

Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la “Lesbia” de Catulo

Paloma Martínez-Carbajo

Pacific Lutheran University

Poeta, dramaturga, autora de literatura infantil y juvenil, actriz, directora teatral. Éstos son algunos de los calificativos asociados con la escritora andaluza Ana Rossetti, galardonada en múltiples ocasiones con prestigiosos premios y reconocimientos. Nacida en 1950, en Cádiz, Rossetti es testigo presencial de los grandes cambios sufridos por una España que pasa, de ser un país limitado por una dictadura, a un país liberado de la tiranía del conservadurismo. Con la muerte de Francisco Franco en 1975 y la llegada de la democracia, la época de la transición, la histórica victoria del PSOE (Partido Socialista Obrero Español) en 1982, y la explosión de la “movida madrileña” en la década de los ochenta, la polifacética escritora gaditana, Ana Rossetti, se nos presenta en *Indicios vehementes* (1985) “indecentemente” abierta a experimentar con el extenso terreno de la sexualidad. Su originalidad radica en un ir más allá de la experimentación poética, en arriesgarse con sus versos por tierras movedizas, y, entre otras cosas, saltarse vallas que auguran amuralladas propiedades privadas reservadas, excepto en contadas ocasiones, a la privilegiada pluma masculina. La mera osadía de utilizar un motivo temático como el erotismo implica ya una

infracción de las leyes binarias “naturales” que han situado a la mujer en un contradictorio estado. Esta forzosa situación combina la excesiva sexualización de ésta—la mujer sujeta a los caprichos de su incontrolado y complejo cuerpo—con la ausencia de placer del que, en teoría este salvaje cuerpo debería gozar, pero que, en la práctica, parece oxidarse ante la pasividad de su carácter y la falta de actividad, ya que esta última ha sido tradicionalmente patrimonio masculino.

Rossetti es además una mujer de su tiempo. A mediados de los ochenta, a casi diez años de la muerte de Francisco Franco, “Caudillo de España por la gracia de Dios,” y con éste, el fin de una larga dictadura de casi cuarenta años, los fantasmas del franquismo parecen querer desaparecer. El espíritu democrático que invade el país llega hasta el campo literario y ofrece al artista la posibilidad de tomar ciertos riesgos hasta el momento impensables. Este arriesgarse implica asimismo cierto compromiso, no necesariamente político exclusivamente, sino también hacia el/la lector/a, que se ve ahora expuesto/a a una serie de textos que empiezan a representar la multiplicidad de realidades que componen nuestro mundo moderno. Como el poder, la temática se va descentralizando, llegando a los márgenes, a los intersticios alternativos. Nuevos y renovados discursos surgen como respuesta a una necesidad de atestiguar esas otras realidades sexuales, políticas, étnicas, religiosas, y lingüísticas, igualmente válidas, y con las que se identifican nuevos grupos de individuos. Ana Rossetti se sitúa en ese sentido en la vanguardia literaria, lanzando, a través de sus escritos, mensajes que cuestionan los grandes pilares de cultura occidental, a la vez que renuevan antiguos principios estancados en el tiempo. La poeta gaditana se adentra entonces en los “misterios” del erotismo para presentarnos su propia interpretación de la realidad, utilizando para ello su mismísima voz de poeta y de mujer.

Esa concepción de lo real se revestirá de cierta carga transgresora que ejemplificará en poemas del estilo de “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal” (39), perteneciente a su primer libro, *Los devaneos de Erato* (1980), e incluido posteriormente en el libro antes citado, *Indicios vehementes*. Este poema no sólo invierte los papeles tradicionales del juego sexual, sino que los subvierte con la introducción del elemento lésbico en el discurso poético. Por supuesto, se podría rebatir esta afirmación, indicando que la presencia

lesbiana en la poesía no es ninguna novedad, ya que Safo, hace más de dos mil años, habría insinuado con sus versos la posibilidad del amor y el erotismo homosexual femenino. Si bien esa referencia posee una sólida base, hay que reconocer que en la historia de la literatura española, sin salirnos del pasado siglo XX, la presencia de textoslésbicos no se caracteriza por su abundancia.

