

TIEMPO, AMOR Y SILENCIO EN *PUNTO UMBRÍO* DE ANA ROSSETTI

M.^a ISABEL LÓPEZ MARTÍNEZ

Cuando el lector se enfrenta a un libro de nuevo cuño, del ayer más cercano como sucede con *Punto umbrío* de Ana Rossetti –publicado por Hiperión en 1995– una inquietud asalta: hasta dónde la aportación, hasta dónde las voces antiguas atraviesan el tejido recién hilado. Las causas de tal interés son diversas; por una parte, habituados a logros clásicos, tememos y deseamos la audacia, tenso nuestro horizonte de expectativas. Por otra, intentamos comprender los sustratos profundos ya que, de seguro, nos proporcionarán las claves que abran la interpretación y la valoración artística si procede.

Señalar que el último libro de poesía de la escritora gaditana se levanta sobre tres pilares temáticos como son el tiempo, el amor y la palabra significa sólo circunscribirlo a una tradición lírica de siglos y, en consecuencia, no informar casi nada. Sin embargo, mostrar a través del análisis cómo se entrecruzan estos temas y se vivifican unos a otros cargándose de significados peculiares supone cierta contribución hermenéutica y quizá abra algunas rendijas que ayuden a vislumbrar el modelo de mundo y el sistema poético de esta autora.

El tratamiento del tiempo es tan relevante que surge ya en el tríptico de apertura, destinado a proyectar luz sobre tres puntos umbríos en el recuerdo: la infancia (I), la adolescencia (II) y «el tiempo sin tiempo de la felicidad perfecta» (III). El poema siguiente, despojado ya de numeración, va introducido con «Pero ahora», palabras que ceden paso al presente, a cuyos desciframiento y vivisección se dedicará el resto del libro.

Además de esta tríada de composiciones, en las ocho siguientes el tiempo deviene motivo capital, aunque no exclusivo pues, como indicamos, a menudo se entreteje con amor y silencio. Ana Rossetti lo aborda, en principio, desde una perspectiva clásica y, así, en el plano de la *elocutio* le atribuye verbos como

«fluir» (pág. 13), que conectan con la visión heraclitiana, o lo hace término fórico de río («y es del todo imposible domar el río del tiempo» pág. 15), siguiendo huellas bíblicas muy extendidas en el dominio hispánico sobre todo a partir de Jorge Manrique.

Para Rossetti, como para muchos escritores que han dado un sesgo existencial a su obra —entre quienes destacan los del Siglo de Oro— la gran desazón que provoca reflexionar sobre el tiempo viene causada al comprobar su devenir inexorable (*tempus irreparabile fugit*) porque, en última instancia, la meta es la muerte. Por eso, siguiendo la imagen de ascendencia bíblica de hombre como reo, algunos poemas se tiñen de un léxico prolijo en condenas y ejecuciones que nos recuerda con ecos petrarquistas al Góngora angustiado en sus últimos sonetos¹ por no citar al propio Quevedo, al escribir Rossetti «el tiempo es sólo una tregua, un paréntesis, una cuenta atrás inexorable / y no hay otro alivio, ni un acaso más cierto, que el de acabar».

No obstante, se aleja la gaditana de los escritores barrocos cuando cobra un tono sentencioso y asegura: «Mi albedrío consiste en poder desertar» (pág. 18). El hombre del XVII se ve apresado férreamente al tiempo y al pesar que comporta reflexionar sobre él y vivirlo sintiéndolo empuje hacia la muerte. Cree que no debe ejercitar su libertad en adelantar o retrasar el fin porque las normas morales lo impiden². Sin embargo, en el siglo XX, tras los existencialismos y el marxismo, tras la «muerte de Dios» de Nietzsche, se abre la posibilidad de «desertar». En el texto de Rossetti, el verbo puede entenderse, aunque de manera dudosa, también como abandono de la preocupación existencial.

Cuando en el libro estos pensamientos resultan más sombríos, suena la antigua voz del *carpe diem*, si bien despojada de alharacas y de júbilo. Se puede optar por el presente, aunque «sin embargo, embarga» (pág. 19) y el dolor permanece.

Ciertos poemas despliegan la mirada hacia el recuerdo, que se torna inasible (pág. 23). El terror por el fin convierte a la vida en una «partida de dados», «amañada o no» (pág. 23), pues no se sabe realmente hasta qué punto interviene el azar y hasta qué punto el hombre puede esforzarse para vencer el destino y, delineando su propia existencia, ganar la partida. El pesimismo parece rebosar cuando leemos «Has perdido, y con tu vida pagas» (pág. 30),

¹ Vid. «Cuantos forjare más hierros el hado / a mi esperanza, tantos oprimido / arrastraré cantando, y su rüido / instrumento a mi voz será acordado», Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1981, pág. 253.

² Una exposición detallada de esta mentalidad se encuentra en el libro clásico de José Antonio Maraval. Para el cambio de valores, vid. Paul Hazard, *La crisis de la conciencia europea*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

continuando con las imágenes señaladas. Por contra, en el mismo poema y con la técnica de lucha reiterada en el libro –que se plasma en frecuentísimas antítesis– parece hallarse una solución. El ser arrojado al vacío, a la soledad y a la derrota, entrevé que en el otro, en su semejante, puede encontrar la respuesta. Por eso, entre la maraña de negaciones brota débilmente esta semilla: «en vano confías, ya en el vacío, en el más angustioso vacío, en que alguien, aun, se te cruce al vuelo y desvíe la caída» (pág. 30).

A partir de este poema el libro adquiere un tono más optimista; tras la desolación nace, tímida, la confianza en otro ser humano que actúe como salvador. En este aspecto me recuerda la trayectoria de algunos creadores de la postguerra española que preconizan que, después de la destrucción suprema, quizá la posibilidad de dar sentido a la supervivencia se cifre en la solidaridad, expuesta en una amplia gama que va desde lazos de amistad, de compañerismo o de amor a la pareja. Vicente Aleixandre es el gran poeta representativo de esta tendencia, sobre todo en lo que se ha conocido como su segunda época.

Y como Rossetti abre paso a la esperanza, tras el poema 12 surge el tono amoroso como eje de las composiciones que le siguen, a veces conjugado con metapoésia.

