

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. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600



Université d'Ottawa · University of Ottawa

***Devocionario* como culminación de la obra poética de Ana Rossetti.**

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

por Antonio García Peña

Director: Profesor Rodney Williamson

Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas
Sección de Español

Ottawa, Junio, 1997



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-26322-3

***Devocionario* como culminación de la obra poética de Ana Rossetti.**
***Devocionario* as a culmination of Ana Rossetti's poetic development.**

This study focusses on *Devocionario*, Ana Rossetti's penultimate book of poetry to date, viewing it as the culmination of a process of development towards poetic maturity. At the beginning of our research on the topic, we were first struck by the scarcity of critical studies on her work, as well as the repeated attempts to apply increasingly restrictive labels to it: erotic poetry, feminist poetry, new Andalusian poetry...

If we add to the foregoing the notable lack of studies on her work as a whole, the scant attention paid to aspects of form in Rossetti's poetry, and the undeniable quality of her poetic style which captivates the reader from the very start, our intention of offering an overview of her poetic development through an analysis of *Devocionario*, the book of poetry which summarizes and encompasses her earlier works, will be seen to be a natural choice.

Devocionario is, then, the object of our analysis, and we pay special attention to the last section of the work, entitled "Divinas Palabras". Our aim is to show that *Devocionario*, and especially "Divinas Palabras", can be seen as the end result of a poetic quest. At the syntactic level, the style of Rossetti's earlier poetry takes full shape and realizes its full potential, and its content becomes the full expression of a human and artistic experience.

Our study comprises three parts:

1. In the first chapter, we analyze the most salient formal aspects of her style: the use of adjectives and verbal forms, of binary forms, parallelism, and other figures of repetition.
2. In the second chapter, we take a critical look at some of the theoretical clichés which have been applied to her work: "neo-classical", "neo-Baroque", "neo-Romantic" and "postmodern".
3. Finally, we suggest a possible synthesis of these different elements into a whole, into a poetic enterprise which can be explained in the context of its production.

Our study concludes that form and content constitute an inseparable whole in *Devocionario*, achieving richness and fullness as the ultimate expression of a poetic process. In this respect, Rossetti's poetic form has gradually been moulded, enriched and purified in consonance and empathy with the parallel process of forging a poetic identity. The content of the poems has, for its part, assimilated the formal process to give sensual expression to the historical and literary, as well as personal and sentimental development of a female subject who gradually comes to appropriate the first-person voice present in the poems.

Devocionario is a carefully-woven tapestry which remains coherent throughout its diversity. The different interpretations of the work advanced by critics and summarized in our Introduction are all more or less justifiable in terms of the particular point of view they choose to promote, but the work itself transcends them as the sum of all these partial views, and more. Perhaps the notion of postmodernism, by its very nature, is that which best defines and explains the characteristics that we and others have identified in Rossetti's work. A detailed analysis from the perspective of that particular interpretative approach lies beyond the scope of the present study: our conclusions simply lead us to suggest that it may offer a promising course for future inquiry. In any case, the pivotal importance of *Devocionario* in the context of Rossetti's poetic development must be recognized, as a focus of renovation and continuity, of creative originality and "plagiaristic" quotation: it is both tradition betrayed and canonical individuality.

A todos los que me ayudaron
a perpetrar esta tesis, con cariño.
Para Martalí, con amor.

INDICE

INTRODUCCION

1. Preliminares.
2. Ana Rossetti y su obra.
3. Corrientes críticas.

CAPITULO I: CUESTIONES FORMALES

1.1 LA ADJETIVACION

1.1.1 El epíteto

1.1.2 Otras formas de adjetivación presentes en *Devocionario*

1.2 BIMEMBRACIONES, PARALELISMOS Y OTRAS FIGURAS DE REPETICION:

1.2.1 Bimembraciones:

1.2.2 El paralelismo y otras figuras de repetición

1.3 EL VERBO

1.3.1 Formas personales

1.3.2 Formas no personales

CAPITULO II: FONDO

2.1 EL NEOCLASICISMO EN *DEVOCIONARIO*

2.1.1 La idealización de los cuerpos y la mirada

2.1.2 La emoción corregida por la regla

2.2 EL NEOBARROCO EN *DEVOCIONARIO*

2.2.1 El Neobarroco como juego: sensualidad y sexualidad, erotismo y deseo. El Amor

2.2.2 Tema y motivos barrocos

2.3 EL NEORROMANTICISMO EN *DEVOCIONARIO*

2.3.1 El elemento subjetivo

2.3.2 La memoria

2.3.3 La poesía y lo sagrado

2.4 ¿POSTMODERNIDAD EN *DEVOCIONARIO*?

2.4.1 Feminismo

2.4.2 Intertextualidad

2.4.3 Historia y culturalismo

2.4.4 Autorreferencialidad

2.4.5 Parodia

SINTESIS Y CONCLUSION

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION

1. Preliminares.

Vamos a partir en nuestro estudio de la idea de *Devocionario* como punto culminante de la trayectoria poética de Ana Rossetti.

Este trabajo pretende aproximarse a la obra poética de Ana Rossetti de una manera más global que la observada en la mayor parte de los trabajos críticos consultados. La visión más panorámica que nos proponemos ofrecer se centrará en el análisis del citado *Devocionario* y, especialmente, en la última sección del mismo 'Divinas Palabras'. Se excusa la necesidad de restringir el objeto de análisis si entendemos que el elegido resume, engloba y, como veremos, culmina el camino recorrido en poemarios anteriores y, también porque dicha delimitación permite un análisis del mismo más en profundidad y aleja la omnipresente sombra de las tentaciones reduccionistas. Las limitaciones de espacio propias de una tesis de maestría restringirán aún más el ámbito de las conclusiones: valórese la desmesura del empeño.

La bibliografía crítica sobre la obra rossettiana no es especialmente cuantiosa para el interés que pensamos presenta su poesía (Palomero 1987: 411).

Por otra parte, a nivel cualitativo, el enfoque prestado a la misma nos parece reiterativo y causa de un progresivo encasillamiento de la autora que en nada beneficia la difusión y el aprecio de su obra.

“Era un símbolo y, como tal, se le ha ido encasillando, hasta convertirla en una suerte de Penhouse [sic] de la poesía andaluza contemporánea.”“Ojalá ese fuera el único encasillamiento- protesta ella. Lo que me pasa es que muy pocas veces me tratan como una escritora y tratan a lo que yo hago como literatura. Siempre es o literatura escrita por mujeres, o literatura erótica o nueva poesía andaluza, pero siempre se atiende más al apellido que al nombre y más que a la escritura, a sus otros añadidos.” (Téllez Rubio 1993: 83)

Si a las razones anteriores añadimos la observada falta de estudios de conjunto sobre su labor, el exiguo interés que parecen levantar los elementos formales de la misma y el interés personal que el lirismo de sus poemas nos ha producido, era obligado que lleváramos a cabo un estudio como el que proponemos a continuación.

Analizaremos, por tanto, y trataremos de demostrar en lo posible, que en ‘Divinas Palabras’(en todo *Devocionario* en general) desemboca una aventura poética: que a nivel sintáctico cristaliza y se agota un estilo que se intuía en poemarios anteriores, que culmina una experiencia vivencial y artística . Para ello, dividiremos nuestro trabajo en tres partes que, sucesivamente, se centrarán:

a) en los aspectos formales: someramente, y sin entrar en un análisis profundo, veremos cómo en *Devocionario*, y más concretamente en ‘Divinas Palabras’, la construcción de los poemas es compleja, cuidada, madura, un auténtico ‘anticódigo’. Analizaremos aquellos rasgos que nos parecen más relevantes y trataremos de dar una visión de conjunto de cómo están

interrelacionados y de su posible intencionalidad expresiva .

b) en los aspectos de fondo: comentaremos críticamente algunos de los clichés teóricos que ha recibido su obra: neobarroco, neorromanticismo, poesía postmoderna , neoclasicismo.

c) en una posible síntesis que aglutine estos elementos en un todo, en una obra única pero explicable en el contexto de su producción.

En definitiva, trataremos de ver ‘Divinas Palabras’ como un crisol en el que se funden los más variados elementos y del que, a su vez, surge una voz madura y personal: tradición traicionada más originalidad canónica.

2. Ana Rossetti y su obra.

Ana Rossetti, poeta gaditana nacida en 1950, se ha convertido, como ya hemos indicado, en una de las voces importantes del actual panorama poético español. Con varios poemarios publicados - *Los devaneos de Erato* (1980), *Dióscuros* (1982), *Devocionario* (1986), *Yesterday* (1988) y *Punto umbrío* (1995) - y varios premios recibidos - Premio Gules de poesía (1980) y Rey Juan Carlos I (1985) - su producción artística engloba otros ámbitos como la novela - *Plumas de España* (1988) -, el cuento - *Alevosías* (1991), XIII Premio la Sonrisa Vertical -, el teatro - *El Saltamontes (Monólogo)* estrenado en el Día Internacional de Teatro, 1974; *Sueño en tres actos*, estrenada en Madrid en el Certamen de Teatro Universitario de 1975;

La casa de las espirales, estrenada en el Festival Nacional de Teatro de Cuenca, 1977 - o el ensayo - *Prendas íntimas. El tejido de la seducción* (1989).

¿Dónde situar a la poeta y su obra en el proceloso maremágnum de generaciones y antologías que preside la vida poética española actual?

En primer lugar, hay que tener en cuenta que algunos miembros de varias de las llamadas hasta hoy 'generaciones poéticas' - del 27, primera de posguerra, segunda de posguerra o del 50 - han seguido y siguen publicando en el día de hoy. En segundo lugar que, y para autores más cercanos cronológicamente, como es el caso de nuestra autora, parece preferible distinguir tres promociones que confluyen en dos grandes grupos: el del 70 (constituido por dos 'momentos generacionales', por así llamarlos: el primero el de los 'novísimos' de la archicitada y sobrepolemica antología de Castellet, nacidos en torno a 1945 y cuyas primeras entregas aparecen antes de 1970; y los 'novísimos nuevos', nacidos alrededor de 1950 y que empiezan a publicar a partir de 1970); y el del 80, constituido por aquellos autores más jóvenes que se dan a conocer después de 1975. momento éste en el que, por una parte, el conglomerado estético 'culturalista' empieza a fracturarse - la llamada base común - y, por otra parte, se inician aventuras personales individualizadas de los más significativos de los 'novísimos' (Gimferrer , Carnero o Azúa).

Ana Rossetti, nacida en 1950, presenta la peculiaridad de su tardía producción poética. Su primer libro, *Los Devaneos de Erato*, no aparece hasta 1981. Por edad estaría inserta en el movimiento generacional de los llamados 'novísimos', pero, como veremos inmediatamente, su estética difiere enormemente de los que se han venido considerando como principios o ideales estéticos de este movimiento. También ha sido incluida, tras la crítica al concepto de generación

literaria que alcanzó a los denominados 'novísimos', en la llamada generación de los 70 (Palomero 1987), concepto amplio que trata de insistir en la idea de que no existe una única corriente estética que atraviese, cope y defina todo el campo lírico de finales de los años sesenta a los años ochenta y con el que ella se identifica (Ugalde 1991,161). Calificada de 'postnovísima' (Villena 1986), 'postmoderna'(Debicki 1989) o 'última poeta' (Siles 1994), la crítica más numerosa suele incluirla dentro de la llamada 'generacion de los 80' o 'grupo de los 80':

“Chronologically, she belongs to the Generation of the 1980s, a group of poets, born between 1950 and 1965, who began to publish in the 80s. Rossetti's verse not only shares many characteristics with that of the "posnovísimos" but also follows a trajectory established by the preceding generation.”

(Makris 1993: 237)

Habiéndola enmarcado en una 'historia' y una 'tradicion', vamos ahora a cotejar su obra con la de los 'novísimos' precedentes.

Florencio Martínez Ruiz (1985), en una reseña a la publicación del libro de Rossetti *Indicios vehementes* (1990), aparecida en el periódico ABC, sitúa a la misma en el grupo de poetas que aparece hacia 1980 y que "se sacuden la influencia directa del neoesteticismo veneciano y proponen una imantación nueva del fenómeno culturalista."

Efectivamente, el culturalismo que impregna la obra de Rossetti está muy alejado de ese 'venecianismo' o 'manía de Venecia' que encontramos en la primera etapa de los 'novísimos'.

Ese culturalismo, etiqueta de promoción, acertadamente acuñado por Castellet en su momento, en el sentido de un neoesteticismo que refleja la crisis definitiva de la 'razón racionalista' y la desviación del ámbito poético hacia universos artísticos; ese alejamiento de la realidad cotidiana, por oposición al realismo anterior, que los lleva a describir escenarios exóticos - no sólo Italia o Grecia - y al que corresponde un manifiesto bagaje cultural que ha de hacer gala de numerosos conocimientos en el terreno del arte en general y de la literatura en particular, que encuentra placer en nombrar infinitos objetos, obras de arte, autores literarios, etc. y que conlleva rasgos tales como la sensualidad, el sensualismo, el sensorialismo, el decadentismo, el sentimiento de superioridad cultural con respecto a otros poetas y la heterodoxia en diferentes campos del pensamiento y de la vida, no lo encontramos en su obra. Ello no quiere decir que Ana Rossetti no comparta con esta corriente un postulado fundamental: el lenguaje ha de ser rico, creativo. Pero no como consecuencia de un alejamiento intencionado de la realidad que conduzca a un esteticismo decadentista y, de ahí, a un arte que se autoexplora (y se descubra redundante) y que, irremisiblemente, lleve a un escepticismo ante el lenguaje y ante la labor del poeta (metapoesía desencantada que sí encontramos en algunos poemas de la autora); sino como producto de una introspección y de un recurso a la anécdota personal, que evitaron los 'novisimos', que sitúa en el poema una visión erótico-barroca de la realidad bajo una óptica específicamente femenina . Se incorporan formas marginales y alternativas de la cultura al discurso poético, como ya hicieran los novisimos, pero se revierten los roles femenino/masculino de la seducción en una poesía erótica que escapa a los cánones del discurso masculino sobre la sexualidad .

“Lo importante de sus versos es que el erotismo, el esteticismo y el culturalismo están perfectamente mezclados en un corpus poético sostenido por medio de imágenes que no están para sugerir sino para decir.” (Palomero 1987: 411)

3. Corrientes críticas.

Como mencionábamos al comienzo, los estudios sobre su trabajo no son tan cuantiosos como podrían ser. Tal vez el encasillamiento al que alude la propia autora sea la causa de esta situación. Hemos dividido los estudios analizados, por la proximidad del enfoque que pretenden, en cuatro grupos amplios, descubriendo que, lamentablemente, ese encasillamiento alcanza también a la naturaleza y no sólo a la cantidad de los mismos.

a) de tipo ideológico-temático:

Tina Escaja (1995), en su artículo, "Ana Rossetti, poeta mutante: indicios de una trayectoria poética", nos ofrece una auténtica lluvia de ideas e insiste en el aspecto lúdico de su poesía. Señala que su obra se ha visto favorecida por un doble ‘boom’ ocurrido en nuestras letras: el auge de la literatura erótica y de la literatura femenina . Como ‘postnovísima’, según esta autora, Rossetti mantiene de la estética previa cierta desconfianza en la capacidad comunicativa del signo lingüístico pero, a su vez, acepta y celebra su capacidad de juego, reafirmando la palabra poética y reincorporando el yo vivencial desestimado por los ‘novísimos’. Este juego convive en su obra con una ‘literalización’ del concepto de deseo en su sentido sexual, transgresión que invita a incluir a la artista en el terreno de la postmodernidad. Ana Rossetti, siempre según la

autora del citado artículo, sería una poeta independiente, que cuestiona los modelos vigentes de la sociedad sin enfrentamientos directos. La trayectoria poética de Ana Rossetti podría dividirse, pues, en tres etapas (lo que la autora propone es una mera secuencia cronológica insistiendo en las evidentes variaciones temáticas). La primera etapa incluiría el poemario *Indicios vehementes*; la segunda se centraría en *Devocionario*; y la tercera y última, por el momento, sería la correspondiente a *Punto umbrío*. De la primera etapa destaca la ambigüedad del hablante lírico, el erotismo como deseo de consumación y, a su vez, de plasmación o recuerdo en el poema, el barroquismo que recuerda a la estética del Siglo de Oro y, en los poemas dedicados a los suicidios de Keats, Shelley, la aparición del binomio Eros-Thanatos y su relación con la 'letalidad' de la palabra escrita. De la segunda etapa destaca la sensualidad del discurso católico como formador de la identidad del yo poético, la asimilación de la pérdida de la fe con la pérdida de la inocencia, la utilización del devocionario como metáfora del libro de exploración personal y discursiva de la infancia y las ideas de juego y transgresión presentes en todo el poemario. Y de la última etapa destaca la exploración personal más existencialista, el tratamiento del transcurso del tiempo, el amor como construcción final del poema, el sentimiento de soledad, así como el menor artificio, la mayor introspección y su acercamiento a la llamada 'poesía de la experiencia'.

John C. Wilcox (1990), en su artículo "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas", realiza - mediante una lectura 'directa' y, a nuestro juicio, simplificadora - una introducción temática a la obra de Ana Rossetti utilizando cuatro musas como inspiradoras de otras tantas corrientes temáticas fundamentales dentro de su producción (Erato- amor; Melpomene- muerte; Polimnia-

religion; y Clio - tradición histórico- literaria). Lo erótico y sexual presidiría, por tanto, *Los devaneos de Erato* (desde una perspectiva femenina). En *Indicios vehementes*, sin embargo, en la sección del mismo título, encontraríamos un cambio de tono y actitud: la voz lírica se llena de duda y de tristeza. Es la preocupación por la muerte, algo oscuro y amenazador, el ‘unheimlich’ freudiano. *Devocionario* sería una revisión en clave femenina "de una de las tradiciones patriarcales más profundamente arraigadas en la sociedad española moderna: la influencia de la iglesia católica española en el Estado." (Wilcox 1990: 533) Tierras de Polimnia, pues, y tierras de la desmitificación de los ritos eclesiásticos, visión femenina de lo que los ritos logofalocéntricos pueden ejercer sobre una mujer. *Devocionario*, sin embargo, también supone una reflexión sobre el pasado, la infancia, la historia personal dentro de aquella sociedad. Bajo el influjo de Clío, la poeta nos transporta a ese mundo de inhibiciones y contradicciones que fue su educación, explicándonos que ese pasado tirano la obliga a escribir sobre esos placeres agrídulces que son vida y poesía.

Un nuevo acercamiento de John Wilcox a la poesía de Ana Rossetti cierra este primer grupo. Se trata de una propuesta interesante que no queda explicada de manera satisfactoria a nuestro juicio.

La tesis de John Wilcox (1989), en su artículo “Observaciones sobre el *Devocionario* de Ana Rossetti”, es que la poesía de Ana Rossetti en *Devocionario* es algo más que una combinación de elementos eróticos y epicúreos; que si bien la lectura erótica y la lectura de tipo feminista tienen su razón de ser y su importancia, es posible observar además en estos poemas una voz poética angustiada. Iconoclasta, Rossetti, parecería únicamente reflexionar con voz

irónica sobre los misales y devocionarios que utilizara la Iglesia “para inculcar a sus feligreses creencia, pudor y fe.” Sin embargo, lo cierto es que los poemas van mucho más allá. Rossetti deconstruye el discurso patriarcal, une lo divino y lo erótico en un lenguaje que subvierte el misticismo sanjuanescos. La liturgia cristiana podía provocar en las mentes de las jovencitas efectos no pretendidos ni esperados. La retórica eclesiástica, parece decir la poeta, es idónea para expresar estados de profunda emoción, sólo los ritos litúrgicos poseen el vocabulario y las imágenes necesarias para expresar el verdadero amor y la pasión profunda. “El mensaje, y parece que lo hay, es que en efecto la pasión hace a uno mucho daño, y cuanto más intensa es la pasión, tanto más profundo es el daño”. Preocupación vital, queja existencial e indagación metaliteraria en suma.

b) de tipo intertextual en sentido lato:

Andrew P. Debicki (1993) en su artículo "Intertextuality and Subversion. Poems by Ana Rossetti y Amparo Amorós" comienza analizando la fascinación que a lo largo de la historia han sentido los críticos por situar un texto en relación con sus antecesores. Ningún texto, según este autor, nace 'ex nihilo' (a pesar de las opiniones divergentes). Además, "[...] our studies of intertextualities will likewise (and inevitably) say as much about our interests and perspectives as about the works we study. The awareness that the meanings of any text may not be unchanging, and that they depend upon the circumstances of its sender and its receiver (and upon the evolution of language), for example, has led recent critics to explore a much wider range of intertextualities: correspondances between literary and colloquial texts, between verbal and

visual ones, between textual and social codes” (Debicki 1993: 173). Y si a esto le unimos que los estudios postestructuralistas nos han mostrado las limitaciones del lenguaje literario y su susceptibilidad de ser ‘saboteado’, no es de extrañar el interés que el autor muestra por las nuevas experiencias que estos procedimientos pueden aportar .

La inversión y subversión del lenguaje y de modelos precedentes no es algo que se geste en el siglo XX (recordemos a Lope y a Quevedo); sin embargo, la utilización masiva y muchas veces manifiesta de estos procedimientos lleva a plantearse al autor del artículo el por qué de esta proliferación. Los llamados ‘novísimos’ manipulan las alusiones literarias, las canciones populares, las expresiones diarias, los clichés ... Se trata de una revolución-reacción contra el estado de cosas que presidía la vida diaria española de estos escritores nacidos en los 50 (el régimen de Franco y la poesía social que a él se oponía mostraban, cada uno desde sus postulados, una univalencia e insistencia exclusiva sobre el mensaje que se quería transmitir, y habían empobrecido las riquezas expresivas del lenguaje). El juego de las intertextualidades y la subversión poética pueden, según Debicki, ponerse en conexión con la irreverencia y búsqueda de cambios que animó la llamada movida madrileña y con eso que ha sido llamado la ‘cultura postmoderna’. No sería, por tanto, accidental que estas inversiones y subversiones fueran más claras en las obras de las nuevas mujeres escritoras que buscan situarse en el panorama poético de la época sin renunciar a la búsqueda de una voz personal que las separe del canon masculino y machista tradicional .

