

## Catulo y su “Lesbia,” una revisión: Ana Rossetti o la ilusión del deseo

Paloma Martínez-Carbajo

Ana Rossetti (1950-), la polifacética escritora gaditana, se nos presenta en *Indicios vehementes* (1985), “indecentemente” abierta a experimentar con el extenso terreno de la sexualidad. Su originalidad radica, a mi parecer, en que su intención parece ser la de ir más allá de la experimentación poética, la de arriesgarse con sus versos por tierras movedizas, y la de saltarse vallas que auguran amuralladas propiedades privadas reservadas, excepto en contadas ocasiones, a la privilegiada pluma masculina. La mera osadía de utilizar un motivo temático del tipo del erotismo implica ya una infracción de las leyes binarias “naturales” que han situado a la mujer en un contradictorio estado. Por un lado, se señala la excesiva sexualización femenina que contempla a la mujer como sujeta a los caprichos de su incontrolado y complejo cuerpo. Por otro, se acentúa la ausencia de placer del que, en teoría este salvaje cuerpo debería gozar, pero que, en la práctica, parece oxidarse ante la pasividad de su carácter y la falta de actividad—ya que esta última ha sido considerada, tradicionalmente, patrimonio masculino.

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

Esa concepción de lo real se revestirá de cierta carga transgresora que ejemplificará en poemas del estilo de “De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal” (39), perteneciente a su

primer libro, *Los devaneos de Erato* (1980), e incluido posteriormente en el libro antes citado, *Indicios vehementes*. Este poema no sólo invierte los papeles tradicionales del juego sexual, sino que los subvierte con la introducción del elemento lésbico en el discurso poético. Por supuesto, se podría rebatir esta afirmación, indicando que la presencia lesbiana en la poesía no es ninguna novedad, ya que Safo, hace más de dos mil años, habría insinuado con sus versos la posibilidad del amor y el erotismo homosexual femenino. Si bien esa referencia posee una sólida base, hay que reconocer que, en la historia de la literatura española, sin salirnos del pasado siglo XX, la presencia de textos lésbicos no se caracteriza precisamente por su abundancia.

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

La "bellísima Lesbia" (vv. 1, 8, 16) es una oportunidad difícil de rechazar, debido, según la voz poética, a sus evidentes encantos. Como se sugería anteriormente, el poema está empapado de referencias cuasi-directas a varios de los poemas del poeta latino de origen gálico, Catulo, dedicados a su amante, la igualmente hermosa Lesbia. No obstante, antes de analizar el fenómeno de intertextualidad existente entre estos dos autores, se hace nuevamente necesaria la referencia a la helénica Safo, habitante de la famosa isla de Lesbos, conocida por su particular comunidad femenina. Como sabemos por el mismo título, la temática promete ser homosexual femenina, y el nombre "Lesbia" es el más indicado para definir a un estereotipo de mujer lesbiana, en este caso, la seductora compañera de cuarto. En ese sentido, como indica Judith Butler en *Bodies That*

*Matter*, la importancia del nombre es esencial asimismo en el discurso de poder: “The naming is at once the setting of a boundary, and also the repeated inculcation of a norm” (8). Rossetti conoce muy bien la existencia de esos límites, tal vez ideas preconcebidas, y se aprovecha de ellos mismos para cuestionar la autoridad, y parodiar, como argumentaría Linda Hutcheon, lo que se considera canónico.

Volvamos, sin embargo, a Catulo y al buen uso que Rossetti hace de su poesía. Como es sabido, el poeta romano tiene varias composiciones, especialmente algunos de sus primeros poemas, en los que se invoca a una tal Lesbia. En su caso, también es éste un pseudónimo que el poeta dio a su amante por no poder utilizar en público su verdadero nombre, Clodia, ya que ésta pertenecía a una respetable familia patricia romana. En el poema número V de los comprendidos en el libro *The Poetry of Catullus* (18), editado por Charles Hubert Sisson, quien a su vez traduce los textos al inglés, rezan los primeros versos: “Vivamus, mea Lesbia, atque amemus, / rumoresque enum severiorum / omnes unius aestimemus assis” (1-3). “Vivamos y amemos, Lesbia mía, y que nos importen poco (un comino) los rumores de los severos ancianos.”<sup>1</sup> Obviamente, el poema de Rossetti contiene el vocativo a Lesbia en el primer verso, exactamente igual que en las otras dos estrofas; pero, al contrario de Catulo, el amor no aparece por ningún lado y, en su lugar, la desesperación toma posición.