Cuando el libro va derivando hacia su fin (pág. 51), torna la preocupación temporal. Continúa la búsqueda de medios, de argucias para ganar la partida, esto es, para vencer el devenir, y entra en escena la memoria, esa que «avizor, atrae, rescata y no consiente que lo pasado pase» (pág. 51). Con este presupuesto toca Ana Rossetti terrenos muy del agrado de la actual «poesía de la experiencia», que halló en la memoria rescoldos del pasado capaces de prender llama al presente atrayendo calor antiguo³. Del «imán de la memoria» (pág. 53) habla plástica y bellamente la gaditana. Se ha de luchar, no obstante, contra un pertinaz enemigo, el olvido, que a veces parece salir victorioso, pues cree Rossetti que el recuerdo está abocado al desvanecimiento (*vid.* «Algún día hoy no habrá ocurrido» pág. 53), a ir borrando progresivamente la identidad de lo vivido y por eso surge la constancia de hallarse «en un presente de inmóvil desconsuelo» (pág. 53).

El segundo motivo relevante en el libro es el amor que, como hemos anunciado, no aparece autónomo en poemas específicos, sino interconectado al tiempo y, sobre todo, a la poesía. La autora establece calas históricas en la evolución del sentimiento y a ello obedece la rememoración de su despertar en la adolescencia, eje del poema que comentaremos. No obstante, la mayoría

³ Una representación muy hermosa del valor del recuerdo, entroncado con la lucha contra el tiempo, la ofrece Francisco Brines en *La última costa* (Barcelona, Tusquets, 1995), libro publicado en el mismo año que *Punto umbrío* y que muestra la vigencia de estas preocupaciones.

de las composiciones se consagran a meditar sobre un amor —o el Amor en general— en el momento desde el que se escribe. La reflexión está marcada por los contrastes. Por ejemplo, desde la infancia la soledad se aprecia como refugio, «punto umbrío» (pág. 9) donde cobijarse, y el silencio actúa de «escudo impenetrable» (pág. 9); en consecuencia, el miedo arrecia cuando se impone la necesidad de romper ambos estados para dar paso al afecto («Se reniega de la soledad, manifestándola: / Porque lo que es expresado se comparte» pág. 25). Se adivina un deseo de que el amor permanezca dentro del corazón como «promesa silenciosa, emoción quieta, secreto enamorado, garantía de lo que alguna vez será: serás posible tú, Amor, amor mío» (pág. 35). Hacerse efectivo en el exterior, quebrar el recinto interno, supone correr peligros al perder la ciudadela defensiva (*vid.* «Si recordaras, amor mío, qué es lo que te aguarda tras las seguras paredes de la espera» pág. 41). Al desarrollar estos aspectos acoge Rossetti un viejo tópico bíblico, derivado de la ecuación germinal alma=casa, que presenta las afecciones profundas situadas en lugares defensivos. Su difusión fue lata en la poesía de cancionero medieval y en el petrarquismo, por citar casos ilustrativos⁴.

La selección de estas imágenes responde en última instancia al afán de dar plasticidad a lo abstracto y, por otra parte, a su fácil conjugación con otras destinadas a hacer explícitas las nociones de lucha. Los combates se entablan entre la necesidad de llevar a la práctica el sentimiento y la sensación ataráxica que antes de esta acción el sujeto puede hallar: esa «quietud, misterioso vacío, lugar inamovible, punto impar, cero sagrado» (pág. 43), palabras que resultan axiales y de las que el título del libro se hace eco.

En algunos poemas parece que la expresión del amor gana la lid y vence a oscuros temores, incluso al inexorable devenir cronológico: «Porque se amará lo imposible y se amará tal cual es: estático y permanente, como una referencia en el cambiante transitar del tiempo» (pág. 45). La conclusión irremisible es «estás muerto de muerte enamorada», porque el sentimiento vence al letargo y al presumible olvido; entonces, el ser sólo puede ofrecerse, dejarse llevar, ya sin resistencia, pues «No hay lugar para el ardid, no hay escondite» y sólo queda exclamar —con reminiscencias de nuevo bíblicas, aunque traídas a lo profano— la frase con que María acepta la inexplicable

⁴ Por ejemplo, resulta clara la vinculación entre mundo interior del hombre y edificios en la parábola evangélica del sabio que edificó su casa sobre roca y del necio que la levantó sobre arena (Mateo, 7,24-29). En sentido afectivo el espíritu del amante se ve cómo fortaleza en «Castillo d'amor» y «Escala d'amor» de Jorge Manrique (*Poesía*, Madrid, Cátedra, 1979, págs. 89-95). Santillana aconseja: «Busca los bienes morales, / ca son muros / firmes, fuertes e seguros, / inmortales» («Proverbios», n.º LXXIV en *Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pág. 73). Para San Juan de la Cruz, el alma sale «sin ser notada, / estando ya mi casa sosegada» (*Poesía*, Madrid, Cátedra, 1989. Santa Teresa desarrolla el tópico en el *Castillo interior o Las moradas*).

voluntad divina y Rossetti acaba su libro: «Hágase en mí lo que tu dardo indica» (pág. 65).

La densidad del poemario se aprecia especialmente cuando la autora, siguiendo la pauta de clásicos como Cervantes, Bécquer o Juan Ramón Jiménez, deja traslucir en la palabra amorosa la reflexión metapoética. Desde esta perspectiva, el libro retrata también la batalla entre el renacer de la inspiración y el miedo a expresarla en la escritura. Altamente representativo resulta el poema «Si recordaras, Amor mío, qué es lo que te aguarda tras las seguras paredes de la espera» (pág. 41) donde, actuando con la técnica denominada por Bousoño de «engaño-desengaño»⁵, parece que las frases tratan sobre el consabido pavor a dar rienda suelta a la emotividad, volcándola al exterior; sin embargo, el vocativo «Amor mío» se refiere en definitiva al «dulce silencio mío, mi único tesoro, insensato e irreductible sentimiento»⁶.