A través del análisis de ‘Chico Wrangler’, de Ana Rossetti y del ‘Soneto burlesco a un Apolo para necias acaloradas’, de Amparo Amorós, Debicki concluye resaltando la innovación y apertura de estos textos que, posibilitando más de una lectura, nos invitan a enriquecer, modificar

y continuar nuestro comentario crítico de la sociedad y que, por su complejidad y creativa utilización de la intertextualidad, subvierten los patrones sociales y sexuales tradicionales y obligan al lector a realizar otro tipo de lectura más participativa.

También con la intertextualidad como eje compositor, Mary Makris dedica un par de artículos a la poesía de Ana Rossetti. En el primero de ellos (1995), "Pop Music and Poetry: Ana Rossetti's *Yesterday*", la autora se centra en el papel que la música tiene en la obra de la poeta. Volviendo la vista a la generación de los novísimos y a sus juegos con la intertextualidad, Mary Makris comenta que si bien este culturalismo de tipo intertextual rápidamente agotó sus posibilidades en lo autóctono, pronto tuvo que buscar modelos y referentes en el exterior. "The resultant verse abounds with allusions to the established Western canon and mass media" (Makris 1995: 279). Como muchos artistas de su generación Ana Rossetti encontró en la música una fuente de inspiración. En sus *Conversaciones* con Sharon Keefe Ugalde la poeta explica que durante los últimos años del régimen franquista mucha gente en España "[...] empezó a participar de todo lo que movía a los jóvenes fuera de nuestras fronteras a través de los Beatles, a través de todos estos discos, que sí entraban mientras los libros no estaban traducidos o estaban prohibidos, o tenían problemas de distribución" (Ugalde 1991: 158). Así, Rossetti afirma que para ella la música es el más universal de los lenguajes y *Yesterday*, el título de su libro recopilatorio, no puede ser mejor ejemplo de ello. Visto esto, y, partiendo del título de la famosa canción de los Beatles y de cuatro poemas más presentes en la antología que comparten su título con otras tantas canciones 'pop' - así como de un quinto, "Feeling", que recuerda a otra canción de la época, 'Feelings' - la autora analiza las relaciones música-literatura (los títulos analizados son: "I say a little prayer", "Strangers in the night", "Without you" y "Killing me softly

with this song") y llega a la conclusión de que Ana Rossetti utiliza estos elementos tomados o encontrados en composiciones musicales para crear nuevas experiencias, ya basadas en la obra-referente, o mediante asociaciones libres o la técnica de la 'amplificatio' para edificar lo que la música le sugiere. Asimismo destaca el uso de la 'mirada femenina' para revertir, crear ambigüedad y subvertir las convenciones patriarcales y los tradicionales roles sexuales vigentes, desafiando al lector a ir más allá de la pura lectura unívoca.

Abundando en el carácter intertextual de muchos de los poemas de Ana Rossetti, Mary Makris, en el segundo (1993) de sus artículos que vamos a mencionar, "Mass Media and the 'new' ekphrasis: Ana Rossetti's 'Chico Wrangler' and 'Calvin Klein , Underdrawers'", ofrece un enfoque diferente de los poemas 'Chico Wrangler' y 'Calvin Klein , Underdrawers'. Según la autora, el recurso a la intertextualidad es una característica que comparte con los 'postnovísimos', que la tomaron de la 'generación del cincuenta', y que ha ido expandiendo sus fuentes de inspiración. El pop, el cine, el rock 'n' roll o el jazz se yuxtaponen a la herencia grecolatina, la mitología, la literatura occidental, la filosofía , así como al empleo de distintas figuras históricas y contemporáneas. Citas de autores, cantantes y otras celebridades encabezan muchos de sus poemas, y otros poseen un título en inglés, latín, italiano ... Hay alusiones a tópicos literarios como el 'carpe diem' horaciano ...Con este procedimiento intertextual Ana Rossetti "transforms and ultimately subverts her inspirational sources by exploiting the erotic and sensual connotations implicit in the originals from a feminine /feminist perspective. At the same time, her poetry challenges and undermines phallogocentric patriarchal discourses." Así, los poemas 'Chico Wrangler' y 'Calvin Klein, Underdrawers' se construyen como reacciones poéticas a lecturas de anuncios impresos que tratan de vender pantalones vaqueros y ropa

interior, explotando la atracción entre los sexos. Rossetti aprovecha para subvertir su lectura a través de una subversión de la mirada. “Her speakers occupy the ‘masculine position’ as subject of the look rather than the ‘feminine position’ as object of the look” (Makris 1993: 239).

La relación que estos poemas tienen con su referente gráfico lleva a Mary Makris a hablar de la técnica denominada ‘ekphrasis’. Se trataría, de manera verbal, de una “description of a work of art, which might be imaginary, undertaken as a rhetorical exercise” en palabras de Lucie-Smith tomadas por Mary Makris. De esta manera, en la relación texto escrito/fuente visual, por un lado, mediante la ekphrasis, la hablante lírica describe aquellos aspectos de estos y otros anuncios que han adquirido connotaciones sexuales a su paso por los ‘mass media’. Por otro lado, esta técnica explicaría ese movimiento de los ojos y esa tendencia de la hablante lírica a concentrarse en específicas zonas de la anatomía masculina cual si fuera espectadora de una obra de arte, por ejemplo, una pintura (tránsito de lo general a lo particular, y, de ahí, a aquellas zonas relacionadas con la actividad sexual y el placer). La utilización de la mencionada técnica, además, la encuentra reforzada la autora de este artículo al analizar los susodichos poemas en una versión especial. Se trata de una antología de poesía contemporánea en la que estos textos acompañan a la correspondiente imagen publicitaria. Ante ellos la autora se plantea el problema de determinar si el poema ilustra a la fotografía o la fotografía al poema, concluyendo:

“When confronted with ekphrastic text, the reader stands before a pair of texts and must read in parallel, responding to and deciphering both verbal and visual signs and establishing correlations between them. In Rossetti’s poetry the confluence of discourses, traditional expression and the media results in a unique dialogic space

that directs the reader to extratextual sources. [...] she makes something old new again" (Makris 1993: 246).

c) de tipo erótico-femenina:

Se trata de la corriente crítica más poderosa en su acercamiento a la obra de Ana Rossetti: discurso femenino, mirada femenina, marginalidad femenina, deconstrucción femenina de códigos patriarcales masculinos, todo desde una perspectiva erótica de la realidad.

Carmela Ferradans (1990), en su artículo "La (re)velacion del significante: erótica textual y retórica barroca en 'Calvin Klein, Underdrawers' de Ana Rossetti", rastrea en los 'novísimos' y en ese despertar de la pesadilla del franquismo que sus obras supusieron, la incorporación de formas marginales y alternativas de cultura al discurso poético que realiza Ana Rossetti. Ana Rossetti iría, sin embargo, mas allá al proponer una poesía erótica que revierte los polos masculino/femenino de la seducción "construyendo una voz poética fuerte y difícilmente clasificable dentro del convencional código masculino de la sexualidad": intertextualidad subversiva, pues.

Para ejemplificar sus afirmaciones, analiza el poema "Calvin Klein , Underdrawers", insistiendo en aquellos aspectos en los que la poeta se aparta del barroquismo y su tradición, así como de la poesía erótica convencional. El poema instauraría, según la autora, un juego semiótico que tendría por objeto el juego erótico planteado en términos de una ausencia. El poema en su totalidad sería una metonimia, en el que la voz poética no tendría un género fijo, constituido por un permanente envolver y desenvolver el cuerpo masculino mediante el

procedimiento barroco de "proliferación de significantes ocultos" (Sarduy 1972). El texto expresaría el anhelo de posesión del cuerpo del otro sinecdóquicamente representado por la zona que cubre la ropa interior. Inversión, por tanto, de los términos tradicionales de la seducción: lo femenino, seducido por lo masculino. A su vez, el juego con la tradición barroca le permite parodiar la misma tradición que está empleando y parodiar el discurso publicitario mismo (al apropiarse de sus imágenes para cambiarles el sentido e insertarlas en el contexto de lo poético, el Arte, y de un arte caracterizado por su barroquismo formal). No se trata de vender objeto alguno - subversión de la finalidad consumista publicitaria - sino de puro placer textual: "Para Rossetti seducir los signos es más importante que la búsqueda de una verdad en el texto" (Sarduy 1990: 188).

Desde otra perspectiva, José María Naharro- Calderón (1994), en su artículo "Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano", realiza una defensa de la rica tradición de literatura erótica que se ha escrito en la península - y que ha estado pudorosamente oculta - y de la literatura erótica escrita por mujeres; de esta manera entroncaría con la obra de estas dos autoras (recuérdese, nos dice, la tradición carnavalesca gaditana y, sobre todo, la poesía andalusí, las jarchas y cantigas d'amigo de la tradición galaico-portuguesa...). El autor propone un acercamiento a la obra de estas dos autoras siguiendo un modelo teórico que conjuga elementos ideológicos con los de la ginocrítica de la teórica del feminismo americano Elaine Showalter. La poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano partiría de la tradición clásica grecolatina, torciendo su rumbo mediante una reelaboración innovadora de la vision erótica que se oculta entre los pliegues "del lenguaje clásico, marino, religioso y contemporáneo", hacia

lenguajes más actuales y discursos de tipo ginoandróginos. Así, "el cuerpo se verá no sólo como un discurso femenino en el que el placer (Irigaray) o la cosmicidad (Cixous) se abren hacia lo tético-semiótico o imaginario (Kristeva , Lacan), es decir como lo no reproductivo, sino también como una construcción cultural que hay que desvelar, ya que como afirma Ann Rosalind Jones " to write the body is to re-create the world" . Y, como consecuencia de esta progresiva subversión de los tradicionales roles sexuales e inveteradas visiones del cuerpo, Naharro-Calderón concluye : "El cuerpo deconstruye el 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" (Naharro-Calderón 1994: 92).

A través de la voz de poetas como María Beneyto, Carmen Conde y Angela F. Aymerich, Candelas Newton (1985), en su artículo "Discurso femenino o voces de la diferencia en la poesía contemporánea", profundiza en la idea de la marginalidad del discurso femenino, "off-center discourse", respecto a un centro ocupado por una tradición y cultura predominantemente masculina." La mujer no puede hallar su verdad en el centro masculino "pues dicho centro se apoya en una lógica y unas leyes que el hombre ha construido..." y que dan una explicación de la realidad unívoca y singular cuando esta es multívoca y plural, más de una historia y más de un punto de vista. La escritura femenina, dialógica y dialéctica , invitaría a la masculina a una relación solidaria en último término, para iniciar una labor de creación de la realidad conjunta. Pero, "los dos - hombre y mujer - deben mantener una dialéctica constante, unidos pero diferentes, en lucha pero en solidaridad" (Newton 1985: 140).

La novísima poesía femenina española presenta una clara tendencia al intimismo. El yo poético evita el didactismo, por un lado, y el verso confesional lacrimógeno, por otro lado. Es un yo poético cuya actitud revela la lucha por una identidad femenina. Yolanda Rosas y Hilde Cramsie (1991-1992) comparten estas ideas y, en su artículo "La apropiación del lenguaje y la desmitificación de los códigos sexuales de la cultura en la poesía de Ana Rossetti" y , a través de un enfoque feminista aplicado a cuatro poemas de la mencionada escritora ("Purifícame", "Calvin Klein, underdrawers", "Mi marinero en tierra" y "El jardín de tus delicias"), se proponen examinar la representación de la mujer, los comportamientos y motivaciones asignados a ella, así como, simultáneamente, considerar la tendencia a la revisión de los códigos culturales en la que se inserta su obra literaria. Los dos primeros poemas analizados - "Purifícame" y "Calvin Klein , underdrawers" - muestran el proceso de afirmación personal y de apropiación del lenguaje; mientras que los dos siguientes - "Mi marinero en tierra" y "El jardín de tus delicias"- muestran la transgresión de los códigos sexuales impuestos sobre la mujer por la cultura patriarcal. Finalizan estas autoras afirmando que la poesía de Rossetti se reconcilia más con las teorías feministas de Helene Cixous que con las de Julia Kristeva. Es decir, que la poeta preconizaría un discurso que, al expresar la sexualidad femenina explícitamente, negara la dominación y agresión masculina; un discurso femenino, dentro de un lenguaje femenino, que trataría de divorciarse del discurso masculino para poder ejemplificar la diferencia sexual. Se trataría, según Cixous, de que las mujeres - "must write their own selves into writing" - deben escribir "con su propio cuerpo", y las autoras del presente artículo postulan que Ana Rossetti lo hace y que, de esta manera, consigue desmitificar los códigos sexuales heredados y aún vigentes de la cultura patriarcal.

Por su parte, Mirella Servovideo (1992), en “Ana Rossetti’s double-voiced discourse of desire”, consagra la originalidad de la poesía de Ana Rossetti (“... her writing celebrates physicality and jouissance ...”) y la superación de la dicotomía alma/cuerpo de origen platónico. En la poesía de Ana Rossetti, la experiencia mística y el cuerpo, y su narcisista inmersión en el placer, se dan la mano. Su obra refleja el carácter de los años sesenta en España, esa subversión pacífica, en palabras de nuestra autora: “Es excitante probarte , el ver hasta dónde puedes llegar. Para la mujer es una época de conquistas ” (Ugalde 1991: 150).Y ese ‘control’ y ‘contención’ que presidió la época: “Detesto los juegos en los que puedo perder ...Cuando escribo ejerzo una potestad ” (Fernández Palacios 1989: 6).

Todo esto lleva a la autora del artículo a afirmar: “The ‘power’ Rossetti command is predicated on the adoption of a double-voiced discourse that promotes mediation rather than ideological settlement of hierarchical oppositions. Exclusions, separations and distinctions between body/mind, active/passive, nature/culture, public/private etc. are dislodged or 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’ (123)” (Servovideo 1992: 319).

La posición exterior al poema que suele adoptar la poeta respecto al hablante lírico que desea o al objeto deseado le permite distanciarse y así lo ha afirmado en distintos momentos la autora: “Es una manera de ponerme una máscara, o de distanciarme o de no desnudarme demasiado’. (Ugalde 1991: 155).

Y, a su vez, de borrar las fronteras convencionales de los roles y los códigos sexuales. La

mirada, privilegiada por el sexo masculino en su apropiación del mundo, coexiste con el tacto privilegiado por el discurso ginocéntrico (la mujer que mira y el hombre que palpa). La belleza de los cuerpos es estetizada, incluso frente a la muerte, en un discurso en todo momento controlado formalmente y que juega ‘con’ y contra la tradición, cuando no recurre al humor como estrategia de distanciamiento y control. Concluye la autora: “Throughout Rossetti’s opus , the ligatures between the literal and the metaphoric, between eroticism as an act of imagination and as an act of the flesh are everywhere apparent . [...], Rossetti’s poetry adroitly negotiates that great divide of Western culture and resonates richly to both body and mind.” (Servovidio 1992: 326).

Sharon Keefe Ugalde (1992), en “The feminization of Female Figures in Spanish Women’s Poetry of the 1980s ”, alude a una serie de figuras femeninas de la tradición que son retomadas por las poetas de los 80 para subvertir su significado u otorgarles uno específicamente femenino. Advierte la autora que, para entender el complejo y paradójico tratamiento que de estas figuras femeninas canonizadas por la tradición hacen estas escritoras, es necesario replantearse o acudir a la relación existente entre la mujer y la producción y uso del lenguaje. El lenguaje inseguro, dubitativo y balbuceante que parecen mostrar las mujeres al hablar de su propia subjetividad no es sino consecuencia de la tarea de traducir la experiencia femenina al código masculino, con la imposibilidad que de ello se extrae. Tras la muerte de Franco y la llegada de la democracia a España, una serie de escritoras van a reivindicar y poner de manifiesto la apropiación que por parte de los hombres se ha hecho del lenguaje y van a robar/subvertir - ‘stealing language’, ‘tongue snatchers’ - ese lenguaje patriarcal de muy diversas maneras. La autora del artículo, a

través de las figuras de Eva, la mujer de Lot y Ofelia, y de su diferente y subversivo tratamiento en los poemas de varias representativas poetisas contemporáneas (María Victoria Atencia, Carmen Conde, Luisa Castro, Ana Rossetti, Blanca Andreu, Amalia Iglesias Serna, María Beneyto, María del Carmen Pallares, Rosa Chacel y Rosa Romojaro), nos muestra esa búsqueda de re-creación de modelos femeninos alejados del orden y la organización patriarcal (en su subjetividad). Para ello, “ we have identified three basic strategies of feminization employed by Spanish women poets of the 1980s : embracement , subversion and revision .” Estas estrategias tomarían su referente o serían reflejo de las tres fases de la evolución de la escritura femenina que propone Elaine Showalter - ‘Feminine, Feminist and Female’: una primera fase, por tanto, de imitación e internalización de estándares; una segunda de protesta y defensa de valores y derechos de las minorías, así como de reivindicación del derecho a la autonomía; y una tercera fase de autodescubrimiento o búsqueda de una identidad.

“[...] Desire assumes in her poetry a far from uncomplicated face”, es el aserto del que parte Martha Lafollette Miller (1995), en su artículo, “The fall from Eden: Desire and Death in the Poetry of Ana Rossetti.” Es decir, no todo sería exaltación del deseo, gozo quasi-místico, ‘jouissance’ y humor en sus poemas; existe la angustia, un impulso erótico que, aunque de vida, también llevaría a la muerte. Según la autora, una tradición que la poeta usa, casi como principio estructurador de sus poemas, sería la caída del género humano, la expulsión del paraíso. La extendida utilización de la imagería propia del Edén en la obra de Rossetti sería digna de poner de relieve y estaría relacionada con su visión del deseo, mezcla de Eros y Thanatos, de deseo de posesión e insatisfacción posterior tras el conocimiento de lo amado, con un amor que estaría

más allá del bien y del mal en un sentido puramente nietzscheano. Y es que, en palabras de la poeta a Sharon Keefe Ugalde: “ el erotismo no es solamente el sexo, por lo menos para mí. Es una relación, una manera de comunicarse con los principios de vida en vez de los de muerte. Lo que pasa es que allí está la contradicción, porque la principal esencia de la vida, es que termina. Una vida sin muerte no tiene razón de ser, y menos una vida sensitiva” (Ugalde 1991: 157). Rossetti reelaboraría los conceptos de deseo y muerte provenientes de la tradición, recreando jardines paradisiacos y escenas de iniciación al deseo carnal y al conocimiento de la muerte, para subvertirlas y ponerlas en tela de juicio de múltiples maneras. De igual forma rompería con los estereotipos sobre el sentimentalismo femenino y, de una manera andrógina, se yuxtapondrían la erudición con el magisterio desapasionado, la honda emoción con el deleite estético, e iría más allá de la clasificación en géneros y de las morales imperantes, adhiriéndose a ese tercer estadio de la evolución del movimiento femenino, cuestionando la univocidad de los mitos de la cultura, en una subversión de las tradicionales oposiciones: bueno/malo, masculino/femenino, vida/muerte .

En “Ana Rossetti y el placer de la mirada”, Rosa Sarabia (1996), por su parte, insiste en la hegemonía de la mirada como fuente del deseo erótico. Aunque la mirada, a través de las teorías psicoanalíticas freudianas, se ha relacionado con la construcción del mundo y del deseo masculino, y la crítica feminista - Irigaray, por ejemplo - cree que el deseo erótico de la mujer reside más en el tacto que en la mirada (la mirada requiere una división entre el objeto y el sujeto, actividad adscrita esencialmente a lo masculino), la autora opina que la elaboración de la femineidad como ‘proximidad’ (entre la anatomía y su yo) no sirve para definir la esencia femenina - sería un desmarcarse del lugar culturalmente asignado a la mujer - sino que la imagen

visual es tan poderosa en nuestra cultura occidental que tanto el placer masculino como el femenino están insertos en esa dinámica cultural y social, cambiante y mutable. Rossetti, en esa búsqueda de la articulación femenina como sujeto, crea un ojo “que se acerca o se aleja ante la presencia de su objeto de deseo: el cuerpo.”

d) de tipo formal, lingüístico o estilístico:

En gran medida diríamos que estos estudios están por hacer (la mayor parte de conceptualizaciones sobre la obra de Rossetti no parten de la materia del texto que analizan). Sólo propondremos un par de ejemplos:

Rodney Williamson (1986), en "Estilo y textualidad en *Devocionario* de Ana Rossetti", comenta críticamente los distintos enfoques dados a la poesía de Ana Rossetti y propone un estudio diacrónico de la evolución del estilo rossettiano. El estilo neobarroco de Rossetti no es "un arte mecánico, uniforme, invariable." A través de un estudio léxico cuantitativo-comparativo de los poemas de distintas etapas de la producción de la escritora, se revelan una serie de características interesantes. Parecería que la obra de estilo barroco se destaca por una mayor concentración y organización léxica en términos de campos semánticos, y que, por otro lado, el sustantivo, el verbo y la estructura oracional son las categorías morfosintácticas en las que el estilo barroco se hace más evidente. No obstante, sería necesario, según el propio autor, completar el análisis con los datos que pudiera aportar la organización discursiva del texto poético. Interpretando los datos obtenidos Rodney Williamson termina afirmando que: "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. Este 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” (Williamson 1986: 80).

Antonio Garrido (1990), en “Una cala en el léxico de Ana Rossetti”, analiza someramente la selección léxica y la red de unidades temáticas que dan vida a las variaciones textuales en cuatro poemarios de la autora - *Los devaneos de Erato, Dióscuros, Indicios Vehementes y Devocionario*-, concluyendo que la gran riqueza léxica de su poesía y , por ende, su poesía misma, se asienta en una muy meditada elaboración y gran disciplina expresiva. Garrido descata la reiteración de sustantivos relativos a partes del cuerpo y la abundancia de léxico dedicado a los interiores domésticos y al vestido. Rossetti se propone “atrapar la fugacidad del momento, la eternidad de una mirada o la suprema belleza de un cuerpo en el dinamismo de la danza”. Placer, deseo, miedo, más allá del culturalismo, del intelectualismo, “vivir en el vampirismo de los cuerpos desnudos con la daga de la nostalgia en el corazón.”

