

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

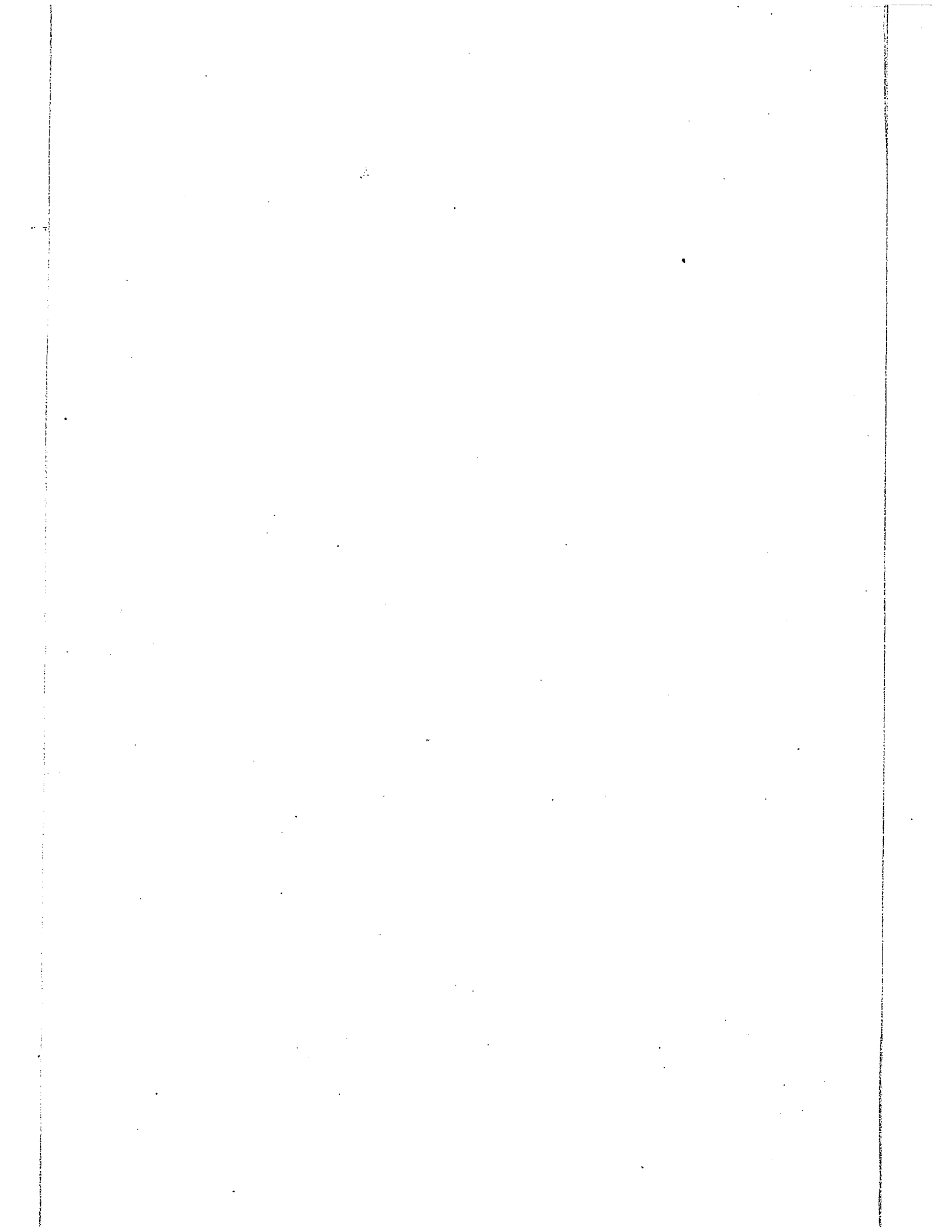
The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]



La construcción indiciaria de la experiencia poética en "Indicios
vehementes" de Ana Rossetti

Tesis de Maestría presentada a la Escuela de
Estudios Superiores de la Universidad
de Ottawa

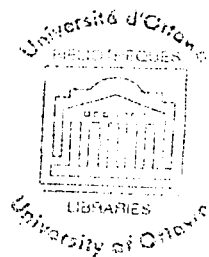
por Silvia Zerillo

Nro. estudiante: 060823

Director: Profesor Rodolfo Borello

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas
Sección de Español

Ottawa, Mayo, 1995



UMI Number: EC52204

INFORMATION TO USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleed-through, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

UMI[®]

UMI Microform EC52204
Copyright 2007 by ProQuest LLC
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

ÍNDICE

Introducción

1. Ana Rossetti y su obra
2. Descripción del corpus
3. Hipótesis, marco teórico y metodología
4. Organización de la Tesis de Maestría

Capítulo I. La producción poética de Ana Rossetti y la crítica

Capítulo II. Los textos y sus contextos

Capítulo III. ... Que puedo 'escribir' una muerte de lujos

Capítulo IV. Conclusiones

Apéndice

Bibliografía

Agradecimientos

La realización de esta Tesis de Maestría ha sido posible gracias a una Beca de Investigación que me otorgara la Escuela de Estudios Graduados de la Universidad de Ottawa, para el período 1994 - 1995, dentro del marco del Programa de Maestría en Español del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas.

En primer lugar, quiero expresar mi gratitud y admiración al Profesor Rodolfo Borello, quien dirigió este trabajo. Reconozco en él a un verdadero maestro, no sólo por su larga trayectoria académica como profesor e investigador, sino también, porque siempre ha tenido para mí el consejo preciso y las observaciones más certeras.

También deseo hacer extensivo este agradecimiento a los Profesores Juana Muñoz Licerias y Nigel Dennis.

A la Profesora Licerias, Directora del Departamento, le debo el haberme apoyado solidariamente en todas las ocasiones en las que requerí de su expeditiva y cordial ayuda. A ella, se dirige mi respeto, producto de su honestidad y nobleza humana y profesional.

Realmente, ha sido un honor para mí haber sido estudiante del Profesor Dennis. Le agradezco las pacientes horas que nos prodigara a sus estudiantes para guiarnos en nuestros trabajos de investigación. Guardaré de su persona, el recuerdo del trato amable y eficiente al frente de su gestión como Encargado de los Estudios Graduados de la Sección de Español del mencionado Departamento.

Al Profesor J. Guillermo Renart, por haberme incentivado, durante su estadía en mi país, Argentina, a llevar a cabo esta Maestría y a retornar, por segunda vez, al "cálido" y entrañable Canadá.

También deseo expresar mi sincero reconocimiento a los demás Profesores de la Sección de Español: Rodney Williamson y José Ruano de la Haza, y, especialmente, al Profesor Fernando de Diego.

Supe de la obra de Ana Rossetti en un curso dictado por el Prof. de Diego. Hasta tal punto me interesé en sus clases por la producción de esta poeta, que decidí escribir mi Tesis sobre ella. Mi deuda con el Prof. de Diego es doble. Le debo el estímulo constante para profundizar en el conocimiento de esta autora. Y, además, su generosidad intelectual, por facilitarme trabajar una temática de su especialidad, aportándome bibliografía y su pertinente orientación en mis búsquedas.

Al Profesor Leonardo Sbrocchi, Jefe de la Sección de Italiano, técnicamente hablando, le debo la escritura de esta Tesis, pues frente a las travesuras del ordenador, no dudó en brindarme su invalorable y experto auxilio.

No olvidaré jamás el agradable clima de trabajo reinante en este Departamento, fruto del buen humor y de la camaradería de nuestros "vecinos" eslavos e italianos.

Hay dos personas que no quiero omitir en este agradecimiento. Ellas son Madame Lorraine Albert y Ana María Bianchi. De la primera de ellas, he aprendido los secretos de la Biblioteca Morrisset y de la investigación bibliográfica. A su reconocida pericia profesional se le suma su atención permanente ante los más mínimos requerimientos de los estudiantes.

Ana María Bianchi ha sido la presencia amable y cotidiana en la secretaría del Departamento que sostuvo y resolvió mis pequeñas y grandes urgencias.

A todos, sin excepción, mis compañeros de Maestría y profesores de los cursos de español, mi afecto más sincero. En todo momento han hecho que me sintiera como "en casa", respetada, cómoda y protegida. En particular, mi gratitud, a quienes me han ofrecido una relación más que amistosa, casi fraternal: Vicky Kellar, Maricelle Pinto Tomás, María Belén García Romero, Zara Fernández de Moya y Rafael Martín Martínez.

Por último, no puedo dejar de mencionar a quienes fueron mis maestros en la institución de la cual provengo, la Universidad Nacional de Buenos Aires: Elvira Narvaja de Arnoux y Aníbal Ford.

Silvia Zerillo
Ottawa, mayo 1995.

A mis dos madres, Elvira F. Nostro
de Zerillo y Josefa F. García de Nostro

" Dentro de unos instantes y todo estará muerto "

Ana Rossetti

Introducción

1. Ana Rossetti y su obra

La presente Tesis de Maestría tiene por objetivo analizar la relación temática "arte-experiencia" en tres composiciones pertenecientes al poemario *Indicios vehementes* (1984) de la poeta gaditana Ana Rossetti (1950). Los poemas elegidos son: "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas".

Indicios vehementes es, en realidad, una sección compuesta por nueve poemas incluidos en el libro homónimo. En efecto, *Indicios vehementes. Poesía (1979-1984)* son los "poemas reunidos" de Ana Rossetti. El libro contiene, además, dos textos publicados en 1980 y 1982: "Los devaneos de Erato" y "Dióscuros", a los que se agregan: "Otros poemas" (seis textos) y "Sturm und Drang" (cinco composiciones), ambos posteriores a *Indicios vehementes*.

Los otros seis poemas que constituyen *Indicios vehementes* se titulan: "Introito", "Nightingale", "Ahora", "El durmiente", "...Y huyendo permanece" e "Invitatorio". Entre el cuarto y el quinto texto que mencionamos en este listado, se ubican los tres poemas que analizaremos en esta Tesis.

Rossetti también ha publicado otros dos poemarios: *Devocionario* (1986) y una antología poética *Yesterday* (1988). En ese mismo año dio a conocer la novela *Plumas de España*.

2. Descripción del corpus

Hemos escogido este poemario y estos tres poemas en particular por dos razones. La primera de ellas porque, según lo señala John C. Wilcox en su artículo "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas" (1990), *Indicios vehementes* marca a nivel temático, un giro en la producción de nuestra autora. La poeta parecería haber abandonado los tópicos de la poesía erótico-femenina de su producción anterior en pos de una profunda reflexión acerca de la muerte, el suicidio y de otras preocupaciones aledañas: la noche, el sueño y la melancolía.

En este sentido, el trabajo de Wilcox consiste en un análisis de carácter histórico del contenido de la producción poética rossettiana. Para tal fin, categoriza temática y cronológicamente su obra en cuatro grupos, gobernados cada uno de ellos por una musa diferente. De este modo, le adjudica a Erato la poesía amatoria de *Los devaneos de Erato*, a Melpómene, la poesía trágica de *Indicios vehementes*, a Polimnia, la poesía sagrada, y, a Clío, la poesía histórica. Las dos últimas deidades hacen sentir su presencia en *Devocionario*.

Dice el ensayista con respecto a la sección *Indicios vehementes*:

Lo que la voz angustiada quiere atraer con vehemencia a nuestra atención con los poemas incluidos en sus *Indicios vehementes* es su preocupación por la muerte (...). Estos poemas – en contraste con los anteriores de Rossetti – son trágicos y melancólicos. Desde luego, Melpómene, musa de la poesía trágica, ha sustituido a Erato en esta fase de la trayectoria rossettiana. (529-30)

Y más adelante agrega:

Como dijimos, la gran diferencia entre el pequeño poemario de 1984, *Indicios vehementes* y la poesía anterior de Rossetti es la visión lúgubre y melancólica que predomina. En lugar de la temprana astucia y alegría, se observa aquí algo más oscuro y amenazador, más parecido a lo que Freud ha llamado "umheimlich". Es decir que cuanto más Rossetti avanza y profundiza en su vocación poética, tanto más encuentra más horror y menos joie - de - vivre . (532)

Y, en segundo lugar, nuestra elección se basa en que la mayor parte de la bibliografía crítica acerca de Ana Rossetti, ha leído el costado erótico de su obra, particularmente, desde los parámetros de la teoría feminista.

Sin que la siguiente afirmación implique un juicio de valor de nuestra parte, este tipo de análisis ha estudiado escasamente la especificidad del discurso femenino presente en los poemas de la autora. Su lectura en muchas oportunidades, se ha limitado a un mero comentario de contenidos y/o, en otras, ha alzado, apologéticamente, las banderas de un feminismo denunciante. El erotismo de la poesía de Rossetti se convertiría, así, en un pretexto para desmontar los dispositivos del discurso machista logofalocéntrico.

Los tres poemas que analizaremos hacen referencia a la muerte temprana de tres poetas románticos ingleses: Chatterton (1752 - 1770), Keats (1795 -1821) y Shelley (1792 - 1822). De dichos poemas afirma Wilcox:

Desde una perspectiva existencial o vital, estos poemas contraponen la belleza del cuerpo joven, el placer sensual de la vida, su riqueza y lujo, contra la finalidad de la muerte (...).

(...) La implicación es que el arte agota la finalidad y vida de sus practicantes, sus neófitos; que las palabras matan despiadadamente a aquellos que quisieran vencerlas.

(530)

Entonces, los tres poemas que seleccionamos por su temática, nos permitirían realizar otro tipo de aproximación analítico-interpretativa, diferente a la que mencionamos más arriba.

A todo lo expuesto, se suma – a excepción del artículo de Wilcox – la curiosa ausencia de aparato crítico sobre *Indicios vehementes*.

En este punto de nuestra **Introducción** queremos dejar constancia de que hay un cuarto poema, "...Y huyendo permanece", sobre el suicidio por ahogamiento de la poeta alemana Carolina Günderode (1780 - 1806), que no formará parte de nuestro corpus específico de análisis. Por su temática, guarda estrecha relación con los tres poemas referidos a los poetas ingleses. Pero, desde el punto de vista de su estructura compositiva, hemos optado para su interpretación, ubicarlo dentro de otro conjunto textual. Éste estaría conformado por: "Introito", "Nightingale", "Ahora", "El durmiente" e "Invitatorio". Vale acotar, que el segundo, el tercero y el cuarto de los poemas mencionados, también tienen como tema el suicidio, razón por demás, para situar el texto dedicado a Günderode dentro de ese grupo.

3. Hipótesis, marco teórico y metodología

En el primer apartado de esta **Introducción** enunciamos el objetivo que nos proponemos alcanzar en esta Tesis. A partir del corpus seleccionado, intentaremos analizar cómo se construye la relación temática "arte-experiencia". Dicha relación, atraviesa al poemario en su totalidad. Nos interesa explorar en ella porque, a título de hipótesis general, daría cuenta del propio proceso constructivo de la escritura poética. Éste se lleva a cabo en función de un uso muy particular de la materialidad lingüística. Los nueve poemas han sido contruidos como signos indiciales, es decir, por una modalidad particular de semiosis.

Dentro del marco teórico inaugurado por el lógico americano Charles Sanders Peirce, la semiótica de base lógico-pragmática, este tipo de producción de sentido se denomina semiosis indicial. Sobre este tipo de producción significativa, nos detendremos con más detalle en nuestro **Capítulo II**.

En tanto índices, las nueve composiciones no hacen más que señalar el lazo existencial que, mediante una operación de contigüidad referencial, vincula la experiencia de la escritura de *estos* poemas con otras experiencias vitales. *Indicios vehementes* problematiza, entonces, la relación signo-objeto, discurso-referente.

Las aludidas experiencias vitales, en "Nightingale", "Ahora", "El durmiente" y en "...Y huyendo permanece", son poetizadas en tanto experiencias de muerte. Y, en nuestro corpus, no aleatoriamente, se textualiza la muerte de tres poetas.

En la construcción de los nueve textos interviene una base empírica comprobable: estas muertes han realmente ocurrido. Como veremos en nuestros respectivos capítulos, en los poemas que tematizan la muerte, ésta tiene un asidero biográfico empírico reconocible. El mismo es utilizado para construir, indiciariamente, la biografía poética de siete personajes, pero mostrando al mismo tiempo su lógica constructiva.

En ese "mostrar su lógica constructiva" se juega la construcción de "lo real poetizable" que cada uno de los poemas pone en evidencia. *Indicios vehementes* es una autobiografía poética que tiene como pretexto referencial las muertes ajenas, para poder hablar de la propia práctica poética.

Este procedimiento se puede visualizar en "Introito" e "Invitatorio", que a su turno, abren y cierran el libro. Dichos poemas no tienen como referente muerte alguna, pero son el marco semántico-pragmático que permite la interpretación de los restantes, incluidos los que conforman nuestro corpus. Son dos auténticos indicios que, al señalar a la escritura poética que los ha producido, la nombran como el contexto en que cualquier otra experiencia construida con palabras debe decodificarse. No en vano, en los poemas que referencializan la muerte, ésta es captada como "un instante" que encierra en el aquí y ahora de su producción, el pasado y el presente de una vida. Ese "instante" poetizado remite al presente de una escritura que, al nombrarlo, lo construye y se autoconstruye.

"Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas", pueden ser leídos a partir de la hipótesis general que ya mencionáramos. Asimismo, ellos son los ejemplos paradigmáticos de tres "casos" que particularizan cuanto venimos diciendo. Tanto desde el punto

de vista de su producción como del de su lectura, se puede inferir en términos peirceanos, abductivamente, que son indicios de la relación "arte-experiencia". La tematización de la muerte de los tres románticos ingleses señala ese vínculo experiencial.

Sin embargo, el modo en que tal nexo se produce difiere, notablemente, si se comparan, considerando su dimensión enunciativa, los tres poemas relativos a los líricos ingleses con los seis textos restantes de *Indicios vehementes*. En estos últimos, la fuerte presencia del sujeto de la enunciación y de su alocutario, es la marca discursiva más evidente que interviene en la construcción del lazo experiencial. En el seno de la relación dialógica "yo-tú" se construye, indiciaria y deícticamente, la realidad de la experiencia poética.

Dentro de este marco, seguimos al lingüista francés Émile Benveniste, quien define a la enunciación en su artículo "El aparato formal de la enunciación" (1971), en los siguientes términos:

En tanto que realización individual, la enunciación puede definirse, en relación con la lengua, como un proceso de *apropiación*. El locutor se apropia del aparato formal de la lengua y enuncia su posición de locutor mediante índices específicos, por una parte, y por medio de procedimientos accesorios, por otra.

Pero, inmediatamente, en cuanto se declara locutor y asume la lengua, implanta al *Otro* delante de él, cualquiera que sea el grado de presencia que atribuya a este otro. Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario. (84 -5)

Los referidos por Benveniste "índices específicos" son las formas verbales. Éstas señalan deícticamente las categorías de "tiempo" y "persona". A ellas se agregan los términos "ostensivos": los pronombres personales, demostrativos y posesivos. Dentro de los "procedimientos accesorios", Benveniste incluye la sintaxis, el modo verbal y ciertas construcciones adverbiales para indicar el tiempo y el espacio.

A excepción de los tres poemas que constituyen nuestro corpus analítico, el resto de los textos contenidos en *Indicios vehementes*, persiste en el señalamiento auto y sui constructivo de su propia referencia. Los seis poemas en cuestión escenifican este proceso al mostrar, casi narcisísticamente, las huellas del enunciador a partir del uso de la deixis verbal y pronominal de primera y segunda persona.

En los tres poemas de nuestro corpus, desde un aspecto referencial, la pronta muerte de los románticos ingleses es el "tour de force" para la reflexión sobre la propia praxis poética.

No obstante, a diferencia de lo que ocurre en el resto del poemario, el hablante lírico permanecería ajeno a esa actividad reflexiva. Su ausencia, aparente, no sería más que el resultado de un "efecto de lectura".

Teniendo en cuenta sólo la producción discursiva, ese efecto se podría explicar por el empleo constante de la deixis verbal y pronominal de tercera persona, la "no persona" benvenistiana.

En este contexto, también arriesgamos como hipótesis específica de carácter interpretativo, que las tres composiciones incluirían un nivel de codificación metadiscursivo. El mismo tendría lugar en función de la tematización de la muerte y del devenir temporal. Los tres textos, como ya lo

dijésemos, especifican el proceso de construcción indiciaria de la experiencia poética, en tanto que éste determina la lógica que gobierna la producción de sentido de *Indicios vehementes*.

Por todo lo anterior, no resulta azarosa la elección de las figuras de Shelley, Keats y Chatterton y de las trágicas circunstancias de su desaparición.

A pesar del supuesto distanciamiento del enunciador, los tres poemas de nuestro corpus se obstinan en señalar su presencia por otras vías. Éstas son las de las unidades connotativas. Ellas son las encargadas de sostener, en los tres poemas, la construcción del lazo experiencial. Para ser más específicos, postulamos que en los tres textos, la relación " experiencia = muerte-arte = poesía" se construiría por la textualización de dispositivos de índole connotativa.

La connotación es un fenómeno lingüístico, que aunque no privativo del discurso poético, interviene en la definición de su propia especificidad. Tal como lo entiende la lingüista francesa Catherine Kerbrat-Orecchioni en *La connotation* (1977), la connotación resulta ser un 'plus' semántico que se incorpora al significado denotativo o referencial del signo lingüístico. Dicha adición semántica puede afectar tanto el plano del significado como el del significante del signo referencial. El signo lingüístico connotativo no se limita a la identificación de un referente sino que vehiculiza información semántica relativa a valores sociales, históricos, culturales, ideolectales y hasta ideológicos que se adosan al nivel denotativo de las unidades lingüísticas.

Asimismo, los llamados connotados (significados de connotación) y connotadores (significantes de connotación) pueden remitir semánticamente a las circunstancias de la enunciación y a sus productores y/o destinatarios, al

tipo de género discursivo y a su retórica y también, pueden implicar un enriquecimiento de los referentes discursivos y extradiscursivos.

De la emergencia de las que la lingüista francesa llama connotaciones enunciativas, estilísticas, asociativas (connotados) y extra-lingüísticas – la tipografía – junto a la sintaxis (connotadores), depende en nuestro corpus la construcción indiciaria de lo poético. En tanto que “unidades culturales”, según lo afirma Umberto Eco (1988), los signos connotativos dan cuenta de la intervención de las relaciones sociales, incluidas las identidades sexuales, dentro del heterogéneo código de la lengua.

Del contraste que surge entre una subjetividad, aparentemente escamoteada, y otra, que no reconoce ningún pudor para exhibirse, se puede inferir que en *Indicios vehementes* nos encontramos frente a una situación de inestabilidad enunciativa.

La presencia de unidades léxicas marcadas por el rasgo morfológico “femenino” (“Introito” y “Nightingale”) sumada a la precariedad enunciativa, nos estaría hablando de un uso sui generis del lenguaje poético y de una subjetividad, que desde su interior, expresa una dificultad para autodefinirse.

En el segundo apartado de esta **Introducción**, hicimos referencia a que la crítica sobre la poesía erótica de Ana Rossetti la ha leído desde la matriz del feminismo teórico francés. Las figuras tutelares, en este sentido, son Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, además de la sombra omnipresente en su pensamiento del deconstructivismo de Jacques Derrida.

Entonces opusimos algunos reparos a este tipo de interpretación, referidos a su falta de precisión a la hora de dar cuenta de la especificidad del lenguaje femenino dentro del discurso poético rossettiano .

No es nuestra intención dentro de los límites de esta Tesis resolver una cuestión tan delicada, como la que acabamos de expresar pero, sí sugerir que es la propia teoría feminista francesa, de filiación psicoanalítica lacaniana, la que nos posibilita, al menos pensar y comentar los deslizamientos enunciativos y genéricos que atraviesan el poemario.

Tampoco podemos hacer caso omiso de nuestro conocimiento extradiscursivo: quien ha emitido estos textos es una mujer, sin que ello implique postular que el discurso refleja, mecánicamente, su identidad sexual.

El problema de la identidad fragmentada remitiría a un tipo de discursividad, la femenina, fundada en una serie de relaciones de contigüidad imaginaria con la figura materna (Cixous, Irigaray) o bien, a un tipo de posicionamiento en el lenguaje que remite a la irrupción en su interior del deseo pre-edípico (Kristeva). Es decir, una escritura que, como el inconsciente, no oculta las huellas de la base material que la sostiene: el cuerpo.

Si la escritura femenina es una práctica que se deconstruye a sí misma siguiendo los saltos significantes del deseo, *Indicios vehementes* funcionaría como el índice que, permanentemente, la señala.

En "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas", la voz enunciativa devenida en una mirada pretendidamente "neutra", sería una de las modalidades en que "le parler femme" se deja oír. Frente a este fenómeno, una voz hecha escritura y

“subjetivamente” plena, se registra en los seis restantes textos del poemario. Entre los intersticios de éste, la identidad ambigua e indeterminada para nosotros, andrógina, para la crítica, se autocuestiona para nombrar la relación existencial entre la escritura que la constituye y, entre lo que esa misma práctica instaura: “lo real poetizable”.

La escritura de Rossetti en los nueve poemas erotiza, a su modo, cuanto registra con su voz y su mirada. Hasta las imágenes de la muerte redundan en una fina y exacerbada sensibilidad que habla del goce estético de una escritura que se autocontempla. Esas imágenes sufren los efectos de un mecanismo que denominamos “estetización de la muerte”.

En los textos dedicados a los románticos ingleses, tal mecanismo está dado por el empleo de las figuras retóricas y la configuración de redes semánticas asociativas para significar que, el arte practicado como un estilo de vida, sólo puede conducir a la autodestrucción.

Insistimos en decir que no forma parte del objetivo de esta Tesis agotar una problemática de semejante calibre como es la referida al vínculo “discurso poético-escritura-género femenino-identidad”. Simplemente, desde el punto de vista de los posicionamientos enunciativos, nos limitaremos a comentarla, tanto con respecto a nuestro propio corpus, como así también, en relación a los seis poemas que rodean su emisión. Ellos son el contexto productivo más amplio e inmediato en el que se inscribe la problemática aludida en este mismo párrafo, constitutiva, además, de nuestro corpus.

Para concluir esta sección, diremos que el análisis del corpus, los poemas referidos a las muertes de Shelley, Keats y Chatterton, operará según un corte sincrónico. Supondrá como marco teórico, fundamentalmente, la

semiótica peirceana. Las postulaciones originadas en el dominio del feminismo teórico francés nos permitirán sostener nuestro comentario, de naturaleza meramente conjetural respecto a la relación "escritura femenina-discurso poético" en el discurso rossettiano de *Indicios vehementes*.

La metodología empleada consistirá en someter nuestros textos al tratamiento de un análisis discursivo (cualitativo). Éste se apoyará en las categorías conceptuales provenientes de las teorías lingüísticas de la enunciación y de la connotación.

4. Organización de la Tesis de Maestría

Para el logro de nuestros objetivos y la verificación de nuestras hipótesis, esta Tesis, además de la presente Introducción, contendrá tres capítulos, una conclusión, un apéndice y las referencias bibliográficas.

En el Capítulo I, La producción poética de Ana Rossetti, revisaremos la crítica bibliográfica sobre la obra poética de Ana Rossetti. Ya comentamos, que fundamentalmente, las lecturas críticas se han abocado al corpus erótico de nuestra autora. Asimismo, para interpretarlo, los autores en un buen número, han echado mano del feminismo teórico francés. En otros casos, han efectuado una lectura de tipo semiótico, y en otros, han ensayado un estudio de tipo cultural, y solamente en uno, un análisis lingüístico cuantitativo.

Tras reseñar los puntos que, a nuestro criterio, juzguemos más relevantes, los comentaremos, pues ellos reaparecerán en los Capítulos II y III. Deseamos dejar aclarado que nuestro comentario, de ningún modo, tiene

como meta la aplicación y transferencia posterior de los resultados de la crítica a los textos de *Indicios vehementes*.

El **Capítulo II, Los textos y sus contextos**, en primer lugar, situará el tema de nuestra investigación dentro del ámbito de la teoría peirceana de la semiosis indicial. En segundo término, utilizará la metodología del análisis discursivo de la enunciación, para dar cuenta de la construcción indiciaria de la experiencia poética en las seis composiciones que enmarcan los textos relativos a los tres poetas ingleses. Dicha metodología se aplicará con el objeto de contrastar las diferencias enunciativas observables en nuestro corpus y en los seis poemas que constituyen su contexto. Dichas disimilaridades serán puestas en contacto con la problemática "discurso poético-escritura femenina".