En una serie de poemas el silencio condensa distintos valores. En primer lugar, se relaciona con un ser angustiado y solo, «con el corazón incomunicado, atisbando cada sombra que pisa, cada pisada, cada vestigio» (pág. 15). Este ser a veces espera la llegada de una tabla de salvación (el otro), y a veces sufre al contemplar la mordedura de las horas. En segunda instancia, el silencio se yergue como protector de la soledad ya desde las páginas de apertura de la obra, donde la citada combinación actúa de materia básica y, por tanto, imperecedera en el recuerdo de la infancia. Se entrevé, por deducción, que este silencio equivale a «quietud, misterioso vacío, lugar inamovible, punto impar, cero sagrado» (pág. 43), es decir, el estado de felicidad. No obstante, como en todo el libro prima la idea de lucha, se nos anuncia: «Se reniega de la soledad, manifestándola. / Porque, lo que es expresado, se comparte. / Se contradice el silencio, si se explica. / Y aun si no se explica: / Porque, el silencio, si se le atiende, habla» (pág. 25). La escritura, al ser comunicación, fractura la soledad apacible y la falta de voces. Los dos últimos versos rozan la *estética del silencio*. La ausencia de palabras, los términos que se guardan y es preciso adivinar, los huecos y blancos, informan⁷.

⁵ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, 6.ª ed., cap. VII, «Los signos de indicio y la técnica de engaño-desengaño», págs. 165-186.

⁶ Otro texto en la misma línea es «Por qué mi sangre no te quiere, verbo» (pág. 33), que guarda el lamento del sujeto lírico —en clave del tópico del dolor que causa el proceso creativo en arte— por la desazón que motiva la voz inasible, aunque necesaria. El primer vocativo («verbo») se torna al final de los versos en «Amor mío», circunstancia que asegura la doble codificación. La dificultad de apresar la palabra y los problemas para centrar el afecto se ligan indisolublemente («Por qué, Amor mío, / eres mapa ilegible, / flecha desorientada, / regalo ensimismado en su intacto envoltorio, / palabra indivisible que nace y muere en mí» pág. 33).

⁷ La semiología y la hermenéutica especialmente han abordado estas cuestiones. Así, por ejemplo Umberto Eco, revisando la teoría de la información aplicada a la literatura cree que todo texto, y especialmente los vanguardistas, va comunicando conceptos a través de las palabras

Llegados a este límite, Rossetti se plantea el valor de la escritura en el poema «Aun la escritura deja atrás sus renglones desatando su incontenible estela» (pág. 25). La letra, con eco machadiano, es «estela», lo que induce a pensar que su fin último es borrarse, porque aunque despliegue su estrategia para atacar a la fugacidad de la vida, progresivamente se desvae. Las palabras son caretas de las cosas y no rompen nunca «el pacto que liga la fragilidad a la existencia» (pág. 27)⁸.

Por otra parte, la palabra como vicaria de las cosas, como arma contra la contingencia, no tiene valor para Rossetti, quien parece desengañada y sin fe en el tópicos que tan aquilatadamente cantaba Shakespeare en sus sonetos y en especial en el número XVIII, que acaba con el pareado: «So long as men can breathe or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee».

Además del cultivo barroco, destaca la productividad del motivo en el siglo XX, de la mano de Juan Ramón Jiménez, Unamuno, Miguel Hernández que lo lleva a terrenos de relación paterno-filial, etc.

explícitas, pero se insinúan otros dejando huecos informativos que cada lector, según su competencia, puede llenar. De la posibilidad de cubrir estas lagunas con presuposiciones diferentes surgen las distintas interpretaciones. (Vid. U. Eco, *La obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965.) Maurice Blanchot llamó ya la atención sobre la fuerza que ejerce la escritura sobre el poeta, a pesar de la consciencia de que escribir sea sólo buscar las sombras de las palabras (vid. *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955).

Roland Barthes también da importancia al lector en el proceso de interpretación, lector que se pliega al «croquis» diseñado por el autor, pero que a partir de ahí desarrolla «las asociaciones engendradas por la literalidad del texto» (pág. 37), con la dificultad añadida de la densidad del discurso, ya que éste subsume una multiplicidad de códigos intraliterarios, culturales, etc. (vid. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 34 ss.).

⁸ Coincide Rosetti con planteamientos sobre el tema expuestos por Emilio Lledó en *El silencio de la escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1992. Para el pensador, el *logos* arranca al hombre de la inmediatez. En la cultura occidental la transmisión oral de los primeros poemas estaba relacionada con el anhelo de recuperar mediante la memoria lo ausente, lo querido o lo soñado, aunque era inevitable «el desgaste y la palidez de las imágenes evocadas» (pág. 22). Anuncia Lledó:

«La escritura fue el gran descubrimiento para vencer esta claudicación ante el tiempo, esta limitación ante el presente. Convertida la voz en signo para los ojos, fijada en algo más estable que el aire semántico en donde por primera vez se articuló, el tiempo de la vida humana adquiría una nueva forma de consistencia en el tiempo de las cosas. Los rasgos que perduraban en la piedra o en el papiro iniciaban otra forma de existencia e inventaban otra forma de temporalidad» (pág. 23).

Lledó refiere el mito de Theuth y Thamus que contiene el *Fedro* de Platón y llega a la siguiente conclusión:

«Pero el olvido escrito lleva consigo otra especie de soledad. El escrito es olvido. Olvido de su origen, de los latidos concretos de aquel tiempo en que fue engendrado, y, sobre todo, el escrito es causa del olvido. La letra se aplasta sobre la lisa superficie de la materia que la sustenta y habla a sus lectores desde esa «superficialidad». Entender es, sin embargo, una forma de interiorización, una forma de intimidad. El escrito no sólo no habla sino que, además confunde. La confianza en el hecho de que algo esté escrito servirá, únicamente, para silenciar el posible diálogo. La seguridad de lo ya escrito otorga una inerte consistencia que transforma el diálogo en monólogo» (pág. 24).

Dados los indicios metapoéticos del libro, el último poema es susceptible de interpretarse ya no sólo en la clave amorosa citada, pues el juego luz-oscuridad supone un consabido «topos» para referirse a la lucha entre la pujanza de la palabra y el silencio. Entendido así, la densidad semántica impregna la aparente sencillez de estos versos: «Como si una linterna me arrancara de en medio de la noche, / así me descubriste, así me señalaste. / Así horadaste mis silencios escarpados y troquelaste la frontera de mi isla. / Nombrándome me expones, me sitúas en el ojo de la diana. / No hay lugar para el ardid, no hay escondite. / Soy blanco paralizado, centro de voluntad, destino de tu atención y tu advertencia. / ¿A qué esperas? / No rehuyo la luz. / Hágase en mí lo que tu dardo indica» (pág. 65).