Se comenta, por lo tanto, este poema, como ejemplo del quehacer poético de Rossetti en terrenos no canónicos sólo parcialmente, ya que la autora hace uso de la tradición clásica para llevar a cabo una reinterpretación ginocéntrica de ciertos poemas creados por nada menos que el asimismo poeta erótico, Catulo. En un contacto inicial con el título que encabeza semejante pieza, llama la atención la longitud de éste y sus diversos significados. Tras una primera lectura rápida del texto, se aprecia un contraste entre el cuidadoso barroquismo del lenguaje con el que está escrito el poema con el aparente tono coloquial del título. De hecho, la primera mitad de este último bien podría tener cierto aire de tratado, de ensayo, “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto” (39), al utilizar la autora la preposición “de,” tan común en este tipo de escritos, y en ese sentido, muy cercano a la tradición latina de la que la autora se vale en el poema. Además de recordarnos a *El Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, así como otras obras medievales que planteaban el caso o meollo de la historia de forma similar. No obstante, y volviendo al título, la segunda parte de la oración es de lo más cotidiana: “...no sé si para bien o para mal” (39). Estas palabras parecen una especie de autorreflexión en voz alta, un preguntarse sin estar muy convencida de lo decidido, un aparte teatral que hace partícipe al lector/a de esa indecisión. Ese “no sé si para bien o para mal” resta autoridad a la voz poética y la sitúa a un nivel más a la par del/la receptor/a de sus versos. Por otro lado, esa duda puede sugerir asimismo que la voz poética tiene en cuenta, al menos por un momento, la proposición “deshonesta” que le ofrece la supuesta compañera de cuarto.

La “bellísima Lesbia” (vv. 1, 8, 16) es una oportunidad difícil de rechazar, debido, según la voz poética, a sus evidentes encantos. Como se sugería anteriormente, el poema está empapado de referencias cuasi-directas a varios de los poemas del poeta latino de origen gálico, Catulo, dedicados a su amante, la igualmente hermosa Lesbia. Pero antes de analizar el fenómeno de intertextualidad

existente entre estos dos autores, se hace necesaria la referencia a la helénica Safo, habitante de la famosa isla de Lesbos, conocida por su particular comunidad femenina. Como sabemos por el mismo título, la temática promete ser homosexual femenina y el nombre “Lesbia” es el más indicado para definir a un estereotipo de mujer lesbiana, en este caso, la seductora compañera de cuarto. En ese sentido, como indica Judith Butler en *Bodies that Matter*, la importancia del nombre es esencial asimismo en el discurso de poder: “The naming is at once the setting of a boundary, and also the repeated inculcation of a norm” (8). Rossetti conoce muy bien la existencia de esos límites, tal vez ideas preconcebidas, y se aprovecha de ellos mismos para cuestionar la autoridad, y parodiar, como argumentaría Linda Hutcheon, lo que se considera canónico.

Volvamos, sin embargo, a Catulo y al buen uso que Rossetti hace de su poesía. Como es sabido, el poeta romano tiene varias composiciones, especialmente algunos de sus primeros poemas, en los que se invoca a una tal Lesbia. En su caso, también es éste un pseudónimo que el poeta dio a su amante por no poder utilizar en público su verdadero nombre, Clodia, ya que ésta pertenecía a una respetable familia patricia romana. En el poema número V de los comprendidos en el libro *The Poetry of Catullus*, editado por C.H. Sisson, quien asimismo traduce los textos al inglés, rezan los primeros versos: “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque enum severiorum/ omnes unius aestimemus assis” (18). “Vivamos y amemos, Lesbia mía, y que nos importen poco (un comino) los rumores de los severos ancianos.” (Traducción mía, como a partir de ahora en todo el artículo). Obviamente, el poema de Rossetti contiene el vocativo a Lesbia en el primer verso, exactamente igual que en las otras dos estrofas; pero, al contrario de Catulo, el amor no aparece por ningún lado, y, en su lugar, la desesperación toma posiciones.