Las diferencias así obtenidas se comentarán, a título de una provisional aproximación hipotética, a la luz de la teoría feminista francesa. El capítulo, durante su recorrido, intentará relacionar la problemática de la producción signica indicial con la de los posicionamientos enunciativos y genéricos dentro de la particular escritura poética de *Indicios vehementes*. El **Capítulo III, "... Que puedo 'escribir' una muerte de lujos"**, es la sección central de nuestra investigación. En él, analizaremos la construcción de la relación temática "arte-experiencia" en los poemas referidos a la muerte de Shelley, Keats y Chatterton.

La construcción de dicha relación será estudiada, discursivamente, mediante el instrumental analítico concebido por la teoría de la connotación. En este marco, pondremos el acento en los procesos de construcción de la temporalidad y de "estetización de la muerte".

En las **Conclusiones**, revisaremos los resultados de las secciones anteriores siguiendo un orden cronológico para poder "cruzar" entre sí, los datos recabados en nuestra interpretación final.

El **Apéndice** ha sido diseñado con el objeto de no agobiar al lector de este trabajo con la interpolación, dentro del **Capítulo II**, de los seis poemas de *Indicios vehementes* que acompañan a nuestro corpus. Éstos, en el poemario, aparecen colocados entre el poema "El durmiente" y "... Y huyendo permanece".

La Tesis se cerrará con la inclusión de la **Bibliografía**.

Para finalizar nuestra **Introducción**, sólo queremos agregar una pertinente idea apuntada por Rodney Williamson en "Estilo y textualidad en *Devocionario* de Ana Rossetti" (1995). Allí, al referirse a los rasgos barrocos del poemario, el ensayista dice que la poesía de la autora es "una entrega gozosa al rito lingüístico". En cierto sentido, esta afirmación sería aplicable a *Indicios vehementes*, en general, y a nuestro corpus, en particular, puesto que en ellos se visualizaría un regodeo verbal frente al propio ejercicio poético.

La misma Ana Rossetti enfatiza la relación "arte-vida" que exploraremos en esta Tesis. Ella se pronuncia en ese sentido, en una entrevista realizada por Jesús Fernández Palacios, incluida como prólogo a la edición de *Indicios vehementes. Poesía (1979 - 1984)*, al afirmar que:

Para mí no hay ni autores ni obras, sino personas y situaciones. Da igual que las haya conocido en carne mortal o en letra impresa. Pero lo verdaderamente decisivo me doy cuenta de que ha sido el momento y la circunstancia. Aquí otra vez el arte y la vida y

todo eso. Por ejemplo, todo el mundo se ha sentido tocado, al menos una vez en su vida, por la belleza. Eso es algo que no puede medirse, ni guardarse, ni se puede fácilmente explicar como todos sabemos. Pero en mi caso se dio la circunstancia de que no se me reveló a mí sola – algo insólito , acostumbrada a ir de egregia por la vida - y vivir esa experiencia en comunión fue para mí de suma importancia. (12)

Capítulo I

La producción poética de Ana Rossetti y la crítica

Después de la muerte de Franco (1975), España ingresa en un período de profundas y paulatinas transformaciones económicas, políticas y culturales. En este contexto, se verifica un aumento de la producción editorial que da cabida a autores y obras hasta ese entonces censuradas o marginadas. Paralelamente, los jóvenes españoles toman estrecho contacto con la cultura europea y tras los últimos estertores del mayo francés, sueñan con un cambio radical en la vida y en el arte.

Producto de este proceso es la generación de "poetas novísimos" constituida por: Angel González, Gloria Fuertes, Guillermo Carnero y Pere Gimferrer, entre otras figuras. Su poética supone una ruptura con el paradigma representacionista del realismo social debido a la incorporación de lenguajes provenientes de la cultura popular: el cine, los comics, la televisión, el jazz y el rock' roll. Los "novísimos" visualizan el texto poético como un "evento" centrado en el proceso de escritura-lectura. Todos estos rasgos que hacen a su poética, remiten a un quiebre del concepto del sentido interpretado como una totalidad.

La producción de Ana Rossetti se inscribe en la tradición abierta por los "novísimos" al incorporar formas alternativas y marginales de cultura al discurso poético. Sin embargo, se aparta de ellos porque elabora una poesía

erótica que revierte los roles femenino / masculino de la seducción, construyendo una voz lírica difícilmente catalogable dentro de las convenciones del discurso masculino de la sexualidad.

Carmela Ferradans en " La (re)velación del significante: erótica textual y retórica barroca en 'Calvin Klein, underdrawers' de Ana Rossetti" (1990), sostiene que desde la publicación de *Los devaneos de Erato* (1980), el discurso poético de Rossetti está atravesado por una erótica barroca subversiva. En su interior, coexisten la mitología griega junto a la emblemática de la liturgia católica, "Cocó Chanel con Gilles de Rais, María Callas y Keats, Ibn Hazm de Córdoba y Lindsay Kem, el prerrafaelismo inglés y las imágenes publicitarias de ropa masculina" (184).

La poesía de Rossetti se constituiría, de este modo, en un verdadero "collage cultural" construido por procedimientos intertextuales, los cuales proponen nuevos referentes y permiten abrir el discurso a nuevos códigos erótico-textuales.

Los poemas "Calvin Klein, underdrawers" y "Chico Wrangler" serían, para Ferradans, los ejemplos paradigmáticos en los que se pueden leer dichos mecanismos. Ambos poemas tienen como paratexto imágenes publicitarias de ropa masculina. Pero, los dos textos subvierten el discurso publicitario a través de un procedimiento barroco que evidencia la erótica del texto verbal al obliterar la intencionalidad publicitaria del texto visual. Así, "Calvin Klein" es, según la interpretación de la ensayista "una lectura erótico-poética" de la firma Calvin Klein. Y más adelante agrega:

El poema de Rossetti desarrolla un juego erótico de ausencia / presencia: ausencia de los significantes – calzoncillo y pene – de las metáforas y presencia palpable de esa ausencia a través del deseo de posesión del otro que la voz poética expresa. Rossetti subvierte la publicidad de Calvin Klein en el sentido de que el deseo de posesión del cuerpo masculino que manifiesta la voz poética convierte el poema en puro juego erótico vaciando las fotografías de Klein de la intencionalidad publicitaria obvia de consumo del producto anunciado. (185)

Para Ferradans, el poema en su totalidad es una metonimia. Las imágenes de la ropa nombran una parte del cuerpo, y ésta, a la totalidad: Calvin Klein.

El texto de Rossetti emplea, fundamentalmente, imágenes táctiles que no sólo tienen por objeto describir un cuerpo sino verbalizar el deseo de posesión de ese cuerpo que aparece materializado con rasgos "alternantes" femeninos y masculinos.

La voz poética tampoco tendría un género fijo. El poema es un permanente envolver y desenvolver el cuerpo mediante el procedimiento barroco de "proliferación de significantes ocultos" (Sarduy, 1972).

En este tipo de metáforas, el significante de un determinado significado es escamoteado. Pese a ello, no se lo reemplaza por otro sino por una cadena de significantes que reenvían, metonímicamente, al significante ausente. En "Calvin Klein, underdrawers" el significante ausente es el órgano sexual masculino.

El poema instaura un juego semiótico que tiene por objeto el juego erótico planteado en términos de una ausencia. Para decirlo con mayor

precisión, se trata del juego erótico basado en el deseo de esa ausencia del significante que tiene como referente una parte de la anatomía masculina.

El texto expresa el anhelo de posesión del cuerpo del otro a partir de una voz poética que rodea una parte de él, sinecdóquicamente representada por la zona que cubre la ropa interior. Estrategia discursiva que invierte los términos tradicionales de la seducción: aquí, lo femenino es seducido por lo masculino. La erótica rossettiana rompe el discurso masculino clásico porque se apodera de él y lo reutiliza invirtiendo los roles sexuales en el juego de la seducción.

Estos mecanismos también se pueden observar en otros poemas de Rossetti. En ellos, la retórica barroca y el erotismo se dan la mano para romper el nivel denotativo del lenguaje. El juego con las metáforas de filiación barroca le permite a la poeta parodiar la propia tradición barroca de la poesía española y el discurso publicitario mismo. De este último, se apropia de sus imágenes para cambiarles el sentido, insertándolas en el contexto del discurso poético (el Arte) marcado por su barroquismo formal.

Este doble distanciamiento intertextual subvierte la finalidad consumista del lenguaje publicitario. El juego barroco no pretende vender objeto alguno, sino que aspira al puro placer textual. Sobre este aspecto dice Ferradans:

Para Rossetti seducir los mismos signos es más importante que la búsqueda de una verdad en el texto. (188)

La lectura semiótica propuesta por esta autora la faculta para aproximar la poética de Rossetti a las preocupaciones estéticas de los "novísimos". Éstos y la autora gaditana estarían dando cuenta de problemáticas concernientes a la "episteme postmoderna del pensamiento occidental", tales como: la autorreferencialidad, la hibridación discursiva y la intertextualidad y la apertura del texto hacia modalidades diferenciales de lectura.

En esta misma línea interpretativa se puede ubicar el trabajo de Andrew P. Debicki: "Intertextuality and Subversion: Poems by Ana Rossetti and Amparo Amorós" (1993). En este artículo, el crítico también insiste en afirmar que el uso de los procedimientos intertextuales en la poesía femenina española de los años '80, se relaciona con la cultura de la postmodernidad.

El empleo de estrategias intertextuales pondría el acento, por una parte, en la interacción texto-lector, y por otra, en la subversión de los modelos tradicionales referidos a las relaciones sociales y sexuales.

Acercas de *Los devaneos de Erato* de Rossetti argumenta que en este poemario, la intertextualidad está puesta al servicio de la redefinición de mitos y de convenciones, en función de las cuales, se golpea al lector con un lenguaje y unas situaciones explícitamente sexuales.

"Calvin Klein, underdrawers", "Chico Wrangler" y "Un señor casi amante de mi marido ..." pueden leerse en esta misma dirección. Debicki lo explica de este modo:

On the one hand, Rossetti's poetry also fits within major Spanish lyric traditions: it is founded on an underlying consciousness of human temporality (and a sense of language as battling against it); it uses language artfully, often making very skillful use of rhythms

and forms used in seventeenth-century Spanish verse, and combining modern settings with mythological allusions. The result is a very singular and significant work. (177)

La creciente participación de la mujer en la producción literaria española actual es el punto de arranque del artículo de Yolanda Rosas e Hilde Cramsie: "La apropiación del lenguaje y la desmitificación de los códigos sexuales de la cultura en la poesía de Ana Rossetti" (1991 - 1992).

A los nombres de Gloria Fuertes, María del Carmen Pallarés, Amparo Amorós, Carmen Martín Gaité, Marina Mayoral, Clara Janés se suma el de Ana Rossetti.

La hipótesis que guía el trabajo de Rosas y Cramsie sostiene que la nueva poesía femenina española muestra una gran tendencia hacia el intimismo, evitando, sin embargo, la lírica confesional lacrimógena y cualquier afán didáctico. Pero, por sobre todo, la novísima lírica peninsular cuestiona la relación "entre la conciencia y las formas femeninas". Las poetisas se apropian del discurso (machista) dominante para luchar por la construcción de un "yo" lírico auténticamente femenino. De allí, que sus textos puedan admitir una interpretación feminista.

El feminismo de estas autoras se expresa en términos existenciales, de realismo social, de vanguardismo, o, como en el caso de Rossetti, por el erotismo, para proyectar la visión del mundo de la mujer contemporánea.

Rosas y Cramsie analizan en su trabajo cuatro poemas de Rossetti desde el punto de vista de la crítica feminista. Dichos textos son: "Purifícame", "Calvin Klein, underdrawers", "Mi marinero en tierra" y "El jardín de tus delicias".

En cuanto a las dos primeras composiciones, se encargan de examinar en ellas, los procesos de afirmación personal del "yo" femenino y de la apropiación del lenguaje (machista) dominante. Y, en relación a los dos últimos textos, exploran cómo ellos transgreden los códigos sexuales impuestos a la mujer por la cultura patriarcal.

Fieles al pensamiento de la teórica del feminismo francés, Hélène Cixous, las autoras de este ensayo, analizan la construcción / afirmación de la identidad personal en "Purifícame" y "Calvin Klein, underdrawers".

El primero de los dos poemas mencionados es un texto que revisa el código cultural que coloca a la mujer en un molde de dependencia. Y, al mismo tiempo, revela una nueva actitud de la mujer actual: la del autoconocimiento. Éste, en el poema en cuestión, se verbaliza mediante la descripción de la experiencia del pasado. Para ello, Rossetti crea un hablante que se desdobra en la figura de un interlocutor interior. Desde los primeros versos, afirman Rosas y Cramsie:

(El poema) se estructura alrededor de una lucha entre el recuerdo y el presente, entre un antes y un ahora, entre un objeto y un sujeto. (3)

La mujer de hoy, parecería decir la composición de Rossetti, se encuentra a sí misma en su propio recuerdo para aprender de él. La vida le ha enseñado a la hablante lírica que la cultura patriarcal no le ha permitido forjarse una identidad propia. Para su búsqueda, el yo debe ir "fuera" del discurso paternal y de sus metáforas.

Hélène Cixous postula que las mujeres "must write their own selves into writing", mientras que el yo lírico de "Purificame" expresa: "yo albacea, boca divulgadora / que a tu dictado vive". Según las ensayistas:

En consecuencia, la afirmación de lo femenino está ligada tanto a la metáfora de la lectura como a la topografía de la escritura. (5)

Los versos citados más arriba expresan la innegable asociación cuerpo-lenguaje. Junto con Cixous, Rosas y Cramsie aseguran que si las mujeres quieren apropiarse del lenguaje expoliado por el sexo masculino, deben formular un discurso, que al hablar de la sexualidad femenina, niegue de modo explícito la agresión masculina.

En "Calvin Klein", Ana Rossetti, propietaria ya de su discurso, presenta un proceso de sutil penetración por la mirada. Las mujeres no pueden ser más silenciadas, y a ellas mismas, les corresponde hacer que su discurso circule. Ana Rossetti acepta, aquí, el desafío.

En este poema, el lector asiste a la alteración de una realidad que le es familiar; la de una prenda de vestir: un calzoncillo. Las imágenes que lo nombran no sólo expresan el deseo sino que producen una objetivación por parte de la hablante que "moldea" con el objeto imaginado el cuerpo del "tú". El empleo de las imágenes visuales consigue que la ropa sustituya el cuerpo.

"Calvin Klein" ha logrado romper los significados que connotan conformidad. Por lo tanto, el poema se "coloca" fuera del lenguaje falocéntrico puesto que "ha reinventado el discurso" y "deconstruido la jerarquía de género".

"Mi marinero en tierra" alude intertextualmente por su título, al primer libro homónimo de Rafael Alberti: *Marinero en tierra* (1925). Pero, en Rossetti la inclusión del pronombre posesivo "mi" connota el acto de posesión o de propiedad del hablante lírico femenino. Para interpretar este poema, Rosas y Cramsie se alinean junto a lo expuesto por Julia Kristeva en "Women's Time" (1986). En este sentido, "Mi marinero en tierra" pondría de relieve una nueva visión del mundo dentro de los múltiples discursos acerca de la sexualidad. El discurso dominante ha desplazado a un segundo lugar el acto sexual, y como consecuencia de ello, el discurso por sí mismo ha devenido en actividad sexual convirtiendo a la mujer en objeto.

En "Mi marinero en tierra", Rossetti invierte esta teoría y con Kristeva, parecería expresar que la mujer debe encontrar su especificidad en la conjunción de lo sexual y de lo simbólico.

El título del poema "El jardín de tus delicias" es una metáfora sensorial que tiene por referente el cuerpo del amante hecho de flores. La hablante lírica no asume con respecto a él una actitud "típicamente" femenina: suave o mansa. Por el contrario, manifiesta una postura beligerante, radical y dura, autopresentándose con la imagen de la madre devoradora de sus hijos.

A partir de la lectura lacaniana de Kristeva, las autoras de este ensayo argumentan que, nuevamente, en el aludido poema, Rossetti subvierte los papeles sexuales. Ello es notable, por ejemplo, al conferirle a la imagen de la lengua un simbolismo fálico, ya que aquélla penetra la oreja del hombre. Las flores, pedazos del cuerpo del amado, son deshojadas entre las piernas de la mujer. De este modo, la hablante lírica adopta una posición "quasi-salvaje,

animal y antropofágica". Su erotismo hedonista se satisface, no con la posesión de la totalidad del Otro, sino con sus fragmentos.

Por otra parte, el poema no presenta signos que den cabida a la expresión del sentimiento amoroso, intelectual o espiritual. El otro es representado desde una dimensión exclusivamente física. Rosas y Cramsie se preguntan entonces:

¿Es que este hablante poético se niega al amor dentro de su connotación tradicional, o que esta concepción no cabe en su visión del mundo?. (10)

Del análisis comparativo entre estos cuatro poemas, las autoras concluyen que en "Purifícame" y "Calvin Klein" hay un cuestionamiento del "yo", una búsqueda de la identidad y una cierta contención lingüística. Mientras que en "Mi marinero en tierra" y en "El jardín de tus delicias" se presenta un lenguaje poético moldeado por la libido.

Este análisis, insistimos, alineado, básicamente, desde el feminismo teórico de Hélène Cixous, lee en los cuatro poemas que constituyen su corpus, la subversión de los códigos patriarcales que dominan el discurso femenino.

Según Cixous, para revertir la dominación patriarcal la única alternativa para la mujer es hablar desde un lugar que exprese la sexualidad femenina negando la dominación y la agresión masculina. Los poemas de Rossetti parecerían alcanzar este cometido en la medida en que ejemplifican, discursivamente, la diferencia sexual. Como lo sugiere la propia Cixous, Rossetti, mujer, entonces escribiría con "su propio cuerpo".

La problemática de la corporalidad en la poesía de Rossetti reaparece en el artículo de José María Naharro-Calderón "Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano" (1994). Este ensayo es una respuesta a aquéllos que aún hoy sostienen el recato de la literatura española en su tratamiento de lo erótico. El ensayista contrargumenta en torno a esta hipótesis con los ejemplos, entre otros, de *La Celestina*, de *El libro del Buen Amor*, de la tradición andalusí y de la literatura áurea: María Zayas y Sotomayor.

La poesía de Rossetti y Escolano sería para este crítico, una reelaboración innovadora de la visión erótica que se esconde entre los pliegues del "lenguaje clásico, marino, religioso y contemporáneo". Ambas poetas parten de la tradición del clacisismo grecolatino para torcer el rumbo hacia los lenguajes actuales y los discursos ginoandróginos. Rossetti, en particular, elige el atajo de la mística hasta confluir con Escolano en los mitos modernos que se encarnan en las melodías del rock, del soul y del folk norteamericanos.

Por otra parte, la presencia del cuerpo en los textos de estas dos poetas se remonta a la tradición carnavalesca gaditana y al culto a las "puellae gaditanae". Pero, además, los orígenes de la poesía andalusí se encuentran en el mismo Corán: los placeres del cuerpo son modos de asumir la esencia humana. Esta idea también es recogida por la presencia de las voces femeninas en la primitiva lírica castellana, en las jarchas, y en la poesía popular galaico-portuguesa: las cantigas d'amigo.

La lectura que realiza Naharro-Calderón de la obra de estas dos poetas se ubica entre los límites de la lectura ideológica y los de la ginocrítica de la

teórica del feminismo americano, Elaine Showalter. No obstante, su interpretación no sólo se asienta en estos dos marcos teóricos sino que se expande hacia una mirada de tipo cultural. En este sentido, el cuerpo es una construcción cultural que hay que des-velar.

En *Los devaneos de Erato* el crítico constata que los poemas de Rossetti implican una superación de la tradición de la literatura erótica, la cual tiende a la objetivación pasiva del cuerpo de la mujer a través de la mirada contemplativa del hombre. Sin embargo, este libro es un claro intento por representar el cuerpo masculino y las sensaciones femeninas desde una óptica también femenina.

En el poema "A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo" se explicita la manera en que la mujer controla sus reacciones sexuales, impone sus puntos de vista y deshace mitos "esenciales". La hablante lírica atribuye, jocosamente, su virginidad a la impotencia de su pareja masculina.

Otra teórica del feminismo francés, Luce Irigaray, afirma que la mujer está capacitada para experimentar el placer heterogéneo a diferencia del hombre, "castrado" por la centralidad de sus órganos sexuales y de su discurso. Por ello, si se trata de dar cuenta de la diferencia del cuerpo femenino castrado falocráticamente por el hombre, se hace necesario deconstruirlo. Y para tal fin, ninguna forma resulta más desmitificadora que aquélla que consiste en postular la impotencia masculina como fuente inhibidora del placer femenino.

El poema titulado "Diotima a su muy aplicado discípulo" también permite visualizar el juego erótico-irónico al que Rossetti somete la tradición. En este texto, como en otros, los cuerpos de Rossetti nunca quedan

completamente al descubierto. El lenguaje poético rossettiano elude el exhibicionismo del discurso masculino pornográfico para revelar progresivamente el cuerpo.

La cultura falocrática ha exigido, por un lado, que las mujeres miren sin ser ellas mismas fuentes de la mirada; y por otro, que sean vistas, a su vez, como objetos. En Rossetti, el cuerpo se revela interna y externamente, y la que ve y siente es casi siempre una mujer, o un hombre homosexual, sin intermediarios visuales masculinos. También en el caso del amor lésbico, éste se muestra como no subordinado al foco masculino, en poemas como: "Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales", "De cómo resistí las tentaciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal" y "Triunfo de Artemis sobre Volupta".

En el caso de los poemas en que se objetiva el cuerpo masculino mientras que el femenino lo contempla sin tapujos, extrañamente, aquél aparece cubierto e inaccesible para la consumación del deseo.

El antiguo oficio de sastre de Rossetti podría explicar, para Naharro-Calderón, "la saturación léxica del vestido como metonimia o sinécdoque del cuerpo". Este aspecto se haría evidente en los poemas "Embriágame", "Calvin Klein, underdrawers", "Chico Wrangler" y "A un traje de pana verde que por ahí anda perturbando a los muchachos"; estos dos últimos textos pertenecen al libro *Indicios vehementes. Poesía (1979 - 1984)*.

En los escasos poemas de amor homosexual, como "A Sebastián, virgen", sólo se lo sugiere como una posibilidad.

Además, en *Devocionario* tiene lugar la deconstrucción de la pareja sagrado-profano. El primer término de la oposición aparece como el ámbito de la transgresión, reservada ésta a lo profano por la tradición cristiana.

En este marco, las figuras de los ángeles se desdibujan entre los bordes de la tradición profana y los de Eros y Cupido, en tanto símbolos clásicos. Pero, por sobre todo, dicho desdibujamiento se fundamenta en la ambigüedad sexual que la representación angélica ha tenido desde la antigüedad. El ángel hermafrodita desarma aún más la especificidad sexual de los cuerpos. En definitiva, afirma Naharro-Calderón:

El cuerpo deconstruye al cuerpo, borra los límites de su identidad, en una comunión de márgenes que abre nuevas perspectivas para la tradición erótico religiosa, el sendero del sueño abierto por la poesía (...). El cuerpo se alza como espacio sagrado de paradójica transgresión donde la oposición sujeto / objeto queda disuelta. (92)

La relación sagrado-profano también es comentada por John C. Wilcox en el ensayo ya citado. Allí afirma con respecto a *Devocionario*:

Con *Devocionario*, Rossetti ha empezado una reflexión sobre su pasado, y en particular sobre la educación religiosa que recibió por la Iglesia, por los miembros de su familia, y por la sociedad de aquel entonces. (535)

Los poemas de *Devocionario*, según Wilcox, no harían más que señalar el fracaso de la Iglesia Católica que, en lugar de calmar el alma agitada de una adolescente, la estimula sexualmente con la sagrada hostia y que en

vez de inculcar el amor espiritual en las jóvenes, introduce en sus fantasías el deseo mundano.

La poeta maneja hábilmente la retórica de sus textos para desplazar la visión patriarcal dominante e imponer su propia mirada feminista sobre los ritos eclesiásticos. Los poemas de Ana Rossetti conducirían al lector masculino a meditar acerca de la fuerza distorsionadora que los rituales logofalocéntricos pueden ejercer sobre la mujer.

La relación "discurso poético-cuerpo-cultura" es puesta de manifiesto por Mirella Servodidio en su artículo "Ana Rossetti's Double-Voiced Discourse of Desire" (1992). En él, la crítica enfatiza la entrega de la poesía de Rossetti a la fuerza de Eros. Su lenguaje poético se halla investido del poder que le confiere la presencia de una desbordante energía sexual resultante de la construcción de una sintaxis de la anatomía humana. Su escritura es una celebración del cuerpo y de la "jouissance".

La poesía de Rossetti, al igual que la de sus contemporáneas españolas, evita la oposición "cuerpo-alma" que ha gobernado el pensamiento occidental. El discurso rossettiano no visualiza las relaciones genericas ni en términos meramente biológicos ni tampoco supone una "carnalidad desintelectualizada". Más aún, su poesía asume un notorio compromiso en favor de una renegociación de las relaciones de poder y de las de género. Actitud que debe comprenderse dentro de lo que Servodidio denomina "the context of a post-modern social constructionism".

Su lenguaje poético surge de su fuerza individual más que de la experiencia social, hecho que refleja el "ethos" contestatario, rebelde y disruptivo de los años '70, década con la cual la poeta mejor se identifica. El

"poder" que predica la poesía de Rossetti se basa en la adopción de una doble voz discursiva que promueve las "mediaciones" más que una ideologizada jerarquía de oposiciones binarias. De este modo lo expresa Servodidio:

Exclusions, separations and distinctions between body / mind, active / passive, nature / culture, public / private etc. are dislodged and blurred. Even more, the paradigm of male / female opposition, with its inevitable negative evaluation, is also overturned. Taking pleasure in both a feminine and masculine mode, Rossetti's evinces the ability – in Sarah Kofman's terms – to "jouir d'une maniere double". (321)

Este gozar de una manera doble se expresa en la representación, sin restricciones, de las relaciones de género. Todas las modalidades del deseo aparecen textualizadas: hombre / mujer, mujer / hombre, hombre / hombre, mujer / mujer, viejo / joven (del mismo o de diferente sexo). Así como tampoco hay limitaciones de ninguna índole para la representación de las relaciones sujeto / objeto, activo / pasivo, cuerpo / voz.

El dualismo pertinaz de la poesía de Rossetti proclama constantemente el vínculo indisoluble entre el cuerpo y el alma. De allí que para verbalizarlo, apele a procedimientos de raigambre neobarroca, tales como: las metáforas, el hipérbaton, la personificación, el encabalgamiento y la anáfora.

Rodney Williamson, en el artículo citado en nuestra **Introducción**, "Estilo y textualidad en *Devocionario* de Ana Rossetti" (1995), estudia desde un punto de vista cuantitativo y diacrónico, la evolución del estilo barroco de la autora, desde *Los devaneos de Erato* (1980) hasta *Yesterday* (1988), centrando su análisis, particularmente en *Devocionario* (1986).

El ensayista observa en la obra de Rossetti que, a nivel del léxico, el barroquismo se concentra en la articulación de campos semánticos. Y, por otro lado, el sustantivo, el verbo y la estructura oracional son las categorías morfo-sintácticas en las que el estilo barroco se hace más ostensible. Asimismo, señala la necesidad de completar el análisis con los datos que pueda aportar la organización discursiva del texto poético.

Desde un punto de vista temático-compositivo, concluye el Profesor Williamson:

Si bien los primeros devaneos poéticos de Rossetti en 1981, representan un encuentro sensual con el instante amoroso, *Devocionario* de 1986 se plantea la tarea mucho más ambiciosa de reconstruir el instante como historia. (...) vivir la historia, vivir su historia es construir su mundo, construir el mundo. Sólo le es posible al ser humano a través de las palabras. Éste sería a nuestro parecer el sentido último del estilo barroco: la cuidadosa reconstrucción del mundo a través de las palabras, más allá del placer, del dolor, de las emociones primitivas. Implica vivir las dualidades, las contradicciones las profundas ambigüedades de la existencia. Pero no con la amargura y el desencanto que algunos han creído característico del arte barroco del siglo XVII. (10)

La representación de la temporalidad en su mera instantaneidad, tal como lo expresa Williamson en esta cita, es una problemática que trabajaremos en nuestros **Capítulos II y III**, puesto que ella se relaciona con la especificidad de la escritura poética que los textos de Ana Rossetti vehiculizan en *Indicios vehementes*.

Rosa Sarabia en su artículo "Ana Rossetti y el placer de la mirada" (1995), estudia los medios por los cuales se vale la poeta para representar el deseo erótico. Son básicamente dos: el tacto y la mirada. Con respecto a esta última, señala Sarabia que, tanto el psicoanálisis como la teoría feminista, le han asignado un rol de privilegio en la conflictiva constitución de la subjetividad femenina.