La luz que pone al descubierto al ser y lo saca de la oscuridad constituye una imagen reiterada en el libro. Precisamente el poema anterior al citado utiliza el lugar común que iguala hombre y barco para referirse al sentimiento profundo del individuo que busca la compañía del otro, es decir, la luz del faro, aunque los destellos sólo sirvan para mostrar el «inacabable desierto interior» (pág. 63), porque todavía la autora no ha llegado a la renuncia, a dejarse penetrar por la luz, al «quedéme y olvidéme» de San Juan de la Cruz, y sólo se halla en estado de expectante búsqueda.

La conexión entre los poemas últimos a través de las imágenes repetidas ilustra la técnica general de reiterar unidades que paulatinamente van llenándose de sentido. Pueden oscilar desde simples términos como «tiempo», «amor», «silencio», hasta sintagmas como «punto umbrío» – o cada uno de sus componentes agrupado a otros vocablos– e incluso figuraciones como la luminosidad citada. La reiteración da coherencia al poemario, a pesar de sus distintas ramas temáticas. Se acompasa con vaivenes de moldes métricos y retóricos, como por ejemplo los paralelismos o la anáfora que después tendremos ocasión de analizar con detalle.

Dentro de la caracterización general del libro no hay que olvidar la asunción de voces de otros escritores. Nos referimos a lo que Barthes denominó «hojaldre del discurso» o «apariencia de cebolla», es decir, a los sucesivos estratos o citas intertextuales pujantes bajo la superficie elocutiva⁹.

Aun fuera del texto artístico, según ha explicado la filosofía del lenguaje y la teoría literaria, las palabras arrastran historia, valores, connotaciones. Ello se incrementa en literatura y especialmente cuando remiten a otros discursos, formando imbricaciones de estratos semejantes a las reelaboraciones seculares de la catedral de Chartres con las que ejemplificaba George Steiner el proceso

⁹ Roland Barthes, *Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 159. Para los problemas de intertextualidad véanse los libros clásicos de Bajtin, Kristeva y Genette.

de *traducción* que se halla en la base de las superposiciones y asimilaciones que constituyen la herencia¹⁰.

Ana Rossetti también deja traslucir en sus poemas de ahora («nidos de hogaño») el vuelo de los poetas precedentes («pájaros de antaño») con diversas técnicas y finalidades. A veces incorpora meros tópicos patrimoniales, como los citados (casa=cuerpo, hombre=barco, perduración por el arte, etc.). En otras ocasiones ciertos elementos toman una orientación próxima a escritores concretos, con lo que rozan el limen de la intertextualidad. Así ocurre con el poema que empieza «Creí que te habías muerto, corazón mío, / en Junio. / Creí que, definitivamente, te habías muerto: / sí, lo creí. / Que, después de haber esparcido el revoloteo púrpura de tu desesperación, como una alondra caíste en el alféizar; que te extinguiste como el fulgor atemorizado de un espectro; que como una cuerda tensa te rompiste, con un chasquido seco y terminante» (pág. 59).

La metáfora que liga corazón y pájaro es bastante común, ya que puede rastrearse incluso en el folklore¹¹.

En el siglo XX la ecuación es desarrollada de manera prolija por Juan Ramón Jiménez, quien, por ejemplo, escribe en la composición n.º 42 de sus *Sonetos espirituales*:

*Se entró mi corazón en esta nada,
como aquel pajarillo, que volando
de los niños, se entró, ciego y temblando,
en la sombría sala abandonada.*

¹⁰ Steiner escribe: «En la bóveda subterránea de Chartres, el guía nos cuenta que la construcción que se alza como una torre por encima de nosotros encierra, y es literalmente el resultado, de seis catedrales anteriores, que están imbricadas una en otra. /.../. Las «reglas de reescritura» varían mucho, según el género y la época. Tennyson no imita ni traduce como Pope. Las variaciones que hace Picasso en torno de Velázquez poseen una estética distinta de la que anima a Manet cuando echa mano de Goya. Pero el problema central reside en que las metamorfosis tienen como estructura profunda y articuladora un proceso de traducción. Es este proceso, y la corriente ininterrumpida de transformaciones y desciframientos recíprocos que ella desencadena, lo que asegura y determina el código de la herencia en nuestra tradición». *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, F.C.E., 1981, pág. 502 ss.

¹¹ Vid. las siguientes coplas: «Mi corazón volando / se fue a tu pecho, / le cortaste las alas / y quedó dentro, / Por atrevido / sse quedará por siempre / en él metido». Recogida por Fernán Caballero, *Obras de Fernán Caballero V*, tomo 140 de la B.A.E., Madrid, Atlas, 1961. Con variantes en la seguidilla simple y cambio total en el bordón («quíerelo mucho, / ya que vivir no puede / lejos del tuyo») la recopilan Antonio Machado y Álvarez, *Cantes flamencos*, (1881), Madrid, Espasa Calpe, 19, pág. 101, y Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles* (1881), Buenos Aires, Bajel, 196, n.º 2.250. «Mi corazón volando / se entró en el tuyo; se quebraron las alas, / salir no pudo. / Y está contento: / ¡cómo que el pobrecito / se halla en su centro!», *Ibidem*, n.º 2.249.

*De cuando en cuando intenta una escapada
a lo infinito, que lo está engañando
por su ilusión; duda, y se va, piando,
del vidrio a la mentira iluminada.*

*Pero tropieza contra el bajo cielo
una vez y otra vez, y por la sala
deja, pegada y rota, la cabeza...*

*En un rincón se cae, al fin sin vuelo,
ahogándose de sangre, fría el ala,
palpitando de anhelo y de torpeza¹².*

Ana Rossetti utiliza la analogía corazón-pájaro para hacer más plástico el abatimiento del sentir profundo del individuo que, tras esfuerzos tenaces, decide rechazar la parte afectiva de su ser, aunque al final del poema se nos desvela la resurrección del órgano cardíaco-ave, esto es, la afloración nueva del plano afectivo. Juan Ramón Jiménez no circulaba por vías semánticas del todo opuestas; su corazón, imagen también de su sentir, se introduce en «esta nada», en la asepsia afectiva y, según norma en su obra, creativa. Sin embargo, lucha por salir de ella, aunque no lo consigue. En el final diferente y en el sistema retórico utilizado –con alegoría más continuada y orgánica en el moguereno, y entretelado con otros motivos en la gaditana– residen las principales diferencias.

