcel. Dalia, mi hermana menor. Ella me lo dijo: ‘Implantate cuando seas mayor y te parecerás a mí’. Ella, que me hizo tener tantos complejos: de niña impotente, de mala, de ambiciosa. Ella tenía 27 años cuando falleció. Todos saben su historia. Desde ese momento yo no pude superar mis crisis de alucinaciones con bebés. Quería hacerla revivir en mi vientre y que desde allí me siguiera, aunque sea acomplexando, pero estando aún conmigo. Luego de su partida quedé sola. Con toda mi casita hecha, sin amiga con quien jugar” (Rosetti 2005: 148).

¹³ De esta red habla Cecilia Palmeiro (2011: 207), y en ella incluye, además de los que aquí citamos, textos escritos por otrxs autorxs, como *Yo era una chica moderna* de César Aira, *Fer* de Washington Cucurto o *Durazno reverdeciente II* de Cecilia Pavón.

¹⁴ La expresión “intensidad desviada” la pronuncia Soledad, protagonista del relato “Me encantaría que gustes de mí”, para describir la descompensación emocional (a su juicio patológica) que le hace revertir en odio hacia sí misma todo el amor que siente por las personas de las que se enamora (cf. Rosetti 2005: 41).

¹⁵, para seducir, para “tener amantes” (Palmeiro 2011: 227): Fernanda Rosetti subordina la escritura a esa vida recién recuperada en la que se está reinventando a través del sexo y del amor. La prioridad de la vida sobre la escritura es otra manera de decir que en la literatura cabe todo, también lo más cotidiano, y de apostar por la escritura ligera, como espontánea, que caracteriza a Dalia Rosetti, pero también a Fernanda Laguna.

Porque Dalia Rosetti escribe como Fernanda Laguna. Por fuera del código genérico (narrativa vs. poesía), no es fácil distinguir las poéticas de una y otra, que muchxs críticxs analizan como una sola, deshaciendo en parte la duplicidad autorial¹⁶. Y a la vez, las protagonistas de las novelas de Rosetti escriben como ella, compensando por la forma los desajustes que se dan en el plano de los nombres y las tramas. Si se atiende al estilo, la identificación de los personajes con la autora es muy clara, al punto de que dos de los pasajes del diario-nouvelle de *Durazno* repiten palabra por palabra fragmentos de la novela que los contiene (cf. Rosetti 2005: 51 y 55-56). Este acercamiento por la escritura de los yoes que los desarrollos narrativos habían separado queda, a nuestro entender, bien condensada en el capítulo de *El fuego entre nosotras* titulado “Lo mío sí es amor” (cf. 57-60). Por la centralidad que en él adquiere la reflexión sobre la forma y la función del arte, este capítulo contiene lo más parecido a una autopoética de la autora-Rosetti –que, como venimos demostrando, no puede no ser, también, la poética de Fernanda Laguna. El hecho de que el objeto de atención aquí sea el arte y no la literatura no hace sino reforzar la presencia de Laguna, que de nuevo se confunde e indistingue de su heterónimo.

La narradora de este capítulo es Dalia, y sus reflexiones están motivadas por su recién estrenada práctica artística. En un movimiento parecido al de la protagonista de *Durazno*, la obra –en este caso una escultura de patatas fritas Lays y Telgopor que deja en la habitación de María para impresionarla– vuelve a subordinarse a la vida, y la vida se pone en marcha gracias al sexo y el amor. “Pensé, pensé hasta que sentí amor hacia ella y me subió un deseo creativo muy fuerte”, dice Dalia hacia el final del capítulo, haciendo converger el deseo de amar con el de crear (Rosetti 2021: 60). Y un poco antes se lee:

No es que nunca me haya pasado que me enamorara de mujeres con fama y talento que vinieran al hotel. Me ha pasado, pero esta vez es diferente. A mí siempre me gustó la pintura, el arte, la decoración, el diseño gráfico, la arquitectura antigua, las estatuas de las iglesias, la pintura sobre madera, la ropa, las puntillas, los dibujos de los libros infantiles, el diseño de los parques, los murales de los locales que venden chocolates, el maquillaje, etc. *Siempre tuve un amor especial con la fantasía, con darle a las cosas comunes un algo más que las distinga*. Una copa cualquiera si es decorada se vuelve más importante, te hace volar, le da a la vida más amor y color. [...]. Aparte, lo bueno de mí es que soy muy abierta. *A mí me gusta todo, todo, todo como a María*. Aunque a ella me parece que esto le da vergüenza. Mientras le hacía masajes, me dijo que hay que desarrollar algo así como un criterio, sobre todo cuando una habla con los demás, que te puede gustar todo pero que esto tiene que ser un secreto personal. [...] *A mí me cuesta despegar la realidad de la ficción, porque sospecho ¿y si son la misma cosa?* (57-58; los subrayados son nuestros).