Contra estos argumentos, el estudio de esta autora se propone demostrar que la construcción del placer y la mirada femenina responden a imperativos culturales. En la poesía de Rossetti se verificaría la constitución de una mirada que responde a estos delineamientos culturales, en la medida en que crea un ojo que se acerca o se distancia del objeto de deseo, el cuerpo masculino.

La poesía de Rossetti erotiza todo cuanto ve y toca. Sus textos hablan del placer por la lectura y también, por la escritura. Un placer para el cual el lenguaje está puesto al servicio de la producción de una sinestesia plural: el tacto y la vista prevalecen sobre los otros sentidos. La vista y el tacto, determinados cultural e históricamente, definen el goce sexual y el estético y sus relaciones con el yo. La intervención de los códigos culturales le permite a Sarabia sostener que la identidad no es una instancia fija. En ese sentido, la autora también remarca la androginia o indeterminación genérica presente en los textos rossettianos. Al respecto afirma Sarabia:

En otras palabras, la articulación del deseo erótico femenino se desplaza hacia diversos puntos de convergencia y divergencia que impiden que su focalización sea privilegiada. (...). Se trata en todo caso de una dinámica que se da a partir de una crisis de autoridad

moral. Cuestionada toda moral y verdad única, toda categoría fija y estable de la identidad y del significado, una de las definiciones que se están manejando hoy día es que la sexualidad es una construcción social o cultural más que una marca genética y/o natural. Borradas las fronteras el placer se diversifica y la mirada viaja con él . (11-12)

En nuestra **Introducción** nos propusimos como objetivo sintetizar los aspectos más sobresalientes de las lecturas críticas sobre la producción poética de Ana Rossetti. También, hicimos hincapié en el hecho de que la mayoría de esa lecturas estudian la poesía erótica de nuestra autora, desde el análisis feminista, semiótico-textual y/o cultural. Otros trabajos han ahondado en la delimitación de los rasgos estilísticos barrocos presentes en los textos rossettianos.

Nuestro objeto de estudio no es el corpus textual "erótico" de Rossetti, si bien, como intentaremos demostrar en los **Capítulos II y III**, el goce sexual es transferido al dominio estético mediante el procedimiento que damos en denominar "estetización de la muerte". La problemática del placer, sexual y estético, es pertinente para el análisis de nuestro corpus y el comentario de las seis composiciones incluidas en *Indicios vehementes* . Ello se debe a que, a nuestro juicio y tal como han abordado la cuestión el psicoanálisis y el feminismo francés, la particular experiencia del goce femenino se asocia a la constitución sui generis de su subjetividad. Este tópico lo discutiremos en nuestro **Capítulo II**. En él, problematizaremos, de modo provisional, la relación entre la subjetividad, la experiencia poética y la escritura femenina.

Tampoco, nos abocaremos a un estudio estilístico de la dimensión barroca de la poesía de Rossetti. La inversión del sentido de la que hablaremos en los **Capítulos II y III** y en nuestras **Conclusiones**, no remitiría a la

parodización de cierta tradición literaria española, señalada en el presente capítulo por algunos de los autores reseñados. La parodia podría ser aproximada al problema de la construcción enunciativa de la identidad sexual y poética en la escritura.

Para concluir, el propósito que guió la redacción de estas páginas, fue ilustrar el estado de la crítica sobre la obra de Rossetti, enfatizando las zonas que se relacionarían con nuestra propia lectura, a los fines de iluminarla y no para aplicar, mecánicamente, los resultados de otras investigaciones a la nuestra.

Capítulo II

Los textos y sus contextos

Para el logro de los objetivos propuestos en nuestra **Introducción**, procederemos en esta sección al comentario de los seis poemas que conforman el contexto de los tres textos mencionados precedentemente.

En principio, conviene recordar que el poemario *Indicios vehementes* está encabezado por la inclusión de dos citas, a la manera de definiciones lexicográficas, de los términos "indicios" e "indicios vehementes":

Indicio:

Acción o señal que da a conocer
lo oculto.

Indicios vehementes:

Aquellos que mueven de tal modo
a creer o conjeturar una cosa, que
ellos solos equivalen a prueba
semplena.(78)

La palabra "indicio" tiene una significación específica dentro del campo de la teoría semiótica. Concretamente, fue el lógico americano Charles Sanders Peirce quien a mediados del siglo pasado, sentó los principios de la disciplina llamada "semiótica". Fundada ésta en una matriz lógico-pragmática, la semiótica peirceana – y la de sus continuadores angloamericanos – se propuso como una ciencia general de los signos.

El mismo Peirce se encargó de delinear en sus *Collected Papers* (1960) una tipología del funcionamiento sígnico. Dentro de ella, se encuentra la clásica definición del signo indicial:¹

(Un indice est) un signe ou une représentation qui renvoie à son objet non pas tant parce qu'il a quelque similarité ou analogie avec lui ni parce que qu'il est associé avec les caractères généraux que cet objet se trouve posséder, que parce qu'il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l'objet individuel d'une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d'autre part. (158)

Un signo asume el estatuto de índice si guarda con su objeto o referente una conexión física, lógica o existencial. El reconocimiento de esa relación está mediatizada por otro signo, el interpretante (no necesariamente un intérprete humano). A este tipo de signo, Peirce lo define del siguiente modo:

Je l'appellerai *l'interprétant logique*, sans pour autant décider si ce terme s'entendra ou non à autre chose qu'à la signification d'un concept général, bien que certainement en relation étroite avec elle.

¹ Las citas de Peirce en francés, corresponden a Deledalle, Gérard, ed. *Charles S. Peirce. Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

(...) On peut trouver que le seul effet mental qui puisse être ainsi produit et qui ne soit pas un signe, mais qui soit d'une application générale, est un *changement d'habitude*, si l'on entend par changement d'habitude une modification des tendances à l'action d'une personne, résultant d'expériences antérieures ou d'efforts antérieurs de sa volonté ou de ses actions, ou d'une complexe de deux genres de cause. (131)

La lectura del signo efectuada por su interpretante obedece, según Peirce, a una especie de "impulso ciego".

¿Qué nexos, entonces, se pueden establecer entre estos conceptos de la teoría peirceana y las dos citas o definiciones del comienzo de nuestro poemario?. La respuesta la brinda la misma Ana Rossetti en el citado fragmento de la entrevista con el que cerráramos nuestra **Introducción**. La autora allí hace referencia a la conexión "arte-vida" en términos de la experimentación de la belleza. Tener conocimiento de lo bello es "sentirse tocado". Para ella, como para el filósofo americano, no hay posibilidad de conocimiento sin un contexto de referencia, fuera de una circunstancia en particular. El conocimiento, entonces, puede ser asunto de lo particular y de lo concreto. Los signos indiciales son proveedores de conocimiento en la medida en que señalan o indican la relación signo-objeto. Pero, ella siempre está mediatizada por el contexto en el cual se produce. Por eso, dice Rossetti, que un indicio es "la acción o señal que da a conocer lo oculto".

Conocer es una acción y sólo se puede conocer o tener experiencia de algo a partir de signos. Sin embargo, para Peirce, la vida de los signos se rige por las leyes de la inferencia. Mas no se trata de la inferencia deductiva o inductiva. Existe otro modo de pensar y conocer que hunde sus raíces en la experiencia misma del objeto, de un objeto en particular, ocurrida aquí y

ahora. Se trata de un tipo de conocimiento "construido" a partir de la elaboración de hipótesis o conjeturas cuya base son los sentidos. Es un modo de conocer que supone el establecimiento de relaciones de contigüidad entre la experiencia de un hecho y el sentido de ese mismo hecho.

A esta modalidad del conocer, hipotética, conjetural e indiciaria, Peirce la denominó "abducción". A ella parecería referirse Rossetti con sus "indicios vehementes". Peirce define el razonamiento abductivo como:

Une abduction est une méthode pour former une prédiction générale sans assurance positive qu'elle réussira dans un cas particulier ou d'ordinaire, sa justification étant qu'elle est le seul espoir possible de régler rationnellement notre conduite future, et que la induction fondée sur l'expérience passée nous encourage fort à espérer que l'avenir, elle réussira. (188)

Abducir significa formular una ley general a partir de una relación entre individuos particulares: entre un dato y un resultado dado. Pero, para buscar la ley general que subsuma el fenómeno particular, el intelecto que conoce debe proceder por "saltos", a "ciegas", pues es sólo la experiencia actual del hecho y otras situaciones del pasado, las que permiten establecer el nexo inferencial entre el signo, su objeto y lo que éste significa para aquél.

Entre la realidad y el universo del sentido sólo hay una mediación: la del lenguaje, la de la vida de los signos en el interior de la semiosis. No existe posibilidad de experiencia o de conocimiento, de producción de sentido más allá de los códigos, de un lenguaje de referencia. Éste sería el significado de la inclusión de las dos citas al comienzo del poemario, las cuales definen a partir

de allí, un recorrido de lectura: la relación "arte(poesía)-vida experiencia-muerte". "Se dat suis manibus", " ... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas", no harían más que confirmar nuestra hipótesis interpretativa.

Los tres poemas, en cuanto ellos mismos son signos, indicarían referencialmente el sentido de la relación expresada más arriba. En última instancia, la estética es el ámbito de la interpretación. Y ya expresamos que no hay interpretación fuera del proceso sígnico, de la vida del lenguaje. Además, señalamos que el acto de conocer y el de su equivalente, el de interpretar, demandan un lazo experiencial. Sin embargo, la construcción del nexo experiencial difiere notablemente si comparamos los tres poemas que constituyen nuestro corpus con los restantes seis poemas que forman parte de *Indicios vehementes*. Dichos poemas son: "Introito", "Nightingale", "Ahora", "El durmiente", "... Y huyendo permanece" e "Invitatorio".

Las seis composiciones remiten referencialmente a la relación "arte-experiencia". Y, en este contexto, "experiencia" es sinónimo de producción de palabra poética.

"Nightingale", "Ahora" y "El durmiente" tienen como base referencial el suicidio de tres personajes en particular. En el primero de los poemas de este listado, se textualiza la muerte del político americano James Forrestal (1892 - 1949). "Ahora" es la reflexión de una persona, cuya identidad tras la lectura del texto desconocemos, que está a punto de ahorcarse. Y, "El durmiente", es la reacción de la poeta frente al suicidio de un amigo íntimo. Sabemos este dato, no por la composición misma, sino porque como lo apunta John C. Wilcox, en el artículo que citáramos en más de una

oportunidad, Ana Rossetti en una entrevista con Emilio Coco, ha confesado que este poema "salió de un amigo mío que se suicidó tomándose unas pastillas" (529).

"...Y huyendo permanece" también tiene como motivo el suicidio por ahogamiento de la poeta alemana Carolina de Günderode (1780 - 1806).

No obstante, ni "Introito" ni "Invitatorio" tienen como asunto el suicidio. Estos dos poemas, a nivel temático, constituyen una reflexión acerca de la creación poética. En ese sentido, son el marco semántico-pragmático que posibilita la interpretación, no sólo de los cuatro poemas referidos al suicidio, sino también la de los que tienen como pretexto anecdótico, la muerte de los tres poetas románticos ingleses. Ambos manifiestan un funcionamiento absolutamente autorreferencial dentro de la economía del poemario. Para decirlo con mayor precisión, podríamos conjeturar que los dos poemas desarrollan una dinámica de naturaleza sui referencial.

La autorreferencialidad se evidencia, insistimos, en el plano de los contenidos; mientras que desde el punto de vista enunciativo, las dos composiciones han sido producidas a partir de la puesta en escena del procedimiento que Émile Benveniste, en "El aparato formal de la enunciación" denomina "el cuadro dialógico de la enunciación". Ésta se lleva a cabo mediante la lexicalización explícita de la relación "yo-tú", señalada por la deixis pronominal y verbal.

Entonces, como lo apuntáramos más arriba, la construcción de la experiencia poética en "Introito" e "Invitatorio" es el tema de ambos textos. Y, simultáneamente, la deictización, centrada en la persona "yo", es el principio

constructivo operante en ellos, que da cuenta desde el interior de los textos, de su propio proceso productivo.

También, como lo hemos esbozado anteriormente, la construcción de dicha experiencia poética en los dos poemas asume un carácter netamente diferente en relación a "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas".

Estas tres composiciones están proferidas a partir del predominio de la no persona enunciativa, desde la tercera persona gramatical. Empero, como se podrá observar a partir de nuestro análisis, la subjetividad se halla enmascarada a partir de una panoplia de unidades lingüísticas connotativas, que obstinadamente nombran su presencia.

El supuesto ocultamiento del "yo", se debería a una estrategia discursiva que consiste en la construcción de una ambigua mirada transmutada en voz lírica que describe el momento de la muerte de los tres poetas desde un registro pretendidamente neutro.

La "neutralidad" enunciativa en la descripción, en última instancia, posibilitaría el salto metacomunicativo: a partir de la mirada-voz impersonal, estos tres poemas textualizan el drama de la escritura que los origina. La tragedia de tres jóvenes escritores desaparecidos tempranamente, es la plataforma referencial que le permite al escurridizo yo lírico metacomunicar el significado que, para él, adquiere la propia práctica de la escritura poética.

Hemos dicho neutralidad enunciativa en un doble sentido. Por una parte, efecto de ausencia de la subjetividad y, por otra, exclusión de toda marca que remita al género (femenino o masculino) del sujeto de la enunciación.

Por el contrario, "Introito" contiene las huellas genericas del sujeto de la enunciación, que atraviesa al poemario en su conjunto. El yo enunciativo se deja escuchar insistentemente en todas las otras cinco composiciones. El poema en los versos veinticinco, treinta y dos y treinta y cinco señala, con el uso de los adjetivos "soberana", "despiadada" y "vencedora", respectivamente, a un enunciador femenino.

En "Nightingale" ocurre un fenómeno similar. En el verso once "traspasada de ti hasta la muerte", el enunciador se marca genericamente mediante el uso del adjetivo femenino.

Este mecanismo relativo a las huellas del género no se reitera en ninguno de los otros cuatro poemas, que son el contexto de nuestro propio corpus: "Ahora", "El durmiente", " ... Y huyendo permanece" e "Invitatorio".

Desde ahora podemos anticipar una interpretación: por su enunciación, *Indicios vehementes* en su totalidad nos habla de la fractura del concepto de sujeto entendido como una totalidad. Por un lado, el poemario está armado sobre la base de dísimiles registros enunciativos y, por otra, juega con la ausencia-presencia de significantes textuales genéricos. Estos hechos se ligan, de una parte, a la crisis de representación de macro categorías, como la de la subjetividad. La emergencia de múltiples identidades hablaría de un fenómeno constitutivo de nuestra cultura postmoderna finisecular. Y, por otro, se vinculan con la relación "discurso poético-lenguaje / escritura femenina". Puesto en otros términos: la ubicuidad del sujeto enunciador aludiría también a la relación "arte-experiencia" y a la modalidad específica que ésta adquiere en un contexto, por lo pronto cultural, sesgado por la inestabilidad del significado.

Remarcamos, en relación a este último punto en nuestra **Introducción**, que dentro de los objetivos que nos propusimos alcanzar en nuestra Tesis, no se incluye el analizar exhaustivamente esta problemática, puesto que por distintas razones, nos veríamos excedidos por ella. No obstante, los seis poemas que no forman parte de nuestro corpus y, en consecuencia, las cuestiones que ellos plantean para su interpretación, son el contexto de referencia más inmediato para la lectura de los textos que hemos seleccionado para analizar.

A estas alturas, se hace necesario que revisemos, someramente, los poemas: "Introito", "Nightingale", "Ahora", "El durmiente", "...Y huyendo permanece" e "Invitatorio" .

"Introito" está estructurado como una serie de treinta y ocho versos, incluye un subtítulo por demás sugestivo: "Natura ordenatus ad imperandum". El mismo no sólo resulta iluminador para la decodificación del poema sino para la del poemario en su totalidad. "Ordenado, consagrado por la naturaleza para mandar" remite, por una parte, a la estructura agonística de "Introito". Y, por otra, al referido matiz autorreferencial que permea a *Indicios vehementes* : en tanto la escritura poética se configura como ordenadora de lo "real." Sin embargo, no debemos olvidar un dato extratextual que tiene repercusiones en estos mismos textos: estamos en presencia de una escritura poética femenina.

La escritura agonística de "Introito" se manifiesta en la partición sintáctica, retórica y enunciativa con que ha sido producido.

El poema es un diálogo entre un yo femenino y un tú masculino. La identidad genérica del yo, recién se empieza a nombrar en el verso

veinticinco. Hasta ese punto, el enunciador se dirige a un "tú", destinatario masculino interno, lexicalizado por el apelativo "desconocido mío" (v. 23 y luego, v. 37), y por la deixis verbal y pronominal de segunda persona: "durmieras"(v. 2), "establecías" (v. 11), etc., "te" (v. 1), "a ti mismo" (v. 21) y por la adjetivación "enfermo" (v. 16). Con este adjetivo, cuya aparición se registra en el verso dieciseis, se aclara la identidad sexual del enunciario.

En realidad se trata de un desdoblamiento del sujeto enunciador, que hasta el verso veinticuatro, se dirige al destinatario masculino con la repetición anafórica del nexos subordinante condicional "si", repetido en siete ocasiones. Mediante el uso de las oraciones-enunciados condicionales, el enunciador le recuerda al enunciario, a partir de una serie de metáforas, su "rara alianza" (v. 11) con la poesía.

Dichas metáforas remiten a los tópicos con los cuales están contruidos los otros poemas de *Indicios vehementes* : la belleza, el registro de lo real por los sentidos (la vista y el tacto), el preciosismo de las joyas, el fuego creador, la tristeza y el dolor.

Cuando emergen en la superficie textual la imagen de la enunciativa femenina (v. 25), el poema que ha sido proferido, básicamente en modo indicativo, comienza a señalar el rasgo agónico que postulamos, a partir del empleo, cada vez más frecuente hasta el verso treinta y cuatro, del modo subjuntivo. La lucha se plantea en términos de la identidad enunciativa. Debemos colegir, de la identidad poética, escritural, y también sexual. La enunciativa opone su libertad de acción frente al Otro poético-sexual nombrado por el apelativo "desconocido mío" y la metáfora del espejo: "y el atrevido espejo que igualarme pudiera", (v. 27) e "Incapaz de adorar lo que a

mí se me asemeja" (v.31). Estas metáforas aluden al desdoblamiento discursivo del sujeto enunciador, pero ellas también hablan de un espejo que, para él, no debe ni puede reproducir "lo mismo", ni en términos de la realidad objetual ni en los de la praxis poética y en los de la especificidad genérica. No es la imagen del *doppelgänger*, del doble romántico, que en última instancia, supone una estética representacionista y la fijación de los roles sexuales. De allí que en este poema, la tensión por el sentido de la identidad sexual se traduzca en el uso del modo subjuntivo, el modo que presupone el valor lógico de la posibilidad.

Asimismo, si desde el verso veinticinco hasta el treinta y dos, la ya autonombra enunciadora, plantea la polémica por la definición acerca de la Otredad, desde el verso treinta y tres hasta el treinta y cinco, se sitúa frente al terreno retórico de la paradoja.

"Pero si derrotada / me fuera insoportable someterme, / vencedora, perdiéndote, no lo resistiría", el uso paradójico de estos versos explicaría el estatuto ambiguo, desde un punto de vista genérico y enunciativo-gramatical, que asume el sujeto enunciador a lo largo del poemario. La paradoja parecería metacomunicar que el sujeto "ordenado por la naturaleza para gobernar", sucumbe frente al poder de la escritura poética. El único vencedor en esta batalla que se libra en el terreno del autoconocimiento es el lenguaje. El referente discursivo del apelativo "desconocido mío" es la poesía misma.

El apelativo "desconocido mío" connota, precisamente, esa aventura lingüístico-cognoscitiva que asume el yo. El juego lingüístico definirá los posicionamientos subjetivos, los deslizamientos errátiles de la subjetividad en *Indicios vehementes*.

En "Introito" es evidente el predominio del pretérito imperfecto de indicativo para denotar una acción habitual acaecida en el pasado. En este caso, el pasado debe leerse como el recuerdo de la propia memoria poética desdoblada y puesta en actitud de autoconocerse. Además, el pretérito imperfecto ocurre utilizado dentro de cláusulas, en su gran mayoría, condicionales cuya función es circunscribir al Otro poético-sexual.

En los tres últimos versos de la composición, sin embargo, se utilizan verbos en presente. El presente de definición en el verso treinta y seis: "Son débiles corazas el amor y el orgullo" y el presente enunciativo en su grado "cero", en los dos versos finales: "Desconocido mío, afortunado es / que todavía te sueña".

El aludido presente de definición es un indicio que anticipa la temática del poemario: algunos de los poemas que continúan a "Introito" tematizan el amor. Hablan del amor humano como "El durmiente" y "...Y huyendo permanece". Pero el amor en ellos está asociado a la muerte y/o a la escritura.

El presente de la enunciación a partir del cual está proferido el verbo "ser" en el verso treinta y siete, junto al adverbio "ahora", también anticipan otro de los principios constructivos del poemario así como su temática: la idea del tiempo contenido en un instante, el del aquí y ahora enunciativos. La creación y el Otro yo poéticos, metaforizados verbalmente por el sueño en el verso final, son los nombres de la pulsión enunciativa por retener el tiempo en un instante. Este rasgo caracteriza a las superpuestas estructuras enunciativas que recorren el poemario. Volveremos sobre este punto cuando nos aboquemos al tratamiento de "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas".

"Introito" resumiría algunas de las características que la crítica ha señalado como definitorias de la poesía de Ana Rossetti. Si bien este poema y el poemario al que pertenece, no enfatizan la zona erótica de su producción, en ellos está presente de un modo recurrente, el problema de la ambigüedad de la identidad sexual, pero a nivel de la composición enunciativa. La ambigüedad tendría que ver con una particular visualización del discurso poético rossettiano en torno a la relación "arte-escritura femenina".

"Introito", al igual que los poemas que comentaremos a continuación y los tres que constituyen nuestro corpus analítico, remiten a la relación "arte-experiencia". En ese sentido, son poemas que tematizan el conocer, sólo que esta actividad reenvía, autorreferencialmente, a la propia escritura poética. "Introito" no sólo autorrefiere al ámbito de la praxis poética sino que para hablar de ella, el sujeto de la enunciación-escritura no teme en exhibirse. Y lo hace en una actitud de búsqueda de su propia identidad, que al concluir la lectura de este poema y la de los otros que lo acompañan, parecería no quedar resuelta o fijada en una posición única.

La sui referencialidad de "Introito" expresaría la actitud de autoconocimiento del sujeto de la escritura. Aquella habrá de devenir en una visión descentrada de sí mismo. Pero, paradójicamente lo que este poema parecería decir, al igual que los restantes, es que la subjetividad se construye en el propio entramado de la escritura, en el instante de su producción.

El enunciador ubicuo instituye su identidad como tal, en función de su propia experiencia escritural y de experiencias vitales ajenas, en una dinámica de mutua implicación. Ambas experiencias se entrecruzan armando un caleidoscopio enunciativo. Ellas se nombran, metonímicamente, las unas a

las otras, como si fuesen fragmentos que remiten a una única experiencia. Esta "misma experiencia" es la del acto de la escritura poética. Es decir, que es en el lenguaje poético donde se construye lo "real" para la experiencia rossettiana.

En "Introito", entonces, el componente enunciativo, mediante el empleo particular de la deixis pronominal y temporal, es el "indicio" que permite establecer el lazo experiencial "arte = poesía-vida". Procedimiento que define la lógica de este poema para hacerse extensivo al poemario en su conjunto.

"Introito" finaliza de manera casi simétrica a su inicio. La composición comienza con la referencia a la noche: "Si al apagar las luces te invadía el terror / de que mientras durmieras la belleza / podría acometerte" (vv. 1, 2 y 3), para concluir con la metáfora que identifica el sueño con la poesía.

"Nightingale" retoma el tópico de la noche para problematizar la relación "palabra-muerte-noche". La post-dedicatoria colocada al finalizar el texto así lo expresa: "A James Forrestal, que se arrojó al vacío antes de terminar de escribir la palabra ruiseñor, es decir, "NIGHTingale".

El poema es un soliloquio de una hablante femenina, como ya lo señalamos, que increpa a la muerte verbalizada como "Noche, palabra mía henchida de sucesos" (v. 1). De este modo, la enunciadora asume la voz del referente extradiscursivo: James Forrestal.

La ruptura del significante "night-ingale" le permite a la hablante asociar la experiencia poética, simbolizada por el lexema "ruiseñor", con los campos semánticos que remiten a la experiencia vital y a la muerte.

Los "sucesos" de la experiencia vital a los que hace referencia en el primer verso, son recogidos a partir de la enumeración del segundo verso: "La aflicción, el vacío, la muerte, la tiniebla".

Y, a partir de allí, sin solución de continuidad-contigüidad, puede nombrar la relación "palabra-muerte". Dicha asociación es textualizada como: "Extenuado nombre, fatigada corola, / para caer de ti como cansino pétalo, / o hundirse en tus confines, abiertos, afilados, / beso ardiente, última sensación, / locura extrema." (vv. 4 a 8). El puente de unión que instaura la contigüidad semántica, es el vocativo aplicado al lexema "noche". De éste dice la enunciadora, en el verso primero que es, "palabra mía".

El aspecto mortífero del matrimonio semántico "noche = palabra" está connotado por la metáfora "Lengua: nupcial espada", en el verso doce. Pero, también la "muerte = noche = palabra" es metaforizada como : "madre y devoradora, acercas tu regazo", en el verso diecisiete.

Desde la primera línea del poema, se asiste a un proceso de "estetización de la muerte" que será una constante estilística en los poemas "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas". Dicho proceso no hace más que metacomunicar el poder cuasi performativo de la palabra y de la escritura poética. De él dan cuenta los sucesivos encadenamientos metafóricos que lo nombran.

Los versos que transcribimos a continuación, bien podrían explicar el deseo de la hablante por entregarse a la "muerte = palabra": "Y quizás seas la única, la palabra final / que todo amor explique. / Y el estremecimiento. / Y el magnífico instante que ni aún la memoria / más fiel y enamorada consiente

en repetir. / Noche, tristeza mía, todavía es posible / que te llame, y me abreve en el laúdano amargo / que destilan tus letras" (vv. 21 a 27).

La muerte de James Forrestal es la base de despegue referencial que le posibilita a la enunciativa femenina autorreferir a su propia práctica escritural. La palabra, dicha o escrita, es temporalidad que se agota en el "instante" de su producción. Pero, en ese instante, parecería quedar encerrado el sentido de una existencia entera.

Una vez más, es la estructura enunciativa la que sostiene el texto. La presencia del yo sumada a las redes asociativas que connotan la relación "noche = muerte = palabra", funcionaría como un índice de la relación "arte-experiencia". La cita epígrafe perteneciente a Jorge Díaz, situada junto al título del poema, "Cada palabra es una herida mortal. Debo tener cuidado", fija, desde el comienzo, su sentido metacomunicativo. El deseo, casi obsesivo, por el nombre, dice de la pulsión de muerte del sujeto.

La temporalidad es también el tema de "Ahora". Este poema ha sido producido como el soliloquio de un hablante que elude identificarse por alguna huella genérica. La deixis pronominal da cuenta de la emergencia del sujeto de la enunciación: "estriarme" (v. 14), "mi amor" (v. 23) y "mi desolación" (v. 24). El texto se sostiene a partir de la tensión temporal denotada por la oposición entre las formas verbales enunciadas en presente y futuro de indicativo y la elipsis verbal de los tres versos finales.

El poema se inicia con la constatación efectuada por el enunciativo de un estado de cosas que remite al mundo exterior. Tal registro lo lleva a cabo por el empleo de formas verbales que remiten al presente de la observación: "bailan" (v. 4) y "sucumbe" (v. 8). La repetición de la frase verbal con

gerundio "ir apagando" (vv. 1 y 2) connota el aspecto durativo-progresivo que le insuere a la mirada el catastro de lo "real"; y, simultáneamente, introduce la referencia temporal. Es el atardecer.

El cromatismo inicial del texto expresado por las construcciones " todas las luciérnagas" (v. 2), "todas las joyas" (v. 3), "la tarde incendiada" (v. 7) y el adjetivo "ardientes" (v. 5), contrasta con las sucesivas imágenes que connotan la detención del fluir temporal. A título de ejemplo podemos citar estos versos: "Dentro de unos instantes se morirán los días / y el indeciso tui cuya araña columpia / se detendrá, inmóvil en su vértice, / labor abandonada tensa aún en el aro / del bastidor celoso" (vv. 9 a 13).