Vicente Aleixandre también deja aflorar la analogía con insistencia, bien mostrándola directamente («tu corazón gemelo del mío /.../ tu corazón gemelo como un pájaro en tierra»¹³), bien a través de otras unidades interpuestas en la cadena topológica, consecuencia del ímpetu surrealista por la yuxtaposición. Así sucede cuando el sentir que el corazón representa se conecta por metonimia con su manifestación externa, el beso, en esta serie: «Beso alegre, descuidada paloma, corazón que no intenta volar porque basta el calor, / basta el ala peinada por los labios ya vivos»¹⁴.

Aunque mucho más simplificada, la técnica de Rossetti resulta próxima a la de Aleixandre por la tendencia a la enumeración y por el soporte métrico versolibrista que origina ritmos comparables. El significado para el autor de *La destrucción o el amor* es variable y las cadenas discursivas pueden ilustrar la suma alegría del amor conseguido, pero también la tragedia de la angustia íntima, con planteamientos cercanos en este último caso al mito de Prometeo.

¹² Juan Ramón Jiménez, *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1967, pág. 59. Vid. también el soneto «Siesta» (pág. 44) del mismo libro. Estudio esta imagen y su relación con el folklore en mi libro *La poesía popular en la obra de Juan Ramón Jiménez*, Sevilla, Exma. Diputación Provincial, 1992, págs. 321-340.

¹³ Vicente Aleixandre, *Obras Completas*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1968, pág. 405.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 428.

Ya no es pájaro el corazón; el ave-angustia lastima lo más profundo del órgano cardíaco¹⁵.

El mismo poema de Rossetti en donde se levanta la analogía anterior acaba con esta apóstrofe al corazón: «Yahí estás otra vez inocente, sin acusar enmienda o escarmiento, guiando, dirigiendo, adentrando en ti el peligro, como si fueras invulnerable o sabio, como si, recién nacido apenas, ya fueras capaz de distinguir, en el mellado filo del clavel, / la espada» (pág. 60). Las palabras últimas remiten al libro de Alberti *Entre el clavel y la espada*, donde el binomio tiene que ver con la opción estética personal, una vez acabada la guerra civil y la poesía estrictamente de lucha, por la conjugación de belleza y preocupaciones sociales. Rossetti altera la dirección semántica, pues, después de describir la angustia que abate al corazón, pinta su renacer «sin cicatriz ni señal» y su osada capacidad para comprender que la hermosura, la alegría, lo positivo que la flor representa posee un «mellado filo» que conecta con el ala del arma, esto es, el dolor. El ser, levantado por la belleza, el cariño o afecciones elevadas, arrastra el pesar que deviene consustancial a los primeros.

En el juego de cambiar los vectores semánticos de fragmentos conocidos se inscriben estos versos: «Si el vaso existe para dar forma a la sed, / el dolor para calibrar la prueba y, con las sombras, / los agudos relieves de la luz se afilan, / por qué no entiendes que tú, sólo para que él sea, eres:» (pág. 55). De nuevo el sujeto lírico invoca al corazón (tú) y bajo la tercera persona palpita el Amor. Desde esta perspectiva, se plantea que la razón de la existencia de los entes puede no estar en ellos mismos, sino en la finalidad, en la función externa que realicen. De este modo el vaso no sirve para contener el agua, pues su cometido es hacer plástica la sed, el dolor no tiene explicación *per se*, sino que da relieve a la prueba; la sombra sólo realza la luz; el sentimiento íntimo únicamente cobra verdadero sentido cuando se ama, pues «Por ti y en ti tú no eres nada. / Y él en sí mismo siempre será Amor» (pág. 55).

La autora utiliza, en consecuencia, tres ejemplos –vaso, dolor y sombra– para ejemplificar el aspecto último: el destino del corazón es amar. El primero parece jugar con la famosa cuarteta de Antonio Machado:

*Bueno es saber que los vasos
nos sirven para beber;
lo malo es que no sabemos
para qué sirve la sed*¹⁶.

Lanza Rossetti una respuesta muy en la línea machadiana de la mirada al otro, la indagación del sentido fuera de los límites del ego. Cantares del autor

¹⁵ Vid. María Isabel López Martínez, «Vicente Aleixandre y el mito de Prometeo», *Archivo Hispalense*, n.º 230, 1992, págs. 95-112.

¹⁶ Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1975, pág. 226.

de *Campos de Castilla* lo manifiestan, algunos recogiendo la grata simbología del agua y sus adyacentes, como:

*¿Todo para los demás?
Mancebo, llena tu jarro,
que ya te lo beberán¹⁷.*

Otros hacen gala de diferentes campos léxicos:

*Los ojos por que suspiras,
sábelo bien,
los ojos en que te miras
son ojos porque te ven¹⁸.*

*El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve¹⁹.*

Otra parcela de reminiscencias proviene del dominio bíblico, más que por acopio directo, por ecos culturales. Ya habíamos aludido a la secuencia «hágase en mí lo que tu dardo indica» que altera la frase del Magníficat con la que María se entrega a la voluntad divina y admite la concepción del Hijo: «Hágase en mí según tu palabra» (Lucas, 1, 38). Rossetti se vale de la cita para, a lo profano, dar trascendencia a su propio acto de abandono y renuncia ante la luz –inspiración o amor– representado a la manera tradicional como «dardo»²⁰.