Aparte de las mencionadas ‘maneras de lectura’- escasas y, en muchos casos, reduccionistas - de la poesía de Ana Rossetti existe, a su vez, una bibliografía comparativamente importante de

entrevistas a la propia poeta. Las citaré a lo largo de este trabajo, pero no voy a analizarlas en este capítulo por no considerarlas relevantes ya que en sí no ofrecen un enfoque crítico sobre la obra.

Una vez, pues, comentados los diferentes - escasos y parciales - enfoques críticos vertidos sobre la obra rossettiana, que nosotros, sintetizando, hemos dividido en cuatro grupos fundamentales - temático-ideológicos, intertextuales, erótico-femeninos y de tipo formal, lingüístico o estilístico - nos vamos a centrar en nuestro objeto de análisis: *Devocionario*. Como se habrá podido apreciar, la mayoría de la crítica - de una manera implícita y por motivos parciales- considera *Devocionario* como la obra culminante de la autora. Independientemente del tipo de acercamiento crítico propuesto - erótico, femenino, temático, ideológico, intertextual, formal, estilístico...- dicha obra resulta referencia obligada y, a continuación, mediante un análisis que parte de la forma, constataremos las razones que consideramos avalan dicha opinión.

CAPITULO I:

CUESTIONES FORMALES

Devocionario supone, a nuestro entender, la culminación y agotamiento de una forma poética, es decir, culminación de una estructuración-combinación de un material lingüístico/agotamiento de una forma expresiva personal. No queremos decir con esto que en anteriores entregas de su poesía Ana Rossetti no consiga poemas logrados en lo relativo a su arquitectura; lo que afirmamos es que a través de estos poemarios es apreciable una progresiva preocupación formal, una elaboración más y más minuciosa de su estilo poético, que desemboca y se agota en los poemas finales de *Devocionario* - 'Divinas Palabras' - y que obligará a la autora a adentrarse por nuevas sendas en su siguiente poemario - *Punto umbrío*.

No pretendemos ser exhaustivos en nuestro análisis de la obra rossettiana. Sólo un análisis cuantitativo-cualitativo de tipo diacrónico y que abarcara toda su obra poética, desde *Los devaneos de Erato* hasta *Devocionario*, podría mostrarnos con un mayor grado de certidumbre la 'realidad' de nuestras aseveraciones. Tamaño ministerio queda fuera, no obstante, de los propósitos y posibilidades de este trabajo. Nos limitaremos pues, a analizar una serie de fenómenos formales que consideramos especialmente significativos y que, si bien reiterados a lo largo de su producción, creemos cristalizan con perfección en los poemas de *Devocionario* y, especialmente, en la sección denominada 'Divinas Palabras'. Estos fenómenos son: la adjetivación (especialmente el epíteto), las bimetraciones, los paralelismos y otras figuras de repetición y el uso de las formas verbales (en su forma personal/no personal).

Seguiremos muy de cerca, como un presupuesto, los datos y conclusiones que Rodney

Williamson (1995) presenta en su citado artículo.

1.1 LA ADJETIVACION

1.1.1 El epíteto

El adjetivo es una categoría léxica que podemos decir que Rossetti emplea con maestría.

En una primera mirada superficial al conjunto de su obra y a *Devocionario* en particular, llama la atención inmediatamente la sistemática anteposición y profusión en la utilización del mismo.

Hablaremos de ‘epítetos’ en el sentido en que Gonzalo Sobejano emplea este término:

“Haciendo confluir los criterios morfológico, semántico y sintáctico el epíteto puede definirse del siguiente modo. Es epíteto todo adjetivo morfológicamente¹ tal que acompaña inmediatamente o mediatamente a un sustantivo sin intermedio de cópula para expresar una cualidad propia o accidental del mismo sin necesidad lógica de expresarla. El criterio básico en la definición del epíteto es el de la no necesidad.” (Sobejano 1970: 425)

Quiere ello decir que los adjetivos determinativos (demostrativos, posesivos, numerales e

¹ Hemos creído conveniente no excluir los participios de presente y pasado de nuestra concepción del epíteto por motivos tanto funcionales como cuantitativos (son numerosísimos en *Devocionario*), aunque morfológicamente no sean ‘propiamente’ adjetivos y aunque vayamos a comentar su funcionamiento con mas detenimiento dentro del análisis verbal.

indefinidos y todos aquellos que expresan cantidad o relación y que no han sido transpuestos semánticamente) quedan fuera de nuestra órbita de interés. También quedan fuera por lo tanto los llamados adjetivos predicativos (los que actúan en la frase como un término secundario conexo); y resultan objeto de nuestro análisis los llamados adjetivos atributivos (aquellos que funcionan en la frase como término adjunto). Mas el adjetivo atributivo puede acompañar al nombre mediatamente - anticipado retardado, en aposición - o inmediatamente - antepuesto o pospuesto (analizaremos ambos casos). Además, desde el punto de vista de la significación funcional del adjetivo atributivo dentro de la frase, el calificativo atributivo puede ser restrictivo (necesario para la integridad lógica de lo expresado) y no restrictivo (no necesario para la integridad lógica de lo expresado). Así, al adjetivo calificativo atributivo no restrictivo es a lo que llamaremos epíteto y en el que centraremos fundamentalmente nuestro estudio.

1.1.1.1 La anteposición del epíteto:

La anteposición en español del adjetivo, al contravenir la secuencia progresiva del idioma, supone una contranorma que dota al mismo de una capacidad expresiva, de un realce añadido, que no posee pospuesto. Las razones de esta contravención responden a muy diversos motivos y no es fácil deslindar una única intencionalidad rectora. Motivos de afectividad, esbozos impresionistas, motivos métricos o eufónicos se suman a otros que buscan la elegancia en la forma, la afectación, el regusto literario...

En el caso de Rossetti vamos a insistir en dos motivos que creemos fundamentales:

a) motivos expresivos: si, de por sí, el epíteto se distingue por su carácter innecesario, aditamento multifacético, su sistemática anteposición al sustantivo al que acompaña, conlleva una finalidad de intensificación expresiva que crea en el lector, en colaboración con otros artificios poéticos, la sensación de estar ante una obra de especial densidad, ante una labor de recamado, ante un objeto personal/ artificial en suma.

“las feroces punzadas de un turbador augurio” (Sálvame)

“de los ardientes cirios a las lisas melenas” (Santificame)

“temblorosas linternas bajo violetas parpados” (La invención de la Santa Cruz)

b) motivos eufónico-métricos: son los más importantes a nuestro entender. Creemos que un estudio diacrónico rítmico- tonal de la trayectoria poética de Ana Rossetti nos mostraría cómo la musicalidad de sus poemas se enriquece, fluye y se desarrolla, adquiriendo nuevos matices y sonidos, y, de esta forma, desemboca polifónicamente en los poemas de ‘Divinas Palabras’. en los que la más sistemática utilización del tetradecasílabo, combinado con un endecasílabo que podríamos calificar como del tipo 7 más 4, y su variante del tipo 4 más 7, con acento en sexta (nótese que el tradicional acento en sexta no coincide con el final de la palabra, de ahí la extraña denominación del endecasílabo), y que, por tanto, no reúne todas las características que los tratados clásicos atribuyen al denominado endecasílabo sáfico, otorga a dichos poemas un ritmo y arquitectura que recuerda en cierta forma al de la silva, libre alternancia de endecasílabos y heptasílabos.

En cualquier caso, se diría que la trabazón de sus poemas, su esqueleto mismo, es un

esqueleto musical. Que los distintos niveles lingüísticos tradicionalmente considerados se subordinan o adecúan a un propósito eufónico. Esbozo de lo cual es el reiterado empleo de palabras esdrújulas (muchas de ellas, inusuales adjetivos en grado superlativo que incrementan si cabe la expresividad de lo enunciado), en el que no puedo detenerme pero que merece una especial atención, que confiere su musicalidad específica a poemas como Noviembre o Embriágame y que salta a la vista en versos como éstos:

“que inasequible sea a tu boca amarguísima” (Confórtame)

“Precipíteme yo a bebérmela ávida” (Embriágame)

“en las bóvedas húmedas de translucida yedra” (Custodio mío)

“precocísimas ánimas cuya inocencia era” (Noviembre)

“tus cruelísimas alas , y me hagas beber” (Confórtame)

Retomando el porqué de la más que general anteposición del epíteto en el seno de *Devocionario*, y dentro de éstos que hemos llamado motivos eufónico-métricos, particularizaremos varios empleos, sabedores siempre de que en cada ejemplo particular coexisten o pueden coexistir muy diversas razones :

- para evitar rimas internas - en los tetradecasílabos, principalmente, y en los casos de coincidencias de rima entre los heptasílabos, con mayor afán - que puedan resultar cacofónicas o tener resonancias de ripio para el oído.

Así :

“de este insaciable afán dicen que has de salvarme” (Sálvame)

“Señalado contigo mi estremecido cuerpo” (Embriágame)

- por motivos de número de sílabas (para evitar sinalefas o esdrújulas al final del verso, recordando que es compuesto, como en los ejemplos):

“que me recuerde fiestas con jóvenes caderas” (Confórtame)

“a tu desolación que era un ópalo turbio” (Purificame)

“frágiles envolturas de apenas celofana” (Confórtame)

- para hacer que recaiga sobre el epíteto, realzando su expresividad, alguno de los acentos importantes del verso. Véanse a tal efecto:

“que anegaba mis rezos y lenta discurría” (Santificame)

“y tu cuerpo inminente rigurosa medida” (Sálvame)

en los que el primer acento del segundo heptasílabo recae sobre el epíteto;

o los siguientes:

“por calladas cuartillas, por la morada lana” (Purificame)

“las feroces punzadas de un turbador augurio” (Sálvame)

en los que los primeros acentos de ambos heptasílabos recaen sobre sendos epítetos;

o también:

“de tu dura mejilla, sedúceme, te imploro” (Confórtame)

“ingenuos simulacros de blindaje o conjuro” (Purificame)

“de la amarilla carpa o el salmón sonrosado” (El ángel exterminador)

en los que es el primer acento del primer heptasílabo el que recae sobre el epíteto.

Y algo similar ocurre con los endecasílabos:

“del tibio cubrecama, quien se oculta” (Los ojos de la noche)

“que en el rasgado escote de la noche” (Recordatorios)

en los que, como en los ejemplos y en bastantes casos, recae sobre el epíteto el primer acento del metro.

- por motivos eufónicos: existe una predilección por la anteposición del epíteto en aquellos

casos en los que el mismo excede o iguala en número de sílabas al sustantivo al que acompaña (pero siempre habiendo estudiado la musicalidad del sintagma en el que se inserta y, la mayor parte de las veces, la musicalidad del poema todo).

Así lo vemos, verbigracia, en:

“irrestañable flor, muévanse en tu costado” (Embriágame)

“lisa, brillante, sinuosa lycra” (Confórtame)

“la carmelina tela a destilar su alivio” (Noviembre)

“no adolescentes ángele , no el consentidor mármol” (Oyeme)

“insólitos caminos en mi sangre” (Festividad del Dulcísimo Nombre)

En los casos en los que se aparta de esta práctica se suelen observar asimismo motivos de eufonía, aparte de los posibles motivos conceptuales, expresivos ... y por qué no gustos personales, que exceden la pareja epíteto-adjetivo, extendiéndose a la unidad del verso o, incluso, a períodos más amplios como he dicho anteriormente .

Lo vamos a comprobar con los siguientes ejemplos:

“Ante el altar purísimo de mayo” (Mayo)

Aquí la no anteposición del epíteto se debe a motivos eufónicos claramente. Por un lado, se trata de salvaguardar la aliteración de líquidas, perceptible al oído, que se pierde con la anteposición. Por otro lado, la posposición permite que el acento en sexta del

endecasílabo recaiga sobre el epíteto, adjetivo además en grado superlativo, y que dicho epíteto ocupe una posición más central en el mismo, lo que realza su sonoridad.

En el segundo ejemplo que vamos a analizar iremos más allá de la unidad versal:

“Sin indulgencia alguna, muestran al labio hambriento,/de cerezas mordientes, la semilla... “ (Sálvame)

Los participios de presente ocupan no solo posiciones acentuales privilegiadas en este caso, sino que, además, la pausa versal se ve reforzada por una pausa de tipo ortográfico que detiene aún más la lectura/dicción y mantiene en el oído/la mente los ecos de estos epítetos, cosa que la anteposición evitaría.

1.1.1.2 La profusión adjetival:

Aún cuando el adjetivo ha sido siempre herramienta predilecta en el estilo rossettiano, la abundancia de los mismos que encontramos en *Devocionario* no se halla, comparativamente, en otras entregas de su obra. Las razones que podrían aducirse para esto irían desde las puramente cuantitativas de alargamiento del metro utilizado y del número de versos de los poemas, hasta aquellas otras que descansan en motivos temáticos, expresivos, de voluntad de estilo ...etc.

Volveremos sobre ello más adelante.

En primer lugar vamos a analizar la diferente naturaleza del epíteto utilizado a lo largo de

Devocionario, especialmente en los poemas de 'Divinas Palabras', para ver qué tipo de epíteto predomina y a qué pueda deberse.

a) el epíteto: el epíteto no presenta estilísticamente un único valor. Para clarificar y clasificar en lo posible su empleo, vamos a utilizar los siguientes binomios terminológicos tomados del ya anteriormente citado libro de Gonzalo Sobejano (1970): epítetos propios/accidentales, epítetos comunes/metafóricos, epítetos dinámicos/estáticos y epítetos objetivos/subjetivos.

La diferencia entre el epíteto propio y el epíteto accidental sería, en palabras de Gonzalo Sobejano, la siguiente:

“...el epíteto propio es siempre un recurso - superfluo, en el buen sentido - de actualizar imaginativamente una cualidad consabida, poniéndola así de relieve. El epíteto accidental sirve, en cambio, al cumplimiento y plenitud expresiva de una descripción, denotando, al par que la cualidad del objeto, la interpretación subjetiva que al hablante le merece el objeto.” (Sobejano 1970: 150)

Teniendo en cuenta la relación existente entre el epíteto y el sustantivo al que acompaña, el epíteto, aunque siempre expresivo, puede serlo en mayor o menor grado. Un epíteto común enunciaría pura y llanamente una cualidad del sustantivo; mientras que uno metafórico denotaría la cualidad pero implicando una comparación, una metáfora, una hipérbole, una hipálage, en suma, una traslación propia del lenguaje figurado.

Del significado del epíteto mismo puede extraerse una diferencia entre aquellos que, deriven o

no deriven de verbos, significan una cualidad relacionada con la actividad del ser nombrado por el sustantivo, y aquellos que no denotan idea de actividad. Puede hablarse de epítetos dinámicos, en el primer caso, y epítetos estáticos, en el segundo caso.

Y, por último, partiendo de la base de que todo epíteto, por ser expresivo y no meramente significativo, implica siempre subjetividad, una toma de posición ya imaginativa ya afectiva, podemos diferenciar aquellos epítetos que enuncian cualidades objetivas, que están realmente en el sustantivo, propia o accidentalmente, pero están en él - epítetos objetivos - y otros que enuncian cualidades que pueden no estar en el sustantivo propia o accidentalmente sino más bien en la imagen representativa que el sujeto se ha formado de ese ser - epítetos subjetivos -.

- epítetos accidentales y epítetos propios.

A lo largo de todo *Devocionario*, y 'Divinas Palabras' no es una excepción. el epíteto accidental predomina sobre el propio. No se trata de volver a traer a colación una cualidad de sobras conocida para reforzar la expresividad de lo enunciado (aunque puedan rastrearse algunos ejemplos, susceptibles, a su vez, de no ser considerados como tales. Véanse, por ejemplo, 'blancos baptisterios florentinos' y 'adolescentes ángeles'- Oyeme; 'agudos dardos' - Defiéndeme; 'agudas lanzadas' - Misterios de Pasión) sino de añadir una interpretación subjetiva, una visión parcial/reacción personal ante el 'objeto'. Así, podemos encontrar numerosos ejemplos como éstos: 'morada lana' (Purificame), 'estrecha cadera' (Sálvame), 'firmes hombros' y 'dúctil cuero lustroso' (Misterios de Pasión), 'tenue vello' y 'ancho hombro' (La anunciación del ángel), 'dura mejilla' y

‘lisa , brillante , sinuosa lycra’ (Confórtame), ‘largo pelo’ y ‘párvulo pecho’ (Santa Inés en agonía) o ‘ligeros vestidos’ (Recordatorios).

- epítetos metafóricos y epítetos comunes.

El predominio del epíteto accidental no significa necesariamente una mayor presencia de epítetos metafóricos . La metáfora en Rossetti se gesta principalmente en otras categorías gramaticales como el verbo o el sustantivo y, cuando el epíteto acompaña a este último, actualiza en el mismo una cualidad (ya imaginativa, ya afectiva) perteneciente al término real de la comparación, que aparece explícito en el poema o no lo hace, o únicamente denota una cualidad (propia o accidental) del mismo, independientemente de otras relaciones lógicas que puedan existir, como en el segundo ejemplo que proponemos, entre sustantivos y adjetivos.

Ejemplos :

“Sobre el negro emparrado de las ingles, vertido” (Reliquia)

“y la liviana tela es pájaro de yeso,
rígida cartulina o dura nieve.” (Reliquia)

“Tomando sus azules en inflamadas lenguas
los desgarrados velos de las llamas se esparcían (Noviembre)

“y era el escapulario del incendio, fiel copia (Noviembre)

Por el análisis realizado, diríamos que, si bien no son los más abundantes, si son muy significativos y llevan a cabo una importante función de énfasis expresivo estos epítetos metafóricos.

Ejemplos :

“peturbando la blancura espectral” (Festividad del Dulcísimo Nombre)

“para abrir charoladas² portezuelas” (Santa Inés en agonía)

Habría que destacar, por un lado, el hecho de que su valor metafórico estribe muchas veces en una traslación metafórica, valga la redundancia, de estados anímicos o cualidades de seres animados, a seres inanimados o conceptualizaciones abstractas - partes del cuerpo, metonimias, por ejemplo:

“a tu silencio hurraño, ante la maravilla,/a tus bucles pacientes bajo el sol, irisándose”
(Purificame)

“del griego, la insolente hermosura” (Oyeme)

“Desde la enredadera fiel” (El ángel extinguido)

“-los labios retocados con violento carmín-” (Just call the angel of the morning)

“son pujantes jacintos entre lívidas piedras” (Esteban)

² Obsérvese la enorme carga de significación que recae sobre este solo adjetivo en el poema citado. El epíteto encubre una significación referencial, no sólo del sustantivo al que se adhiere en este caso, sino del concepto /idea desarrollada en el poema y que desborda el marco temporal en que parece subsumirse.

o que dicha traslación se produzca por intermedio de una hipálage o metáfora por contigüidad, como gustaba llamarla Borges;

Así:

“por acequias veloces” (El ángel exterminador)

“asiduas aulas femeninas” (Del prestigio del demonio)

“Y es inútil tu intento: a un labio enamorado” (Custodio mío)

“En los castos harenes celestiales” (Del prestigio del demonio)

o a través de un oxímoron;

Así:

“Sancionada por la muda aquiescencia” (Mayo)

“y acomete a mi boca una sorda tormenta” (Barbara, niña, presiente su martirio)

“Era el miedo un vértigo exquisito” (Mayo)

“castigos ejemplares y horrores deliciosos” (Mayo)

o de una metáfora de tipo sinestésico ;

“al dorado rumor de las ajorcas.” (Del prestigio del demonio)

“para tan dulce torso, terciopelo” (“Demonio, lengua de plata...”)

“cuando la espada hundiera su liso resplandor” (*Martyrum Omniun*)

Y, por otro lado, que, aunque no sea lo mas común, y en relación con lo que ejemplificábamos al hablar de la metáfora que residía en la categoría gramatical del sustantivo, el epíteto también puede funcionar a manera de metáfora de segundo grado, metaforizando a ese sustantivo que, a su vez, es ya de por sí una metáfora.

Ejemplos :

“temblorosas linternas bajo violetas parpados” (*La invención de la Santa Cruz*)

“cae al suelo: su severo ajedrez” (*Misterios de Pasión*)

Coexiste, pues, como veníamos diciendo, este epíteto metafórico con un epíteto común de empleo reiterado a lo largo de *Devocionario*, y que enuncia cualidades posibles del sustantivo (no resulta fácil discernir, sin embargo, cuando un epíteto acompaña a un sustantivo abstracto, si posee un carácter más o menos metafórico).

Ejemplos :

“Brillante piel... vapor ...” (*Muerte de los primogénitos*)

“o en sus lisos tobillos anudo oro” (*Just call the angel of the morning*)

“el antiguo esplendor que fuera tuyo un día” (El ángel extinguido)

“sólo busco tus rosadas rodillas” (Just call the angel of the morning)

“de la amarilla carpa o el salmón sonrosado” (El ángel exterminador)

- epítetos dinámicos y estáticos.

Tal vez sea el masivo empleo que de los participios de presente y pasado se observa a lo largo de *Devocionario* lo que haga que el ‘epíteto propiamente dicho’ presente un carácter más bien estático (los poemas como cuadros, fotografías, esculturas ...).

Así lo apreciamos en los ejemplos que siguen:

“Piedra preciosa” (Festividad)

“cárdena gota” (Pasión y muerte de Santo Tomé)

“agudas biznagas” (La invención de la Santa Cruz)

“violetas parpados” (Noviembre)

“denso echarpe” (Noviembre)

“tierna mejilla” (Misterios de Pasión)

“versátil voluntad” (Misterios de Pasión)

Sin embargo, eso no impide que la sensación que los poemas producen en el lector sea una sensación de dinamismo y vitalidad, de desarrollo; producto, como ya hemos dicho,

de ese uso reiterado del participio en funciones epítetales (verbo- adjetivo, recordemos, no obstante) y que, de una manera tanto directa como indirecta, por contraste, ayuda a resaltar e incrementar la expresividad de este estatismo que presentan los epítetos 'stricto sensu' (el poema como cuadro que se pinta, fotografía mientras se enfoca, escultura que imita en exceso al modelo).