Asimismo, la detención del tiempo está connotada por la mencionada oposición entre el presente de la enunciación y las formas verbales en futuro. A partir del verso noveno hasta el veintiseis se desenvuelve el proceso de detención de la temporalidad, visualizada en su mera instantaneidad. El mencionado proceso tiene lugar en función del empleo de los verbos en futuro enunciados desde la no persona enunciativa tales como: "morirán" (v.9), "cesará" (v. 14) y "será" (v. 21). Estas formas, al estar enmarcadas por el presente enunciativo, asumen no sólo un valor predictivo sino también el valor lógico de la necesidad.

El sintagma "Dentro de unos instantes", repetido con variantes en tres oportunidades, se constituye como un auténtico leit motiv de la composición. Su empleo recurrente junto al del uso modal del futuro "necesario" connotan el matiz performativo de la palabra que los profiere. Ella nombra la muerte y, al hacerlo, es capaz de frenar el tiempo.

Desde el presente de la enunciación, la palabra sentencia la muerte necesaria del hablante, es decir, de sí mismo y de su mundo de referencia. Este proceso llega a su clímax en los tres últimos versos que carecen, sugestivamente, de formas verbales conjugadas. De este modo, nuevamente, presenciamos esa especie de pulsión enunciativa por subsumir en un sólo instante la totalidad de la experiencia y el sentido de fugacidad de la existencia humana. Ésta queda reducida a su mínima expresión: los minutos que le demanda al hablante sujetarse al cuello "*esta cuerda*", la del aquí y ahora del presente enunciativo,

De manera que, el monólogo interior sui generis de "Ahora" resulta ser otra vuelta de tuerca sobre la relación "lenguaje-experiencia". El suicidio de alguien, cuya identidad desconocemos, deja leer el lazo experiencial que establece el enunciadore de "Ahora" entre esa muerte y su propia palabra que, proféticamente, la construye.

"El durmiente" es una elegía construida en forma de diálogo mediante la cual el sujeto de la enunciación, lamenta la muerte de su amante, quien se ha suicidado con barbitúricos: "Líquida muerte, sueño, / se diluyó en el vaso rebosándolo" (vv. 8 y 9). En realidad, este diálogo implica dos destinatarios internos: el amante mismo y un misterioso tercero, que suponemos que oficia de mediador entre aquél y la muerte transformada en sueño arrebatador. A este último se dirige a través de la acción lingüística indirecta: "Le diré que le doy no todo lo que tengo / sino lo que él me pide" (vv. 30 y 31); y de una batería de interrogaciones retóricas, que simula el clásico tópico del "ubi sunt": "si existiera ese beso, a dónde he de buscarlo?" (v. 22), "Adónde está ese beso?, quién lo tiene?" (v. 25).

En cambio, el diálogo que establece con el amante muerto corre por otros registros: el de la mirada y el del tacto. Es más, el cuerpo del amante se construye a partir de esos dos registros. La apelación a ambos sentidos tendría como finalidad restituir el cuerpo del amado del sueño que implica la muerte. Así se lee: "Sueño tuyo entre mate camelia / de la sábana; / mis dedos, por tu cuerpo tan querido, / tu hermosura quisieran aprenderse, / retardar el momento / de que la tierna ola del embozo / para siempre te guarde" (vv. 12 a 17). No obstante, para este propósito se hace necesario el auxilio de la voz.

La relación "yo-tú", postulada a partir de la mirada, es nombrada dos veces, en los versos tercero y treinta y cinco, respectivamente: "a tu sueño entregado te me muestra" y "sobre el brillo triunfal de tu mirada". A estas referencias explícitas a la actividad identificatoria de la mirada, se agregan las imágenes visuales: "el cobalto" (v. 4), "de crueles pasifloras" (v. 5) y "el carmín" (32), entre otras.

Toda la simbología de la mejor poesía erótica de Ana Rossetti señalada por la crítica, aparece en este poema. La imagen del amante es connotada, sinecdóquicamente, mediante una imagen táctil: "Labios del niño Marzo" (v. 26); y asimismo, por la metáfora sinestésica que refiere al acto sexual: "Una noche precisan para nevar el campo de alhelíes, de joyas, / y del cóncavo cielo hacer grávido vientre, primavera" (vv. 26, 27 y 28).

Sin embargo, el otro destinatario del poema, construido indirectamente por un acto lingüístico, el pedido enunciado en el verso veintiocho, tendría como objetivo el cumplimentarlo, aunque más no sea ilusoriamente. Esa tenue voz es la que podría satisfacer el deseo – expresado metonímicamente por el tacto y la mirada – de volver a la vida, despierto, al amante muerto.

Esta interpretación explicaría el uso de los verbos en modo subjuntivo, desde los versos treinta y uno a cuarenta y dos: "arrebate, destiña, desvelen, alcen, abandones, pisotees, y sea".

"El durmiente" pone en escena una subjetividad fragmentada, tanto desde el punto de vista del enunciador como desde el las dos instancias de destinación que aquél configura.

El juego indiciario "voz-mirada-tacto" remite al deslizamiento metonímico del deseo por revivir al amante muerto. Y, al mismo tiempo, los tres registros sensoriales son los que posibilitan, en este poema, la construcción de la truncada experiencia amorosa.

En este comentario de los textos que constituyen el contexto de nuestro corpus, hemos señalado que en ellos, la producción del nexo existencial "arte - vida" se centra, básicamente, en el ambiguo estatuto discursivo y genérico del sujeto de la enunciación. Dicho fenómeno, que en definitiva, remite a un problema de posicionamiento discursivo, a su turno, explicita el carácter sui y autorreferencial de estas composiciones. También, anticipamos que en el caso de las elegías dedicadas a Shelley, Keats y Chatterton, la construcción del vínculo experiencial y el tema de la autorreferencialidad, pasa por otros andariveles. Resulta sintomática la posición que ocupan los textos de nuestro corpus dentro del contexto que venimos describiendo. Ellos están insertos en un espacio, entre central y periférico (valga la paradoja) dentro del poemario. O para ser consecuentes con los planteamientos que hemos sostenido hasta aquí, ese espacio hablaría en nombre de una subjetividad descentrada. Espacio fronterizo entre el registro intimista y confesional de "Introito", "Nightingale", "Ahora", "El durmiente", "... Y huyendo permanece" e

"Invitatorio" y la "neutralidad" enunciativa que los textos referidos a los poetas ingleses inauguran dentro de *Indicios vehementes*.

"... Y huyendo permanece" e "Invitatorio" son el cierre perfecto del ciclo intimista del libro, tanto desde el punto de vista enunciativo como así también, del temático. El primero de los poemas mencionados, verbaliza la experiencia del suicidio de la poeta romántica alemana Carolina de Günderode. Nacida en 1780 y muerta en 1806, sus otros datos biográficos consignan que se quitó la vida, ahogándose, a causa de sus amores contrariados con el filólogo heilderburgués, F. Creutzer. Asimismo, fue una gran admiradora de Hölderlin y de Heinrich von Kleist. Otra escritora alemana, Bettina Brentano, fue quien en 1848 recogió la experiencia romántica de sus textos, a la manera de un relato entre jóvenes amigas, en *Die Günderode*.

Los tres poemas dedicados a los románticos ingleses son una elegía que lamenta su muerte y, junto con ésta, la pérdida de la belleza y el inexorable paso del tiempo. Estas composiciones preceden dentro del poemario al texto dedicado a Günderode. En oposición a aquéllos, el poema referido a ella no visualiza la muerte como un hecho lamentable. Por el contrario, resulta ser una verdadera liberación. Así lo expresa su verso final: "fugitiva por fin y por fin insensible" (v. 28).

En "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas", la muerte se presenta como el destino que les aguarda a todos aquéllos que han dedicado por entero su vida a la poesía. El significado de la muerte subsume toda una serie de valores negativos. Sin embargo, como intentaremos demostrar en nuestro análisis, es,

paradójicamente, la escritura, efectivizada en el aquí y ahora, la que posibilita el rescate simbólico de los cuerpos muertos. Cuerpos, pero cuerpos y escritura masculina.

En "... Y huyendo permanece" son el cuerpo, la voz y la escritura de una mujer los que rompen el yugo de la existencia a través del suicidio. La pasión por la escritura y la poesía como un modo de vida llevan al único acto que puede darles sentido: el autoaniquilamiento. Otra escritura es la que puede fijar para siempre aquéllo que " huyendo permanece".

¿En qué se diferencian, entonces, este poema y las composiciones dedicadas a los poetas ingleses?. ¿Es sólo el tono elegíaco el que permite su contraste?. Estas preguntas se pueden responder si atendemos al modo en que "...Y huyendo permanece" ha sido producido. Una vez más, será la estructura enunciativa la que dé cuenta de la relación "arte-experiencia".

El poema es un diálogo que instauro un enunciador con la voz ausente de la poeta en el momento preciso de tomar la decisión del suicidio. El poema mismo, es una invitación que se le hace al destinatario, la misma Gúnderode, para que la ejecute. De allí, el poder demiúrgico y performativo que adquiere la palabra que sostiene la enunciación a lo largo de todo el texto.

La muerte de Gúnderode significa romper las cadenas que ligan a su protagonista con la experiencia de un amor no correspondido y una vida ofrecida al arte. Este nudo vital es el referente extra e intradiscursivo que le permite al enunciador del poema ofrecerle, desde su interior, la salida de la muerte y la liberación por el propio acto de enunciarla poéticamente.

El título de la composición, perteneciente a un verso de la poeta alemana, mediante una clara maniobra intertextual apropiatoria, reenvía a la

problemática de la autorreferencialidad que el poema de Ana Rossetti textualiza.

La estructura dialógica del poema es la que sostiene la relación "arte-experiencia". Ella se configura, como otro indicio que posibilita leer, contiguamente, una experiencia vital y escritural superpuesta a otra.

En rigor de verdad, todo en el poema está, si no dialogado, por lo pronto, duplicado: un yo presupuesto-un tú, mundo exterior-conciencia, presente-futuro, constatación-orden, etc.

Indicios vehementes, también, parecería haber sido producido desde una múltiple matriz enunciativa para decir que ni la más íntima experiencia subjetiva puede ser registrada desde una sola voz.

Por la posición que ocupa dentro del poemario, "...Y huyendo permanece", situado a continuación de los tres poemas referidos a Shelley, Keats y Chatterton, bien podría ser leído como una inversión paródica de éstos. Si la parodia presupone una inversión de sentido (Hutcheon, 1985), "...Y huyendo permanece" parodiaría las tres composiciones referidas a los poetas ingleses en la medida en que hace estallar, por su enunciación, el tono intimista iniciado en "Introito". Por otra parte, el poema al tener como referente la vida de otra mujer, también escritora, puede verbalizar el tema de la muerte asociado al de la experiencia escritural en términos de una auténtica liberación. Ello explicaría la ausencia del tono elegíaco del texto dedicado a Carolina Günderode.

La vecindad enunciativa yo-tú instaurada por la deixis pronominal que vertebra la estructura dialogal de "... Y huyendo permanece", posibilita un

mayor acercamiento entre dos realidades, lejanas en el tiempo pero, percibidas vitalmente como muy próximas.

Si bien el poema no contiene ninguna marca de género, la inestabilidad enunciativa de todo el poemario permite conjeturar que la actividad autoexploratoria que llevan a cabo sus estructuras productivas, en el caso del poema dedicado a Gúnderode, se profundiza hasta tal punto que el poema puede ser interpretado como un diálogo entre dos subjetividades femeninas.

La aludida inversión paródica que parecería subyacer al funcionamiento de este poema, en relación a los textos dedicados a los tres líricos ingleses, también estaría apuntando hacia esta dirección. Simulada objetividad de la mirada y de la voz enunciativa y visión negativa de la muerte en estos tres casos; dialogismo y liberación, en el poema inspirado en Gúnderode.

Éstas son las principales razones por las cuales no incluimos dentro de nuestro corpus analítico al poema "... Y huyendo permanece". Su aparente semejanza temática-referencial podría habernos permitido su análisis junto al de los poemas relativos a los poetas ingleses. Pero su arquitectura enunciativa y el particular modo en que se construye en él el nexa experiencial "arte-vida", nos condujeron a comentarlo en estas páginas.

El poema se inicia con la oposición enunciativa tú /él, que remite al contraste conciencia / mundo exterior. Así, lo expresa el primer verso: "No puedes escapar y todo se sucede". El mundo es visto por un ojo angustiado que lo percibe como una superficie que refleja su raudo movimiento, imposible de detener. La imagen del "móvil ciclorama" (v. 4), connota esta sensación. La misma imagen, también podría ligarse a la del espejo que

aparece mencionada en "Introito" y luego, en "Invitatorio". La mirada homologada al cuerpo y a la voz no puede reflejar nada y su única posibilidad de existencia es la muerte. La palabra, metaforizada como "lengua afilada" (v. 10), es la que puede retener el sentido que fluye. El cuerpo de la poeta se nombra sinecdóquicamente por las imágenes "tu corazón pájaro" (v. 7) y "tu breve corpiño frágil brida" (v. 8). A ambas sinécdoques se le yuxtapone la mirada del paisaje como "amor" (v. 7), mediante un gesto metafórico generalizante que habla de la imposibilidad de cristalizar su resbaladizo significado. Por eso, a la palabra y al cuerpo transformados en sentimiento sólo les cabe el ahogo.

Tras la constatación de este estado de mundo-conciencia, la mirada fundida en la voz enunciativa, inician su tarea directiva. De este modo se explica la emergencia de las formas verbales en imperativo, en los versos dieciseis y dieciocho: "Dilúyete" y "esparce". Sólo una voz autorizada y legítima puede realizar su labor conmisiva, alguien semejante que padece el dolor por la producción de la palabra y de la escritura y que conoce la angustia del nombre. La angustia del conocimiento por el amor al nombre-hombre, tal como también lo expresara la enunciativa de "Introito": "Son débiles corazas el amor y el orgullo". Esta misma voz es la que registra el agua como una hoja de papel en el verso dieciseis, con la metáfora: "hoja de cristal sosegado".

El uso del adjetivo "sosegado" connota la paradójica transferencia semántica que consiste en atribuirle al agua, elemento perteneciente al caótico y móvil mundo exterior, el rasgo "tranquilidad". Aparece reactualizado en este poema, el antiguo tópico por el cual la naturaleza es similar a un libro en el que se pueden ordenar y fijar los sentidos. La textualización de la entrega

del cuerpo al agua sería otro indicio de la relación "arte-experiencia". Indicaría un doble proceso: por una parte, la poetización de la vida, y, por otro, la ya mencionada estetización de la muerte.

La vida experimentada hasta los bordes de la pasión es materia digna de ser poetizada, puesto que ha sido vivida y sentida con la misma intensidad con que se ejercita la creación artística. El verso diecisiete asocia el lexema "nombre" con la sinécdoque "pulso" para connotar este significado. El lexema "nombre" connota el nombre ausente del amado, al igual que en "El durmiente", pero, además, remite autorreferencialmente al acto de ordenar = conocer la realidad por la palabra. Ese mismo "nombre" es el nexo que posibilita el proceso de estetización de la muerte. La palabra queda homologada a los signos que denotan el mundo natural. Y, también, éstos connotan, a partir del empleo de las sugerentes imágenes sinestésicas, la identificación cuerpo, naturaleza, palabra y amor. Basta con citar estos ejemplos: "clavel" (v. 18), "fiebre de flecos" e "incendiadas gavillas" (v. 19) y "alta llama" (v. 20), enumeración anticipada por la metáfora "guirnaldas" (v. 18). Esta última tiene como referente el lexema "nombre" del verso anterior y ella empieza a connotar el sentido liberador de la muerte asociada al agua y a la escritura.

Los dos procesos aludidos más arriba culminan en la fusión cuasi-mística entre la figura de la poeta alemana y el mundo natural. La imagen de Gúnderode "subyugada" (v. 26) queda reducida por la sinécdoque corazón a una parte de su ser, sus emociones: "te dejarás llevar, tu corazón contigo" (v. 27). Para, finalmente, perder la conciencia del dolor: "(...) y por fin insensible" (v. 28).

Desde el verso veintitrés se asiste a un cambio en la deixis temporal verbal: del presente al futuro de indicativo. En este marco, empero, el futuro más que un valor plenamente temporal, adopta uno modal. El uso modal del futuro se ubica en el mismo nivel que el de las formas verbales en imperativo. El futuro enunciado en la segunda persona gramatical, se emplea con el sentido de una orden-predicción: "arrastrarás" (v. 23) y "dejarás" (v. 27). Se convierte así en otro indicio del poder performativo de la palabra poética que construye esta mirada salvífica de la muerte identificada con la escritura. Simultáneamente, señala el comienzo del círculo sui referencial que se abrió en "Introito" al poner en relación contigua dos subjetividades y dos escrituras.

"... Y huyendo permanece" es el preanuncio de la "invitación a la poesía" que nos ofrece para su lectura el último texto del poemario. "Invitatorio" lleva al extremo todos los procedimientos que explicamos en relación a los otros cinco poemas. Este texto es un diálogo entre el sujeto enunciator y un Otro, indicado por el vocativo "alma melancólica" (v.2), el cual nos recuerda al destinatario de "Introito", el "desconocido mío". Sin embargo, en "Invitatorio", a diferencia del primer poema del libro, no hay huellas del género de su enunciator. La ausencia de marcas genéricas se comprendería, en la medida en que el poema tematiza la poesía misma. Pero, dicha tematización está armada sobre la base de la problematización de la identidad del enunciator poético. Este mecanismo se verifica, también, en "Introito". Pero, desde este poema, incluido al inicio del poemario, hasta "Invitatorio", se ha llevado hasta el límite – el de la muerte – el conflicto por la identidad. El cuestionamiento de la identidad, aliado al tema de lo "representable" en la escritura poética, son los motivos dominantes en

"Introito". En este poema que ahora interpretamos, el eje de la cuestión en torno a la representación poética, pasaría por la estructura quíntuple que lo sostiene. "Invitatorio" es un extendido macroacto de habla indirecto, la invitación, que ocupa treinta y tres versos. A su vez, en la producción de éste, están involucrados otros cinco actos de habla indirectos: la mera constatación de una situación, la promesa, la autojustificación, el pedido-ofrecimiento, y al finalizar el texto, nuevamente, la constatación-declaración.

La enunciación del primero de los actos de habla mencionados, tendría lugar desde el verso primero para concluir en el duodécimo. En su transcurso, el enunciador interpela a su alma a partir de la negación hiperbólica inicial: "No hay cortejo comparable para ti" (v. 1). Ella introduce la primera referencia metafórica que connota, negativamente, a la poesía y al sujeto productor del acto poético, desde los márgenes de un criterio estético mimético-reflejista. El segundo término de la comparación mencionada en el primer verso así lo expresa: "(...) a esta multitud / de ecos silenciados, galería monótona / que la quietud repite y obstinada refleja / sus trastornados ritmos" (vv. 2 a 5).

El arte como reflejo sólo puede devolver el silencio y la muerte. Ésta es construida retóricamente por la imagen de un paisaje que, desde el verso sexto al undécimo, alude intertextualmente a la representación modernista de la naturaleza. El verso décimo opone la urgencia de la amorosa palabra poética frente a las voces mudas que devuelve el espejo que connota muerte colocado en el interior de un paisaje decadente. El lexema "espejo" (v. 6), en una evidente alusión intertextual interna, conecta este texto con "Introito".

En dicho poema, el espejo es el símbolo de la lucha identitaria que la composición verbaliza.

El verso duodécimo es el puente enunciativo entre la primera parte del texto, la emisión constatativa, y la segunda, implícitamente performativa. Hasta aquí la modalidad enunciativa declarativa y los verbos proferidos desde la tercera persona gramatical y en presente, refieren al mero registro referencial a cargo del hablante lírico.

El verso trece se inicia con un coordinante adversativo "Pero", que contrasta la primera parte con la segunda del poema. En ese mismo verso, el enunciado construido gramaticalmente como una oración condicional, nombra el acto de escribir con una metáfora que connota una mirada erotizada de aquél: "desgarrar la cruel lámina y clavar el gladiolo / en la caverna húmeda del espejo" (vv. 14 y 15). Y, simultáneamente, el enunciado condicional encierra el valor ilocutorio implícito de una advertencia, verdadero contexto del acto de prometer constitutivo de la segunda parte del texto (vv. 13 a 22). El acto de prometer, también implícitamente marcado, es lexicalizado por las formas verbales en futuro de indicativo y enunciadas desde el yo enunciativo: "arrastraré" (v. 16) y "podré" (v. 18). El hablante se compromete ante su "alma melancólica" a introducirla en el reino de las palabras y de la belleza, salvaguardándola de la muerte. La palabra poética es metaforizada por imágenes que connotan dinamismo: " (...) a la danza delirante / que en un instante alberga mil figuras distintas" (vv. 16 y 17); lujo y pasión: "(...) cómo derrochar la belleza / en la noche magnífica, incendiándola" (vv. 18 y 19); musicalidad y liberación: "a usar los diccionarios como libros de música / orquesta fugitiva para esta insurrección" (vv. 19 y 20).

La movilidad que señala la imagen del verso diecisiete remite, retrospectivamente, al lexema "espejo" y a la textualización proteica de la identidad enunciativa que todo el poemario metacomunica indiciariamente. No hay experiencia, o mejor dicho, conocimiento de la experiencia que no se asiente en lo particular y subjetivo. Por ello, estos poemas postulan que la experiencia, incluida la poética, es una construcción intersubjetiva, que se configura en el collage polifónico que ellos mismos ponen en escena.

Por otra parte, "Invitatorio" recupera otros dos tópicos que atraviesan a *Indicios vehementes* : el tiempo caracterizado como un instante (v. 17) y la imagen de la noche (v. 19) connotada positivamente, pues la aventura autocognoscitiva del inestable enunciador del poemario ha arribado, al final del poemario, a buen puerto. El espacio de la poesía es el de la fiesta que el hablante de "Invitatorio" se dispone a ofrecerle, como un obsequio, a su destinatario, si él así lo decide.

A partir del verso veintitrés hasta el veintiseis, se desarrolla el acto ilocutorio de la autojustificación. Por él, el hablante lírico declara su gusto por las imágenes suntuosas, decorativas y por la fiesta de los sentidos a la cual ya hiciera alusión la enunciativa de "Introito".

Desde los versos veintisiete a treinta y uno, el enunciador, tras autolegitimarse, está en condiciones de formularle a su "alma malancólica" el pedido que cierra la invitación que constituye este poema. El pedido es construido en el marco de la necesidad que el hablante presupone en su destinatario. Así lo indica la repetición anafórica del nexos condicional "si", repetido dos veces.

La imagen metafórica de los versos veintisiete y veintiocho, desencadena el campo semántico que remite al problema de la identidad enunciativa en la escritura. Con este propósito, el "alma melancólica" es personificada por la sinécdoque "rostro" (vv. 12 y 30), un rostro capaz de desconcertar al espejo más fiel, puesto que: "si tu rostro al cristal desampara / y con agudo estruendo se desprende" (vv. 30 y 31). El practicar una escritura mimética, imagen del espejo mediante, únicamente puede conducir a la muerte y a la desesperación. De ésta, son ejemplos los ocho poemas anteriores a "Invitatorio". La escritura se nombra por la metáfora, "papel de plata" (v. 29), "de repente arañado" (v. 29), que en un mismo movimiento connotativo sugiere, también la imagen del espejo.

El propio hablante lírico conoce qué significa llegar hasta el límite de la autodestrucción. De este modo, puede advertir y luego, exhortar a su propia alma a no seguir los derroteros de la ecuación arte = vida. Para ello, se ha metamorfoseado, como enunciator, en cada uno de los poemas de *Indicios vehementes* para penetrar en el conocimiento de otras experiencias ajenas, igualmente desoladoras y patéticas.

El arte es el ámbito de la ficción, de lo posible. El último acto de habla que realiza el hablante lírico de "Invitatorio" es la sentencia final: "No siempre hay que creer lo que el espejo dice" (v. 32). Declaración que podría contar también como un consejo-advertencia que se le ofrece al tú-destinatario textual: "anímate a jugar con tu identidad" pues "Tu rostro puede ser cualquier máscara" (v. 33). En vano resultará intentar detener el "móvil ciclorama" de "... Y huyendo permanece" y fijar el sentido de lo "real" y del propio yo, en un sola posición enunciativa o genérica.

La vieja enseñanza saussureana resuena en todo este poemario y en su apodíctico final: el signo no es su referente. El lenguaje no es más que una aproximación, por remisiones de contigüidad, a lo real aunque ello no significa negar la realidad del lenguaje y su posibilidad infinita de producir "lo real" al nombrarlo. Los diccionarios son, en tanto "orquesta fugitiva", incapaces de retener "el" sentido. Incluso, la propia subjetividad se construye en el interior del juego lingüístico. De allí, el significado de la cita epígrafe del texto del escritor francés Marcel Schwob (1867 - 1905) que acompaña el poema: "No te contemples en la muerte; deja que tu imagen sea llevada por las aguas que corren".

Hemos sugerido a lo largo de nuestro comentario de los seis poemas que funcionan como contexto de "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas" que ellos ponen en escena el problema de la representación escritural de la subjetividad. Esta problemática, según nuestro criterio, se entrecruza con el proceso mismo de construcción de la experiencia poética. Todos los textos contenidos en *Indicios vehementes* se comportan, desde el punto de vista de su enunciación, como índices que dan cuenta de ese proceso. Ello explicaría su lógica auto y sui referencial, aún en el caso de los tres poemas de nuestro corpus, en los cuales la subjetividad aparece estratégicamente camuflada. En el plano de la enunciación se jugaría, entonces, el proceso de construcción de "lo real poético". Las variadas estructuras enunciativas que definen la especificidad del poemario, son los indicios que, mediante una operación de contigüidad semántica, señalan la relación signo-referente, escritura y experiencia.

¿A qué razones obedecería la aludida multiplicidad enunciativa, si no es al problema de la representación del sujeto en y por la escritura poética?. Para ello, debemos cuidarnos de identificar nuestro conocimiento del dato empírico: la autora del poemario es una mujer con su textualización lingüística. Sin embargo, postular sin más que los textos reflejan una escritura femenina, significaría por nuestra parte distorsionar el sentido que ellos mismos expresan. La literatura y el lenguaje poético no son una copia especular de lo real empírico, ni de la subjetividad individual - que los poemas mismos ponen entre paréntesis - . Ni ella, tampoco, es la fuente originaria y última de la significación. El poemario de Rossetti cuestiona la teoría representacionista del lenguaje, sometiéndolo en sus textos, a un proceso deconstructivo. Así también, la presencia de huellas genéricas femeninas en "Introito" y en "Nightingale" no nos autorizan, en absoluto, a decir que su autora sea una escritora feminista y sus textos reproduzcan dicha posición político-ideológica.

La pregunta que nos planteamos anteriormente, la relativa a los saltos en las posiciones enunciativas que los textos del poemario evidencian, se liga a la cuestión de la representación de la subjetividad, femenina y masculina, en el interior del discurso poético. A éste, se lo retuerce hasta los límites de lo indecible / indecible para socavar las bases de cualquier lectura mimética de la relación signo-objeto, escritura poética-experiencia. El poemario todo tematiza una verdadera praxis autocognoscitiva: quién, qué y cómo tienen la posibilidad de devenir en referentes de la discursividad poética.

La ambigüedad genérica de las identidades sexuales, más que la androginia que la crítica sobre la obra de Ana Rossetti ha observado en su

poesía erótica, junto a la inestabilidad de las posiciones enunciativas, manifestadas en *Indicios vehementes*, reiteramos, serían los indicios de los procesos de auto y sui referencialidad, que ya mencionáramos.

El enunciador textualizado en este poemario efectúa un trabajo de gnosis personal. Los poemas explícitamente contruidos bajo una estructura dialogal, y aún, los de nuestros corpus, que la obliteran, constituyen un ejercicio abductivo que concluye en el conocimiento de una subjetividad fragmentada y de una identidad disuelta. Las composiciones destinadas a los tres poetas románticos ingleses, ubicadas, precisamente, entre los bordes del discurso de tono confesional, entre "El durmiente" y "... Y huyendo permanece", nos llevan a interrogarnos por la relación "escritura-género-experiencia".

A título de conjetura interpretativa, más que de una hipótesis acabada, que dentro de los objetivos trazados para nuestra Tesis de Maestría, no estaríamos en condiciones de demostrar, podríamos sostener que, *Indicios vehementes* re-presenta la conflictiva constitución de la subjetividad femenina dentro del contexto del discurso poético-escritura femenina.

A este aspecto nos referimos en el párrafo anterior con el interrogante "escritura-género-experiencia". La experiencia de la subjetividad femenina en tanto tarea de autoconocimiento inferencial e indiciario, es la problemática que el poemario textualiza. En este marco, cobran sentido los desplazamientos enunciativos a los que aludiéramos. Éstos son los "indicios vehementes" que posibilitan que los poemas mismos funcionen, a su vez, como indicadores del nexo " arte = poesía-experiencia".