Los elementos resaltados en este fragmento apuntan tres rasgos esenciales de la autopoética de otra que venimos señalando en este epígrafe. El primero tiene que ver con la centralidad de la fantasía, que no se entiende como lo opuesto a la realidad, sino como un “algo más” que convive con ella y la transforma. El

¹⁵ “Y ahora no sé, se me dio por escribir esta especie de *diario-nouvelle* porque a pesar de que borré el mensaje del contestador algo se me movió por dentro. Como que si salgo tendré algo para contar. Algo que esté haciendo por mí misma, aparte de los ejercicios de elongación. Además se me ocurrió que ¿y si en vez de un pibe calentón, Gaby me consigue una piba de 50 deseosa de tener una ídola? No estaría nada mal. Pero para tener a una idolatradora algo tengo que hacer y, ya que soy profesora de literatura, escribir una nouvelle no me va a resultar nada difícil” (Rosetti 2005: 49).

¹⁶ Así ocurre, por ejemplo, cuando Violeta Kesselman, Damián Selci y Ana Mazzoni (2008) señalan y diseccionan la “legibilidad” de Fernanda Laguna, pero la ejemplifican con el comienzo del relato “Me encantaría que gustes de mí”, de Dalia Rosetti. Lo mismo ocurre, como señalamos antes, en el agrupamiento que Florencia Angiletta (2014) realiza en la figura híbrida Laguna/Rosetti. Pero es que la propia Fernanda Laguna reflexiona de forma muy parecida sobre “su” trabajo como novelista y como poeta: se trata, en ambos casos, de avanzar sin mirar atrás, de coger todo lo que esté al alcance de una, de no seleccionar demasiado y de tampoco corregir. “En las novelas voy para adelante”, escribe, “busco que sean novelas de entretenimiento. Ni siquiera son muy diferentes unas de las otras. Me gustaría escribir mucho y que sean como algo popular. Quizás para reírse. No me importa si son buenas. A veces son una mierda pero me encanta. Me gusta que sean una porquería” (2021). Del mismo modo, sobre su trabajo con la poesía afirma: “Publico casi todo lo que escribo. A veces en el momento no me parece, pero siempre hay algo bueno en alguna parte del texto. Si hay un pedacito bueno, vale. No me importa si el poema no es bueno. Hay una imagen que me encanta: ¿viste cuando uno levanta la mesa y tira todos los huesos en un plato, restos de ensalada, papel de bon-o-bon, etc.? Me gusta que mis libros sean así: como un tacho de basura con poemas adentro. Y que haya algunos buenos y otros no, o que a mí no me gusten tanto. Pero los pongo igual porque si hiciera una selección perfecta –que también podría hacerla– no me gustaría. Me agrada esa cosa de rejunte, casi de improvisación, que tiene que ver con la inmediatez y con lo residual” (*ibid.*).

recurso a la fantasía es una constante en las novelas de Rosetti, que no por ello abandonan (o al menos no del todo) el pacto realista por el que, en principio, se rigen. En algunos pasajes las protagonistas viven experiencias imposibles, como embarazarse de una rata, relacionarse (y desear) a las monjas de un convento construido en el cielo o escaparse de ese convento con un escritor muerto (Reinaldo Arenas). Sin llegar a esos extremos, en casi todos los episodios que les suceden hay propuesta fantasiosa por hiperbólica: así ocurre, sobre todo, en los encuentros sexuales que casi siempre hacen avanzar las tramas, deteniendo momentáneamente el principio de realidad en la intensidad de los cuerpos femeninos. Pero ni los elementos fantásticos ni los excesos fantasiosos cancelan una realidad que aparece en toda la crudeza de las villas (como Fiorito en *Dame pelota*) o en la violencia que se vive en la adolescencia (el instituto de *Sueños y pesadillas*) o en la edad madura (*Durazno*). Al contrario, acaban por integrarse en ella, frecuentemente a través de estados de conciencia alterada como los sueños o, con más rotundidad, la locura¹⁷. Pero aunque los sueños y la locura aparecen como una suerte de “soluciones” para mantener el pacto realista, Rosetti no los presenta como excepciones de lo real, sino como lo que está en el corazón mismo de la realidad y de los seres que la habitan –“No es un sueño”, escribe, “somos seres tan reales como la fantasía que irradia cualquier ser” (2016: 35).

Esta forma entender la fantasía y su relación con la realidad conduce a la segunda de las características de la escritura de Dalia Rosetti, que ya había quedado apuntada desde el mismo uso del heterónimo: el borramiento de los límites entre lo real y la ficción. Al final del fragmento seleccionado, Dalia dice que “le cuesta despegar” una instancia de la otra. La escritura de Rosetti problematiza estos límites, una vez más, a través del recurso a la hipérbole: Sonia Jostic habla de la suya como una “poética del exceso” (2014: 50), que surge en parte como reacción a tratar lo marginal (las villas, la vejez, la pobreza, etc.) desde un estado de carencia. Lo que la realidad no tiene, habrá de ponerlo la imaginación: tal es el “principio de saturación” que determina el estilo de Dalia Rosetti y que permite hablar del suyo como un “realismo transformado” (*ibid.*: 44), provocativo y políticamente incorrecto, que presta atención al presente y a todas las crisis que lo constituyen sin idealizar los márgenes ni acudir a reivindicaciones directas o a puros datos etnográficos, a la manera que el realismo-realismo, el realismo tradicional, nos tiene acostumbradxs. En un gesto similar, Eddi Circa inventó para la narrativa de Rosetti la categoría de “naturalismo de la olla”, puesto que sus personajes siempre ponen en juego un exceso fantasioso, mágico, cuando enfrentan sucesos cotidianos¹⁸.