- epítetos objetivos y subjetivos.

El epíteto subjetivo - imagen representativa que el sujeto se ha formado de aquello que adjetiva - domina en la obra rossettiana. La imaginación y sensibilidad de la autora la llevan no tanto a percibir algo más de lo evidente, a descubrir en el ser cualidades nuevas o sorprendentes, cuanto a crear emparejamientos de términos en los que se manifiesta un modo subjetivo de considerar las cosas, un personal y apasionado acercamiento.

Sirvan de buena muestra estos ejemplos:

'terrible amor', 'tierno clavel' (Festividad del Dulcísimo Nombre)

'estremecida boca', 'inviolada saliva' (Exaltación de la preciosa sangre)

'enardecida flor' (Reliquia)

'rudos hombros' (Martyrum Omnium)

'precocísimas ánimas', 'inflamadas lenguas' (Noviembre)

'violenta muerte' (Bárbara , niña, presiente su martirio)

'pavoroso tunel' (Santa Inés en agonía)

‘irrestanable flor’ (Embriágame)

‘taciturno laberinto’ (Escóndeme)

‘boca amarguísima’ (Confortame)

‘crímenes magníficos’ (Defiéndeme)

Sintetizando un poco lo dicho hasta ahora: el epíteto, como hemos visto, va más allá del lenguaje-significación para ingresar en los dominios del lenguaje-creación. Si a esto le añadimos que la anteposición, desviación del sistema, se convierte en regla general en la poesía de Ana Rossetti, y que el epíteto aparece de manera profusa y con gran variedad de valores estilísticos, podemos compartir la idea de una poética de seducción del signo, de elaborada gestación, voluntad de belleza a través de una elaboración personal.

Además, y desde un punto de vista diacrónico, habría que concluir que el epíteto rossettiano no es un epíteto clásico - el que se cultivó desde el Renacimiento hasta el Romanticismo “y más propiamente hasta el Modernismo”(Sobejano 1970: 426) - meramente tipificador (que presenta a los seres más desde el punto de vista de una idealización de raíz grecolatina que desde el punto de vista de su realidad observada) sino más bien de un epíteto heterogéneo que engloba:

- el valor ponderativo del epíteto medieval
- la versión sensorial y sensual del mundo y la voluntad de embellecimiento del epíteto gongorino : que sirve a expresiones sinestésicas, metafóricas ...
- la índole subjetiva, en su vertiente pasional, del epíteto romántico.
- las innovaciones modernistas: selección formal, intencional y acústica de los epítetos,

sinestesias, opulencia de connotaciones sensoriales (aunque no tanto el epíteto raro ni el epíteto creativo de naturaleza incoherente-hiperbólica propio del surrealismo).

1.1.2 Otras formas de adjetivación presentes en *Devocionario*

La adjetivación en la obra lírica de Ana Rossetti no se circunscribe obviamente al sistemático empleo del epíteto - aunque sea una constante - sino que incluye otros procedimientos de distinta naturaleza. Nos proponemos analizar muy brevemente cuatro de ellos que consideramos especialmente significativos y cuantitativamente destacables, y aludir de pasada, simplemente, a un cuarto que nos parece interesante.

- El primero de ellos es la utilización de la preposición ‘de’ para introducir un complemento adjetival (ya veremos en el punto C, cómo en ‘Divinas Palabras’, a diferencia del resto de *Devocionario*, la preposición ‘de’ tiene en mayor medida una función diferente: introducir un complemento verbal obligatorio).

Véanse, por ejemplo:

“de mis sienes de niña cuando de los versículos” (Festividad del Dulcísimo Nombre)

“que aprisiona los gritos en esquirlas de ámbar” (Bárbara, niña, presiente su martirio)

- Mas dicha preposición 'de' también puede introducir un complemento adjetival con valor metafórico, incrementando su poder expresivo.

Vamos a distinguir tres tipos de metáforas, analizándolas desde un punto de vista formal, conscientes de la imposibilidad de una separación tajante forma/fondo (el carácter adjetival de alguna de ellas puede resultar dudoso en algun caso).

- ▶ Metáfora R (término real) de I (término imaginario).

Véanse:

“por el vientre de pétalo, lame el cuello” (La invención de la Santa Cruz)

“por tu pecho de cobre” (La anunciación del ángel)

- ▶ Metáfora R es I de X (término que presenta algún tipo de conexión lógica con el real).

Véanse:

“y la liviana tela es pájaro de yeso” (Reliquia)

“Tan desgarrada está la cujiente dalmática/que sólo es una lluvia de amatistas”

(Lorenzo)

► Metáfora I de R.

Véanse:

“estallan desde el búcaro fragante de mi cuello” (Bárbara, niña, presiente su martirio)

“en la joyante seda de esa boca anhelante” (Esteban)

“el tener trece años, el sedal de mi pelo” (Santa Inés en agonía)

“bebiendo en los topacios de un estanque” (Custodio mío)

“flotando en el cobalto de la tarde” (La invención de la Santa Cruz)

- El tercero de ellos es la utilización de adjetivos predicativos copulativos expresos (Sobejano 1970: 109).

Ejemplos:

“Aniquilado quede, pero cumplido en ti” (Confórtame)

“Sabes que son mis manos desvalidas y mansas” (Santa Inés en agonía)

“y que mis manos sean desvalidas y mansas” (Santa Inés en agonía)

“intacto permanezca, y mi rostro” (Confórtame)

“Dime si eran albinas todas aquellas aves” (Pasión y muerte de Santo Tomé)

“y es inútil tu intento: a un labio enamorado” (Custodio mío)

“y solamente un niño es tan voluptuoso” (El ángel exterminador)

“Es tan ajena a ti/ la pasión que suscitas, tan inocente eres” (Misterios de Pasión)

“su venganza es tan dulce” (Muerte de los primogénitos)

- El cuarto de ellos es la utilización de adjetivos atributivos-adverbiales. Según la concepción del epíteto que venimos utilizando, dichos adjetivos atributivos-adverbiales entrarían en ella (así como aquellos en aposición, que merecerían un estudio para el que no tenemos tiempo) y debíamos haberlos tratado en el punto anterior. Es, sin embargo, su uso tan característico y extendido a lo largo de todo *Devocionario*, que pensamos era mejor ejemplificarlo en un momento posterior para diferenciarlo del epíteto común - antepuesto o pospuesto - y que se pueda apreciar la importancia cuantitativa y cualitativa del mismo (ambigüedades de sentido añadidas, además de las posibilidades formales - concordancias, evitación de la forma en ‘mente’ - que ofrece).

Así, véanse los siguientes ejemplos:

“Eleva su oleaje. Lo abate incontenible” (Muerte de los primogénitos)

“Solicito el pañuelo / quisiera retener del pálido granizo” (Reliquia)

“En mi regazo todos, puntual asistía” (Martyrum omnium)

“exacto irrumpiría y un diluvio de luz” (Martyrum omnium)

“de cruda muselina, anhelantes, buscándonos” (Los ojos de la noche)

“Pero abrázame ahora. Febriles confortémonos” (Los ojos de la noche)

“pues la muerte me acecha cautelosa” (Bárbara, niña, presiente su martirio)

“y amorosa se acerca y salta irresistible” (Lorenzo)

“indeciso resbala por tu frente el acanto” (La anunciación del ángel)

“que anegaba mis rezos, y lenta discurría” (Santificame)

“Aunque fiel perseguí por las cómplices páginas” (Oyeme)

“- fugitiva la luz alunara y constela” (Oyeme)

“fugitivo remedio para atender solícito” (Escóndeme)

“su mirada, y obstinado persigue” (Defiéndeme)

“rendida me aproximé preguntandote cuánto” (Defiéndeme)

“Y te busco incesante, y en la música entro” (Llámame)

- Y, por último, el expresivo empleo de sustantivos yuxtapuestos, que se confieren mutuamente un valor y función adjetival, que supone un ‘fuerte’ desvío de la norma.

Por ejemplo:

‘tornasoles ojos’ (Pasión y muerte de Santo Tomé)

‘seda membrana’ (La invención de la Santa Cruz)

‘sables alfileres’ (El ángel exterminador)

Después de analizar los casos de la preposición “de” introduciendo un complemento adjetival, los de aquellos adjetivos predicativos copulativos expresos, los de los adjetivos atributivos-adverbiales, y los de los sustantivos que se modifican entre sí; queda añadir únicamente, para

concluir este punto, que la intensidad expresiva del adjetivo rossettiano (epítetos y no epítetos) se ve incrementada, si cabe, por el recurso al empleo de muchos de ellos en grado comparativo o superlativo;

Ejemplos:

“las más bellas palabras asentándose iban” (Festividad del Dulcísimo Nombre)

“los más hermosos muslos que jamás había visto” (Martyrum omnium)

“ante el altar purísimo de mayo” (Mayo)

“precocísimas ánimas cuya inocencia era” (Noviembre)

“su tacto más sedoso apresurando” (Embriágame)

“tus cruelísimas alas, y me hagas beber” (Confórtame)

a su empleo por binomios o en tríos dependiendo de un mismo sustantivo:

“lisa, brillante, sinuosa lycra” (Confórtame)

“que está sobrepasándome, dulce e impetuoso” (Purificame)

“y que en ti permanezco voluntaria y cautiva” (Purificame)

“la enardecida flor hostigada y pujante” (Reliquia)

1.2 BIMEMBRACIONES, PARALELISMOS Y OTRAS FIGURAS DE REPETICION:

Hemos visto hasta ahora como la poesía de Ana Rossetti se desvía de la norma - anteposición del epíteto - y podríamos continuar por esta senda refiriéndonos al hipérbaton - o a la elipsis - en sus trabajos. No creemos que el hipérbaton sea sin embargo una figura tan descollante de su estilo poético como las que vamos a analizar. No quiere esto decir que no se encuentre en todos sus poemas de una u otra forma con mayor o menos presencia. Recordemos que la poesía misma, no obstante, puede verse como un estilo de inversiones y agramaticalidades -en el sentido en que emplea este término la gramática generativa- que tratan de dotar al sentido de una realidad pareja al significante, a la materia poética, y que, para ello, 'juegan' al desvío. Ya sea, no obstante, la poesía una superforma -Jakobson y los formalistas- , un supersentido -marxistas, psicoanalistas, teorías sobre la polisemia-, algo más -tal y como la define Barthes para distinguirla de la prosa en *El grado cero de la escritura-* o un anticódigo (Cohen 1992:18), el hipérbaton en Rossetti - especialmente en *Devocionario* - es un recurso que no excede en demasía (y salvo en algunos poemas concretos: Exaltación de la preciosa sangre) las variantes más comunes que se emplean en el lenguaje corriente, literario o no (desplazamiento de los complementos encabezados por 'de' de la categoría gramatical de la que dependan, colocación del verbo al final de la frase, anteposición del epíteto ya vista, etc.).

1.2.1 Bimembraciones:

Nos vamos a servir de la terminología empleada por Dámaso Alonso (1963) en sus *Estudios y ensayos gongorinos*, en concreto de su ensayo titulado ‘La simetría bilateral’, para dar cuenta de la faz recurrente (búsqueda de estructuras que se repitan, engarcen y forjen una totalidad) del estilo rossettiano, de sus reiteraciones constructivas.

Dámaso Alonso, al analizar el endecasílabo gongorino, descubrió una predilección del gran poeta sevillano por segmentar el metro mismo en dos partes bien definidas. A este procedimiento lo llamó bimembración, y a causa del especial efecto de “sensación de equilibrio, de contrabalanceo” (Alonso 1963: 121) que provoca en el espíritu del lector, el cual cree ‘ver’ la pausa ‘central’ que se produce a manera de un eje de simetría, utilizó, a partir de entonces, el concepto de simetría bilateral en muchos casos indistintamente con el de bimembración.

Ciertamente no es lo mismo un endecasílabo que un tetradecasílabo. El tetradecasílabo, según las clásicas preceptivas, es un verso compuesto (a pesar de los experimentos y logros rítmicos de Rubén Darío). Como tal posee una cesura, “pausa versal que se produce en el interior del verso compuesto, y lo divide en dos hemistiquios iguales (isostiquios, “7+7”, por ejemplo)” (Quilis 1969: 72). Esto significa que la bimembración existe de por sí, por la propia naturaleza del metro, y no parece tener mucho sentido hablar de simetría bilateral en un verso inherentemente simétrico.

Queremos constatar, sin embargo, y es lo que nos mueve a emplear esta terminología, que en

los poemas de *Devocionario*, en los que el tetradecasílabo es el metro cuantitativamente básico - especialmente en 'Divinas Palabras'- existe por parte de la autora una voluntad de estilo, una manifiesta preocupación por intensificar esa pausa que contrabalancea la unidad quebrada del verso. Dos mitades que se miran, dos espejos que se reflejan, y que, de esta forma, hacen resaltar con renovada intensidad los elementos que las integran. Pero veamos los medios de que se vale la poeta para subrayar esa bimembración y, por ende, las semejanzas o contraposiciones existentes entre ambos miembros.

1.2.1.1 Por medio de una pausa de tipo ortográfico que se suma a la cesura.

Ejemplos:

“acuciaban mi sed. Se abrían, dulcemente/insólitos caminos en mi sangre/- obediente hasta entonces - extraviándola³” (Festividad del Dulcísimo Nombre)

“entreabría mi boca, mientras mi cuerpo todo” (Festividad del Dulcísimo Nombre)

“oh, tomémosla. Rasguemos las vitolas” (Exaltación de la preciosa sangre)

”Tan frágiles cutículas, la sangre al traspasar” (Exaltación de la preciosa sangre)

“de tu mano, tiñéndose. Tu sabor penetrando” (Exaltación de la preciosa sangre)

“Desplegados los frunces, tanto caudal cautivo” (Reliquia)

³ El uso del encabalgamiento permite a Rossetti crear en el lector la impresión auditiva de estar ante un poema compuesto únicamente en endecasílabos y heptasílabos: casi una silva. Crear la apariencia formal pues de un discurso de tono elevado - como lo es el religioso - revestido subversivamente en los ropajes de un ritmo ágil y desenfadado. Véase también, por otro lado, como la autora huye del encabalgamiento de tipo “medial” para que la cesura coincida siempre con el final de un sintagma.

“el ardor del verano - detrás de las persianas” (Martyrum omnium)

“en mi virginal pecho, el concierto de ángeles” (Martyrum omnium)

“La espalda en la pared, cuidando por las ropas” (Los ojos de la noche)

“Doblando mi cabeza, pulsera era mi pelo” (Bárbara, niña, presiente su martirio)

“apenas se acuchilla, es un endeble escudo” (Santa Inés en Agonía)

“Las voces de los niños - agudos estiletes -” (Recordatorios)

“¡Encantadores niños! Si alguno de vosotros” (Del prestigio del demonio)

“-incendio alertador, granada suplicante-” (Custodio mío)

“pueda yo estremecerme, hasta pueda morir” (El ángel exterminador)

“aquel desmayo mío, igualable tan sólo” (Santificame)

“y es un abismo el goce, el anhelo locura” (Sálvame)

“Miedos o desventuras; la culpa o el desastre” (Purificame)

“de los confesionarios. Ni en lágrimas verterlo” (Purificame)

“donde el tiempo termina. Y el vacío es contorno” (Confórtame)

“Ahógame en tus ojos, en su hondura decline” (Conórtame)

“desventurado niño, tesoro delicado” (Oyeme)

“y yo no se que hacer. Mi mano no se atreve” (Escóndeme)

“y te busco incesante, y en la música entro” (Llámame)

“Cada noche me ensaño. Cada noche asesino” (Misterios de Pasión)

“y una delgada lanza, en el brazo extendido” (Muerte de los primogénitos)

1.2.1.2 Por repetición en el segundo heptasílabo de elementos fónicos idénticos o muy parecidos a los del primero. Esto lo realiza, ya sea:

a) A través de rimas internas:

- bimetración que busca la simetría perfecta y el eco⁴.

Ejemplos:

“Desvelado el espejo dosel del costurero”(Exaltación de la preciosa sangre)

“Labios míos temblando, del precioso regalo”(Exaltación de la preciosa sangre)

- bimetración que busca el contraste.

Ejemplos:

“Flotaba mi mirada en el menstuo continuo” (Festividad del Dulcísimo Nombre)

“por las duras costuras y el tan entrecortado” (Embriágame)

b) A través de aliteraciones:

⁴ Son muy escasos los ejemplos de este tipo, ya que más que una rima interna, por la naturaleza compuesta del tetradecasílabo, se percibe como un pareado heptasilábico con resonancias cacofónicas. Véase por otro lado como mediante el recurso del encabalgamiento se suavizan estos efectos fónicos.

- A nivel de la estructura toda del poema:

Como hemos afirmado anteriormente y, aunque estemos hablando de aliteraciones a nivel versal, valgan unas palabras sobre la estructura íntegra del poema.

La materia fónica de los poemas de *Devocionario* está sugerentemente empleada y elaborada. La riqueza de recurrencias fónicas va ‘in crescendo’ hasta desembocar en la pluralidad de matices y compleja sinfonía de los poemas de ‘Divinas Palabras’. Entrando mínimamente en detalle, observamos por ejemplo que:

- ▶ el sonido vocálico ‘a’ está especialmente presente en poemas de las diferentes secciones de *Devocionario* (por ejemplo: Exaltación de la preciosa sangre, Martyrum omnium, Mayo, El ángel exterminador, Santificame, Confortame...).
- ▶ en otros encontramos reiteración de más de un sonido vocálico. Por ejemplo: Sálvame, Embriágame, Defiéndeme o Llámame (‘e’ y ‘a’); Purificame (‘i’ y ‘a’).
- ▶ las líquidas y nasales, por su peculiar naturaleza fónica, sostienen y crean la sonoridad de muchos poemas. Ejemplos concretos serían: Embriágame (nasales y líquidas), Sálvame (nasales y líquidas), Santificame (líquidas), El ángel exterminador (sonido ‘r’), Just call the angel of the morning (nasales y líquidas).

- ▶ a veces el sonido que se reitera es la silbante ‘s’. Así, por ejemplo, en Oyeme.
- A nivel versal:

Ejemplos:

“Ten cuidado que el ángel ha reclamado el diezmo” (Muerte de los primogénitos)

“Y creo que ya no existe la Quinta de Tchaikowsky” (Purificame)

“guardando entre mis uñas sus húmedos ribetes” (Embriágame)

“y en la estrecha cadera contiénense aturdidos” (Sálvame)

“Pues presurosamente mi estremecida boca” (Exaltación de la preciosa sangre)

“Temblorosas linternas bajo violetas párpados” (La invención de la Santa Cruz)

- c) A través de similitudes fónicas entre las palabras iniciales y finales del verso:

Ejemplo:

“es tu nombre invocado amarga extenuación” (Sálvame)

- d) A través de similitudes fónicas entre la primera palabra acentuada de cada heptasílabo.

Ejemplos:

“Sin indulgencia alguna muestran al labio hambriento” (Sálvame)

“sé que todo es inútil, que me parezco a ti” (Purifícame)

“Cierto es que alguna vez intento rebelarme” (Purifícame)

1.2.1.3 Por repetición en el segundo heptasílabo de elementos morfológicos y sintácticos empleados de modo idéntico o parecido ya en el primero:

“Cada noche me ensaño. Cada noche asesino” (Misterios de Pasión)

“-incendio alertador, granada suplicante-” (Custodio mío)

Como se aprecia en los ejemplos los versos presentan una ‘perfecta’ simetría: distributivo (determinante cuantificador indefinido) + sustantivo + verbo (reflexivo/ no reflexivo). La fórmula sería:

A+B+C. A+B+C

O como en el caso del segundo ejemplo: sustantivo+ adjetivo/sustantivo+adjetivo. Quedando la fórmula:

A+B/A+B

Pero también hallamos construcciones del tipo:

“No selva trastornada, no subterránea herida” (Llámame)

en las que el esquema no es tan matemáticamente simétrico y en el segundo heptasílabo el adjetivo precede al sustantivo.

O también hallamos construcciones perfectamente quiasmáticas:

“desventurado niño, tesoro delicado” (Oyeme)

“redadas opulentas, irresistible dueño” (La noche más hermosa)

“doloroso quizá, quizá desesperado” (Purificame)

O del tipo:

“Por el esbelto nardo y el armonioso alerce” (Llámame)

en las que la conjunción hace las veces de eje de simetría, aun perteneciendo al segundo heptasílabo, y se produce la elisión del elemento preposicional que se sobreentiende en dicho segundo heptasílabo.

E incluso del tipo:

“La carne estremecida: crispación dolorosa” (Del prestigio del demonio)

“por calladas cuartillas, por la morada lana” (Purificame)

“no adolescentes ángeles, no el consentidor mármol” (Oyeme)

“temblorosas linternas bajo violetas párpados” (La invención de la Santa Cruz)

“castigos ejemplares y horrores deliciosos” (Mayo)

“busca la balaustrada y aguardo el estertor” (Bárbara, niña, presiente su martirio)

“El santo escapulario o el dorado detente” (La noche más hermosa)

“arrogante tacón y mullida peluca” (La noche más hermosa)

en las que sólo un artículo, una conjunción/eje de simetría, o una preposición/eje de simetría evita la perfecta ‘simetría paralela’.

Y construcciones menos matemáticamente resueltas:

“Mi siempre lastimada y jamás dulce niña” (Puríficame)

“Las feroces punzadas de un turbador augurio” (Sálvame)

“de los ardientes cirios a las lisas melenas” (Santificame)

Mas la bimembración, como el mismo Dámaso Alonso (1969) puntualiza , “no está ligada a la medida de un verso. Puede excederla (...)” (Alonso 1969: 173) . Y , así , plasmarse en unidades más amplias: en el conjunto de dos versos; dentro de una estrofa; entre la primera y la segunda mitad de una estrofa misma; en el conjunto de dos estrofas,etc...