Nuestra interpretación podría justificarse con los presupuestos de las teóricas del feminismo francés Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, en cuanto a la relación mujer-escritura. Si elegimos este marco teórico para sostener nuestro comentario y no el feminismo norteamericano, ello se debe a que este último supone una relación monocausal entre escritura y género al identificar el dato empírico, el sexo de la escritora, con su textualización.

Por otra parte, los tres nombres antes citados son la autoridad discursiva a la que ha apelado la crítica sobre la poesía erótica de Ana Rossetti. Las tres autoras citadas – aunque ninguna de ellas se reivindica feminista – piensan la relación “mujer-lenguaje-escritura” desde el marco del psicoanálisis lacaniano. Lectura psicoanalítica, a su vez, filtrada por la mirada deconstructivista de Jacques Derrida. Las tres, también están interesadas en destruir el binarismo semántico masculino-femenino, esgrimido por el discurso machista, que conceptualiza al segundo término de la oposición con rasgos negativos. Para ello, someten el lenguaje falocéntrico a un proceso deconstructivo, desmontando su propia lógica que ha producido como resultado la diferenciación negativa de las identidades sexuales.

Para Hélène Cixous, la escritura femenina opera luchando contra la lógica falocéntrica dominante para romper su binarismo. En este sentido, sería una escritura más abierta. En consecuencia, ella prefiere hablar de “estilo” en lugar de escritura femenina, ya que ésta presupondría, nuevamente, la dicotomía “masculino-femenino”. El sexo del autor/a no es lo que cuenta, sino su estilo. Por esta razón, opta por referirse a una femineidad libidinosa que se puede expresar en los textos de un autor de sexo femenino o masculino.

Su interés por librarse de la mencionada oposición se funda en que, para Cixous, el ser humano es bisexual. La escritura o estilo femenino estaría fuertemente marcado por este rasgo. Entonces, se niega a definir un modo de escribir feminista. Al respecto, dice Cixous en "The Laugh of Medusa" (1980):²

Esta práctica no se puede sistematizar, acotar, – codificar – lo que no significa que no exista. Sin embargo, irá siempre más allá del discurso que regula el sistema falocéntrico; tiene y tendrá cabida en áreas distintas de las que están subordinadas a la dominación filosófico-cultural. (119)

Este fenómeno se debe a que, en la mujer, voz y escritura se funden en uno. La mujer escribe con su cuerpo y su escritura, entonces, no es más que una extensión de su acto de hablar. La voz de la mujer surge de las capas más profundas de su psiquismo, del vínculo afectivo con el primer amor innombrable: el amor con su Madre, voz anterior a toda Ley (es decir, al lenguaje). En la palabra femenina canta la voz de la Madre, la figura omnipotente que gobierna las fantasías de unión con ella y con el mundo exterior del bebé pre-edípico. El nexa con la voz materna, permanentemente presente, hace que la propia voz de la mujer sea generosa y franca pues, a su resguardo, está exenta de mecanismos de defensa. Pero, este mismo hecho implica que la voz maternal instituye la separación y la fragmentación. El

² La traducción española de los textos citados de Cixous, Hélène e Irigiray, Luce corresponden a la versión realizada por Toril Moi en *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.

En suma, la lectura de Cixous en torno a la relación "escritura-mujer" se inscribe, al igual que la efectuada por Irigaray, dentro de un profundo rechazo al binarismo machista y a cualquier intento esencializante por definir la identidad femenina.

Luce Irigaray en *Speculum* (1974) polemiza con el discurso filosófico occidental y machista puesto que, sobre sus bases se ha desarrollado el proceso de negación de la representación de la mujer. Incluso, sus contrargumentos apuntan hacia el mismo Freud, si bien Irigaray no se presenta como una detractora del psicoanálisis.

En su interpretación de la femineidad, Freud conceptualiza a la mujer con la imagen del "continente oscuro". Su pregunta "¿Qué es la mujer?", supondría una manía clasificatoria común al discurso falocéntrico, basada en el criterio de visibilidad de los órganos sexuales masculinos configurador de la diferencia genérica. El hombre tiene un pene al que se puede ver. La mujer, no. Entonces, según Irigaray, Freud, aparentemente, no ve nada a la hora de dar cuenta de la diferencia sexual femenina. La diferencia la percibe como una ausencia o negación de la norma. Por este motivo, la mujer en nuestra cultura está fuera de la representación. Lo femenino ha tenido que ser descifrado entre líneas, como algo prohibido.

También, el discurso filosófico y sus "especulaciones", han surgido como resultado del narcicismo del contemplador, en un movimiento continuo de auto-reflexividad. En consecuencia, el pensamiento del filósofo depende de su especularidad y todo aquello que la sobrepase queda relegado al espacio de lo impensable.

En la cultura machista, lo femenino se reprime y subsiste bajo la forma tolerable del reflejo del hombre. A la mujer se le niega el placer de la autorrepresentación y se le evita cualquier satisfacción que pueda serle específica. Atrapada en la lógica especular machista, la mujer solamente puede elegir entre permanecer en silencio o balbucear cosas incomprensibles para el discurso machista dominante o bien, llevar a cabo una representación inferior de sí misma o bien, imitar el discurso del hombre. En este sentido, todas las teorías del sujeto siempre han sido válidas únicamente para lo masculino, pues ellas garantizan la constitución de la mujer como un objeto estable para el sujeto-hombre-especularizante. La exclusión femenina de la representación es la garantía de la objetividad para que el sujeto especularizante pueda pensarse a sí mismo.

Con respecto a la relación "mujer-lenguaje" los planteos de Irigaray no se diferencian, en gran medida, de los de Cixous. Sin embargo, la teoría de Irigaray sobre la mujer parte de la analogía entre su psicología y su "morfología". La lógica machista al no poder pensar la "jouissance" femenina, la excluye de la representación. Si la lógica especular, ni siquiera puede imaginar el placer femenino, ello se debe a que, frente al placer unificado del hombre concentrado en su falo, la mujer accede al goce porque su sexo no es uno, sino que está compuesto por muchos órganos. La vagina son dos labios que se tocan constantemente, por eso la mujer, según Irigaray, prefiere el tacto a lo visual, a diferencia de la lógica machista especular que privilegia la mirada. Ésta permite la constitución de la mujer como un objeto erótico, bello y pasivo. La vagina es un agujero defectuoso y un objetivo escopofílico para la representación. Debido a su erotismo táctil, la proximidad

no le es, en absoluto, ajena a la mujer; cualquier identificación con el Otro le está permitida. Estas ideas sobre la sexualidad femenina, Irigaray, las asocia con lo que ella llama "le parler femme". Éste surge espontáneamente cuando las mujeres hablan entre ellas, pero desaparece cuando hay hombres presentes.

El estilo femenino expresado en la escritura, como la sexualidad de la mujer, no prefiere la mirada, sino el tacto puesto que, este sentido implica la simultaneidad del registro perceptivo. La escritura y el deseo femeninos son similares a la física de los fluidos: continua, dilatable, viscosa y difusible. Por ello, el estilo femenino no se deja idealizar, resiste y corroe todas las formas y conceptos establecidos. La mujer y su escritura son indefiniblemente otras en sí mismas. Así, de la mujer, "ellos" dicen que es temperamental, caprichosa e incomprensible. Su lenguaje les es indiscernible, plagado de contradicciones hasta tal punto que, la lógica de la razón masculina no le puede atribuir un significado. La escritura y el habla de la mujer es un constante volver sobre sí mismas, para recomenzar desde otro punto de dolor o de placer. Al respecto, dice Irigaray en *Ce sexe qui n'en pas un* (1977):

(...) Lo que "ella" dice, no es idéntico a lo que quería decir. Lo que es más, sus afirmaciones nunca son idénticas a nada. Su característica distintiva es la contigüidad. Por lo tanto, es inútil obligar a las mujeres a dar una definición exacta de lo que quieren decir (...). Están fuera del mecanismo discursivo en el que se las quiere sorprender. (...) No experimentan la misma interioridad que tú equivocadamente crees que comparten contigo. (154)

La postura de Julia Kristeva acerca de la relación "lenguaje-mujer" debe entenderse en función de su fuerte cuestionamiento, por un lado, a cualquier definición esencializante de "lo femenino"; y por otro, a todo intento de leer dicha relación a partir de una ideología representacionista del lenguaje. El lenguaje no refleja mecánicamente ni las relaciones sociales ni las genéricas, tampoco se define como una estructura homogénea, en la cual están depositados todos los significados listos para su uso. El sentido es el resultado del proceso de significación sostenido por un sujeto hablante. Así, lo entiende la autora en *La révolution du langage poétique* (1974). En el marco de dicho proceso, la subjetividad es una cuestión de posicionamientos, puesto que en el signo lingüístico convergen, simbólicamente, los valores de la lucha ideológica por el poder del sentido. Entonces, el significado depende del contexto en que un hablante inscribe la producción de su enunciado y, por ello, aquél adquiere un valor diferencial. En consecuencia, no hay identidades producidas fuera del lenguaje en contexto, en un uso que es siempre ideológico.

La visión de Kristeva sobre el lenguaje como discurso enunciado por el sujeto hablante hunde sus raíces en su propia teoría de la adquisición del lenguaje. En ella retoma la distinción lacaniana entre el Orden Imaginario y el Orden Simbólico, a los que rebautiza como los órdenes de lo semiótico y de lo simbólico, respectivamente. El primero de ellos, se vincula con los procesos pre-edípicos, orales y anales para dar lugar a un caudal interminable de impulsos que desemboca en el "chora" (término que en griego significa "matriz"). El chora no es ni una posición, ni un modelo ni una copia, sino una pura articulación, un movimiento. Es anterior a toda figuración y

especularización. Como ya lo dijésemos, la significación, según Kristeva, es un problema de posicionamiento. El continuum semiótico o chora debe ser fraccionado para que el significado se produzca. La autora, en este punto, sigue a Lacan. En el estadio del espejo, entre los seis y los dieciocho meses de vida, comienza para el niño la separación objetual. Posteriormente, una vez que el sujeto ha ingresado al Orden Simbólico, el chora queda, más o menos reprimido y sólo es perceptible como un impulso - contradicciones, sinsentidos, rupturas y silencios - descargado sobre el lenguaje.

La misma Kristeva se niega rotundamente, a identificar el chora con lo femenino y a definir a "la mujer". La semiótica y el chora no conocen la diferencia sexual y por esta razón, deberían conducir al debilitamiento de las oposiciones genéricas. Sin embargo, la semiótica y la femineidad tienen algo en común: su marginación en la sociedad machista y en el lenguaje. Es decir, su posicionamiento social y éste es siempre relativo. Para el falocentrismo, las mujeres representan la frontera entre el hombre y el caos. Vistas desde el orden simbólico, tienen las propiedades desconcertantes de todas las fronteras porque simultáneamente, están dentro y fuera y no son ni conocidas ni desconocidas.

Hasta aquí, hemos reseñado los puntos más sobresalientes de la teoría feminista de cuño francés, debido a que las formulaciones de Cixous, Irigaray y Kristeva, nos permiten reflexionar sobre el funcionamiento de nuestro corpus y de su contexto textual más inmediato. Al mismo tiempo, el mencionado campo teórico nos facilita sostener nuestra interpretación relativa al comportamiento de todo el paquete textual constituido por *Indicios vehementes*.

Postulamos, con el carácter de una conjetura interpretativa, que todo el poemario sería un indicio que señala el proceso de construcción de la experiencia poética. De allí, que hayamos enfatizado en nuestra lectura, la relación "arte-experiencia". Dicha relación se asienta en una dinámica cognoscitiva que despliega el sujeto enunciador. La misma adquiere los rasgos de un conocimiento de tipo inferencial, abductivo, puesto que, el acto de conocer implica el trabajo con la materialidad del lenguaje, es decir, con los signos. Y, específicamente, con un tipo de semiosis: la indicial.

Ahora bien, dicho trabajo que opera sobre la textualidad de nuestro corpus textual y de su contexto, pone en contacto, indiciariamente, la realidad textual de la escritura de los poemas contenidos en *Indicios vehementes* con unas experiencias vitales extratextuales. La instituida contigüidad indicial es la que posibilita autonombrar el propio proceso de construcción de la experiencialidad, es decir, de la escritura poética, al mostrar las huellas de su mismo movimiento productivo. Dicho movimiento presupone una subjetividad que lo sostiene. En ese sentido, hemos hecho referencia a una labor de autoconocimiento emprendida por el sujeto enunciador del poemario. Aquélla se expresaría como una experiencia que oscila entre el tono confesional y una paradójal mirada elegíaca, "neutra". El primero de estos registros se corresponde con los textos que hacen al contexto de los tres poemas de nuestro corpus, y, el segundo, sería específico de la lógica de este último.

Sin embargo, "la construcción indiciaria de la experiencia poética", considerando la totalidad de *Indicios vehementes*, descansa sobre una subjetividad inestable. La precariedad que adopta la subjetividad en el

poemario se manifiesta en la emergencia de una estructura enunciativa disímil, como lo señalásemos más arriba. La fragmentación de la instancia enunciativa, sería de este modo, un indicio que nombra el problema de la representación de la identidad en la escritura o experiencia poética. La variabilidad enunciativa nos sitúa en los límites de una escritura que se cuestiona a sí misma. Y, en este cuestionamiento, se deconstruye para autoerigirse errátil y ubicua. La deconstrucción productiva de la indicialidad escritural habla de una identidad en tensión, en crisis, y de la experiencia de una conciencia perceptiva que se busca a sí misma en su interior.

Si la experiencia de la escritura femenina adquiere la modalidad de la fluidez hasta tal punto que debe ser escuchada entre líneas, estos poemas de Ana Rossetti serían su signo más evidente. El poemario en su conjunto es un amplio gesto auto y sui referencial que pone en contacto un cuerpo, una voz y una mirada con un conjunto de signos. En esa relación de proximidad es el lugar donde se construye "lo real poético".

La indecibilidad genérica y la precariedad enunciativa, constitutivas de *Indicios vehementes*, textualizan la disolución de la oposición femenino-masculino. La palabra femenina, ligada a las fantasías de unión imaginaria con una voz primordial, la de la madre y el mundo exterior, pugna, kristevianamente, contra el encorsetamiento del espejo, perteneciente al orden simbólico, que no le es propio. Por eso, se la percibe paradójal, múltiple y fluctuante. Sigue los vaivenes del propio deseo inscripto en su materialidad. Sus modulaciones remiten a la lógica de una jouissance diversificada y asentada en un placer, bisexual según Cixous, táctil para Irigaray.

Si la literatura es la realización simbólica del deseo, el poemario de Ana Rossetti sería el espacio en el cual se textualiza una voz, una mirada y una escritura poética femenina. Escritura, que insistentemente, ofrece señales de su lógica productiva. En definitiva, lógica de las pulsiones de un cuerpo que persigue una voz y una mirada que lo pueda nombrar.

La antítesis enunciativa dada por el neto predominio de una voz que se expresa en los términos de la relación dialógica yo-tú, específica de los poemas "Introito", "Nightingale", "Ahora", "El durmiente", "... Y huyendo permanece" e "Invitatorio" frente al recorrido de la voz y de la mirada "neutra" en el que se apoyan "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas", sería un indicio de la ambigüedad genérica constitutiva de la especificidad de la experiencia de la escritura femenina.

Insistimos en la naturaleza conjetural de nuestra propia interpretación. La completaremos, con más detalle, en las **Conclusiones** de esta Tesis, luego del análisis de nuestro acotado objeto de estudio: la construcción indiciaria de la experiencia poética en los tres poemas dedicados a los poetas románticos ingleses.

Capítulo III

... Que puedo 'escribir' una muerte de lujos

En nuestra **Introducción**, comentamos que la elección de los tres poetas románticos ingleses no sería fortuita. Los tres murieron temprana y trágicamente: Shelley, ahogado en 1822, Keats, en 1821, tuberculoso y Chatterton en 1780, sumido en la pobreza, se suicidó bebiendo arsénico. Por otra parte, además de la semejanza en el desenlace fatal de cada una de sus vidas, se pueden establecer otras relaciones "experienciales" entre los tres. Ellas podrían explicar por qué han sido la materia prima referencial con que Rossetti construyó cada uno de los poemas.

En la primavera de 1818, Keats le dedica a Chatterton el poema "Endymion" y Shelley, en 1821, también en primavera, al conocer la noticia de la muerte de Keats, le compone la elegía titulada "Adonais". En ella, el poeta no sólo se identifica con Keats sino que también lamenta la muerte del joven Chatterton. El ateo Shelley, fiel a su pensamiento neoplatónico, reflexiona en esta composición acerca de la muerte: aceptarla implica creer en la resurrección de la eterna belleza del universo. La relación "muerte-belleza-inmortalidad" (verdaderos tópicos del pre-romanticismo y del romanticismo inglés), también fue tematizada por Keats en la "Ode to a Nightingale" (escrita en 1819 y publicada en 1820). En ella, el poeta le canta a un pájaro que ve

muerto en el jardín de su casa de Hampstead. Esta breve lamentación poética constituye una meditación sobre la belleza inmortal del canto del ruiseñor al tiempo que da cuenta de la melancolía del "observador lírico" que debe, al final, aceptar su muerte.

La belleza es el tema de otra célebre oda de Keats: "Ode to a Grecian Urne" (1819-1820) en la que el poeta explica:

'Beauty is truth, truth beauty' - that is all
ye know on earth, and all ye need to know.

Los temas caros a la tradición romántica inglesa belleza-naturaleza-melancolía-poesía encarnada en Shelley, Keats y Chatterton, son el pretexto o el motivo de los tres poemas de Rossetti que analizaremos. Los poemas son, al mismo tiempo, "indicios" que vehementemente señalan estas relaciones y que ponen de manifiesto el sentimiento del yo lírico frente a la experiencia artística. La búsqueda de lo bello conduce a un único destino: la muerte de quien la practica. No obstante, la muerte, al ser asociada con el arte, es percibida con un gran sensualismo.

Los tres poemas describen el "instante" de la muerte de los tres poetas románticos. La descripción se configura como el punto de arranque que le permite al yo lírico establecer, conjeturalmente, el lazo existencial y abductivo entre esas muertes ajenas y la práctica de la poesía que él mismo ejercita. Sin embargo, como veremos más adelante, en la captación de ese último instante, el yo lírico pareciera tomar la máxima distancia con respecto a su propia enunciación. Mero artificio del lenguaje, puesto que la subjetividad del

observador se filtra mediante el uso de diversos procedimientos connotativos.

Transcribimos a continuación nuestro primer poema:

SE DAT SUIS MANIBUS

Henchido vientre de lívido delfín
es el agua, y muralla, y redonda pared
de una cisterna honda.

La ansiosa espuma lanza, desata sus cordeles,
sus redes de alhelíes y el frágil Ariel es la captura cierta.

Sófocles, Keats, viáticos, pesando en sus bolsillos;
consigo sus tesoros, sin la menor porfía
se abandona.

Por su cuerpo de hierba desmayada
deja el agua la ofrenda de sus ovas de oro,
y en el agua, que vuelve a ser añil,
y rizado crepé, y amorosa colina,
el sol recuperado, cincela crisantemos.

Durante siete días, lomo frío de pez,
gaviota vertical, firme arista de concha,

mordedura.

Durante siete días flota cansino, ajeno
al funeral violeta de la tarde,
al precioso botín de sus lisas mejillas,
cual isla acogedora.

Durante siete días:
pálido rostro que tan bello fuera,
que una vez se llamara Percy Shelley.

El poema consta de siete estrofas: las tres primeras, la quinta y la séptima de tres versos cada una, y sólo la cuarta y la sexta con cinco y cuatro versos, respectivamente. Los versos son de cuatro, once y catorce sílabas y, en cuanto a la rima, son libres.

Desde un punto de vista temático y retórico, podríamos afirmar que el poema se estructura en tres partes. La primera, está constituida por la primera y la segunda estrofa, la segunda, por la tercera y la cuarta estrofa. Y la tercera parte, por la quinta, sexta y séptima estrofa.

El poema describe la muerte del poeta Percy Shelley ocurrida durante su regreso por mar desde Italia a Inglaterra en 1822, cuando por una tempestad naufragó la fragata Ariel en la cual viajaba. La composición se inicia con la descripción de la tormenta y concluye con el "acto de nombrar" al poeta muerto. A lo largo de todo el poema hasta llegar a la última estrofa, como lectores, sabemos que estamos frente a la descripción de una tempestad.

marina, del hundimiento de un barco a los que se les superpone la descripción del cadáver de un naufrago. Descripción inserta en el contexto de una naturaleza que oficia de testigo fúnebre.

El poema "juega" insistentemente con las competencias lectoras: desde el título en latín, las alusiones a Sófocles, a Keats hasta alcanzar su punto culminante con la mención del nombre de Shelley. Sabemos que alguien ha muerto a partir de una serie de indicios, como éstos que señalamos, junto a otros que mencionaremos a continuación. Por ellos, somos llevados a abducir-inferir contextualmente de qué personaje se trata antes de que sea nombrado en la estrofa final. El poema, entonces, estaría construido de acuerdo a lo que Michael Rifatterre (1976) llama el principio de "retrorremisión". El nombre del poeta Shelley es el "interpretante lógico final" – en la terminología de Peirce – que cierra una cadena de inferencias semánticas que comienzan a partir del título mismo.

Cada verso debe ser leído "contiguamente" con el / los otro(s). De tal suerte que cada uno de ellos completa su sentido prospectivamente para producir un efecto que oscila entre la saturación semántica y, también, la sorpresa interpretativa dada por el verso final en que se nombra al poeta ahogado. Idéntica estrategia discursiva es empleada en los poemas sobre Keats y Chatterton, aunque con recursos diferentes.

El título del poema en latín connota, por un lado, un nivel de decodificación muy específico: un lector competente para su recepción adecuada. Por otro, señala polifónicamente, al romper la isotopía estilística del texto, la presencia de una voz que remite a un estado de lengua muy anterior. Simultáneamente, el título permite asociar el poema a una

genealogía productiva. En este caso, se hace necesario que se active en el lector su "enciclopedia cultural" (Eco, 1985) para que recuerde al Shelley lector de los autores clásicos latinos.

La crítica en general ha señalado con respecto a la mayor parte de la poesía de Rossetti, el destacado barroquismo de su estilo, tanto en el léxico como en la sintaxis de resabios greco-latinizantes. El uso del latín en el título del poema se encuadraría dentro de este fenómeno. Sin embargo, no es la intención de nuestro trabajo adentrarnos en el carácter barroco o neobarroco de la obra de la autora. Asimismo, no consideramos que los tres poemas escogidos puedan remitir fehacientemente a cierto gusto barroco. Pero, insistimos en que éste no es el espacio para discutir este aspecto.

Observamos más arriba que el título exige para su lectura literal un receptor competente. Pero, una vez comprendida su significación referencial nos preguntamos: "¿quién se da con sus manos?". La pregunta se resolvería en el plano connotativo. Es el sujeto del enunciado, el Shelley poeta, que se entrega con sus manos al poder mortífero de la naturaleza. Ambos son puestos en una relación de vecindad semántica por el sujeto de la enunciación, el yo lírico escamoteado. Retomaremos este punto más adelante.

Las dos primeras estrofas están proferidas a partir del uso del presente de actualización, enunciado desde la tercera persona gramatical, la no - persona benvenistiana: "es el agua" (v. 2), "es la captura cierta" (v. 6).

Desde el inicio del poema, la subjetividad del observador no estaría inscripta en su propio enunciado ya que ni la deixis pronominal ("sus", versos 4 y 6) ni la verbal proveen huellas del "yo". No obstante, la descripción de la naturaleza, del naufragio y del náufrago no es "neutra". El poema, por

sobre las huellas del yo, privilegia la marca temporal del presente. Presente ambiguo pues podría remitir, o bien, al presente de la enunciación, o bien, se podría pensar que se encuentra cubriendo el espectro del pasado, pues se trata de la descripción de un hecho ya ocurrido. Por lo tanto, en este contexto reviste el valor temporal del pretérito imperfecto de indicativo.

La primera parte del poema que incluye las dos estrofas iniciales, describe la convulsionada tormenta en el mar. El agua es nombrada metafóricamente por imágenes que connotan formas graves, duras y profundas: "muralla", "redonda pared" (v. 2), "cisterna honda" (v.3) y palidez: "lívido delfín" (v. 1).

En rigor de verdad, el agua queda homologada a la nave, que a su vez, es mencionada sinecdóquicamente por la imagen visual animizada "lívido delfín" (v.1). Los adjetivos "hinchido", "lívido", "redonda" y "honda" señalan, axiológica y afectivamente, la presencia de un observador que se esconde tras la marca impersonal del verbo "ser" emitido en la tercera persona del singular. Se produciría así un "efecto de real" por la enunciación impersonal y por el matiz de sustantividad aportado por el verbo "ser" que define y constata un "estado de cosas". Esta dimensión constatativa atraviesa el poema en su totalidad. De allí, el predominio exclusivo de las oraciones declarativas, cuyo uso connota ese efecto de real al que aludiéramos. Interpretada como significante de connotación, la modalidad enunciativa declarativa se limita a dar cuenta de una mirada "neutra" que registra un estado del mundo exterior.

Sin embargo, la adjetivación indica la presencia de una conciencia perceptiva que valora la contemplación de la naturaleza. La fuente

observadora percibe primeramente, la naturaleza como un obstáculo difícil de vencer, como una "muralla", un "vientre", una "cisterna". El polisíndeton "y" contribuye a reforzar este efecto de sentido junto a los encabalgamientos entre los versos primero y segundo y entre los versos segundo y tercero. Los adjetivos, de notorio matiz subjetivo, permiten abrir el juego semántico que se desplegará a lo largo de toda la composición. Ellos aportan el toque de gravedad que predomina en el poema.

La estrofa segunda provee la descripción dinámica de la naturaleza y del navío. El dinamismo de la escena está connotado por los verbos de movimiento "lanza" y "desata" (v. 4), nuevamente enunciados desde la no persona y en el presente de actualización para connotar una percepción más objetiva. Pero, tal objetividad se derrumba con el empleo de la adjetivación que traduce la lucha entre la embarcación y la bravura del mar, registrada por la conciencia perceptiva como un combate entre fuerzas opuestas. De un lado, "la ansiosa espuma" (v. 4) y de otro, "el frágil Ariel" (v. 5). Y luego, el resultado de esa lucha favorable a la naturaleza: "la captura cierta" (v. 6). Los adjetivos encierran rasgos semánticos de subjetividad y explicitan la precariedad de la existencia humana: "el frágil Ariel" (donde se encuentra el poeta) frente al poder del mundo natural. De allí, el uso del adjetivo axiológico "cierta". El paralelismo sintáctico del cuarto verso connota el dinamismo del paisaje y el estado simétrico de turbación perceptual del observador que tiene sus resonancias en la repetición metafórica "sus redes de alhelíes" (v. 5). Esta repetición del lexema "cordeles" aporta la sinestesia "alhelíes" que da cuenta del estado perceptivo del observador. Rossetti reiteraría así, el ademán romántico de la armonía entre el paisaje y "el estado

de alma". El combate entre la violenta naturaleza y el endeble mundo humano de la embarcación se juega en la contraposición que ofrece la imagen visual "la ansiosa espuma" frente a la sinestesia "redes de alhelíes". La posición en "foco", al principio del sexto verso del verbo ser, refuerza connotativamente la visión del triunfo del mundo natural.

La mención del nombre del navío, Ariel, implica una primera apelación a la enciclopedia referencial del destinatario extratextual. Mecanismo que se prolonga en las alusiones a Sófocles y a Keats, lecturas predilectas de Shelley, en la estrofa siguiente. En ella, no sólo el paisaje es visualizado como un "estado de alma" sino que, elusiva y alusivamente, el poeta inglés empieza a ser nombrado. La elipsis del nombre del poeta debe reponerse mediante el establecimiento de la relación metonímica que se verifica entre las dos primeras estrofas y las dos siguientes. Primeramente, la figura de Shelley se construye metonímicamente, por la enumeración de sus preferencias y actividades: "Sófocles, Keats, viáticos" (v. 7). Luego, dicha enumeración es recolectada por la metáfora "sus tesoros" (v. 8). El uso reiterado del pronombre posesivo "sus" señala, una vez más, la supuesta distancia del yo lírico frente a lo observado.

El gerundio "pesando" connota la sensación de movimiento que viene de arrastre de las estrofas anteriores. Incluso, recupera la nota de gravidez atribuída al agua, pero que en este contexto comienza a sugerir la escena del hundimiento del barco y del ahogo del poeta. Asimismo, el gerundio agrega el matiz de continuidad temporal entre la descripción de las dos primeras estrofas y la tercera. La imagen de pesadez y de inevitabilidad frente al triunfo de la naturaleza y la inminencia de la muerte, está señalada por la

construcción restrictiva "sin porfía" (v. 80) y por el verbo de movimiento "se abandona" (v. 9).

