

NOTE TO USER

**Page(s) missing in number only; text follows.
Microfilmed as received.**

5-6

This reproduction is the best copy available.

UMI

El Kitsch en la poesía femenina de los 90:
Ana Rossetti y Rocío Silva Santisteban

Susana Cossíos, Department of Hispanic Studies
Mcgill University, Montreal

March, 2000

A thesis submitted to the Faculty of Graduate
Studies and Research in partial fulfilment of the
requierements of the degree of Master of Arts.

© Susana Cossíos 2000



**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.

0-612-64137-6

Canada

Índice

Abstract	i
Résumé	ii
Resumen	iii
Agradecimientos	iv
Introducción	7
CAPÍTULO I. Conceptos básicos y marco teórico	13
CAPITULO II. Análisis léxico-semántico	25
CAPÍTULO III - Interpretación	52
Conclusión	77
Bibliografía	81
Anexo	87

Abstract

The last years of the twentieth century have been characterized by an increased presence of women in Hispanic poetry, who inevitably brought forth a new poetic language. Typical of this new expression are the Spaniard Ana Rossetti and the Peruvian Rocío Silva Santisteban, who give free rein to their emotions and desires in their poetic texts, which reflect love as both erotism and joyful sexuality. In their poetry the body becomes the instrument for the fulfillment of desire and the production of erotic states. Thus, love is despised almost innocently but through the use of *Kitsch* as pop songs and advertizing slogans, love is rehabilitated and the pleasure-death relation is seen in multiple perspectives.

Résumé

Les années 90 se caractérisent par une plus grande présence des voix féminines dans le monde de la poésie hispanique. Celles-ci se manifestent à travers l'usage d'un nouveau langage poétique. Parmi elles, l'espagnole Ana Rosetti et la péruvienne Rocío Silva Santisteban, laissent aller leurs émotions et désirs. Elles dévoilent un état d'âme en annonçant leur façon de vivre l'amour, même l'érotisme et la sexualité. On peut observer à travers leurs poèmes que le corps représente l'instrument qui rassasie le désir, qui produit l'érotisme. L'amour y est méprisé d'une manière innocente, mais à partir de chansons populaires et d'émblèmes publicitaires, celui-ci constitue une manifestation renforcée d'une vie de jouissance-mort qui grâce au *Kitsch*, peut se lire à partir de multiples perspectives.

Resumen

Los años 90 se caracterizan por una presencia más acentuada de voces femeninas en el mundo de la poesía hispana, que se manifiestan mediante la utilización de un nuevo lenguaje poético. La española Ana Rossetti y la peruana Rocio Silva Santisteban, baluartes de dichas voces, dan rienda suelta a sus emociones y deseos y revelan un estado de ánimo en el que anuncian su manera de vivir el amor y, aun más, el erotismo y la sexualidad. En los poemas de ambas podemos observar que el cuerpo representa el instrumento que sacia el deseo, es el productor de erotismo. El amor vilipendiado inocentemente, pero a partir de canciones y de emblemas publicitarios es manifestación cada vez más fortalecida de una vida de goce-muerte, que puede leerse desde múltiples perspectivas dado el uso del *Kitsch*.

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a la Profesora Sibbald por supervisar mi trabajo, a Philippe por su invaluable ayuda con la edición y por su ánimo, a Tomás y a Romi por su paciencia y a todos los amigos por alentarme en el trabajo.

Introducción

El presente trabajo tiene por objeto estudiar el funcionamiento de un nuevo discurso, a través del uso del *Kitsch* en la poesía femenina hispana de los años 90. La elección de nuestro tema se debe sobre todo al hecho de que éste, fuera de suscitar controversias dado lo explícito de su tratamiento, significa a nuestro parecer un afrontamiento desprejuiciado con una serie de topoi cuya vía es el *Kitsch*. Veremos cómo a lo largo de los textos, el cuerpo -relacionado con el deseo sensual y sexual, la identidad y la violencia- se presenta de distintas maneras.

Para tal objeto hemos seleccionado a las poetas Ana Rossetti, de España, y a Rocio Silva Santisteban, del Perú. De esta forma, basándonos en una lectura a partir de la teoría del *Kitsch*, examinaremos algunos poemas, que a nuestro parecer consideramos como los más representativos, de las colecciones Yesterday (1988) de Rossetti y Condenado amor (1996) de Silva Santisteban.

La elección de las autoras recae no sólo en el hecho de que ambas exponen la temática de nuestro estudio en sus trabajos sino también en la popularidad que han adquirido a lo largo de los últimos años. Si bien es cierto que existe

una diferencia tangible en cuanto al momento de la entrega de ambas producciones, esto no nos impide que podamos asociarlas. Fuera de los puntos discordantes entre sus textos, encontramos suficientes en común como para llevar a cabo un análisis comparativo en el desarrollo de este trabajo. La poesía de Silva Santisteban puede compararse (en cuanto a temática y tratamiento) a la de la poeta española. Las escritoras se sirven del Kitsch, que opera de una manera determinada en sus obras y, como veremos más adelante, la receptividad que éstos adquieren se debe en gran parte a su utilización. En escalas bastante distintas, puesto que Rossetti ha traspasado la frontera nacional y la obra de Silva Santisteban ha obtenido un gran éxito en el Perú, ambas gozan de la acogida de un público que demuestra un interés por la poesía femenina. Nos parece importante mencionar que tanto la obra poética de Rossetti como la de Silva Santisteban se enmarcan dentro de una coyuntura especial: la transición de la dictadura hacia la democracia, que podemos considerar además como un importante referente en ambas escritoras.

Ana Rossetti, nacida en 1950 y de origen gaditano, cuenta entre sus producciones: Los devaneos de Erato publicado en 1980, Dióscuros en 1982, Indicios vehementes en

1984, Devocionario en 1986 y con el que obtuvo el Premio Internacional de Poesía Rey Juan Carlos I. En 1988 publica Yesterday y Plumas de España (narrativa). Obtiene el Premio de La Sonrisa Vertical en 1991 con el libro Alevosias. Publica en 1996 Punto Umbrío y, en 1997, Una mano de santos, una colección de narraciones breves.

En cuanto a Rocío Silva Santisteban, nace en Lima en 1963. Publica su primera colección Asuntos circunstanciales en 1984, para luego en 1987, entregar Ese oficio no me gusta, y en 1993 Mariposa negra. En 1994, se lanza a la narrativa con su primer libro de cuentos, Me perturbas. Regresa nuevamente a la poesía con Condenado amor, publicado en 1996. Silva Santisteban cuenta además con un trabajo periodístico para los diarios El Comercio y Expreso y la revista Quehacer, al igual que la docencia en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en la Universidad de Lima. Ha participado también en la elaboración de guiones, de manera que en 1995 obtiene el Primer Premio del Concurso Nacional de Guiones.

En lo que se refiere al corpus estudiado, hemos seleccionado para el caso de Ana Rossetti parte de su poemario Yesterday, recopilación de la autora misma, en el que se encuentran algunos poemas publicados en Los devaneos

de Erato, Indicios vehementes y Devocionario, y en los cuales se presenta un fenómeno de construcción *Kitsch*. A lo largo de nuestro ensayo nos detendremos en los siguientes poemas: "Calvin Klein Underdrawers," "El jardín de tus delicias," "Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes," "Killing Me Softly with His Song" y "I Say a Little Prayer."

En el caso de Rocío Silva Santisteban, por tratarse de una escritora mucho más reciente, y por lo tanto con una producción cuantitativa mucho menor, optamos por la elección de Condenado Amor, su más reciente poemario. En éste, estudiaremos los textos: "Rock lento," "Sonata para tus ojos," "El fuego inextinguible," "Western," "Ángel caído" y "La bestia enternecida." Éstos representan, desde nuestro punto de vista, el mejor ejemplo del uso y abuso lúdico del elemento *Kitsch*¹.

En cuanto a las líneas directrices del presente trabajo, hemos decidido establecer en la primera parte el marco teórico y, así mismo, definir los conceptos y la terminología que manejaremos a lo largo de este ensayo. Este primer

¹ Con el fin de proporcionar los textos estudiados y aquéllos que forman parte del intertexto de ambas poetisas, hemos preparado un anexo que se encuentra al final de este trabajo.

capítulo delimitará lo que consideramos cultura oficial de lo popular, lo literario de lo paraliterario y, por ende, lo que representaría el *Kitsch* y cómo se aplica a la literatura. El segundo capítulo, dedicado al análisis léxico-semántico de nuestro corpus, tendrá por objeto identificar y clasificar campos semánticos conceptuales, deicticos y modalidades, para luego aportar una valoración crítica desde un punto de vista del lenguaje poético. Un tercer y último capítulo estará dedicado a la parte interpretativa, cuya lectura se efectuará a partir de los datos obtenidos en el segundo capítulo de nuestro estudio. En este apartado, tomaremos en consideración además de los factores técnico-literarios, los culturales, que nos permitirán corroborar los datos obtenidos con lo planteado en la hipótesis, para luego presentar nuestras conclusiones.

De esta manera, veremos que el *Kitsch*, elemento proveniente de la cultura de masas, crea una especie de ruptura al insertarse dentro de un texto perteneciente a la cultura oficial de la literatura vanguardista. Nuestro objetivo es demostrar cómo dicho fenómeno de ruptura, dado en los textos de Rossetti y Silva Santisteban, no es gratuito. Tras él se albergan varios objetivos fuera del estilístico. Uno de los más interesantes es el llegar a una posible

multiplicidad de lecturas, lo cual permite una mayor receptividad, por lo tanto un consumo mucho mayor. La poesía de Rossetti y Silva Santisteban se vale de distintas herramientas o elementos palpables y cotidianos para la sociedad de consumo tales como el lenguaje coloquial, el lenguaje de los medios de comunicación, las imágenes y parámetros de éstos. Es así como se entrelaza la relación amorosa y el *Kitsch*, puesto que éste se involucra en el sentimiento más íntimo que todos los seres humanos compartimos.

CAPÍTULO I. Conceptos básicos y marco teórico

Tanto en los textos de Rossetti como en los Silva Santisteban, el cuerpo (por lo general el femenino) constituye un "objeto" de llamamiento al erotismo dentro del ambiente prototípico en el que uno se desenvuelve. Es a partir de la propia visión de sus cuerpos, del establecimiento de sus propios parámetros, que ambas postulan una nueva forma de erotismo. El uso del *Kitsch* constituye la vía de esta nueva entidad discursiva.

Aquí, nuestro interés recae en cómo se presenta al lector el cuerpo como motivo, envuelto dentro de la problemática del deseo, la identidad y la violencia en ambas autoras. Observaremos cómo el erotismo, la sexualidad transfigurada, se encuentra constantemente a la búsqueda de la otredad, es decir, de la variación, en los dos siguientes capítulos.

Para tal efecto, consideramos importante establecer los límites que enmarcan lo literario de lo paraliterario. Para Marc Angenot, como para muchos otros teóricos, ambos términos, literatura y paraliteratura son indisolubles. La paraliteratura existe gracias a la literatura y se define

según este crítico como la producción impresa excluida del mundo de la cultura. Señala Angenot:

Il semble que l'on tente aujourd'hui, en forgeant le mot de "paralittérature" de rassembler en un tout l'ensemble des modes d'expression langagière à caractère lyrique ou narratif que des raisons idéologiques et sociologiques maintiennent en marge de la culture lettrée [...] La paralittérature s'inscrit en dehors de la clôture littéraire, comme une production tabouée, interdite, scotomisée, dégradée peut-être, tenue en respect, mais aussi riche de thèmes et d'obsessions qui, dans la haute culture, sont refoulés. Il faudrait donc étudier diachroniquement ce couple littérature-paralittérature. (4-5)

Efectivamente, ambas forman una indisociabilidad, la una existe gracias a la otra y en esta relación vital el punto de partida ha sido una gran relación de oposición. Lo paradójico entre estas dos manifestaciones es que la literatura, perteneciente a la hegemonía cultural, toma

elementos de la paraliteratura para crear efectos de ruptura totalmente intencionales. Umberto Eco dice al respecto:

Hoy es la cultura de vanguardia la que, ha reaccionado ante una situación masiva y agobiante de la cultura de masas, toma prestados del Kitsch sus propios estilemas. No hace otra cosa el pop-art cuando individualiza los más vulgares y pretenciosos símbolos gráficos de la industria publicitaria y los hace objeto de una atención morbosa e irónica, ampliando su imagen y trasladándola al cuadro de una obra de galería. (Apocalípticos e integrados, 150)

Partiendo de lo sugerido por Eco, podemos preguntarnos entonces cómo han de ser leídos estos dos tipos de géneros. Si bien es cierto, la literatura de vanguardia, hermética y elitista, se dirige a un tipo de lector virtual; la paraliteratura, se dirige a un público masivo. Por lo tanto, la producción paraliteraria permite un consumo bastante extenso, a la vez inmediato y fugaz. Ahora bien, el hecho de que la literatura incorpore elementos provenientes del mundo paraliterario, nos lleva a pensar en la posibilidad de acercarnos a este tipo de textos desde múltiples

perspectivas. El introducir dichos elementos permite entonces una diversidad de lecturas.