Por ejemplo:

“Labios míos temblando , del precioso regalo/ de tu mano tiñéndose.⁵ Tu sabor penetrando” (Exaltación de la preciosa sangre)

Esa tendencia al equilibrio dual, esa estética binaria (obsérvense las parejas de adjetivos que tanto utiliza la autora) que proviene de la poesía petrarquista, descansa su razón de ser en la mayor facilidad que la mente y sensibilidad del hombre presentan para apreciar semejanzas y contraposiciones a nivel binario (lo que no excluye que existan plurimembraciones en poesía, en concreto en Rossetti y en *Devocionario*, ni que puedan ser apreciadas por cualquier lector atento.

1.2.2 El paralelismo y otras figuras de repetición

Y es el hecho del trasvase de esa nítida expresión de la dualidad a más de un verso, lo que nos hace acercarnos a otro recurso extraordinariamente importante en la poesía de la gaditana: el paralelismo.

“Los paralelismos no son otra cosa que una variante del procedimiento reiterativo, que consiste en repetir el género próximo de cada uno de los miembros que forman un conjunto” (Alonso y Bousoño 1963: 196)

⁵ Obsérvese cómo la bimetración afecta a un verso y medio.

Y,

“Con Dámaso Alonso llamamos paralelístico a un poema si éste contiene dos o más conjuntos cuyos elementos son entre sí hipotácticamente semejantes. Y siguiendo al mismo autor definimos esta semejanza como la coincidencia de tales elementos en un género próximo y su separación en una diferencia específica”

(Alonso y Bousoño 1963: 182)

El parentesco entre paralelismo y correlación, recurso que también nos interesa, es evidente y así lo señala Dámaso Alonso. Se trata de una dirección diferente entre términos semejantes.

En un esquema gráfico sólo el sentido de la flecha nos indicará si nos hallamos frente a una correlación (parataxis), o frente a un paralelismo (hipotaxis).

Como hemos afirmado líneas atrás, el paralelismo es un recurso capital en la poesía rossettiana, que aparece en alguna medida en casi todos los poemas de *Devocionario*, y que, en muchos casos, apoyado por los recursos a la correlación, la anáfora y el polisíndeton, vertebra y edifica el poema todo (con singular y definitiva maestría en los poemas de ‘Divinas Palabras’).

Nos limitaremos a presentar una galería de ejemplos, en la que conviven paralelismos de tipo formal con otros de naturaleza conceptual, sin entrar en explicaciones detalladas que excederían nuestros objetivos.

Así, un poema como *Llámame* - ‘Divinas Palabras’ - descansa sobre las vigas de la correlación y el paralelismo: el ‘estribillo’, por así llamarlo, “yo aguardo la señal”, que se repite a lo largo del

poema⁶; la interpelación a esa 'seductora mía' que más tarde es 'tentación hermosa'; la insistencia en el sintagma temporal 'cada noche' que se reitera al comienzo y al final del poema; las correlaciones como: 'gráciles piernas, bosques, enramadas'; y los híbridos de correlación y paralelismo favorecidos por el polisíndeton y la anáfora (y, sin, no); consiguen levantar, sin ninguna duda, un edificio poéticamente hermoso.

Y también serían buenos ejemplos:

Un poema como *Confórtame*, que basa su estructura en la repetición de verbos en imperativo y del verbo 'querer' (quiero) en una sucesión de estructuras paralelas; u *Oyeme*, que se fragua a través de la repetición de la forma 'digo' y de la negación; o un poema como "El ángel exterminador", que se despliega mediante una repetición paralelística de infinitivos.

Si a estos ejemplos añadimos aquellos en los que la anáfora⁷ es la verdadera creadora de los conjuntos paralelísticos, como en *Mayo* (ni,era), *Just call the angel of the morning* (o,si,sólo,no), *Esteban* (y), *Recordatorios* (sigo, no sólo)...; y , a su vez, añadimos otros en los que la correlación se suma a la anáfora y a los conjuntos paralelísticos⁸ - *Reliquia*, *Martyrum omnium*, *Mayo*, *La anunciación del ángel*, *Purificame...*- obtenemos la verdadera dimensión de la cuidada, compleja y no suficientemente tenida en cuenta arquitectura de repeticiones y estructuras homogéneas de la poesía de Ana Rossetti.

⁶ Otro 'estribillo' encontramos en *Muerte de los primogénitos*, *Santa Inés en agonía* o en *Pasión y muerte de Santo Tomé* (más cercano este último a lo que podría considerarse una anáfora).

⁷ No es fácil dirimir qué poemas se estructuran paralelísticamente a partir del recurso a la anáfora y cuales no (¿ qué fue primero la anáfora o el paralelismo ?). De algunos más podríamos haber afirmado esto mismo, pero seleccionamos aquellos que nos parecieron más evidentes.

⁸ En buena parte de los ejemplos citados se combinan los tres recursos analizados. Ser exhaustivo significaría dedicar todo este trabajo a dichos procedimientos, y no es ése el objetivo que nos hemos propuesto. En cada ocasión elegimos aquellos procedimientos que nos parecieron más importantes y meridianos.

Nos atreveríamos a decir, 'ejemplificando teóricamente la praxis', que la poesía de nuestra autora es una buena muestra de la concepción que de la poética tiene Jean Cohen (1982): la poesía es un anticódigo. Anticódigo que se gesta en dos 'momentos simultáneos':

- un primer momento de desvío de la norma, de creación, de alejamiento del lenguaje ordinario en el que cada elemento no vale por su oposición a los otros sino que brilla por sí mismo (pensamos que a esto ayudan figuras como el hiperbatón, la elipsis, la anteposición del epíteto...);
- y un segundo momento totalizador, que busca la plenitud del sentido, la palabra en libertad, y que no busca enseñar o informar sino hacer sentir y vivir, comunicar experiencias. Es el tránsito de lo noético (conceptual) a lo patético (afectivo), de lo neutro a lo intenso: no cambia el contenido de las cosas sino su sentido. Paralelismos, anáforas, correlaciones... contribuirían mejor a la organización de este nuevo código, aun siendo también agramaticalidades en sentido estricto:

“Como tal, la repetición es la única figura que posee este privilegio : en el mismo movimiento realiza a la vez el desvío y la su reducción. Desvío por redundancia, reducción por cambio de variable. La repetición es, por este motivo, un tropo de intensidad” (Cohen 1982: 209)

En íntima consonancia con lo afirmado por Jean Cohen, están las opiniones que Carlos

Bousoño expresa cuando habla de la motivación de los paralelismos becquerianos desde un punto de vista sincrónico. La lengua corriente, precisa, no alude a individuos, alude a géneros. No es capaz de sorprender la última diferencia de las cosas y no puede, en consecuencia, ser transmisora de realidades psíquicas. No puede alzarse a poesía. El lenguaje debe sufrir profundas transformaciones, cambios que él denomina 'sustituciones'. Sustituir aquellos signos que aprisionan significaciones genéricas o analíticas por otras que aprisionen significaciones individualizadas o sintéticas. De esta forma, llega a afirmar que:

“la reiteración altera, por medio de ‘sustituciones’, el significado de las palabras hacia el punto de expresividad o de comunicación poética. Si esto es así, les sucederá lo propio a todos aquellos procedimientos que puedan ser a ella reducidos [...]. A cada agresión paralelística, a cada oleada, a cada conjunto, la emotividad va creciendo hasta adquirir una temperatura equivalente a la que el poeta ha sentido.” (Alonso y Bousoño 1963: 196)

Y, por último, Julia Kristeva llega a parecida conclusión desde otro ángulo de enfoque:

“[...]sí, en la lengua corriente, la repetición de una unidad semántica no cambia la naturaleza del mensaje y contiene un efecto de agramaticalidad molesto (pero, en todo caso, la unidad repetida no añade un sentido suplementario al enunciado), no ocurre lo mismo en el lenguaje poético. En él, las unidades son no repetibles o, dicho de otro modo, la unidad repetida ya no es la misma, de manera que se puede

sostener que, una vez repetida, ya es otra.” (Kristeva 1978: 247)

En conclusión, adjetivación y figuras de repetición como moroso deleite en el lenguaje, como seducción de un signo que se individualiza e intensifica, que adquiere una presencia primigenia, palabras-cosas que ‘realmente’ significan más allá del tiempo y del espacio. Construcción entre ruinas, génesis que presupone destrucción.

Y, desde un punto de vista diacrónico, la reiteración en Rossetti como asimilación de una tradición que se remonta a los orígenes de la lírica y que la emparenta con los lenguajes mágico-religiosos (pero que, particularizando, en lo relativo a la bimetración y a la utilización sistemática de la anáfora, de raigambre petrarquesca, la aproxima más, pensamos, a las formas del Barroco).

1.3 EL VERBO

1.3.1 Formas personales

Hasta ahora la sección en la que nuestro estudio se iba a detener mayormente - ‘Divinas Palabras’- no presentaba, a nivel formal, ningún rasgo indicador, ningún indicio que la particularizara y definiera. Esto cambia de manera sustancial cuando nos detenemos en las llamadas formas verbales (y en los pronombres sujeto, pronombres objeto, determinantes y pronombres posesivos). Nuestro análisis refuerza las conclusiones que Rodney Williamson presenta en su artículo anteriormente citado:

- un mayor uso que en los poemarios anteriores de ‘que’.

“vemos que la forma ‘que’ tiene un valor netamente más alto en la lista de ‘Divinas Palabras’ que en la del resto de *Devocionario* [...]. Dentro de un cuadro estilístico básicamente nominal dominado por la preposición ‘de’, un alto valor de ‘que’ connota un estilo algo más verbal, ya que ‘que’ normalmente introduce un verbo y muchas veces como complementante depende de uno también.” (Williamson 1996: 78)

- la presencia de la preposición ‘de’, dependiendo de una forma verbal, en un mayor número de ocasiones

“Mirando también el entorno sintáctico de la preposición ‘de’, nos dimos cuenta de que su uso no se restringe a los sintagmas nominales. En ‘Divinas Palabras’ depende de un verbo en 24 de las 70 incidencias, o sea, la tercera parte. Esto representa un índice significativamente más alto que el que prevalece en el resto de la obra, donde sólo el 10% de las incidencias de las incidencias de ‘de’ son verbales.” (Williamson 1996: 78)

En lo relativo al uso de ‘de’, dependiendo de una forma verbal, valgan los siguientes ejemplos extraídos de ‘Divinas Palabras’ exclusivamente:

“pues de mí no depende extenuación o pábulo” (Escóndeme)

“tus ojos no te adviertan de mi desasosiego,” (Escóndeme)

“y aguardo tu señal, transida ya de ti” (Llámame)

“pues de mí me extravió, y es mi alma” (Misterios de Pasión)

- Mayor número de formas verbales en primera persona del singular.

“El tono netamente personal de ‘Divinas Palabras’ se destaca en el uso de formas verbales de la primera persona del singular.” (Williamson 1996: 79)

Si en el resto de *Devocionario* la forma ‘era’ aparece hasta 20 veces, y ‘es’, segunda en número, 16 veces; en ‘Divinas Palabras’ es la forma ‘es’, con 22 apariciones, la más numerosa, y .tras ella, dominan las formas ‘sé’ (8), digo (5), aguardo (4), quiero (4), etc...

Mas, ¿ por qué este carácter más verbal de ‘Divinas Palabras’ ?

Sin entrar en los motivos de fondo, que veremos en el capítulo siguiente, diríamos que, siguiendo las opiniones de Rodney Williamson, ‘Divinas Palabras’, a nivel discursivo, se diferencia del resto de *Devocionario* porque entabla un diálogo, porque la hablante lírica deja de ocultarse tras voces y ropajes históricos ajenos para interpelar a un tú multifacético desde un presente vital. Personalización (madurez personal de la hablante lírica) que triunfa sobre la creación y descripción de espacios escénicos, diálogo yo-tú que busca la mutua constitución y , al mismo tiempo, el desvelamiento del yo en última instancia.

“En efecto, una característica de las personas ‘yo’ y ‘tú’ es su unicidad específica:

el 'yo' que enuncia, el 'tú' a quien 'yo' se dirige son cada vez únicos. [...].

Otra característica es que 'yo' y 'tú' son inversibles: aquél que 'yo' define como 'tú' se piensa y puede invertirse a 'yo', y 'yo' se vuelve un 'tú.'"

(Benveniste 1971: 166)

Además,

“Lo que diferencia 'yo' de 'tú' es primeramente el hecho de ser, en el caso de 'yo', interior al enunciado y exterior a 'tú', pero exterior de una manera que no suprime la realidad humana del diálogo; pues la segunda persona [...]. es una forma que presume o suscita una 'persona' ficticia y con ello instituye una relación vivida entre 'yo' y esta cuasi-persona⁹; por lo demás, 'yo' es siempre trascendente en relación con 'tú'. Cuando salgo de 'yo' para establecer una relación viva con un ser, encuentro o planteo por necesidad un 'tú', que es, fuera de mí, la sola 'persona' imaginable. Estas cualidades de interioridad y de trascendencia pertenecen en propiedad al 'yo' y se invierten en 'tú'. Se podrá pues definir el 'tú' como la persona no-subjetiva, frente a la persona subjetiva que 'yo' representa; y estas dos personas se opondrán juntas a la forma de 'no-persona' (= él).”

(Benveniste 1971: 168)

⁹ Este empleo de un 'tú' que invoca a una 'persona' ficticia es ampliamente utilizado por la gaditana - por no decir que se trata de la regla general - , especialmente en aquellos poemas de 'Divinas Palabras' en los que el 'tu' designa ya seres animados innominados - y de género en ocasiones dudoso - , ya reflejos especulares de la propia hablante lírica, ya nociones abstractas como el amor o el deseo o, y no son excepciones, aquellos casos en los que el 'tú' posee un contenido autorreferencial (la poesía, la construcción de un poema). Epifanía del yo en diálogo con un tú, sí, pero un tú tan platónico - idea reflectora de fenómenos - que no se diferencia en demasía de la 'no-persona', y el diálogo asemeja un monólogo interior.

Paralelamente a este incremento en el empleo de formas verbales en presente de indicativo, y correlato en cierta forma lógico de lo anterior, se aprecia en 'Divinas Palabras' una mayor presencia de determinantes posesivos de primera y segunda persona - 'mi' (33) y 'tu' (28); 'mis' (15) y 'tus' (16) -, de pronombres objeto - 'me' (21) y 'te' (17); 'ti' (21) y 'mí' (10) - e incluso de pronombres sujeto - 'yo' (12) y 'tú' (4) -, sobreentendidos en el uso común de la lengua, pero aquí empleados por su valor intensificativo.

1.3.2 Formas no personales

Ladrillo esencial en el entramado arquitectónico de la poesía de Ana Rossetti son las llamadas formas no personales del verbo. Infinitivos, gerundios y participios pueblan los poemas de *Devocionario*, y se emplean en gran número y con especial intensidad en los archicitados poemas de 'Divinas Palabras'.

El infinitivo - verbo-sustantivo -, sea en proposiciones subordinadas, sea en frases nominales, carece de las características propias de la forma verbal pura: el modo de persona, el de tiempo, etc. Elemento nominalizado da un valor fuera de lo subjetivo y fuera de lo temporal cuando sustituye a una forma verbal personal. En un poema como *De los pubis angélicos* o al comienzo del poema *Embriágame*, percibimos inmediatamente esa función del infinitivo que Kristeva explica con estas palabras:

“Escapa en esa misma ocasión al orden factorial, es decir a lo que se realiza en el tiempo, y marca únicamente algo que puede tener lugar como un devenir en el

espacio. Aprehende así un escenario de la significación en el que lo que se cumple no es aún porque está siempre siendo.” (Kristeva 1978: 157)

Palabras que podemos poner en relación perfectamente con estas otras suyas relativas al funcionamiento de gerundios (verbos-adverbios) y participios (verbos-adjetivos):

“Formas adjetivales del verbo, tienen la misma función de nominalizar la frase, de extraerla del orden temporal y subjetivo, y orientarla hacia la aserción de un devenir distinto del presente.” (Kristeva 1978: 160)

Creemos que por mor de participios, gerundios e infinitivos Rossetti busca provocar una condensación expresiva - palabras: Janos bifrontes - que ya como en Misterios de Pasión (primero) permitan al hablante lírico desentenderse y extraer de un marco temporal o enunciado, ya como en De los pubis angélicos permitan crear un yo-lírico ambiguo-andrógino, ya como en Purificame refuercen la idea de desarrollo, de proceso que se gesta eternamente...; siempre buscan en último término intensificar el lenguaje poético (bien formas bivalentes que construyen espacios escénicos estáticos - no acción verbal personal - dotándolos de movimiento; bien formas bivalentes que coadyuvan a la creación de un marco discursivo que se pretende actual-atemporal, fijado-en perpetuo desenvolverse).

En resumidas cuentas, e insistiendo en la idea que ya hemos mencionado varias veces a lo largo del trabajo, se trata de llevar el lenguaje de todos los días a extremo, de lograr el salto de lo noético a lo patético, de forjar una voz poética personal.

Sólo nos queda concluir este capítulo recordando brevemente los puntos abordados y las conclusiones que pueden extraerse de los mismos.

La profusa carga adjetival - a través de la figura del epíteto, particularmente analizada y que recoge toda una tradición literaria, o de otros procedimientos significativos -, la bimembración conscientemente reforzada y su relación con la musicalidad de los poemas, los paralelismos, las numerosas figuras de repetición empleadas, y el revelador tratamiento de las formas verbales, personales y no personales, nos permiten apreciar la compleja y pulida estructura sobre la que se asienta la obra de Ana Rossetti, su evolución y densidad formales, su indudable elaboración de una forma poética original: culminación indudable de una trayectoria y logro de una expresión poética madura.

CAPITULO II:

FONDO

Si en el primer capítulo de este trabajo considerábamos que *Devocionario* -especialmente los poemas de ‘Divinas Palabras’- a nivel formal, suponía la culminación/agotamiento de una forma poética; en este segundo capítulo, argumentaremos que *Devocionario* -y muy particularmente ‘Divinas Palabras’- supone la culminación/agotamiento de una materia/fondo poético¹⁰.

Devocionario es sin duda una obra de madurez. Asentada en el mercado literario y en el “mundillo editorial”, Ana Rossetti elabora este poemario sin urgencias y con una mayor dedicación y experiencia personal y poética. Este cúmulo de factores se trasluce consiguientemente en los poemas: poemas nacidos de una única raíz, más homogéneos y conseguidos, más personales y creativos (García Martín 1989). Con esto no queremos afirmar que *Devocionario* presente una estructura perfectamente definida e intencional. Existen rupturas:

“Por último, el poema ‘Custodio mío’ (40-41) rompe la secuencia que plantea

Ana Rossetti en *Devocionario*, donde queda localizado este poema entre

“Demonio, lengua de plata...” y “La noche más hermosa”. La discrepancia con tal

¹⁰ La distinción forma/fondo es únicamente la herramienta de trabajo que nos pareció más didáctica y conveniente para organizar nuestros puntos de vista. No estamos defendiendo la ‘existencia’ de tal dicotomía y empleamos dicha terminología ‘lato sensu’ conscientes de la esencial unidad indisoluble de la obra de arte (red de interdependencias y motivaciones respectivas).

ordenación se justifica por el hecho de que ‘Custodio mío’ añade a la función temática del demonio propia del segundo grupo de textos, el elemento de indagación existencial de que participa el tríptico de poemas con que finaliza la serie ‘In conspectu angelorum’”. (Escaja 1995: 87).

En cualquier caso, *Devocionario* es más un poemario que un libro de poemas, en el sentido de que presenta una ‘unidad’ de la que carecen sus trabajos anteriores (si exceptuamos el breve poemario *Dióscuros*). Las tres secciones de las que consta el libro (innominada, ‘In conspectu angelorum’ y ‘Divinas Palabras’) se pueden ver como una interpretación sensual de un poemario sentimental, como el desarrollo y la progresiva creación de una identidad poética y personal de la hablante lírica. Una trayectoria vital de un yo poético que alcanza su madurez (presente de la enunciación) en los poemas de ‘Divinas Palabras’ y que, a su vez, es recorrido cultural por la historia de la literatura española/europea-occidental por maximidad.

Este descubrimiento y crecimiento erótico-sensual del yo poético que en su evolución incorpora elementos de una tradición poética podemos rastrearlo en poemarios anteriores; sin embargo, es de una manera dispersa, fragmentada que evita o ignora la idea de la ‘historia’ para centrarse en el momento amoroso, o en el instante sensual.

Lo que nos proponemos por tanto en este segundo capítulo es mostrar cómo los poemas finales de *Devocionario* son el crisol de una trayectoria observable. Crisol en el que, fundidos y asimilados, los mencionados elementos culturales y vivenciales forjan un fondo poético nuevo

que puede ser calificado de culminante¹¹.

Para ello tomaremos prestados de la crítica varios términos que emparentan su poesía con distintas estéticas artísticas/concepciones de mundo, que se asocian con diversos momentos históricos, y que añaden en su comienzo el prefijo 'neo' para indicar un cierto amaneramiento, una cierta vuelta a... , un empleo de motivos y categorizaciones del arte y de la vida que se consideran propios o asociados a estas estéticas artísticas/concepciones de la vida.

Terminaremos sugiriendo y planteando la interrogante de la posible clasificación de la autora en las filas de lo que actualmente se viene considerando como estética posmoderna.

2.1 EL NEOCLASICISMO¹² EN *DEVOCIONARIO*

El neoclasicismo de la obra rossettiana ha sido puesto de relieve por la crítica en múltiples ocasiones.

“[...] Ana Rossetti, en la versión más refinada y perversa de un clasicismo reelaborado a partir de una tradición artística con los elementos permisivos de nuestro tiempo, dentro muy dentro”. (Martínez Ruiz 1985)

¹¹ Con mayor razón, si cabe, si analizamos la última entrega poética de la autora y vemos que, aunque retomando lo anterior - su historia - y tras unos primeros poemas retrospectivos, la autora de una manera más existencial, se cuestiona sobre el futuro y la decadencia de lo pasado. Sin entrar en las diferencias 'formales', que son más aún destacables.