De todas formas, es importante notar esa referencia a los respetables ancianos que parecen dictar las normas de conducta. Hacia el final del poema, Catulo vuelve a insistir en esa presencia de un poder superior que impide el favorable desarrollo de su relación con Lesbia. Tras pedirle que le colme de besos, recuerda a su amada el peligro de exponer su felicidad al público, ya que esta efusión de amor podría traerles problemas: “aut nequis malus invidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum” (Catulo 18). En otras palabras, “si seguimos dándonos tantos besos, podríamos atraer la desgracia hacia

nosotros.” Curiosamente, esa desgracia vendría en la forma del tradicional mal de ojo, que es realmente lo que significa “invidere.”

Rossetti, por su parte, recrea una situación similar al introducir, en sus versos finales, la presencia de unos supuestos vigías que son el impedimento para que la poeta sucumba a la tentación que personaliza su compañera de cuarto. Así, como respuesta a su Lesbia particular, contesta: “...y no escancio el remedio / que me es solicitado, oh Lesbia, y no te finjo/ amorosos juguetes para cada sentido / ni hago ofrenda a Eros,/ es porque mis vigías / me impiden avivarte en tu hoguera” (vv. 18-23). Nos preguntamos, entonces, por la entidad y existencia de esos supuestos “vigías.” Pudieran ser éstos bien viejos fantasmas católicos que aparecen en medio de la noche y la amedrantan con antiguas amenazas de pecado y condena perpetua; bien convencionalismos sociales, que todavía ven como antinatural la relación entre dos mujeres, entre otras cosas porque destruye el ideal falocéntrico, y deja de lado la figura de poder masculina; bien sus propias convicciones y preferencias, que se convierten en guardas de la moral y de las restricciones que la misma voz poética se impone; o bien la propia superstición, siguiendo las palabras de Catulo, que lanza desgracias a los humanos que osan retarla con orgullo o con el exceso de amor: “da mi basia mille, deinde centum, dein mille altera...” (18). Con estos miles de besos, es de esperar la “envidia” de ciertos sectores. Curiosamente, Rossetti también se refiere a una enorme cantidad de ósculos al sugerir una “provisión de besos” (v. 3). Sin embargo, esos censores oculares aparecerán de nuevo en la poesía de Catulo, y se convertirán, además, en peligrosos chismosos. Así, en el poema VII, nuevamente, los últimos dos versos repiten la preocupación del poeta latino por esos rumores que no hacen más que impedir su satisfacción al besar a Lesbia, cuyo nombre aparece asimismo, en los primeros versos: “quae nec pernumerare curiosi / possint nec mala facinare lingua” (20). Esto es, “tal número de besos te daría que ni los curiosos podrían contarlos, y de los que las malas lenguas quedarían fascinados.” Obviamente, su recelo por la opinión de estas fuerzas ajenas es superior, en ocasiones, a las ansias de amor por Lesbia. En ese sentido, no sabemos si Rossetti utiliza este elemento de rechazo de manera literaria, siguiendo su modelo latino, o, si realmente su conciencia y principios le hacen rechazar tan atractiva propuesta; porque lo que no se puede negar es que su contemplación del cuerpo de la supuesta Lesbia se reviste de una belleza y un detalle dignos de resaltarse.

De este modo, a pesar de que la voz poética no se ve atraída por la presencia de Lesbia, es interesante apreciar el hecho de que cree, de todas maneras, se trate de un poema netamente sugerente y sensual. De nuevo, se podría argumentar que la autora no está más que repitiendo un motivo temático tradicional, pero, como ya se ha indicado con anterioridad, su originalidad radica, entre otras razones, en esa nueva refundición de la tradición. Rossetti hace notar su presencia femenina en el poema al mismo tiempo que alaba con sumo placer la belleza de otra mujer. Al hacerlo, el poema se convierte en un arco iris de sentidos y símbolos relacionados en muchos casos con distintas expresiones relativas a los órganos sexuales femeninos en forma de ingre, más obvia, fresa, y oreja. Así, empezando por el olfato, aparece éste indirectamente a través de las alusiones a la fresa (v. 15) y al lirio (v. 13); el tacto se expresa mediante besos (v. 3), manos juguetonas que enredan y desenredan cabellos (v. 10); el saborear la “ácida fresa de [las] mejillas” (v. 15) nos remite al gusto; el oído se sugiere a través de ese reclamo (v. 17), esa solicitud por parte de Lesbia, a pesar de que la voz poética se desentienda; por último, la vista es la estrella invitada que captura y unifica todas esas sensaciones que configuran esa especie de homenaje a la belleza femenina.