Es importante reparar en esa referencia a los respetables ancianos que parecen dictar las normas de conducta, ya que, hacia el final del poema, Catulo vuelve a insistir en la presencia de un poder superior que impide el favorable desarrollo de su relación con Lesbia. Tras pedirle que le colme de besos, recuerda a su amada el peligro de exponer su felicidad al público, puesto que esta efusión de amor podría traerles problemas: “aut nequis malus invidere possit, / cum tantum sciat esse basiorum” (12-13). En otras palabras, “si seguimos dándonos tantos besos, podríamos atraer la desgracia hacia nosotros.” Curiosamente, esa desgracia vendría en la forma del tradicional mal de ojo, que es realmente lo que significa *invidere*.

Rossetti, por su parte, recrea una situación similar al introducir en sus versos finales la presencia de unos supuestos vigías que son el impedimento para que la poeta sucumba a la tentación que personaliza su compañera de cuarto. Así, como respuesta a su Lesbia particular, contesta:

[. . .] y no escancio el remedio  
que me es solicitado, oh Lesbia, y no te finjo  
amorosos juguetes para cada sentido  
ni hago ofrenda a Eros,  
es porque mis vigías  
me impiden avivarte en tu hoguera. (18-23)

Nos preguntamos, entonces, por la entidad y existencia de esos supuestos "vigías." Bien pudieran ser éstos viejos fantasmas católicos que aparecen en medio de la noche y la amedrantan con antiguas amenazas de pecado y condena perpetua. Bien podría tratarse de convencionalismos sociales, que todavía ven como antinatural la relación entre dos mujeres, entre otras cosas porque destruye el ideal falocéntrico y deja de lado la figura de poder masculino. Bien se perciben aquí sus propias convicciones y preferencias, que se convierten en guardas de la moral y de las restricciones que la misma voz poética se impone. O bien hace su entrada la propia superstición, siguiendo las palabras de Catulo, que lanza desgracias a los humanos que osan retarla con orgullo o con el exceso de amor: "da mi basia mille, deinde centum, / dein mille altera [ . . .]" (7-8). Con estos miles de besos, es de esperar la "envidia" de ciertos sectores. Por su parte, Rossetti también se refiere a una enorme cantidad de ósculos al sugerir una "provisión de besos" (3).

Sin embargo, esos censores oculares aparecerán de nuevo en la poesía de Catulo y se convertirán, además, en peligrosos chismosos. Así, en el poema VII, nuevamente, los últimos dos versos repiten la preocupación del poeta latino por esos rumores que no hacen más que impedir su satisfacción al besar a Lesbia, cuyo nombre aparece asimismo, en los primeros versos: "quae nec pernumerare curiosi / possint nec mala facinare lingua" (11-12). Esto es, "tal número de besos te daría que ni los curiosos podrían contarlos, y de los que las malas lenguas quedarían fascinados." Obviamente, su recelo por la opinión de estas fuerzas ajenas es superior, en ocasiones, a las ansias de amor por Lesbia. En el caso de Rossetti, no sabemos si utiliza este elemento de rechazo de manera literaria, siguiendo su modelo latino, o, si realmente su conciencia y principios le hacen rechazar tan atractiva propuesta; porque lo que no se puede negar es que su contemplación del cuerpo de la supuesta Lesbia se reviste de una belleza y un detalle dignos de resaltarse.

De este modo, a pesar de que la voz poética no parezca atraída por la presencia de Lesbia, es interesante apreciar el hecho de que cree, de todas maneras, un poema netamente sugerente y sensual. De nuevo, se podría argumentar que la autora no está más que repitiendo un motivo temático tradicional, pero, como ya se ha indicado con anterioridad, su originalidad radica, entre otras razones, en esa nueva refundición de la tradición. Rossetti hace notar su presencia femenina en el poema al mismo tiempo que alaba con sumo placer la belleza de otra mujer. Al hacerlo, el poema se convierte en un arco iris de sentidos y símbolos relacionados en muchos casos con distintas expresiones relativas a los órganos sexuales femeninos en forma de ingle, más obvia, fresa y oreja. Así, empezando por el olfato, aparece éste indirectamente a través de las alusiones a la fresa (15) y al lirio (13); el tacto se expresa mediante besos (3), manos juguetonas que enredan y desenredan cabellos (10); el saborear la "ácida fresa de [las]

mejillas” (15) nos remite al gusto; el oído se sugiere a través de ese reclamo (17), esa solicitud por parte de Lesbia, a pesar de que la voz poética se desentienda; por último, la vista es la estrella invitada que captura y unifica todas esas sensaciones que configuran esa especie de homenaje a la belleza femenina.