El primer verso de la cuarta estrofa debe leerse como una relación causa-efecto con respecto al segundo de sus versos. El cuerpo del poeta ahogado es nombrado metonímicamente por la acción del agua. A su vez, el cuerpo aparece metaforizado del siguiente modo: "Por su cuerpo de hierba desmayada" (v. 10), mientras que en el undécimo verso estamos frente a una metáfora verbal: "deja el agua la ofrenda de sus ovas de oro". El cromatismo de este verso resuena en la imagen de la hierba del verso anterior. De allí, la mencionada relación metonímica causa-efecto que señala al poeta muerto.

La muerte es, entonces, construida por imágenes que connotan una evidente sensualidad. Sensualidad, además, notoria en los tres versos restantes, pues, el agua es presentada por la imagen visual "añil", la táctil "rizado crepé" y la metáfora "amorosa colina". El polisíndeton y la anáfora del coordinante "y" (vv. 12 y 13) remarcan el matiz cuasi gozoso de la naturaleza, recuperada después de la tormenta.

La enumeración de imágenes, la ausencia de localizaciones temporales adverbiales, el asíndeton – "colina, el sol recuperado, cincela crisantemos" – , yuxtapuestos hablarían de una percepción que registra el mundo exterior en su mera instantaneidad. A excepción del verbo "vuelve" (v. 12) no hay registro de la temporalidad. Por lo cual se podría afirmar dicha conceptualización del tiempo como un instante. Para la conciencia descriptiva, velada tras el presente de actualización y la no persona de los verbos "deja" y "cincela", la vida y la muerte coexisten en la duración de un instante.

El verso catorce reitera con la metáfora verbal "el sol, recuperado, cincela crisantemos" el cromatismo del undécimo verso. De modo tal que, la muerte en armonía con el esplendor del mundo exterior es percibida en toda su magnificencia. Si bien esta estrofa podría estar diciéndonos que vida y muerte son las dos caras de una misma moneda, sin embargo, existe un claro contraste entre los rasgos semánticos atribuidos a la imagen del cuerpo ahogado a través del adjetivo "desmayado" (v. 10), cuyo empleo resulta antitético con respecto al uso del adjetivo "recuperado", atribuido al sol, en el verso catorce. Anticipamos que a partir de esta estrofa empieza a delinearse el proceso de construcción de la imagen del artista muerto que culmina con el acto de nombrarlo en el verso veinticuatro. A este proceso remite el uso del adjetivo "desmayado", el cual forma paradigma con el sustantivo "ofrenda" para connotar el rasgo semántico "muerte". El encabalgamiento que se verifica entre los versos décimo y undécimo remeda el flotar del cuerpo del ahogado. La visión pletórica del mundo natural circundante es el telón de fondo del funeral acuático del artista.

La red asociativa que alude a la figura yerta de Shelley, se expande en las tres últimas estrofas que constituyen la tercera parte del poema. En ella se describen los efectos corrosivos sobre el cuerpo del joven poeta producidos por el ahogo.

La estrofa quinta es absolutamente nominal: la radical carencia de formas verbales supone la captación en su esencialidad de la muerte, así como también, connota la detención del fluir temporal. El sentido de fugacidad de la existencia humana es en este punto puesto de relieve. A él remite la enumeración ansindética de las metáforas "lomo frío de pez", "gaviota

vertical", "firme arista de concha" y "mordedura". Ellas condensan la metamorfosis cuerpo humano transformado en naturaleza, pues Shelley es mencionado a partir de signos que refieren al mundo natural: pez, gaviota, concha hasta quedar reducido a su mínima expresión de "mordedura". Dicha transformación es aludida por la localización temporal adverbial "durante siete días" que se repetirá anafóricamente en las dos estrofas siguientes. Esta marca temporal no deíctica retroalimenta la concepción de la temporalidad que el poema todo comunica. El tiempo simula detenerse para albergar en el lapso de una semana la experiencia de una vida humana.

Los adjetivos "frío", "vertical" y "firme" que en otro contexto implicarían un uso más o menos objetivo, aquí, frente a la ausencia del yo enunciativo, sin embargo, adquieren un carácter subjetivo. La tenaz ausencia del yo no hace más que presuponerlo aunque sea elípticamente. La muerte es vista por una mirada casi exterior que la registra a partir de mecanismos indiciarios y metonímicos. Visión fragmentaria de la realidad: una tormenta, un navío, un cuerpo flotando, un instante actual; todas las piezas cobran sentido en el momento final e irreductible de la muerte.

La estrofa sexta persiste en la reiteración de estos significados con el empleo de los adjetivos "cansino" (v. 18), "violeta" (v. 19) y del sustantivo "funeral" (v. 19) que se asocian en la misma isotopía semántica a los lexemas "frío", "vertical", "firme", "desmayado" y "ofrenda" de las dos estrofas anteriores. Así como la mirada del observador parecería no involucrarse con lo observado, el cuerpo ahogado permanecería extraño e indiferente a su propia muerte y a sí mismo: "ajeno al funeral violeta de la tarde" (19) y "al precioso botín de sus lisas mejillas" (v. 20). La anáfora de la contracción "al" a.

comienzos de los versos diecinueve y veinte, refuerza la imagen del cadáver que flota en el agua. La imagen de la muerte está construida por la construcción comparativa "cual isla acogedora" que nos ofrece el verso veintiuno. El uso del adjetivo "acogedora" para referirse a la muerte podría resultar ambiguo en este contexto. ¿Puede ser predicado de un cadáver flotante este adjetivo?. La respuesta es afirmativa y negativa. Afirmativa, porque el poema nos brinda una interpretación estetizada de la muerte. Y negativa, porque la comparación queda neutralizada por las dos construcciones anafóricas que antes señalamos. Estas dependen sintácticamente del adjetivo "ajeno". Entonces, la muerte apetece la belleza del "precioso botín de sus mejillas" (v. 20), pero, simultáneamente, es inmune a esa misma belleza. También en esta estrofa comienza el verdadero tono elegíaco con que se cierra la composición.

La supuesta ambigüedad de la estrofa anterior se resuelve en la última del poema. Ésta recoge los significados negativos atribuidos a los efectos devastadores de la muerte con la imagen visual "pálido rostro" (v. 23). El adjetivo "pálido" forma parte del mismo campo semántico que "desmayado, frío, vertical, firme, cansino, ofrenda y funeral".

Por otra parte, el verso veintidós "Durante siete días:" se opone a los dos últimos del poema (en donde se registran dos verbos conjugados) porque esta localización temporal – no deíctica – más la ausencia total de formas verbales remiten a la noción de tiempo visto como pura duración, desde un presente atemporal – el de la muerte – y permanentemente actual – el de la producción de este mismo poema que describe una muerte – .

El contraste se evidencia con la ocurrencia de los verbos "fuera" y "llamara" proferidos en pretérito imperfecto del modo subjuntivo. En estas circunstancias, el uso de las dos formas verbales supone el valor de tiempo pasado para enunciar la oposición con el presente atemporal de la muerte y el hecho puntual de *una* vida acaecida. La construcción adverbial "una vez" refuerza este significado. La estrofa en su totalidad daría cuenta del contraste "ahora/antes". La muerte es el hecho fatal que marca la separación entre esos dos momentos. Asimismo, la antítesis "ahora/antes" es otro de los nombres de la oposición "belleza/decrepitud-decadencia", este último término efecto de la muerte.

Además, el empleo del modo subjuntivo podría interpretarse como un fenómeno de indole estilística ya que connotaría la pertenencia del texto a un cierto estilo arcaizado de la lengua (próximo a un uso latinizante). También se podría conjeturar que los dos últimos versos del poema funcionarían a la manera de un epitafio, de un homenaje póstumo, que le rinde la voz lírica a la muerte del poeta. Los dos versos finales podrían asociarse al título del poema en latín. Éste se dejaría leer – intertextualmente – como la leyenda fúnebre inscrita en una figurada lápida que no declara su autor. Sólo habría que retraducir su sentido: (Shelley) "Se dat suis manibus" ... pero con las manos de la escritura. De ahí, la sorpresa semántica que produce la enunciación del nombre de Shelley al final del texto. El poeta, allí, es también señalado por una sinécdoque que habla de la palidez actual de su rostro (v. 23) en contraste con la referencia hiperbólica – dentro del mismo verso – a su belleza de ayer, en vida: "que tan bello fuera". Sorpresa que no debiera ser tal pues todo el texto se ha encargado de aportar información semántica para la

decodificación de su final. Por ejemplo, las citadas referencias a Sófocles y a Keats de la tercera estrofa aluden elusivamente a la figura de Shelley.

El poema nombra por sucesivas relaciones de contigüidad semántica la relación "arte-muerte" al poner en contacto una vida en particular con la experiencia de la belleza perdida. La belleza de un cuerpo y un cuerpo que en vida ha practicado y producido belleza. El texto ofrece una versión estetizada de la muerte de Shelley para desde allí poder nombrarlo y evocar nostálgicamente la pérdida de su belleza. Y simultáneamente, metacomunicar que a una existencia dedicada al arte sólo le cabe la ley inexorable de la muerte.

El segundo poema de nuestro corpus "... Que puedo morir una muerte de lujos" está conformado por una serie de catorce versos sin rima. Es una composición polimétrica pues combina versos de siete, once y catorce sílabas. Transcribimos a continuación el referido poema:

" ... Que puedo morir una muerte de lujos"

Keats

A Ocaña

Era esta vez el fuego.

Esta vez cresta azul, creciente e inflamada,
dilatado ropaje erizado de picas,
suave lengua.

Todo es pronto arrugado papel.

Arrugado papel, cuerpo.

Vestido, antes resplandeciente,
 yesca ahora.
 Antes fiesta, grito de horror
 apenas un instante.
 Y la estallante palma, que en la tela prendió
 su broche de luciérnagas,
 ahora, pavo real que plegara su cola,
 su abanico.

El título del poema cita – intertextualmente – un verso del propio Keats. En este sentido, funciona como una cita epígrafe que confiere enunciativamente autoridad al texto de Rossetti y lo ubica dentro de un mismo campo temático referencial: es un poema acerca de *una* muerte y sobre *la* muerte. Fagocitismo discursivo: se lo cita al enunciador Keats para llorar su muerte y una muerte posible, la de quien produce el poema que estamos leyendo. El mismo título se encarga de "indicar" que se trata de una muerte lujosa. El verso del poeta inglés es otro "indicio vehemente" que connota el referente intra y extradiscursivo del propio poema de nuestra autora. Como significante de connotación no hace más que engrosar semánticamente el referente del texto.

Esta composición, como lo hace el poema dedicado a Shelley, ofrece una versión estetizada de la muerte. De ella habla la cita del verso de Keats que hace las veces de título; por eso se podría sostener que funcionaría como el interpretante lógico final peirceano que guía la lectura del poema de Ana Rossetti. También ya hicimos mención al concepto de retrorremisión

acuñado por Rifatterre: cada uno de los versos de este poema reenvía en un movimiento "hacia atrás del texto", hacia el título, para completar y saturar su sentido. El título suministra a la instancia receptora una auténtica hipótesis interpretativa, un metacomentario acerca del propio poema: el tema de este poema es la muerte.

"Se dat suis manibus" es una descripción del proceso de la muerte de Shelley. Esta elegía juega con el lenguaje para producir un efecto de suspensión temporal, de instantaneidad. La elegía a Keats lleva al extremo este procedimiento de "instantaneización". Aquella no describe proceso alguno sino que desde el ahora de la enunciación yuxtapone el presente - el de la muerte - al pasado - el de la vida y la belleza perdidas - . El déficit de formas verbales conjugadas y la proliferación metafórica nominal, que vertebran el poema, son indicios que hablan de la construcción del referente "tiempo", concebido como un instante. El poema de Rossetti combina con obstinación estas dos instancias temporales que adquieren su pleno sentido en el acto de escritura de la misma poeta.

Como en el poema dedicado a Shelley, en la elegía a Keats, también hay una ausencia total de las marcas deícticas del yo, observables en la deixis pronominal y verbal. Así, se lee en los versos siguientes: "su broche" (v. 12) , "su cola" (v. 13) y "era" (v. 1), "es" (v. 3), "prendió" (v. 11) y "plegara" (v.13). La retirada del yo enunciativo podría estar connotando el efecto de una pretendida descripción objetiva. Pero, al estar el acento puesto en la no persona enunciativa verbal y pronominal, el poema íntegro se comportaría como una amplia metáfora. La muerte del poeta es la que instituye la posibilidad comparativa: si el fuego de la escritura llevó a la muerte a Keats -

valga la imaginada paráfrasis – "bien podrá conducirme a mí, al mismo sitio". Es decir, "a mí", al sujeto de la enunciación, soporte escritural de este poema. El yo – que omite su identidad discursiva – en este texto también podría "morir una muerte de lujos". La cita epígrafe del verso del propio Keats es la garantía enunciativa que le permite al yo productor de esta composición que estamos leyendo, enmascarar su propia subjetividad en tanto hablante. O puesto en otros términos, el poema de Rossetti es un indicio más que señala la posible conexión "arte-vida, escritura-experiencia, poesía-muerte".

Asimismo, el poema está armado en base a un uso ambiguo de la deixis temporal adverbial y verbal. De allí, la necesidad de recurrir a esa especie de guía o anclaje interpretativo, de control semántico provisto por el título de la composición. Aquél posibilita conectar el texto mismo con la experiencia vital de la escritura – de *este* poema y de cualquier otro – .

Si bien el texto ha sido producido desde el uso exclusivo de la modalidad enunciativa declarativa, ésta, en tanto significante de connotación, señala la ligazón experiencial entre la descripción de la vida de Keats y otro estado de mundo: la descripción del acto de escribir del poeta y del sujeto de la enunciación. El poema remite connotativamente, a un estado de cosas extratextual: el acto de escribir, que para el yo ausente de este poema, encierra las huellas de su propia aniquilación. Insistimos en que el título como significante de connotación y la modalidad declarativa coadyuvan a realizar esta lectura inferencial: el lector debe extender la descripción de un estado de cosas que acontecen dentro del poema hacia las propias circunstancias – extratextuales – de la enunciación del mismo poema. El texto en su totalidad se configura a partir del empleo de una serie de indicios

metacomunicacionales, de marcadores pragmáticos que orientan su decodificación. El nexos "arte-vida, poesía-muerte, escritura-experiencia" se evidencia en los versos quinto y sexto del poema. Ellos son un punto de articulación, de bisagra semántico-interpretativa en relación al resto del poema.

El texto se estructuraría en tres partes como el poema dedicado a Shelley. La primera de ellas, comprendería los cuatro primeros versos, la segunda, los versos quinto y sexto, y, la tercera, los últimos siete. La primera parte es la "zona de ambigüedad" del poema. El verso primero mezcla dos regímenes enunciativos diferentes por el uso *sui generis* de la deixis temporal. Por un lado, la presencia del verbo "era" enunciado desde la no persona y desde el pretérito imperfecto de indicativo, da el tono evocativo-descriptivo de la composición. Pertenece al sistema enunciativo de la "historia" o del "relato" (Benveniste, 1971). Es decir, el universo donde reina la ausencia de la plena persona enunciativa, del yo. Sin embargo, junto a esta forma coexiste la marca temporal deíctica "esta vez" repetida anafóricamente en el verso siguiente. Ella reenvía al "aquí y ahora" del yo productor del enunciado, al presente del acto de habla que instituye la escritura de este mismo poema.

El uso de las siguientes metáforas alude al proceso de la escritura: "fuego" (v. 1), "cresta azul, creciente e inflamada" (v. 2), "dilatado ropaje erizado de picas" (v.3) y "suave lengua" (v.4). Pero estas metáforas sinestésicas deben ser decodificadas "hacia atrás y hacia adelante" del texto; en relación a su título y a los versos quinto y sexto. No sólo tienen como referente el acto de escribir sino una escritura ya ocurrida, la del poeta Keats. En ese sentido,

denominamos a esta zona "el espacio de ambigüedad". De una parte, el lexema "ropaje" abre un campo semántico que se refiere al cuerpo del poeta. Y por otra, el signo "lengua" en este contexto asume un valor polisémico. Puede denotar el fuego, pero también como connotador, aporta un plus de significado: connota sinecdóquicamente el referente "cuerpo de Keats" y por extensión, el cuerpo de la escritura, en tanto que la nombra metafóricamente. La enumeración de estas metáforas sinestésicas conlleva también el rasgo semántico "destrucción". O dicho de otro modo, desde el comienzo del poema se suceden imágenes que connotan muerte. Este significado se explicita en los dos versos siguientes que constituirían la bisagra semántico-pragmática a la que antes nos refiriésemos. El lexema "cuerpo" (v. 6) reenvía referencialmente a la figura del poeta. Pero también, metaforiza la propia escritura de Keats y la del sujeto productor de este texto.

El poema recupera así, la dimensión material de la escritura: ésta puede ser destruída, corromperse. El fuego metafórico (nueva reaparición del gesto romántico), la pasión por escribir, implican, en una relación causa-efecto, la muerte. Triple muerte: la del poeta y la de su escritura y la del acto de escribir. Y, por extensión, muerte de quien produce *este* poema que tenemos frente a nosotros. La escritura se agota en el *hic et nunc* de su propia producción.

Por otro lado, el referente del polisémico signo "cuerpo" es nombrado por la metonimia "arrugado papel" (v. 6). En ese sentido, se puede leer la relación causal que más arriba mencionáramos. La metonimia "arrugado papel", recuerda, prospectivamente, la metáfora, referida a la escritura poética "hasta el papel de plata, de repente arañado" (v. 29) del poema "Invitatorio".

El verso sexto parecería ser una reverberación intertextual del propio Keats pues en su "Ode to a Nightingale" el yo lírico dice haberla compuesto en "some scrap of paper". Keats ha sido devorado por su propia escritura, en un proceso de autofagia: un cuerpo tragándose otro cuerpo, un fuego devorando otro fuego.

Si las metáforas iniciales del poema pueden decodificarse en una dirección vertical, lo mismo puede afirmarse del lexema "cuerpo". Las metáforas del comienzo arman paradigma con él, y a la inversa. El caso más claro es el uso del signo "ropaje". La repetición del sintagma "arrugado papel" sumada a la presencia del cuantificador "todo" (v. 5), recoge el sentido de destrucción y de muerte que permea el poema. Muerte cuya llegada se vislumbra cercana al sujeto de la enunciación y al del enunciado por la presencia del adverbio "pronto". El uso axiológico-afectivo del adjetivo "arrugado" en posición de epíteto, reitera ese valor semántico. El principio de equivalencia de la función poética jakobsoniana (1976) funciona a la perfección en este poema.

Por otra parte, el texto sólo presenta cuatro formas verbales conjugadas. Curiosamente, dos de ellas aparecen en la primera y en la segunda parte: "era" (v. 1) y "es" (v. 5). Las dos restantes, "prendió" (v. 11) y "plegara" (v. 12), ocurren en oraciones subordinadas. La escasez verbal junto al uso del verbo "ser" connotan la dimensión constatativa, nominal de la composición.

El poema describe cosas, una situación y un personaje, pero también, prescribe, implícitamente, hacia el exterior de él. La muerte del poeta es como si fuera una velada y tímida advertencia: practicar el oficio y el arte de la poesía llevan a la muerte. Razonamiento por analogía, abductivo, inferencial:

el poema todo es una metáfora de la relación "arte-vida, poesía-muerte". A la vez que vincula indiciariamente la propia experiencia escritural, *esta escritura*, la de "esta vez" (v.2) con la de Keats. La belleza, aún la que conduce a la muerte, es una cuestión relativa al conocimiento y éste no es más que experiencia y percepción. Etimológicamente, "estética" significa "percepción sensorial".

Entonces, en esta primera y segunda parte del poema, la mixtura enunciativa junto a las figuras retóricas como connotadores y al uso de la modalidad enunciativa declarativa connotan un uso subjetivo del lenguaje, que obviamente, se torna más evidente en la adjetivación.

Los versos octavo y noveno señalan claramente el contrapunto "antes/ahora", otra versión del par opositivo vida/muerte. Las metáforas "vestido" (v. 8) y "yesca" (v.9) reenvían, respectivamente, al campo semántico del "cuerpo" y del "fuego". Dos campos semánticos que en principio podrían funcionar de modo autónomo, pero que, como ya lo expresáramos, se implican lógicamente y semánticamente el uno al otro. El adjetivo axiológico "resplandeciente" (v. 7) subsume el rasgo "vida" al estar modificado por el adverbio "antes".

El verso octavo nos ofrece la visión de un cuerpo sano y vital: el cuerpo del poeta y el cuerpo de su escritura pero ... en el pasado. En el presente, es sólo "yesca". El Diccionario de la Real Academia adjudica a este lexema los siguientes significados: "materia muy seca y preparada de suerte que cualquiera chispa prenda en ella. Se hace de trapos quemados, hongos secos o cardo. En sentido figurado: lo que está sumamente seco y por consiguiente dispuesto a encenderse o abrasarse". Ya sea que optemos por el significado

referencial o por el uso figurado, es decir, entre el rasgo de la "sequedad" o el de "algo a punto de encenderse", ambos están contenidos polisémicamente en el significado de "yesca" tal como aparece utilizado en el verso octavo. El rasgo de lo casi insignificante o de lo que está por ser otra vez, se actualizan en una sola emisión. Ésta hace que se pueda instituir otra analogía con el acto de escribir: éste es nunca idéntico a sí mismo pero está implícito en un presente continuo. Instantaneidad y, simultáneamente, posibilidad de repetición. ¿Belleza y degradación?. ¿Vida y muerte?. ¿Extremos que se tocan en la ecuación "vida = arte = muerte"?. El sentido de la instantaneidad es explícitamente nombrado en el verso décimo en relación al término opositivo "antes". La belleza dura sólo eso: un instante. Belleza metaforizada por "fiesta" pero también, antitéticamente por "grito de horror" (v. 9). La belleza anuncia y contiene el espanto que provoca la muerte.

La idea de que el pasado y lo bello pueden caber en un instante se despliega en los versos once y doce con metáforas que aluden a la juventud perdida del poeta. El campo semántico dominado por los lexemas "fuego cuerpo" se recupera por las metáforas "estallante palma", "tela" y "broche de luciérnagas". El cromatismo de estos versos recoge, sin dudas, el significado del fuego como pasión pero también como elemento destructor.

La belleza del cuerpo del joven Keats se presenta como una acción puntual ocurrida en el pasado a partir del verbo "prendió" (v. 11), enunciado en pretérito indefinido. La belleza es un punto en el tiempo que deviene "ahora", tras la muerte, en la imagen decadente de un ave abatida.

El verso trece parecería reproducir simétricamente el inicio del poema por su ambigüedad temporal. Pero, al llegar a él, la ambigüedad se desvanece

en la medida en que se ha ido resolviendo en los versos anteriores. El adverbio "ahora" reenvía a la visualización actual (desde el presente enunciativo) de la muerte del poeta pero, efectivamente ocurrida en el pasado. La muerte de Keats se reactualiza al ser nombrada, re-producida "ahora", en esta instancia enunciativa. Muerte lujosa – resuena aquí la propia voz del poeta incluida en el título del poema – metaforizada como "pavo real que plegara su cola/ su abanico" (vv. 13 y 14). La metáfora, de filiación modernista, nos habla una vez más de la "estetización de la muerte". En el instante único e irrepetible de *esta* enunciación en particular, del propio acto de *escribireste* poema, el pasado cobra sentido. Pasado señalado por el pretérito imperfecto del modo subjuntivo que, aquí también, connota alguna reminiscencia de un uso arcaizante de la lengua. Los dos versos finales son la síntesis del contrapunto temporal "antes/ahora" con que se ha construido esta elegía.

Un *caso*, el de Keats y su muerte, explican un *resultado*, el poema que acabamos de leer y que se acaba de producir ante nuestros ojos. Poesía del instante, en tanto que lo tematiza y se produce a partir mediante el contrapunto temporal "antes/ahora". El ámbito de la poesía es el de lo perecedero, reactualizable empero, en cada nueva circunstancia enunciativa. El adverbio "ahora" (v. 13) condensa esta filosofía de lo instantáneo que nos propone la poesía de Ana Rossetti al conjugar el presente con el pasado, la vida y la muerte. Estética del escorzo: la parte nombra al todo, una experiencia es signo de otra, en una red de reenvíos metonímicos. Mirada estrábica la del yo lírico que no se nombra a sí misma para poder mirar hacia adentro y hacia

afuera del texto que produce. Hacia el *caso* Keats y hacia su propia experiencia escritural.

El tercero de los poemas seleccionados para el análisis se titula "La buhardilla de Thomas", el cual transcribimos a continuación:

La buhardilla de Thomas

A Thomas Chatterton (1752 1770)

Y tan pronto amanece,
cada vez más intensa,
la roja cabellera
mana sobre su rostro.

(Encantadora curva
la del cuello que emerge del entreabierto escote).

La arrugada blancura de la amplia camisa
muestra el brazo que pende hasta el entarimado
donde, pálidamente, se fruncen, rotos, todos los poemas.

(La usada tela tan lisa como el hombro
que descubre, dulce resbala).

Excepto los papeles por el suelo esparcidos

está la habitación en riguroso orden:
incluso se acostó sin deshacer la cama.

(Parece muy cansado, tan minuciosamente,
con tanta saña y con tanta pena
desgarró cada línea de escritura ...)

Ya desde el tragaluz desciende el ámbar,
se afilan y se encrespan los contornos
y el color justo adquieren.

Y al fin se sabe que, salvo la boca
tan horrorosamente contraída,
que salvo el tinte azul de sus mejillas ralas,
el muchacho es hermoso.

(No cumplirá más años
de ahora en adelante).

Esta composición, dedicada a la muerte del poeta Chatterton, consta de ocho estrofas que combinan metros variados (versos de siete, once y catorce sílabas) y diferentes tipos estróficos. Es un poema poliestrófico. Los versos no riman, son libres. El poliestrofismo del poema, su polimetría y el versolibrismo acompañan el ritmo lento de la elegía y de la mirada que registra la muerte.

El texto es la descripción efectuada por una mirada voyeurista que encuentra al amanecer el cadáver del poeta, para concluir con el lamento de este hallazgo. Todo hace suponer que el suicidio de Chatterton se consumó durante la madrugada, luego de acostarse. (El romántico inglés efectivamente, se quitó la vida bebiendo arsénico).

Este poema, como los dos anteriores, está trabajado de tal suerte, para producir el ya postulado por nosotros, efecto de instantaneidad. Un proceso que consume horas, desde el suicidio hasta las primeras horas de la mañana, pareciera quedar congelado en el tiempo.

El poema se inicia *in media res* : el poeta está muerto. Así lo indica la presencia del coordinante extraoracional "y" en el primer verso de la primera estrofa. Las cuatro primeras estrofas se encargan de ofrecer la descripción física del poeta muerto. Descripción que viene acompañada por un único dato de la realidad exterior: la luz del amanecer. Éste es el indicio que, referencialmente, da cuenta de la hora en que la mirada escrutadora del observador lírico inicia su tarea elegíaco-descriptiva. La descripción al igual que en "Se dat suis manibus" y en "... Que puedo morir una muerte de lujos", prioriza desde el punto de vista de su enunciación, el uso de la no persona y del presente de actualización. Ambos procedimientos enunciativos connotan por una parte, la distancia de la mirada del yo (nuevamente no marcado por la deixis pronominal) frente a lo observado. Y por otra, nuestro llamado efecto de instantaneidad se logra, precisamente, por el predominio del presente de actualización. Como en los dos poemas anteriores, este presente es una estrategia discursiva para traer al presente de la instancia receptora del texto, la memoria de un hecho ocurrido en el pasado. El reiterado efecto producido

por el uso de los verbos en tiempo presente habla del poder performativo (implícito) de la enunciación de este poema. Dicho poder alcanza su punto más álgido en la "aclaración" que sigue a la última estrofa. Esta suerte de intromisión aclaratoria es una verdadera coda performativa proferida desde el *hic et nunc* enunciativos.

Asimismo, el poema entero está construído sobre la base de la modalidad declarativa cuyo uso, connota el matiz pretendidamente representacional que adopta la descripción del cuadro referencial que se nos ofrece para su lectura. Empero, la subjetividad de la mirada – cuasi análoga a un dispositivo fotográfico – se evidencia en el empleo de variadas unidades connotativas, como examinaremos más adelante.

El poema también estaría conformado por una estructura tripartita. La primera parte se extendería desde la estrofa primera a la cuarta. Será la encargada de brindar el marco referencial de la situación que se habrá de describir. Suministra información de índole temporal y alberga la descripción retORIZADA de Chatterton muerto. En esta primera parte es clara la manifestación constante de verbos en presente en franco contraste con las ocurrencias verbales de la segunda parte. La presencia-ausencia de formas verbales es el criterio que hemos elegido para determinar la estructura del poema.