Más diáfana se escucha la voz ajena en la secuencia «El que encuentra pretexto en las agujas para ensartar camellos /.../ no te conoce, quietud, misterioso vacío, lugar inamovible, punto impar, cero sagrado» (pág. 43). Retoma el versículo 24 de la «Respuesta a un joven rico» que transcribe Mateo en el capítulo 19: «Es más fácil que un camello entre por el ojo de una aguja que entre un rico en el reino de los cielos». La sentencia cristiana, por hipérbolo, funciona a la manera de *adynata* que marca la total incompatibilidad de bienes terrenos y aspiraciones escatológicas. Rossetti conserva la función de encarecimiento de la imposibilidad de un hecho, pero la traslada a desanimar a quienes pretenden, con afán desmedido, desvelar lo misterioso, «transformar lo inalcanzable», tareas ajenas a las aptitudes humanas. Este eco bíblico y los precedentes aportan profundidad al libro, confiriéndole en algunos

¹⁷ *Ibidem*, pág. 274.

¹⁸ *Ibidem*, pág. 273.

¹⁹ *Ibidem*, pág. 268.

²⁰ La visión de la luz como arma es un tópico rastreable sobre todo en el petrarquismo y con vigencia en las letras españolas contemporáneas. *Vid.* su uso por parte de Vicente Aleixandre en mi libro *Vicente Aleixandre, ecos y afinidades*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992, págs. 50-62.

momentos un tono sentencioso y enmarcándolo en una lata y honda tradición cultural²¹.

Aunque los temas esenciales que hemos señalado aparecen imbricados, los poemas no carecen de autonomía. Por eso, una vez concluida la revisión de los principales aspectos del libro y para probar con un ejemplo los anteriores asertos y la técnica específica, comentaré pormenorizadamente el siguiente texto:

Hubo un tiempo en que el amor era un intruso temido y anhelado.
 Un roce furtivo, premeditado, reelaborado durante insoportables desvelos.
 Una confesión perturbada y audaz, corregida mil veces, que jamás llegaría
 a su destino.
 Una incesante y tiránica inquietud.
 Un galopar repentino del corazón ingobernable.
 Un continuo batallar contra la despiadada infalibilidad de los espejos.
 Una íntima dificultad para distinguir la congoja del júbilo.
 Era un tiempo adolescente e impreciso, el tiempo del amor sin nombre,
 hasta casi sin rostro, que merodeaba, como un beso prometido, por el punto
 más umbrío de la escalera (pág. 11).

El poema evoca y describe el amor en la adolescencia. La *dispositio* adopta una estructura dual, bastante común en el libro. De un lado se agrupan las siete oraciones primeras, destinadas a delimitar el sentimiento en un tiempo pasado ya acabado. Una enumeración va desgranando sus características más relevantes a través de una serie de atributos de la expresión «el amor era», hilvanados por la anáfora que recae sobre el artículo indeterminado. Al cesar, retorna la mención del tiempo que abre la parte final, destinada a recoger con mayor nitidez los rasgos del amor. La anáfora, además de esta función estructuradora, se yergue como criterio de división versal, configurando un versolibrismo paralelístico cuyas unidades se alargan con la *adiectio* de nuevos elementos (suma de algún adjetivo <v. 2>, de una oración de relativo <v.3>, de complementos <v. 7>) o retroceden creando un vaivén acorde con las necesidades semánticas²².

²¹ Ciertas evocaciones evangélicas, en concreto la de la «Parábola de las diez vírgenes» (Mateo, 25, 1-14), se adivinan en la frase «Pero, ahora, la lámpara vigila toda la noche, toda la noche, toda la noche, sin saber hasta cuándo debe durar su desazón» (pág. 15). Rossetti acoge la simbología de estado de alerta que la lámpara encendida significa, sin asumir conceptos religiosos.

²² Rossetti usa este método rítmico en la mayoría de los poemas de este libro. Curiosamente en el inicial del tríptico se repite la cópula «era» y también en el número tres, produciendo una estructura circular que insiste en el pasado –infancia o momentos felices-, todo ya acabado según presupone el círculo.

La insistencia anafórica en el artículo indeterminado anuncia un rasgo esencial en el amor descrito, que la segunda parte desvelará: es impreciso tanto desde el punto de vista del adolescente que lo alberga, como en cuanto a la delimitación de su esencia y duración desde el presente donde se proyecta el recuerdo. La oración se alarga hasta rozar las fronteras de la prosa y muestra la hibridación propia del siglo XX, motivada por el relativismo general del pensamiento y la cultura actuales; manifiesta también el deseo de conferir el ritmo no a los factores clásicos –exacto cómputo métrico por ejemplo– sino a otros alternativos²³.

Los poemas provocan la sensación –al igual que el tiempo del que muchos de ellos tratan– de no estar sujetos a cauces preestablecidos, aunque la percepción detenida revele una trabada maquinaria. Precisamente en la última frase, a pesar de abandonar la convención gráfica del verso, no cesa la anáfora, aposentada ahora sobre «tiempo», con lo que se cierra el texto de forma similar a su apertura («Hubo un tiempo»), describiéndose de nuevo una órbita que sugiere el *tempus irreparabile fugit*. Progresivamente se desvanece la anáfora, al llegar a los sintagmas «amor *sin* nombre, hasta casi *sin* rostro», para acentuar con su desaparición los matices de carencia de ese amor impreciso evocado en el tramo cronológico mal delimitado de la adolescencia.

Continuando con el análisis rítmico, el descollante paralelismo interactúa en dos niveles: en el paradigmático que relaciona un verso verticalmente con los que le anteceden y le siguen; y en el sintagmático relativo a las células bimembres, trimembres... contenidas en la propia unidad versal. En el primer aspecto, las tres líneas iniciales anuncian las características del amor mediante la estructura «artículo indeterminado/ sustantivo/ adjetivo/ adjetivo»... La serie de calificativos puede alargarse por *adiectio* de complementos circunstanciales, oraciones de relativo etc., manera usual de forja versolibrista. La función de las reiteraciones es insistir sobre un mismo contenido: los intentos de definir el amor. La posible monotonía rítmica se quiebra con el quiasmo, producido en versos que contienen la idea de choque o movimiento, como en el «Una incesante y tiránica inquietud» donde los adjetivos se adelantan al sustantivo rompiendo la pauta. El orden se restablece con «Un galopar repentino del corazón ingobernable», pues los movimientos acompasados del galope así lo requieren; y vuelve a turbarse cuando el amor se dibuja ya definitivamente como un conflicto, «Un continuo batallar contra la despiadada infalibilidad de los espejos».

