



Novelli, Julieta. "El discurrir del amor en las voces poéticas de Fernanda Laguna y de Dalia Rosetti".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2024, vol. 13, n° 31, pp. 53-61.

El discurrir del amor en las voces poéticas de Fernanda Laguna y de Dalia Rosetti

The flow of love in the poetic voices of Fernanda Laguna and Dalia Rosetti

Julieta Novelli¹

ORCID: 0000-0001-6341-2326

Recibido: 11/04/2023 || Aprobado: 05/06/2023 || Publicado: 22/07/2024
ARK CAICYT : <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/9pr3civ9m>

Resumen

El artículo se propone analizar los modos con que algunas voces poéticas de Fernanda Laguna y de su heterónimo, Dalia Rosetti, entran y salen del discurso amoroso, considerando ciertas figuras barthesianas junto con zonas de la tradición literaria. Puesto que el amor es una forma de la aventura, se abordarán las figuras que de allí se desprenden, tales como la espera, la obsesión, la identificación, el sufrimiento, la magia y lo indecible. En este marco, se estudiará la condición de la experiencia del sujeto amoroso en las plaquetas *No quiero manipularte con este cuento* (2008) y *desearía* (2007) firmadas por Laguna junto con la plaqueta *Hice todo porque me mires* (2008) firmada por Rosetti. Las voces enamoradas de estos poemas pierden el control de sí y de las certidumbres cotidianas con el fin de entregarse, en cambio, a la posibilidad de desviarse y extraviarse tanto de la rutina conocida como de su propio yo.

Palabras clave

Discurso amoroso; aventura; poesía argentina; Fernanda Laguna; Dalia Rosetti.

Abstract

The article aims to analyse the ways in which some of the poetic voices of Fernanda Laguna and her heteronym, Dalia Rosetti, enter and leave the lover's discourse, considering certain Barthesian figures together with areas of literary tradition. Since love is a form of venture, the figures that emerge from it, such as waiting, obsession, identification, suffering, magic and the unspeakable, will be addressed. Within this framework, the condition of the experience of the lover subject will be studied in the plaquettes *No quiero manipularte con este cuento* (2008) and *desearía* (2007) signed by Laguna together with the plaquette *Hice todo porque me mires* (2008) signed by Rosetti. In these poems, the voices in love lose control of themselves and of everyday certainties in order to surrender, instead, to the possibility of deviating and straying both from the known routine and from their own selves.

Keywords

Lover's discourse; adventure; Argentine poetry; Fernanda Laguna; Dalia Rosetti.

¹ Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata., donde se desempeña como docente en la cátedra Introducción a la literatura. Con beca doctoral de CONICET, estudió la obra de la poeta y artista visual Fernanda Laguna. Realizó una estancia doctoral de formación en Humboldt-Universität Berlín. Ha publicado reseñas y artículos sobre el tema en revistas especializadas, nacionales e internacionales. Participa como investigadora en formación del Centro de Teoría y Crítica Literaria del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET). Es parte de la Secretaría de redacción en la revista *Orbis Tertius* y del Equipo Editorial de *El jardín de los poetas*. Contacto: julinovelli@hotmail.com