Así, la observación se relaciona muy directamente con un concepto que la crítica ha venido barajando por ya algún tiempo. Linda Hutcheon, en su libro *The Politics of Postmodernism*, hace alusión a la famosa cuestión de Ann Kaplan, “Is the gaze male?” (151), cuando se refiere al carácter tradicionalmente masculino del ojo detrás de la cámara cinematográfica. Hutcheon nos recuerda que esa posición masculina privilegiada ha venido (re)presentando a la mujer como objeto de exhibición, observación y disposición, el cual provoca un fuerte impacto erótico en el observador, asimismo normalmente masculino o masculinizado (151). Ahora bien, el posmodernismo y su carácter paródico nos ofrece la posibilidad de subvertir este tipo de convenciones hasta el momento aceptadas (151). Esa aceptación tomada como natural está, en ocasiones, fuera de control por nuestra parte, y Hutcheon recoge las palabras de Derrida para explicar el poder de este tipo de consideraciones asumidas simplemente por haber sido planteadas hace cientos de años. Así, indica que “the authority of representation constrains us, imposing itself on our thought through a whole dense, enigmatic, and heavily stratified history. It programs and precedes us” (151). En ese

sentido, el poema de Rossetti se sitúa en principio en este mismo sistema de valores asumidos al utilizar, por un lado, a la mujer como objeto de deseo y admiración, y por otro, al hacer uso nada menos que de la misma tradición clásica en la figura de Catulo.

Aquí nos vemos ante una mirada femenina que trata de invertir los papeles. El ojo deja de ser exclusivamente masculino y se feminiza, como en este caso. No sólo tienen derecho las mujeres a observar a los hombres, criticarlos y/o desearlos, sino que además se dan el lujo de poder admirar a representantes de su propio género con igual o mayor vehemencia. De este modo, la voz poética femenina recorre sensualmente el cuerpo femenino mediante un movimiento vertical que va de arriba a abajo y de abajo a arriba, combinando elementos de dos en dos. De los “bulbosos labios” (v. 2), a su vez un par, desciende sus ojos hacia el ombligo (v. 5); del empuje (v. 6) asciende hacia el rostro (v. 6) y las pestañas (v. 7), de la ingle (v. 10) pasa a la oreja (v. 12), y de ahí en un movimiento vertical, a la mejilla (v. 15), para terminar, en una referencia más global, con la cutícula (v. 18), esa piel que recubre a este bello ser.

Rosa Sarabia, en su artículo “Ana Rossetti y el placer de la mirada,” publicado en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, ha comentado a su vez, en relación a la poderosa mirada de la autora, el hecho de que “la poeta [sepa] que vive en tiempos en que la mujer se da el placer de ver, mirar y observar sin la máscara de la inocencia o ingenuidad impuesta por la era victoriana del franquismo, y que el mirar y ver traen consigo el conocer” (344). A continuación hace referencia a las palabras de Rossetti incluidas en la entrevista-prólogo de *Indicios vehementes*, cuando afirma: “Amo lo tangible, lo ‘posible y me deleito en lo visible’” (344), citando a Lope de Vega.

A su vez, Martha Lafollette, en “Writing the Book of Life: Ana Rossetti’s *Punto Umbrío*,” capítulo que forma parte de *Contemporary Spanish Poetry: The Word and the World*, recoge asimismo las palabras de la autora cuando afirma, en relación a su interés por el teatro, que, además de su aparente gusto por la autorepresentación, posando, por ejemplo, “à la Dietrich” (146), Rossetti se considera “[ante] todo y sobre todo...espectadora. Todo lo mir[a] desde el palco” (146). En ese sentido, tanto Lafollette como Ugalde han aludido a la teatralidad de sus textos (146), y, en este caso, la autora se atreve a fusionar la dualidad funcional de

actriz/espectadora. Como se ha insinuado anteriormente, la voz poética no sólo actúa, a través de palabras sugerentes, sino que observa, desde la barrera, al objeto enaltecido.

De este modo, a pesar de no llegar a mantener una relación sexual física con su compañera, la voz poética hace el amor con ella, enamorándola, aunque sea con la mirada y sus palabras. Así, muerde sin tocarlos sus “bulbosos labios” (v. 2), arranca “una provisión de besos” (v. 3), escarba “en la hundida oquedad/ de [s]u ombligo” (vv. 4-5), carmenta “la espesura de [s]u ingle enredada” (v. 10), aniquilándola “con emboscados dones” (v. 11), para terminar chupando “la ácida fresa de [s]us mejillas” (v. 15). Quizás éstos sean “indicios vehementes” de su propia curiosidad hacia la homosexualidad. Tal vez quiera, desde una posición heterosexual cercana al centro de la autoridad, tocar de refilón el mundo prohibido, jugar con los sentidos, tratar de llegar hasta el límite de lo “permitido” sin comprometerse. Al respecto, Mirella Servovidio, en su artículo “Ana Rossetti’s Double-Voiced Discourse of Desire,” recogido en *Revista Hispánica Moderna*, reproduce unas opiniones de la poeta en su entrevista con Sharon Keefe Ugalde. En ellas, Rossetti se acerca a nuestra sugerencia del gusto de la autora por el riesgo a rozar los límites de lo admitido dentro de una tradición patriarcal al afirmar que “es excitante probarte, el ver hasta dónde puedes llegar. Para la mujer es una época de conquistas” (319).

De cualquier manera, la utilización de este sensual lenguaje no impide en absoluto el uso de la ternura. La misma voz poética lo indica: “Ternura, oficiará, tu oreja retenida/ por la jaculatoria común” (vv. 12-13). En ese sentido, todos los términos utilizados no hacen más que resaltar el placer que Lesbia ha de obtener una vez correspondida, por un lado, y el deleite que asimismo puede proporcionar su cuerpo escultural, por otro. De esta forma, se aprecia una evidente idealización del cuerpo femenino. Lesbia se convierte en una verdadera diosa greco-romana, voluptuosa y sensual. De hecho, los únicos vocablos que revisten cierta tenue violencia que destruye ese fantástico cuerpo son “escarbe” (v. 4), “aniquile” (v. 11) y “virgule” (v. 4). Sin embargo, esas acciones no implican una amenaza preocupante, sino que se relacionan, de nuevo con el tacto, con las manos y sus infinitas posibilidades. Como se puede intuir, esta aniquilación se va a llevar a cabo sin violencia. Al contrario, la

esperada amada utilizará “emboscados dones” (v. 11) que hacen perecer de gusto a Lesbía.

Esta idealización se rodea, por otro lado, de términos muy floreados. Se resalta el carácter bulboso de sus labios (v. 2), faciales y no tan faciales. Curiosamente, en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE, se hace referencia a este tipo de yema que se define como gruesa y subterránea, con lo que se acercaría a una de las posibles acepciones que estamos sugiriendo aquí, pero que además se caracteriza por tener unas hojas cargadas de sustancias de reserva (332). Esta reserva nos sugiere una especie de custodia de un bien preciado, en este caso su intacto sexo, sus labios vírgenes, que se ha de guardar para ser consumido y apreciado a su debido tiempo.

Aparece asimismo el lirio (v. 13), que no se podría considerar totalmente un símbolo fálico, ya que es una flor de tallo pequeño, poco amenazante. Ernst y Johanna Lehner, en su libro *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*, recogen varios de los significados del lirio, que la voz poética, curiosamente, hace pasar por el rostro de Lesbía. De esta manera, ambos autores comentan que el lirio blanco se asocia con conceptos de pureza y virginidad, que está considerado un regalo de buena suerte para la mujer, y que, tradicionalmente, se dedica a Hera y a Juno (119). Es de interés el hecho de que estas tres acepciones se relacionen completamente con el poema a tratar. Lesbía es virgen al no haber tenido contacto alguno con lo masculino, y está definida en términos bastante puros; la voz poética repite que trata de animar una y otra vez a su compañera con un “no desesperes, ya encontrarás...” (vv. 1, 8, 16), y la presencia divina femenina se percibe a lo largo de todo el poema. Además, la aparición de la fresa adquiere gran importancia. Tradicionalmente se considera un manjar muy sensual, pero es, igualmente, símbolo de la intoxicación y el deleite, nuevamente, un regalo de buena suerte hacia una mujer.

La cuestión de la intoxicación es bastante interesante por su parte. Inicialmente, pareciera que Rossetti se ahogase, especialmente en la última estrofa, ante el “reclamo apremiante/ de [la] voraz cutícula” (vv. 17-18), y pretendiera no atender el “remedio/ que [le] es solicitado” (vv. 18-19). Intoxicante es asimismo el “mixtela” que fluye por el “alcochonado empeine” (vv. 5-6). Este aguardiente de origen mediterráneo está compuesto por hierbas aromáticas a las que

se añade azúcar, de ahí su sabor dulce, y canela, para no olvidar el toque afrodisíaco. La combinación de todos estos elementos placenteros, alcohol, flores, mujeres, debería ser suficientes para atraer el interés de la voz poética, pero, por el contrario, la todopoderosa presencia de los “vigías” (v. 22) le impide avivar la hoguera de Lesbía. Acto que parece de lo más contradictorio, ya que este tipo de versos no harían sino despertar todavía más los deseos de su compañera.

Esta aparente “heterosexualización” del objeto admirado puede tener que ver con la necesidad de crear una “ilusión” visual que satisfaga los requisitos de aceptación como ser completo y equilibrado sexualmente, desde el punto de vista tradicional. En otras palabras, como ser heterosexual. En ese sentido, esta apariencia coherente con los cánones sociales es desarrollado por Judith Butler en *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, cuando afirma que “...acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality” (136). La cohesión, por tanto, entre ser interior y apariencia exterior es esencial en el proceso de adaptación. Es decir, la Lesbía del poema debería definirse, por sus atributos, con una Lesbía más cercana a la de Catulo, pero se convierte ahora en una Lesbía homosexual.

A través de la detalladísima suerte de apelativos que rodean a la figura de la misteriosa Lesbía, Rossetti sexualiza a esta medio-diosa que hasta ese momento parece haber carecido de “sexo,” y adquiere ahora gran importancia con la identificación de la protagonista poética. Como apunta asimismo Butler:

The body is not “sexed” in any significant sense prior to its determination within a discourse through which it becomes invested with an “idea” of natural or essential sex. The body gains meaning within discourse only in the context of power relations. Sexuality is a historically specific organization of power, discourse, bodies and affectivity. (92)

De esta manera, Lesbía es presentada como ideal femenino desde el punto de vista de una concepción tradicional masculina. Sin embargo,

la apreciación de ese atrayente ideal no va a venir de parte de una mirada falocéntrica. Todo lo contrario, Rossetti, desde su postura de mujer, va a sexualizar a otra fémina, apoderándose, de esta manera, del poder otorgado a los hombres. Esa usurpación de poder le permite a la poeta ofrecer otra visión, tal vez ginocéntrica, como afirmaría Wilcox, tal vez simplemente una réplica del modelo masculino. De todas formas, como ya se ha sugerido antes, se aprecia una intención consciente por alejarse de modelos patriarcales establecidos, y Rossetti lo indica muy bien al elegir muy sutilmente los adjetivos, al seleccionar los sustantivos, y al escoger sus verbos.

A su vez, Adrienne Rich, en *Blood, Bread and Poetry*, apunta algunas de las consecuencias de la existencia de ciertos sectores marginados. En este caso, “lesbian existence comprises both the breaking of a taboo and the rejection of a compulsory way of life. It is also a direct or indirect attack on the male right to women” (100). El poder sexual masculino pasa de esta manera a un segundo plano, ya que son ahora mujeres las que pueden o no tener acceso a miembros de su propio sexo, quienes pueden seducir a otras féminas. En teoría, la compañera de la voz poética es la que seduce, pero en el poema la seductora parece ser también la receptora de semejante atención. Si bien no se llega a un contacto íntimo entre ambas aparentemente, las palabras se encargan por sí solas de llevar a cabo esa unión, y proporcionar esos momentos de placer. La voz poética le hace el amor a su compañera a la antigua usanza con ciertas dosis de sensualidad que se alejan de lo supuestamente tradicional, pero que captan mejor esos deseos reprimidos, esas intenciones que nunca se han de saciar. Esta relación, en la que los sentidos y la sensualidad adquieren mayor importancia que el mismísimo acto sexual, se acerca a la visión de Simone de Beauvoir en su libro *The Second Sex* cuando trata de definir las diferencias existentes en las relaciones amorosas lesbianas. En sus propias palabras,

[B]etween women love is contemplative; caresses are intended less to gain possession of the other than gradually to re-create the self through her; separateness is abolished, there is no struggle, no victory, no defeat; in exact reciprocity each is at once subject and object, sovereign and slave; duality become mutuality. (82)

Se esté o no de acuerdo con esta afirmación, se debe reconocer que ése parece ser el cariz de este tipo de juego amoroso que la voz poética femenina lleva a cabo con su receptora, al menos en cierta parte.

Aún así, no todo es paradisíaco en la personificación del jardín de las delicias que parece ser la bella Lesbia. Se nos muestra, en palabras de la poeta, como una mujer frustrada cuyos apetitos sexuales necesitan ser saciados al momento, y cuya libido le juega más de una mala pasada, como el hecho de intentar seducir a la propia Rossetti. Por otro lado, es posible que con la idealización irónica de su amiga, la poeta esté aquí corriendo el riesgo de malrepresentarla, pero lo hace, a pesar de lo insinuado por críticos como Edward Said. En su ensayo “Representar al colonizado” incluido en *Cultura y tercer mundo. Cambios en el saber académico*, Said afirma que “representar a alguien e incluso a algo ha llegado a ser un esfuerzo tan complejo como problemático y sin resultados, con consecuencias en el campo de las verdades, tan lleno de dificultades como pueda imaginarse” (González Stephan 24). A pesar de esa imposibilidad de representar al ser marginado en general, podemos, quizás, considerarlo como parte de un múltiple y variado colectivo que, a través de diferentes voces discursivas, entre las que se encontraría Lesbia -presente a pesar de su ausencia vocal precisamente por ese silencio verbal pero no corporal- permita que se pueda llegar a una visibilidad, a una consciencia que consienta hablar al subalterno, compartir sus experiencias, articular sus necesidades, por muy particulares que éstas parezcan.

El mismo Said apunta más adelante que “es solamente cuando figuras subalternas como las mujeres, los orientales, negros y otros ‘nativos’ hacen suficiente ruido cuando se les presta atención y se les responde cuando hablan” (32). La voz de Rossetti se hace oír, y, como consecuencia, los y las protagonistas de sus creaciones pueden también articular un mensaje que subvierta e intente transformar el discurso tradicional. Rossetti lleva a cabo una campaña, probablemente consciente, de desafío al poder literario convencional. Posiblemente también es conocedora de la provocación que sus versos suponen, pero puede permitirse el lujo de asumir este tipo de riesgos debido al momento histórico-político-social en el que desarrolla su creación poética.

Podríamos sugerir que, a través de la esmerada descripción por parte de la autora, Lesbia pertenece a una serie de seres netamente particulares, a los que se refiere Homi Bhabha en el capítulo titulado “Dissemination” de su libro *The Location of Culture*. En un momento dado, parafrasea a Foucault cuando este último habla de un tipo peculiar de sujetos que se caracterizan por su extremada individualidad y que, curiosamente, como ocurre con el lesbianismo de la protagonista, se sitúan en los márgenes de lo social, dando lugar a una tensión que puede producir la sociedad disciplinada (151). La mera presencia de un representante de un colectivo marginado que no acepta las reglas del juego heterosexual despierta una serie de tensiones que pueden situarlo aún más en esos márgenes foucaultianos donde se reúnen los “intocables” de la sociedad.