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

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

Rosa Sarabia, en su artículo “Ana Rossetti y el placer de la mirada,” publicado en la *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, ha comentado, en relación a la poderosa mirada de la autora, el hecho de que “la poeta [sepa] que vive en tiempos en que la mujer se da el placer de ver, mirar y observar sin la máscara de la inocencia o ingenuidad impuesta por la era victoriana del

franquismo, y que el mirar y ver traen consigo el conocer" (344). A continuación hace referencia a las palabras de Rossetti incluidas en la entrevista-prólogo de *Indicios vehementes*, cuando afirma: "Amo lo tangible, lo 'posible y me deleito en lo visible'" (344), citando a Lope de Vega.

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

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

Esta idealización se rodea, por otro lado, de términos muy floreados. Se resalta el carácter bulboso de sus labios (2), faciales y no tan faciales. Curiosamente, en el *Diccionario de la lengua española de la RAE*, se hace referencia a este tipo de yema que se define como gruesa y subterránea, con lo que se acercaría a una de las posibles acepciones que estamos sugiriendo aquí,

pero que además se caracteriza por tener unas hojas cargadas de sustancias de reserva (332). Esta reserva nos sugiere una especie de custodia de un bien preciado, en este caso su intacto sexo, sus labios vírgenes, que se ha de guardar para ser consumido y apreciado a su debido tiempo.

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

La cuestión de la intoxicación es bastante interesante, por su parte. Inicialmente, pareciera que la voz poética se ahogase, especialmente en la última estrofa, ante el “reclamo apremiante / de [la] voraz cutícula” (17-18), y pretendiera no atender el “remedio / que [le] es solicitado” (18-19). Intoxicante es asimismo el “mixtela” que fluye por el “alcochonado empeine” (5-6). Este aguardiente de origen mediterráneo está compuesto por hierbas aromáticas a las que se añade azúcar, de ahí su sabor dulce, y canela, para no olvidar el toque afrodisíaco. La combinación de todos estos elementos placenteros, alcohol, flores, mujeres, debería ser suficientes para atraer el interés de la voz poética, pero, por el contrario, la todopoderosa presencia de los “vigías” (22) le impide avivar la hoguera de Lesbia. Acto que parece de lo más contradictorio, ya que este tipo de versos no harían sino despertar todavía más los deseos de su compañera.

Esta aparente “heterosexualización” del objeto admirado puede tener que ver con la necesidad de crear una “ilusión” visual que satisfaga los requisitos de aceptación como ser completo y equilibrado sexualmente, desde el punto de vista tradicional. En otras palabras, como ser heterosexual. En ese sentido, esta apariencia coherente con los cánones sociales es desarrollado por Judith Butler en *Gender Trouble* cuando afirma que “[. . .] acts and gestures, articulated and enacted desires create the illusion of an interior and organizing gender core, an illusion discursively maintained for the purposes of the regulation of sexuality within the obligatory frame of reproductive heterosexuality” (136). La cohesión,

por tanto, entre ser interior y apariencia exterior es esencial en el proceso de adaptación. Es decir, la Lesbia de nuestro poema debería definirse, por sus atributos, como una Lesbia más cercana a la de Catulo, pero se convierte ahora en una Lesbia homosexual.

A través de la detalladísima suerte de apelativos que rodean a la figura de la misteriosa Lesbia, Rossetti sexualiza a esta medio-diosa que hasta ese momento parece haber carecido de "sexo," y adquiere ahora gran importancia con la identificación de la protagonista poética. Como apunta asimismo Butler: "The body is not 'sexed' in any significant sense prior to its determination within a discourse through which it becomes invested with an 'idea' of natural or essential sex. The body gains meaning within discourse only in the context of power relations. Sexuality is a historically specific organization of power, discourse, bodies and affectivity" (92). De esta manera, Lesbia es presentada como ideal femenino desde el punto de vista de una concepción tradicional masculina. Sin embargo, la apreciación de ese atrayente ideal no va a venir de parte de una mirada falocéntrica. Al contrario, Rossetti, desde su postura de mujer, va a sexualizar a otra fémina, apoderándose, de esta manera, del poder otorgado a los hombres. Esa usurpación de poder le permite a la poeta ofrecer otra visión, tal vez, ginocéntrica, como quizás la llamaría John C. Wilcox, tal vez simplemente una réplica del modelo masculino. De todas formas, como ya se ha sugerido antes, se aprecia una intención consciente por alejarse de modelos patriarcales establecidos, y Rossetti lo indica muy bien al elegir muy sutilmente los adjetivos, al seleccionar los sustantivos, y al escoger sus verbos.