Los verbos en presente alternan con las dos únicas formas verbales en pretérito indefinido de las estrofas quinta y sexta. Vale consignar aquí que todo el texto está enunciado desde la tercera persona gramatical correspondiente a la deixis verbal. La segunda parte del poema cubre precisamente estas dos estrofas, las que aportan más indicios referenciales

sobre el suicidio. Las dos últimas estrofas serán la tercera parte de la elegía. La estrofa séptima enfatiza el sesgo témporo-referencial del poema. Simultáneamente, su cromatismo será el último eslabón de una cadena que prepara el marco para la irrupción en la estrofa octava, de las imágenes antitéticas sobre el joven envenenado.

En realidad, desde el inicio del poema, éste no hace más que redundar en el aporte de indicios que denotan y connotan la escena final. Ella es preparada desde el primer verso del texto y de la dedicatoria, que, a la manera de un obituario, señala los años del nacimiento y de la muerte de Chatterton.

Mencionamos más arriba que la estrofa primera suministra indicios referenciales sobre la hora en que la mirada lírica comienza su tarea de "reconocimiento" (v. 1). La construcción de la imagen del poeta comienza a distinguirse en el segundo verso. La imagen visual "roja cabellera" (v. 3) y la metáfora verbal "mana de su rostro" (v. 4) la mencionan sinecdóquicamente. La fusión entre la descripción del cuerpo del poeta y la luz proveniente del exterior es evidente en esta primera estrofa. Si la "roja cabellera" es "cada vez más intensa", ella es efecto de la luz del amanecer. Una relación causa-efecto es la que posibilita tal correspondencia.

Desde un comienzo, entonces, la mirada del observador irá deteniéndose en fragmentos y detalles que oscilan entre la descripción de un cuerpo (que se nombrará como cadáver recién en la estrofa octava) y la del ambiente en que se consumó la tragedia. También, desde el primer verso hasta el último del poema, la ilusión de una mirada neutra se hace insostenible. Este aspecto se empieza a manifestar en la segunda estrofa. Allí, el uso de los paréntesis como connotadores tipográficos, metacomunican un

alto descriptivo de la mirada, que se toma el tiempo necesario para detenerse en la morosa observación de otra parte del cuerpo del joven Thomas. Así lo sugiere el uso del adjetivo evaluativo-afectivo "encantadora"(v. 5).

La metáfora *in praesentia* "encantadora curva" está puesta al servicio de la descripción, de visos pictóricos, de una parte del cuerpo. El encabalgamiento entre los versos quinto y sexto connotaría, por analogía, la forma humana que se está describiendo-descubriendo. Con una técnica que hace recordar las descripciones del cuerpo femenino de la lírica renacentista y barroca, la mirada va posándose gradualmente en distintas zonas de la anatomía del poeta: el cabello, el rostro, el cuello, el brazo, el hombro. Se detiene en la segunda parte del poema, y luego, sigue su recorrido metonímico con la descripción de la boca y de las mejillas en la estrofa octava. La sensualidad de la segunda estrofa se ve reforzada por el empleo del adjetivo evaluativo "entreabierto" (v. 6).

Deslizamiento de la mirada y del deseo. La imagen del otro y la imagen propia se construyen en este juego de relaciones complementarias exhibicionistas-voyeuristas. Un cuerpo se deja ver, se deja desear, para finalmente, dejarse conocer y nombrar. Y en el acto de nombrarlo, el yo – que paradójicamente no se muestra ni se nombra – puede instituir con el valor lógico de la necesidad la siguiente sentencia: "No cumplirá más años / de ahora en adelante".

Aquí, en este presente, en la emergencia del "ahora" y fundada su legitimidad por un impersonal "se sabe" (v. 24), el yo también se ha constituido a sí mismo. Su subjetividad se completa en el acto de nombrar la

muerte del otro, o lo que es lo mismo: enunciar el valor profético de su propia escritura.

En la estrofa tercera, asistimos a un contraste cromático aportado por la sinestesia "arrugada blancura" (v. 7) y el adverbio modalizador de la enunciación "pálidamente" (v. 9). El mencionado contraste alude a la oposición entre la belleza – que significa orden – del cuerpo descrito y el caos provocado por los poemas estrujados. La mirada sigue el periplo del brazo (nueva sinécdoque), que inerte, señala por contigüidad, como un verdadero índice, el desorden que remite al dominio de la escritura. El adverbio "pálidamente" no sólo habla de la presencia de una fuente evaluativa, un yo, sino que también, es un indicio para connotar el mencionado contraste entre la belleza corporal y el universo de la creación poética. Además, es un preanuncio de la muerte puesto que "pálidamente" nombra el color del cuerpo muerto y, por contigüidad posicional, la escritura – la de Chatterton –, el orden de lo simbólico como activador del suicidio del poeta.

El verbo "fruncen" junto al adjetivo "rotos" (v. 9) abre el campo semántico que reenvía al desorden y al desgarramiento que supone el acto de escribir para el joven artista. A ese mismo campo de significación pertenecen el adjetivo "esparcidos" (v. 12) de la estrofa quinta, los sustantivos usados hiperbólicamente "saña" y "pena" (v. 16) y el verbo "desgarró" (v. 17).

La estrofa cuarta es otro paréntesis del viaje metonímico de la mirada. Aquí, se detiene en la tersura del hombro del poeta y en la dulzura de la tela de su camisa. De este modo lo señalan la imagen táctil "tan lisa como el hombro que descubre" (vv. 10 y 11) y la imagen gustativa "dulce resbala" (v. 11). El uso de las comas entre el sujeto y el verbo de la oración, para introducir

la construcción comparativa encabezada por "tan", junto al encabalgamiento entre los versos diez y once, connotan el lento fluir de la visión que se posa en cada detalle, para la observación deseante y gozosa del cuerpo.

Las dos estrofas siguientes precisan las circunstancias específicas en que el suicidio se ha producido. Ellas explicarían la aparición de los dos únicos verbos enunciados en pretérito indefinido, en contraste con las formas del presente de actualización: "está" (v.13) y "parece" (v. 15). El indefinido denota una acción puntual en oposición al presente, que en rigor de verdad, está utilizado a lo largo de la composición, en lugar del tiempo canónico de la descripción: el pretérito imperfecto de indicativo. Hemos comentado las posibles razones del uso del presente en estos poemas, consistente en el interés por vivificar en la memoria receptora un hecho del pasado, como si perteneciera al registro del presente. De este sentido estaría dando cuenta el contraste indefinido-presente, entre un primer plano y un segundo plano puestos en relieve enunciativo.

Los conectores "excepto" (v. 12) e "incluso" (v.13) evidencian la hibridación entre el sistema enunciativo del "discurso", en tiempo presente y el del "relato", en pretérito indefinido. Hay, evidentemente, un yo presente que hace estas constataciones, desde un aquí y un ahora enunciativos. Pero que, desde ellos, trae al presente un instante preciso, temporalmente anterior. Parecería que en el presente se pudiese contener el pasado capturado en un instante: el de la enunciación actual. En ella, se engloban dos temporalidades: la presente y la pasada. Y al final del poema, también, la futura.

La estrofa quinta describe una vez más el desorden causado por el acto de escribir frente al orden, ahora, exterior de la habitación. A ello se suma la

"narrativización" de un esbozo de la experiencia de Chatterton con el empleo del verbo "se acostó"(v. 14). La estrofa sexta está construida de un modo similar, aunque los paréntesis dan cuenta de una mirada que se introduce en el interior de la subjetividad observada. El verbo de percepción "parece" (v. 15) connota la presencia de la propia subjetividad del observador lírico que se inmiscuye sigilosamente en su enunciado. Él, sin dudas, emite, oculto por la máscara de la no persona, este juicio perceptivo con respecto al sujeto del enunciado: "muy cansado" (v.15). La construcción hiperbólica en la que ocurre el adjetivo evaluativo "cansado" refuerza cuanto venimos sosteniendo. Asimismo, el adjetivo "cansado" se integra al campo semántico gobernado por los rasgos que aluden a la perturbación que instituye la escritura. La construcción modal comparativa "tan minuciosamente" (v. 16) funciona a este mismo nivel. Modaliza al propio acto enunciativo sólo que él, por segunda vez, recupera una parte de la escena fatal, "mini-narrativizándola" con el uso del verbo "desgarró" (v. 17).

La mencionada construcción es el puente de unión entre el *hic et nunc* de la enunciación y el universo de la historia, para producir el efecto de instantaneidad al que aludiéramos en más de una oportunidad. Pero, además el sintagma "tan minuciosamente" modifica sintácticamente al verbo "desgarró". Por lo tanto, se convierte así en otro indicador de la escena de la muerte integrando la misma isotopía semántica que "pálidamente", "rotos" y "esparcidos". El empleo de las comas, en tanto connotadores tipográficos, dicen del ritmo pausado con que el sujeto del enunciado realiza la acción. Los puntos suspensivos, al final del verso decimoséptimo, marcan un espacio en

blanco, lógico y temporal, que el destinatario del poema debe reponer textual y extratextualmente: el momento del suicidio.

La estrofa séptima que da inicio a la tercera y última parte del texto refuerza, prospectivamente, el valor de todas las unidades indiciarias que citáramos. La imagen visual "el ámbar" (v. 18) junto a los versos diecinueve y veinte, ellos mismos imágenes visuales, dan el tono cromático para el cuadro final de la estrofa siguiente. La estrofa séptima agrega información referencial: el tiempo ha transcurrido. Ha avanzado la mañana y la presencia de las imágenes lumínicas connota, por una relación de proximidad semántica, la hora de la muerte. Reiteramos que el cromatismo de toda la estrofa corre paralelo a la exasperación sensorial de quien observa la escena. Aquella tiene su traducción en el uso del polisíndeton en los versos diecinueve y veinte.

La maquinaria de observación no se ha detenido. Comenzó con el registro temporal, marco referencial de la descripción. Luego, se detuvo en los fragmentos del cuerpo de un joven y al llegar a los versos octavo y noveno, éstos por contigüidad posicional señalan los fragmentos de su escritura; en una relación de doble implicación, en una doble metonimia. El séptimo verso "el brazo que pende" indica los poemas destrozados de los versos octavo y noveno: "donde, pálidamente, / se fruncen, rotos, todos los poemas". Estos dos versos señalan "hacia atrás" la muerte del escritor. Causa y efecto se implican recíprocamente, el uno retroactúa sobre el otro. La imagen pendular de un brazo y la de los poemas destruidos son los nombres mismos de la muerte.

El primer verso de la estrofa octava repite simétricamente, el inicio del poema con la ocurrencia del coordinante extraoracional "y". Éste denota la

detención del recorrido metonímico-indiciario de la mirada. Dicha pausa se verifica en la estrofa final cuando la esquivada subjetividad del observador lírico une su voz y su mirada a la de un saber general: "se sabe" (v. 21).

La identificación de la mirada voyeurista necesita del guiño de complicidad de un tercero para legitimarse en su aventura deseante y exploratoria. La apelación-fusión a un "tercero" le posibilita a la voz hecha mirada nombrar el rostro desagradable de la muerte, connotada ésta por la sinécdoque que hiperbólicamente menciona la boca del cadáver: "salvo la boca / tan horrorosamente contraída" (v. 22). Y luego, por la imagen visual " el tinte azul de sus mejillas ralas" (v. 23).

La inclusión de la voz identificada con el saber impersonal "se sabe", entonces, le permite a la mirada lírica fundir su observación tras esa misma fachada de impersonalidad. Pues, ¿qué ha hecho si no a lo largo de todo el poema que no sea dar indicios parciales de la muerte?. La presencia del tercero discursivo aporta la última cuota de referencialidad: ahora el suicidio es aclarado. La sinécdoque de los versos veintiuno y veintidós junto a la imagen visual del verso veintitrés denotan el envenenamiento por ingestión de arsénico.

La voz general es necesaria en la medida en que el observador lírico requiere de un fundamento para sus escarceos perceptivos previos. Por una parte, junto a esta voz puede descartar los rasgos terroríficos que le inspiran la visión del cuerpo muerto. Y por otra, puede rescatar, casi axiomáticamente la belleza del muchacho. Así afirma: "el muchacho es hermoso" (v. 24). El verbo ser, enunciado en el presente de definición atemporal "es", le sirve aquí al observador lírico para definir la inmortalidad de la belleza. Su enunciación

sostenida por un saber general, lo faculta para llevarlo a cabo. El final de todo el proceso da como resultado la detención y la conjunción, nuevamente, en un instante, del pasado y del presente.

El enlace entre la mirada lírica y la voz homologada a un saber general es el adverbio modalizador de la enunciación "horrorosamente" que, unido a la repetición anáforica del conector "salvo", marca la antítesis entre el recorrido interdicto de la mirada y el recorrido deseado. Antítesis que en este contexto asume también el valor de la ironía y de la paradoja. Si la escritura implica desgarramiento y muerte, paradójicamente, ella puede como un demiurgo, dar vida. Ése sería el sentido implícito en la última estrofa. Las dos miradas, los dos saberes, el impersonal y el del observador lírico se unen para expulsar los aspectos negativos de la muerte. Por eso, sólo al final del poema la muerte del joven poeta es nombrada connotativa y referencialmente. En un dúo, polifónicamente. Como lo expresáramos más arriba, la anáfora del conector "salvo" y el modalizador "horrorosamente" permiten visualizar la hibridación de las dos voces, de los saberes y de las dos miradas. La supuesta neutralidad y ocultamiento de la mirada lírica se diluye en una pura ficción discursiva.

El poema, desde la primera estrofa hasta la octava es el resultado de los deslizamientos fragmentarios de una mirada que se pretende objetiva. Al llegar a la estrofa final, esa mirada adquiere el estatuto de una voz cuyo respaldo enunciativo es el registro de un saber impersonal "se sabe". La voz lírica transmutada en mirada "neutra" parecería no haberse podido hacer cargo del dolor que le provoca la contemplación de la belleza perdida. Por sí sola no puede asumir la enunciación de la muerte. Por eso, en todo el poema

no aparece marcada por la deixis pronominal de la primera persona. Los indicios que nombran su presencia son de otra naturaleza.

De allí, la ironía y la paradoja del final del poema: excepto el "detalle" del horrible rostro envenenado, existe la belleza. Pero, ella "es", en la medida en que puede ser puesta en palabras, las supuestamente dichas desde el saber del "se" impersonal en consonancia con las de la mirada, finalmente, devenida en hablante lírico. Como toda paradoja debe ser resuelta en otro nivel lógico y discursivo: en el nivel de la escritura de *este* mismo poema. La muerte esconde lo bello que es también dicho, casi universalmente, con y desde el "se", dispositivo legitimador de la enunciación y de la escritura de este poema. La ironía y la paradoja finales – ¿gestos de resonancias románticas, tal vez? – encierran una verdad emitida como una ley general: la belleza de un muchacho.

Desde el presente, al mismo tiempo, atemporal y actual de la enunciación, se recupera un pasado inmediato de esplendor y lozanía, pues, sobre el verbo "es" recaen los valores temporales de los presentes de actualización, de definición y de la enunciación. La referencia a ese pasado inmediato de belleza y juventud está dada por la inclusión del lexema "muchacho".

De ningún modo lo dicho hasta aquí presupone un regodeo necrofílico de parte del observador-hablante lírico sino que hemos observado en la lectura de este poema un procedimiento constructivo – por lo demás compartido con las otras dos composiciones que analizamos – : el de la "estetización de la muerte". La paradójal ironía a la que hicéramos referencia, consiste en implicar que lo perecedero puede incluir lo eterno, el presente al

pasado, lo horrible a lo bello, la vida a la muerte, a partir de su enunciación en un instante único e irrepetible.

El título del poema, como operador pragmático, al incluir el lexema "buhardilla" habla de cierta época y de cierta práctica. La pobreza, la marginalidad, la bohemia y la juventud del poeta son connotadas por ese lexema desde un comienzo. Su sentido se completa con la referencia al lexema "muchacho" en el verso final. Ambos forman parte de la misma red asociativa. No casualmente en la dedicatoria se señala la temprana fecha de su muerte la cual se asocia al significado connotado que recién mencionáramos.

El poema llora la precoz muerte del poeta. Sin embargo, paradójicamente, lo salva para la eternidad, al mirar, hablar y escribir sobre su muerte y al retenerlo congelando su imagen en el tiempo, con la ilusión y el poder que confiere la escritura. La coda que cierra la composición por la inclusión del deíctico "ahora" gira alrededor de este fenómeno discursivo.

El verbo "cumplirá" enunciado en el futuro simple de indicativo señala un hecho que habrá de ocurrir "necesariamente": el poeta no vivirá más; el tiempo no le sucederá fácticamente. Pero, a partir de este "ahora", de este preciso instante, será para siempre. El acto de producción de la propia palabra lo puede profetizar y pontificar. Así, se explica la paradójica ironía de la estrofa anterior: ¿si no cómo se podría nombrar lo horrible y lo bello al mismo tiempo?. Esta simulada falacia de la temporalidad se resuelve no a un nivel constatativo, el del registro descriptivo de la mirada, sino en el de su poder productor y deseante, engendrador de la palabra. La mirada travestida en la voz del "se" es la que puede, al final, nombrar plenamente el cuerpo muerto y restituirlo joven y bello al cuerpo de la escritura. Recuperación

simbólica del otro, del joven Chatterton y simultáneamente, recuperación del propio yo a partir de la mediación de un tercero, de la legalidad impersonal del "se sabe". El orden de la mirada, metonímico e indicial, siempre entre dos, requiere de la terceridad de lo simbólico para restituir el sentido. El sentido de una práctica: la escritura.

Capítulo IV

Conclusiones

En nuestro **Capítulo I**, revisamos los principales contenidos de la bibliografía disponible sobre la obra poética de Ana Rossetti. Entonces, observamos que las formulaciones de tipo semiótico-textual, las expresadas dentro de este rubro por los trabajos de Debicki, Ferradans y Servodidio, enfatizan los aspectos dialogales-intertextuales que definen la producción poética erótica de nuestra autora. Aquéllos estarían nombrando problemáticas tales como: la autorreferencialidad del lenguaje, la parodia y la polifonía discursivas y la relación escritura-lectura, en tanto procesos productores de sentido. Fenómenos a los que los mismos críticos no vacilan en ubicar dentro de la órbita del pensamiento postmoderno.

De manera coincidente con este criterio, las lecturas de tipo "culturalista", las de Naharro-Calderón y Sarabia, asocian la cuestión de la representación de la identidad textual y genérica, conceptualizada en términos de una "mirada andrógina", con la crisis de autoridad moral y de legitimidad discursiva, por una parte; y por otra, con el estallido del sentido como instancia omniabarcadora.

Asimismo, para ambas vertientes interpretativas, la preocupación por los problemas antes enunciados, vinculan a Rossetti con la generación literaria anterior: "los novísimos".

La constitución de la identidad femenina en el corpus erótico de Rossetti, es el objeto de análisis de la línea interpretativa que abreva en las fuentes de la crítica y de la teoría literaria feministas. Es el caso de los artículos de Ugalde, Rosas y Cramsie, y, a su modo, Wilcox. Para la referida vertiente crítica, los poemas de nuestra autora verbalizan, conflictivamente, el proceso de autoconocimiento del yo lírico. Dicho proceso se asienta en una escritura de rasgos subversivos que pretende ser una respuesta contestaria al tradicional discurso patriarcal.

A estos enfoques se suma el trabajo de Williamson, relacionado con el estilo barroco presente en la poesía de Rossetti. En nuestro **Capítulo III**, aclaramos que no forma parte de los objetivos delineados para el logro de esta Tesis, el abordar la problemática del barroquismo o neobarroquismo dentro de los límites de nuestro corpus. Sin embargo, el artículo de Williamson roza un aspecto sobre el cual hemos puesto un gran énfasis en nuestro análisis, a la hora de dar cuenta de la construcción de la relación temática "arte-experiencia": la configuración textual del tiempo como un instante contenedor de la historia. La problematización de la categoría "tiempo", en nuestro corpus, nos ha resultado reveladora, en la medida en que ella, remite al instante de producción de la escritura de *Indicios vehementes*. El auténtico tema que permea al poemario es el de la escritura y el de la palabra poética. Y, éste a su vez, involucra la construcción, en su seno, de la misma subjetividad.

De modo que, el recorrido que iniciamos en el primer capítulo, nos ha posibilitado repensar algunos de los puntos que ha leído la crítica, y que, sin embargo, reaparecen bajo otro signo en un corpus de naturaleza diferente como es el nuestro.

El título de la presente Tesis alude a la hipótesis general que la orienta. Los poemas contenidos en *Indicios vehementes* han sido construídos como signos-indiciales para señalar el proceso mismo de su construcción. O enunciado en otros términos, los poemas en tanto indicios textualizan una particular visión de la escritura y de la palabra poética. En ese sentido, las nueve composiciones construyen un universo autocentrado en el propio proceso escritural. En la construcción del universo o experiencia poética, la misma escritura que los origina, cuestiona sus propios referentes discursivos: la subjetividad que los sostiene y el mundo objetual a poetizar. Dicho cuestionamiento se lleva a cabo, mediante su señalamiento indicial. Éste consiste en un sui generis trabajo operado sobre la estructura enunciativa de los textos y el despliegue de una verdadera batería de unidades connotativas.

La palabra y la escritura poética en *Indicios vehementes* es proferida en función de su capacidad productora de realidad. Los nueve poemas al nombrar y mostrar, auto y sui referencialmente esa realidad, la crean. Y, al crearla, construyen una subjetividad y un "real" que remite a experiencias individuales ajenas que puestas en proximidad metonímica con la experiencia escritural les confiere sentido.

En nuestro **Capítulo II**, hicimos referencia a un particular modo de producción signifiante: la denominada por Peirce "semiosis indicial". El tipo de funcionamiento indicial implica el conocimiento del evento o existente, particular, acaecido aquí y ahora. Pero, tal conocimiento no ocurre sobre el vacío. Se hace necesario para su comprensión tener, en algún aspecto o cualidad, una experiencia o conocimiento previo del objeto. El conocimiento siempre presupone o permite conjeturar una relación y un ángulo de mira

desde el cual se configura dicha relación. El signo mismo es el resultado de una relación. En el caso de la semiosis indiciaria, el objeto señalado por el signo, es construido en virtud de una relación de contigüidad.

En *Indicios vehementes* se anexan dos experiencias particulares, la de la escritura de estos poemas y la de las experiencias vitales que ellos poetizan. Ambas son vinculadas, de tal suerte, que una es índice de la otra. El poemario en su totalidad podría leerse como la construcción de una autobiografía poética, que se nos brinda para su interpretación, mostrándonos su propia lógica constructiva. El enunciador del poemario se autoconstruye y se autoconoce, deconstruyendo, paradójicamente su identidad. Para ello, requiere del conocimiento y de la construcción de otras experiencias ajenas, que por contigüidad, puedan nombrar la suya propia. El orden indicial del sentido presupone la similaridad, sin embargo, su lógica funcional es la de los reenvíos parte a parte, de individuo a individuo. La similaridad, en el caso de nuestro poemario, está dada por la semejanza existencial entre el hecho de escribir – los poemas dedicados a los cuatro poetas románticos – y/o por la obsesión acerca de la relación “muerte = noche = palabra y tiempo”, expresada en “Nightingale”, “Ahora” y “El durmiente”. Pero, el lazo existencial queda instituido porque las vidas que esos poemas textualizan, son, precisamente, puestas en contacto por otra vida que se define a sí misma por el acto de escribir.

La producción textual de la autobiografía poética pone de manifiesto que la subjetividad que la configura, a su vez, se teje en el espesor de la red significante. Los poemas de Rossetti, al igual que la teoría del conocimiento de matriz peirceana, dicen lo mismo: el sentido es una construcción sígnica en

cuyo interior se constituye hasta la propia subjetividad. Por ello, el enunciador de *Indicios vehementes* aparece textualizado de un modo heterogéneo. Y, en ese sentido, hemos postulado la presencia dentro del poemario, de por lo menos dos estructuras enunciativas. Una de ellas, la que corresponde a los seis poemas que conforman el contexto de nuestro corpus, asentada bajo el predominio de la relación enunciativa "yo-tú". La otra, constitutiva de las composiciones dedicadas a Shelley, Keats y Chatterton, refractaria a mostrar, explícitamente, las huellas de su subjetividad productora. Este contrapunto enunciativo, estaría hablando como lo sostienen las fuentes críticas que consultamos, de una crisis de legitimidad de la misma categoría de "sujeto", interpretada como una totalidad. Los poemas de Rossetti vendrían a decir que no existe una única voz en la cual depositar la confianza del sentido, puesto que esa voz es el efecto pragmático del movimiento de la red semiótica. Desconfianza fundada en una cultura de fin de siglo que parecería no dejar ninguna certeza en pie.

Sin embargo, el poemario comunica un significado, más allá de que cuestione la unicidad del sujeto como responsable de su producción. La indecibilidad de la instancia subjetiva habla de una práctica multiforme y proteica, la escritura. Dentro de la ella, el sentido y el propio sujeto se tejen y destejen. Hemos señalado en nuestro Capítulo II, que la inestabilidad de la estructura enunciativa y su indeterminación genérica en *Indicios vehementes*, serían las marcas indiciarias de un tipo de escritura y de una subjetividad que ilustran el fenómeno cultural que comentábamos más arriba. Una escritura fronteriza, simultáneamente, palabra y cuerpo, que

requiere para su decodificación de una lectura entre líneas, puesto que diluye los límites de la identidad sexual.

La escritura de *Indicios vehementes*, desde el punto de vista de su errátil enunciación, escenificaría el movimiento, en permanente deconstrucción, de la identidad femenina. Ésta, para poder hablar, de su propia experiencia deconstructiva, re-construye, poéticamente, otras experiencias vitales. Así, a ambas las sitúa en una relación de máximo contacto en "Nightingale", "Ahora", "El durmiente" y "... Y huyendo permanece", y simulando, un distanciamiento neutral en "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas".

En este marco, hemos situado nuestra interpretación comparativa, de carácter meramente conjetural, dentro de una teoría que nos permitiera dar cuenta de la relación "escritura-subjetividad femenina". El feminismo crítico francés de Cixous, Irigaray y Kristeva, nos permitió orientar nuestro comentario hacia esa dirección. Las tres teóricas, coinciden en sus planteos, al señalar que la producción de la palabra y la escritura femeninas se hallan estrechamente ligadas al psiquismo de la mujer. Éste supone una fuerte relación contactual, desde luego imaginaria, apoyada en las fantasías de unión con la figura materna y con el mundo. Así, se explicaría, el carácter fluido y resistente a las clasificaciones de la lógica masculina, simbolizada por el lenguaje, de la palabra y de la psicología de la mujer. Las mencionadas fantasías harían que la propia producción simbólica femenina lleve inscriptas las huellas de su propio deseo reprimido por el orden simbólico. En ese sentido, se trata de una palabra y una escritura hechas cuerpo.

La autobiografía poética que nos propone Rossetti en sus *Indicios vehementes* se dejaría leer de este modo: como una escritura que opera por sucesivas relaciones contactuales entre una experiencia individual y otras experiencias, igualmente, individuales.

La ambigüedad en el uso de morfemas de género femenino ("Introito" y "Nightingale") y la aparente contraposición enunciativa entre los tres poemas de nuestro corpus y los seis restantes del poemario, serían los índices que dan cuenta de cómo se instala el orden de lo imaginario femenino en la escritura de Rossetti, para construir, desde él, su universo simbólico-referencial, el de la experiencia poética.

Los seis textos que postulamos como condiciones productivas de nuestro corpus debido a su estructura dialogal, hablan de una voz que rehúye, por el uso de la metáfora del espejo, en "Introito" e "Invitatorio", a cualquier identificación entre el arte y la vida. El enunciador /-ora de estos poemas ha construido las experiencias de muerte de "Nightingale", "Ahora", "El durmiente" y "... Y huyendo permanece" para rechazar la concepción de la escritura y de la palabra como copia mimética de lo real. Entre la realidad empírica y el lenguaje no hay isomorfismo posible, sólo relaciones de proximidad. La identidad absoluta entre el arte y la vida es sinónimo de muerte.