¹² No nos referimos al período artístico que suele identificarse con tal denominación, sino que designamos un acercamiento y asimilación - amaneramiento - de motivos y temas clásicos, que la autora probablemente realiza a través de los autores contemporáneos que previamente los retomaron.

Destacaremos un par de aspectos en los que pensamos que este neoclasicismo se hace patente:

2.1.1 La idealización de los cuerpos y la mirada

Si bien en *Los devaneos de Erato* lo grecorromano no es referencia muy importante; en *Devocionario* la referencia explícita es casi inexistente. Así solo encontramos:

“¡Encantadores niños! Si alguno de vosotros/fuese Aquiles, otros trucos tendría/que idear Odiseo.” (Del prestigio del Demonio)

“Que sombras de patíbulos/alfombren los umbrales de la casa de Aries.” (La invención de la Santa Cruz)

“Muriérame yo, gladiador, arcángel verte avanzar” (La anunciación del ángel)

El ángel San Gabriel es un fornido gladiador. Aquiles no elegiría la espada si en vez de vivir oculto entre mujeres viviera rodeado de etéreos y andróginos querubes¹³. La vuelta a la antigüedad clásica se produce para rescatar dos motivos que se hallarán muy presentes en su poesía: cierto canon clásico de belleza masculina y la androginia y bisexualidad corrientes en la cultura helena (De los pubis angélicos y Muerte de los primogénitos). Liturgia del cuerpo, de la epifanía del cuerpo, heredada tal vez a través de la recuperación que de estos motivos llevan a cabo poetas como Cernuda y Cavafis, o a través de Luis Antonio de Villena y la presencia que en

¹³ La anécdota se refiere al episodio mitológico en el que Aquiles, disfrazado de doncella para huir de un oráculo funesto, fue diferenciado de entre el grupo de mujeres con que vivía por Odiseo, al escoger las armas en vez de las flores que éste le ofrecía al grupo femenino.

el mundo literario español actual vuelven a tener poetas como Catulo, Propercio (traducciones, estudios). Placer y belleza. Hedonismo 'racionalizado' por Epicuro más idealización platónica de lo fenoménico. El elemento masculino en *Devocionario* es siempre joven y hermoso, impersonal, arquetipo de un objeto de deseo. Así lo expresa Ana Rossetti a Sharon Keefe Ugalde:

“Las musas son múltiples, aunque siempre resultan ser hombres jóvenes, con un bello cuerpo; es decir, objetos cuya figura idealizada permiten que el sujeto, la hablante, se realice a través del deseo sexual.” (Ugalde 1991: 25).

Y así lo apreciamos en los poemas:

“cigarro consumiéndose entre jóvenes labios” (Defiéndeme)

“hayamos sido heridos¹⁴ por un mismo muchacho” (Escóndeme)

“Pero no llamo a nadie cuando digo ‘muchacho’.” (Oyeme)

“de su hermosura avisan, amplio torso devastan/y en la estrecha cadera contiéndose aturdidos” (Sálvame)

“cuando el duro viril asertaba su albura” (Santificame)

“Firmes hombros tan pálidos” (Misterios de Pasión)

¹⁴ ‘Escóndeme’ presenta una curiosa ambigüedad (¿errata tipográfica?). Si bien el poema parece una interpelación del yo lírico presente a un desdoblamiento infantil de su personalidad pasada (femenina, si seguimos la pauta general); la terminación en masculino plural del participio - ‘heridos’ - sugiere que el interpelante es un yo masculino que se desdobra a su vez. ¿Androginia? ¿Parodia? Tal vez se puedan extraer y aplicar a Rossetti estas palabras de Severo Sarduy cuando afirma: “La frase neobarroca - la frase de Lezama - muestra en su incorrección [...], en su no ‘caer sobre sus pies’ y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, concordante con nuestra imagen, teológico en suma.” (Sarduy 1990: 184)

Poco importa que ese ‘muchacho’ compendie, participe o pueda aparecer como ángel, demonio, mártir, chulo; que sea inspiración nacida de fuentes pictóricas, de anuncios de Calvin Klein, de seres reales o mitos cinematográficos. En palabras de Rossetti:

“Tengo muchos poemas que no hubiera podido escribir sin haber visto determinados cuadros, sin haber estado en relación con esos pintores, con esas imágenes. Soy muy sensible a las imágenes. Tengo prerrafaelistas, tengo pintores contemporáneos y tengo anuncios publicitarios.” (Ugalde 1991: 158).

“Pero lo que está claro es que hay en los devaneos algo que ya no me funciona estéticamente. Demasiado Apolo Suroctano y todo en esta vida no van a ser curvas maxitélicas habiendo existido James Dean, por ejemplo.”

(Fernández Palacios 1989: 7)

Y es que este arquetipo de belleza, objeto de deseo, no es ninguna clave de la armonía del mundo; no es un ideal de belleza abstracta que ejemplifique una cosmovisión amable. La anécdota carnal no vale por la capacidad de ensueño que proyecta sino por el grado de placer sensorial que procura. Neoclasicismo que se aleja de su fuente ideológica. Amaneramiento subversivo y sincretismo cultural. ¿Cómo explicar pues la supervivencia del motivo renacentista en los poemas de Ana Rossetti?

Tal vez porque la mirada rossettiana va más allá. La preeminencia que en muchos de sus poemas posee la mirada puede deberse a una práctica subversiva - de lo que hablaremos más

adelante - y/o a una consecuencia lógica de las condiciones sociales y culturales en las que se mueve el ser humano de nuestros días. Y Rossetti reelabora el concepto de mirada, concepto que hunde sus raíces en la tradición petrarquesca (la amada, sus ojos, objeto inasible, tránsito a una realidad superior), e instaura una forma de mirar diferente, femenina - ‘the female gaze’, de la que habla Rosa Sarabia.

“La falta de teorización sobre la mirada femenina no sólo implica una ausencia de representación del deseo femenino sino la fuerte insistencia, desde el psicoanálisis freudiano al feminista, en marcar la relación problemática de la mujer con la mirada en su formación como sujeto. Para Freud no hay distancia temporal entre el conocimiento de la diferenciación sexual y la estructura de la mirada de la mujer. Por su lado, Luce Irigaray (1980) cree que el deseo erótico de la mujer está en el tacto más que en la mirada, dado que la mirada requiere una división entre el sujeto y el objeto, actividad vista esencialmente como masculina. De ahí que la especificidad de la mujer se halle en una relación de proximidad entre la anatomía y su yo.” (Sarabia 1996: 343)

Pero para Rossetti pareciera que la mirada es un elemento sensual que no se puede excluir en la creación de la identidad femenina de una mujer de finales del siglo XX. Y es que nuestra autora acepta, asimila y emplea el poder que la imagen visual posee en la cultura occidental (no hay tal problema para una ciudadana de una sociedad neobarroca (Calabrese 1989), pareciera decir Ana Rossetti). Conocedora de que la mayor parte de la filosofía de occidente ha basado la

concepción del sujeto y la interpretación de la realidad y la verdad en torno a un paradigma dominado por la visión, no lo rechaza. Antes bien, se apropia de una mirada, tradicionalmente de foco único, para devolverla en forma de mirada plurifocal, extendida, ambigua, plurivalente. Su acercamiento a los cuerpos - masculinos, femeninos, andróginos - es un acercamiento sinestésico (aunque predominen tacto y mirada), diversificado e impuro (¿sexualidad 'cósmica' femenina?).

2.1.2 La emoción corregida por la regla

Rossetti afirma:

“Yo, como Braque, ‘amo la regla que corrige la emoción’”

(Fernández Palacios 1989: 6)

Declaración de principios de una estética poética, Rossetti puede considerarse neoclásica por esta obsesión por el equilibrio y la medida que presentan sus poemas. Si en los poemarios anteriores a *Devocionario* estas resonancias clásicas eran aún más perceptibles, en *Devocionario* conviven versos y poemas que se perciben cercanos a la armonía compositiva de las odas de Fray Luis de León, con otros que se desbordan, adornan y ensimisman y que recuerdan más la estética gongorina. Equilibrio inestable que habita en un mismo poema, en todo el poemario: poemas que se bastan a sí mismos y se autocontemplan, junto a poemas que miran al exterior y en los que todo es medida. La noche puede ser una ‘profunda cúpula’ en la que esconderse - Escóndeme -,

pero Rossetti en los poemas de 'Divinas Palabras' se aleja de los "cielos de Giotto" - Custodio mío - y dice no a los 'blancos baptisterios florentinos' - Oyeme -, no a la memoria personal e histórica y sí al aquí y ahora, al arrebató sensual en medidos alejandrinos, en pantalones vaqueros que permitan apreciar la belleza de unas formas sin trascendencias ni romanticismos.

2.2 EL NEOBARROCO¹⁵ EN *DEVOCIONARIO*

Devocionario, según la crítica, sería la obra en la que el neobarroco rossettiano alcanzaría su plenitud.

Lenguaje preñado de metáforas, artificioso pero sin llegar a los extremos gongorinos, enmascara al adornar, se envuelve, se ensimisma, siendo

"... necesaria para 'desmontarlo' una operación análoga a la que Chomsky denomina de metametalenguaje. La metáfora en Góngora es ya, de por sí, metalingüística, es decir, eleva al cuadrado un nivel ya elaborado del lenguaje, el de las metáforas poéticas, que a su vez suponen ser la elaboración de un mismo nivel denotativo, 'normal' del lenguaje." (Sarduy 1990: 169)

¹⁵ Cuando la crítica habla de neobarroquismo en Rossetti somos conscientes de que no lo hace pensando en la utilización que Severo Sarduy hace de la palabra (ya veremos su conexión con el concepto de postmodernidad). Más bien se refiere a una vuelta a las maneras barrocas, a una ampulosidad de las formas (estética conectada con la del grupo cordobés Cántico). Creemos, sin embargo, que la concepción de neobarroco que defiende Sarduy para la literatura latinoamericana reciente se puede extender a algunas manifestaciones artísticas del sur peninsular español. No en balde muchos de los elementos que Sarduy considera que dotan a la realidad latinoamericana de su especificidad son rastreables en la región andaluza (sincretismo cultural, fiesta, carnaval, Eros, Thanatos, sensualidad, Semana Santa...).

Rossetti juega a sustituir (o los asimila dubitativa e irónicamente a otro referente: el alma, en Santificame, por ejemplo) significantes, los escamotea y sustituye por otros que, alejados en muchos casos semánticamente, funcionan sin embargo en el proceso de significación, corresponden en el contexto erótico del relato; y, en otros casos, no sustituye sino prolifera significantes, significantes que progresan metonímicamente, que rodean sin anunciar al significante ausente de un significado dado (verbigracia la muerte, en Confortame) que lo desenvuelven progresivamente, complejizándolo en una dinámica de muestra-ocultamiento (Purificame).

En cualquier caso, *Devocionario* - especialmente 'Divinas Palabras' - está construido mediante una técnica de elipsis barroca, donde algo falta, se oculta teatralmente tras un ropaje florido, para iluminar abrupta e inesperadamente otro ángulo mas del cuadro renacentista que se alza cenitalmente, estética del bodegón, caravaggismo (generalmente este ángulo se desvela y alumbrá al final del poema y siempre por la relación de diálogo intertextual que mantiene con la oración ignaciana).

2.2.1 El Neobarroco como juego: sensualidad y sexualidad, erotismo¹⁶ y deseo. El Amor.

“... barroco en tanto que juego, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo. La exclamación infalible que suscita toda capilla de

¹⁶ “Se ha insistido, quizás demasiado en que el erotismo es el eje temático de su obra. Este componente es el que primero llama la atención a cualquier lector y, mucho más cuando es una mujer la que escribe con tanta libertad y desenfado en un lar tan machista como el nuestro. Pero el erotismo hay que conectarlo con otros temas como la rememoración infantil, el decadentismo y el esteticismo.” (Garrido 1990: 227)

Churriguera o del Aleijadinho, toda estrofa de Góngora o Lezama, todo acto barroco, ya pertenezca a la pintura o la repostería: ‘¡Cuánto trabajo!’, implica un apenas disimulado adjetivo: ¡Cuánto trabajo perdido!, ¡cuánto juego y desperdicio, cuánto esfuerzo sin funcionalidad! Es el superyó del ‘homo faber’, el ser-para-el-trabajo el que aquí se enuncia impugnando el regodeo, la voluptuosidad del oro, el fasto, la desmesura, el placer.” (Sarduy 1990: 182)

Los poemas de Ana Rossetti son neobarrocos en este sentido. El Barroco sensualizó el amor. La belleza es accidental. El mundo es aparential y fugitivo. Se busca la infinitud pero a sabiendas del carácter contingente de la realidad. Si visto mis ruinas, la idealidad amorosa, el Amor, desaparece por su imposibilidad ‘biológica’-fracaso, humo, muerte. Vivencia del acontecer, de un fluir que no cuaja en formas/apariencias/relaciones definitivas. Todo ‘in fieri’, no llegar; nada ‘in factum’, determinado. La temática se convertirá en un pretexto para el artífice. Arte escenográfico con fondo nihilista (aunque la escenografía en Rossetti tiene un origen más neorromántico como veremos más adelante). La mirada renacentista cede - en el caso de Rossetti, neobarroca, comparte - su sitio al beso: deseo con culminación gozosamente desesperanzada, no el placer solitario en la contemplación de arquetipos. Erotismo como juego:

“En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje - el de los elementos reproductores en este caso - sino su desperdicio en función del placer. Como la retórica barroca, el erotismo se

presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje - somático -, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura. ” (Sarduy 1990: 182).

La propia Rossetti comenta lo siguiente:

“El erotismo no es solamente el sexo, por lo menos para mí. Es una relación, una manera de comunicarse con los principios de vida en vez de los principios de muerte. Lo que pasa es que allí está la contradicción, porque la principal esencia de la vida, es que termina. Una vida sin muerte no tiene razón de ser, y menos una vida sensitiva. Puedes comunicarte con todas las cosas de una manera sensorial y vital, que es el erotismo, o puedes optar por la negación.”

(Ugalde 1991: 157)

Octavio Paz , en su clarividente artículo “El más allá erótico”, ilumina estas cuestiones:

“El erotismo no es una simple imitación de la sexualidad: es su metáfora. [...] El erotismo es imaginario: es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior. [...] Experiencia total y que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un ‘más allá’. El cuerpo ajeno es un obstáculo o un puente; en uno y otro caso hay que traspasarlo. El deseo, la imaginación erótica, la ‘videncia’ erótica, atraviesa los cuerpos, los vuelve transparentes. O los aniquila. Más allá

de ti, más allá de mi, por el cuerpo, en el cuerpo, más allá del cuerpo, queremos ver algo. Ese algo es la fascinación erótica, lo que me saca de mí y me lleva a ti: lo que me hace ir más allá de ti. No sabemos a ciencia cierta lo que es, excepto que es algo más. Más que la historia, más que el sexo, más que la vida, más que la muerte." (Paz 1983: 189)

Lo único cierto es el movimiento, la linealidad, lo contingente de la vida humana. Vida humana que se levanta, por otro lado, sobre su sexualidad, animalidad, imperio de las pasiones. Y de ahí nuestra constante búsqueda¹⁷ e insatisfacción. No deseamos sino nuestros deseos, la mutabilidad de nuestros instintos. Somos pasión pensante y pensamiento apasionado, un transcurrir de la voluntad, y, tal vez, el deseo de muerte sea el más intenso: Eros y Thanatos (véanse a este respecto todos los poemas relativos a los mártires cristianos, El ángel exterminador y los poemas Confórtame y Llámame).

Mas la pregunta que surge de todo lo anteriormente afirmado es: ¿está, de alguna forma, proponiendo la autora una cierta idea de armonía del mundo, de sistema, de estructura que, como en el Barroco, puede contener esta imagen de un universo móvil y descentrado, indicando al menos mediante un logos exterior 'no débil' - remedando a Vattimo - que lo organice?

Nosotros pensamos que Rossetti y el neobarroco de *Devocionario* responden a lo que Sarduy comenta con estas palabras:

¹⁷ Búsqueda que Rossetti comenta en un breve texto que abría '*Los devaneos de Erato*': "Conozco Austria, me deslumbra Marruecos. He dormido en portales y valsado en la Opera de Viena. Vivo en comunas. Paso hambre. Leo a Marco Aurelio y me conformo. Cada año rompo mis escritos. Estoy sola y busco."

“Al contrario, el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico. Neobarroco del desequilibrio, reflejo estructural de un deseo que no puede alcanzar su objeto, deseo para el cual el logos no ha organizado más que una pantalla que esconde la carencia. La mirada ya no es solamente infinito: como hemos visto, en tanto que objeto parcial se ha convertido en objeto perdido. El trayecto - real o verbal - no salta ya solamente sobre divisiones innumerables, sabemos que pretende un fin que constantemente se le escapa, o mejor, que este trayecto está dividido por esa misma ausencia alrededor de la cual se desplaza. Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está ‘apaciblemente’ cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.”

(Sarduy 1990: 183)

Y no creemos que su idea del erotismo, como piensa Rosa Sarabia, pueda sustentar y justificar un/su mundo (ni aún de la más leve de las maneras):

“Es así que se podría arriesgar que Rossetti ve a Eros como único fuerza fundamental en dar cierta cohesión interna a este mundo de crisis y fragmentos De las muchas versiones mitológicas que este dios del amor me interesa la que aparece en El Banquete de Platón. La de un genio intermediario entre los dioses y los hombres que al ser hijo de Poros (el Recurso) y Penía (la Pobreza) resultó

ser una fuerza perpetuamente insatisfecha e inquieta (Grimal 171). Dicha versión clásica responde en parte al concepto de deseo que Linda Hutcheon (144) ve en el arte postmoderno y/o feminista. Es decir, el deseo como satisfacción constantemente diferida o alimentada por la inaccesibilidad del objeto o insatisfacción con lo real.” (Sarabia 1996: 342).

Sino que:

“Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo natural de los cuerpos.”

(Sarduy 1990:182).

2.2.2. Temas y motivos barrocos

Ana Rossetti es una mujer-poeta-andaluza. Pudiera parecer una afirmación superflua, pero no lo es (véase la nota a pie de página número 15). La sensualidad, el sensualismo, la imaginería y temática de sus poemas es consecuencia ‘indirecta’ en buena parte de la afirmación inicial. Los motivos florales (‘Reliquia’, ‘Martyrum Omnium’. ‘Mayo’, ‘Bárbara, niña, presiente su martirio’, ‘Lorenzo’, ‘Esteban’, ‘La invención de la Santa Cruz’ ...) profusamente empleados en la poesía barroca, herencia del clasicismo, se hallan presentes en la práctica totalidad de los poemas de *Devocionario*. Pero también los colores, el agua y el fuego o la salamandra (Custodio mío), elementos típicamente barrocos, tienen un lugar destacado en *Devocionario*.

Interpretación sensual de un proceso sentimental, en este poemario la vida y el arte vienen de la mano: el yo, como las musas, es hijo de la memoria, de la experiencia en suma. Y así lo expresa nuestra autora:

“SKU: Las flores aparecen con frecuencia en tu obra. ¿Son flores simbólicas, literarias, sacadas de libros botánicos o son recuerdos de flores que has olido y tocado?

AR: He tenido un contacto con las flores bastante especial. La pasionaria, por ejemplo, aparte de que era emblema de pasión, la abría y tenía miel y un olor dulcísimo. Y luego encontraba los dondiego, que allí se llamaban suspiros, o los jazmines, para pasarlos un hilo y hacer collares. Con la enredadera de las campanillas, que era muy flexible, también hacíamos saltadores. Tenían muchos usos las flores, hasta podía apretarlas contra las tapias para pintarlas con sus jugos. Yo sacaba todo el partido que podía a todo el jardín. Empiezas así, y luego quieres saber el origen de cada flor, y aprendes que el narciso era un muchacho que se miraba al agua, que el jacinto era la sangre de otro, que el laurel era Dafne que no quiso entregarse al dios, porque a Apolo lo mismo le daba uno que una. También aprendes que la religión misma da sus propias significaciones a las flores y que tienen hasta su liturgia. En Andalucía, son muy particulares para esto. Antes, cada cofradía - ahora ya no, porque están nada más que pendientes de lo que se pone en Sevilla - iba con sus propias flores. La Virgen de las Lágrimas, siempre la he visto con clave o rosas y flores menuditas blancas. La Virgen de la

Caridad con azucenas blancas, y en el sudario del Señor, rosas de terciopelo, y se cubría el ataúd del Cristo del Santo Entierro con pasionarias. Al final, relacionabas las flores con las imágenes de la Pasión.” (Ugalde 1991: 154)

Flores que traen recuerdos de las imágenes de la Pasión, intensidad, sensualización del significante para adaptarlo a lo vivido en un intento barroco de extremar la belleza de lo efímero, de asir lo fugitivo.

La liturgia cristiana, barroca de por sí en sus ritos, ceremonias y manifestaciones, se exacerba en el sur peninsular, y de ella bebe y se sirve Rossetti para, subvertiéndola, acercarse al hecho amoroso y explicar el proceso de maduración de la hablante lírica. La Semana Santa andaluza, mezcla de carnaval y cuaresma, de Eros y 'Agape'¹⁸, de vida y muerte, como único medio de recrear y renombrar el mundo - su mundo - y explicar lo que quiera que sea el amor.

“Es decir, si el discurso católico incorpora en sí mismo diversos recursos textuales tales como la palabra poética, las imágenes ornamentales, y otras formas sensuales como la música, el incienso, etc, Ana Rossetti parte a su vez, de los mismos recursos para crear su propio lenguaje.” (Escaja 1995: 87)

Memoria, creación/desvelamiento de una identidad, historia amorosa, todas estas ideas nos llevan a hablar del neorromanticismo de la poesía rossettiana.

¹⁸ Nos referimos al 'agape' cristiano, que significa 'convivir, compartir la vida con el amado'.

2.3 EL NEORROMANTICISMO EN *DEVOCIONARIO*

Ana Rossetti ha sido calificada de neorromántica (Gómez Segade 1984) o, mejor dicho, su poesía ha sido encuadrada dentro de una ‘nueva estética’ en la poesía española de los últimos años - posterior a los novísimos - denominada intimismo o neorromanticismo.