Un último rasgo de la poética de Rosetti, muy vinculado a los dos anteriores, es la ampliación del espacio de la literatura (y del arte) a contenidos que tradicionalmente quedaban fuera de él. Igual que las patatas fritas y el Telgopor se convierten en material para la escultura de Dalia-personaje (frente a materiales *propia*mente escultóricos como por ejemplo la escayola o el mármol), también el sexo entre mujeres, la menstruación, o cierta aproximación a la violencia de clase y de género entran como temas y motivos en la literatura de Dalia-autora. “A mí me gusta todo, todo, todo”: cualquier cosa puede ser objeto de formalización artística o literaria. Esta *cualquierización* de los temas y de los sujetos de la literatura determina la red de textos de Dalia Rosetti, pero es también uno de los elementos más importantes de Fernanda Laguna, de la generación de poetas a la que pertenece y de todo el contexto cultural que rodea a Belleza y Felicidad. En 2019, y refiriéndose a la poesía argentina de los 90 y a su propio trabajo, Laguna aludía a la operación de convertir cualquier cosa en literatura en términos de *transfiguración* de una realidad-cis, con frecuencia irrelevante o dolorosa, en la realidad-trans de la poesía:

La tristeza en el mundo real es algo que te hace sufrir, es un abismo. Pero la tristeza cuando está en manos del poeta o de la reina pasa a ser algo dulce o bello. Y entonces las sensaciones que podemos tener frente al mismo estado de tristeza se vuelven otra cosa con la poesía. Yo a eso lo llamo la “realidad cis” –la tristeza con el dolor tal cual se percibe– y la “realidad trans” es la realidad del poeta, transmutada, donde la tristeza se puede volver algo bellissimo y puede hacer sentir una sensación totalmente diferente¹⁹.

¹⁷ Aunque hay muchas, una de las referencias más destacables a la locura es el primer “brote” que le da a la protagonista de *Durazno reverdeciente*, que le lleva a cortarse el pelo y a matar a una planta, y que inaugurará una trayectoria en el que el delirio cobra cada vez más importancia (cf. Rosetti 2005: 95-96).

¹⁸ “No hay nada de extraordinario en lo que les sucede a las personajes. Es una literatura arraigada en sucesos sencillos, arraigada en el naturalismo. Pero la manera en que ellas accionan y reaccionan frente a aquello que les sucede sí es extraña, sí está anegada de magia; ¿por qué las personajes hablan como hablan? ¿por qué todas sus acciones están recubiertas de un halo de inconsciencia, de temeridad, de ebriedad, de locura? ¿y no es divino que la lectora, bajo el influjo de ellas, lejos de extrañarse, se comprometa con este nuevo naturalismo, un Naturalismo de la Olla? Esta combinación de realismo y acciones extrañas y fantasiosas no se compone de monstruos y héroes, sino de futbolistas valientes bilesbianas que viven como si la vida entera fuese suya” (Circa 2024).

¹⁹ Y continúa: “Y así con todo: podés tener un corte de luz en tu casa y si escribis se puede convertir en estrellas o en un montón de cosas más. Esa es la “realidad trans”, transmutada. [...] Uno se monta en otra realidad cuando escribe, en una realidad más del modo ser que del modo hacer. Se

Este cambio que la realidad del mundo experimenta al entrar en la literatura es el que permite explicar por qué las novelas de Dalia Rosetti pueden hacerse cargo de situaciones de exclusión, injusticia o violencia sin renunciar al placer textual ni al entretenimiento, y pueden, al mismo tiempo, dar impresión de ingenuidad sin dejar de señalar las desigualdades constitutivas de un momento de crisis como el que vivía Argentina cuando empiezan a ser publicadas. Entendemos que esto se consigue en buena medida gracias al agrietamiento del yo que está en el fundamento de su escritura y que, ya desde el uso del heterónimo, da a su autoficción una dimensión inmediatamente colectiva. La primera persona de Dalia Rosetti es, precisamente, un catalizador de la “realidad cis” en la “realidad trans”, un yo disgregado y sin hacer, cuya falta de definición permite, como enseguida veremos, que integre y llegue a confundirse con la realidad social y cultural a la que se va enfrentando en cada una de sus aventuras.

4. Crisis y utopía: una autoficción colectiva

Los epígrafes anteriores han tratado de demostrar hasta qué punto el problema de la autorx y el problema del sujeto están relacionados (y problematizados en su vínculo) en la narrativa de Dalia Rosetti. Preguntarse por la “persona” que escribe estos textos es preguntarse también por la persona que en ellos dice yo, y reconocer, en ambos casos, un desajuste y una figuración. El nombre que firma los textos no coincide con el de quien efectivamente los escribe (aunque sí coincidan sus escrituras), y los yoes que salen en ellos no coinciden exactamente con ninguna de las dos (ni tampoco entre ellos mismos), aunque todas las personas implicadas en esta configuración, sean reales o ficcionales, mantengan un vínculo suficiente como para poder establecer una identificación. El yo que opera en las novelas de Rosetti es un yo ambiguo y plural, que no siempre señala al mismo referente, y que por tanto problematiza la categoría de sujeto moderno, tal y como apuntábamos al comienzo, también en su expresión literaria.

Pero los efectos de estos desajustes de la primera persona no sólo han de ser leídos en términos formales (hacia dentro del texto: desde la autora real hasta el personaje pasando por la autora ficcional y la narradora), sino que también han de leerse hacia fuera, desde el texto hacia la sociedad en que se inscribe su escritura y su lectura. La autoficción desviada de Rosetti es también una “autoficción colectiva” (Pochettino 2011), donde el yo es en gran medida una estrategia textual que recoge y da forma a su contexto inmediato, tratando de responder a una crisis política (que es también una crisis de representación) y dando espacio a los colectivos que se ven más afectados por ella. Autoficción colectiva, también, porque Dalia Rosetti no escribe sola, ni siquiera lo hace solamente con Fernanda Laguna, sino que forma parte de una comunidad literaria que surge de vínculos de amistad y de la participación en proyectos artísticos y editoriales autogestionados que, como Belleza y Felicidad o Eloísa Cartonera, organizan redes de experiencia y escritura que permiten poner en diálogo las obras de toda una generación de autorxs (Gabriela Bejerman, Washington Cucurto, Cecilia Pavón, Damián Ríos, Alejandro Rubio o Dani Umpi) a partir de los procedimientos de intertextualidad que ellos mismos van tramando (cf. Pochettino 2011 y Jostic 2014).

No obstante, hablar de una autoficción colectiva plantea de entrada una contradicción, ya que establece una tensión entre el individuo y la sociedad, entre lo que nos es propio y lo que compartimos. ¿Cómo se puede decir “yo” sin hablar por unx mismx? ¿Cómo quitarle al yo lírico, tal y como se ha configurado a través de la tradición literaria y sobre todo a partir del Romanticismo, su naturaleza confesional y expresiva, su identificación plena con el Autor (que también desde el Romanticismo se ultraindividualiza), en definitiva: su excepcionalidad? La autoficción connive con esa lógica de la diferencia excepcional que afecta al mismo tiempo a la autorx y a los personajes. Sin embargo, las novelas de Dalia Rosetti no funcionan así: las protagonistas no son únicas ni ejemplares ni antihéroes, y en realidad casi no se puede decir que plenamente sean o que lleguen a ser algo. Su identidad se funda en la indefinición. Son lo que les va pasando, más que una conciencia que da cuenta de sí misma son el cuerpo que soporta la acción narrativa. A esto es a lo que se refieren Butler o Braidotti cuando hablan de la performatividad del sujeto: a que no puede afirmarse previamente ni de manera independiente a la materialidad del yo que se ejecuta.

puede tener un termo para calentar y servir mate, pero un termo en la poesía puede ser un cohete o cualquier cosa. Vos en el mundo de la poesía agarrás el objeto y le podés sacar sus cualidades funcionales, las llenas con otras cosas: el sol puede ser un hecho científico o ser una margarita o una manta. Algo puede transformarse en cualquier cosa. Mientras que en la realidad física, donde las cosas son vistas según para qué sirven, todo es más limitado”. Fragmentos de esta charla, de 2019, fueron recogidos por Martín Baigorria y Joaquín Díaz en la revista *El flasherito* en 2021 (vid. Laguna 2021).

Por eso, la indefinición de los personajes tiene mucho que ver con la tensión que señalamos entre individuo (identidad) y comunidad (reconocimiento), que a su vez tiene que ver con otra tensión, que, según Anahi Rocío Pochettino (2011), se da entre crisis y utopía. Las chicas de las novelas de Rosetti están siempre en transición entre la vida que dejan atrás (el encierro en *Durazno reverdeciente*, el instituto en *Sueños y pesadillas*, Buenos Aires en *Dame pelota*) y una vida nueva en la que entran a ciegas (el amor y la fiesta, el castillo de monjas o la villa de Fiorito, respectivamente). De alguna manera, lo que dejan es el mundo de lo conocido (la heterosexualidad o la soledad, el mundo disciplinado de la educación religiosa, la ciudad) para adentrarse en los mundos fuera de norma de las comunidades marginales y de la fantasía. Son, por tanto, sujetos en crisis, desorientados y cambiantes, que nada tienen que ver con el sujeto pleno (o en conquista de la plenitud) que tradicionalmente caracteriza a las escrituras del yo. Sujetos que se definen a partir del afuera vibrante que choca con un mundo interior frágil. Un afuera que, en el caso de Rosetti, plantea sistemas que se presentan en su radical novedad –por ejemplo, un mundo casi sin hombres y en principio libre de la norma patriarcal–, y que por tanto son utópicos, aunque no por ello estén exentos de violencia, tristeza y soledad.

En esos mundos otros, desregulados, el yo no sabe lo sabe es y sólo puede definirse a partir de lo que le rodea. Por eso las chicas de Rosetti están siempre marcadas por la duda y la sorpresa ante las situaciones que les van sobreviniendo. El yo, decíamos, es un contenedor de la acción narrativa, pero es también un contenedor de extrañamiento: no sabe dónde está, no sabe cómo organizar lo que ve y, por tanto, parece convertirse en lo que le pasa. Formalmente, la sorpresa del sujeto se sostiene en el uso continuado del tiempo presente: frente al modelo de la novela de formación clásica, en la que el narrador construye un relato en pasado para contar cómo ha llegado al momento en el que escribe, Rosetti escribe en presente sobre el presente, cuenta las cosas en el directo de su acontecer²⁰. A través de esta experiencia del presente, el yo se convierte en su circunstancia, una circunstancia que llega siempre como si fuera la primera vez, y que por tanto reclama toda su atención, orienta sus acciones y condiciona la evolución de la trama. Pero el uso del tiempo presente y el “poder de la circunstancia” (Cucurto 2003) también reclaman la atención de lxs lectorxs, que se sorprenden igual que el personaje que la vive en primera persona y con el que se identifican, una vez más, a través de la acción y no de la reflexión. Este extrañamiento compartido entre personaje y lectorx es una primera manera en la que el yo de Dalia Rosetti se excede a sí mismo, sale hacia fuera.

Además, precisamente por estar constituido por su circunstancia, este yo indefinido y agrietado pierde su individualidad e incorpora (casi siempre de manera problemática) las subjetividades con las que se va encontrando. Esto se traduce en una suerte de colectivización de la primera persona, que traspasa su extrañamiento a unas estructuras sociales que desconoce y a los mecanismos que las sostienen. La autoficción se vuelve colectiva precisamente porque, al plantear un yo en crisis, pone en crisis las formaciones discursivas que lo constituyen y los procesos de subjetivación que lo configuran. Los discursos identitarios no funcionan porque no se conocen a priori y, por tanto, son interrogados desde un sujeto que no sabe cómo hacerse cargo de ellos. Así, en novelas donde las relaciones sexoafectivas entre mujeres funcionan, siempre, como hilo conductor de la trama, la primera identidad o sujeto colectivo que sobreviene y es problematizado es el que responde a la categoría “lesbiana”.

En las novelas de Dalia Rosetti casi todos los personajes son mujeres y tienden, casi por contigüidad, a ser lesbianas. El lesbianismo se plantea aquí como algo espontáneo, que sucede de hecho entre los cuerpos que se relacionan, pero que no aparece con tanta claridad en unas conciencias siempre sorprendidas por los encuentros. Frente a la invisibilización y el desplazamiento que sufren las lesbianas en una realidad –también cultural– hecha a la medida de la norma heterosexual y masculina, la respuesta de Rosetti es, de nuevo, la “saturación y la pose” (Angiletta 2014: 110), esto es, la sobrerepresentación y la consecuente naturalización de las relaciones entre mujeres en un universo ficcional en el que los hombres (y aún más los hombres cis) son prácticamente inexistentes. Pero aunque sucedan sin parar, cada enamoramiento y cada encuentro sexual entre mujeres conserva esa condición inédita señalada por Cucurto, lo que impide atribuirlos a la práctica sostenida que estaría detrás de una identidad sexual, pues esta se va construyendo, performando (Butler 2016)²¹. La

²⁰ Para Silvio Mattoni, la relación de las novelas de Dalia Rosetti con el tiempo presente resulta inaugural: “A medida que se narra van pasando las cosas, y en verdad las cosas suceden, surgen y entran en movimiento porque se empezó a contarlas. [...] Toda la narración se atendrá a ese presente, como si fuese una forma primitiva del relato, una especie salvaje del llamado presente histórico; pero su eficacia consiste en que a cada momento todo podría interrumpirse, del mismo modo que prosigue” (2010: 1963).

²¹ “Para Laguna no hay exactamente una identidad homosexual: hay mujeres que gustan de mujeres, no mucho más. [...] La literatura sentimental de Laguna sólo podría ser espontánea, natural, y con el mismo gesto con que desatiende las torturas de la Tradición Literaria Insuperable hace caso omiso a las admoniciones de los estudios queer” (Kesselman, Mazzoni, Selci 2008).

categoría “lesbiana” está cuestionada desde la inocencia sostenida de quien la practica sin saber muy bien sus códigos. En este sentido, nos parece especialmente relevante la manera en que la protagonista de *Durazno reverdeciente* cuestiona su recién estrenada vida sexual, tras resucitar, como en un cuento infantil, gracias al beso de su amiga Carmen. Desde ese momento se refiere constantemente a una “sexualidad indecisa” (Rosetti 2005: 51) ante la que no sabe cómo posicionarse y que llega a enunciar de esta manera: “¿Qué mierda soy? ¿Heterosexual, bisexual o lesbiana?” (*ibid.*: 106). Y es que, a pesar de que muchas de las lectoras entendieron estas novelas en clave de “militancia torta” (Ceballos 2023), la ausencia de un discurso identitario permitiría leer el lesbianismo utópico de Dalia Rosetti como una sexualidad expandida, *queer*, que no contempla a los hombres cis (que sólo comparecen como restos de un pasado insatisfactorio) pero sí a otros hombres (como el *dragking* de *Durazno*), y que por tanto no se limita a unas mujeres cuya identidad de género también aparece, como enseguida mostraremos, bastante tensionada. Así, suscribimos la posición de Florencia Angiletta, que considera que habría que leer a Dalia Rosetti más allá de su relación con el sujeto y la identidad lesbiana para reconocerla como “una autora clave de la genealogía bisexual argentina” (2014: 111), entendiendo que esa bisexualidad tampoco es una cuestión de identidad, sino un mecanismo de desidentificación y de apertura del deseo, con la confusión, también de géneros, que el propio deseo trae consigo²². Recordemos que la “función autorial” de la que hablaba Foucault hacía referencia justamente a esa posibilidad de subvertir los discursos dominantes y las enunciaciones que los sostenían.

Pero la utopía de un mundo sin hombres no sólo afecta a la configuración del sujeto-lesbiana, sino que trastoca esencialmente la identidad femenina. Las de Dalia Rosetti son, en palabras de Cecilia Palmeiro, mujeres “queer” (2011: 225), que no responden (o responden paródicamente) a la exigencia básica que el sistema patriarcal impone para ellas: la reproducción. Son improductivas y, por tanto, disfuncionales: de entrada porque no se relacionan ningún hombre que pueda embarazarlas, pero también porque son demasiado mayores (en el caso de la protagonista de *Durazno reverdeciente*) o célibes (como, a priori y no sin tensión, las monjas de *Sueños y pesadillas*). El destino biológico de la mujer, tal y como lo piensa el sistema patriarcal, está aquí desactivado. Desactivados quedan también, aunque esta vez a partir de la hipérbole y la parodia, algunos rasgos asociados a la feminidad: desde el mismo embarazo (que tiene cierta centralidad, pero que no requiere de los hombres, como ocurre con la inseminación artificial y a destiempo de *Durazno* o con el bebé de Dalia en *Dame pelota*, cuyo padre es una rata) hasta la regla desmesurada y sincronizada que abre y es el hilo conductor de *Dame pelota* (cf. Rosetti 2019: 5-6) o el exceso de cuerpo femenino que hay en todos los encuentros sexuales que se describen²³. Lo mismo ocurre con elementos tradicionalmente asociados a la mujer, como “lo light” y la histeria/locura, que, por hiperbólicas, exceden los límites impuestos por el género, se desterritorializan y pasar a ser “patrimonio universal (unisex)” (Palmeiro 2011: 221).

El sujeto-mujer y el sujeto-lesbiana, centrales en las novelas de Dalia Rosetti, aparecen pues totalmente alterados: se problematizan a sí mismos y problematizan, a su vez, la estructura social en que están insertos. Pero no lo hacen desde una reivindicación identitaria fuerte o desde la denuncia de su exclusión, sino desde

²² Una confusión que Dalia, la protagonista de *Dame pelota*, entiende y asume cuando La Durazno le explica que es bisexual: “–Bisexual, que me gustan los chicos y las chicas. Pero ahora... te cuento... creo que si me hiciera torta sería más hétero que una hétero común. [...] Jajajajaja que cojé [sic.] con tantos chicos que tengo tres vidas de una chica heterosexual media encima, ¿Entendés? [...] Que si nunca más me metieran una pija. Ya tengo tantas metidas adentro que me sobran para el resto de mi vida” (Rosetti 2019: 72). Poco después, reconociéndose en esa confusión y enamorada de La Catana, Dalia le explica a La Capa su bisexualidad en los mismos términos: “Soy bi [...] Me gustan las chicas y los chicos”, a lo que La Capa le responde: “A la mierda... sos más puta que un puto” (Rosetti 2019: 120-121). De esta manera vemos que, cuando la orientación sexual se convierte en una identidad (algo previo a la experiencia, un estereotipo), Dalia Rosetti ironiza desde algún lugar para deshacerlo. En su poética, la bisexualidad sólo puede entenderse de forma no identitaria y expansiva, como ese “femenino casi travestizado” (Palmeiro 2011: 229) que asoma, por ejemplo, cuando la protagonista del relato “Me encantaría que gustes de mí” dice: “¿Sabes que anoche soñé que inhalaba cocaína rosada? [...] Era como acabar por la nariz y por el culo. [...] Creo que yo era un hombre [...] No, mentira... era como acabar común. Era re lindo, como hacerme la paja” (Rosetti, 2005: 15).

²³ Por poner sólo uno de los muchísimos ejemplos, rescatamos este encuentro entre Dalia y La Catana en *Dame pelota*: “Nos sentamos en la cama y le muestro mi colección de figuritas de fútbol masculino. Ella me besa en el cuello y me besa en la espalda y me besa toda la columna vertebral. Yo la beso en la boca y me largo a llorar. Mis mocos se mezclan con su saliva y ella cierra los ojos y me mete la lengua en la boca y yo en la suya. Por arte de magia estamos las dos desnudas. Ella me mete dos dedos adentro y me dice ‘Linda, linda, linda’. Me mete otro dedo y al final me mete el chiquito. Yo la beso y dejo que ella actúe, yo soy PASIVA TOTAL (por ahora). Abre apenas los dedos con esfuerzo y gira la mano como si estuviera aflojando un foco. Gira para un lado y para el otro como la hélice de un lavarropas. Comienza a salir espuma que queda atrapada por los pelitos. Sale más espuma con estrellitas. Abre más los dedos y por el hueco que queda entre el índice y el pulgar me mete una pelotita de ping-pong. Saca la pelotita y se la mete en la boca. Me mira y yo la miro asintiendo, haciendo un leve movimiento de pestañas. Vuelve a bajar y la pierdo de vista pero no de tacto. Con cuatro dedos tipo fórceps (dos de una mano y dos de otra) me la abre y con la boca me mete la pelotita de vuelta. Después me mete otra pelotita y al final otra pelotita más. Revuelve con la lengua esa especie de cacerola que se formó y después... empieza a succionar. Succiona, succiona y yo no doy más del placer. Ella succiona mientras va diciendo mmhh mmhh y hace un vacío en mi interior. Estoy a punto de acabar, sí, estoy a punto de acabar... y ella se da cuenta entonces me pone en cuatro, pega brutalmente mi cara al colchón y mi culo se queda apuntando hacia el techo como un cañón. AAAAAAAAAAAAAAhhhhh paf paf paffffffff las tres pelotitas se disparan como un rifle de aire comprimido” (Rosetti 2019: 45-46).

esa inocencia de un yo que se va conociendo a través de un entorno que va comprendiendo progresivamente. No se trata entonces de “representar” a las lesbianas, a los gays, a lxs trans o a las subjetividades que habitan las villas, sino tal vez de ensayar “formas de construcción-deconstrucción de subjetividades menores” en un juego donde “lo que se revela no es el mero yo sino los mecanismos por los cuales esas identidades y exclusiones se constituyen” (Palmeiro 2011: 170). No el yo, sino las condiciones materiales de la subjetividad, el modo en que ese yo llega a existir y a ser reconocido, sus figuraciones. Es en este sentido que podemos calificar la de Dalia Rosetti como una autoficción “materialista”²⁴, donde los yoes están condicionados por unos contextos que, a la vez, transforman (organizan por fuera de su norma) gracias a la fantasía y a toda conducta que permita imaginar formas de vida distintas.

*

La pregunta final que podemos plantear es si esta manera de representar literariamente los márgenes y los sujetos excluidos del canon puede decirse política. ¿Es pertinente preguntarle esto a escrituras como las que surgieron en el contexto de ByF, tan alejadas del tipo de compromiso que caracterizó a la literatura argentina del siglo XX? ¿Hay una manera de escribir políticamente que no pase por la seriedad y la referencialidad heredadas de unas formas, las del marxismo, que a principios del XXI estaban prácticamente agotadas? Sí la hay, decimos, y de ello da cuenta el modelo de las luchas culturales, mucho más irreverente que el de la lucha de clases y al que muchxs acusaron de frívolo, anecdótico y banal, pero que fue capaz de intervenir de manera decisiva el canon literario argentino, favoreciendo la representación de formas de subjetividad que hicieron frente a una norma que hasta el momento las excluía.

Así, dando continuidad a la impertinencia *queer* que figuras como Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual habían puesto en marcha en los años setenta, en los noventa emerge lo que Cecilia Palmeiro llama un “contracanon queer-trash” (2011: 18): un canon-otro que quiere ensanchar lo literario más allá del canon-uno de la tradición culta europea, incorporando la realidad literaria latinoamericana a través de otros nombres, pero también de otros problemas. Un canon que produce, en palabras de Jacques Rancière, un nuevo “reparto de lo sensible”, porque a través de las figuraciones que propone da espacio, agencia y visibilidad a experiencias y sujetos que hasta entonces eran invisibles (2007: 12).

La multiplicación de los yoes en la literatura afecta a los sujetos y a los temas que conforman las ficciones –el tratamiento del margen y de la homosexualidad en Dalia Rosetti resulta aquí paradigmático–, y a la nómina de lxs autorxs que las escriben –ByF y Eloísa Cartonera modifican el catálogo de la literatura argentina hacia lo *queer*, *sudaca* y *border* (Palmeiro 2011: 16). Pero también interviene en los modos de producción y distribución de los textos y afecta, por tanto, a lxs lectorxs. La comunidad literaria que surge en los años 90 en Buenos Aires pretende modificar el estatuto mismo del libro, su función y su accesibilidad, lo que implica una alteración de todo su proceso de producción, que editorxs y autorxs como Laguna o Cucurto concebían como inseparable de los propios textos. Así, cuando ByF o las cartoneras publican y distribuyen plaquettes fotocopiadas están actuando una posición política contra el mercado editorial y las instituciones culturales, que pasa por entender que lo literario no es un bien de lujo, sino que puede ser algo barato y al alcance de una comunidad amplia. Que puede ser, una vez más, *de cualquiera*.

Así entendida, la literatura propone nuevos modos de socialización donde determinados sujetos pueden acceder a lugares que, como la autoría, antes les eran negados. El proceso de descomposición paralelo del Autor y del Sujeto modernos que proponen los textos Dalia Rosetti explica hasta qué punto las escrituras del yo pueden ir contra “la épica de la primera persona” (Angiletta 2014: 109) para convertirse en espacios de crítica social e imaginación política emancipadora.

Referencias bibliográficas

- Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Angiletta, Florencia (2014). “Fernanda Laguna / Dalia Rosetti: poses políticas en la nueva narrativa argentina”, en *Exlibris*, n° 3, págs. 104-116.

²⁴ Doy a este término el sentido que le otorgan a Violeta Kesselman, Damián Selci y Ana Mazzoni cuando hablan de la tendencia de la poesía argentina de los 90 a “complejizar la percepción” para volver “más social, más real, más verdadero el objeto percibido”, que aparece atravesado por su contexto y por los condicionantes históricos, políticos, económicos y culturales (esto es, ideológicos) implicados en él (cf. 2012: 8).

- Arruza, Cinzia, (2015). *Las sin parte. Matrimonios y divorcios entre feminismo y marxismo*. Barcelona: Sylone.
- Badía Fumaz, Rocío (2017). “El lugar de las poéticas explícitas en los Estudios Literarios”, en *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos*, nº 32, s/p.
- Barthes, Roland (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- (1972): *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Braidotti, Rosi (2000). *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2016). *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder.
- y Athena Athanasiou (2017). *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editor.
- Cadava, Eduardo, Peter Connor y Jean-Luc Nancy (1991). *Who Comes After the Subject?* Nueva York: Routledge.
- Ceballos, Charo (2023). “Dalia Rosetti, las novelas que son militancia tortillera [entrevista]”, en *Colibrí*, vol. 7, nº 3, <https://revistacolibri.com.ar/dalia-rosetti-las-novelas-que-son-militancia-tortillera/>
- Cherri, Leo (2014). *Constelaciones del presente: la producción de Washington Cucurto como dispositivo de lectura de la literatura latinoamericana (1996-2010)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral [Tesis de grado].
- Circa, Eddi (2024). *Un naturalismo de la olla*, en *Ctxt* (4/10/2024) <https://ctxt.es/es/20241001/Firmas/47493/dalia-rosetti-dame-pelota-eddi-circa-nacionalismo-de-la-olla.htm>
- Compagnon, Antoine y Phillippe Roger (2012). *Critique* (“Biographies, modes d'emploi”) nº 781-782.
- Cucurto, Washington (2003). “Por qué leer a Dalia Rosetti”, en <https://www.eloisacartera.com.ar/elois/rosetti.html>
- Cussen, Felipe (2022). “¿Quién soy yo?”, *Acápita. Revista de literatura, teoría y crítica*, nº 1, julio-diciembre, págs. 51-75.
- Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* Córdoba (Argentina): Ediciones Literales.
- Gómez Ramos, Antonio (2015). *Si mismo como nadie: Para una filosofía de la subjetividad*. Madrid: Libros de la catarata.
- González Blanco, Azucena (2020). *Literature and Politics in the Later Foucault*. Berlín, Boston: De Gruyter.
- Jostic, Sonia (2014). “Nuevamente la ficción del margen no es una ficción al margen. Apuntes para una versión recargada”, en *Gramma*, vol. XXV, nº 52, págs. 39-60.
- Kesselman, Violeta, Ana Mazzoni y Damián Selci (2008). “Fernanda Laguna, por una literatura legible”, *Revista Planta*, nº 4 (junio).
- (eds.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- Laguna, Fernanda (2021). “Contra el mito de la inspiración”, en *El Flasherito* (11/03/2021) <http://flasherito.com.ar/contra-la-inspiracion/>
- Mattoni, Silvio (2010). “Dalia Rosetti: ‘Escribí sobre mí’”, en *Katatay*, nº 8, págs. 1961-1966.
- Miller, Nancy K. (1986). “Changing the Subject: authorship, writing and the reader”, en Lauretis, Teresa (ed.). *Feminist Studies / Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, págs. 102 -121.
- Negrete Sandoval, Julia E. (2020). “Repensar el autor en la literatura contemporánea”, en *Pasavento. Revista de Estudios hispánicos*, vol. III, nº 2, págs. 436-480.
- Palmeiro, Cecilia (2011). *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Título.
- Pérez Fontedevila, Aina (2019). “Qué es una autora o que no es un autor”, en Pérez Fontedevila, Aina & Meri Torras Francés (eds.). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Barcelona: Icaria, págs. 25-59.
- Pérez Fontedevila, Aina & Meri Torras Francés (2016). *Los papeles del autor-a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco libros.
- Pochettino, Anahi Rocío (2011). *Construcción colectiva de la autoficción en la narrativa argentina reciente*. Ponencia en el VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas. Disponible en: <https://ffyh.unc.edu.ar/vii-encuentro-interdisciplinario-de-ciencias-sociales-y-humanas/wp-content/uploads/sites/24/2011/08/ponencia-pochettino-eje-5.pdf>
- Rancière, Jacques (2007): *Politique de la littérature*. París: Gallimard.
- Rosetti, Dalia (2003): *Sueños y pesadillas*, vol. 3. Buenos Aires: Eloísa Cartonera.
- (2005). *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2016). *Sueños y pesadillas*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2019). *Dame pelota*. Buenos Aires: Mansalva [2009].
- (2021). *El fuego entre nosotras*. Buenos Aires: Random House.
- (2024). *Dame pelota*. Barcelona: Dibauxa.
- Spivak, Gayatri (1999). *A Critique of Postcolonial Reason. Towards a History of the Vanishing Present*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.