La razón del quiasmo tiene que ver en última instancia con el concepto de amor como lucha de contrarios. Rossetti se alinea en una tradición secular,

²³ Aproximadamente un 30% de los textos presentan este fenómeno. *Vid.* págs. 15, 27, 31, 35.

con representaciones excelsas en textos petrarquistas que pintan el sentimiento vivo en la conjugación de placer y dolor, deseo y repulsa, paz e intranquilidad, etc.²⁴.

El petrarquismo aúna sentimientos contradictorios en su definición del amor porque así se concibe su esencia e incluso su plenitud. En el poema de Rossetti coincide la antítesis, pero su causa es diferente, pues está al servicio de la representación de un amor *impreciso*, tal como explícitamente se expone, vivido en un tiempo de borrosa delimitación, la adolescencia. Es un sentimiento agradable y turbador, mal concretado como corresponde a esa edad de cambios, de tránsitos, de dudas. La innovación reside en última instancia en aplicar el sistema retórico a un período de tiempo distinto, operando con un desplazamiento en el significado.

También en el nivel sintagmático actúan paralelismos motivados en parte por la propia técnica descriptiva que requiere habitualmente la presencia de adjetivos. Existe una tendencia a las estructuras especulares cuando brotan nociones de contraste. Por ejemplo, la cadena «sustantivo + adjetivo + adjetivo + adjetivo» («Un roce furtivo, premeditado, reelaborado») se invierte al final («durante insoportables desvelos») para acompasarse con la noción de lucha de «insoportables». Sin embargo, el paralelismo se mantiene, originando una armónica bimembración, en «Un galopar repentino del corazón ingobernable» para adecuarse tal vez al ritmo del avance ecuestre²⁵.

Paralelismos, bimembraciones, estructuras especulares, etc., no se ofrecen con una exactitud medida. Esta característica los aleja del uso renacentista, pero les confiere por contra sensación de frescura, de ausencia de moldes férreos.

Al analizar el texto con detalle se observa cómo empieza organizando dos niveles cronológicos: un presente desde donde se evoca un pasado acabado

²⁴ Si bien el petrarquismo está inundado del tópico, exprese como *l'amar m'è dolce* de Petrarca, el *dolorido sentir* garcilasiano, el *dulcísimo veneno* de Góngora o la *llaga que tiernamente hieres* de San Juan de la Cruz, por su diseño retórico interesan especialmente aquellos textos que conjugan, como Ana Rossetti, la enumeración —normalmente sartas metafóricas— con las citadas antítesis que recaen sobre el amor. Ejemplos señeros son los del propio Petrarca en los sonetos «Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci» (pág. 640), «O passi sparsi, o pensiero vaghi et pronti» (pág. 552), «Amor mi sprona in un tempo affrena» (pág. 586). Apud Francesco Petrarca, *Cancionero I, II*, Ed. J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1984. En el dominio hispánico destacan Lope de Vega y el soneto de Herrera «O cara perdición, ô dulce engaño». Apud *Obra poética*, Ed. J. M. Blecua, Madrid, Anejos del Boletín de la R.A.E., 1975, pág. 338. Similares estructuras pueden aplicarse también a otros temas, aun circunscritos al ámbito petrarquista, pongamos por caso los celos en el soneto de Góngora.

²⁵ La iconización de la marcha equina, si bien por medios acentuales en lugar de sintácticos, posee un antecedente inmediato e ilustre en los conocidos versos de Rafael Alberti «Galopa caballo cuatralbo, jinete del pueblo, que la tierra es tuya», que repiten el pie anapéstico para crear un ritmo semejante al galope. Vid. Rafael Alberti, *Poesía (1920-1938)*, vol. I, Madrid, Aguilar, 1988, pág. 689).

(«Hubo»). El tiempo recordado posee límites difusos, según muestra el artículo indeterminado, que en adelante se desplazará para erigir la anáfora. Cuando empieza la descripción del amor, sin embargo, surge el imperfecto «era», forma de la descripción y de la acción inacabada, porque parece que no se desea marcar el fin de ese sentimiento que, modificado y atraído por la memoria, deja sus huellas aún en el ahora.

Para la descripción del amor se utiliza una enumeración que combina metáforas y metonimias, cuya finalidad respectiva es transmitir plásticamente el sentir y poner el acento sobre determinadas sensaciones que favorecen el afecto. La primera analogía presenta al amor personificado en un advenedizo, hecho que desprende ecos petrarquistas, pues es sabida la prolijidad de espíritus que se consideran habitáculos cuando los escritores modelan el viejo tópico casa=alma. Estos lugares, al producirse el amor, hospedan al otro ser²⁶. La resonancias áureas persisten en los adjetivos «temido y anhelado», puesto que empieza a plantearse el amor como lucha de contrarios, en este caso como choque entre el anhelo por experimentar un sentimiento prístino y el temor que la experiencia comporta.

La metonimia inicial adviene en la secuencia «el amor era un roce furtivo...», donde se transmuta la causa –tocar sensorial y levemente a la persona, según acentúa la aliteración de fricativas– por el efecto: el eros. El calificativo «furtivo» subraya, por pertenecer a un campo léxico cercano, los semas de «intruso», pintando la llegada inesperada y sorprendente del amor que desplaza de su campo otra preocupación cualquiera. El homeoteleuton «premeditado, reelaborado», en tanto que reiteración fónica, iconiza los semas frequentativos que posee el contenido léxico del primer calificativo y el prefijo del segundo. El rendimiento funcional del recurso se advierte con mayor diafanidad por comparación con el verso cuarto («Una incesante y tiránica inquietud») que no sólo trueca la sintaxis con el quiasmo, sino que adelanta a los prefijos los elementos fónicos que han de repetirse. El movimiento no armónico y de contraste que implica «inquietud» y la continuidad de «incesante» quedan realzadas tanto por el quiasmo, como por la figura contraria, el «momoepphoron». Volviendo al verso segundo, el estado de agitación del espíritu que se ve asaltado por el amor se expresa acudiendo al

²⁶ Escribía Petrarca: «Soleasi nel mio cor star bella e viva, / com'alta donna in loco humile et basso». (*Cancionero II, op. cit.*, pág. 854). Y Garcilaso, en boca de Salicio se lamentaba: «¿De un alma te desdeñas por señora, / donde siempre moraste, no pudiendo / delba salir un hora?» (*Poesía castellana completa*, Ed. C. Burell, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 38). San Juan en la «Llama de amor viva» canta: «¡Quan manso y amoroso / recuerdas en mi seno / donde secretamente solo moras». El pueblo también se ha hecho eco de imagen tan expandida, según se aprecia en estas coplas: «Por las cinco ventanas / de mis sentidos / te has entrado en mi pecho / sin ser sentido. / Quiero que sepas / que salir ya no puedes / sin que te sienta», (F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, n.º 2.259).

tópico de presentar al individuo insomne concentrado en la ideas amorosas fijas.