“En conclusión, la nueva estética encierra una multiplicidad de corrientes, pero lo cierto es que todos los poetas - en mayor o menor medida - rechazan el esteticismo vacío que imperó sobre todo en la primera etapa de la poesía de la ruptura presentada por Castellet. Neoculturalismo, metapoesía, intimismo y concisión son palabras claves que señalan las direcciones má marcadas de la poesía actual. [...] La vuelta hacia la reflexión sobre la propia existencia, la recuperación del tiempo y la memoria a través del verso, el interés por lo cotidiano y próximo han sido reacción de buena parte de los poetas que se han dado a conocer en estos últimos años a los excesos de la estética novísima.”

(de Jongh 1991: 846)

Este neorromanticismo que hallamos en sus poemas se explicaría, pues, y como veremos a continuación refiriéndonos a los poemas de *Devocionario* y muy especialmente a los de ‘Divinas Palabras’, por la presencia de un elemento subjetivo, de un hablante lírico que se expresa mediante ‘una’ tercera persona (La invención de la Santa Cruz, Esteban, Lorenzo, Reliquia) y la primera persona del singular (sobreentendida como en ‘Pasión y muerte de Santo Tomé’, o

explícita como en ‘Festividad del dulcísimo nombre’ y la mayor parte de los poemas de ‘Divinas Palabras’); por la importancia que la memoria tiene en la construcción de los mismos, y; por una asimilación de lo poético con lo sagrado, que entronca con la autorreferencialidad de sus poemas, autorreferencialidad a la que nos referiremos en el punto D.

2.3.1 El elemento subjetivo

La presencia de la no-persona de Benveniste en los poemarios anteriores a *Devocionario* es casi una constante. Será en *Devocionario* y, fundamentalmente, en los poemas de ‘Divinas Palabras’ cuando se produzca el pleno desvelamiento del yo lírico. Ello no quiere decir, sin embargo, que el recurso de la tercera persona lírica implique una menor subjetividad o que nos muestre en menor medida la toma de posición del hablante lírico (y por extensión, y sin caer en ‘biografismos’ reduccionistas, la mentalidad y experiencia de vida de la propia autora, su proceso sentimental). Lo único que queremos indicar es que este maquillaje, este juego de máscaras de la hablante lírica, va a ceder su lugar a un yo más homogéneo, menos travestido si se quiere, que resulta, tentadoramente, más fácil de identificar con la artista. Así, esta huida de la primera persona según la propia poeta sería:

“Es una manera de poner una máscara, o de distanciarme, o de no desnudarme demasiado. Por ejemplo, cuando he escrito de verdad usando la tercera persona formalmente, ha sido cuando realmente estaba más implicada en el tema. Ya ni me he atrevido a poner las máscaras. He hablado de ellos, de ellas, para quitarme

la historia de encima. No por temor de lo que piense la gente, porque, me ponga como me ponga, con razón o sin ella, todo el mundo va a ver algo biográfico en lo que escriba. Pero sí 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 yo fuera otra. De todos modos, aunque es inevitable que todo lo que escriba esté pasado por mi filtro, no quiere decir por ello que tenga que referirse íntimamente a mí. Una cosa es la literatura y otra el psicoanálisis. Y la literatura gana más con la serenidad y la meditación.”

(Ugalde 1991: 156)

Rossetti, como Bécquer, cuando siente no escribe. Los poemas son hijos de la sensación-experiencia-trabajo, son tan suyos como son literatura al fin y al cabo.

2.3.2 La memoria

La memoria vertebra la obra poética toda de nuestra autora. *Devocionario* es, indudablemente, un camino de perfección¹⁹, un proceso de maduración erótico-sentimental de la hablante lírica que se retrotrae a sus años de formación y juventud para explicar la identidad/no identidad de su ser adulto. La educación religiosa de la hablante lírica-autora (Ugalde 1991: 151-

¹⁹ “Yo era muy morbosa; no leía la vida de los santos, leía la vida de los mártires. Realmente son relatos iniciativos que revelan la fortaleza interior de unas personas que estaban por encima de cualquier agresión física, que llegaron a un estado espiritual tan alto que nada externo les podía perturbar. [...]. Los de la vida de mártires me obsesionaban de tal manera que yo estaba continuamente esperando la hora de la siesta para poder leerlos a escondidas y reencarnarme en un mártir, para imaginar aquello, para tratar de hacerme una idea de cómo sería lograr experimentar, a fuerza de amor a Dios, el no sentir.” (Ugalde 1991: 152).

152) y las experiencias de la niñez (Ugalde 1991: 161) son el motivo recurrente y el eje sobre el que pivota toda la obra, de ahí el título. Si un devocionario - en un sentido amplio - es un libro de devoción, devoción hacia la liturgia, los santos, mártires y principalmente hacia la figura de Cristo-Dios, *Devocionario* es el libro de devociones de la hablante lírica-autora, en el que lo profano se sacraliza - De los púbis angélicos, por ejemplo - y lo sagrado no es divino sino humano, - o un divino demasiado humano, como en La anunciación de un ángel; o un humano muy alienado por un placer divino, por un misticismo muy sensualizado, como en los poemas de mártires - y, al mismo tiempo, sublima e indetermina al sujeto-objeto de adoración que no importa: lo importante es desear, la tentación, el arrebató...ni siquiera la consumación (Lláname).

Como si del 'Libro de los gorriones' se tratase - salvando las distancias e intenciones -, en *Devocionario* asistimos a un proceso sentimental femenino: rememoración imaginativa - muy del gusto romántico - de la sensualidad infantil y juvenil (Los ojos de la noche, Just call the angel of the morning), despertar e iniciación sensual (Festividad del dulcísimo nombre) y sexual de la hablante lírica (Reliquia, Recordatorios...), desde un punto de vista femenino, y conocimiento erótico maduro, presente del hablante lírico que no recrea el pasado desde dentro sino que lo observa y lo dibuja desde el hoy (los poemas de 'Divinas Palabras').

Búsqueda perpetua, crecimiento del yo lírico, como ya dijimos, que, aceptando la tiranía del pasado - Purifícame, Oyeme, Escóndeme -, rompe sin embargo sus barreras, adoptando una identidad propia y consciente de sujeto activo, tal como se expresa en el poema Custodio mío, precedente inmediato de los de 'Divinas Palabras':

“En estos versos, el ‘yo’ lírico expresa su voluntad de adoptar la desmesura (‘abismo’, vértigo), frente a la ‘contención’ que lo definía hasta entonces (‘porque atildado’, ‘barandales’). Con esa actitud la hablante pretende vencer la custodia conservadora del “tú”, “tú” que se reconoce proyección implícita del yo lírico. La autoduplicación se insinúa ya en el pronombre posesivo del título del poema: ‘Custodio mío’.” (Escaja 1995: 97)

Pero esta autoafirmación, este coger las riendas del propio proceso sentimental se tiñe de connotaciones existenciales en los poemas que preceden y componen ‘Divinas Palabras’. Si el Eros de los poemas rossettianos es un Eros gozoso que intensifica y poetiza lo sexual mediante lo sensual, neobarroco en muchos aspectos, es también un Eros que se crispa y pierde el equilibrio barroco para caer en la desmesura de la muerte, en el deseo de muerte romántico. El amor se engalana de ribetes fúnebres y pesimismo. La escenografía, tan del aprecio del Barroco y del Romanticismo, se transforma en un medio indirecto para expresar la angustia y pasión desenfrenada que habita el interior de la poeta. Es el amor trascendente (Ugalde 1991: 152) de los mártires (‘Violenta muerte’, como en ‘Bárbara, niña, presiente su martirio’). Consecuencia obligada, por otro lado, si partimos de la base de que Ana Rossetti funda su concepción del Amor²⁰, aunque ironice y la subvierta, en una entrega total, cristiana, de raíz mística y divina y

²⁰ La palabra amor, que se emplea con exigua prodigalidad. Sólo en cuatro ocasiones la encontramos en los poemas anteriores a ‘Divinas Palabras’ y, dato revelador, en los poemas de ‘Divinas Palabras’, incluido el poema colofón Muerte de los primogénitos, su presencia asciende a diez ocasiones. ¿A qué puede deberse esto? Tal vez sea una consecuencia lógica de la trayectoria vital que dibuja la autora a través del poemario. La sensualidad y sexualidad arrolladoras son una característica de la adolescencia y juventud. La madurez adquiere conciencia del tiempo y de la historia, y el instante sensual-sexual se transforma en relato de una evolución personal, en un puzzle que deviene y hay que ir ordenando. Somos nuestro pasado, sí, pero somos memoria de un olvido, pasado en ruinas por la construcción presente y “el pasado en ruinas, por consiguiente, ya no es un antiguo presente, que ha podido como tal existir sin diferencia con el presente. Es la pasividad como símbolo de lo que pasa. hipóstasis de la temporalidad como muerte de algo en sí mismo. Y la nostalgia poética no es añoranza de lo que fue, sino

que no puede alcanzar satisfacción sino en la muerte, en el desdibujamiento definitivo de los límites, en el más allá erótico de que hablaba Paz en versión jesuítica.

El Amor es una plaga, una transgresión humana, un ángel exterminador, el SIDA (Muerte de los primogénitos), el Eros llevado hasta sus últimas consecuencias: hedonismo y renuncia unidos hasta el extremo conducen a la misma salida/sin salida.

“Lo sagrado vuelve a cobrar en este libro su sentido original de accesorio a lo prohibido o inalzable, de espacio del deseo y del estremecimiento, de placer intenso y de la angustia del mundo, ‘de la fête, des souverains et de dieux’ (Bataille 75).” (Naharro Calderón 1994: 91)

Pero solo el lenguaje eclesiástico posee el vocabulario y las imágenes necesarias para expresar el amor verdadero y la pasión profunda. Con poética intuición, nuestra autora, en su más tierna edad, lo aprendió. “Las primeras noticias de las palabras de amor, yo las tuve a través del devocionario, porque en todas las plegarias de antes y después de la comunión, en todos los himnos, yo adivinaba un amor superior a cualquier otro de cualquier literatura. Yo no he visto decir a ningún amante, ni a ningún novio, palabras tan encendidas, tan ardientes como las que se

desgarramiento del ser frente a lo que significa para él/ella la condición fundadora de su propia existencia humana. Las ruinas son el tiempo que se ha tornado patético.” (Cohen 1982: 242). Y si el tiempo ha dejado de ser poético para percibirse patéticamente, ¿cómo no asimilar esa angustiosa mirada retrospectiva con una mirada estremecida hacia el futuro? *Punto umbrío*. último poemario de la autora hasta la fecha, comienza con una mirada al pasado (“Hubo un tiempo...”), tríptico inicial de poemas que en el cuarto dan paso a un lúcido y lacerado ‘ahora’. Ahora la muerte es una imagen más próxima y la soledad más dura para quien siente mermar sus fuerzas. El Amor reaparece en estos poemas grabado con mayúsculas, mezcla de idealidad, aferramiento a una mentira hermosa, creación poética. Y si el tiempo es, por una parte, inexorable; por otro lado ya no es fluir sino división, lento discurrir en vacío que no es porque es siempre igual y no conduce a ninguna parte: se ha perdido la ansiedad del deseo y, tal vez, la única compañía posible sea la propia obra, reflejo platónico y patético de uno mismo.

pueden decir a Jesús”.

Jesús, Pedro, Manolo, ángel, demonio o mártir es una mera elección y sucesión de nombres, es una trayectoria, a la par que poética vital, por un universo cuya realidad presenta los colores que nuestro ser-aquí quiera darle: libertad sentimental e ideológica, individualidad irrenunciable.

“Pues mi pasión decide la fuerza de tu agravio,
acuerda tu belleza mi deseo
y en ti transfigurarme
responde a una versátil voluntad,
y eres sólo un regalo que me hago a mi misma.”
(Misterios de Pasión)

2.3.3 La poesía y lo sagrado

Ana Rossetti nos presenta en sus poemas una hablante lírica que podríamos decir que responde al arquetipo de alma romántica solitaria (o, y como veremos en el siguiente punto -D-, criatura postmoderna, cuyo reino es la duda y la desconfianza, y que no cree ni en el poder catártico de su propia inspiración). Los versos de ‘Divinas Palabras’ rezuman intimismo y contención, fuego líquido. Si la comprensión y aprehensión personal de la realidad es una experiencia no solo inefable sino incomunicable - “Yo no se compartir la emoción o la música” (Oyeme) - la poesía se vuelve única posible vía mágica de conocimiento-comunicación personal y, tal vez, con los otros: se sacraliza, es Todo - fenómeno del Todo - o se vuelve otra ‘nada’

más: son 'Divinas Palabras'.

“La relación entre la poética y lo sagrado es otro descubrimiento del romanticismo. ‘El sentido poético tiene muchos puntos comunes con el sentido místico, escribía Novalis. El sentido poético está estrechamente emparentado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia’. ¿No podemos, por consiguiente, y de acuerdo con el modelo, buscar el fundamento de esta similitud? ¿No podremos decir que es lo sagrado lo que no tiene contrario? Así, el matrimonio es, para la iglesia católica, un sacramento. ¿Acaso no es porque el divorcio es imposible? ¿Qué sucede con la versión ontológica de lo sagrado? La totalidad, en cuanto tal, como sabemos, huye del concepto. Lo sagrado como ser sin negación, como totalidad idéntica a sí misma, no puede existir. Si debe escapar a toda forma de negación, realizar la identidad consigo mismo en el ámbito de lo virtual, no puede ser ni pensado ni nombrado. ‘¿Cómo quereis que el Todo sea representado por una imagen o por una idea cualquiera? El Todo no puede tener figura que se le asemeje’, escribe Valéry. Pero si el Todo es impensable, ¿es por ello inaccesible? ¿No hay otra vía de acceso al ser, expresable con otra palabra, la que llamamos poesía?” (Cohen 1982: 256).

2.4 ¿POSTMODERNIDAD EN *DEVOCIONARIO*?

Sin entrar en la discusión conceptual sobre lo que sea la postmodernidad queremos apuntar lo siguiente:

“When Charles Newman attempts to denigrate the ‘essence’ of the postmodern strategy but characterizing it as one of assimilating ‘voraciously (though rarely systematically) while simultaneously repudiating assimilation’ (1985, 28), he has, in fact, put his finger on precisely what characterizes postmodernism: contradiction and a move toward antitotalization. The same is true when Charles Russell calls postmodernism ‘an art of criticism, with no message other than the need for continuous questioning. It is an art of unrest, with no clearly defined audience other than those predisposed to doubt and to search’ (In Russell 1981,58).” (Hutcheon 1988: 42)

En estas líneas sólo pretendemos señalar algo que algunos críticos - Debicky, Siles, de Jongh, Ferradans - ya han destacado anteriormente y que pensamos favorecería un acercamiento más global a la obra de la gaditana.

“Si hubiera que calificar las variantes de transgresión en la obra de Ana Rossetti, quizás el término que mejor podría definirla sería el de postmoderna. El amplio concepto de la llamada postmodernidad aglutina los diversos grados de variantes respecto al centro del que difieren, esto es, a que de la modernidad, de la tradición literaria masculina, o de la poética previa o novísima. En cualquier caso, Ana Rossetti se mantiene independiente y en esa independencia se registra su disociación tanto de los cánones literarios como de las propuestas críticas que los propios poetas pugnan por definir.” (Escaja 1995: 28)

Si no hay un discurso canónico sino una proliferación de los mismos con mayor o menor poder (social, político, religioso...), cualquier ‘discurso descentrado’²¹ es igualmente válido o legítimo. Se escribe desde la tradición y contra la tradición sin querer crear escuela. Rossetti se aleja de este centro, y para ello utiliza una serie de estrategias que, por motivos de sistematización, y aunque se hallen indisolublemente relacionadas en el texto, vamos a tratar de manera independiente y sin pretender hacer un análisis exhaustivo.

“Rossetti es de los/las poetas que se enfrentan a la tradición con brío y encuentran su propia voz. Esta relación, oposicional se caracteriza por lo que Gustavo Pérez Firmat llama ‘liminalidad’ (liminality). Para explicar el concepto, Pérez Firmat hace recordar al lector el doble significado etimológico de la palabra ‘tradición’:
“But it is sometimes forgotten that there is another (semantic) tradition in ‘tradition’, for the word’s etymological doublet is ‘treason’. To traduce tradition is to affirm tradition: nothing is more traditional, in one sense of the word, than the break or discontinuity achieved by an act of ‘treason’” (XVII). La poesía de Rossetti tiene un efecto subversivo, de movimiento del centro a la periferia y visceversa.” (Ugalde 1991: 24)

2.4.1 Feminismo

²¹ ‘Off-center discourse’ con una pizca de ironía en su versión hispana, muy postmoderna por otro lado.

Rossetti tiene la siguiente concepción sobre lo que sea su feminismo:

“SKU: ¿Te consideras feminista?

AR: Cuando uno se engloba dentro de una palabra, se limita. Entonces, si una se confiesa feminista, o lo que sea, cae en contradicción, porque luego no puede estar en ese contexto las veinticuatro horas del día. No puedo dejarme encasillar con una sola etiqueta, ya no como poeta, sino como persona. Bastante contradicción tiene una sin la etiqueta puesta. Y bastante examen de conciencia tienes que hacer al cabo del día para seguir actuando con coherencia, con una coherencia que tú te has impuesto. Si encima te encierras dentro de unos límites, es imposible. No puedes decir yo me muevo desde aquí hasta aquí y lo demás no me concierne, porque fuera de esos límites pueden estar los verdaderos enemigos e ignorarlos equivale a un pacto. Además, yo te puedo decir: ‘Soy feminista’, pero es que para mí ser feminista no es lo mismo que para ti. Acaban juzgándote a partir de la idea que tienen de lo que yo me estoy afirmando que soy. Es injusto y falso, porque nadie es una sola cosa.” (Ugalde 1991: 151)

Feminista o no - off-off center discourse -, su punto de vista, el lugar desde el que su discurso se pronuncia, es inequívocamente aquél propio de una mujer, de una mujer de la época y con las circunstancias sociales que le ha tocado vivir. No es de extrañar, por tanto, que el motivo renacentista de la mirada que encontramos en sus poemas esté totalmente subvertido, que el hombre sea el ‘objeto’ sexual y que, incluso, el sujeto que mira y el sujeto/objeto mirado

presenten una intencionada ambivalencia sexual. (De lo púbis angélicos, Del prestigio del demonio...)

“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’.” (Sarabia 1996: 347)

“Such textual ambivalence reinforces the forbidden pleasures present in the particular poetic compositions: if society frowns on voyeurism, what would it think if the subject and object of the look are of the same sex? The reader must draw her or his own conclusions regarding Rossetti’s intentions. What is clear is that for Ana Rossetti, the gaze (and perhaps poetry itself) becomes a subversive device that not only revises but also challenges and transgresses societal norms.” (Makris 1995: 291)

Tampoco debe resultar sorprendente a la luz de estas ideas que la tradicional equiparación pasividad-feminidad, actividad-virilidad, resulte trastocada (La anunciación del ángel, Misterios de Pasión). Y mucho menos que, como mujer, la hablante lírica explore y afirme su sexualidad de manera extrovertida, su búsqueda del placer, territorio vedado a las mujeres por mucho tiempo pues que símbolos de la maternidad con complejo de castración (la diferencia sensual no es ya una ausencia sino una sensualidad envidiable. La pasividad sexual sucumbe a la

agresividad y el pudor al atrevimiento).

2.4.2 Intertextualidad

“Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context. It is not a modernist desire to order the present through the past or to make the present look sparse in contrast to the richness history. Instead it directly confronts the past of literature - and of historiography, for it too derives from other texts (documents). It uses and abuses those intertextual echoes, inscribing their powerful allusions and then subverting that power through irony. In all, there is little of the modernist sense of a unique, symbolic, visionary ‘work of art’; there are only texts, already written ones.” (Hutcheon 1988: 118)

Devocionario es un completo mosaico de intertextualidades. Entrar en su análisis va más allá de nuestros propósitos. Sólo queremos recordar, por ejemplo, cómo los poemas de ‘Divinas Palabras’ tienen su hipotético referente en la oración de Ignacio de Loyola que precede dicha sección; e insistir en que su uso en muchos casos paradójico o irónico no lleva como intención establecer una jerarquía de discursos o anular los precedentes, sino simplemente mostrar su relación dialógica en un contexto específico.

2.4.3 Historia y culturalismo

Ya hemos indicado en más de un lugar que Ana Rossetti se aleja en su poesía del 'culturalismo' que practicaron los 'novísimos'. La referencia histórica, el elemento cultural, la escenografía - aunque abundantes - no son meros adornos inmotivados sino que presentan una finalidad concreta y definida en el seno del poema, lo que acerca la obra de nuestra autora a ese interés que los postmodernos poseen por la historia:

"In Umberto Eco's terms: 'The postmodern reply to the modern consists of recognizing that the past, since it cannot really be destroyed, because its destruction leads to silence [the discovery of modernism], must be revisited: but with irony, not innocently' (1983, 1984, 67). The semiotic awareness that all signs change meaning with time (McCannell and McCannell 1982, 10) prevents both nostalgia and antiquarianism." (Hutcheon 1988: 90)

2.4.4 Autorreferencialidad

"Para Rossetti seducir los mismos signos es más importante que la búsqueda de una verdad en el texto. En este sentido su propuesta poética está dentro de la línea abierta por los novísimos y que estos comparten con la episteme postmoderna del pensamiento occidental: la apertura del texto a múltiples y contradictorias lecturas, la autorreferencialidad, la intertextualidad, la incorporación de elementos de la cultura popular al arte académico." (Ferradans 1990: 189)

Muchos de los poemas de *Devocionario* establecen un diálogo interno con la propia creación poética, con la construcción del poema mismo. Si no existen horizontes más allá, si la experiencia es incomunicable, solo nos queda la autocontemplación, el deseo del texto, único cuerpo que conocemos:

“In other words, yes, postmodern fiction manifests a certain introversion, a self-conscious turning toward the form of the act of writing itself; but, it is also much more than that. It does not go so far as to ‘establish an explicit relation with that real world beyond itself,’ as some have claimed (Kiremidjian 1969, 238). Its relationship to the ‘worldly’ is still on the level of discourse, but to claim that is to claim quite a lot. After all, we can only ‘know’ (as opposed to ‘experience’) the world through our narratives (past and present) of it, or so postmodernism argues. The present, as well as the past, is always already irremediably textualized for us (Belsey 1980,46), and the overt intertextuality of historiographic metafiction serves as one of the textual signals of this postmodern realization.”
(Hutcheon 1988: 128).