El dominio del arte es el de la percepción y el del conocimiento sensorial, tal como lo expresa el enunciador de "Invitatorio". De allí, que la visión de la muerte que predomina en estos textos, como así también en nuestro corpus, sea una imagen altamente estetizada. Goce de los sentidos que nombra el placer del cuerpo, de la voz y de la escritura femenina. El

procedimiento de "estetización de la muerte" alude constantemente a la "jouissance" escritural y al conocimiento indicial del objeto de la experiencia, saber éste fundado en el registro sensorial y en la memoria. La propia Ana Rossetti, en un fragmento de la entrevista realizada por Sharon Keefe Ugalde y transcrita por Mirella Servovideo en el ensayo "Ana Rossetti's Double-Voiced Discourse of Desire", se expresa al respecto en estos términos:

Es excitante probarte, el ver hasta dónde puedes llegar. Para la mujer es una época de conquistas. No es lo mismo como ya tener las cosas heredadas o sabidas o aprendidas que crees que ya vienen infusas. Si no has tenido que luchar por ellas, las ves completamente naturales. Pero cuando han sido fruto de una conquista o de una apuesta con la sociedad y contigo mismo, son más gratificantes. (321)

El poder performativo de una voz y de un cuerpo que en la escritura de los seis poemas que mencionamos y también, en los de nuestros corpus, desde el aquí y ahora de su producción, señala que el ámbito de la estética no es reductible al de la vida. Por eso, la palabra puede llegar a matar.

La filosofía de la "instantaneidad" implícita en los textos del poemario, más legible en "Nightingale", "Ahora", "El durmiente" y "... Y huyendo permanece", remite a la capacidad de la palabra poética como creadora de mundos y a su poder de condensar en un solo instante y en un único fragmento experiencial, la vida y la muerte, la historia de una vida. A partir del conocimiento de esas historias particulares, el sujeto de la escritura rossettiana puede re-conocerse a sí mismo, como una entidad cambiante,

textualizada en los poemas bajo la forma de la ambigüedad de sus posicionamientos enunciativos y la incerteza genérica.

Si la escritura femenina, como lo afirma Cixous, supone una marcada bisexualidad, o por lo menos, un trabajo que deconstruye los bordes mismos de las oposiciones genéricas, el supuesto contraste enunciativo entre los tres poemas de nuestro análisis y las restantes seis composiciones, serían su ejemplo más aproximado.

En "Introito", "Nightingale", "Ahora", "El durmiente", "... Y huyendo permanece" e "Invitatorio", su estructura dialogística es el índice que conecta la experiencia cognoscitiva de la palabra poética, expresada en el primero y en el último de los textos de esta lista, con la poetización de las experiencias de muerte de los cuatro poemas restantes. El registro pleno de la voz, lexicalizado por la deixis pronominal de primera y de segunda persona, instituye la contigüidad experiencial.

En "Se dat suis manibus", "... Que puedo escribir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas", el nexos referencial es construido a partir del registro sensorial de una mirada, pretendida y ambigüamente neutral.

Entre el compromiso enunciativo de la voz y el ambigüo distanciamiento objetivo de la mirada, hay una identidad que se autoconstruye siguiendo las modulaciones del contacto corporal. Por una parte, una mirada que pretende dar cuenta de la experiencia de la muerte identificada con la escritura, instituyendo, casi masculinamente, la separación sujeto-objeto. Empero, su objetividad es el resultado de un juego discursivo, pues a nivel de las unidades connotativas, la mirada pierde su carácter neutral y la voz, sin marca genérica alguna, puede lamentar, elegíacamente, la

muerte de los tres poetas. Y, por otra parte, una voz, que habla de esa misma relación, femenina y confesionalmente, disminuyendo al máximo la distancia entre el observador y lo observado, entre el enunciador y su enunciatario.

En las fronteras de ambos registros, las oposiciones genéricas se diluyen, señalando una subjetividad femenina en deconstrucción, ya sea por su carácter bisexual, para Cixous, o por su naturaleza, sexual múltiple, para Irigaray.

En "Invitatorio", la palabra poética se manifiesta, simbólicamente, como productora de realidad, de vida y de belleza, en la medida en que no es copia de lo real, sino su construcción. La subjetividad que se expresa en *Indicios vehementes* tras agotar su escritura-lectura, es, entonces, capaz de colocarse cualquier máscara. El proceso de conocimiento y construcción indiciaria de lo poético ha llegado a su fin en el último texto del poemario, después de haberse autoseñalado como tal durante todo su transcurso. La identidad escritural ha sido deconstruida para indicarla como una posición inestable, como un cuerpo que sigue los devaneos del deseo, excepto los de la pulsión de muerte. En "Invitatorio", el orden de lo simbólico, es decir, el código de la escritura puede "ordenar" lo real y re-construirlo.

La escritura rosettiana de *Indicios vehementes* sugeriría que existe una lógica escritural fundada en otra legalidad, la del registro corporal, contacto, voz y mirada. Escritura que lucha por su espacio, redefiniendo, incesantemente, su identidad; poniéndole el cuerpo, a otra sostenida por la mortífera identidad entre el arte y la vida.

En el **Capítulo III**, intentamos explicar los procedimientos constructivos de la relación temática "arte = muerte = poesía" en los poemas "Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla Thomas", contenidos en el poemario *Indicios vehementes* de Ana Rossetti.

Si elegimos trabajar dicha relación es porque la hipótesis que orientó nuestro análisis supone que ella permite leer una problemática de difícil resolución dentro del dominio del discurso poético. Nos referimos concretamente, al problema de la referencialidad dentro de ese género discursivo. Enunciado en otros términos, esa cuestión tiene que ver con la relación signo-objeto. Problema, que en esta Tesis sólo nos atrevemos, por su extensión y complejidad, únicamente a nombrar y plantear. En los nueve poemas de Rossetti, dicho nexo semiótico, reenvía a la particular visualización del par "arte = experiencia" que se puede inferir o abducir de su lectura.

A lo largo de nuestra exposición aludimos, en varias oportunidades, a que la descripción de la muerte de los tres poetas románticos ingleses, es el sustrato referencial con el cual estos textos han sido contruidos. Desde él, un escamoteado hablante lírico, establece mediante sucesivas relaciones de contigüidad semántica, la conexión entre el hecho mismo de estas muertes, el oficio de poeta de cada uno de los tres sujetos del enunciado y el propio acto de escribir, intra y extratextual. La práctica de la poesía ha llevado a la muerte prematura a Shelley, Keats y Chatterton. Los tres poemas lamentan estas pérdidas para nombrar, decir y advertir que la vida dedicada al pleno ejercicio de las formas artísticas conduce a ese final. Pero, paradójicamente, el propio

acto de poner en palabras escritas estas muertes, desde un aquí y un ahora, restituye a la vida textual (al menos en la memoria de un virtual destinatario) la experiencia de los tres jóvenes poetas. La experiencia de la belleza. Escribir es tener experiencia de lo bello. Y, experimentar la belleza puede llevar a morir una muerte de lujos. Las tres composiciones de Ana Rosetti lloran la pérdida de la belleza que trae aparejada la muerte. Pero, su escritura devenida en una persistente mirada descriptiva, transforma el patetismo que significa esa pérdida, en una visión "estetizada de la muerte". Reparación simbólica de lo irreparable consumada por el propio acto de escribir.

Junto a esta interpretación de la muerte, los tres poemas textualizan una particular conceptualización del tiempo. Los tres están armados en función de la oposición "antes / ahora". Los tres, también, lamentan el paso del tiempo marcado por el hecho de la muerte. Sin embargo, constantemente asistimos en la lectura de estas composiciones, a una suerte de detención del flujo temporal dada por la concentración y neutralización de la mencionada oposición en un "instante", el del "ahora", en que dicha antítesis es enunciada. El "ahora" escritural. El uso de la deixis temporal verbal (con neto predominio de las modalidades del presente) y de la adverbial, permite postular esta filosofía de la instantaneidad, de una temporalidad devaluada, en beneficio del acontecer puntual del *hic et nunc* enunciativos.

Poesía del detalle y del fragmento. La deixis pronominal en la que domina la no persona enunciativa, señala obstinadamente la ausencia del yo enunciativo. Esta ausencia habla de una mirada que registra, metonímicamente, las parcelas de la experiencia, para producir la ficción de un recorrido objetivo. Efecto de objetividad, en realidad, para construir la

ilusión referencial de una mirada neutra, que puede testificar fielmente la descripción de unos trágicos hechos ocurridos en el pasado. Sin embargo, la ilusión de referencialidad se evidencia como tal artificio discursivo, con el empleo de un variado repertorio unidades connotativas. La subjetividad de la mirada y de la voz está permanentemente implícita.

La ambigüedad del yo transmutado en una mirada-voz, remite a un complejo juego indiciario que indica las relaciones que señaláramos al comienzo. La no persona enunciativa, la aludida mirada que atraviesa los poemas, debe ser repuesta, básicamente, a nivel de la deixis temporal en presente (verbal y adverbial). Ella da cuenta de la conjunción "pasado = vida = belleza" + "presente = muerte = no belleza" en el efectivo instante de la enunciación. En el acto mismo de decir y de escribir estos poemas. A partir de este acto = acontecimiento, único e irrepetible, la muerte puede ser dicha bella, valorada estéticamente. Y aquí, en este punto, es donde la ilusión referencial se desmorona nuevamente, pues la mirada-voz se muestra subjetiva.

Los procedimientos connotativos, de naturaleza enunciativa, retórica y asociativa, que identificamos e interpretamos en nuestro análisis, deben ser leídos como estrategias discursivas puestas al servicio de la relación temática "arte = vida". O, de su contracara especular: "arte = muerte = poesía". Relación que, por otra parte, ha sido un auténtico tópico de la poesía romántica.

No se trata de que en estos poemas Rossetti lo haya repetido sin más, sino que dicho tópico habla en esta, su versión *aggiornada*, de una particular mirada sobre el propio acto de escribir. Acto que constantemente se nutre de la experiencia vital.

En estos poemas en particular, se trata de experimentar la percepción de la muerte ajena para poder hablar de la propia experiencia, la del arte como vida, la de la escritura como una práctica situada en un contexto de referencia.

"Se dat suis manibus", "... Que puedo morir una muerte de lujos" y "La buhardilla de Thomas" han sido contruidos como verdaderos indicios que nombran a esta relación. Y, como tales, textualizan el mencionado problema de la referencia.

Son ejemplos de una concepción del saber fundada en la posibilidad de una casuística. De allí, que su organización marcadamente metonímica, indiciaria, permita leer *lo general* a partir de sucesivos y contiguos saltos de *lo particular a lo particular*. La muerte y la escritura de tres poetas, son el referente u objeto extradiscursivo, de cada uno de los poemas de Rossetti. Éstos, a su vez, en tanto signos indiciarios, eventos particulares, señalan por medio de una relación de proximidad experiencial, a la experiencia que les confiere sentido, la práctica de su propia escritura. Ella resulta, así, ser el interpretante, la ley o regla general, el código de referencia que conecta cada una de estas instancias particulares: "la" del objeto (la vida, la muerte y la escritura de los tres poetas) con "la" de los signos-índices (cada uno de los tres poemas de Rossetti).

Estas tres composiciones de nuestra autora requieren del destinatario un adecuado ejercicio de cooperación textual para su interpretación. Ellas suponen para su lectura una suficiente gimnasia abductiva, inferencial, a los efectos, no de comprender su significado referencial, que es absolutamente prístino, sino el sentido de que funcionan como índices de la relación

"muerte = arte = poesía". Han sido producidos indiciariamente y, de ese modo, deben ser interpretados.

Habíamos consignado en el **Capítulo II** de esta investigación que, el poemario *Indicios vehementes* está encabezado por dos citas – a la manera de definiciones – de los términos "indicio" e "indicios vehementes". Ellas, junto a los títulos de los poemas analizados se constituyen en reales operadores pragmáticos, en los interpretantes lógico-finales que definen un recorrido de lectura. Es decir, los poemas de este poemario son indicios de la experiencia que los ha producido. Experiencia que, como comentamos en nuestro **Capítulo II**, en el caso de los seis poemas que constituyen el contexto productivo de los tres textos dedicados a los románticos ingleses, se construye mediante el uso de la deixis pronominal yo-tú. La presencia plena de la voz del sujeto de la enunciación y de las huellas que lo nombran, son los indicios que dan cuenta de la construcción de la experiencia poética. De estos seis poemas, cuatro de ellos, también constituyen una casuística. El conocimiento y la construcción de las experiencias suicidas poetizadas en "Nightingale", "Ahora", "El durmiente" y "... Y huyendo permanece", son el punto de apoyo de la construcción de la autobiografía escritural que comienza en "Introito" y concluye en "Invitatorio". Una autobiografía que está puesta al servicio de la textualización de la experiencia de la identidad femenina en y por la escritura. La escritura de estos poemas referencializa, mediante el juego ambiguo de sus estructuras enunciativas, el proceso de construcción de la subjetividad.

Las nueve composiciones del poemario son índices de la relación "escritura femenina = experiencia". Los textos dedicados a los románticos ingleses privilegian para nombrarla el registro de la voz travestida en una

mirada neutra. Ana Rossetti en la entrevista realizada por Keefe Ugalde y transcripta por Servovidio, dice con respecto al uso de la tercera persona enunciativa:

Es manera de ponerme una máscara, o de distanciarme o de no desnudarme demasiado..
Es por el miedo a entregarme sin trabas a una emoción y dejarme embaucar por ella.
Busco una fórmula para no sentirme demasiado implicada y observarme como si fuera otra ... ante todo y sobre todo soy espectadora. Todo lo miro desde el palco. (320)

En realidad, el estatuto ambiguo que señalamos con respecto al funcionamiento de los posicionamientos discursivos y genéricos, supone el goce estético de una escritura, una voz y una mirada que se autocontemplan, narcisísticamente, en su fragmentaria experiencia perceptiva. Placer afincado en la sexualidad que sostiene la escritura y que remite continuamente a su propio contacto.

La escritura de Rossetti en *Indicios vehementes* pondría de manifiesto la constitución de un cuerpo devenido en palabra poética. El lazo metonímico que vincula las experiencias ajenas con la propia experiencia escritural, tiene a las primeras como el punto de apoyo referencial para llevar adelante el proceso de autorrepresentación de la escritura devenida en cuerpo. Poética del fragmento y del contacto para representar la experiencia de una totalidad que se percibe escindida.

La actividad de la mirada es, como lo argumenta Eliseo Verón en *Le corps retrouvé* (1987), el operador que instituye la relación de contigüidad corporal entre el niño y su madre en la temprana fase del espejo. Su primer

vínculo con el mundo se verifica a partir de sucesivos reenvíos y contactos metonímicos de necesidad-satisfacción. El funcionamiento indicial de la mirada posibilita la experiencia del objeto y, paralelamente, la constitución y el reconocimiento del cuerpo propio. No hay experiencia y conocimiento del yo y del mundo exterior sin estas relaciones duales de complementariedad que instituye la mirada. Sólo, así, puede irrumpir sobre ellas el orden simbólico del lenguaje para instaurar la separación definitiva y permitirle al sujeto nombrarse a sí mismo y al mundo real. Según lo expresa Verón:

La structuration de l'image du corps (théorisé par Lacan dans le "stade du miroir") implique la stabilisation de l'espace perceptuel. La regarde apparaît alors comme charnière entre l'ordre métonymique et l'ordre iconique. Il faut souligner que le mode d'opération du regard est structurellement *métonymique*: le regard est un système de glissements, il ne peut opérer que sous la forme de parcours. De ce point de vue, le regard a la même structure que le corps signifiant (...). Avant la constitution de l'image de corps propre, le regard fonctionne à l'intérieur du réseau inter - corporel des renvois métonymiques. (143-44)

La experiencia del objeto poético y de su representación en el discurso rossettiano se configura a partir de poner en contacto metonímico experiencias vitales ajenas con la propia experiencia escritural. La propia escritura hecha cuerpo funda su legalidad en estas relaciones de contacto establecidas por medio de la voz y de la mirada. El orden indicial al que estas dos últimas pertenecen le permite a la subjetividad, inscripta en la escritura, calzarse diferentes máscaras para nombrarse.

Si la propia escritura de Rossetti es el interpretante final, el hábito o la convención que le da sentido a las experiencias ajenas construyéndolas como un índice de sí misma, este proceso debería ser contextualizado diacrónicamente. Los objetivos diseñados para esta Tesis no se propusieron esta tarea que, naturalmente, nos hubiese excedido. Para indagar, con mayor rigor, la especificidad de las relaciones "lenguaje poético-escritura femenina", "arte-experiencia" que los poemas de *Indicios vehementes* textualizan, sería necesario ubicarlos a éstos, dentro del conjunto de la producción rossettiana y, desde allí, estudiar su funcionamiento en las redes de la semiosis histórica y social.

Para concluir esta Tesis, es la propia Ana Rossetti quien puntualiza con claridad, en la entrevista citada al comienzo de nuestro trabajo, la relación "arte = experiencia":

Se piensa, como requisito indispensable para crear, que a uno le tiene que pasar cosas. Estas cosas varían según la época (...). Lo importante es la manera en que se aprovecha la propia circunstancia. Lo que cuenta es el resultado final. (...) El efecto vale más que la causa que lo provocó. (13)

Apéndice

INTROITO

NATURA ORDENATUS AD IMPERANDUM

Si al apagar las luces te invadía el terror
de que mientras durmieras la belleza
podría acometerte.

Si infatigablemente inaugurabas nombres
y a todo sortilegio prestabas tus oídos.

Si te cuidabas tanto en elegir los dedos
que tallo o mariposa tocarían
como si algún acorde de ello dependiera.

Si a escondidas, leyendo, con pervertidos príncipes,
apasionados mártires y almas de atormentados
el pacto establecías de una rara alianza.

Si acechabas collares de continuo
pues gustabas probar el sabor de las gemas,
biselados confites convertidos en ascuas
por tu boca.

Si te fingías enfermo
para, en vez de jugar, a tus desmesurados
dominios acudir y disponer cortejos
o banquetes, o asaltos, y perpetrar delito

y hermosura en baúles y árboles.
Si entregado a ti mismo decías ser feliz
aun cuando, suntuosa, la tristeza vagaba
por tus ojos, desconocido mío,
afortunado fue que no te presintiera.
Pues de la soledad era yo soberana,
tenía todo un atlas pintado en el jardín
y el atrevido espejo que igualarme pudiera,
que pudiera doblar, extender los confines
de mi íntimo reino, me hubiera, irremediable,
aniquilado.
Incapaz de adorar lo que a mí se me asemeja,
despiada y tenaz te hubiera combatido.
Pero si derrotada
me fuera insoportable someterme,
vencedora, perdiéndote, no lo resistiría:
Son débiles corazas el amor y el orgullo.
Desconocido mío, afortunado es
que todavía te sueñe.

NIGHTINGALE

"Cada palabra es una herida mortal. Debo tener cuidado"

Jorge Díaz

Noche, palabra mía, henchida de sucesos.
La aflicción, el vacío, la muerte, la tiniebla
avivan en tus sílabas sus temores y ansias.
Extenuado nombre, fatigada corola,
para caer de ti como cansino pétalo,
o hundirse en tus confines, abiertos, afilados,
beso ardiente, última sensación,
locura extrema.
Noche, noche, amor mío,
es que acaso me atreveré a saltar
traspasada de ti hasta la muerte?
Lengua: nupcial espada.
Apenas te mencione, convocadas estrellas
insistirán solícitas mostrando el desvarío
de tus ojos vibrátiles.
Oh noche, qué incitante, qué turbadora eres;
madre y devoradora, acercas tu regazo,
y cómo quiero huir, cómo desertar quiero

de tus lágrimas ávidas, cómo intento esconderme
de tus manos, oh noche, mi tristeza.
Y quizás seas la única, la palabra final
que todo amor explique. Y el estremecimiento.
Y el magnífico instante que ni aún la memoria
más fiel y enamorada consiente en repetir.
Noche, tristeza mía, todavía es posible
que te llame, y me abreve en el láudano amargo
que destilan tus letras. Que a tu herida me entregue
y a tu abismo, mi tristeza, mi noche,
todavía es posible.
Oh noche mía, acaso ... acaso te amaría.

“A James Forrestal, que se arrojó al
vacío antes de terminar de escri-
bir la palabra “ruiseñor”, es decir,
“NIGHTingale”.

AHORA

“Espero nunca, nunca,
querer tanto a nadie”

Lainie Mead

Ir apagando, sí, apagando
una por una todas las luciérnagas,
todas las joyas
que tan graciosamente bailan ante el cristal,
innúmeras y ardientes como mundos.
Ir apagando, sí, apagando
cada átomo de la tarde incendiada
mientras el ámbar sucumbe en el alféizar.
Dentro de unos instantes se morirán los días
y el indeciso tul cuya araña columpia
se detendrá, inmóvil, en su vértice,
labor abandonada tensa aún en el aro
del bastidor celoso.
Y cesará la rama de estriarme la luz,
entrecortadamente,
en tanto finge nieve lentamente rosada
o lanza al aire pájaros como naipes de seda.
No. Los pájaros no podrán salir ya

de tan frondosa cárcel, de pronto enmudecida
su porfía.

Pues será la ventana iluminada estampa
en una cartulina fijada para siempre.

Y mi amor en su sobre amarillo.

Y mi desolación como un guante extraviado
que ya no importa más, puesto que el mundo acaba.

Dentro de unos instantes y todo estará muerto.

Dentro de unos instantes:

Sólo el tiempo preciso para ajustarme al cuello
esta cuerda anudada y saltar de la silla.

EL DURMIENTE

Camelia mate y pura,
sábana pétalo,
a tu sueño entregado te me muestra
y enredo yo el coblato, sobre tu quieta frente,
de crueles pasifloras, cuyo otro nombre es rosa
de pasión.

Líquida muerte, sueño,
se diluyó en el vaso rebosándolo
y derramóse oblicua por tu boca:
granada, lava roja, crepuscular arena,
ahora de ceniza.

Sueño tuyo entre mate camelia
de la sábana;
mis dedos, por tu cuerpo tan querido,
tu hermosura quisieran aprenderse,
retardar el momento
de que la tierna orla del embozo
para siempre te guarde.

Si algún beso señuelo, golondrina
que atrae la primavera, que hace brincar los árboles
y a la yedra estremece como un mar de esmeraldas,

si existiera ese beso, a dónde he de buscarlo?
a quién he de pedírselo? quién lo sabe?
En tu boca dormida, pálido amanecer,
de fresa avivaría violento incendio, seda.
Adónde está ese beso?. quién lo tiene?
Labios del niño Marzo. Una noche precisan
para nevar el campo de alhelíes, de joyas,
y del cóncavo cielo hacer grávido vientre, primavera.
Le diré que le doy no todo lo que tengo,
sino lo que él me pida,
a cambio de que el sueño te arrebate,
de que el carmín destiña su rubor
y en tu carne palpite y en tus labios.
Los párpados desvelen, pestañas alcen arcos
sobre el brillo triunfal de tu mirada
y abandones el lecho, y pisotees las flores,
deshojes las camelias ...
Prefiero que, despierto, tu impaciencia sea lanza,
dulces son las heridas y la cólera bálsamo,
a que caigan mis besos, lluvia derrochadora,
siempre inútil sobre tu rostro inerte,
ajeno a mi dolor y mi ternura.

"... Y HUYENDO PERMANECE."

Carolina de Günderode

No puedes escapar y todo se sucede.

Como en las pesadillas, a nada puede asirse
tu impaciencia, y quisieras parar
el móvil ciclorama que en tu ventana fluye
y antes de que tu ojo lo descifre y contenga,
veloz cambia.

Y el paisaje es amor y tu corazón pájaro
y tu breve corpiño frágil brida.

No queda otro remedio que, con agudo broche
de puñal, sujetarlo: lengua afilada, hundida
en la bruna ciruela, repleto corazón
de amargo jugo.

Todo al fin detenido, esperando
a que tú te decidas. Y el agua sea quizás
la única salida soportable.

Dilúyete en su hoja de cristal sosegado
y el nombre que en tus pulsos se repite
espárcelo en guirnaldas: clavel sea,
que sea fiebre de flecos; de incendiadas gavillas,
la alta llama.

Sangre, o flor, o amor desesperado,
adentrándose, en ríos tornarán
sus radiantes candelas y tú te arrastrarás,
hinchidos tus vestidos, por la pulida cinta
del vagabundo Rhin, como en un baile.
Fácil y subyugada
te dejarás llevar, tu corazón contigo,
fugitiva por fin y por fin insensible.

INVITATORIO

“No te contemples en la muerte;
deja que tu imagen sea llevada por
las aguas que corren”

Marcel Schowb

No hay cortejo comparable para ti,
alma melancólica, a esta multitud
de ecos silenciados, galería monótona
que la quietud repite y obstinada refleja
sus trastornados ritmos.

Y la muerte está ahí, en el espejo
que divulga las voces de las aguas,
en esa luna inerte donde la menta asoma
tiritando, mientras que entre los dientes
las culebras son besos, y en la inmóvil tristeza,
el frío de sus parques, traza la geometría.
y el tinte de tu rostro se hace pálido y verde.

Pero si alguna vez quieres sobrepasar,
desgarrar la cruel lámina y clavar el gladiolo
en la caverna honda del espejo,
te arrastraré a la danza delirante
que en un instante alberga mil figuras distintas,

podré decirte cómo derrochar la belleza
en la noche magnífica, incendiándola,
a usar los diccionarios como libros de música,
orquesta fugitiva para esta insurrección,
esta brillante fiesta que en tu obsequio preparo.
Pues sentir es el prodigio único
que me alerta y preocupa, y la audacia,
como un tenaz diamante rasgando las ventanas,
la joya y homenaje que prefiero.
Llámame pues si rompes esa fronda sombría
del espejo, si has llegado al final,
hasta el papel de plata, de repente arañado,
si tu rostro al cristal desampara
y con agudo estruendo se desprende.
no siempre hay que creer lo que le espejo dice.
tu rostro verdadero puede ser cualquier máscara.

Bibliografía

- A. A. V. V. *Dictionnaires de littératures française et étrangères*. Paris: Larousse, 1985.
- A. A. V. V. *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI Editores, 1971.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid : Gredos, 1970.
- Culler, Jonathan. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama, 1978.
- Debicki, Andrew P. "Intertextuality and Subversion: Poems by Ana Rossetti and Amparo Amorós". *Studies in Twentieth-Century Literature* (1993): 173-80.
- Delas, Daniel et Jacques Filliolet. *Linguistique et poétique*. Paris: Larousse, 1973.
- Deledalle, Gérard. *Charles Sanders Peirce. Écrits sur le signe*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Diego, Fernando de, Antonio Garrido, y Francisco Ruiz Noguera, eds. *Antología de la poesía española contemporánea*. Ottawa: Legas, 1991.
- Drabble, Margaret (ed). *Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

- Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
- Eco, Umberto. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.
- *Lector in fabula ou la coopération interpretative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 1985.
- *Le signe*. Bruxelles: Labor, 1988.
- *I limiti dell' interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.
- Ferradans, Carmela. "La (re)velación del significante: erótica textual y erótica barroca en 'Calvin Klein, Underdrawers' de Ana Rossetti". : *Monographic Review* (1990): 183-81.
- Greimas, A. J. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos: 1986.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985.
- *A Poetics of Postmodernism. History, Theory and Fiction*. London: Routledge, 1988.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- Iser, Wolfgang. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral. 1976.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin, 1980.

- *La connotation*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautrémont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- "Womens' Time". Trans. Alice Jardine and Harry Blake. *Signs* 7.1 (1981) : 13- 35.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1971.
- Le Guern, Michael. *Sémantique de la métaphore et de la métonimie*. Paris: Larousse, 1973.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1978.
- Mainguenau, Dominique. *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris: Hachette, 1987.
- Moi, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- Naharro- Calderón, Jesús María. "Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano". *España Contemporánea* 7.2 (1994) : 83-95.
- Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1960.
- Récanati, Francois. *La transparence et l'énonciation*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- Reis, C. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid: Gredos, 1985.

- Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Rifatterre, Michael. *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Rosas, Yolanda. "La apropiación del lenguaje y la desmitificación de los códigos sexuales de la cultura en la poesía de Ana Rossetti". *Explicación de Textos Literarios* 20.1 (1991-92) : 1-12.
- Rossetti, Ana. *Indicios vehementes, Poesía (1979 - 1984)*. Madrid: Hiperión, 1985.
- Sarabia, Rosa. "Ana Rossetti y el placer de la mirada". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Otoño 1995) . (En curso de aparición).
- Servodidio, Mirella. "Ana Rossetti's. Double-Voiced Discourse of Desire". *Revista Hispánica Moderna* 45.2 (1992) : 318-27.
- Ugalde, Sharon-Keefe. "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti". *Studies in Twentieth-Century Literature* 45.2 (1989-90) : 318-27.
- Verón, Eliseo. *La semiosis sociale. Fragments d' une théorie de la discursivité*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1987.
- Wilcox, John. C. "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3 (Primavera 1990) : 525-40.
- Williamson, Rodney. "Estilo y textualidad en *Devocionario* de Ana Rossetti". *España Contemporánea* (1995).