Muy por el contrario, Myrna Solotorevsky formula la necesidad de un tipo de lector virtual para la obra paraliteraria. Puesto que un texto paraliterario, en palabras de Solotorevsky: "dejaría de ser el que es al recibir una interpretación inadecuada"(14). Sin embargo, este postulado refleja, a nuestro parecer, una posición bastante elitista. Se pretende que la paraliteratura está destinada a los estratos sociales "bajos," a aquellos incapaces de juzgar el valor de un producto perteneciente a la clase "cultural" dominante. Pero, para muchos críticos es difícil establecer la pertenencia de un tipo de escritura a una categoría o clase social. Muchas de la producciones paraliterarias son leídas por quienes podrían considerarse como consumidores de "la gran literatura." Un claro ejemplo nos dan Jorge Luis Borges con "La muerte y la brújula", parodia de la novela detectivesca, Roberto Arlt, al insertar en El juguete rabioso elementos de la picaresca y el folletín, y Mario Vargas Llosa al introducir textos de radionovelas en La tía Julia y el escribidor, entre otros, sin que su obra encaje dentro de una clasificación de producción "popular." De esta manera se produce también el

efecto contrario. La paraliteratura opera como una base de la literatura de vanguardia.

Eco plantea, al referirse a lo paraliterario, que la decodificación es bastante extensa puesto que para el autor la paraliteratura no busca ni por un mínimo instante acercarse a un tipo de lector "estratégico" mientras que la literatura sí. En *The Role of the Reader*, nos habla de los lectores modelos para los tipos de textos que denomina "cerrados", es decir aquellos en los cuales puede darse cualquier tipo de decodificación, incluso una totalmente "aberrante." El autor ejemplifica lo dicho citando la tira cómica de *Superman* y las novelas de Eugène Sue y Ian Fleming e insiste en el hecho de que, por más que se estructure el texto como un proyecto específico, el lector escapa de esta programación y por ende se posibilitan múltiples interpretaciones ya que éste no puede estructurarse de manera inflexible. Eco nos dice:

For the saga of Superman and for the *acta sanctorum* of James Bond, we lack comparable sociopsychological evidence, but it is clear that they can give rise to the most unforeseeable interpretations, at least at the ideological

level. My ideological reading was only one among the possible: the most feasible for a smart semiotician who knows very well the "codes" of the heavy industry of dreams in a capitalistic society. But why not read Superman stories only as a new form of romance that is free from any pedagogical intention? Doing so would not betray the nature of the saga. Superman comic strips are also this. And much more. They can be read in various ways, each way being independent from the others. (8-9)

Consideramos que el uso abundante de elementos paraliterarios, en un texto perteneciente a la cultura "oficial," no es gratuito. Fuera de un intencional efecto de ruptura (para el cual se necesitaría probablemente una decodificación especial) existe la posibilidad de distintos tipos de acercamiento y hay, a nuestro parecer, toda una estrategia de producción de consumo que correspondería a un estilo de vida propio de estos tiempos en el que la sobrecarga informativa se hace inevitable.

Denominaremos *Kitsch* a todo elemento representativo de la cultura popular, ya que a nuestro parecer las

características de este término son las que más se acercan a aquello que queremos definir. Descartamos de esta manera el término *pop-art* (ligado a la plástica y a un determinado periodo - años 60-70) y el de *cultura popular* (relacionado en muchos casos al arte vernacular).

El *Kitsch* se origina con la aparición del "confort," con la "sociedad de consumo." Aunque la etimología del término es bastante discutida², en su esencia, el término hace referencia a esa imitación con idea de progreso a la cual está intrínsecamente ligada toda sociedad desarrollada y consumista. Así, Abraham Moles menciona:

² Etimológicamente no queda clara la proveniencia del término. Para Abraham Moles el origen es alemán, e indica la reconstrucción de un mueble nuevo a partir de uno viejo, mientras que Fermín Galán Valdés y Liber Arce Matos nos dicen que: "hay partidarios de que esta palabra proviene del vocablo *sketch*, con el que designaban, en el lenguaje de los comerciantes de Alemania del siglo XVIII, a un esbozo, un cuadro de fácil venta. Por otra parte hay quienes opinan que el origen está en la palabra *kitchen* (cocina en inglés), puesto que a ese lugar estaban destinados los objetos de mal gusto en la Inglaterra Isabelina." (5)

Le monde des valeurs esthétiques n'y est plus dichotomisé entre le "Beau" et le "Laid" : entre l'art et le conformisme s'étend la vaste plage du Kitsch. Le Kitsch se révèle avec la force au cours de la promotion de la civilisation bourgeoise, au moment où elle adopte le caractère d'affluence, c'est-à-dire d'excès des moyens sur les besoins, donc d'une gratuité limitée, et dans un certain moment de celle-ci où cette bourgeoisie impose ses normes à une production artistique.(6)

La base de la mentalidad *Kitsch* emerge de una específica situación socio-cultural. La mayoría de los estudios anclan la aparición o la fase final de formación de este fenómeno en una etapa coyuntural específica: la del surgimiento de la sociedad de consumo burguesa. Moles identifica el periodo de aparición del *Kitsch*, situándolo entre los años 1880-1914. Podemos observar que el autor nos ubica dentro de un periodo en el cual, luego de la industrialización europea, la capacidad adquisitiva de la clase media aumenta y hace a la vez que ésta se difumine intentando alcanzar una clase homogénea. No olvidemos que poco a poco el arte empieza a expandirse. Los museos se hacen cada vez más asequibles, la literatura sale de los

salones de lectura - cuya ayuda para la difusión del libro significaba de por sí un avance- para obtener un espacio en las bibliotecas de la clase media. En otras palabras "la cultura" -asociada durante décadas a la clase poseedora del poder político, social y cultural- empieza a difundirse a un público cada vez más extenso, el que a su vez manifestaría el deseo de adquirirla. A falta de poder adquisitivo para procurarse este elemento de estatus social - entiéndase toda "obra" de arte, perteneciente a cualquier disciplina artística- se adquiere la imitación.

Dentro de esta coyuntura, el *Kitsch* encuentra su espacio, entre el excedente y la mediocridad. Es por eso que Moles afirma que el *Kitsch* va con el orden social y cultural impuestos. En ningún momento rompe con los principios preestablecidos. La ruptura se manifiesta con el arte de vanguardia. Recordemos la ideología del impresionismo y del expresionismo, manifestaciones en contra del orden burgués y con ellas el hermetismo de cualquier nueva corriente artística. Es, por ende, que al hablar del uso del *Kitsch* en las corrientes de vanguardia no podemos dejar de recalcar lo paradójico de su utilización e insistir en la creación de ese efecto de ruptura por parte del artista.

Pero además, el *Kitsch* corresponde a un estado de ánimo, a una manera o estilo de vida que repercute en el gusto por una cierta clase de objetos -en el caso de todo aquello que podría considerarse como utilitario- y en una cierta clase de expresión relacionada con las distintas disciplinas artísticas.

Moles dedica uno de sus capítulos a lo que él considera el *Kitsch* literario. Allí trabaja un determinado periodo de producción y por lo tanto entre la gama de ejemplos propuesta por Moles comprobamos que el *Kitsch* ha pasado también por un periodo evolutivo o de cambio.

Sin embargo, lo que nos parece interesante es que los ejemplos de Moles, en cuanto al *Kitsch* literario, provienen exclusivamente de la cultura impresa. En general éstos no aluden al mundo de la oralidad o a aquel relacionado con la cultura de la imagen. Pensamos que responden a una característica coyuntural ya que estas tres últimas décadas representan el fruto de la incursión realizada dentro de disciplinas "bastante nuevas" como la del audio-visual o la publicidad por ejemplo.

El uso de elementos paraculturales dentro de la producción hegemónica no es algo novedoso. Si bien es cierto que, algunas corrientes vanguardistas, a lo largo de la historia, han ignorado por completo este tipo de producción, muchas lo han incorporado. Lo que nos parece interesante es cómo con el transcurrir de los años esta utilización ha ido en aumento. Consideramos que los años 90 representan con claridad la abundancia en cuanto al uso (y abuso) de este tipo de producción. La explicación de este fenómeno radicaría en múltiples factores pero que en sí van ligados a uno sólo: la corriente de vanguardia (postmodernidad, desconstruccionismo, caos, confusión, globalización, consumismo).

Como hemos mencionado, existe entre Rossetti y Silva Santisteban una brecha en cuanto al momento de producción, que puede explicarse dada la diferencia generacional. Sin embargo, debemos hacer hincapié en la preocupación y emergencia - en ambas producciones- de una cultura de la imagen que se refleja en la aparición de estas nuevas voces discursivas femeninas. Como veremos a continuación, la poesía de Rossetti y Silva Santisteban representa una prueba fehaciente de la sexualidad en sí. Se rompe con los paradigmas de la mujer "femenina" y esto representa un punto

de encuentro autor-lector y la aprobación de nosotros, individuos inmersos en un espacio característico en donde sobresale el *Kitsch*.

Queremos insistir con esto en la creación de un espacio mayor, dentro del mundo de la literatura hispánica para la producción femenina, que se impone cada vez con más fuerza. Dicho género rechaza, en la mayoría de los casos, los modelos patriarcales impuestos y presenta una nueva perspectiva del mundo en su literatura.

CAPITULO II. Análisis léxico-semántico

Tomando en consideración la teoría de Marc Angenot respecto a la delimitación de lo literario y paraliterario, citada en el capítulo anterior, en este apartado, nos acercaremos a nuestro corpus desde una perspectiva léxico-semántica. Abordaremos nuestros textos concentrándonos en el análisis de los campos semánticos conceptuales, en los deícticos y en las modalidades que conforman la identidad discursiva de los poemas en cuestión. Para tal estudio, consideramos importante hacer hincapié en el fenómeno de la redundancia. En él encontraremos los recursos técnico-literarios que nos permitirán aportar una valoración crítica a nuestro corpus desde el punto de vista del lenguaje poético.

Luego de una primera lectura de los textos de Rocío Silva Santisteban y Ana Rossetti podemos observar que los puntos comunes en su producción son la relación con la imagen y con la música. En el caso de la poesía de Rossetti, ésta se encuentra intrínsecamente ligada a la cultura de lo visual,³ mientras que la de Silva Santisteban se halla mucho

³ En una entrevista con Sharon Keefe Ugalde, Ana Rossetti menciona su relación con la pintura y con las imágenes en

más relacionada al mundo musical. Sin embargo, en el caso de Silva Santisteban, esta afirmación no significa la exclusión de toda relación con la actividad ocular. Por el contrario, tanto el "yo lírico" como el "tú" o una tercera persona, manifiestan un aspecto "voyeurista." De la misma manera hallamos una relación con la música en Rossetti (recordemos los poemas "Just Call me an Angel of the Morning", "Killing me Softly with his Song" y "Strangers in the Night," entre otros).

Algunos de los poemas de Silva Santisteban, nos remiten también desde el título a ese universo cultural musical, ya sea relacionándolos con el género popular o clásico, como por ejemplo "Poemas mix" (bajo este título se agrupa la última parte del poemario), o "Rock lento" o "Sonata para tus ojos". En "Poemas mix", la poeta presenta una variedad temática que sólo puede clasificarse dentro de este rubro como la maternidad "Maternidad," la venganza "Western," "Los hombres no lloran" o la problemática de la creación poética "Poética," entre otros, mientras que en la primera parte del

general, manifestando que su poesía se debe en particular a éstas: "Soy muy sensible a las imágenes... Tengo prerrafaelistas, tengo pintores contemporáneos y tengo anuncios publicitarios." (Conversaciones y poemas, 158)

poemario, trabaja el eterno tema del amor y desamor. El título remite a la manera en que las distintas casas discográficas manipulan la producción de moda, es decir, agrupando de manera heterogénea a cantantes, grupos o temas, lo que se denominaría un "mix" dentro de la producción musical popular. Cabe señalar, además, que la autora pone en evidencia su melomanía al citar al final de su poemario las fuentes de su intertextualidad:

Algunos de los versos en altas y en cursivas están tomados de César Moro, Edith Södergran, Peter Handke, Luis Cernuda, Astor Piazzola, John Dos Pistolas Crowley, Soda Stéreo y Elvis Presley. (61)

Este paratexto nos permite identificar la intertextualidad proveniente de la cultura popular musical para proceder a su clasificación y análisis. Pero, dejando de lado la intertextualidad paraliteraria, es decir, sin tomar en cuenta el diálogo establecido entre el nuevo texto y el texto musical, podemos observar la relación poesía-música desde otra perspectiva.

El poema "Rock lento" por ejemplo, presenta una enumeración anafórica en 17 de sus 19 versos: "Mi amor." Tomemos en cuenta que los dos últimos, éstos, en los que la anáfora no se presenta, provienen de una cita. Los 17 primeros, creación de la autora, intentan reproducir el encadenamiento de una melodía como la del rock lento sumida en una especie de letargo o monotonía musical:

..Mi amor una coraza contra las aves de rapiña

Mi amor una virtud que se desata sobre el mar

Mi amor un bálsamo contra mi fatigado corazón

Mi amor un día para sentir verdaderamente

Mi amor cubre tus mejillas

Mi amor azulado

Mi amor un cuchillo en mi mano contra el oprobio

Mi amor como una platina en cuyo centro vibra un corazón

Mi amor una cinta roja para que nunca olvide sentir... (vv.7-15)

Fuera del efecto melódico creado a través del uso de la anáfora, la elipsis del verbo "ser" acentúa también la musicalidad en ciertos versos. Observemos que el poema monoestrófico presenta una versificación libre, por lo tanto, la musicalidad sólo se construye mediante el ritmo

creado a partir de las figuras de estilo en asociación con el título.

Un caso muy distinto se presenta en el poema "Sonata para tus ojos." En este texto, al igual que en el que acabamos de observar, la reminiscencia musical se efectúa desde el título, pero además, en la forma como se articula el texto. Dicha articulación puede asociarse a los movimientos que componen las sonatas. La forma binaria, característica de este tipo de producción musical, se ve representada en el poema construido a partir de cuatro estrofas. Sin embargo, la acotación "Allegro ma non troppo" que prosigue al título nos remite a la "Sonata" como "forma" del primer movimiento de este género, es decir, el "Allegro." Esta forma se dividiría en tres secciones principales: exposición, desarrollo y recapitulación. De esta manera las cuatro articulaciones formales del poema (marcadas por las cuatro estrofas) pueden dividirse en tres articulaciones temáticas como veremos a continuación.

Cada pulgada describe una perfecta concisión en el ambiente:

Tus ojos locos, tus ojos parcos, tus ojos, tus
ojos

tus ojos pegados sobre mi cuerpo
pegados a mis caderas
como caracolillos
ahuecados, metidos en mi epidermis.
Aquí los llevo.
aquí los guardo
dentro de un libro marcando la página correcta,
descanso la lectura y de nuevo tus ojos metidos en
mis senos
en la raya amarilla de mis senos.
Yo, enrojecida, con vergüenza, cargando tus ojos
en los micros
y la gente mirándome atenta, esperando que pierda
el equilibrio.
Mis senos tratan de ser fruta acaramelada, a
veces,
y tus ojos melosos confiesan encenderse y
disfrutar de la envidia de la gente. (vv.1-15)

En esta primera estrofa se describe la intensa presencia del amante. La referencia a éste se hará a través de una sinécdoque: ojos por amante. Éstos, "locos y parcos," se encuentran, como lo indica el poema, en el ambiente pero también en el espacio íntimo del "yo": en las caderas, la

epidermis, los senos, en la página del libro. La presencia del amante transgrede las barreras físicas. Se trata de una fuerte presencia psicológica rememorada a través de los ojos que perenniza el encuentro entre los amantes. La utilización de una pequeña unidad de medida sirve no sólo para calcular el espacio físico que ocupan los ojos, sino también para precisar que este pequeño espacio físico (el de los ojos) es capaz de describir perfecta y brevemente la expresión en el ambiente. Así, la primera estrofa expone la problemática ante la cual se enfrenta el "yo lírico": una relación amorosa tan fuerte en la que la presencia física y psicológica del amante se hace totalmente perturbadora. Aquellos ojos llegan incluso a manifestarse como dueños del "yo," posible objeto de deseo de una tercera persona: "Mis senos tratan de ser fruta acaramelada, a veces, /Y tus ojos melosos confiesan encenderse y disfrutar de la envidia de la gente" (vv.14-15).

Si como hemos planteado esta primera estrofa expone la problemática, la segunda y tercera estrofa son análogas a lo que constituye el "desarrollo" en el *Allegro*:

Llueve, entonces entro en mi pecho, mojo mi cuerpo
tus manos ahora recogen mi pelo suelto

y yo te suplico una caricia
 pero te vas sin una sola mirada de consuelo,
 el lecho queda tibio
 y tus ojos continúan sirviendo de estandarte me
 agacho a buscarlos entre las puntas de la cama
 y me asusto de encontrarlos en el suelo, gimiendo
 a
 borbotones, también asustados.

Hoy vuelvo a empezar:

Tus pestañas, tus cejas en arcadas,
 El iris, la pupila, la córnea, el cristalino,
 Las lágrimas, la retina, las legañas,
 La órbita estrecha de tu mirada
 Tus innumerables maneras de jalarme sobre la mesa,
 Tu extraña forma de tomar un vaso de agua. (vv.16-
 31)

En éstas se plantea lo efímero de la relación amorosa y el abandono por parte del amante: "pero te vas sin una sola mirada de consuelo... (v.19). Lo paradójico es que el "yo" lleva consigo la presencia del amante a través de la rememoración de los ojos, de esos ojos incapaces de dejar "una mirada de consuelo." Este movimiento del poema hace

referencia a la dificultad de la unión, a ese "volver a empezar" en la relación de pareja entre el "yo lírico" y el "tú."

Por último, la cuarta estrofa recapitula lo planteado insistiendo en lo insatisfactorio de la relación amorosa:

Me he burlado de tus ojos, a veces,
 y de inmediato intento un arrepentimiento
 y tú no me crees. Haces bien, a veces.
 Más lejos un sonido se desata esperando tus
 pisadas
 más lejos una gota de agua te marca el camino
 correcto
 allá, muy lejos, lejísimos
 lejos del perímetro negro
 tus dos grandes ojos
 aplastados. (vv.32-40)

El texto da a entender el carácter prohibitivo de la relación al mencionar un espacio "correcto" al que no pertenecen los amantes. Se plantea además la imposibilidad de conservar al ser amado a quien se le espera "allá, lejísimos."

Desde un punto de vista formal, el poema se divide en cuatro estrofas, pero la división opera también a través del contenido. Así, el texto se rige por un modelo de composición musical barroca como la Sonata. Si bien es cierto el poema presenta una versificación libre, el paralelismo barroco se realiza a partir de la temática abordada.

En cuanto a Ana Rossetti, sus poemas obtienen una musicalización mediante la elaboración de su verso. Algunos estudios críticos se han preocupado por el estilo retórico de la poeta, insistiendo en su neobarroquismo tanto en la versificación como en el contenido. Tal es el caso del trabajo de Sharon Keefe Ugalde que hace referencia al uso del hipérbaton característico de los sonetos amorosos del Siglo de Oro y el de Rodney Williamson en el que efectúa un estudio de la evolución estilística de la poeta, proponiendo una caracterización y explicación de su estilo barroco.

Sumado al aspecto estilístico de Rossetti y Silva Santisteban el uso de la paraliteratura, la propuesta poética de nuestras autoras representa toda una alternativa discursiva. Mediante esta vía se abre paso a un tratamiento

del erotismo desde una perspectiva diferente, imposible de clasificar dentro de los cánones patriarcales. Este uso de la retórica erótica puede compararse con el abundante uso de metáforas, en las que se esconde el signo en la retórica barroca y es tal vez por ello que se insista en el estilo neobarroco en la creación poética de Rossetti.

Su poesía, a diferencia de la Silva Santisteban, presenta una abundancia en cuanto al uso de metáforas cuya finalidad estaría muy lejos de ser calificada como mero ludismo. Podemos también afirmar que tanto Rossetti como Silva Santisteban nos presentan, desprejuiciadamente, un tratamiento del erotismo totalmente distinto, haciendo bastante difícil clasificar su poesía dentro de lo propuesto hasta entonces.

Es interesante observar cómo ambas abordan distintos temas teniendo como eje el cuerpo (femenino y masculino) y el deseo erótico. Sin embargo, los tipos de lexemas que se asocian a los objetos de deseo son algunas veces discordantes entre ambas autoras. El cuerpo femenino, representante del "yo lírico," y a veces difícil de identificar como tal, se complace con evidenciar una mera manifestación de deseo. Tal es el caso de Rossetti, quien

elabora su poesía en torno a la construcción de metáforas que esconden ese objeto de deseo, como podemos apreciar en "Calvin Klein Underdrawers" y "El jardín de tus delicias." Mientras que, Silva Santisteban asocia "al(a) otro/a" una serie de lexemas negativos. Éstos comprueban una carencia existente en la relación entre el "yo" y el "tú," como veremos en "Sonata para tus ojos," "El fuego inextinguible" y "Rock lento." La diferencia entre ambas autoras radica en la presentación y el tratamiento del cuerpo. Rossetti construye mediante la desconstrucción la imagen del objeto de deseo, el cuerpo del otro. Silva Santisteban, por su parte, manifiesta cierto énfasis en la elaboración del cuerpo de un "yo lírico" femenino y opera de la misma manera que Rossetti, es decir, desconstruyendo. Es por esta razón que consideramos pertinente un sucinto estudio de los campos semánticos y conceptuales para clarificar nuestro análisis comparativo.

En el poema "Sonata para tus ojos" de Silva Santisteban, el tema central gira en torno al abandono por parte del amado y manifiesta la necesidad que tiene el "yo lírico" de éste. El cuerpo femenino se evidencia como tal a partir del décimo verso: "...tus ojos metidos en mis senos..." (v.10), y comparte un espacio con el del otro. Este

otro cuerpo representado por una sinécdoque a través de los ojos del "tú," se muestra a su vez desde el segundo verso: "tus ojos locos, tus ojos parcos, tus ojos, tus ojos"(v.2). Pero toda esa manifestación de deseo por parte del "yo" y el "tú" no basta ya que como lo indica el "yo lírico": "te vas" (v.19).

El siguiente cuadro muestra en orden de aparición los lexemas que se asocian al "yo" y al "tú".

Mi cuerpo	Tus ojos
Mis caderas	Tus pestañas
Mi epidermis	Tus cejas
Mis senos	El iris
Mi pecho	La pupila
Mi pelo	La córnea
	La retina
	El cristalino
	Las lágrimas
	Las legañas
	La órbita
	Tus manos
	Tus pisadas

Como podemos observar, el cuerpo femenino del "yo lírico" es presentado de manera difuminada. Se parte del cuerpo en general, para mencionar luego partes específicas como los senos, las caderas, el pecho, el pelo y la epidermis. Esta última, la membrana exterior de la piel, es la que se

encuentra en contacto con el ambiente, y donde habitan los ojos del otro, de ese otro que perturba.

La mayoría de lexemas que describen al amado se relacionan con la zona ocular es decir con su presencia, salvo manos y pisadas que nos remiten a "movimiento," o sea, a un "tú" activo frente a un "yo pasivo. Debemos mencionar además, en cuanto a la presencia del "tú," que con la aparición de estos elementos de acción, se asocian lexemas de connotación negativa. Al nombrar las manos del "tú" se indica: "...te suplico una caricia..."(v.18). De esta misma forma, al mencionar al "tú" por su realización, es decir las pisadas, el "yo" dice: "...un sonido se desata esperando tus pisadas..."(v.35), significando la partida del amante en respuesta a otro llamado. La súplica y la espera caracterizan la construcción maniqueísta de un "yo" carente versus un "tú" responsable de esa insatisfacción.

Otro ejemplo interesante en el tratamiento del cuerpo femenino lo muestra el poema "El fuego inextinguible." El tema central gira en torno a la posibilidad de la perpetuidad de la relación amorosa mediante la muerte. El cuerpo femenino se explicita desde el primer verso: "Me he

pintado los labios"(v.1) y aparece también diseminado como nos lo indica el recuadro:

Los labios Entre los dedos Las piernas encogidas Los labios vaginales La graciosa piel blanca Nuestros brazos
--

Pero además enfatiza su presencia mediante su realización, cuando se refiere al sangrar: "La sangre corre pareja..."(v.15) y al acto de miccionar: "Y mis piernas endurecidas van formando un chorro que te baña"(v.18). Al igual que en el poema anterior, en éste, el cuerpo femenino se identifica como tal. El séptimo verso menciona los "labios vaginales"(v.7) y comparte un espacio físico con el del otro. Dentro de este espacio, el de la bañera, se intentará traspasar la barrera del infinito aunque el único medio sea uno totalmente violento, desordenado y caótico, como lo indica el "yo lírico": "Cierras los ojos/ La noche es propicia/ Para este intento: el desorden y el caos/ Entrando violentamente a tu cuerpo atormentado"(vv.35-38).

En el poema "Western," por el contrario, el cuerpo femenino se hace presente explícitamente sólo en muy pocos versos. Lo interesante en este poema es observar cómo

funcionan el "yo lírico" y el "tú." El siguiente cuadro ejemplifica la elección de lexemas acordados para cada uno:

"yo"	"tú"
Quisiera	Regresas
No entiendo	Retrocedas
Nunca entendí	Jales
Rezaba	Revientes
Quería	
No sé lo que haría	
Creo que te dejaría	
Error que Cometemos	

Nótese que los verbos relativos al "yo" expresan sentimiento, deseo, duda o simplemente están asociados a lexemas negativos. Los verbos en presente del subjuntivo siguen a un adverbio de negación; así como el único verbo en pretérito lleva una connotación negativa. "Cometer" es el único verbo que expresa una acción en primera persona del plural. Además, va asociado al lexema "error" y nos refiere a un sujeto colectivo, ya que antecede a "todos." Si a lo anterior asociamos los verbos representativos del "tú," esto nos induciría a pensar que el grupo "todos" representaría la pasividad. Como se observa en el cuadro, los verbos relacionados al "tú" expresan acciones: regresar, retroceder, jalar y reventar, lo que corroboraría

la presencia de una especie de pasividad por parte del "yo lírico" frente al "tú" activo.

El poema "Rock lento" es el único poema que menciona la relación amorosa pero sin referirse al otro. El "yo lírico" se manifiesta desde el primer verso a través del deictico "Mi," con repetición anafórica y se enfatiza en el último verso: "soy yo." Aunque este poema no presenta el cuerpo femenino de una manera explícita, lo hace a través de las metáforas del amor hasta llegar al último verso en el cual el "yo lírico" se anuncia. El "yo" se refiere al amor, símbolo por excelencia de la unión de dos seres. El amor representa el motor de todo ser humano, lo que empuja a toda persona a realizarse mediante la acción. Por esta razón, Silva Santisteban no hace más que acotar una serie de substantivos que simbolizan la fuerza y pulsión representativas del amor. De esta manera el único verbo elegido por la autora, fuera del verbo SER, es EMPUJAR, cuyo sema nos remite a la idea de fuerza. Así, la autora escoge substantivos de igual calibre, como lo muestra el siguiente cuadro:

Adjetivos	Substantivos	Verbos
Mi amor debe ser más fuerte	No es tranquilidad	Empuja hacia
Luz tan blanca	Es una luz	delante
Mi amor Azulado	Es una fiebre	Empuja mis alas
Cinta roja	una coraza	
	una virtud	
	bálsamo	
	un día	
	un cuchillo	

Cabe destacar la reducida aparición de adjetivos entre los cuales encontramos solamente "fuerte," "azulado," color que simboliza, lo inmaterial, la verdad, lo sacro, y que unido al "blanco" representa la liberación de los valores terrenales. La "cinta roja" simbolizaría el regreso a la realidad, rivalidad entre el blanquiazul del cielo y la tierra. El rojo como principio de vida, como fuerza y sangre perfecta adjetivación del amor. La única mención a un ente, en este caso del "yo lírico," sin especificidad de sexo, se da en el último verso mediante el "soy yo," lo cual refuerza el carácter universal de lo que se intenta describir: el amor.

En cuanto al tratamiento del cuerpo en la poesía de Rossetti, debemos mencionar que los cinco primeros poemas de Yesterday (1988) son los que según la crítica presentan con mayor interés la figura del cuerpo. Éstos, agrupados bajo el

título de "5 Devaneos," provienen del poemario Los devaneos de Erato (1981) primera obra de celebración erótica. Como lo indica José María Naharro-Calderón:

En Los devaneos de Erato, primer poemario de Rossetti y el más explícitamente interesado por el cuerpo de la colección *Indicios vehementes*, como su título lo indica, se retoma la tradición clásica de la poesía latina y helénica bajo la desenfadada guía de la musa Erato (85).

Estos poemas dedicados a las relaciones amorosas insisten en regalar al lector con la descripción del objeto de deseo, el físico del "otro." Así se le describe cuidadosamente según los cánones de la poesía clásica. Es de suponer, como es el caso, que el "yo lírico" ocupa un espacio contemplativo cuya descripción es prácticamente inexistente.

Para ejemplificar esto analizaremos dos poemas de la primera parte de Yesterday, que consideramos como los más representativos. En "El jardín de tus delicias," primer poema de la selección presentada en "5 Devaneos," observamos cómo el cuerpo se hace presente explícitamente. El jardín donde crecen las flores simboliza el cuerpo deseado del

otro, pero además un espacio privilegiado. Rosa Sarabia, hablando del placer de la mirada en la obra de Rossetti, señala:

Pero esta cópula de flor y cuerpo, como la de dos cuerpos, está mejor representada en el poema "El jardín de tus delicias" (Yesterday 17) título intertextual con las obras de El Bosco y Francisco Ayala- donde el cuerpo del otro es el "locus amoenus" distancia irónica del topos clásico. (19)

Como vemos, la poeta reifica al "tú" mediante la utilización de una comparación. Al metaforizar las partes del cuerpo en flores, Rossetti adquiere una posibilidad mucho mayor para explayarse en la descripción del objeto de deseo. De este modo, al referirse a "la lacerante verga del gladiolo" (v.4) damos por sentado que hace referencia a los órganos genitales masculinos. Las metáforas operan en este caso para enmascarar todo aquello relacionado directamente con los órganos sexuales. El siguiente cuadro nos muestra una comparación cuantitativa de las referencias al "yo lírico" y al "tú":

"yo lírico"	"tú"	Flores = pedazos de tu cuerpo
Mis labios Mis dedos Mi lengua Mis muslos	Pedazos de tu cuerpo Tu torso Tus muslos	Su savia Verga del gladiolo Pétalos mojados (tu leche)

El espacio que se otorga a la descripción del "yo" es relativamente menor si lo comparamos a aquel que se dedica al "tú." Puesto que el fin es sucumbir a la tentación del "tú," no ha de extrañarnos que se le metaforice con ese espacio en el cual suceden los acontecimientos agradables, es decir, el de la reconciliación del ser humano con la naturaleza.

Aunque en éste y en muchos otros poemas de Rossetti encontremos verbos relacionados con la pasividad, en algún momento éstos delimitan un espacio activo del cuerpo femenino. He aquí una de las mayores diferencias entre nuestras poetas, puesto que en la mayoría de los poemas de Silva Santisteban el cuerpo femenino se presenta como inerte. Para Yolanda Rosas y Hylde Cramsie los verbos escogidos por Rossetti señalan claramente una relación de poder:

La estructura paradigmática del poema descansa sobre los verbos *reclamo*, *aprieto*, *cosería* y *contengo* que indican dominio. Los adjetivos *lacerante*, *durísimas* y *altos* contribuyen a la imagen de agresividad del yo poético.(9)

Como nos lo muestran el "yo" se posiciona frente al "tú" de una manera dominante y agresiva. Sin embargo, debemos hacer hincapié en la forma ejecutoria en la que se presenta. Creemos que la importancia del discurso de Rossetti radicaría en este punto, ya que lo consideramos como novedoso dentro de las voces femeninas.

De igual manera "Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes," agrupado bajo el mismo título que el poema anterior, presenta la misma relación de subordinación, en lo que a la elección de verbos se refiere. La diferencia en este poema radica en el giro que adquiere el yo lírico. Luego de la súplica "oh, lacérame tú"(v.18), los verbos marcan el espacio del acto sexual: "como anillo se cierran en tu redor mis pechos/ los junto, te me incrustas, mis labios se entreabren/ y una gota aparece en tu cúspide malva"(vv.10-12). En este poema se vuelve a utilizar metáforas del reino vegetal, como "capullo, tulipán,

pedúnculo, tallo, alta flor," para referirse a los órganos sexuales masculinos.

Entre muchos otros, uno de los campos semánticos más trabajados es aquél que agrupa el léxico referente al cuerpo. Queremos mencionar que lo que más nos ha llamado la atención es la manera cómo se nos muestra este cuerpo. Hemos podido observar que dicha presentación no respeta ningún orden de grado. La figura humana se intenta construir a partir de su desconstrucción ya que hemos encontrado a lo largo de los poemarios una diseminación de pies, nuca, piernas, brazos, ojos, manos, torso, senos, incluyendo todas las metáforas que nos remiten a los genitales masculinos, para luego llegar hasta los órganos vitales como el corazón y los pulmones. Incluso ir más allá, hasta los sentidos que han de remitirnos a dicho cuerpo humano: la voz, los deseos y las ansias. A diferencia del tópico de la descriptio puellae en nuestros textos no se observa ninguna gradación. En éste, la descripción empieza por la cabeza para descender hacia el rostro, el cuello y en ocasiones se llega hasta los pies, pero respetando un cierto orden de gradación. A nuestro parecer, la mezcla de miembros y órganos tiene como finalidad unir la pasión, el deseo sexual y el goce con el pecado, con lo prohibido. Al mismo tiempo representa la

posibilidad de poner en una posición de objeto deseado al otro/a y mostrar a un "yo lírico" como un cuerpo insatisfecho, resultado del caos.

En este postulado, la carencia del "yo", puede clarificarse aún más si analizamos las coordenadas espacio-temporales en el momento del enunciado. A través de los deicticos intentaremos situar y observar el funcionamiento de dichos enunciados. Como vimos en algunos de los poemas ya citados, los textos presentan una abundancia de factores de la deixis mediante pronombres de primera y segunda persona. Tanto el yo lírico como el tú se manifiestan mediante el uso de pronombres personales, posesivos, reflexivos y preposicionales en la poesía de ambas autoras. Del mismo modo encontramos una serie de demostrativos al igual que elementos espacio-temporales ("acá," "allá," "ahora"); que nos remiten a una situación específica en el enunciado. Ambas poetisas presentan abiertamente a un yo lírico ardiente de pasión y deseo al igual que a un tú reificado, móvil de dichos sentimientos. Tanto la una como la otra funcionan a través de la rememoración, pero una de las mayores diferencias es que por lo general Rossetti insiste en describir un "ahora" ya que como ella misma lo explica -en una entrevista con Jesús Fernández Palacios- al citar a

Lope: "Yo no sueño ni dormida. Amo lo tangible, lo 'posible y me deleito en lo visible'." (11) Así, la poeta se convierte en una feliz espectadora sin dejar que su "yo lírico" participe del goce carnal. Por su parte, Silva Santisteban fuera de rememorar y mencionar el presente plantea la posibilidad de un futuro incierto, o no, para la continuidad de la relación amorosa, dejando ver un aspecto un tanto funesto en dicha relación. A esos "Tú y yo" y "o en ti" tantas veces mencionados en sus poemas se le otorga un espacio para el tormento, el dolor, la confusión, la ruptura y el suicidio colectivo, como señalamos al referirnos a los campos semánticos.

En cuanto a las modalidades, podemos mencionar que las que más abundan son aquéllas que se refieren a la categoría modal del querer (eje sujeto-objeto). En la mayoría de los casos la manera cómo el hablante se posiciona muestra el deseo de éste por el otro/a, como ejemplificamos a continuación:

Rocío Silva Santisteban:

"un guiño de tus ojos/Apenas necesito" (Primer poema, sin título vv.7-8)

"Oh, aférrame entre tus brazos..." ("Rock lento"
v.18)

"Amado mio, ven" ("Canción de la espera" v.37)

"Si tu boca inmensa me dijera algo..." ("La bestia
enternecida" v.14)

Ana Rossetti:

"...me reclamo su savia..." ("El jardín de tus
delicias" v.2)

"...oh, lacérame tú, vulnerada derribame..." ("Cibeles
ante la ofrenda anual de tulipanes" v.8)

"Fuera yo como nevada arena..." ("Calvin Klein
Underdrawers" v.1)

En muy pocos casos Silva Santisteban ubica al "yo lírico" dentro de la categoría modal del poder (eje adyuvante-opositor). Su "yo" es sobretodo uno pasivo, insatisfecho que espera clementemente alguna muestra afectiva del "tú." Rossetti, por su parte, presenta a un yo lírico no sólo "voyeur" del otro, sino capaz de manifestar sensaciones y tomar iniciativas. Ambas voces, a su manera, rompen con la tradición de la literatura erótica que posicionaba al cuerpo femenino bajo los ojos contemplativos de los hombres. Nuestro análisis-léxico semántico ha

demostrado que el "yo lírico" que se evidencia como femenino y se presenta de manera totalmente desprejuiciada es capaz de enfrentar a un "tú" (que en la mayoría de los casos se muestra como masculino) y manifestar una relación amorosa desde otra perspectiva cuya realidad se venía obviando hasta no hace mucho.

CAPÍTULO III - Interpretación

Este tercer y último capítulo tiene por objeto dar una visión interpretativa del corpus seleccionado. Dicha lectura se efectuará a la luz de la definición de la paraliteratura y, en concreto, la del *Kitsch*, expuesta en el primer capítulo.

Para tal efecto, también tomaremos en cuenta los datos obtenidos en el análisis presentado en nuestro segundo capítulo. Intentaremos pues, identificar, clasificar y observar cómo operan algunos de los elementos *Kitsch* y, explicaremos su funcionamiento dentro de nuestros textos.

Como ya hemos mencionado, consideramos que la popularidad adquirida por ambas poetas radicaría en el aporte de un nuevo discurso. Éste se caracterizaría no sólo por el tratamiento desprejuiciado del erotismo sino, además, por provenir de voces femeninas que posicionan al objeto de deseo desde una perspectiva distinta. Es decir, rompen con aquello que un contexto, marcado por la sociedad occidental, había establecido hasta entonces. Nos referimos aquí a la apropiación del cuerpo femenino que, como objeto de deseo, se ha presentado siempre dentro de los cánones paternalistas. Pero además, nos interesa señalar que este

atrevimiento erótico se presenta en un estilo bastante particular. Uno de los componentes de esta nueva estética poética es la incorporación de elementos posibles de clasificar como el *Kitsch* que interaccionan en medio de alejandrinos, versos de arte mayor, de arte real y/o epígrafes provenientes de la "alta" cultura. Para el caso de Rossetti, la explicación puede atribuirse al legado de "los novísimos" que, como lo indica Carmela Ferradans:

[Los novísimos] proponen un cambio radical en el sistema referencial del arte: al igual que Góngora, para los novísimos el código de lectura primario es el simbólico y a partir de allí se descodifica la realidad [...] estos poetas tendrán un código misceláneo compuesto principalmente por elementos de cultura popular -cine, televisión, comics, jazz y rockn'roll- que coexisten en un diálogo cacofónico con elementos cultos tomados del manierismo y el surrealismo. (184),

para luego agregar:

Ana Rossetti, nacida en 1950, sigue esta tradición abierta por los novisimos de incorporación de formas alternativas y marginales de cultura al discurso poético. (184)

Ana Rossetti nace y crece dentro de esta corriente y no ha de extrañarnos que posteriormente su poesía se vea influenciada por esta estética. Los novisimos surgen como una respuesta socio-político-cultural frente al régimen dictatorial de la época. Veinte años más tarde, la muerte de Franco dejará las vías libres para la búsqueda de una nueva forma de expresión. Siguiendo a Ferradans, nos atrevemos a calificar a Rossetti como una poeta de la transición dictadura-democracia. Cabe preguntarnos ahora, cómo se explicaría la similitud en cuanto a la incorporación de referentes alternativos y otros rasgos comunes en la poesía de Silva Santisteban.

La producción de la poeta peruana se encuadra también dentro de una transición comparable en el Perú. El golpe de Estado de 1966 mantendrá al país bajo un régimen dictatorial

militar que durará hasta 1980. Este año dos hechos importantes marcarán su historia: el regreso a la democracia bajo Fernando Belaunde Terry y el estallido de la lucha armada por el grupo terrorista Sendero Luminoso al cual la poeta hace alusión como veremos más adelante.

La poesía de Silva Santisteban respondería, en parte, a esa corriente de "destape" que aparece con la abolición de todo régimen impuesto. Pero además, la generación de Silva Santisteban se caracteriza, como nos lo indica Ana María Gazzolo al hablar del controvertido tema "generación del ochenta y del noventa," por la carencia de uniformidad expresiva:

[...]mientras unos optan por productos equilibrados, en apariencia más procesados, otros se insertan en el caos social y "dicen" de un modo más violento. (108)

Como hemos podido observar, la obra poética de Silva Santisteban no encaja perfectamente en ninguna de estas dos definiciones. Su poesía embebida de ironía e imágenes de la cultura popular presenta tensiones sumamente explosivas que nos obligan a calificarla de violenta (en cuanto a la forma

y contenido) por más trabajo de "apariencia procesada" hallado en muchos de sus textos.

Cabe señalar además que, dentro de este intento de calificación y categorización, los años ochenta representan una real importancia para la poesía femenina en el Perú gracias a la publicación de la antología La escritura un acto de amor (1989) de Roland Forgues y Marco Martos, en la cual Silva Santisteban se encuentra. La antología reagrupa a veintiséis poetas que pertenecen, en su mayoría, a la década de los setenta y ochenta. La delimitación de las poetas se hace bastante difícil ya que algunas poetas afiliadas a ciertos movimientos que vieron la luz en los años setenta siguieron produciendo en los ochenta. El título de la colección se origina en una frase de Jean Cocteau que conforma también de epígrafe: "Ecrire est un acte d'amour. S'il ne l'est pas il n'est qu'écriture."

Silvia Bermúdez se ocupa particularmente de las mujeres poetas en la década de los ochenta explicando que:

Podemos situar la producción de las poetas de los 80 motivadas más por el deseo de ocupar territorios y llenar vacíos al trabajar con y

contra el lenguaje dominante en el universo poético mayoritariamente masculino en el Perú. (302)

Efectivamente, concordamos en que dicha antología intenta otorgar un verdadero espacio a las voces poéticas femeninas peruanas puestas de lado hasta ese entonces.

Otro dato importante que debemos tomar en cuenta es la admiración de Silva Santisteban por el poeta peruano César Moro,⁴ a quien ella lo describe como uno de "mis

⁴ César Moro, seudónimo de Alfredo Quispez, nació en Lima en 1903. En 1925 viajó a París en donde se unió a los surrealistas. Participó en la revista "Le surréalisme au service de la révolution" y en el volumen en homenaje a la parricida Violette Nozières publicado en Bruselas en 1934. Regresó al Perú en 1935 y se le recuerda por la polémica con el poeta Vicente Huidobro que dio lugar a la publicación de un panfleto titulado "Vicente Huidobro o el obispo embotellado." Por motivos políticos César Moro se exilió en México donde residió por diez años y escribió sus obras más conocidas tales como: La tortuga ecuestre, Le Chateau de Grisou(1943), Lettre d'amour (1944). Murió en Lima en 1956 dejando mucha poesía inédita. Ricardo Silva Santisteban, padre de Rocío Silva Santisteban, publicó una antología del poeta, En prestigio del amor(1998).

iconos"(Gutierrez 27). De esta manera no debe sorprendernos que algunos versos del poeta formen parte de su intertexto como encontramos en el poema "El fuego inextinguible."

Sin embargo, el intertexto de ambas poetas no nos refiere exclusivamente a la "cultura oficial." Tanto en la obra poética de Rossetti, como en la de Silva Santisteban, se introducen elementos relacionados con distintas disciplinas artísticas como la música, el cine, la publicidad, que además pertenecen a la producción simbólica característica de la sociedad de consumo. En cuanto a la poesía peruana, este referente se encuentra bastante presente en las dos últimas décadas. Tanto los poetas cultistas como aquellos que pisan el umbral de la marginalidad, o se definen tácitamente como marginales, tienen extrañamente un punto en común. Por lo general, estos poetas de los años ochenta y noventa tendrán como referente elementos que forman parte del mundo de la música popular en lengua inglesa.⁵

⁵ Ana María Gazzolo (109) habla precisamente del legado de la generación del sesenta en la de los ochenta y menciona la influencia de la música inglesa utilizada como recurso poético en ambas generaciones.

Ya hemos visto en el capítulo anterior, al analizar dos poemas de Silva Santisteban, que la música, tanto clásica como popular, desempeña un papel de suma importancia en la creación artística de la poeta. Es por esta razón que consideramos importante interpretar el funcionamiento de los referentes musicales en su poemario. Hemos demostrado que, Silva Santisteban llega, incluso, a trabajar la elaboración de uno de sus poemas guiándose por una estructura musical ("Sonata para tus ojos"), o a buscar una cierta musicalidad que se asemeje a aquella del Rock ("Rock Lento").

El poema "Ángel caído," por su parte, empieza con un epígrafe tomado de "L.A. Woman" (1971), uno de los grandes éxitos del vocalista del grupo *The Doors*, Jim Morrison⁶:
"Are you a lucky little lady in the the City of Light/ Or just another lost angel." Estos versos nos indican desde un comienzo el clima del poema. Pero, además, habrá de remitir al lector a los mensajes que a lo largo de toda su obra Morrison trató de transmitir. Así lo manifiesta en una entrevista recopilada para el sitio oficial del *World Wide Web* editada por los ex-miembros del grupo musical:

⁶ Jim Morrison (1944-1971) formó el grupo musical The Doors en 1965. Falleció en París en 1971 de sobredosis.

I am interested in anything about revolt, disorder, chaos, especially activity that seems to have no other meaning.(1)

Efectivamente, los textos del grupo *The Doors* encarnan el descontento, el desasosiego y la desilusión frente a la vida:

The Doors were not viewing life through the rose-tinted granny glasses of peace and love - their salvation came in the form of sex and death.(1-2)

Para ello basta con recordar la trágica muerte del vocalista. Como podemos observar, el epígrafe del poema "Ángel caído" no cita los versos completos, lo escrito entre corchetes muestra y explica el juego de siglas y el significado que Morrison le atribuye al texto:

"Are you a lucky little lady in the City of Light?
Or just another lost angel?" [...City of Night]

El título de la canción "L.A. Woman" presentaría más de una posible lectura. En primer lugar, *L.A. Woman* haría referencia a las mujeres de la ciudad de Los Ángeles aunque *City of Light* nos remite evidentemente a París, la Ciudad de

las Luces. En segundo término se asociaría L.A. a *Lost Angel Woman*, (mujer ángel perdido) y como veremos más adelante, esta frase conlleva su propio mensaje. El texto de Morrison nos presenta la vida de las mujeres de Los Ángeles, que podría aplicarse a las de cualquier gran urbe, y hace referencia a la dinámica con la que se relacionan, a lo que aparentan ser y a lo que realmente son.

El autor introduce el término, "*City of Light*," que nos remite claramente a la ciudad de París pero también a la vida social nocturna de cualquier ciudad. El mensaje, que pareciera hablar de la vida afortunada de las mujeres de una gran ciudad se completa con la frase inmediata: "Or just another lost angel...*City of Night*?"(v.5), en la cual Morrison sentencia que los ángeles que abundan en dicho espacio son ángeles perdidos, que fingen, disimulan y mienten al intentar ser felices dentro de la frívola citadina vida nocturna. No obstante, esas mujeres siguen solas. La *City of Light*, de diversión y actividad, se transforma en *City of Night* que, al margen de lo que la noche y la obscuridad representan -lo triste, lo prohibido y lo incierto-, muestra la vida paralela de ciertas mujeres. Por lo tanto, el significado que se atribuye a *Lost Angel* es el de una mujer que siente y que sufre, pero que encubre este sufrimiento y

sigue inserta en la dinámica social aparentando vivir una vida que no le pertenece.

Creemos que el poema de Silva Santisteban intenta presentar la continuación y el complemento del discurso de Morrison. El yo lírico de "L.A. Woman" se enuncia como observador y narrador de la vida de Los Ángeles. Menciona el sufrimiento y los sentimientos que transmiten las mujeres, mientras describe el tipo de vida que llevan en la ciudad. Si bien el receptor de esta canción da por cierta la información, Morrison sólo nos da una interpretación exterior -que bien puede ser cierta pero puede también alterarse por el canal, que es el intérprete- y no una información directa de la fuente: las mujeres de Los Ángeles. Además, es necesario recalcar que Morrison nos habla de estas mujeres como seres sin intención de reflexión o en el instante anterior a la reflexión. En todo caso, no deja sentado que esta reflexión es posible o futura. Mencionado esto, podemos explicar ahora lo que queremos decir con continuación y complemento.

En el poema de Silva Santisteban el ángel (yo poético) se manifiesta desde el primer verso: "Another lost angel-esceres/eso soy"(v.1). No hay intermediario, la información

proviene directamente de la fuente primera y, por lo tanto, sin interpretaciones que se presten a confusiones. De esta forma, el yo lírico de "Ángel caído" complementaría el discurso de Morrison haciéndolo más directo, mostrando el pensamiento de quienes se hablaba anteriormente. Continuación, puesto que el yo lírico es un ángel que toma la palabra y se muestra reflexivo a partir del instante en que se presenta como tal. De este modo, podemos afirmar que el poema parte del texto de Morrison.

Tenemos que hacer hincapié en que el yo lírico de "Ángel caído", al igual que los ángeles de Morrison, se manifiesta durante la noche: "camino sumergida por la noche/o hundiéndome lentamente"(vv.8-9). El ángel caído, que además se asume como tal, no menciona llevar una vida paralela. Simplemente emerge durante la noche a manera que, como mencionamos al hablar de los ángeles de Morrison, la noche trae consigo toda una carga semántica negativa. La noche significa el caos.

Es por esto que la imagen del ángel presentado por Silva Santisteban nos remite por oposición a los de Morrison: "con las uñas descascaradas y las medias corridas/y un agujero en el pecho que no se puede

ocultar" (vv.14-15). La construcción o desconstrucción de esta heroína nos hace asociarla a París y a las prostitutas de Les fleurs du mal de Baudelaire.

Si leemos el texto de Silva Santisteban como una prolongación del de Morrison -tal como lo hemos planteado-, podríamos considerar que "Ángel caído" intenta reproducir el ambiente creado por el compositor. Es a partir de esta reproducción que nos permitimos clasificar el poema como producto compuesto no sólo de referentes *Kitsch*, puesto que existe en el texto una clara alusión al de Baudelaire. De este modo Eco señala, al referirse a los textos que considera como reproducciones, que:

El fragmento reproducido es *Kitsch*, no sólo porque estimula efectos sentimentales, sino porque tiende continuamente a sugerir la idea de que, gozando de dichos efectos, el lector está perfeccionando una experiencia estética privilegiada. (Apocalípticos e integrados 89)

Al lector que posea el más mínimo contacto con los textos de Baudelaire como con los de Morrison le será imposible leer el texto de Silva Santisteban sin dejar de experimentar las

sensaciones que ambos autores intentaron provocar ante el lector u oyente de Les fleurs du mal y "L.A. Woman." Es interesante observar cómo el poema de Silva Santiesteban dialoga desde múltiples niveles de lectura.

Debemos recalcar, además, que el texto pertenece a la segunda parte del poemario: "Poemas mix." Por lo tanto, no ha de extrañarnos que la temática tratada no esté centralizada en la relación amorosa.⁷ Fuera de presentar un cuestionamiento individual, el poema cuestiona también los valores de toda una sociedad: "y en la izquierda una bandera blanquirroja que ya no /significa /NADA" (vv.20-22), con lo que la poeta sentencia vivir en una sociedad sin valores.

Sin dejar de lado los datos obtenidos en nuestro segundo capítulo en cuanto al léxico que nos remite al cuerpo humano, en este poema también se le hará referencia, sin seguir ningún orden de gradación. De igual modo, tanto los verbos como los adjetivos relativos al yo lírico llevan toda una carga semántica negativa. No ha de extrañarnos que

⁷ Aunque la segunda parte del poemario se abre con un poema de amor "Sacrificio," la temática tratada en estos nueve últimos poemas es bastante diversa.

una vez más se intente mostrar un yo lírico como un ente insatisfecho, resultado del caos.

En "La bestia enternecida," texto de la primera parte del poemario que aborda el eterno tema del amor y desamor, Silva Santisteban introduce en uno de sus versos el título de una canción de Elvis Presley: "Love me Tender." A lo largo del texto de Presley, el yo poético pide el amor verdadero, el amor longevo, la ternura y el cariño. Suplica poder encontrarse por siempre en el corazón del ser amado y promete a su vez un amor eterno: "[...]I love you and I always will"(v.6). Silva Santisteban, por su parte, pone en funcionamiento un diálogo entre su texto y el de Presley al tomar como punto de partida el texto del cantante. El yo poético de "La bestia enternecida" se encuentra en extrema soledad: "Un monstruo de vacío me golpea el pecho"(v.1), pide poder recordar al ser amado: "Y quiero dibujarlo de nuevo"(v.4) y, sobre todo, poder conservar el recuerdo a su lado: "Retenerlo en lo más hondo de mi misma"(v.5). Ruega al ser amado como lo hace el yo poético del texto de Presley: "Love me tender[...]"(v.1). Sin embargo, a diferencia del texto del cantante, el poema de Silva Santisteban no intenta ser una simple súplica. Éste muestra también a lo largo del texto un yo insatisfecho, que pareciera no poder hallar una

solución: "Y yo aquieto a la bestia y sé que nunca la mataré"(v.23), "Pero no sucede nada, no hay milagro"(v.16). A diferencia del texto de Presley los dos últimos versos de Silva Santisteban adquieren un tono optimista al plantear la posibilidad de restablecimiento del orden: "Mas si le ofrezco ternura es capaz de dormirse y dejarme/Contar las perlas"(vv.25-26).

La poeta retoma un tema que proviene de la composición original, pero la gran diferencia es que el yo poético nos hace partícipes de una experiencia mucho más íntima al aludir situaciones o sentimientos que van más allá de un mero deseo de amor. De esta manera, el yo poético menciona y describe su dolor a causa de la ausencia del ser amado y rememora experiencias vividas con éste.

En cuanto a Rossetti, su poema "Killing Me Softly with His Song" nos remite a la canción popularizada por Roberta Flack en 1973 puesto que ambos textos llevan el mismo título. La poeta además de tomar prestado el título del éxito de Flack retoma también el tema: el poder de la música y la influencia en el oyente. El "yo lírico" de ambos textos rememora a través de la música una relación amorosa anterior o a un ser amado ausente. Ambas rememoraciones se presentan

-una a través de la letra de una canción, texto de Flack, y otra a través de una melodía de Mozart, texto de Rossetti- como dolorosas: "Strumming my pain with his fingers"(v.4), "No quisiera llorar[...]"(v.1). También en ambos textos se transgrede el espacio de la intimidad o el yo lírico piensa que éste ha sido transgredido: "Singing my life with his words"(v.5). "But he was this stranger singing clear and strong"(v.16), "[...]mi habitación invade, la desborda, y en los balcones"(v.3). El hecho de hacer público el espacio íntimo acentúa el dolor de la pérdida del ser amado y acarrea además un espacio de suplicio, de destrucción o autodestrucción: "Killing me softly with his song"(v.6), "Yo quisiera, tan solo yo quisiera morirme suavemente..."(vv.21-22).

El yo lírico del texto de Flack se encontraba a la búsqueda de un momento placentero, tal vez de un espacio de olvido como escapatoria. "I heard he sang a good song, I heard he had a style"(v.1), pero este espacio se vuelve tortuoso al recordar al ser amado ausente, situación totalmente inintencional en un principio. Por su parte, el yo lírico de Rossetti agudiza su dolor a través del placer que le proporciona la música "con su gozo se exalta mi tristeza"(vv.4-5). El escenario recreado se presenta como

uno totalmente intencional y es la súplica de los dos últimos versos que cierra el poema remitiéndonos una vez más al título, es decir a la canción de Roberta Flack: "[...]quisiera/ suavemente morirme si él está cantando" (vv.21-22). Además el texto de Rossetti no sólo se refiere a la influencia de la música en las emociones del yo. Como nos lo indica Mary Makris, el texto de Rossetti:

[a]lso provides her with a sensual, quasi-religious experience which becomes evident in how she perceives her surroundings. Images used to refer to the music may also allude to the sun; and manifestations of both recur within a religious context in the latter part of the poem. (282)

Efectivamente, en el poema encontramos lexemas como: florece, carne, sol, azucenas, espada, incendia, júbilo, dulce herida, ternura, cuyo significado nos remite a imágenes que asocian la música a la religión-pasión y a la sensualidad-erotismo, que no hallamos en el texto de Flack. El poema de Rossetti toma como punto de partida el texto de la cantante y no nos coloca, en este caso, frente a una continuación ni complementación como hemos visto en "Ángel caído" de Silva Santisteban. Lo interesante en el texto de

Rossetti es cómo desde el paratexto se intenta dialogar con un texto musical popular, pero se trae a colación la música clásica al mencionar a Mozart.

La relación entre el punto de partida, es decir, el texto musical, y el texto lírico no es siempre la misma en la obra de Rossetti. En el poema "I Say a Little Prayer," la poeta toma nuevamente prestado el título de una canción, aquí la de Dionne Warwick (1967). Sin embargo, estos poemas presentan como punto principal discordante el contenido o tema. La canción de Warwick es, en efecto, una especie de oración por el cariño del ser amado. El yo lírico menciona la fijación que tiene por éste ya que no puede apartarlo de su mente durante sus actividades cotidianas: "The moment I wake up before I put on my make up,/I say a little prayer (vv.1-2). El texto de Warwick finaliza suplicando amor, pidiendo una respuesta de amor: "Please love me too. I'm in love with you./Answer my prayer. Say you love me too" (vv.16-17). Por su parte, el yo poético de la versión de Rossetti nos menciona también la cotidianidad. El primer movimiento del poema describe los elementos de una típica cena romántica por medio de preguntas, sin pretender presentarse como una oración de amor a través de la atmósfera recreada. En el segundo movimiento, el texto

enfrenta uno de los sentimientos tal vez más difíciles de confesar: los celos. La oración de Rosseti manifiesta a su vez el dolor y el miedo: "los últimos minutos adentran su saeta"(v.12), "a un miedo ingobernable"(v.14). Pero ante todo el texto pide apartar un sentimiento inevitable:

He cruzado los dedos y cerrado los ojos
Suplicando que el tiempo se detenga
No puedo soportar la dicha que te aguarda.
No puedo soportar los celos que me tomo.(vv.15-18)

Nos encontramos una vez más ante un yo poético insatisfecho y vencido que, por oposición al texto de partida, intenta crear un efecto totalmente contrario.

Tanto en los textos de Rossetti como en los de Silva Santisteban el tipo de relación entre la música y la literatura es variado. Las autoras parten de un texto original, ya sea para reiterar temas o situaciones, o para crear a partir de una composición musical, una situación totalmente distinta, como hemos visto en estos cuatro poemas estudiados.

La influencia contemporánea en la poesía de Rossetti y en la de Silva Santisteban no proviene únicamente de la música. Tanto el cine como los cómics o el afiche publicitario representan una fuente de inspiración en la producción literaria de ambas poetas. Así nos lo deja saber Silva Santisteban en una entrevista con P.F.D. otorgada al diario limeño El Comercio, al hablarnos de la segunda parte de su poemario:

Son poemas más locos, largos como cartas de tarot, de diferentes sensibilidades y están más influenciados por el cine[...]tienen personajes como salidos de un comic[...] (21 de agosto de 1996)

Una muestra de lo declarado lo constituye sin duda alguna el poema "Western." En esta composición de base cinematográfica se hallan todos los componentes del género en cuestión. Aunque la descripción del primer verso nos remite de inmediato a los años de la actividad guerrillera en el Perú: "Durante el toque de queda las luces de la ciudad/cobran otro brillo" (vv.1-2), el poema dibuja claramente un escenario del cine *Western*. Podemos establecer un paralelo entre ambos escenarios, ya que por medidas de seguridad muchas ciudades peruanas se encontraban en la absoluta

desolación a partir de cierta hora de la noche, al igual que cualquier pueblo perdido en medio del lejano oeste americano. La descripción de armas como "pistola" y "cuchillo" nos remite también a aquellas utilizadas en las películas *Western*, al igual que términos como "justicia" y "venganza" muchas veces móviles de la trama de dicho género cinematográfico. Por último no falta la alusión a la relación amorosa: "pero si ahora regresas no sé lo que haría/con esa pistola caliente rozando mis caderas./Creo que te dejaría ir finalmente" (vv.14-16) que también forma parte del género *Western*.

Por su parte Ana Rossetti nos menciona en la entrevista que constituye el prólogo del poemario Indicios vehementes (1990) que:

[...]mi principal estímulo consiste en unos publivias de cierta marca de vaqueros que hacen que meterse en un metro sea una gloria. Esto puede parecer una sandez, pero no. En este publivia está Fassbinder, Genet, la Piquer cantando "Tatuaje", el cartel de la instrucción, la muñequera de cuero, la paliza del chulo[...]Mira por dónde un publivia de Wrangler.(11)

Al igual que en "Chico Wrangler," que forma parte de la colección de Indicios vehementes, en "Calvin Klein. underdrawers" -publicado por primera vez en la colección Las diosas blancas y luego en el poemario Yesterday- Rossetti nos remite una vez más desde el título a la marca de comercio de dichas prendas. Refiriéndose al "nuevo culto del cuerpo humano y a la sexualidad como valor de mercado" Rosa Sarabia explica bien cómo:

Esta religión del cuerpo implica una cosmovisión que no es propiedad de Rossetti sino del mundo en que ella se mueve. Se trata de un narcisismo que ha fecundado con pujante fuerza en las últimas décadas y testimonio de esto son el arte fotográfico, la publicidad, la moda y el cine. (343)

Aunque el título del poema pareciera presentar una descripción de la prenda interior en cuestión, el poema de Rossetti no hace más que referirse al cuerpo del sujeto, portador de dicha vestimenta. La abundancia de metáforas se limita a describir el objeto de deseo -el que viste- y elude la prenda enunciada en el título. Es sólo en el último verso

que el yo poético menciona: "fuera yo, Calvin Klein"(v.12), remitiéndonos a la ropa interior, único elemento que puede encontrarse en contacto con dicho cuerpo. El anuncio publicitario, por su parte, intenta también concentrar la atención del público en el portador de la prenda, colocándonos en una posición voyerista, efecto que Rossetti recupera en su poema. El texto hace alusión a un cuerpo escultórico como aquellos que el afiche publicitario muestra. Podemos afirmar una vez más que la poeta parte de una base para intentar sugerir continuamente que el lector se encuentra en una posición privilegiada desde el momento en que es capaz de establecer una conexión entre la fuente primera -también en este caso proveniente de la cultura de masas- y el texto.

El hecho de incorporar referencias, sean de la cultura oficial, sean de la popular, obliga al lector a involucrarse con dichas referencias, a aventurarse en un redescubrimiento que parte de su conocimiento. Si por ejemplo, leemos el poema "Ángel caído" ignorando el epigrafe, es decir, el texto de Morrison, el significado sería uno muy distinto. El yo poético se presentaría como un ente insatisfecho, que se cuestiona en general los valores de la sociedad y que no encuentra soluciones. La única

referencia a una posible doble vida nos la indicaría el último verso: "Un ángel perdido y una sonrisa cansada, que brilla"(v.36), pero que podría tan sólo aludir a un conformismo. Al partir del texto de Morrison no podemos dejar de pensar en un yo poético de imagen jónica como la que llevan las mujeres del texto musical. El yo poético del poema se presentará, fuera de insatisfecho e impotente, como un ser consciente de la necesidad de llevar una vida paralela dentro de una sociedad sin valores.

Al aplicar este tipo de lectura a los otros textos estudiados, es decir, retirando todo intertexto, explícito e implícito, observamos que nuestro acercamiento es uno muy distinto. De este modo, podemos constatar que los poemas adquieren otro significado al leerse sobre la base de un texto o referente de partida. Lo que hay que recalcar es que muchos de los textos o referentes provienen de la cultura de masas y lo que caracterizaría al nuevo texto como *Kitsch* no sólo sería la incorporación de dichos elementos sino también la intención con la que las poetas se acercan al público lector.

Conclusión

Después de varios años de represión en los que la producción literaria española se mantenía al margen de lo relacionado con el erotismo, la aparición de mujeres escritoras dedicadas a este tema constituye realmente una polémica. El mismo fenómeno se vive en Latinoamérica, y por ende en el Perú, en donde la represión también se manifiesta desde un punto de vista político, social y cultural.

No ha de extrañarnos que dentro de este marco el surgimiento de voces femeninas se encuentre bastante limitado, mucho más aún si éstas tratan todo aquello relacionado con el expresar del deseo, la pasión y el goce. Consideramos que la poesía erótica aparece como una respuesta a esa preocupación por comunicar sensaciones, a esa preocupación por determinar la noción de persona, de definir lo que es amor frente a lo moral, a lo "permitido" entre los otros.

Como hemos observado a lo largo de nuestro trabajo, tanto Rossetti como Silva Santisteban trabajan temas relacionados con esta sensación amorosa que se da, evidentemente, a partir de una indagación personal. El amor,

dentro de la opresión, el caos o la sumisión, es el reflejo del desencanto de la experiencia, que como nos indica Gonzalo Portocarrero: "la vivencia amorosa representa una experiencia utópica [...] que niega el desencanto que se poseía de nuestra cultura y cotidianidad" (58).

Es por esto que ambas poetas se enfrentan a sensaciones no tan ilusorias o irreales. Dichas sensaciones desgarradoras encuentran un espacio público, puesto que se comparten con el lector. Por lo tanto, la intimidad se desenfunda y se muestra la realidad de la vivencia amorosa, el amor, el erotismo y el sexo. Esta realidad que en muchos casos representa dolor es trocada gracias a la poesía.

Nos encontramos frente a una sociedad que concibe sin filtros todo aquello relacionado con la sexualidad. Puesto de manifiesto por voces masculinas o femeninas somos receptores de un mensaje cuyo eje gira en torno al sexo y a sus ramificaciones. Somos receptores de una cultura de la imagen. Ana María Amar Sánchez menciona que: "Vivimos en una época caracterizada por la apropiación de imágenes y convenciones íntimamente asociadas con la cultura de masas" (43), para luego agregar:

La cultura ya no es un sistema totalizador que de algún modo organiza toda la producción y recepción, sino que se trata de un conjunto de discursos que se construyen en conflicto, a menudo de modo contradictorio, en una lucha por legitimarse como formas privilegiadas de representación. Por esta forma puede decirse que la cultura de masas ha sido uno de los factores más claros de crisis y de desestabilización de las categorías con las que se piensa el arte.(43)

Efectivamente, al acercarnos a los textos de Rossetti y Silva Santisteban debemos preguntarnos por la perspectiva en la que tenemos que abordarlos, dada la integración de elementos de la cultura de masas, aún si estos textos trabajan clásicos topoi como el de la decepción amorosa. Ahora bien, ¿Qué imagen nos tienden ambas mujeres del amor o del erotismo?

Gracias a la experiencia puesta de manifiesto en su poesía, podemos concluir que la transgresión y el dolor son elementos constitutivos del amor. Ese amor denigrado inocentemente, pero a partir de canciones y de emblemas

publicitarios es manifestación cada vez más fortalecida de una vida goce-muerte, experiencia difícil de sobrellevar.

Es por eso que frente a estas dos poetisas tenemos la imagen de la mujer subyugada que despierta para luego con un cuchillo entre las manos caminar por las calles vociferando sus miedos, sus ansias y sus deseos. Algo con qué sentirse fuerte aunque muestre lo contrario, ya que la fuerza radica en la convicción de expresar el sentimiento más íntimo de la manera más cruda y de la que uno se recata, pero a la vez no puede vivir sin ello: el erotismo en sus diferentes formas.

La recompensa es el entendimiento de su poesía y la aceptación de la misma que consideramos que puede darse gracias a la utilización del *Kitsch*. Éste no sólo constituye una herramienta de uso externo, de estética, sino que transgrede fronteras y llega a formar parte de la intimidad, de la vida sexual.

Como se aprecia en algunos versos, podemos afirmar que las poetisas anhelan, como lo hace el *Kitsch*, la popularidad. Por eso mismo sobreactúan y provocan todo tipo de sensibilidades, especialmente las más extremas y sin que nadie las condene porque se hallan en medio del *Kitsch*.

Bibliografía

Amar Sánchez, Ana María. "Canon y traición: literatura vs cultura de masas." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 45 (Lima-Berkeley) (1997): 43-53.

Angenot, Marc. Le Roman populaire: Recherches en paralittérature. Montréal: Les Presses de l'Université du Québec, 1975.

Bermúdez, Silvia. "Sobre cuerpos y textos: la escritura un acto de amor y las mujeres poetas de la década de los ochenta." Revista de Crítica Literaria Latinoamericana 46 (Lima-Berkeley) (1997): 301-312.

Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados, trad. Andrés Boglar. México D.F.: Tusquets Editores, 1995.

_____. The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington and London: Indiana University Press, 1979.

Ferradans, Carmela. "La (re)velación del significante erótica textual y retórica barroca en 'Calvin Klein,

underdrawers' de Ana Rossetti." Revista Monográfica
(Texas) 6 (1990): 183-191.

Forgues, Roland y Marco Martos. La escritura un acto de amor: Poesía peruana femenina del siglo XX. Grenoble: Edicius Det Tignahus-Cerpa, 1989.

David, Hal and Burt Bacarach, "I Say a Little Prayer", 1967,
<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Venue/9769/rb/i/i_say_a_little_prayer.html>

Galán Valdés, Fermín y Liber Arce Matos. Olé Kitsch. La Habana: Ciencias Sociales, 1994.

Gazzolo, Ana María. "Sobre dos maneras de encorsetar la poesía peruana." Cuadernos Hispanoamericanos 499 (1992): 107-110.

Gimble, Norman and Charles Fox. "Killing Me Softly with his Song". Atlantic Records, 1973, < <http://www.atlantic-records.com>>.

Gutierrez, César. "Vida pasión y obra de cuatro escritores."

"Somos" (suplemento dominical), El Comercio (Lima) (28 de enero 1995).

Matson, Vera and Elvis Presley. "Love me tender", Jail House Rock, RCA Victor, 1956,

<http://www.elvispresleyonline.com/html/love_me_tender.html>

Makris, Mary. "Pop Music and Poetry: Ana Rossetti's Yesterday." Revista de Estudios Hispánicos 29 (1995):

279-295.

Molles, Abraham. Le Kitsch, l'art du bonheur. Paris: Maison Mame, 1971.

Naharro-Calderón, José María. "Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano." España Contemporánea 7.2 (1994): 83-95.

P.D.F., "El 'Condado Amor' de Rocio Silva Santisteban", El Comercio (Lima) (21 de agosto 1996) : C6.

Portocarrero Maisch, Gonzalo. "La lucha por el amor: el testimonio de la poesía peruana reciente." Detrás de la

puerta. Hombres y mujeres en el Perú de hoy. Lima:
Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996. 57-71.

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." Explicaciones de
Textos Literarios 20.1 (1991-1992): 1-12.

Rossetti, Ana. Yesterday. Madrid: Ediciones Torremozas,
1988.

_____. Indicios vehementes (poesía 1979-1984). Con una
entrevista prólogo de Jesús Fernández Palacios. Madrid:
Hiperión, 1990.

Sarabia, Rosa. "Ana Rossetti o el placer de la mirada",
Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 20.2 (1996):
341-359.

Silva Santisteban, Ricardo. En prestigio del amor. Antología de César Moro. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

Silva Santisteban, Rocío. Condenado Amor. Lima: El Santo Oficio, 1996.

Soloterevsky, Myrna. Literatura, paraliteratura. Gaithersburg: Hispamérica, 1988.

The Doors [James D. Morrison, Ray Manzarek, Robby Krieger, John Densmore], "L.A. Woman", L.A. Woman, 1971, Elektra Records,
<http://www.thedoors.com/gamma/sound_content.html#lawoman>

Ugalde, Sharon Keefe. "Conversación con Ana Rossetti." Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano. Madrid: Siglo XXI, 1990. 149-166.

_____. "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti." Siglo XX 7.1-2 (1989-1990): 24-28.

Williamson, Rodney. "Estilo y textualidad en Devocionario de Ana Rossetti." España Contemporánea 9.1 (1995): 71-80

Anexo

L.A. Woman

Canción escrita y popularizada por J[im] Morrison y el grupo The Doors, 1971.

Well, I just got into town about an hour ago
Took a look around, see which way the wind blow
Where the little girls in their Hollywood bungalows

Are you a lucky little lady in The City of Light
Or just another lost angel...City of Night
City of Night, City of Night, City of Night, woo, c'mon

L.A. Woman, L.A. Woman
L.A. Woman Sunday afternoon
L.A. Woman Sunday afternoon
L.A. Woman Sunday afternoon
Drive thru your suburbs
Into your blues, into your blues, yeah
Into your blue-blue Blues
Into your blues, ohh, yeah

I see your hair is burnin'
Hills are filled with fire
If they say I never loved you
You know they are a liar
Drivin' down your freeways
Midnite alleys roam
Cops in cars, the topless bars
Never saw a woman...
So alone, so alone
So alone, so alone

Motel Money Murder Madness
Let's change the mood from glad to sadness

Mr. Mojo Risin', Mr. Mojo Risin'
Mr. Mojo Risin', Mr. Mojo Risin'
Got to keep on risin'
Mr. Mojo Risin', Mr. Mojo Risin'
Mojo Risin', gotta Mojo Risin'
Mr. Mojo Risin', gotta keep on risin'
Risin', risin'
Gone risin', risin'
I'm gone risin', risin'
I gotta risin', risin'
Well, risin', risin'
I gotta, woo, yeah, risin'
Woah, ohh yeah

Well, I just got into town about an hour ago
Took a look around, see which way the wind blow
Where the little girls in their Hollywood bungalows

Are you a lucky little lady in The City of Light
Or just another lost angel...City of Night

City of Night, City of Night, City of Night, woah, c'mon

L.A. Woman, L.A. Woman

L.A. Woman, your my woman

Little L.A. Woman, Little L.A. Woman

L.A. L.A. Woman Woman

L.A. Woman c'mon

Love Me Tender

Canción interpretada por Elvis Presley en 1956

Love me tender love me sweet
Never let me go
You have made my life complete and I love you so
Love me tender love me true
All my dreams fulfilled
For my darling I love you and I always will
Love me tender love me long
Take me to your heart
For it's there that I belong and we'll never part

Love me tender Love me true
All my dreams fulfilled
For my darling I love you and I always will
Love me tender love me dear
Tell me you are mine
I'll be yours through all the years
Till the end of time
Love me tender love me true
All my dreams fulfilled
For my darling I love you and I always will
For my darling I love you and I always will.

Killing Me Softly with his Song

Canción popularizada por Roberta Flack, escrita por Norman Gimbel,
música de Charles Fox, 1973.

I heard he sang a good song, I heard he had a style,
And so I came to see him to listen for a while.
And there he was this young boy a stranger to my eyes.

Strumming my pain with his fingers,
Singing my life with his words.
Killing me softly with his song,
Killing me softly with his song.
Telling my whole life with his words,

Killing me softly with his song.

I felt all flushed with fever, embarrassed by the crowd.
I felt he found my letters and read each one out loud.
I prayed that he would finish but he just keep right on.

Strumming my pain with his fingers...

He sang as if he knew me, in all my dark despair.
And then he looked right through me as if I wasn't there.
But he was this stranger singing clear and strong.

Strumming my pain with his fingers...

I Said a Little Prayer

Canción interpretada por Dionne Warwick, escrita por Hal David, música de Burt Bacarach, 1967.

The moment I wake up before I put on my make up,
I say a little prayer for you.
While combing my hair now and wondering what dress to wear now
I said a little prayer for you.

Forever, forever, you'll stay in my heart,
And I will love you forever and ever.
We will never part, oh, how I'll love you.
Together, together, that's how it must be,
To live without you would only be heart break for me.

I run for the bus, dear, while riding, I think of us, dear.
I say a little prayer for you.
At work I just take time, and all through my coffee break time,
I say a little prayer for you.

Forever, forever, you'll stay in my heart...

My darling, believe me, for me there is no other but you.
Please love me too. I'm in love with you.

Answer my prayer. Say you love me too.

"Rock lento"

Mi amor debe ser más fuerte que la perversión
Mi amor no es tranquilidad sino vértigo de hierro
Mi amor es una luz tan blanca tan blanca que no se ve
Mi amor me empuja hacia adelante contra todos
Mi amor empuja mis alas y las bate por mí en el aire
Mi amor es una fiebre que agradece mi cuerpo
Mi amor es una coraza contra las aves de rapiña
Mi amor una virtud que se desata sobre el mar
Mi amor un bálsamo contra mi fatigado corazón
Mi amor un día para sentir verdaderamente
Mi amor cubre tus mejillas
Mi amor azulado
Mi amor un cuchillo en mi mano contra el oprobio
Mi amor como una platina en cuyo centro vibra un corazón
Mi amor una cinta roja para que nunca me olvide sentir
Mi amor son tus ojos cerrados y tus ojos abiertos
Mi amor soy yo convertida en mujer
*Oh aférrame entre tus brazos
tan fuerte que ya no necesite sentir más...*

"Sonata para tus ojos"

Cada pulgada describe una perfecta concisión en el ambiente:
 Tus ojos locos, tus ojos parcos, tus ojos, tus ojos
 Tus ojos pegados sobre mi cuerpo
 Pegados a mis caderas
 Como caracolillos
 Ahuecados, metidos en mi epidermis.
 Aquí los llevo.
 Aquí los guardo
 Dentro de un libro marcando la página correcta,
 Descanso la lectura y de nuevo tus ojos metidos en mis senos
 En la raya amarilla de mis senos.
 Yo, enrojecida, con vergüenza, cargando tus ojos en los micros
 y la gente mirándome atenta, esperando que pierda el equilibrio.
 Mis senos tratan de ser fruta acaramelada, a veces,
 Y tus ojos melosos confiesan encenderse y disfrutar de la envidia de la
 gente.

Llueve, entonces entro en mi pecho, mojo mi cuerpo
 tus manos ahora recogen mi pelo suelto
 y yo te suplico una caricia
 pero te vas sin una sola mirada de consuelo,
 el lecho queda tibio
 y tus ojos continúan sirviendo de estandarte me agacho a buscarlos entre
 las puntas de la cama
 y me asusto de encontrarlos en el suelo, gimiendo a
 borbotones, también asustados.

Hoy vuelvo a empezar:
 Tus pestañas, tus cejas en arcadas,
 El iris, la pupila, la córnea, el cristalino,
 Las lágrimas, la retina, las legañas,
 La órbita estrecha de tu mirada
 Tus innumerables maneras de jalarme sobre la mesa,
 Tu extraña forma de tomar un vaso de agua.

Me he burlado de tus ojos, a veces,
 y de inmediato intento un arrepentimiento
 y tú no me crees. Haces bien, a veces.
 Más lejos un sonido se desata esperando tus pisadas
 más lejos una gota de agua te marca el camino correcto
 allá, muy lejos, lejísimos
 lejos del perímetro negro
 tus dos grandes ojos
 aplastados.

"El fuego inextinguible"

me he pintado los labios
 es rojo néctar el color de la barra labial
 cogí la barra entre los dedos -un artefacto de locura-
 El espejo diez centímetros detrás
 Y con sumo cuidado fui manchando mis labios: uno a uno
 Era difícil así: las piernas encogidas formando un *grand plier* en el
 aire
 Los labios vaginales erizados
 El rojo néctar manchando mis labios, solo para ti
 Tú y yo /Tú y yo
 En la bañera del hotel rompiendo un vaso
 Con apenas un toque de una barra de acero
 Y con el vaso roto en dos, dividiéndonos los vidrios
 Uno para ti / Otro para mí
 Nos cortamos la graciosa piel blanca
 La sangre corre pareja sobre nuestros brazos desnudos
 Y nos besamos dentro del agua caliente
 Orina- me dices
 Y yo me levanto y el nivel del agua recobra su forma original
 Me acerco a tu cara, lentamente
 Y mis piernas endurecidas van formando un corro que te baña
 Luego abres la boca
 Mi corro te baña
 Abres la boca / mi chorro caliente / tu lengua caliente
 Tu boca llena / tu boca me llena
 Nunca lo he hecho -me dices
 Yo tampoco -te respondo
 Y con la sangre que empapa el agua caliente puedo
 Escribir sobre tu pecho:

ES INÚTIL TU FUERZA PARA AHUYENTARME, TU
 RABIA ES MENOS FUERTE QUE MI AMOR, YA TU Y
 YO UNIDOS PARA SIEMPRE A PESAR TUYO
 VAMOS JUNTOS. EN EL PLACER QUE TOMAS
 LEJOS DE MI HAY UN SOLLOZO Y TU NOMBRE.
 FRENTE A TUS OJOS EL FUEGO INEXTINGUIBLE...
 (César Moro)

Cierras los ojos
 La noche es propicia
 Para este intento: el desorden y el caos
 Entrando violentamente a tu cuerpo atormentado.

Ya tú y yo unidos para siempre
 Ya tú y yo unidos para siempre...

"Ángel caído"

Are you a lucky little lady in the city of light?
Or just another lost angel?

Another lost angel -eso eres / eso soy
Una luz reptando por tu garganta
El sonido de una arcada en el centro de la noche
Una ciudad acorralada

Tu muerto/ mi muerta

Lejos de toda compañía, lejos de toda sensación de
Realidad
Camino sumergida por la noche
O hundiéndome lentamente

Sólo un ángel perdido en la ciudad del marasmo
Gritando contra el cielo
Contra el demonio del tiempo
Y tan cansada y tan torpe y tan frágil por dentro
Con las uñas descascaradas y las medias corridas
Y un agujero en el pecho que no se puede ocultar

Un ángel sucio, sin decorarse
Sin peines
Días de días tirado sin poder entrar a la ducha
Con un cigarrillo en la mano derecha
Y en la izquierda una bandera blanquiroja que ya no
Significa
NADA

¿dónde está la patria que perfora mis pies?
¿dónde los héroes que destrozan el límite de mi conciencia?
¿dónde se esconden las víctimas cuando los poderosos levantan la mano?
¿y qué puede hacer un ángel perdido por una ciudad inmunda?
¿qué puede hacer un ángel perdido por un amor desahuciado?

Ni regresar ni seguir ni mantener el arma cargada
Un ángel perdido no puede luchar contra el demonio del tiempo
Un ángel perdido solo agacha la cabeza, se conecta el walkman al oído
Y escapa por el fondo del laberinto
Con la dulce canción en los labios:
Una canción que habla del amor entre un chico y una chica
Una tonta canción para silbar con una sonrisa.
Un ángel perdido y una sonrisa cansada, que brilla.

"La bestia enternecida"

Un monstruo de vacío me golpea el pecho
La niña llora en las escaleras
Acaricio tu pelo negrísimo
Y quiero dibujarlo de nuevo
Retenerlo en lo más profundo de mi misma
El cometa pasa y hay que cerrar las ventanas
Y él me prefería a mí, la niña de las escaleras,
Pero todo no era sencillo
-las rodillas de sangre/ el hocico empapado-
Porque la pesadilla consiste en buscar un lugar
Una cueva
Pues con ese gesto un tornado lo envuelve todo
Destruyendo con su sombra los escapes.
Si tu boca inmensa me dijera algo:
Love me tender - escucho la canción en mis oídos
Pero no sucede nada, no hay milagro
Sigue ahí retorcida una lágrima de metal
Tú mi príncipe, mi ángel,
Levantas la espada
Y el viento te mantiene inmóvil, así
Así y tu boca perfecta forma un grito que se deshace contra las nubes
Porque las nubes y el cielo y el sol nunca serán enemigos
Y yo aquietado a la bestia y sé que nunca la mataré ni tú la matarás
Mas si le ofrezco ternura es capaz de dormirse y dejarme
Contar las perlas.

"Western"

Durante el toque de queda las luces de la ciudad
cobran otro brillo
pegadas hacia el lado oscuro parece que humedecen,
en ese semáforo que titila
quisiera sacar una pistola del cinto
o por lo menos
un cuchillo filudo,
que alguien ilumine mi cabeza
y las gotas de lluvia resbalarían
por mi abrigo
a todo tamaño del ecran.

De la justicia no entiendo la venganza
nunca la entendi
-de pequeña rezaba, queria ser una buena cristiana-
pero si ahora regresas no sé lo que haría con esa pistola caliente
rozando mis caderas.

Creo que te dejaría ir, finalmente
-el error que cometemos todos-
quizás sólo para que tu retrocedas un poco
jales el gatillo y me revientes los pulmones.

"Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes"

"¿Qué mi corazón estalle!
/ Que el amor, a su antojo
/ acabe con mi cuerpo."

Amaru

Desprendida su funda, el capullo,
tulipán sonrosado, apretado turbante,
enfureció mi sangre con brusca primavera.
Inoculado el sensual delirio,
lubrica mi saliva tu pedúnculo
el tersísimo tallo que mi mano entroniza.
Alta flor cuya erguida en los oscuros parques;
oh, lacérame tú, vulnerada derribame
con la boca repleta de tu húmeda seda.
Como anillo se cierran en tu redor mis pechos,
los junto, te me incrustas, mis labios se entreatren
y una gota aparece en tu cúspide malva.

"Calvin Klein Underdrawers"

Fuera yo como nevada arena
alrededor de un lirio,
hoja de acanto, de tu vientre horma,
o flor de algodnero que en su nube ocultara
el más severo mármol Travertino.
Suave estuche de tela, moldura de caricias,
fuera yo, y en tu joven turgencia
me te tensara.
Fuera yo tu cintura,
fuera el abismo oscuro de tus ingles,
redondos capiteles para tus muslos fuera.
Fuera yo, Calvin Klein.

"El jardín de tus delicias"

Flores, pedazos de tu cuerpo;
me reclamo su savia.
Aprieto entre mis labios
la lacerante verga del gladiolo.
Cosería limones a su torso,
sus durísimas puntas en mis dedos
como altos pezones de muchacha.
Ya conoce mi lengua las más suaves estrias de tu oreja,
y es una caracola.
Ella sabe a tu leche adolescente,
y huele a tus muslos.
En mis muslos contengo los pétalos mojados
de las flores. Son flores pedazos de tu cuerpo.

"Killing me Softly with His Song"

No quisiera llorar si su música mientras
mi habitación invade, la desborda,
y en los balcones yergue sus mástiles de oro.
No quisiera llorar. Con su gozo se exalta
mi tristeza: la música es tu nombre
pronunciado que te devuelve niño,
que te florece en mí y en mi carne te habita
y se detiene.

Asalta Mozart mi memoria inquieta
y tórnase tu ausencia en nomeolvides,
las lágrimas descorren sus cortinas
y el sol se precipita como una cimitarra.
Me sobresalta Mozart cual si un saludo tuyo
me trajera. Mozart, arcángel, salta,
vierte sus azucenas en mis manos
y con su espada incendia los cristales.
No quisiera llorar, ya no, mientras su júbilo
abre una dulce herida en mi ternura,
no sé si de esperanza o de desasosiego
-oh niño mio, oh Mozart-
Yo quisiera, tan solo yo quisiera,
suavemente morirme si él está cantando.

"I Say a little Prayer"

¿Para quién esa música? ¿Para quién esas flores?
¿Para quién los brillantes pistilos de las llamas
desatan su arboleda temblorosa?
¿Para quién el mantel que adamascan las velas
sembrándolo de islas oscilantes?
¿Para quién las botellas se han ceñido
el celofán del hielo?
¿Para quién la otra copa?
Dime, por favor, ¿a quién esperas?
Como un cuchillo hiende la pálida porción
De dura mantequilla
Los últimos minutos adentran su saeta.
Seguros e inminentes van abriendo mi blusa
A un miedo ingobernable.
He cruzado los dedos y he cerrado los ojos
Suplicando que el tiempo se detenga.
No puedo soportar la dicha que te aguarda.
No puedo soportar los celos que me temo.