Hasta los términos comentados, todo se resume en desvelos previos y la localización de las acciones sólo en el nivel personal e íntimo. Sin embargo, parece hacerse explícito el sentimiento en el siguiente tramo, «Una confesión perturbada y audaz», aunque renazca la antítesis entre temor y anhelo. En estas líneas se entrevé un nuevo destello petrarquista en el uso de términos judiciales aplicados al amor, tales como «premeditado» o «confesión», que en la literatura del pasado suponían una derivación del tópico del *servus amoris*²⁷.

La cláusula de relativo «que jamás llegaría a su destino» confirma, en este vaivén por lanzar expectativas que luego toman rumbo inesperado, que en realidad todo sigue sucediendo en la mente y en el corazón del adolescente, todo es mera hipótesis según muestra el condicional.

El objeto del cariño incipiente es tan indeterminado (pues lo que realmente importa es el brotar del sentimiento en sí) que no aparece siquiera referencia a la segunda persona, al tú, sustituido por «su destino».

El verso quinto «Un galopar repentino del corazón ingobernable» vuelve a utilizar la metonimia para enfatizar las alteraciones anímicas que el amor provoca y que se manifiestan en la velocidad del ritmo cardíaco, que aumenta inesperadamente y sin posible control racional. El infinitivo seleccionado para marcar acción, en lugar de un posible sustantivo, vuelve en el verso siguiente con «batallar», dejando un eco de otro lugar común que con frecuencia se asocia a los anterioremente mencionados: las batallas de amor. Aquí se produce un desplazamiento y el adolescente lucha, no de forma directa con el sentimiento, pero sí motivado por él, contra su propia imagen que el espejo le devuelve fielmente. La personificación producida al atribuir al vidrio azogado la capacidad de «despiadada infalibilidad» se relaciona con el ser que refleja: un joven que se mira de continuo, impulsado por el deseo de encontrar su propio yo en una fase vital de tránsito, de formación.

La concreción definitiva de la idea del amor como suma antítesis se plasma en el verso séptimo («Una íntima dificultad para distinguir la congoja del júbilo»), de alta resonancia clásica, pero con la modulación consistente en señalar que las contradicciones no son inherentes al sentimiento, sino a su percepción borrosa por un adolescente.

La segunda parte, como dijimos, funciona a la manera de epítome, pero marcando ya que la edad recordada es tan importante que origina la personificación «tiempo adolescente e impreciso» por medio de un enálage. La

²⁷ Recuérdense, por ejemplo, los juegos dilógicos que tanto éxito tuvieron en los siglos áureos a partir del término *pena* con las acepciones de “pesar” y “condena”.

reducción al ámbito de la intimidad, la falta absoluta de mención directa al otro, bien por descripción, bien mediante antropónimos o simples pronombres, se concreta ahora en una leve enumeración que repite anafóricamente la carencia «amor *sin* nombre, hasta casi *sin* rostro». No obstante, sólo al final del poema aparecen notas de localización espacial, pues el amor «merodeaba, como un beso prometido, por el punto más umbrío de la escalera». Las palabras remiten al título general del libro. Para averiguar lo que significan hay que introducir el texto en la tradición literaria que presenta el alma como un edificio; de ahí que las escaleras supongan las vías de acceso a estancias elevadas. Al igual que la Amada-alma de San Juan de la Cruz sale a unirse con el Amado «por la secreta escala disfrazada», para Rossetti el amor deja entrever su presencia latente, aunque escondida, en las zonas más misteriosas del espíritu²⁸. La inquietud, la esperanza en goces ignotos deja su huella en el símil «como por un beso prometido».

El análisis del poema y la interpretación general del libro ponen de manifiesto cómo la naturaleza del cambio en literatura muchas veces reside paradójicamente en la capacidad de absorber elementos, si no estáticos, sí reveladores de durabilidad. Esta característica del mensaje literario contribuye a establecer las líneas maestras de los diferentes códigos culturales y a revelar el modelo de mundo de una autora representativa de este complejo fin de siglo.

²⁸ De nuevo las coplas prueban la difusión del motivo aunque con modulaciones semánticas: «Dentro de mi pecho tengo / dos escaleras de vidrio; / por una sube la pena, / por otra baja el alivio» (F. Rodríguez Marín, *op. cit.*, n.º 5.237). «Dentro de mi pecho tengo / una escalera de plata; / la suben los desengaños / y los amores la bajan» (*ibidem*, n.º 5.235). Rossetti parece conectar con la línea de Neruda: «Oh amor, oh rayo loco y amenaza purpúrea, / me visitas y subes por tu fresca escalera / el castillo que el tiempo coronó de neblinas, / las pálidas paredes del corazón cerrado» (*Cien sonetos de amor*, Buenos Aires, Losada, 1969, n.º XXXVII). También J. A. Valente escribe: «Cae la noche. / El corazón desciende / infinitos peldaños, / enormes galerías, hasta encontrar la pena» (*Poemas a Lázaro*, en *Punto cero*, Poesía 1953-1979, Barcelona, Seix Barral, 1979). N. Frye en su último libro, *Poderosas palabras* (Barcelona, Muchnik, 1996) dedica el segundo capítulo a estudiar la ascendencia bíblica de lugares, en concreto la montaña, el jardín, la cueva y el horno en un grupo de escritores, sobre todo anglosajones. Rossetti también se halla vinculada a esta tradición.