En *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977), Roland Barthes se propone volver sobre lo inactual e intratable de este discurso y, antes que analizarlo o describirlo, su trabajo apuesta por performarlo –“se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación” (13)– como una manera de poner en escena la “importancia” de la primera persona, “el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla” (13).² El enamorado de Barthes es un sujeto que se encuentra en constante movimiento, de ahí dis-cursus en tanto acción de ir y venir: “Su discurso [del enamorado] no existe jamás sino por arrebatos del lenguaje, que le sobrevienen al capricho de circunstancias ínfimas, aleatorias” (14).³ De esta forma, las preguntas que guiarán el análisis versan, por un lado, sobre el modo con el que las voces poéticas de las plaquetas *No quiero manipularte con este cuento* (2008) y *desearía* (2007) de Fernanda Laguna, y la plaqueta *Hice todo porque me mires* (2008) firmada con su heterónimo, Dalia Rosetti, asedian los estereotipos e imposturas que atraviesan el discurso amoroso y permiten rodear la experiencia del amor; por otro lado, interesa indagar los movimientos mediante los cuales el yo de esos poemas asume la aventura amorosa. En todo caso, una solución posible a los interrogantes que este trabajo ensaya, siguiendo a Barthes, es que la voz poética de cada plaqueta dis-curre, corre de un lugar a otro, de acuerdo con su sentido etimológico. Sus voces, en constante oscilación, entran y salen de los estereotipos ligados al amor, en un movimiento que se corresponde, tal como indica la figura barthesiana “Átopos”, con el hecho innegable de que el *objeto amado* le devuelve al enamorado una imagen singular e inclasificable frente a la cual éste no hace más que sentirse un estereotipo. La única posibilidad de nombrar el amor parece reducirse a poner a prueba las imágenes amorosas aspirando a alcanzar lo singular capaz de rebasarlas en un sin-discurso (33). Ante esta im-potencia del estereotipo que se abalanza como un adhesivo sobre el sujeto enamorado, entonces, interesa describir los movimientos que arriesgan las voces poéticas de Laguna.

Conjuro y experiencia de lo extraordinario

La plaqueta *No quiero manipularte con este cuento* (2008) está conformada por tres textos breves escritos en prosa: “No quiero manipularte con éste [sic] cuento”; “Vas a perder el colectivo si no me llamas”; y “Lo último que te digo”. En la tapa figura una de las obras que formó parte de la muestra *Huele a sangre* de Gastón Pérsico (Belleza y Felicidad, 2007) en donde puede verse una persona con el pelo largo y suelto, gritando con furia mientras se le cae la baba. El encuentro entre la imagen y el título –el “no quiero” que se enlaza con el verbo manipular, dirigido a una segunda persona– junto con los primeros pasajes del texto –“Te espero. Es lo único que hago, esperarte.” (1)– envían a la idea de un enamoramiento que puede pensarse en términos de raptó amoroso.

La primera persona avanza en los textos a través de una voz “obsesionada” (1) a tal punto por la llamada de ese otro a quien le habla que ha dejado de ir a trabajar, en consonancia con la figura barthesiana de la espera propia de la tradición poética amorosa.

² En *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*, Matías Moscardi lee en otra línea el vínculo entre las poéticas de Belleza y Felicidad y el discurso amoroso. Se propone ligar la banalidad y el discurso amoroso para definir “un tipo de vínculo con la escritura” (165), ya que, según Moscardi, el amor en Belleza y Felicidad no “constituye ningún tema sino que aparece como otra forma de decir *literatura*” (167, cursiva en el original).

³ De esta corrida constante, que afecta al cuerpo del enamorado, deriva la preferencia de Barthes por pensar el discurso amoroso en figuras, en tanto consienten un gesto coreográfico, subrayando la vitalidad de la acción antes que la inmovilidad de la contemplación y emulando el movimiento del enamorado. Además, el recorte de cada una de las figuras se sustenta por su reconocimiento, como si todo enamorado tuviera un archivo de frases al cual acudir para nombrar el afecto.

Desde la perspectiva del yo que se pone en escena, el resto de los quehaceres se han vuelto meras distracciones de la acción de esperar, como lo son las acciones de escribir o de leer “el libro de frases más trascendentes de Paulo Coelho” (2). La pureza de la angustia consistiría para el *sujeto enamorado*, según Barthes, en evitar las distracciones y entregarse a esperar sin hacer nada, hasta llegar a definirse por esa acción: “yo soy el que espera” (Barthes 92). Pero en esta plaqueta, ¿qué es lo que se espera hasta el punto de sentirse herido y alienado por la acción? La respuesta o llamado del *objeto amado* que, ante los discursos dirigidos a él, permanece en mute como señal de su ausencia y altera la trama cotidiana del yo. En los tres textos, este vacío empuja a la enamorada a entregarse al imaginario, a separarse del mundo real y preferir sus propias fantasías, declarando, a la vez, su demanda: que el teléfono suene, que la voz del otro se vuelva hacia ella, le permita seguir viviendo o, aún mejor, la haga digna de toda la vitalidad que se jugaría en su presencia.⁴ De esta manera, al tiempo que la ausencia del *objeto amado* hace sufrir a la enamorada, se vuelve presencia cuya fuerza radica en la forma de la declaración de amor, es decir, en el goce que proviene de nombrar el amor y de experimentar el desplazamiento de su propio yo y de su rutina.