De hecho, la propia autora, desde su posición de mujer criada durante un período dictatorial en el que la inmovilidad era permanente, rompe ahora con esa relegación a los extremos y se vale de la propia experiencia para crear sus personales y personalizados mundillos textuales. Al respecto, Rossetti comenta en el prólogo-entrevista de *Indicios vehementes*, que “lo importante es la manera en que se aprovecha la propia circunstancia. Lo que cuenta es el resultado final. Lo que ha salido del tormento, la felicidad, las ganas de..., la hipodérmica o del encargo a tanto la página. El efecto vale más que la causa que lo provocó” (13). Rossetti apuesta así por la cotidianidad. El ser posmoderno, si se le quiere llamar así, no tiene que ser un héroe de leyenda ni un Rodolfo Valentino, o una Marilyn Monroe, puede simplemente ser un tipo cualquiera, una chica del montón, que aproveche lo que le rodea y haga cierto uso de esa preciada información. En la época posmoderna se viven tiempos de cambio, de innovación, de renovación, de reciclaje, y, por supuesto, también de transtornos y tragedias, crisis sin solución y luchas dialécticas circulares, pero se tiene la oportunidad de plasmar esa mezcla cuasi-esquizofrénica que compone el mundo de las últimas décadas en textos alternativos, simples o altamente sofisticados, que den pie, como quizás intuyera Said, a la visibilidad de ciertos discursos que han permanecido renegados al olvido o que, incluso peor, nunca pudieron ver la luz, no por falta de ganas, sino por la imposibilidad de arriesgarse a ser siquiera articulados.

Asimismo, Jean Baudrillard, en *Cool Memories*, al hablar de este período sociocultural y económico que configura la

posmodernidad, afirma que “postmodernity is the simultaneity of the destruction of earlier values and their reconstruction. It is renovation within ruination” (93). En ese sentido, ése parece ser parte del proyecto de Rossetti, ya que, sin renunciar a la utilización de temas y técnicas narrativas canónicas, se atreve a renovarlas formalmente y subvertirlas con la introducción de motivos temáticos, en este caso el lesbianismo, que todavía hoy no tienden a ocupar numerosas páginas de nuestra literatura. Todo esto, exhibiendo a lo Hélène Cixous, una especie de “jouissance,” como sugiere John Wilcox en *Women Poets of Spain*, al subvertir la visión y versión falocéntrica de la sociedad, pero todo dentro de un marco de “jouissance.” Para Rossetti, el erotismo es la técnica que le permite afrontar y confrontar su realidad, su historia, y la Historia literaria (297). Tomando del exterior los elementos atractivos que le ofrecen su condición de mujer, los convencionalismos sociales, los tabúes tradicionales, y las férreas restricciones literarias, se atreve, como en el poema analizado, a sugerir formas alternativas sexuales, y osa reciclar figuras masculinas de la talla de Catulo, redefiniendo de esta manera mitos de la tradición. Consciente del clima propicio para la novedad y la experimentación, retoma, corta, desecha, plagia, y aprovecha. El resultado es un producto de su temporalidad circundante en la que hay cabida para todo y donde todo vale.

Obras citadas

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. 139-170.
- Baudrillard, Jean. *Cool Memories*. Trans. Chris Turner. London: Verso, 2003.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex.”* New York and London: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1990.
- Bundy, Nancy L. “Entrevista con Ana Rossetti.” *Letras Femeninas*. 16.1-2 (1990): 135-38.
- Catullus, Gaius Valerius. *The Poetry of Catullus*. Trans. C.H. Sisson. New York: The Orion Press, 1967.

A JOURNAL OF THE CÉFIRO GRADUATE STUDENT ORGANIZATION

- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. Trans. and edited by H.M. Parshley. New York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1989.
- Keefe Ugalde, Sharon. "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti." *Siglo XX* 7.1-2 (1989-1990): 24-28.
- LaFollete, Martha. "Writing the Book of Life: Ana Rossetti's *Punto umbrío*." *Contemporary Spanish Poetry*. Ed. Cecile West-Settle and Sylvia Sherno. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 2005. 143-65.
- Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry*. New York: Norton, 1986.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Rossetti, Ana. *Indicios vehementes*. Madrid: Hiperión, 1994.
- . *Punto umbrío*. Madrid: Hiperión, 1995.
- Sarabia, Rosa. "Ana Rosetti y el placer de la mirada." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.2 (1996): 341:59.
- Said, Edward. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología." *Cultura y tercer mundo. Cambios en el saber académico*. Ed. Beatriz González Stephan. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. 23-59.
- Servovidio, Mirella. "Ana Rossetti's Double Voiced Discourse of Desire." *Revista Hispánica Moderna* 45.2 (1992): 318-27.
- Wilcox, John C. "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3 (1990): 525-40.
- . *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Chicago: U of Illinois P, 1997. 1-40, 273-323.