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

caresses are intended less to gain possession of the other than gradually to re-create the self through her; separateness is abolished, there is no struggle, no victory, no defeat; in exact reciprocity each is at once subject and object, sovereign and slave; duality become mutuality” (82). Se esté o no de acuerdo con esta afirmación, se debe reconocer que ése parece ser el cariz, al menos parcialmente, de este tipo de juego amoroso que la voz poética femenina lleva a cabo con su receptora.

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

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

Podríamos sugerir además, que, a través de la esmerada descripción por parte de la autora, Lesbia pertenece a una serie de seres netamente particulares, a los que se refiere Homi Bhabha en su libro *The Location of Culture*. En un momento dado, parafrasea a Foucault cuando éste último habla de un tipo peculiar

de sujetos que se caracterizan por su extremada individualidad y que, como ocurre con el lesbianismo de la protagonista, se sitúan en los márgenes de lo social, dando lugar a una tensión que puede producir la sociedad disciplinada (151). La mera presencia de un representante de un colectivo marginado que no acepta las reglas del juego heterosexual despierta una serie de tensiones que pueden situarlo aún más en esos márgenes foucaultianos donde se reúnen los "intocables" de la sociedad.

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

Por su parte, Jean Baudrillard, en *Cool Memories*, al hablar de ese período socio-cultural-económico que configura la posmodernidad, afirma que "postmodernity is the simultaneity of the destruction of earlier values and their reconstruction. It is renovation within ruination" (93). Podemos suponer, pues, que esa idea parece ser parte del proyecto de Rossetti, ya que, sin renunciar a la utilización de temas y técnicas narrativas canónicas, se atreve a renovarlas formalmente y subvertirlas con la introducción de motivos temáticos, en este caso el lesbianismo, que todavía hoy no tienden a ocupar la mayoría de las páginas de nuestra literatura. Todo esto, exhibiendo a lo Hélène Cixous, una especie de *jouissance*, como sugiere John Wilcox en *Women Poets of Spain*, al subvertir la visión y versión falocéntrica de la sociedad, pero todo dentro de un marco de la *jouissance*. Para Rossetti, el erotismo es la técnica que le permite afrontar y confrontar su realidad, su historia, y la Historia literaria (297). Tomando del

exterior los elementos atractivos que le ofrecen su condición de mujer, los convencionalismos sociales, los tabúes tradicionales, y las férreas restricciones literarias, aprovecha para hacer algo radical; se atreve, como en el poema analizado, a sugerir formas alternativas sexuales y osa reciclar figuras masculinas de la talla de Catulo, redefiniendo de esta manera mitos de la tradición. Toma, corta, desecha, plagia, y aprovecha, consciente del clima propicio para la novedad y la experimentación. Es un producto de su temporalidad circundante en la que hay cabida para todo y donde todo vale.

### **Notas**

---

<sup>1</sup> Traducción mía, del latín al castellano, como a partir de ahora en todo el artículo.

### Obras citadas

- Baudrillard, Jean. *Cool Memories*. Trad. Chris Turner. London: Verso, 2003.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trad. y ed. Howard Madison Parshley. New York: Knopf, 1993.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bundy, Nancy L. "Entrevista con Ana Rossetti." *Letras Femeninas*. 16.1-2 (1990): 135-38.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- Catullus, Gaius Valerius. *The Poetry of Catullus*. Trad. Charles Hubert Sisson. New York: The Orion P, 1967.
- Foucault, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Trad. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990. Vol. 1 of *The History of Sexuality*. 3 vols.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1989.
- Keefe Ugalde, Sharon. "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti." *Siglo XX*. 7.1-2 (1989-1990): 24-28.
- Lehner, Ernst, and Johanna Lehner. *Folklore and Symbolism of Flowers, Plants and Trees*. New York: Tudor, 1960.
- Real Academia Española. Diccionario de la lengua española*. Vigésima primera edición. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Rich, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry*. New York: Norton, 1986.
- Rossetti, Ana. *Indicios vehementes*. Madrid: Hiperión, 1994.
- . *Punto umbrío*. Madrid: Hiperión, 1995.
- Said, Edward. "Representar al colonizado. Los interlocutores de la antropología." *Cultura y tercer mundo; Cambios en el saber académico*. Ed. Beatriz González Stephan. Caracas: Nueva Sociedad, 1996. 23-59.
- Sarabia, Rosa. "Ana Rossetti y el placer de la mirada." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 20.2 (1996): 341-59.
- Servovideo, Mirella. "Ana Rossetti's Double Voiced Discourse of Desire." *Revista Hispánica Moderna*. 45.2 (1992): 318-27.
- Wilcox, John C. "Ana Rossetti y sus cuatro musas poéticas." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. 14.3 (1990): 525-40.
- . *Women Poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Vision*. Chicago: U of Illinois P, 1997.