Ahora bien, en un segundo momento, la descripción de la espera conduce a una forma irónica en la que se intercambian los roles: “Sé que cuando nos veamos ya no voy a sentir nada por vos, pero así es la obsesión, un gigante que se instala en la cabeza y que comienza a paralizar los sentimientos, o no” (1-2). La comparación de la obsesión con un gigante –podría inscribirse en el universo de los cuentos de hadas en sintonía con la imagen del príncipe que aparecerá más tarde– cobra significación si se atiende al epígrafe que encabeza la plaqueta y que dice ser tomado de *El alquimista* de Paulo Coelho pero que, como las falsas atribuciones borgeanas, corresponde a otra de sus novelas titulada *La quinta montaña* (1996). El epígrafe está centrado debajo del título, en la primera hoja, como si estuviese escrito en versos y dice:

*Desde lo alto de la montaña somos capaces
de ver todo pequeño. Nuestras glorias y nuestras
tristezas dejan de ser importantes. Aquello que
conquistamos o perdemos queda abajo. Desde lo
alto de la montaña, vemos que el mundo es
grande y los horizontes anchos.*

(Citado en Laguna, 1, cursiva en el original)

La figura de la montaña simboliza la posibilidad de exponerse a una perspectiva nueva desde la que el mundo y, sobre todo, las conquistas y las pérdidas se ven más pequeños. La voz poética, que dice estar leyendo a Coelho, toma de forma literal este empequeñecimiento hasta percibir no solo la obsesión en términos de gigante, sino a su *objeto amado* como “una miniatura de 8mm” (2). Aunque más tarde el tamaño se modifica en detrimento de la enamoradora, dado que es a ella a quien la obsesión volverá diminuta cuando sostenga: “espero poder levantar el gigante tubo del teléfono” (2). Así, en la escena, los lugares se vuelven móviles, las figuras se agrandan y se achican, los ánimos cambian, los sentimientos vienen y desaparecen, discurren, como un modo de nombrar la experiencia de enfrentarse a lo desconocido de la aventura amorosa.

⁴ La escena de una mujer que aguarda el llamado de su amante dialoga con otra de “Durazno reverdeciente” (*Me encantaría*), texto firmado por el heterónimo de Laguna, en donde el personaje Fernanda Rosetti espera ávida el llamado de Carmen.

Además del encierro extremo y de la entrega total a la acción de esperar, la obsesión se articula mediante la reproducción del pedido: “Llamame, llamame, llamame” (2; 8).⁵ La petición abre una dimensión amorosa que permite pensar en la figura de la magia;⁶ en efecto, el yo poético pareciera confiar en su palabra hasta el punto de otorgarle poderes dado que articula, a través de la repetición del imperativo “llamame”, un enunciado próximo a un conjuro o un hechizo, gesto también presente en el título del segundo texto: “Vas a perder el colectivo si no me llamas”.

La apuesta por la fuerza performativa del lenguaje puede observarse, sobre todo, en otro poema sin titular presentado directamente como conjuro: “Si pudiera hacer un poema que fuera un conjuro / para que alguien como vos / se enamore de mí” (*Control o no control* 155). En estos versos, el sujeto enamorado contempla la posibilidad de acudir a la magia y, si el condicional mantiene la opción sin concretar, unos versos más adelante, se hará efectiva esta prueba: “yo estoy escribiendo un poema genial que haga / que te enamores de mí” (155). Ya no la declaración amorosa ligada a la pura expresión de un deseo, sino que el poema es nombrado como “un medio para”; lo poético queda, entonces, definido por su capacidad de generar efectos en el *objeto amado*: hablar en el poema conforma una manera de hacer, como si el *sujeto enamorado* contara con un don especial, que pone en fuga lo ordinario, capaz de lograr cosas con el lenguaje al modo de los *performativos* de John L. Austin.⁷ De hecho, más adelante el yo dirá que sus poemas solo dicen una cosa y la resalta en mayúsculas: “ENAMORATE DE MÍ” (156). De la misma forma en que en *No quiero manipularte...* el imperativo “llamame” consentía vislumbrar la creencia en los efectos del lenguaje, aquí el imperativo se propone directamente como condensación de todo el poema en el que se retomará, también, la noción de amor en términos de obsesión y en tanto estímulo de escritura que le permite a la enamorada evadir la soledad y entregarse a la fantasía amorosa.

Antes de abandonar la figura de la espera del yo, próxima al personaje mítico de Penélope, sería productivo revisar cómo desde el interior del archivo amoroso se arriesgan nuevos usos, adormecidos, del estereotipo. En *No quiero manipularte...*, la voz poética manifiesta, como se dijo, cierta alienación a tal punto que se describe invadida por la locura. No obstante, en el momento en que se hace pasar por otras, más que una pérdida de identidad se observa una elección en términos de personajes a interpretar o experimentos del yo, por ejemplo, cuando finge ser una enferma de hepatitis en el trabajo, o cuando se dedica a “hacer[s]e la escritora” (7). Si bien estos juegos de fingimiento, la obsesión por la imagen y por lo que el otro percibe, son parte del discurso amoroso, interesa hacer hincapié en el desplazamiento de la voz, en este caso, reproduciendo rasgos ajustados al estereotipo –la locura, la alienación, la obsesión, la mujer que espera– para deslizarlos. Mientras el yo articula, entonces, esta tensión entre el ser y el hacerse, la figura barthesiana de la espera se conmueve en el momento en que declara haberse comprado, para esperar, “un consolador que es lo más frío que existe, pero no importa lo uso igual” (*No quiero* 1). En tanto la constelación

⁵ En una plaqueta del mismo año, *El comandante E.A.*, puede observarse también la escena de la espera del llamado de esa segunda persona a la que se dirige el yo: “Estoy en casa sola, / nadie me llama / Yo espero que suene el teléfono para salir a pasear con alguien. / Espero que me llames pero sé que no sucederá” (2).

⁶ La figura barthesiana de la magia se describe del siguiente modo: “Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cual fuere la cultura a la que pertenezca” (Barthes: 132).

⁷ El concepto performativo fue acuñado en 1955 por Austin en el ciclo de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras*. Allí, Austin distinguió los enunciados performativos –otras traducciones proponen el término “realizativos”– de los constataivos. Los performativos realizan la acción en el mismo momento en el que la enuncian, ya que significan lo que hacen y constituyen la realidad social que expresan. Las condiciones para que un enunciado sea performativo son, además de lingüísticas, institucionales y sociales. Un ejemplo sería emitir un juramento, al decir en la ceremonia de asunción de un cargo: “sí, juro”.

de imágenes la inscribían, primero, en el lugar de la pasividad y de la desesperación, hay pequeñas acciones –comprar un consolador– que agencian a esta voz a la vez que reivindican la posibilidad del goce sexual en medio de una soledad que se describe como angustiante.

El yo del poema, de esta forma, erotiza la espera, ciertamente. Más adelante expresa: “cada día comprendo más lo que significa el consolador en mi vida” (7), y continúa: “[e]s como esas máquinas con las que se destruyen las veredas pero mucho más amable” (7). En dicha analogía conviven –en tensión– la frialdad, la máquina y la destrucción con la amabilidad y el consuelo. Así, mientras que el comienzo de la plaqueta convocaba imágenes propias de la declaración del amor romántico, en estos pasajes la palabra se desmarca del *sujeto amoroso* obsesionado y pone en escena un sujeto que se aventura a explorar el deseo. El final de la cita extraña el sentido en la comparación del consolador con una perforadora que destruye, extrañamiento que se prolonga cuando compara su color azul con “el falo de un príncipe” (7). En este gesto convergen el consolador y la disposición a proporcionarse ella misma el goce con la imagen del príncipe azul. Además, el anacronismo del término “falo” declara ese salto hacia atrás que el poema suscita. Del mismo modo que el drama de la espera se deshacía por esas imágenes corridas de lugar, la celebración del autoplacer se desplaza en dicha correspondencia con el amor de los cuentos de hadas, aunque también corrido: la atención se coloca, antes que en la valentía o la belleza del príncipe, en su “falo”. Podría afirmarse que el poema de Laguna retoma la tradición de los cuentos de hadas,⁸ ingresa al poema el hombre como objeto pero, desplazamiento mediante, la desarma al momento de asociar al príncipe con la pasión y el deseo sexual que en estos relatos suele aparecer solo subrepticamente. El discurrir constante puede describirse como vuelta al estereotipo en el final de la plaqueta *No quiero manipularte...* cuando el yo afirma que solo piensa en casarse de “rosa fluo [sic] y tener bebés” (8). El sueño de ser madre y esposa recupera el destino privilegiado marcado por la cultura para la mujer de sectores medios y altos hasta hace unos años, en el que se ubicaba su realización exclusivamente en estos roles. Así pues, la voz poética de la plaqueta no se puede ubicar sin más dentro del discurso amoroso ya que lo excede, pero tampoco dentro de las consignas feministas ligadas a la exploración del deseo dado que las extraña a partir de estos anacronismos, creando en dicha tensión la singularidad y la obcecación de un yo que se inclina a correr el riesgo. Dicha inclinación del sujeto amoroso implica una apertura a lo desconocido que lejos de un “acto heroico” (Dufourmantelle 12) involucra un momento íntimo de conversión capaz de habilitar el azar y la posibilidad de lo inesperado;⁹ como si fuese viable encontrar en cada una de estas fantasías que aparecen y, seguidamente, se desvanecen, el desplazamiento de una voz dispuesta a la prueba de su propio yo y quien, en ese movimiento, apuesta por deseos, paisajes y sentimientos disímiles.

⁸ La figura del príncipe azul, proveniente de los cuentos de hadas, está definida, siguiendo el análisis de Cecilia Secreto (2009), por su capacidad de “rescatar” a las jóvenes para formar una familia feliz (83). Aunque es posible hallar cuentos en los que el rol del príncipe es esperar a que una mujer aparezca para salvarlo de la monstruosidad –“La bella y la Bestia” o el príncipe sapo–, esa pasividad se trastoca al momento en el que el príncipe se convierte en una recompensa para la joven ya que le otorga una transformación de vida con riquezas o con la promesa de una familia ideal. Más allá de la salvedad sobre la posible pasividad del príncipe, el análisis de Secreto, en consonancia con los estudios de Dolores Juliano (1992), marca que en la generalidad de los cuentos de hadas tradicionales, las princesas son pasivas, anhelan la belleza y la felicidad, y los príncipes activos, aunque siempre son “hombres objetos” (84) de quienes ignoramos su nombre y su historia, ya que solo valen por su físico o por su status (71).

⁹ El riesgo comprende, según Anne Dufourmantelle (2011), un compromiso físico próximo a lo desconocido: “Lo queríamos voluntario cuando se origina en la oscuridad, lo inverificable, lo incierto” (12), al tiempo que “abre la posibilidad de que sobrevenga lo inesperado” (19).

Descontrol del yo

La exploración de los modos de nombrar el deseo y el amor, mediante el discurrir de la voz poética, se vislumbra ya desde el título en la plaqueta *desearía* del 2007, conformada por un solo poema de cuatro hojas, que pone en escena un yo atravesado por el amor, el deseo y la escritura junto con la conciencia sobre la fuerza performativa del lenguaje. En estos versos, el yo imagina posibilidades procedentes de distintos órdenes y expresa:

Me gustaría escribir sobre rosas
 Sobre historias de niñas que van y vienen.
 Escribir poesías románticas a mi amor.
 Escribir odas de admiración.
 Escribir cosas trágicas que hagan llorar
 (Laguna, *desearía* 1)

La enumeración comienza con la rosa como objeto romántico –que aparecerá también en sus pinturas *Chica con rosa* (*Amor* 19) y *Obsesión* (44) – y al mismo tiempo símbolo literario de un amor sacrificado (como puede observarse en los poemas de Alfonsina Storni e Idea Vilariño o cuentos como “El ruiseñor y la rosa” de Oscar Wilde o “La Bella y la Bestia”). Luego, continúa con historias protagonizadas por niñas, poesías románticas y odas hasta la generalización de escribir “cosas”. El condicional deslinda la vida cotidiana en la que el yo enuncia su deseo de, justamente, el mundo deseado en donde es posible escribir en un paisaje colmado de amor, rosas, tragedias, niñas y admiración. Los versos nombran tópicos y estructuras literarios a los que el yo aspira para poder *tocar* (Barthes 61) a los otros –por momentos: ella, por otros, él y ellos– a través del lenguaje. En efecto, dirá: “Que ella *lea* lo que escribo / Que lo recite con sus pechos desnudos” (*desearía* 1, la cursiva es nuestra), donde el goce se desprende de la escritura, de la lectura y de la recitación. Rápidamente, sin embargo, la voz enuncia querer escribir cosas horribles: “Quiero que cuando lo lean digan: / Va a terminar muerta o feliz” (2). Sucede que el yo embiste sin temer a la contradicción, más bien genera el efecto de enunciar la ocurrencia en el instante en la medida en que, por un lado, aquella tercera persona del singular de la cita anterior se transforma aquí en una tercera persona del plural, y, por otro lado, contempla dos finales opuestos –la felicidad o la muerte– para sí. De esta manera, la voz parece abandonarse al azar, al asombro y, especialmente, al poder desestabilizador del deseo.

Excepto por una vez (“necesito escribir”), el infinitivo escribir siempre aparece antecedido por verbos que expresan deseo: “me gustaría escribir” (1); “Quiero escribir mil cosas hermosísimas” (2); “Quiero escribir un poema” (2). Hacia el final, sin embargo, este deseo se aparta de la escritura para proyectarse en la posibilidad de ser o de fingir ser: “Quiero ser tan capa como vos” (3); “y querrán ser como yo” (3); “como yo que quiero ser como vos... Klaudia” (4). En principio, la avidez de imitación puede ser leída como figuración de la concepción patriarcal de competencia entre mujeres heredada de los relatos tradicionales como “Cenicienta” o “Blancanieves”. No obstante, este deseo de imitación también puede ser entendido en términos de intimidad, tal como señala la figura barthesiana llamada “Indumentaria”, en la que se asocia el amor por el otro con la imagen y el deseo de imitación: “Quiero ser el otro, quiero que él sea yo, como si estuviéramos unidos, encerrados en una misma bolsa de piel” (118). Dicha inflexión se apoya, a su vez, en la emergencia de una segunda persona a la que el yo se dirige directamente y que perdurará hasta el final del poema. La voz poética estaría escudriñando, entonces, la posibilidad de quebrar los límites

entre el interior (yo) y el exterior (el otro) (Jullien 21)¹⁰ al punto de la identificación total, como había adelantado unas páginas antes: “Necesito escribir... Algo / Que me transforme en ella. / Que me haga tan linda como ella” (2).¹¹ En la cita, el deseo emerge en y desde la escritura hasta aspirar al “ser como”, a través de la indagación de las ocurrencias performativas que devienen un medio a partir del cual es posible acceder a lo inasible de ese otro, en este caso, “Klaudia”. Esto es, se plantea el deseo y la posibilidad no solo de encontrar goce en la escritura dirigida a otro, sino de hacer cosas con palabras y, aún más, de *ser* a partir de la escritura, un pasaje del no-ser al ser en términos del *poiein* –hacer– platónico (Agamben, 2005). Nuevamente, la palabra se constituye en tanto medio para abrir espacios y acceder a la experiencia del otro que siempre es, a fin de cuentas, una aventura que extravía al propio yo y desborda su cotidianidad.

Lo indecible

El mismo año de *No quiero manipularte...*, Laguna publica *Hice todo porque me mires* (2008), aunque la plaqueta está firmada por su heterónimo Dalia Rosetti. ¿Con qué se corresponde dicha decisión? Si bien el uso del heterónimo concierne a la mayoría de los textos escritos por Laguna en prosa, en este caso no puede afirmarse que es el criterio que subyace dado que los textos de la plaqueta están escritos en versos mientras que en *No quiero manipularte...* se optaba por la prosa. La respuesta se desplaza, por lo tanto, de la forma al tono.

Ya en la elección de su heterónimo, se visibiliza una parodia a la sensibilidad de la “poetisa” (Palmeiro 259) y su fascinación por el jardín y las flores, un gesto que repiten Gabriela Bejerman –cuyo heterónimo es Lirio Violetsky– y Cecilia Pavón –quien firmará también como Margarita Romero–. Dalia Rosetti, lejos de remedar la voz de la poeta romántica, se define por un tono más directo, coloquial, sensual y erótico. La manera de nombrar el deseo en *Hice todo porque me mires* comparte varios atributos con el tono desmedido y el imaginario presente en sus novelas; de esta forma, aunque la plaqueta podría haber sido firmada por Laguna, por el hecho de presentarse en la tapa como “tres lindísimos poemas”, no dejaría de hacer resonar varias zonas de la obra de Rosetti.

El primero de los tres poemas que componen la plaqueta se titula “Una mina de oro”, con letras cursivas y un corazón trazado con fibra debajo. Aquí aparece el espacio de la cancha y el amor entre mujeres como en *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días...* o, en su versión extendida, en *Dame pelota* (2009), textos que narran la historia de amor de Dalia con la Catana, una jugadora de fútbol de quien dirá: “la Maradona del fútbol femenino” (1). La voz poética se aventura a describir el amor que siente hacia la jugadora, un rapto amoroso que genera pasión e inseguridad:

Ten piedad de esta espectadora
que está fascinada con tu porte de mujer madura.
de súper mujer,
porque una mujer que ama a otra mujer

¹⁰ François Jullien (2013) se dispone a pensar lo íntimo como el entre en el que dos personas se encuentran, y unen lo más interior y secreto: “ser íntimo es compartir un mismo espacio interior” (24). En su libro *Lo íntimo: lejos del ruidoso Amor*, Jullien considera que la intimidad está ligada a lo más retirado y misterioso del sujeto, aunque también remite a aquello que lo reúne con otro: “por medio de lo íntimo se quiebran las relaciones tradicionales del *adentro* y del *afuera*” (21, cursiva en el original).

¹¹ La peripecia de ser otra cada vez puede leerse, como señala Anahí Mallol (2013), en relación a la apropiación que hace la poesía pop –aquí Mallol ubica la poética de Laguna– de la mujer de la publicidad.

es una mujer al cuadrado. (2)

La fascinación experimentada por la voz hacia el *objeto amado* parece dejarla adherida a su imagen, tanto es así que reclama piedad frente a ese otro, quien cobra fuerzas extraordinarias al devenir en una “súper mujer”. La voz se ubica en el rol de espectadora mientras adora a la “mujer madura” que la cautiva. A su vez, el sintagma “mujer al cuadrado” opera sobre las ideas románticas del amor ligadas al número dos, en términos de modulación desbaratada de las frases que aluden al juego amoroso: en la fantasía de esa voz ya no son dos sino que son la misma al cuadrado. En el segundo poema de la plaqueta titulado “Te ví y a pesar que hice todo porque me mires no me miraste” [sic] (3), la voz se ubica en la cárcel –espacio que aparece también ligado al erotismo y al amor entre mujeres en *Tatuada para siempre* de Rosetti (1999) – para describir cómo “relojean” chicas junto con su amiga Paula. En los versos se figura el recorrido –en términos automovilísticos: poner primera, segunda, punto muerto– del deseo, aunque finalmente, como los conjuros de *No quiero manipularte...*, se manifiesta que la empresa fracasa para volver al refugio de la amistad: “tomamos unos buenos mates entre amigas” (4).

Mientras que el último poema titulado “UN POEMITAAA”, el más corto de los tres, condensa el tono desmedido de Rosetti y enfatiza la entrada-salida del yo de las ideas del amor romántico. La voz que, cuan víctima de un flechazo hipnótico, dice estar “enganchada” y “anudada” a su enamorada, delinea el ejercicio de escritura de su declaración amorosa:

Me meto hasta el cuello
 en el pantano de la cursilería
 para decirte estas palabras:
 Oh...Bonita
 Mmmmmm...
 Negrita
 chuchita.
 (4)

Los versos describen el movimiento mediante el cual la imagen de la cursilería se desvía hasta volverse íntima y salirse del plano del estereotipo. En otros términos, el propósito central de esta voz será encontrar la manera particular de nombrar lo que en el poema a veces se presenta como pasión “ardiente” (1) y otras como entusiasmo amoroso (3). La voz avanza por el pantano de lo cursi, que señala lo estancado y lo poco profundo, hasta desarmar el “Oh” en los tres versos finales de la plaqueta donde encuentra el sonido íntimo tocado en el “chuchita” que la cierra, como aquellos “arrebatos del lenguaje” que mencionaba Barthes (1977: 14). Porque, si en el primer poema el sujeto amado aparece nombrado bajo los sintagmas de “mujer madura”, “súper mujer”, “mujer al cuadrado”, en el segundo poema, se lo hará en términos de “chica lindísima”, y alcanzará en el tercero el “chuchita” que emerge como un modo singular, una trampa al estereotipo, de nombrar a quien se desea. Así, el pantano de la cursilería o el estereotipo funciona como la vía para hacer lugar, desmarcarse y poner a prueba un decir que rodea, mediante desvíos, el misterio de la experiencia amorosa. Sujeto enamorado y objeto amado se escurren, de esta forma, entre etiquetas, esbozando un lugar siempre en fuga.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. "Poiesis y praxis". *El hombre sin contenido*. Traducido por Eduardo Margareto Kohrmann, Espasa, Ediciones Áltera, 2005, pp. 111-152.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi, Barcelona, Paidós, 1982 [1955].
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Traducido por Eduardo Molina, Madrid, Siglo XXI Editores, 1993 [1977].
- Dufourmantelle, Anne. *Elogio del riesgo*. Traducido por Simone Hazan, Buenos Aires, Nocturna Editora/ Paradiso Editores, 2019 [2011].
- Juliano, Dolores. *El libro de las astucias. Mujer y construcción de modelos alternativos*. Madrid, Cuadernos Inacabados, 1992.
- Jullien, François. *Lo íntimo: lejos del ruidoso Amor*. Traducido por Silvio Mattoni, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2016 [2013].
- Laguna, Fernanda. *desearía*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2007.
- Laguna, Fernanda. (a). *El comandante E.A.* (b). *No quiero manipularte con este cuento*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2008.
- Laguna, Fernanda. *Control o no control. Poemas 1999-2011*. Buenos Aires, Mansalva, 2012.
- Laguna, Fernanda. *Amor total: los 90 y el camino del corazón*. Rosario, Iván Rosado, 2020.
- Mallol, Anahí. "Lo que solo las chicas saben. El amor entre mujeres en las poetas jóvenes de los 90", en *Lectures du genre*, 10, 2013, pp. 84-93. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/88923>
- Moscardi, Matías. *Máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales independientes en la década de los noventa*. Mar del Plata, Puente Aéreo Ediciones, 2016.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires, Título, 2011.
- Rosetti, Dalia. *Tatuada para siempre*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 1999.
- Rosetti, Dalia. *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal. Capítulo 1*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2003.
- Rosetti, Dalia. *Me encantaría que gustes de mí*. Buenos Aires, Mansalva, 2005.
- Rosetti, Dalia. *Hice todo porque me mires*. Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2008.
- Rosetti, Dalia. *Dame Pelota*. Buenos Aires, Mansalva, 2009.
- Secreto, Cecilia. *La reescritura del logos como invitación al espacio a-lógico*. Tesis de maestría en Letras hispánicas, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2009. <http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/bitstream/handle/123456789/267/MLH.%20SECRETO.pdf?sequence=1>