Poemas como ‘Demonio, lengua de plata’, ‘Purificame’ o ‘Lláname’ son un claro ejemplo de esta técnica y no han escapado a la atención de la crítica. Véanse por ejemplo las palabras de Tina Escaja acerca de los versos finales de ‘Demonio, lengua de plata’:

“Hacia el final del texto se ofrece una alternativa entre el “azahar”, que representa

la pureza y el rechazo sexual, y la tentación, a la que se asocia el demonio: “Y había que decidirse/ entre el blanco inocente del naranjo/ y tu oscura coraza” (12-14). La posibilidad de decidirse entre dos opciones implica, ya desde el tono empleado por la hablante, un componente lúdico de juego de azar. Ese componente lúdico conecta con el juego imaginario presentado anteriormente por el que los olores implicaban una recreación y una presencia del elemento evocado. El juego de los sentidos se impone entonces como metáfora de la autorreferencialidad del poema, siendo el tropo de la metáfora el que finaliza la re-creación sensorial de la imagen agridulce del deseo: “Duro, frío y deslumbrante estuche/ para tan dulce torso, terciopelo (15-16).” (Escaja 1995: 95)

Y así, la autorreferencialidad de los poemas entronca con la idea de juego. Es el ‘juego’ del que hablábamos al citar la concepción del neobarroco que tiene Severo Sarduy y que, a su vez entronca con la noción de postmodernidad que estamos sugiriendo.

Linda Hutcheon señala brevemente esta afinidad que otros autores encuentran entre neobarroco y postmodernidad, en su *Poetics of Postmodernism*:

“In other words, postmodernism cannot simply be used as a synonym for the contemporary (cf. Kroker and Cook 1986). And it does not really describe an international cultural phenomenon, for it is primarily European and American (North and South). Although the concept of modernism is largely an Anglo-American one (Suleiman 1986), this should not limit the poetics of

‘postmodernism’ to that culture, especially since those who would argue that very stand are usually the ones to find room to sneak in the French ‘nouveau roman’ (A. Wilde 1981; Brooke-Rose 1981; Lodge 1977). And almost everyone (e.g. Barth 1980) wants to be sure to include what Severo Sarduy (1974) has labelled - not postmodern - but ‘neo-baroque’ in a Spanish culture where ‘modernism’ has a rather different meaning.” (Hutcheon 1988: 4)

Neobarroco, postmodernidad, liminalidad, sea cual sea la denominación conceptual, todas insisten no obstante en la idea de ironía, parodia, carnavalización... que pasamos a tratar sucintamente.

2.4.5 Parodia

Sarduy afirma que el barroco latinoamericano reciente, en la medida en que permite una lectura en filigrana, participa del concepto de parodia que Bakhtine definía en 1929. Nos gusta pensar, salvando las distancias, que muchos de los poemas de Ana Rossetti pueden englobarse en esta calificación y que *Devocionario*, desde su mismo título, se inserta en esta dinámica. Parodia que proviene del género ‘serio-cómico’ antiguo, emparentado con el folklore carnavalesco, y que lleva a Bakhtine a hablar de carnavalización de la literatura (el *Satiricón*, Boecio, los *Misterios*, Rabelais, el *Quijote*...)

“La carnavalización implica parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a intertextualidad. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos - los actuantes de que habla Greimas - son otros textos, de allí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Bakhtine, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no. Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial, dinámica.”

(Sarduy 1990: 175)

Intertextualidad, parodia, autorreferencialidad, culturalismo, tradición, feminismo, subversión, etc, etc... conviven en los poemas de *Devocionario*. Hemos aventurado la posibilidad de que todos estos ingredientes puedan responder a una única receta: la postmodernidad o, si se quiere y como un reflejo hispano de una terminología anglosajona, el neobarroco. ¿Hasta qué punto coincide, hasta qué punto difieren en sus planteamientos? No es este el lugar para dilucidarlo y puede no resultar fácil si consideramos los cimientos en perpetuo movimiento y ajuste que propugnan estas ‘problemáticas’ (como propone Hutcheon, ya que no se autoconsidera poética). En cualquier caso, y sintiéndonos muy postmodernos, pensamos que poco importan los nombres (o, tal vez, demasiado) . Rossetti es una voz ‘fuerte’, para no abandonar el juego, con mucho canto que ofrecer - más allá de las ‘verdades’ que pueda comunicar - y que merece una mayor

atención por parte de los estudiosos y por parte de todo aquel enamorado de la degustación poética.

Antes de concluir este segundo capítulo vamos a resumir las principales ideas analizadas. En primer lugar, *Devocionario* supone la culminación/agotamiento de un fondo poético: trayectoria vital de una hablante lírica, trayectoria histórico-literaria de una autora que progresivamente va fusionando y adaptando elementos de la tradición a un estilo más y más personal. En segundo lugar, *Devocionario* ha sido calificado de muy distintas maneras. Neoclásica, neorromántica, neobarroca o postmoderna - en cierto sentido todas las calificaciones son posibles y 'válidas' como hemos visto - esta obra es un compendio de todas ellas a la vez y, al mismo tiempo, algo distinto (en el sentido de que se trata de una obra madura, original y, por tanto, única, inclasificable bajo parámetros reduccionistas). Y, en tercer lugar, *Devocionario* merece una mayor atención por parte de la crítica que la recibida hasta el momento, a la par que el resto de la producción poética rossettiana, y ello ha sido lo que nos ha llevado a analizar - y tratar de comprender - estas distintas aproximaciones a su obra y a sugerir la posibilidad de que un enfoque basado en el concepto amplio de postmodernidad (esbozado anteriormente por algunos críticos) podría conducirnos a una visión más rica y panorámica de la misma, menos reduccionista.

SINTESIS Y CONCLUSION

Forma y fondo se aúnan en los poemas de *Devocionario*, y especialmente en los de 'Divinas Palabras', en una suerte de culminación/agotamiento de un periplo poético. Sí, como hemos visto, la materia formal se ha ido enriqueciendo y depurando, cincelándose, en un proceso de forja de identidad y simpatía con el fondo - intensidad y gravedad litúrgicas - y la sensibilidad del orfebre al mismo tiempo- biografismo-, el contenido de los poemas, por su parte, ha hecho suya la forma para encarnar sensualmente una trayectoria histórico-literaria/biografía sentimental de una hablante lírica que termina asumiendo un 'yo' presente.

Culminación y agotamiento son dos caras de una misma moneda. El final de una labor implica siempre otra que comienza. Y *Punto umbrío*, última entrega poética de la autora hasta el momento, se adentra por otras veredas. El yo lírico, desde el presente de la enunciación, se aleja de un pasado asumido y visto con nostalgia hacia un futuro impreciso cargado de incertidumbres. La voz poética se viste de un ropaje distinto, adopta una forma más directa y confesional, más íntima y menos ensimismada, desprendiéndose del aditamento litúrgico y del patrón métrico del tetradecasílabo para encarar una realidad sentimental en la que el goce sexual se substituye por un Amor de naturaleza ambigua con grandes dosis de autorreferencialidad: la propia creación poética.

Al comienzo de este trabajo nos proponíamos dar una visión más de conjunto de la poesía de esta gaditana, así como tratar de, por un lado, insistir en la necesidad de estudios que se internen en la complejidad formal de su obra y, por otro lado, ver cómo la multitud de denominaciones conceptuales que recibe su producción pueden ser confrontadas y, en último término, explicadas

de una manera cuando menos coherente en su diversidad (siempre insistiendo en la idea de autor único y obra original). Llegados a este punto sintetizaremos lo analizado y propondremos nuestras conclusiones de manera sucinta.

Devocionario puede recibir muy diferentes calificaciones dependiendo del foco de atención del análisis que se pretenda. Como venimos defendiendo desde un principio, la unicidad de la obra artística, su originalidad, hace que el análisis más pertinente sea aquél que derive su metodología de trabajo de la propia obra analizada, de la especificidad de la misma, y no aquél que la encorsete, la ciña, la limite a un ámbito determinado y a un determinado tipo de respuestas. Lo que queremos decir, que ya mencionamos en la introducción, es que resulta una lástima que una obra tan elaborada y rica en su construcción y significados pueda ser circunscrita con exclusividad a una intencionalidad ideológica determinada- pongamos por ejemplo un enfoque erótico-feminista- arrojándola a un encasillamiento que impida su valoración en extensión y profundidad. *Devocionario* puede ser equis, pero siempre es más que equis.

Concretando, diríamos que, dentro de las diferentes denominaciones que ha recibido su poesía y centrándonos en las más importantes (neobarroca, neorromántica, neoclásica, feminista, postmoderna...), el juicio que su obra ha merecido nace de privilegiar una determinada concepción sobre la poética, sobre qué sea la poesía. *Devocionario* es una obra neobarroca, como afirman ciertos críticos, pero neobarroca porque la concepción poética de la que parten es una concepción de la poesía como superforma, cuantitativa, gongorismo externo. En *Devocionario*, a nivel formal, como hemos visto, encontramos cercanías- adjetivación profusa, hipérbaton, musicalidad, anáfora, simetría bilateral...- con nuestra poesía del Siglo de Oro; y, en lo relativo al fondo, el sensualismo, el erotismo, los campos semánticos, distintos motivos... la emparentan

indiscutiblemente con lo que fue nuestro Barroco. Pero *Devocionario* es mucho más que un 'neomanierismo', 'neoamaneramiento' barroco (constatando siempre que lo que Sarduy llama neobarroco está más próximo a la idea de postmodernidad que a la idea de una vuelta a la estética, maneras y concepción del mundo barrocas; es decir, Sarduy privilegia la ideología que subyace bajo la superforma, el supersentido).

Devocionario es asimismo una obra neorromántica. El Romanticismo instauró una idea de la poesía que llega hasta nuestros días: la poesía como producto del alma de un sujeto, como confesión versificada, como corazón que se desnuda en renglones. Ciertamente en *Devocionario* hay algo de esto, ya que asistimos al progresivo desenvolvimiento de una biografía espiritual, pues la llamada alma romántica atormentada se expresa a través de esos epítetos cargados de subjetividad y el recurso al paralelismo, tan del gusto becqueriano, es una constante. Sin embargo *Devocionario* también es mucho más que intimismo y subjetividad.

Calificar *Devocionario* de obra neoclásica nos parece menos evidente pero igualmente posible. La medida y equilibrio de los poemas rossettianos, la regla y medida de su construcción son indiscutibles. También la presencia de determinados motivos- la mirada, los arquetipos de belleza- y referencias a la cultura grecolatina nos permiten tal calificación; pero creemos que *Devocionario* se distancia de los poemarios anteriores de la autora y de la tradición heredada de los novísimos y recupera motivos y formas de otras épocas históricas de la literatura.

La lectura más superficial confirma que es posible una lectura en clave femenina, lectura ideológica, de los poemas de *Devocionario*. Pero los poemas de Ana Rossetti van más allá, ya que escribe desde y contra la tradición - patriarcal, literaria...- y con el bagaje ideológico-cultural de una mujer española de finales del siglo XX, lo cual resulta igualmente claro tras una lectura

un poco más en profundidad.

Tal vez la noción de postmodernidad englobe muchas de las peculiaridades, a nivel de fondo y forma, de la poesía de *Devocionario*, de la obra de Rossetti en particular, e incluso de la poesía española a partir de los novísimos (Debicki 1989) en general. En cualquier caso, esta denominación, este enfoque, está primando no ya exclusivamente un supersentido que posea la creación artística sino un fondo ideológico exterior a la obra, un contexto de pensamiento en el que la obra se gesta, y desde el que parece más acertado y enriquecedor su enfoque. Fenómenos analizados como la intertextualidad, la autorreferencialidad, la subversión y el alejamiento de los tradicionalmente considerados discursos canónicos, el revisionismo de la historia y la tradición literaria a la luz de este enfoque parecen cobrar todo su sentido.

No entraba entre las intenciones de nuestro trabajo analizar esta problemática y únicamente sugerimos su posible valor interpretativo. Sería de todo punto justificable ya que *Devocionario* es la suma de todos estos enfoques mencionados y siempre más, siempre otra cosa (biografía espiritual e historia de la literatura perfectamente anudadas y, ante todo, creación, arte, movimiento).

Y es que Rossetti inevitablemente es continuista - literatura como plagio- y renovadora - literatura como eterna creación original, sucesión de obras únicas- , es decir, atemporal y, al mismo tiempo, producto de una realidad social fijada cronológicamente.

De Jongh lo sintetiza en un párrafo sobre las nuevas generaciones de poetas en España:

“De manera que los jóvenes poetas de España son a la vez continuistas y renovadores. Por una parte la referencia cultural característica de la poesía novísima sigue siendo un componente esencial de la lírica. Por otra, rompen con postulados de la promoción anterior al volver a atar los lazos entre palabra y emoción. Los novísimos lograron desmitificar la palabra, el poema, la literatura, el arte; los postnovísimos desmitifican el culturalismo al personalizarlo y utilizarlo como pretexto para transmitir sus propios sentimientos e ideas. Así le devuelven al poema su lugar como vehículo donde plantear los interrogantes eternos y las inquietudes del ser humano. [...]. Se trata, en efecto, de una nueva sensibilidad, de una vuelta a la expresión de sentimientos, conceptos y emociones. Poesía lírica, de una cultura sentida desde dentro y no desde fuera. Vida y literatura se funden en una sola experiencia.” (de Jongh 1991: 846)

BIBLIOGRAFIA

- Alonso, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1960.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos, 1963.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI Editores, 1971.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1989.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, 1977.
- _____. *El lenguaje de la poesía*. Madrid: Gredos, 1982.
- Debicki, Andrew P. "Intertextuality and Subversion: Poems by Ana Rossetti and Amparo Amorós." *Studies in Twentieth-Century Literature* 17.2 (1993): 173-80.
- _____. "Una poesía de la postmodernidad: los novísimos." *Anales de literatura española contemporánea* 14.1-3 (1990): 33-50.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *El barroco literario*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1970.

- Escaja, Tina. "Transgresión poética. Transgresión erótica: Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti." *Anales de la literatura española contemporánea* 20 (1995): 81-95.
- _____. "Ana Rossetti, poeta mutante: indicios de una trayectoria poética." *Alaluz* 1 (Primavera 1995): 27-34.
- Fernandez Palacios, Jesús. "Entrevista a Ana Rossetti", *Fin de Siglo. revista de literatura* 6-7 (1989).
- Ferradans, Carmela. "La (re)velacion del significante: erótica textual y retórica barroca en 'Calvin Klein, Underdrawers' de Ana Rossetti." *Monographic Review* (1990): 183-91.
- García Martín, José Luis. *Poesía española de 1982-83. Crítica y antología*. Madrid: Hiperión, 1983.
- Garrido, Antonio. "Una cala en el léxico de Ana Rossetti." En *Teoría y práctica de la crítica literaria*. Málaga: 1990. 227-233.
- Gómez Segade, M.A. et all. "Rumbos de la poesía española en los ochenta." *Anales de literatura española contemporánea* 9.1-3 (1984): 175-200.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jongh, Elena M. de. "Hacia una estética postnovísima: neoculturalismo, metapoesía e intimismo." *Hispania* 74 (1991): 841-47.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Vol. 2. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Makris, Mary. "Mass Media and the 'New' Ekphrasis: Ana Rossetti's 'Chico Wrangler' and 'Calvin Klein, underdrawers'." *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 5, 2 (1993): 237-49.
- _____. "Pop Music and Poetry: Ana Rossetti's *Yesterday*." *Revistas de estudios hispánicos* 29 (1995): 279-96.
- Martínez Ruiz, Florencio. Reseña a la publicación de *Indicios vehementes*. *ABC* (1985).
- Naharro Calderón, Jesús María. "Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano." *España contemporánea* 7.2 (1994): 83-95.
- Newton, Candelas. "Discurso femenino o voces de la diferencia en la poesía contemporánea." *Hispanic Journal* 9.2 (1985): 129-41

- Palomero, Mari Pepa. *Poetas de los 70*. Madrid: Hiperión, 1987.
- Paz, Octavio. "El más allá erótico." En *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. 183-205.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. Madrid: Alcalá, 1969.
- Rosas, Yolanda y Hilde Cramsie. "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. *Los devaneos de Erato*. Valencia, 1980.
- _____. *Devocionario*. Madrid: Hiperión, 1986.
- _____. *Dióscuros*. Málaga, 1982.
- _____. *Indicios vehementes: Poesía: 1979-1984*. Madrid: Hiperión, 1985.
- _____. *Yesterday*. Madrid: Torremozas, 1988.
- _____. *Punto umbrío*. Madrid: Hiperion, 1995
- Sarabia, Rosa. "Ana Rossetti y el placer de la mirada." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 20.2 (1996): 341-59.
- Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco." En *América Latina y su literatura*. 12ed.

México: Siglo XXI y Unesco, 1990. 167-84.

Servovidio, Mirella. "Ana Rossetti's Double-Voiced Discourse of Desire."

Revista hispánica moderna 45.2 (1992):318-27.

Siles, Jaime. "Ultísima poesía española escrita en castellano." En *La poesía nueva en el mundo hispánico*. Madrid: Visor, 1994. 21-ss.

Sobejano, Gonzalo. *El epíteto en la lírica española*. Madrid: Gredos, 1970.

Téllez Rubio, Juan José. "Está sola y busca - Aproximaciones hacia la poesía de Ana Rossetti." *Zurgai* (Junio 1993): 82-87.

Ugalde, Sharon Keefe. "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti." *Siglo XX* 7, 1-2 (1989-90): 24-29.

_____. *Conversaciones y poemas. Nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

_____. "The Feminization of Female Figures in Spanish Women's Poetry of the 1980's." *Studies in Twentieth Century Literature* 16 (Winter, 1992): 165-84.

Villena, Luis Antonio de. *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986.

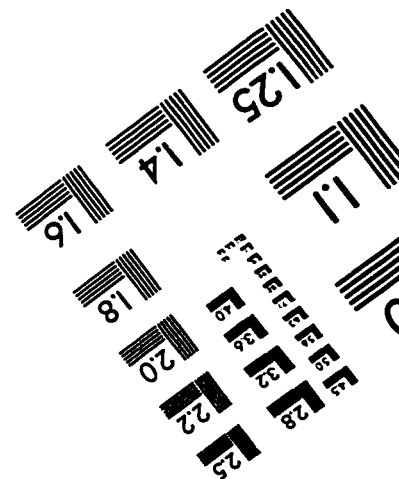
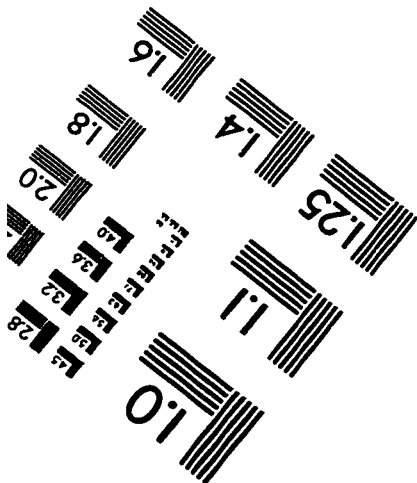
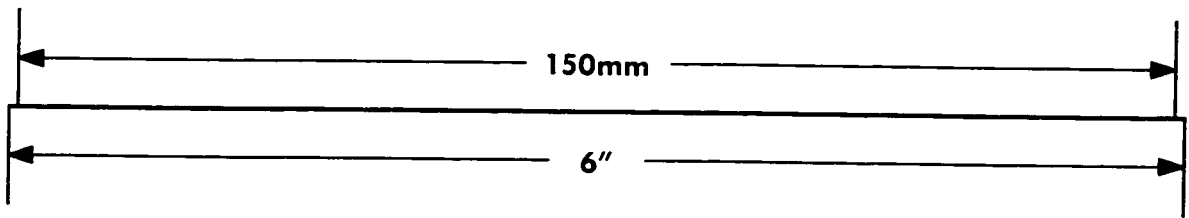
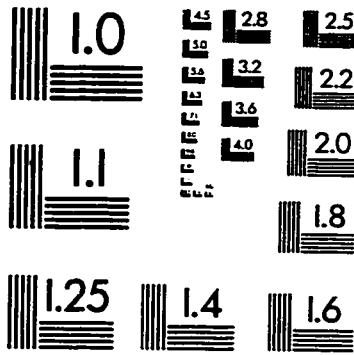
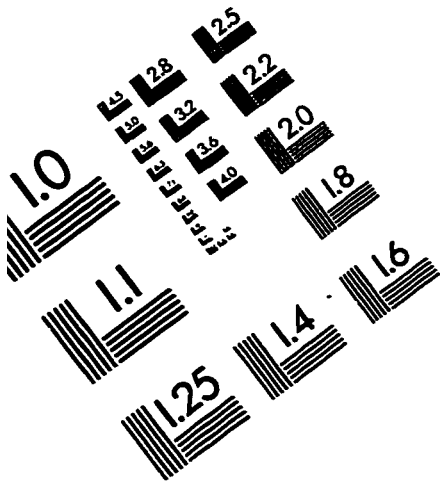
Wilcox, John C. "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 14.3 (Primavera 1990): 525-540.

_____. "Observaciones sobre el *Devocionario* de Ana Rossetti." *La chispa '89: Selected Proceedings* (1989): 335-44.

Williamson, Rodney. "Estilo y textualidad en *Devocionario* de Ana Rossetti." *España contemporánea* 9.1 (Primavera 1996): 71-80.

Zerillo, Silvia. "La construcción indiciaria de la experiencia poética en *Indicios vehementes* de Ana Rossetti." Diss. University of Ottawa, Ottawa, 1995.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved