



Universitat de Lleida

## El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)

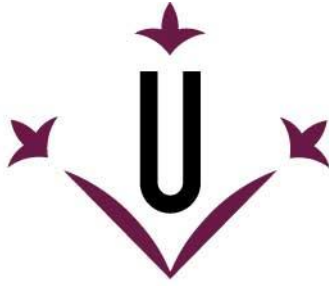
Carmen Medina Puerta

<http://hdl.handle.net/10803/674043>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



**Universitat de Lleida**

**TESI DOCTORAL**

**El erotismo en la primera producción literaria  
de Ana Rossetti (1980-1991)**

Carmen Medina Puerta

Memòria presentada per optar al grau de Doctor per la Universitat de  
Lleida

Programa de Doctorat en Territori, patrimoni i cultura

Director/a  
María Ángeles Naval López  
Miguel Ángel García

Tutor/a  
Jordi Suïls Subirà

2022



A mi madre, por alentarme siempre a emprender el vuelo.  
A mi padre, por no dejarme perder nunca de vista la altura del suelo.

## AGRADECIMIENTOS

Antes que nada, quiero mostrar mi gratitud a Ana Rossetti por la amabilidad y generosidad con que tantas veces ha atendido mis llamadas y se ha prestado a otorgarme entrevistas. Además de por cederme fotografías personales e inéditas. Sinceramente, me siento muy afortunada por haber contado con su apoyo y su buena disposición a lo largo de estos años. También quisiera agradecerle nuevamente el que aceptara mi invitación a venir a la Universidad de Lleida para recitar su poesía el 18 de diciembre de 2020 en un contexto, además, nada proclive a reuniones. Para mí fue un acto muy emotivo y cargado de significado. No solo porque me permitió poner en contacto a mis alumnos de la asignatura «Introducción a los estudios literarios» con una figura viva e indispensable de las letras hispánicas, sino también por el respaldo que me brindó la institución que me ha acogido estos años.

Esencial e indispensable ha sido para esta investigación contar con la supervisión y el apoyo incondicional de mi directora de tesis, María Ángeles Naval, catedrática de Literatura española en la Universidad de Zaragoza. Considero que ha sabido combinar a la perfección una atención constante con una necesaria y oxigenante dosis de libertad, lo cual me ha permitido ir adquiriendo la actitud autocrítica que ha de tener toda investigadora que se precie. Asimismo, estoy muy agradecida por la generosidad y el buen trato que he recibido por parte del equipo de TRANSLITEME y particularmente de la profesora Carmen Peña Ardid, a quien estimo en lo personal y en lo intelectual profundamente. Es fundamental mencionar que esta tesis también ha contado con la dirección de Miguel Ángel García, catedrático de Literatura española en la Universidad de Granada, mi *alma mater*, a quien debo que alentara mi interés en esta profesión cuando dirigió mis primeros trabajos de investigación durante los cursos 2013-2014 y 2015-2016 (TFG y TFM, respectivamente).

Con todo, ha sido gracias a la Universitat de Lleida que he podido desarrollar esta investigación. Por ello, primeramente, quiero agradecer a los profesores Jordi Suïls Subirà y Lola Toldrà Roca, tutor e IP de esta tesis, el haberme ofrecido su indispensable ayuda, de manera totalmente desinteresada, en la gestión burocrática. También es de obligado cumplimiento mencionar el sostén que me ha brindado el Departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica al que pertenezco y, en particular, a su directora, María Ángeles Calero. Tuve la fortuna de contar con su cordialidad, su humanidad, su

paciencia y especialmente con su calidez en el trato, que tanto me ayudaron a soportar el rigor del frío invierno ilerdense. Quiero también dedicar unas palabras a mi colega de departamento y director del Aula de Poesía Jordi Jové Julián Acebrón, a quien agradezco su indispensable apoyo en la organización de la actividad antes mencionada. Aunque más allá de ese acto concreto, celebro la amistad que se ha venido fraguando entre nosotros y deseo que sea longeva. No puedo dejar de mencionar a mi compañero Josep Antoni Clúa Serena, a quien doy las gracias por sus amables gestos de atención en las tardes solitarias de estudio. Al igual que a Sara Mendoza, nuestra secretaria del departamento. Sin olvidar el cariñoso trato que recibí diariamente del personal de la biblioteca de la Facultat de Lletres.

También quiero dar las gracias a mis supervisores en el extranjero. En primer lugar, al profesor Brad Epps, que me dirigió una estancia en la University of Cambridge durante el intempestivo periodo de enero y abril del año 2021. Así como a Alí Calderón, amigo de hace años y que es tan polifacético que limitarlo a su vertiente académica resulta extremadamente reductor, quien me acogió en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México) entre los meses de julio y octubre de 2021. Estancias que no hubieran sido posible sin el empeño de Joaquim Ros Salvador, anterior vicerrector de investigación de la Universitat de Lleida.

Igualmente, debo reconocer que esta investigación no hubiera podido desarrollarse de no haber contado con el apoyo de las diversas entidades e instituciones que la han financiado. Principalmente, agradezco al Ministerio de Economía y Competitividad de España la formalización del contrato para la formación de doctores (BES-2016-079004) que me fue concedida en marzo de 2017. Por otra parte, he de indicar que conté con la ayuda del programa «Erasmus +: movilidad para doctorandos» gestionada por el Consorcio Campus Iberus para la estancia de investigación que realicé en la University of Cambridge. Asimismo, mi estancia en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla fue posible gracias a la obtención de una «Beca Iberoamérica. Santander Investigación», concedida por el Banco Santander en la convocatoria del año 2020-2021. En última instancia, debo referir que esta tesis forma parte de los resultados del proyecto de investigación «La literatura de la Transición democrática española y las narrativas transicionales europeas» (PID2019-107821GB-I00) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y dirigido por la Dra. María Ángeles Naval.

En el plano personal, quiero agradecer a diferentes amigos su apoyo e

implicación directa con esta investigación. Isabella Josefson y Eva Meade Barnes me ayudaron, desde la distancia, a revisar las traducciones del inglés. Por su parte, Laura Oyarbide López y Jonas Dehn me acogieron en Berlín en marzo de 2019 cuando asistí al *XXII Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas* en la Freie Universitat Berlin. He perdido la cuenta de las veces que Elisa Cabrera García me ha invitado a quedarme en Granada, tampoco sabría distinguir cuándo por motivos académicos y cuándo personales. Aunque a estas alturas creo que hace tiempo que la línea divisoria entre unos y otros se borró. A todos ellos, y a los que no menciono directamente, pero que también me han acompañado durante estos años, muchas gracias.

Por último, pero no por ello menos importante, quiero agradecer a mi familia su tenaz apoyo a lo largo de tan arduo proceso. Sin su escucha atenta y sus palabras de ánimo estoy segura de que no lo habría conseguido. Y, por su supuesto, a Fran. Gracias por todos los consejos prácticos que tanto me han allanado el camino; aunque, principalmente, por cada uno de los viajes de ida y vuelta, tan vivificadores como nostálgicos.

## RESUMEN

Ana Rossetti (San Fernando, 1950) es una autora muy prolífica, como atestiguan los numerosos títulos que ha publicado desde que inició su trayectoria literaria en 1980 con la aparición de *Los devaneos de Erato*; trayectoria que continúa en proceso en la actualidad. A lo largo de este dilatado periodo ha cultivado numerosos géneros literarios: poesía, narrativa, teatro y ópera, además de literatura infantil y juvenil. Aunque su producción literaria es muy extensa y variada, la presente tesis doctoral se centra únicamente en el corpus formado por *Los devaneos de Erato* (1980), *Indicios vehementes* (1985), *Devocionario* (1986), *Plumas de España* (1988), *Yesterday* (1988) y *Alevosías* (1991). Esta delimitación viene impuesta por la decisión de estudiar un fenómeno muy concreto: el auge del género erótico que se produjo tras el fin del régimen dictatorial. La nueva legalidad y el aperturismo que trajo consigo la Transición democrática se reflejó en el panorama social, cultural y literario español de finales del siglo XX. No obstante, al apogeo de las manifestaciones eróticas y sicalípticas de las décadas de los años setenta y ochenta le siguió un rápido declive. Principalmente porque este género dejó de ser novedoso, pero, en cierto modo, también debido a que tras la consolidación del sistema democrático se normalizaron las nuevas costumbres en materia sexual. Este proceso de ascenso y descenso fugaces lo evidencia de manera clara la primera etapa de la obra de Ana Rossetti. En definitiva, la presente tesis se ocupa, desde un enfoque historiográfico, del estudio de la temática del erotismo en la trayectoria de Ana Rossetti en relación con su contexto social y cultural. Para ello se analizan las diversas facetas desde las que aborda el erotismo: la liberación sexual en el contexto de la «Movida madrileña», la mirada retrospectiva hacia la educación sentimental y sexual recibida durante la España nacionalcatólica y los acontecimientos que propiciaron el desencanto democrático, entre ellos, la aparición del VIH/sida.



## ABSTRACT

Ana Rossetti (San Fernando, 1950) is a very prolific author, as evidenced by the many titles she has written since she began her literary career in 1980 with the publication of *Los devaneos de Erato*. It should also be noted that her career is still in progress today. Throughout this long period, she has cultivated numerous literary genres: poetry, narrative, theatre, and opera, as well as literature for children and teenagers. Although her literary career is very extensive and varied, the present doctoral thesis focuses solely on the corpus formed by *Los devaneos de Erato* (1980), *Indicios vehementes* (1985), *Devocionario* (1986), *Plumas de España* (1988), *Yesterday* (1988) and *Alevosías* (1991). This delimitation is imposed by the decision to study a very specific phenomenon: the rise of the erotic genre that took place after the end of the dictatorial regime imposed by General Francisco Franco for almost four decades. The new legality and openness brought about by the democratic transition were reflected in the Spanish social, cultural, and literary panorama at the end of the 20th century. However, this boom in erotic literature was followed by a rapid decline. Mainly because it ceased to be novel, but, in a certain way, also because after the consolidation of the democratic system the new habits in sexual matters were normalised. This process of fleeting ascent and descent is evidenced by the trajectory of the author we are studying. In short, the present thesis deals, from a historiographic approach, with the study of the subject of eroticism in the literary work of Ana Rossetti in relation to its social and cultural context. To achieve this purpose, the various facets from which Ana Rossetti approaches eroticism are analysed: sexual liberation in the context of the «Movida madrileña», the retrospective view of sentimental and sexual education received during the Spanish National Catholic regime, and even the events that led to democratic disenchantment, among them, the emergence of HIV/AIDS.

## RESUM

Ana Rossetti (San Fernando, 1950) és una autora molt prolífica, com evidencia el nombre considerable de títols que ha escrit d'ençà que va iniciar la seva trajectòria literària el 1980 amb la publicació de *Los devaneos de Erato*. I no oblidem que la seva obra continua en procés en l'actualitat. Al llarg d'aquest dilatat període ha conreat nombrosos gèneres literaris: poesia, narrativa, teatre i òpera, a més de literatura infantil i juvenil. Encara que la seva producció literària és molt extensa i variada, la present tesi doctoral se centra únicament en el corpus format pel *Los devaneos de Erato* (1980), *Indicios vehementes* (1985), *Devocionario* (1986), *Plumas de España* (1988), *Yesterday* (1988) i *Alevosías* (1991). Aquesta delimitació ve imposada per la decisió d'estudiar un fenomen molt concret: l'auge del gènere eròtic que va tenir lloc arran de la fi del règim dictatorial. La nova legalitat i l'oberturisme que va suposar la Transició democràtica es van reflectir en el panorama social, cultural i literari espanyol de finals del segle XX, per bé que aquest auge de la literatura eròtica experimentà un ràpid declivi. Principalment perquè va deixar de ser novetat, però, en certa manera, també pel fet que amb la consolidació del sistema democràtic es van normalitzar els nous costums en matèria sexual. Aquest procés d'ascens i descens fugaços l'evidencia de manera clara la trajectòria de l'autora que estudiem. En definitiva, la present tesi estudia, amb un enfocament historiogràfic, la temàtica de l'erotisme en relació amb el seu context social i cultural. Amb aquest objectiu són analitzades les diverses facetes des de les quals Ana Rossetti aborda l'erotisme: l'alliberament sexual en el context de la «Movida madrileña», la mirada retrospectiva envers l'educació sentimental i sexual de l'Espanya nacionalcatòlica i fins i tot els esdeveniments que van propiciar el desencantament democràtic, entre ells, l'aparició del VIH y la sida.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

Justificación, hipótesis y objetivos.....	1
Estado de la cuestión.....	8
Metodología y fuentes.....	11
Resultados y estructura.....	13

### PRIMERA PARTE

#### APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y TEÓRICA AL UNIVERSO ROSSETTIANO

#### CAPÍTULO 1. COORDENADAS HISTÓRICAS Y CULTURALES

1.1. Una infancia y juventud de provincias (1950-1968).....	17
1.2. La llegada al Madrid del sesenta y ocho.....	26
1.3. Actriz y espectadora del periodo transicional.....	36
1.4. <i>Los devaneos de Erato</i> (1980): un aterrizaje literario inesperado en plena «Movida madrileña».....	50
1.5. El <i>desencanto</i> democrático y la aparición del sida.....	61

#### CAPÍTULO 2. APORTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

2.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de erotismo?.....	71
2.1.1. Erotismo, pornografía y amor en la literatura.....	77
2.1.2. La literatura erótica en España: de la prohibición franquista al auge en el periodo transicional y democrático.....	84
2.1.3. «La Sonrisa Vertical».....	92
2.2. La literatura escrita por mujeres en España (1975-1999).....	100
2.2.1. ¿Es la literatura escrita por mujeres singular? Unas notas sobre « <i>l'écriture féminine</i> » y la literatura feminista.....	114
2.2.2. El erotismo y la pluma femenina.....	124

**SEGUNDA PARTE**  
**EL EROTISMO EN LA OBRA DE ANA ROSSETTI**

**CAPÍTULO 3. LA LIBERACIÓN SEXUAL, EL FEMINISMO Y LA DIVERSIDAD SEXUAL**

3.1. La desacralización de la virginidad femenina: un valor caro a la cultura patriarcal.....	133
3.2. Invertir el orden de las cosas: la exhibición de la desnudez masculina.....	144
3.3. Diversidad sexual: homoerotismo gay y sáfico.....	156
3.4. La coctelera de la «Movida»: travestismo, transexualidad y espectáculos <i>drag</i> ...	163
3.4.1. <i>Plumas de España</i> .....	172

**CAPÍTULO 4. UNA MIRADA RETROSPECTIVA HACIA LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL Y SEXUAL DE LA ESPAÑA NACIONALCATÓLICA**

4.1. Apropiación de los códigos de la cultura católica.....	185
4.2. Ángeles y demonios (sacros y profanos).....	196
4.3. La hagiografía católica.....	211

**CAPÍTULO 5. EL LADO OSCURO DEL EROTISMO: PERVERSIÓN, VIOLENCIA Y DESENGAÑO**

5.1. «Muerte de los primogénitos»: elegía a las primeras víctimas del sida .....	234
5.2. Desengaño, celos y frustración.....	242
5.3. Violencia, sadismo y perversión.....	255

<b>CONSIDERACIONES FINALES</b> .....	274
<b>FINAL CONSIDERATIONS</b> .....	282
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	290

**ANEXOS**

Anexo I. Entrevista a Ana Rossetti: «La crítica se empeña en decir que subvierto la tradición porque soy mujer».....	327
Anexo II. Entrevista: «Se ha tendido a malinterpretar las referencias religiosas que aparecen en mi literatura».....	337
Anexo III. Ana Rossetti en el Aula de Poesía Jordi Jové.....	347
Anexo IV. Entrevista a Luis Antonio de Villena: «El éxito de <i>Los devaneos de Erato</i> se debió a la incipiente visibilidad del mundo gay en los ochenta».....	361
Anexo V. Apéndice fotográfico.....	373



La poesía lleva al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos distintos. Nos conduce hacia la eternidad, nos conduce hacia la muerte y, por medio de la muerte, a la continuidad: la poesía es la eternidad. *Es la mar, que se fue con el sol.*

Georges Bataille, *El erotismo*

El erotismo es imaginario: es un disparo de la imaginación frente al mundo exterior. El disparado es el hombre mismo, al alcance de su imagen, al alcance de sí. Creación, invención: nada más real que este cuerpo que imagino; nada menos real que este cuerpo que toco y se desmorona en un montón de sal o se desvanece en una columna de humo. Con este humo mi deseo inventará otro cuerpo. El erotismo es la experiencia de la vida plena, puesto que se nos aparece como un todo palpable y en el que penetramos también como una totalidad; al mismo tiempo es la vida vacía, que se mira a sí misma, que se representa. Imita, y se inventa; inventa y se imita. Experiencia total y que jamás se realiza del todo porque su esencia consiste en ser siempre un *más allá*.

Octavio Paz, *Teatro de signos. Transparencias*

## INTRODUCCIÓN

### Justificación, hipótesis y objetivos

Confieso que cuando me enfrasqué en esta investigación tenía ciertos prejuicios sobre el tema que me traía entre manos: el erotismo. No han sido pocas las ocasiones en las que al responder a la pregunta de cuál era el asunto de mi investigación mi interlocutor o interlocutora me ha dirigido una sonrisa pícaro –a veces, incluso, una sonora carcajada– o una mirada maliciosa, como si fuera un asunto gracioso o poco importante. En otras ocasiones, en cambio, he percibido rechazo. Por ejemplo, en un taller de lectura sobre la poesía erótica de Ana Rossetti que realicé durante mi estancia en Cambridge, Reino Unido, hubo quienes se quejaron cuando hice la propuesta y finalmente no asistieron por pudor a hablar de este asunto en público. A menudo, y de manera superficial, se tiende a pensar que la literatura erótica es un divertimento superfluo. A lo largo de esta investigación he podido comprobar que no he sido la única persona que se ha tenido que enfrentar a estos clichés cuando se ha dispuesto a llevar a cabo una investigación rigurosa sobre esta cuestión. De hecho, el propio Georges Bataille se vio aquejado por este tipo de pensamientos antes de comenzar a escribir su ya indispensable ensayo *El erotismo*, del que no me resisto a citar el siguiente fragmento: «Mucho antes de la publicación de la presente obra, el erotismo ya había dejado de ser considerado un tema del que un “hombre serio” no puede tratar sin venir él a menos»<sup>1</sup>. Aunque más ilustrativa es la sentencia con la que el historiador Sarane Alexandrian da comienzo a su *Historia de la literatura erótica*: «Este ensayo trata muy seriamente un tema considerado frívolo o inmoral»<sup>2</sup>. A ello he de añadir que soy muy consciente de que sobre la poesía pesan tópicos tan dañinos como que es un género literario tendente a la cursilería y a la excesiva exaltación de los sentimientos. No obstante, la profundización tanto en el tema erótico como en el género lírico de la mano de autores como Georges Bataille y Octavio Paz, que en sus ensayos vinculan estrechamente ambas ideas, me ha ayudado a liberarme de aquellos prejuicios que, desgraciadamente, circulan sobre mi objeto de estudio. Ha sido especialmente decisivo leer a Georges Bataille, quien en su

---

<sup>1</sup> Georges Bataille (1997): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, p. 11.

<sup>2</sup> Sarane Alexandrian (1990 [1989]): *Historia de la literatura erótica*, D. Alcoba (trad.), Barcelona, Planeta, p. 7.

obra dota tanto al erotismo como a la poesía de carácter trascendente. De hecho, tanto Georges Bataille como Octavio Paz consideran que la poesía es el medio más idóneo para expresar la experiencia erótica. Ambos sostienen que la poesía es el mejor vehículo para transmitir todas aquellas experiencias trascendentes que le ocurren al ser humano, sean estas de índole humana o divina, porque solo transformadas en imágenes metafóricas se puede saltar el abismo de su inefabilidad. En palabras de Octavio Paz:

La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria. El lenguaje —sonido que emite sentidos, trazo material que denota ideas incorpóreas— es capaz de dar nombre a lo más fugitivo y evanescente: la sensación; a su vez, el erotismo no es mera sexualidad animal: es ceremonia, representación. El erotismo es sexualidad transfigurada: metáfora. El agente que mueve lo mismo al acto erótico que al poético es la imaginación. Es la potencia que transfigura al sexo en ceremonia y rito, al lenguaje en ritmo y metáfora. La imagen poética es abrazo de realidades opuestas y la rima es cópula de sonidos; la poesía erotiza al lenguaje y al mundo porque ella misma, en su modo de operación, es ya erotismo<sup>3</sup>.

El pensar el erotismo y la poesía en clave de conceptos trascendentes no me ha hecho olvidar que la literatura es un producto histórico e ideológico. Mi horizonte de referencia está profundamente marcado por el pensamiento materialista que nos legó el profesor Juan Carlos Rodríguez y que se mantiene vivo gracias a la sólida escuela que creó en la Universidad de Granada. Como desarrolló de manera brillante y pormenorizada el profesor Juan Carlos Rodríguez, a propósito de la historia de las primeras literaturas burguesas, los discursos que hoy llamamos «literarios» constituyen una realidad histórica vinculada a unas condiciones sociales concretas. Para Rodríguez, a partir del siglo XVI todas las prácticas de discurso y de la vida basadas en el yo, entendido este únicamente como una forma gramatical, se extienden sobre cuatro niveles —poesía, narración, ensayo y filosofía— que legitiman el enunciado cartesiano: «*cogito, ergo sum*». Por eso, cuando Juan Carlos Rodríguez declara lapidariamente que «la literatura no ha existido siempre» está indicando que lo que entendemos hoy por literatura (o por discursos literarios) surge formulado desde la lógica del sujeto, es decir,

---

<sup>3</sup> Octavio Paz (1994): *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, p. 10.



desde, un yo «libre» que, como tal, tampoco ha existido siempre. En este sentido, Rodríguez reflexiona sobre la problemática de la radical historicidad de la literatura: «tal historicidad constituye la base misma de la lógica productiva del texto: aquello sin lo cual el texto no puede existir (ni puede funcionar ni “en sí” ni “fuera de sí”）」<sup>4</sup>. Partiendo de esta base, esta investigación trata de evidenciar que la producción erótica de Ana Rossetti, poesía y narrativa, no es un sistema aislado, sino que es un reflejo de su tiempo y que, por tanto, dialoga con las inquietudes de su época. En esta línea, nos parecen muy ilustrativas las palabras que la investigadora y poeta Marisa Martínez Pérsico dedicó la obra erótica de Ana Rossetti y en las que pone de manifiesto que la poesía y el erotismo son producciones ideológicas:

Creo que el erotismo literario no debe ser encasillado, nunca, en la trampa del regodeo efectista y del juego gratuito. La transcendencia del erotismo como modalidad de lo lírico siempre viene refrendada por su puesta en diálogo del sexo con la historia, por su prolífica puesta en acto de los roles, expectativas, funciones y valores de los sujetos en una sociedad históricamente dada así como por habilitar una vía invalorable para la expresión de las tensiones que se desencadenan entre las imposiciones de la realidad y un deseo subjetivo que no siempre casa ni es bien acogido en el entorno inmediato [...] La poesía es un ámbito de libertad para la restitución de identidades históricamente estigmatizadas y es precisamente el erotismo una de sus modalidades líricas más combativas<sup>5</sup>.

Tampoco podemos dejar de mencionar que los presupuestos de esta tesis son deudores de la teoría sobre el arte que desarrolló Pierre Bourdieu en buena parte de su producción sociológica. Específicamente en el ensayo *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (1992), Bourdieu argumenta de manera pormenorizada que todo artista, y en definitiva todo intelectual, está situado histórica y socialmente dentro de un campo intelectual determinado y comparte todo un código común de referencias –temas y problemas de su actualidad, formas de razonar, formas de percepción, etc.– y, por ello, un inconsciente cultural con sus contemporáneos. En este

---

<sup>4</sup> Juan Carlos Rodríguez (2017 [1974]): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.

<sup>5</sup> Marisa Martínez Pérsico (2018): «Del erotismo en poesía», *InfoLibre*, 29 de junio de 2018, <https://www.infolibre.es/noticias/los-diablos-azules/2018/06/29/del-erotismo-poesia-84516-1821.html>

sentido, Bourdieu subraya que el campo literario no es completamente autónomo, sino que tiene una estrecha relación de dependencia con el campo intelectual y el campo de poder. Asimismo, indica que dicho campo no es un espacio neutro de relaciones interindividuales, sino que está estructurado como un sistema de relaciones de competencia y conflicto entre grupos y situaciones en posiciones diversas. Es decir, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas. Además, las tensiones internas que se producen en su seno son de carácter histórico, lo cual explica que la sucesión entre diferentes generaciones se efectúe de manera frecuente a través de la dialéctica establecida entre continuismo y ruptura<sup>6</sup>.

Partiendo de esta asunción, a lo largo de la presente tesis se demuestra que la literatura erótica de Ana Rossetti refleja de un modo sorprendente y atrevido el cambio de mentalidad que durante la Transición e inicios de la democracia la sociedad española estaba experimentando en el ámbito de la sexualidad. De este modo, el objetivo principal de esta investigación no es otro que estudiar el modo en que la Transición del régimen dictatorial al actual sistema democrático se reflejó en el panorama social, cultural y literario a partir del caso concreto de Ana Rossetti. Es decir, cómo al originarse un cambio fundamental en el *campo de poder* se produjo, asimismo, una importante variación en los temas, agentes y mecanismos de legitimación del *campo cultural* español, en el cual entró a formar parte como agente creadora la autora que estudiamos. Por este motivo, la presente tesis presta una gran atención al contexto histórico y pone especial énfasis en la nueva legalidad que entró en vigor a raíz del cambio político y que repercutió enormemente en la sociedad de la época. De entre las diferentes reformas que se realizaron durante ese periodo cabe destacar las que se hicieron en materia sexual. Entre ellas, la despenalización del delito de adulterio y amancebamiento el 18 de enero de 1978, que era mucho más severa con mujeres que con hombres, la legalización de los anticonceptivos en 1978 y la aprobación de la ley de

---

<sup>6</sup> Pierre Bourdieu (1995[1992]): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, T. Kauff (trad.), Barcelona, Anagrama, pp. 319-322; 324; 355 y Pierre Bourdieu (2002 [1966]): «Campo intelectual y proyecto creador», *Campo de poder, campo intelectual*, A. de Ezcurdia (trad.), Tucumán, Montessor, pp. 25; 29; 41.

divorcio en 1981<sup>7</sup>. Paralelamente, la situación de las minorías sexuales en la España de finales de los años setenta también vivió un importante momento de cambio. Aunque la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social* de 1970 no se derogaría de forma expresa hasta 1995 mediante la Disposición Derogatoria del Código Penal, la presión que ejerció el movimiento homosexual durante el periodo de la Transición hizo que dicha ley sufriera algunas modificaciones significativas. Sin duda, las más importantes fueron el cese del internamiento en centros penitenciarios de personas del colectivo hoy llamado LGTBI y la despenalización de la homosexualidad en 1979<sup>8</sup>.

Es evidente que a raíz de la Transición en España se produjo una renovación social y cultural que venía produciéndose en el resto de Europa desde el año 1968, tras la recuperación económica de la segunda Guerra Mundial, y que, entre otros asuntos, puso el foco en la sexualidad<sup>9</sup>. No es de extrañar entonces que entre los síntomas más llamativos de esta regeneración cultural destacara el auge tanto del género erótico como del pornográfico. Especialmente tras la modificación en 1977 de la *Ley de Prensa e Imprenta* con la que se puso fin a la censura. Tal apogeo se evidenció a través de la profusión de manifestaciones de temática sexual: desde el cine del «destape» hasta la creación de colecciones y premios de literatura erótica, entre ellos el prestigioso galardón «La Sonrisa Vertical» de la editorial Tusquets, que alcanzaron una gran popularidad desde finales de los años setenta hasta inicios de los años ochenta<sup>10</sup>. Este contexto explica el éxito de un poemario como *Los devaneos de Erato* (1980), la ópera prima de Ana Rossetti. Además de ser galardonado con la II edición del Premio Gules de Poesía, tras su publicación mereció elogiosas reseñas de poetas y críticos tan afamados como Francisco Brines, José Luis García Martín o Emilio Miró que lo situaron en el centro del debate literario. Incluso llegó a ser considerado uno de los mejores libros de poesía de 1980<sup>11</sup>. Como señala oportunamente María Teresa Navarrete

---

<sup>7</sup> María Ángeles Larumbe (2002): *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 168-183 y María Ángeles Larumbe Gorraitz (2005): «El feminismo y la Transición española», *Laberintos*, 6, pp. 10-13.

<sup>8</sup> Jordi Terrasa Mateu (2008): «La legislación represiva», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal: la homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, pp. 99-104.

<sup>9</sup> Juan Carlos Rodríguez (2005): «Literatura, Moda y Erotismo» (II), *Revista Laberinto*, 19, p. 30.

<sup>10</sup> Isabel Carabantes de las Heras (2013): «La transición de la literatura erótica (del auge a la normalización)», en J. L. Calvo Carilla, et al. (eds.), *El relato de la Transición / la Transición como relato*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 179; 181.

<sup>11</sup> Carmen Fuentes (1981): «Ventura y aventura del premio», *ABC*, 29 de enero de 1981, p. 29.

Navarrete<sup>12</sup>, el hecho de que Ana Rossetti irrumpiera en el campo cultural tras ganar un certamen explica, en parte, su exitosa entrada en el campo literario; no obstante, a este factor ha de añadirse la notable calidad poética de *Los devaneos de Erato* y el protagonismo que adquiere el componente erótico en todas sus composiciones. Asimismo, aquello que inicialmente llamó más la atención fue el hecho de que el libro, siendo de temática erótica, hubiera sido escrito por una mujer que, además de tratar abiertamente el erotismo sáfico, disecciona y expone cuerpos masculinos sin ningún tipo de pudor. Para ilustrarlo, es preciso que nos detengamos momentáneamente en la apreciación que hizo Francisco Brines del mencionado libro:

¿Dónde, entonces, la anunciada novedad del libro de Rossetti? Es su personal contexto el que nos la ofrece: su condición de mujer. Rompe desde ahí con las normas al uso, y no ya por las leves presencias lésbicas que en tales devaneos aparecen, sino por la peculiar perspectiva desde la que asume su relación erótica con el hombre. Ahí es donde se evidencia la novedad de la voz. No hallamos en esta poesía un programa de rebelión ante el papel ejercido eróticamente por la mujer, sino el testimonio de una vida que ya ha asumido con naturalidad esa rebelión<sup>13</sup>.

La originalidad que atribuye Francisco Brines, así como Emilio Miró<sup>14</sup>, a este libro se entiende fácilmente si se tiene en cuenta que, si bien el «destape» y el auge de la pornografía provocaron que la sociedad española de la Transición inicialmente se escandalizase y luego se acostumbrase al bombardeo de los desnudos femeninos que los medios de comunicación prodigaban, paradójicamente los cuerpos varoniles que aparecían en los *mass media* eran expuestos tan tapados como antaño solían hacerlo. Un ejemplo que evidencia de manera clara este contraste lo constituye la icónica imagen de Susana Estrada semidesnuda entregando el premio del diario *Pueblo* al político y

---

<sup>12</sup> María Teresa Navarrete Navarrete (2018): «Vías de acceso a la literatura española de los años ochenta: la primera poesía de Ana Rossetti», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, pp. 79-80.

<sup>13</sup> Francisco Brines (1980): «Un testimonio femenino asume la rebelión», *El País*, 3 de agosto de 1980, p. 4.

<sup>14</sup> La crítica que hizo Emilio Miró de *Los devaneos de Erato* está en la misma línea que la de Brines: «Es una mujer, sin las ataduras seculares, la que escribe del cuerpo y sus ardores, de las punzadas del deseo, del amor compartido o solitario, y no solo de una mujer, de la mujer, sino también del hombre, que es así contemplado con naturalidad en sus actividades eróticas, convertido en ocasiones en hombre-objeto frente a tanta mujer-objeto de la poesía de todos los tiempos». Emilio Miró (1981): «Dos premios para dos nuevas voces: Blanca Andreu y Ana Rossetti», *Ínsula*, 418, p. 6.

académico Enrique Tierno Galván ante la mirada cómplice de cuatro señores (uno de ellos, el dueño de la editorial Planeta) que aplauden el encuentro del «viejo profesor» con la actriz, la cual publicita así su medio de vida a la vez que se afirma su *ser-social* como *ser-sexual*. Esta fotografía, tomada en 1978, se ha convertido, además, en un símbolo de la Transición debido a que ha ilustrado la portada de las sucesivas ediciones del libro *Crónica sentimental de la Transición* de Manuel Vázquez Montalbán<sup>15</sup>. En este sentido, no se ha de perder de vista que en el contexto de la Transición aún pervivían muchos tabúes y clichés con respecto a la sexualidad y los roles masculinos y femeninos. Por este motivo, Ana Rossetti se convirtió en la gran precursora de todas aquellas escritoras de la generación de los ochenta que abordaron el tema erótico. Rol totémico que le han atribuido sus propias colegas contemporáneas, como evidencian las palabras de Ángeles Mora:

Ana Rossetti entró como un vendaval en el panorama poético español de los años ochenta desde que publicó aquel ya mítico libro titulado *Los devaneos de Erato* (Premio Gules de poesía justamente en el año 1980), una mezcla de erotismo y clasicismo desenfadado que hizo estragos en el ambiente de un culturalismo envarado que se iba viniendo abajo por aquellos tiempos [...] Porque por aquellos años, a pesar de tantas buenas poetas como ya había habido en nuestro país, parece que las mujeres poetas todavía arrastrábamos algunas cintas del corsé que a la fuerza llevaron (aunque algunas lograran eludirlo) las llamadas «poetisas románticas» [...] La libertad y desenvoltura con que Ana Rossetti entró en el panorama poético de entonces con su ya citado libro *Los devaneos de Erato* fue un auténtico momento estelar de nuestra poesía y de la poesía escrita por mujeres. Fue el disparo al aire que nos invitaba a iniciar la carrera, a entrar en el juego de hacer versos (que no es un juego, como bien dijo Gil de Biedma) libremente, a nuestro modo, sin previas limitaciones ni complejos<sup>16</sup>.

Con todo, y como señala Mora, es importante subrayar que antes de que Rossetti llegara a la escena literaria en la tradición hispánica ya había habido precedentes. Aunque con muchas restricciones e impedimentos, algunas poetas románticas, como

---

<sup>15</sup> Carmen Peña Ardid (2015): «Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979)», *Letras Femeninas*, 41.1, p. 114.

<sup>16</sup> Ángeles Mora (2017): «Ana Rossetti, siempre reinventándose», *InfoLibre*, 26 de mayo de 2017, <https://www.infolibre.es/noticias/los-diablos-azules/2017/05/26/ana-rossetti-deudas-contraidas-65573-1821.html>.

Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ángela Grassi habían tratado asuntos eróticos en el siglo XIX<sup>17</sup>. Y sin menos veladuras, en el continente americano Delmira Agustini y Alfonsina Storni habían expresado magistralmente en sus versos la experiencia erótica desde su propia óptica femenina<sup>18</sup>. No obstante, es justo afirmar que *Los devaneos de Erato* fue un soplo de aire fresco para el panorama poético español de la década de los ochenta, como ha destacado su coetáneo Antonio Jiménez Millán<sup>19</sup>. De hecho, el afortunado hallazgo de una temática y un modo de expresión que resultaban de interés al público lector de la época tuvo como consecuencia que, a partir de la publicación *Los devaneos de Erato* y durante los primeros años de su carrera literaria, Ana Rossetti siguiera cultivando, en mayor o menor medida, la temática erótica tanto en el género lírico como narrativo. El mejor ejemplo de ello es *Alevosías* (1991), el volumen de cuentos con el que la gaditana obtuvo la decimotercera edición del premio «La Sonrisa Vertical». Sin embargo, superado el estallido de la novedad y cuando la nueva moral sexual terminó por normalizarse, el género erótico entró en declive al ser absorbido por otros géneros que no precisaban de la etiqueta erótica para fomentar su consumo<sup>20</sup>. Esto explica que, tras la publicación de *Alevosías* (1991), la propia Ana Rossetti dejase de producir obras literarias de este género<sup>21</sup>, a excepción de las colaboraciones por encargo de los relatos «Dedicado a sus plantas» (1992) y «La noche de los enamorados» (2002), que se publicaron respectivamente en las obras antológicas colectivas *Verte desnudo* y *Cuentos eróticos de verano*.

## Estado de la cuestión

La originalidad de la presente investigación reside en que hasta el momento no se ha abordado la temática erótica a partir del corpus literario seleccionado en esta tesis: *Los*

---

<sup>17</sup> Susan Kirpatrick (1992): *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, p. 23.

<sup>18</sup> María Payeras Grau (2013): «Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 111-142.

<sup>19</sup> Antonio Jiménez Millán (2020): «Democracia, identidad y cambio (En torno a la poesía española durante la Transición)», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20.2. Monográfico «Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI», p. 86.

<sup>20</sup> Ana Rossetti en Martín López-Vega (2004): «¿Ha perdido la literatura española su sonrisa vertical?», *El Cultural*, 26 de febrero de 2004, <https://elcultural.com/Ha-perdido-la-literatura-espanola-su-sonrisa-vertical>

<sup>21</sup> Ana Rossetti en María del Mar López-Cabrales (2010): «Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 23.1, p. 84.

*devaneos de Erato* (1980), *Indicios vehementes* (1985), *Devocionario* (1986), *Plumas de España* (1988), *Yesterday* (1988) y *Alevosías* (1991). Ha de indicarse que, aunque cronológicamente se enmarca en este periodo, se ha prescindido del estudio de *Dioscuros* (1982) porque, a pesar de que algunas de sus composiciones presentan cierto componente sensual, la temática central es la relación entre dos hermanos gemelos: Anna y Louis. Aunque sí se incluyen en nuestro análisis los relatos «La sortija y el sortilegio» (1988) y «La noche de los enamorados» (2002). Por otra parte, conviene precisar que, generalmente, se emplea la versión de los poemas publicada en *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)* (2004) al cuidado de Paul M. Viejo por ser la edición más actualizada de la obra poética completa de Ana Rossetti; no obstante, se comentan, en determinados casos, las variaciones que se han producido con respecto a las primeras versiones de los poemas estudiados.

La otra gran novedad que aporta la presente investigación es el estudio de la literatura erótica de Ana Rossetti de manera monográfica. Actualmente existe un sustancioso volumen de tesis que estudian parcialmente la obra de Ana Rossetti. Estas se distinguen principalmente en dos tipos: análisis comparativos y estudios panorámicos. Asimismo, cabe indicar que la mayor parte de las tesis presentadas hasta el momento y que estudian algún aspecto de la obra de Ana Rossetti tienen como objeto de estudio la poesía contemporánea escrita por mujeres en España y parten de una perspectiva de género fundamentada en la teoría y la crítica feminista. La primera tesis que estudia la poesía de Ana Rossetti la defendió Cathryn Collopoy O'Donnell en 1996 en la University of California con el título *A New Poetics of the Self: María Victoria Atencia, Clara Janés and Ana Rossetti*. Únicamente existen dos copias de este manuscrito localizadas en la propia University of California y en la Universidad de Puerto Rico. El hecho de que no esté digitalizada y que su consulta solo sea posible de manera presencial nos ha impedido, lamentablemente, conocer el contenido de la misma.

Diez años después, en 2006, Tracy Manning Muñoz defendió la tesis *Peripheral visions: Spanish Women's poetry of the 1980's and 1990's* en Ohio State University. En su investigación, Tracy Manning Muñoz examina la construcción cultural de la mirada, en relación con la identidad de género, en la obra de cuatro poetas españolas. La producción de dos de ellas está escrita en catalán: María Mercè Marçal y Montserrat

Abelló; y las otras dos en castellano: Ana Rossetti y Aurora Luque. Con el propósito de demostrar que en su poesía estas autoras desafían «la matriz heterosexual» ligada a la visualidad, Manning Muñoz recurre a los estudios psicoanalíticos de Sigmund Freud y Jacques Lacan, las ideas sobre el poder de Michel Foucault y la teoría de género de Judith Butler.

Ese mismo año María Rosal Nadales defendió la tesis *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)* (2006) en la Universidad de Granada. El trabajo de investigación de Rosal Nadales es de carácter panorámico y en él se analizan diferentes mecanismos de canonización: antologías, encuentros, revistas y reseñas, con la finalidad de demostrar la marginación que sufren las mujeres dentro del panorama poético español contemporáneo. En segundo lugar, y partiendo de los presupuestos de la crítica feminista, la tesis de Rosal Nadales estudia un abundante número de poemas, poéticas y entrevistas personales de las poetisas. Buena parte de las respuestas de las poetisas proceden de un cuestionario que elaboró la investigadora y cuyos resultados perseguían el fin de mostrar la concepción que tienen las creadoras de su propia identidad de género. Una parte sustancial de los materiales de esta exhaustiva y vastísima investigación, más de ochocientas páginas, se publicaron bajo el título *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)* (2006) en la editorial Renacimiento.

En esta misma línea, Antonio Merino Madrid defendió en 2015 la tesis *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres* en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Esta investigación se dedica al estudio de la presencia de la mitología clásica en la poesía contemporánea escrita por mujeres en España. Su hipótesis principal es que las distintas figuras mitológicas que aparecen en la poesía de las autoras españolas del siglo XX no tienen una función ornamental, sino que las poetisas se sirven de ellas para reescribir la tradición mitológica dotándola de un sentido feminista. Para ello se fundamenta en la teoría feminista de Elaine Showalter, Julia Kristeva, Alice Ostriker y Hélène Cixous. Con respecto a la delimitación temporal conviene señalar que, si bien Merino Madrid propone un recorrido histórico que abarca todo el siglo XX, su análisis se centra principalmente en las obras publicadas en las últimas décadas del siglo XX y especialmente en las trayectorias de Juana Castro, Ana



Rossetti y Aurora Luque. En un nivel secundario también estudia la producción de Elisabeth Mulder, Carmen Conde, Dionisia García, Clara Janés, María Victoria Reyzábal, Amparo Amorós, Francisca Aguirre, Luisa Castro, Ana María Romero Yebra, Ángeles Reyes, María del Pino Marrero Barbel, Beatriz Hernanz, Ana María Rodríguez González y Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier.

Tampoco podemos dejar de mencionar que la obra de Ana Rossetti también ha sido estudiada en tesis doctorales de carácter panorámico que no tienen en cuenta criterios de género. Fernando Guzmán Simón defendió en 2008 en la Universidad de Sevilla la tesis *La poesía andaluza de la Transición (1966-1982): revistas y antologías*. Su amplísimo trabajo de investigación, más de dos mil páginas divididas en tres volúmenes, estudia y analiza la presencia de poetas andaluces en las revistas literarias y las antologías que se publicaron durante los años de la Transición.

La última tesis defendida hasta el momento en la que se estudia algún aspecto de la obra de Ana Rossetti es *De bubas y anticuerpos: un estudio comparativo de algunas respuestas culturales al mal francés y el sida en España*, cuyo autor es José Pablo Barragán Nieto y fue defendida en el año 2017 en la Universidad de Iowa. En esta tesis se lleva a cabo un estudio temático centrado en la representación de las enfermedades venéreas, particularmente la sífilis y el sida, en la literatura española. A partir de un corpus literario de obras narrativas y poéticas, Barragán Nieto contrasta en su estudio obras del Renacimiento y Siglo de Oro español, entre ellas *La lozana andaluza*, en las que se trata la temática sifilítica y composiciones poéticas de final del siglo XX dedicadas al VIH/sida. La inclusión de Ana Rossetti en este corpus se debe a que su poema «Muerte de los primogénitos», en *Devocionario* (1986), fue la primera composición lírica dedicada a la problemática del VIH/sida que se publicó en España<sup>22</sup>.

## **Metodología y fuentes**

Esta tesis alterna una metodología basada en el análisis pormenorizado de las fuentes primarias, las obras de creación de Ana Rossetti, y el *distant reading*, es decir, el encuadre de estos análisis en un marco histórico y cultural amplio. Por este motivo, dentro de las fuentes secundarias podemos distinguir dos tipos. Por un lado, la

---

<sup>22</sup> José Pablo Barragán Nieto (2017): *De bubas y anticuerpos: un estudio comparativo de algunas respuestas culturales al mal francés y el sida en España*, Universidad de Iowa, p. 146.

bibliografía crítica que ha generado la obra de Ana Rossetti. A este respecto es fundamental indicar que el conjunto de su producción ha merecido dos volúmenes colectivos de estudios académicos: *P/Herversions: Critical Studies of Ana Rossetti* (2004), editado por Jill Robbins y *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti* (2013), coordinado por José Jurado Morales. Aunque, principalmente, establecemos un diálogo con aquellos trabajos que abordan la temática erótica. Entre los títulos más destacados cabe señalar: «Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico» (1995), de Sylvia Sherno y «La erótica de Ana Rossetti: de la subversión festiva al tremendismo decadente, pasando por “el plumerío” posmoderno» (1999), de Eva Legido-Quigley. Todo ello sin olvidar los prólogos de las antologías poéticas que acompañan a su obra y los estudios introductorios de aquellas selecciones generales en las que aparece incluida, así como las reseñas y artículos sobre su producción que han visto la luz en la prensa y los suplementos culturales. También aportan un material indispensable para la reconstrucción de muchos de los aspectos estudiados las numerosas entrevistas que la autora ha concedido.

Por otra parte, el corpus de fuentes secundarias de la presente tesis se compone principalmente de obras de referencia de disciplinas tan variadas como la historiografía, la teoría literaria, la filosofía y la sociología. Esta bibliografía complementaria permite situar la figura y la trayectoria literaria de Ana Rossetti en el contexto social y cultural de la España de la segunda mitad del siglo XX. A este respecto, no se puede dejar de mencionar que ha sido fundamental contar con el respaldo y el asesoramiento de los miembros de los proyectos de investigación «Pensamiento crítico y ficciones en torno a la Transición: literatura, teatro y medios audiovisuales» (FFI2013-43785-P) y «La literatura de la Transición democrática española y las narrativas transicionales europeas» (PID2019-107821GB-I00), ambos desarrollados en la Universidad de Zaragoza, y en particular de mi directora de tesis, María Ángeles Naval López. Sin duda, sus comentarios y sugerencias, cuando se me ha presentado la ocasión de participar en congresos y seminarios organizados a lo largo de la ejecución de ambos proyectos, han sido esenciales para la mejora de los planteamientos de la presente tesis. Especialmente reseñable es el volumen *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria* (2020), editado por María Ángeles Naval y José Luis Calvo Carilla, en el que se me brindó la oportunidad de participar con el capítulo «Plumas de España

(1988), de Ana Rossetti: una novela sobre la transición sentimental española», el cual se ha ampliado e integrado en la presente tesis. A ello ha de añadirse que la bibliografía sobre el estudio de las representaciones de la Transición que ha generado este grupo de investigación a lo largo de su extensa y sólida trayectoria ha sido imprescindible para sentar las bases históricas de la presente investigación. Como botón de muestra es preciso citar los volúmenes *El relato de la Transición. La Transición como relato* (2013), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta* (2016) e *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión* (2019) con los que se dialoga en las sucesivas páginas de la presente tesis.

No merece ser desdeñada tampoco la oportunidad que me brindó el haber sido miembro del proyecto «Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México» (FEM2015-69863-P) de la Universitat de Lleida, ya que me ha permitido acceder con facilidad a una gran cantera bibliográfica sobre la representación de identidades hoy consideradas LGTBI en la cultura española contemporánea. A partir de algunos de los trabajos elaborados por los miembros de este proyecto, entre cuyos títulos podemos destacar *Las masculinidades en la Transición* (2015), se ha recreado el contexto de la época con el objetivo de explicar de qué modo la literatura erótica de Ana Rossetti se emparenta estrechamente con las transformaciones políticas y jurídicas que se produjeron durante este periodo en materia de género, siendo las más relevantes la despenalización de la homosexualidad en 1979 (ley 16/1970) y la derogación de la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social* en 1995. Es fundamental subrayar que la temática LGTBI no es únicamente una particularidad de la producción de Ana Rossetti, sino que marcó buena parte de la literatura erótica de finales del siglo XX, como desarrolla Estrella Díaz Fernández en su tesis *La colección «La Sonrisa Vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales* (2017), nacida al calor de este proyecto y defendida en la Universitat de Lleida.

## **Resultados y estructura**

El corpus de la presente tesis se divide en dos partes. La primera de ellas titulada: «Aproximación histórica y teórica al universo rossettiano» se consagra a las cuestiones

puramente contextuales. En el primer capítulo, titulado «Coordenadas históricas y culturales», se aporta una detallada semblanza biográfica de la autora que hemos configurado mediante las diversas entrevistas que ha otorgado desde su llegada al mundo literario, pero también mediante los testimonios que la propia escritora nos ha ofrecido en encuentros privados y que se recogen en los materiales anexos. Esta biografía, en la que se reconstruyen los pormenores de su vida y su obra, se enmarca dentro de un contexto histórico y sociocultural general. Ha de tenerse en cuenta que Ana Rossetti (San Fernando, 1950) es una escritora cuya vida ha transcurrido a caballo entre dos regímenes políticos: la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) y el actual sistema democrático (1978-). En este sentido, su producción refleja el cambio histórico y social que se produjo entre ambos regímenes. Por este motivo, este primer apartado no solo se limita a reunir los datos biográficos y las anécdotas personales, sino que también reconstruye los aspectos más relevantes del contexto socio-cultural español que, de un modo u otro, aparecen retratados en la ficción de esta autora. Particularmente, nos detenemos en dos aspectos que son de vital relevancia: la liberación sexual, que se produjo a partir del periodo conocido como la Transición, momento en que fue escrita la primera obra de Ana Rossetti, *Los devaneos de Erato* (1980), y el cambio que se produjo en la situación jurídica de la mujer y de las minorías sexuales en la sociedad española en los primeros años de la democracia.

A continuación, en el capítulo «Aportes teóricos y conceptuales», se definen los límites de la temática que articula la tesis: el erotismo. Para ello se lleva a cabo una exposición de qué es y cuáles son las características principales de la idea de erotismo, así como cuáles son sus principales diferencias con conceptos limítrofes como son la pornografía o el amor. Este capítulo tiene la pretensión de sentar las bases teóricas que se aplican a continuación al objeto de estudio: la literatura erótica de Ana Rossetti. A continuación, se contextualiza la situación de la literatura erótica española de finales del siglo XX, desde la censura sufrida durante el franquismo hasta la expansión del mercado editorial de la Transición. Principalmente, nos detenemos en la trayectoria de la colección «La Sonrisa Vertical» de la editorial Tusquets porque su labor tanto para la renovación del panorama literario, en general, como para la difusión del género erótico, en particular, fue especialmente relevante. El objetivo principal de historiar estos asuntos es ponderar el calado que tuvo la temática erótica en la literatura durante el

periodo estudiado, máxime, como ocurre en este caso, cuando su autora era una mujer. Por este motivo, en este segundo capítulo nos detenemos en la exposición del debate teórico que existe sobre la especificidad de la literatura escrita por mujeres que surgió a finales del siglo XX, momento en que comenzaron a tomar protagonismo una serie de escuelas del pensamiento feminista que se enfrentaron al interrogante de si la literatura escrita por mujeres, dadas las diferencias biológicas y culturales existentes entre los representantes de ambos géneros, era esencialmente distinta. La hipótesis que defendemos es que, más que modos de escritura distintos que diferenciarían a uno y otro género, existen temáticas que históricamente han tenido un mayor calado en las obras escritas por hombres que en aquellas escritas por mujeres y viceversa. Pero que, no obstante, estas divergencias temáticas también experimentan cambios en las diferentes generaciones, tal como evidencia, justamente, el auge de la temática erótica en la España transicional y democrática.

La segunda parte de la tesis, titulada «El erotismo en la obra de Ana Rossetti», se consagra al análisis de la temática erótica en la obra de Ana Rossetti. Esta a su vez se subdivide en tres capítulos. En el primero de ellos, «La liberación sexual, el feminismo y la diversidad sexual», se pone el foco de atención sobre temáticas como la homosexualidad masculina y femenina, el travestismo y la transexualidad. Temáticas en las que, en mayor o menor medida, se evidencia la sensibilidad de la «Movida madrileña». El segundo capítulo de esta segunda parte, «Una mirada retrospectiva hacia la educación sentimental y sexual de la España nacionalcatólica», se centra en el estudio de la presencia de la cultura católica en el universo rossettiano. En este capítulo se analiza principalmente cómo la formación católica que recibió durante su infancia marcó su cosmovisión y cómo a partir de estos símbolos la autora cifra asuntos relativos a la sexualidad en su literatura erótica. El tercer y último capítulo de esta última parte, «El lado oscuro del erotismo: perversión, violencia y desengaño», se dedica al análisis de temáticas como la violencia y la perversión en el ámbito del erotismo. Asimismo, tratamos de demostrar que el cariz funesto que adquiere esta temática en la obra de Rossetti se debe, en parte, al clima «desencantado» que se fue instalando en la sociedad española una vez superada la euforia de los años transicionales. Sin olvidar la aparición de una lacra tan dañina como el sida. Finalmente, esta investigación concluye exponiendo los resultados concretos que se han logrado a lo largo de la tesis doctoral.

## **PRIMERA PARTE**

### **APROXIMACIÓN HISTÓRICA Y TEÓRICA AL UNIVERSO ROSSETTIANO**

## CAPÍTULO 1. COORDENADAS HISTÓRICAS Y CULTURALES

### 1.1. Una infancia y juventud de provincias (1950-1968)

Ana María Bueno de la Peña vio la luz el 15 de mayo de 1950 en San Fernando, Cádiz. Hija de Ana María de la Peña Rodríguez Martín y Carlos Bueno Gutiérrez, un militar de infantería, y la mayor de cuatro hermanos: Ana, Luisa, Carlos y José<sup>23</sup>. Pertenecía a una familia de clase acomodada, cuyos recursos económicos provenían del comercio de muebles<sup>24</sup>. Conviene hacer un inciso para explicar la cuestión relativa al nombre de la escritora. Aunque en el registro civil el nombre que aparece es Ana María Bueno de la Peña, hace años que ella se identifica como Ana Rossetti. Cuando ha sido interrogada sobre este asunto no ha querido facilitar la fecha exacta en que empezó a emplear este apelativo: «es como cuando alguien toma la decisión de cambiarse de sexo, si todo el mundo lo sabe es como si no le hubiera valido dar el paso»<sup>25</sup>. Sin embargo, en una entrevista personal nos declaró que se trata de un apellido familiar, que es muy común en Cádiz, al cual ha modificado levemente la grafía:

Ese apellido es mío. Yo me llamo Rossetti. Para que lo compruebes yo te puedo dar mi árbol genealógico<sup>26</sup>. No tiene nada que ver con los prerrafaelistas, que hay que distinguir de los prerrafaelitas<sup>27</sup>. Rossetti es un apellido de mi familia. Está escrito de otra manera porque es un apellido muy común en Cádiz. De hecho, en el siglo XVIII aparece la guía Rosetti que es la guía de comercio de Cádiz. La mayor parte de las referencias que aparecen en mi literatura se basan en hechos reales y biográficos. Yo no me invento nada. Para todos los efectos me llamo Ana Rossetti, mi otro nombre no vale para nada. Y si elegí Ana Rossetti es porque quiero llamarme Ana Rossetti. Es lo mismo

---

<sup>23</sup> Véase Anexo V, apéndice fotográfico, Imagen 6, p. 375.

<sup>24</sup> Emilio Coco (1986): «La verdadera Ana Rossetti (entrevista con la autora de *Devocionario*)», *Zarza Rosa*, 7, p. 64.

<sup>25</sup> Ana Rossetti en Jill Robbins (2004): «An Introduction, Postmodern by Design: Spectacle, Fashion, and Fashion Plates in Post-Franco Spain», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 31.

<sup>26</sup> Dicho árbol genealógico se incluye en el apéndice fotográfico que se anexa al final del presente trabajo. Véase Anexo V. Apéndice fotográfico, Imagen 1, p. 373.

<sup>27</sup> Cabe hacer un inciso para indicar los motivos de esta aclaración. Entre otros críticos, Ana Sofía Pérez-Bustamante ha disertado sobre la posible apropiación de la estética de los prerrafaelistas Dante Gabriel Rossetti y Cristina Rossetti por parte de la autora. Véase Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (2013): «“El nombre de la rosa” (pequeña divagación sobre magia y poesía a propósito de Ana Rossetti)», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, p. 87.

que Teresa de Jesús, ella se quiso llamar Teresa de Jesús. ¿Por qué le tiene que decir la gente que si es Ahumada o si es Sánchez Ahumada? Ella quiso llamarse así. En español, se dice yo me llamo o yo soy. Si yo digo que me llamo Ana Rossetti es porque yo quiero que se me reconozca con ese nombre<sup>28</sup>.

Ana Rossetti pasó el tiempo de su infancia y el de buena parte de su adolescencia dividido entre la casa familiar, localizada en la calle Rosario, y el domicilio de su abuela materna, situada en la calle Real de San Fernando, donde nació. Los recuerdos de la casa de su abuela están ligados a un huerto ajardinado en el que combinaba juegos fraternales con lecturas y hallazgos solitarios<sup>29</sup>. Entre los tres y los dieciséis años, se formó en el colegio religioso de la Compañía de María en San Fernando, donde recibió una excelente formación<sup>30</sup>. Por otra parte, y aunque pueda resultar una obviedad, no podemos dejar de señalar que la autora vio la luz y creció en pleno franquismo, periodo histórico que, como es bien sabido, se extendió desde 1939 hasta 1975. No obstante, es importante entender que a lo largo de sus casi cuarenta años el régimen se metamorfoseó adaptándose a los nuevos tiempos con el objetivo de seguir conservando su poder totalitario. La década de los años cincuenta, momento en que nació Rossetti, se caracterizó por una tímida mejora de las condiciones materiales, como resultado, en gran medida, del acuerdo económico conocido como «Pacto de Madrid», que España firmó en 1953 con Estados Unidos<sup>31</sup>. La alianza con el gobierno americano marcó el inicio de un periodo de aperturismo comercial con el que quedó superado el modelo autárquico impuesto en la posguerra<sup>32</sup>. La modesta prosperidad que marcó la década de los cincuenta, cuyo máximo exponente fue el fin de las cartillas de racionamiento en 1952<sup>33</sup>, se deriva entonces del contraste que supone compararla con la primera década del franquismo. Los años cuarenta estuvieron marcados por una

---

<sup>28</sup> Ver Anexo I. Entrevista a Ana Rossetti: «La crítica se empeña en decir que subvierto la tradición porque soy mujer», p. 335.

<sup>29</sup> Ana Rossetti en Antonio Núñez (1986): «Encuentro con Ana Rossetti», *Ínsula*, 474, p. 12 y Ana Rossetti en José Espada Sánchez (1989): «Ana Rossetti», *Poetas del sur*, Madrid, Espasa Calpe, p. 469.

<sup>30</sup> Diana G. Bujarrabal (2019): «Ana Rossetti: “Cada vez que ha habido una revolución sexual, quienes se benefician son los hombres”», en A. Rossetti, *Los devaneos de Erato*, Madrid, Tigres de papel, pp. 92-93.

<sup>31</sup> Carlos Barciela (2000): *La ayuda americana a España (1953-1963)*, Alicante, Universidad de Alicante, web.

<sup>32</sup> Rafael Abella (1978): *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*, Barcelona, Planeta, pp. 51-54. Para una lectura atenta de esta cuestión véase Carlos Barciela (ed.) (2003): *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*, Madrid, Crítica.

<sup>33</sup> Abella, *Por el imperio hacia Dios...*, pp. 116-119.



extremada carestía, en gran medida a consecuencia del periodo bélico (1936-1939) que el golpe de Estado liderado por el general Francisco Franco contra el gobierno de la segunda República desencadenó, pero también debido al aislamiento internacional al que la España fascista estuvo sometida en sus inicios<sup>34</sup>. En definitiva, los primeros años de vida de Ana Rossetti se emplazan en la España de Franco en que la sociedad vivió con anhelo el ligero crecimiento económico que se produjo a partir de la década de los cincuenta. Para ilustrar este clima de tímida bonanza remitimos al poema «La mala crianza» del poeta granadino coetáneo Álvaro Salvador, en el que realiza un acertado retrato generacional: «Nosotros los nacidos en los años cincuenta / [...] no somos, no hemos sido / un fruto de posguerra [...] Hubimos de venir, más cierto, al mundo / cegados por la sombra / risueña y seductora / de un vistoso crespón con barra y estrella / [...] Hubimos de venir / con Pelargón y queso»<sup>35</sup>. Tampoco se puede dejar de mencionar que, desde sus inicios, el régimen franquista contó con el apoyo de la Iglesia católica. Esta forma de gobierno se caracterizó por la unión indisoluble entre el Estado y la Iglesia Católica. Alianza que se dio a conocer como nacionalcatolicismo<sup>36</sup>. Para ilustrar esta unión es preciso leer el siguiente fragmento de la alocución que el Papa Pío XII emitió el 16 de abril de 1939 con motivo de la victoria del general Franco:

La nación elegida por Dios como principal instrumento de evangelización del nuevo mundo y como baluarte inexpugnable de la fe católica, acaba de dar a los prosélitos del ateísmo materialista de nuestro siglo la prueba más excelsa de que por encima de todo están los valores eternos de la religión y el espíritu<sup>37</sup>.

Asimismo, el Estado fomentó este vínculo en agradecimiento por la colaboración que recibió de la institución eclesiástica durante la Guerra Civil. Tal como

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 70-80 y Michael Richards (1999): *Un tiempo de silencio: la Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, T. de Lozoya (trad.), Barcelona, Crítica, p. 99.

<sup>35</sup> Álvaro Salvador (2008): «La mala crianza», *Suena una música (Antología 1971-2008)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 26-28.

<sup>36</sup> Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer (2001): *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, pp. 118-119. Para una lectura atenta de esta cuestión son imprescindibles las siguientes referencias: José Manuel Cuenca Toribio (2008): *Nacionalismo, Franquismo y Nacionalcatolicismo*, Madrid, Editorial Actas y Julián Casanova (ed.) (2015): *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica.

<sup>37</sup> Cit. en *Ibid.*, p. 118

evidencia el siguiente discurso del propio Francisco Franco dirigido al Arzobispo de Sevilla Bueno de Monreal durante una visita del dictador a Andalucía en 1961:

Somos hijos de Dios, somos espirituales, tenemos como norma la ley de Dios [...]. Nuestro glorioso Movimiento Nacional ha sabido unir elemento nacional, que se encontraba amenazado, con el social, haciéndolo sin embargo al amparo del poder del Espíritu, o la ley de Dios [...] La unión de la iglesia con el Estado, su colaboración en sus funciones respectivas, no puede sino traer beneficios a la sociedad, a la iglesia y al mundo<sup>38</sup>.

La Iglesia católica condenó las conquistas en materia de igualdad de género alcanzadas durante la segunda República y el Estado se encargó de materializar esta ideología a partir de la implantación de una nueva legislación. Entre estas reformas cabe destacar la abolición, mediante decreto, de la coeducación, la prohibición expresa de que las mujeres pudieran heredar o poseer propiedades, la ilegalización y persecución del aborto<sup>39</sup>, el aumento de la pena del delito de adulterio<sup>40</sup>, la eliminación del divorcio<sup>41</sup> y la penalización de la homosexualidad tipificándola como delito e incluyéndola en la *Ley de Vagos y Maleantes* de 1933<sup>42</sup>.

Asimismo, como señaló el historiador Rafael Abella<sup>43</sup> y más tarde recordaría el escritor barcelonés Terenci Moix en su ensayo autobiográfico *El sadismo de nuestra*

---

<sup>38</sup> Francisco Franco cit. en Aurora Morcillo Gómez (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, p. 40.

<sup>39</sup> «La ley de 24 de enero de 1941 declaraba ilegal el aborto, así como toda forma de propaganda anticonceptiva. Cualquier intento destinado a difundir información sobre los “medios necesarios para impedir la procreación” era sancionado con pena de cárcel y una multa comprendida entre 5.000 y 50.000 pesetas». *Ibid.*, p. 132.

<sup>40</sup> Para ilustrarlo citamos el Artículo 449 del Código Civil aprobado el 23 de diciembre de 1944: «El adulterio se castigará con pena de prisión. Quienes cometen adulterio son las personas siguientes: toda mujer casada que se acueste con un hombre que no sea su marido; el hombre que yace con una mujer a sabiendas de que está casada». En *Ibid.*, p. 130.

<sup>41</sup> «El Estado reconoce y ampara a la familia como institución natural y fundamento de la sociedad, con derechos y deberes anteriores y superiores a toda ley humana positiva. El Estado protegerá especialmente a las familias numerosas. El matrimonio será uno e indisoluble». *Fuero de los Españoles*, 17 de julio de 1945, cit. en *Ibid.*, p. 130.

<sup>42</sup> Mary Nash (2015): «Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista», en J. Casanova (ed.), *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, p. 191 y Jordi Terrasa Mateu (2008): «La legislación represiva», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona, Egales, pp. 86-87.

<sup>43</sup> «La enseñanza a cargo de órdenes religiosas adquirió caracteres casi monopolísticos [...] La enseñanza, en los años del predominio del nacionalcatolicismo español, estuvo condicionada por la configuración totalitaria del Estado y por la actitud beligerante de la Iglesia. De ello resultaría un

*infancia* (1970), una gran parte del peso del adoctrinamiento reposó en la continua celebración de liturgias católicas: misas, procesiones, novenas y sacramentos. Asistir a misa era obligatorio para todos los españoles a partir de los siete años y estos actos se oficiaban en latín. Además, en 1953 el Estado español firmó el acuerdo diplomático conocido como el «Concordato del Vaticano». Este acuerdo otorgó a la Iglesia católica la responsabilidad de organizar y controlar tanto la educación como la moralidad pública en España<sup>44</sup>. A partir de ese momento la Iglesia marcó las pautas de conducta femenina, desde las formas de vestir hasta el comportamiento que debía tener en público<sup>45</sup>. En este sentido, resulta muy esclarecedor el testimonio de Ana Rossetti: «Tengo una educación católica. Nací en la España del cincuenta y era inevitable adquirir los esquemas católicos que te regían entonces. No se trata de una cuestión ética, ni de creencias, sino de unos esquemas de comportamiento»<sup>46</sup>. A este respecto, es oportuno señalar que la Iglesia católica ocupaba un lugar privilegiado en la vida social de provincias ya que no solo ejercía de punto de encuentro, sino también de foco cultural. Especialmente en una localidad como San Fernando que se encuentra en Andalucía, región donde las tradiciones y ritos católicos tienen un profundo calado:

Ten en cuenta que estamos en Andalucía [...] Yo no tenía teatro en mi pueblo, no tenía otro tipo de atracción, otro tipo de historia. En mi pueblo no había museos, ni palacios, ni nada. Entonces todos mis conceptos estéticos se centraban en la capilla, las procesiones, la Virgen... Para mí la casa de Dios era la casa de todos. Era maravilloso sentir que la iglesia era mi casa, sentir que más eran esas vidrieras, esos ángeles, esos candelabros, los mantos de la Virgen<sup>47</sup>.

---

concepto represivo y autoritario de la educación que ha hecho recordar a muchos españoles aquellos años de colegio, entre rosarios sin fin, misas diarias, cánticos forzados y sanciones sádicamente impuestas, como uno de los períodos más sombríos de su vida, justo en el período más delicado; en el de su formación, en el del tránsito del niño o la niña, al hombre o a la mujer». Rafael Abella (1985): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Argos Vergara, pp. 75-77.

<sup>44</sup> Para ilustrarlo citamos a continuación el Artículo 26 del Concordato entre España y la Santa Sede: «En todos los centros docentes de cualquier orden y grado, sean estatales o no estatales, la enseñanza se ajustará a los principios del Dogma y de la Moral de la Iglesia Católica. Los Ordinarios ejercerán libremente su misión de vigilancia sobre dichos centros docentes en lo que concierne a la pureza de la Fe, las buenas costumbres y la educación religiosa. Los Ordinarios podrán exigir que no sean permitidos o que sean retirados los libros, publicaciones y material de enseñanza contrario al Dogma y a la Moral católica». «Boletín Oficial del Estado», núm. 292, de 19 de octubre de 1953, p. 6232.

<sup>45</sup> Morcillo Gómez, cit., p. 27.

<sup>46</sup> Ana Rossetti en Luis Arce (1993): «Ana Rossetti: “Es necesario distanciarse para penetrar en las emociones”», *La nueva España*, 11 de septiembre de 1993, p. 40.

<sup>47</sup> Rossetti en Coco, cit., p. 61.

Sin embargo, conviene precisar que para Ana Rossetti la cultura católica no fue una imposición externa, sino que, en muchas ocasiones, accedió a ella de *motu proprio*: «Yo no puedo dejar atrás esa educación religiosa, sobre todo porque fue por mí una cosa consentida»<sup>48</sup>. En esta línea, la escritora ha puntualizado que, además de los valores católicos en los que se educó en su colegio, en su propio ambiente familiar incentivó su interés en esta cultura. En diferentes ocasiones la escritora ha declarado que en su casa se leían cada una de las encíclicas de los papas, las cuales recibían de manera periódica conforme se iban publicando y que siendo niña sus lecturas preferidas eran el *Año Cristiano*, donde se narraban las vidas de santos y de mártires, y los libros de prodigios, que ella consideraba como literatura fantástica por el carácter extraordinario de sus pasajes<sup>49</sup>. A ello ha añadido que recibió una formación litúrgica, debido a la estrecha relación que su familia mantenía con la institución eclesiástica:

Mi educación religiosa ha sido como la de todo el mundo, pero es que yo encima he tenido una formación litúrgica. Eso no lo ha tenido todo el mundo. Porque todo el mundo no sabe que lo que se pone el cura es la sotana, después se pone el amito, después se pone el alba, después se pone la estola, después el cíngulo, después la casulla y en mis tiempos se ponía también el manípulo. Y todas esas cosas no solamente yo las sabía sino que las he tenido en mis manos y he estado guardándolas, he estado haciendo bordados para los roquetes de los monaguillos; en mi casa se planchaban los purificadores, en mi casa se han hecho cosas como cambiar los galones a los ornamentos de la parroquia y entonces yo tenía una relación muy profunda con todo eso<sup>50</sup>.

Por otra parte, conviene apuntar que la competencia de la educación de las mujeres españolas no solo recayó en la Iglesia Católica, que ejerció su influencia mediante los centros parroquiales situados tanto en núcleos urbanos como en zonas rurales, sino que, como ha puesto de relieve Alicia Alted<sup>51</sup>, también fue asumida por distintas asociaciones, entre ellas Acción Católica y principalmente por la Sección

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pp. 58; 68.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>51</sup> Alicia Alted (1995): «Education and Political Control», en H. Graham y J. Labanyi (eds.), *Spanish cultural studies. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, p. 198. Véase también Nash, cit., pp. 195-198.

Femenina<sup>52</sup>. La Sección Femenina se convirtió en uno de los instrumentos de adoctrinamiento del público femenino más influyentes durante la dictadura. Creada en 1934 por Pilar Primo de Rivera, quien asumió su dirección hasta 1977, esta institución se mantuvo vigente hasta que en 1977 fue disuelta mediante el Real Decreto Ley 23/1977. Carmen Martín Gaité<sup>53</sup> en su célebre e indispensable ensayo *Usos amorosos de la posguerra española* recuerda el control que ejercía esta institución, especialmente a partir del llamado «Servicio Social», sobre la vida de las mujeres. El «Servicio Social» era una formación obligatoria para todas aquellas jóvenes españolas que deseaban desarrollar algún empleo retribuido y su duración era de seis meses durante los cuales debían participar seis horas diarias, salvo fines de semana y festivos, en cursos y talleres. Las asignaturas que se impartían en estos intensivos seminarios eran: religión, cocina, formación familiar y social, conocimientos prácticos, nacionalsindicalismo, corte y confección, floricultura, ciencia doméstica, puericultura, canto, costura y economía doméstica. En definitiva, el objetivo que perseguía esta instrucción, así como la propia institución, era adiestrar a las mujeres para que se desarrollaran exclusivamente como esposas y amas de casa.

Si bien Ana Rossetti no recibió esta formación, se trata, en suma, de entender que durante el franquismo se transmitieron una serie valores sexistas que tenían como propósito confinar a las mujeres en el ámbito doméstico y reducirlas a la función de cuidadoras y reproductoras de vida, como rememora la poeta Ángeles Mora (Rute, 1952) en los versos de «Noche y día»: «Recuerdo las cuartillas / donde mi padre escribía cartas / por las noches, mi madre / las firmaba también, dejando/ un instante botones y zurcidos / o el ganchillo de las veladas mustias [...] / Los hombres no barrían la casa, / mi hermano entraba poco en la cocina, / yo hacía la mayonesa / o limpiaba el polvo para ayudar: de día»<sup>54</sup>. No obstante, aunque Ana Rossetti es de la misma generación que Ángeles Mora, la escritora isleña ha declarado en varias ocasiones que

---

<sup>52</sup> No podemos dejar de indicar que Ana Rossetti refleja esta cuestión en su novela *Plumas de España*. Para una lectura atenta de la representación de la educación sentimental en las mujeres en la España del franquismo en la obra *Plumas de España* véase Carmen Medina Puerta (2020): «*Plumas de España* (1988), de Ana Rossetti: una novela sobre la transición sentimental española», en M. Á. Naval y J. L. Calvo Carilla (eds.), *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria*, Madrid, Visor, pp. 259-276.

<sup>53</sup> Carmen Martín Gaité (2007 [1987]): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, pp. 59-60. Para una lectura detenida de la historia de esta institución, véase Begoña Barreña (2019): *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*, Madrid, Alianza editorial.

<sup>54</sup> Ángeles Mora (2015): *Ficciones para una autobiografía*, Madrid, Bartleby, pp. 18-19.

ni en su casa ni en el colegio recibió una educación sexista, más bien al contrario. Desde pequeña su madre le inculcó la idea de que las mujeres podían realizar cualquier oficio. De hecho, Ana recuerda nítidamente que cuando tenía ocho años su madre le regaló una colección de libros, entre cuyos títulos cabe destacar *Cuando las grandes heroínas eran niñas* (1958), *Cuando las grandes artistas eran niñas* (1958) y *Cuando las grandes reinas eran niñas* (1959), que la instruyeron en el valor de la igualdad. Además, aprovechando su cumpleaños o cualquier otra festividad, su madre le regalaba libros de biografías de mujeres célebres como María Guerrero, Carlota Cordal, Agustina de Aragón o Isabel Clara Eugenia. Asimismo, fue determinante el rol que ejercieron sus profesoras del Colegio La Compañía de María. Estas monjas, que ostentaban cargos importantes dentro de la institución eclesiástica, eran mujeres extremadamente cultas e incluso referentes en sus respectivos campos del conocimiento y les inculcaron a ella y a sus compañeras la pasión por el aprendizaje y la importancia de la profesionalización. En este sentido, lo que siempre ha afirmado la autora es que la educación que recibió tanto en su casa como en el colegio no era coercitiva, sino más bien al contrario. Debido a sus circunstancias personales, a lo largo de su formación no tuvo conciencia de que las mujeres sufrían limitaciones o restricciones con respecto a los varones: «nací y crecí con la idea de que una mujer podía hacer y decir muchísimas cosas, y que no teníamos un camino dispuesto por otros, sino que podíamos elegir el que nosotras quisiéramos»<sup>55</sup>.

De hecho, y pese a la atmósfera represora de la época, la escritora ha declarado en numerosas ocasiones que durante su juventud disfrutó de una gran libertad. Más aún cuando a la edad de quince años se trasladó junto a sus hermanos a la casa contigua a la de sus padres, propiedad familiar, a la que dieron el sobrenombre de «casa de los siete balcones», en referencia a la obra dramática homónima de Alejandro Casona<sup>56</sup>, y que se

---

<sup>55</sup> Ana Rossetti en Diego Casado (2020): «Ana Rossetti y sus 30 Maravillosas: “Crecí con la idea de que una mujer podía hacer y decir muchísimas cosas”», *El diario*, 6 de marzo de 2020. [https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/ana-rossetti-y-sus-30-maravillosas-creci-con-la-idea-de-que-una-mujer-podia-hacer-y-decir-muchisimas-cosas\\_1\\_6413912.html](https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/ana-rossetti-y-sus-30-maravillosas-creci-con-la-idea-de-que-una-mujer-podia-hacer-y-decir-muchisimas-cosas_1_6413912.html) Véase María del Mar López-Cabrales (2010): «Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 23.1, pp. 86-87 y Sharon Keefe Ugalde (ed.) (1991): *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 149-150.

<sup>56</sup> «Yo vivía en una casa con mis hermanos, esa casa tenía siete balcones –hay una obra muy característica en España, de Alejandro Casonas [sic], que se llama *La casa de los siete balcones*; allí vivíamos los cuatro hermanos, con todo el mundo que se nos quería meter, porque, claro, una casa sin personas mayores, sin nada, aquello era el desenfreno». Ana Rossetti en Alejandra Del Río, Javier Bello y Verónica Jiménez (1994): «Conversación con Ana Rossetti: “Escribo lo que me sale y de la única manera que lo sé hacer”», *Licantropía*, p. 9.

localizaba en la Calle Rosario de San Fernando. En esta vivienda convivían los cuatro hermanos libres de la supervisión de cualquier adulto. Justamente por eso, la casa se convirtió en un lugar de reunión para todos aquellos jóvenes isleños con intereses literarios, ya que la escritora ha relatado que para pasar el tiempo realizaban lecturas poéticas y representaban todo tipo de obras dramáticas. Junto a estas aficiones, también compartían la de asistir a los diversos actos religiosos que, como se apuntó previamente, constituían el grueso de la vida social andaluza:

Vivíamos en una casa al lado de la de nuestros padres. Yo tenía quince años, pero mi hermano [...] tenía siete. Era una casa en la que estábamos a nuestra bola y para una cierta gente que tenía un poco de sensibilidad era mejor venir a estar con nosotros que dando vueltas por la calle Real, que era lo que se podía hacer en San Fernando [...] Estábamos al margen de todas las expectativas que se pueden tener para unos niños en la época de Franco en una provincia. La subversión no siempre es pegar cuatro cortes de manga. La subversión es cambiar tu circunstancia. Nuestra apuesta era la belleza. Yo no hacía solamente los *Ejercicios* de San Ignacio, sino los *Ejercicios espirituales* de Valle-Inclán. El Jueves Santo celebrábamos el «día del amor fraterno sensualizado», en homenaje a Eros, el divino efebo [sic], pero luego íbamos a los oficios, a las procesiones, a visitar los sagrarios... El homenaje era celebrar un banquete al estilo romano y leer poemas amorosos desde Safo a Carlos Edmundo de Ory<sup>57</sup>.

Estas experiencias fueron determinantes para el desarrollo de su posterior carrera como escritora ya que con sus hermanos y con este grupo de amigos, principalmente Manuel Caballero, Manuel Collado y Fernando Rubio Virués, solía intercambiar cartas y poemas continuamente. De hecho, fue a raíz de este momento cuando adquirió el hábito de la escritura. En este sentido, podemos afirmar que la autora de una manera inconsciente fue dotándose del *habitus*, en términos bourdieuanos<sup>58</sup>, que la convertiría en escritora. Es más, su primer libro se compuso con algunas de las misivas que a lo

---

<sup>57</sup> Rossetti en Bujarrabal, cit., pp. 87-91.

<sup>58</sup> «El *habitus*, como el propio término indica, es un conocimiento adquirido y un haber que puede, en determinados casos, funcionar como un capital». Pierre Bourdieu (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, T. Kauf (trad.), Barcelona, Anagrama, p. 268. Véase también: «El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente para este fin». Pierre Bourdieu (2002): «Algunas propiedades de los campos», *Campo de poder, campo intelectual*. Tucumán, Montessor, p. 125.

largo de años ella había mandado a estos allegados:

Nosotros nos comunicábamos escribiéndonos cartas y esas cosas, a pesar de que nos llamáramos por teléfono o nos veíamos todos los días. Pero es que el código que empleábamos para la escritura no podía ser contestado sino con otra escritura. Eso es lo que me hizo ir buscando un estilo, una serie de códigos y de símbolos con los que poder transmitir una serie de informaciones [...] Al cabo de mucho tiempo [...] estaba muy necesitada de dinero. Entonces vi unas bases y me decidí a concursar. No tenía todos los poemas en mi casa (ya he dicho que los poemas para mí tenían una función mucho más inmediata, mucho más acorde con la praxis); llamé a unos y a otros y con los poemas que podía organizar un libro hice *Los devaneos de Erato*<sup>59</sup>.

## 1.2. La llegada al Madrid del sesenta y ocho

En 1968 Ana Rossetti se trasladó a Madrid para estudiar arquitectura de interiores en la Escuela de Artes Decorativas. En esta institución comenzó a formarse en escenografía y vestuario teatral con el profesor Francisco Nieva<sup>60</sup>. Por otra parte, es fundamental destacar que el cambio de escenario le causó una fuerte impresión. Acostumbrada a vivir al margen de la sociedad de su época en el idílico microcosmos que compartía con sus hermanos y amigos, su llegada a la capital le hizo tomar conciencia de la realidad histórica del momento. En Madrid fue testigo del ambiente de coerción y violencia que se vivía durante el tardofranquismo, momento en que la violencia policial se recrudeció<sup>61</sup>. Desde las postrimerías del mayo francés hasta prácticamente la muerte del dictador se intensificó la acción represiva. Amparado por la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social* el cuerpo policial llevaba a cabo numerosas redadas en domicilios

---

<sup>59</sup> Ana Rossetti (1993): «Lectura comentada de poemas», en M. Á. Muro (ed.), *Actas del «Seminario de filología hispánica 1993»*, Logroño, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, pp. 94 y 95.

<sup>60</sup> «Estudié decoración que me interesó, pues teníamos asignaturas artísticas y de perito aparejador y lo mismo aprendíamos a hacer una instalación eléctrica, que una fontanería, tirar un tabique, o proyectar, incluso, un mueble o una marquesina». Rossetti en Espada Sánchez, cit., pp. 466-467. En esta misma línea, cabe citar: «Yo me había matriculado esperando especializarme en escenografía y vestuario, asignaturas que impartía Nieva pero que, después de haber hecho yo los cursos iniciales se suprimió esa especialidad pues Nieva dejó la escuela. Yo seguí por inercia allí y aunque me examiné ni siquiera pagué el título pues como no escogí ninguna rama específica, tener o no el título ya no me interesaba. En esos tiempos, además, no se consideraba importante el papel sino los conocimientos [...] Creo que el último año lo haría en el curso 71-72». Rossetti en Robbins, «An Introduction...», p. 60.

<sup>61</sup> Manuel Vázquez Montalbán (1985): *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelona, Planeta, p. 58 y Shirley Mangini (1987): *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos pp. 237-241.



y lugares privados y los seguimientos y persecuciones se convirtieron en prácticas habituales que solían concluir con detenciones numerosas de grupos de jóvenes reunidos<sup>62</sup>. Atmósfera que la autora recuerda con nitidez, tal como se evidencia en la entrevista que mantuvo con Diana G. Bujarrabal:

[Vivíamos en] Un estado de excepción. Teníamos toque de queda, la guerra con los grises... era el curso 68-69. Yo venía de estar viviendo en la Antigua Grecia y en los diwanes de Al-Andalus y de repente me encuentro en una dictadura. Es cuando me doy cuenta. Fue un choque muy grande. Yo no entendía nada. No entendía por qué aparecía la policía a enchufarnos mangueras solamente porque estábamos reunidos [...] De repente estabas en un bar y venían a hacer redadas, pedirte el carné y cosas de estas. Y naturalmente, creí que era más libre en mi casa y en mi ambiente, porque esa represión no la había vivido jamás, ni la había experimentado, ni comprendía qué sentido tenía<sup>63</sup>.

Sin duda, el año sesenta y ocho fue sinónimo de cambio no solo para la escritora en ciernes, sino para el resto de la ciudadanía; si bien no a nivel político, sí que lo fue a nivel social<sup>64</sup>. La sociedad española comenzó a experimentar un cambio de sensibilidad propiciado, entre otros factores, por el vacilante despegue económico, conocido como el «desarrollismo», el tímido acercamiento a Europa, las polémicas «sindical» y «asociacionista» y la explosión universitaria<sup>65</sup>. Fue en estos momentos cuando comenzó a instaurarse una incipiente sociedad de consumo que se vería culminada en la década de los setenta. A este respecto, Rafael Abella<sup>66</sup>, Aurora Morcillo Gómez<sup>67</sup>, Jordi Gracia García y Miguel Ángel Ruiz Carnicer<sup>68</sup> coinciden en sus respectivos trabajos en que la implantación de este nuevo modelo económico tuvo repercusiones muy positivas para el colectivo femenino. Las nuevas políticas económicas aceleraron el mercado por lo que aumentó la demanda de mano de obra. A su vez, esta activación de la economía tuvo

---

<sup>62</sup> German Labrador Méndez (2009): *Letras Arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*, Madrid, Devenir, p. 88.

<sup>63</sup> Rossetti en Bujarrabal, cit., pp. 95-96.

<sup>64</sup> Ramón Buckley (1996): «Introducción», *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI, p. 11.

<sup>65</sup> Araceli Iravedra (ed.) (2016): *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, pp. 18-19 y Violeta Ros (2020): *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, p. 14.

<sup>66</sup> Abella, *La vida cotidiana...*, p. 174.

<sup>67</sup> Morcillo Gómez, cit., pp. 348; 354-355.

<sup>68</sup> Gracia García y Ruiz Carnicer, cit., pp. 308-309.

como consecuencia que, con el objetivo de incorporar a la mujer como fuerza de trabajo al mercado laboral, se llevaran a cabo diversas reformas del Código Civil en 1958 y se promulgara la *Ley sobre derechos políticos, profesionales y de trabajo de la mujer*, que fue aprobada el 15 de julio de 1961. Estos cambios legislativos propiciaron el aumento de mujeres en las aulas universitarias y en el mercado laboral. Con todo, Rafael Abella<sup>69</sup>, Aurora Morcillo Gómez<sup>70</sup>, Jordi Gracia García y Miguel Ángel Carnicer<sup>71</sup> apuntan que, sin embargo, la mujer no alcanzó la independencia legal del marido.

Paralelamente, y aunque la liberación sexual se produjo en España tardíamente, se empezó a imponer una nueva moral erótica, correlativa a la que se había extendido de manera mucho más evidente en el país galo. Consecuencia, a su vez, de una mejora de las condiciones materiales que habían provocado que problemáticas como el hambre o la escasez de recursos quedaran superadas, como hizo notar el profesor Juan Carlos Rodríguez:

Todo el magma del fondo erotizante de nuestro mundo provenía de la revolución del 68 [...] Es obvio que en la Europa occidental de los 50 e incluso hasta el principio de los 60 (y no digamos en la España de Franco), contaban mucho más el hambre, el trabajo y la reconstrucción social y vital que la cuestión erótica. Solo que cuando la reconstrucción capitalista fue un hecho (gracias en gran medida al Plan Marshall americano) ocurrió lo inevitable. La circulación de mercancías, el progresivo monopolio del supermercado, generó el consumismo y la circulación de cuerpos<sup>72</sup>.

En esta línea, la escritora también ha afirmado que fue a partir del año sesenta y ocho cuando percibió este ligero cambio de concepción con respecto la sexualidad y las relaciones interpersonales:

Yo pienso que el 68 empezó, de alguna manera, a abrirnos otras posibilidades y a ver la relación entre los sexos; y, en consecuencia, a tener otra relación con nuestro cuerpo. Lo que se llamó la *revolución cultural* empezó a hacernos conscientes de que teníamos un cuerpo para gozar, aprender y sentir, y que estaba perfectamente capacitado para ello, y que tenía el

---

<sup>69</sup> Abella, *La vida cotidiana...*, p. 160.

<sup>70</sup> Morcillo Gómez, cit., pp. 363-366.

<sup>71</sup> Gracia García y Ruiz Carnicer, cit., pp. 292-294.

<sup>72</sup> Juan Carlos Rodríguez (2005): «Literatura, moda y erotismo (II)», *Revista Laberinto*, 19, pp. 30; 32.

perfecto derecho de ser atendido como cualquier otra parte de la persona. Entonces, yo pienso que la gente debió tener en cuenta esto y que cambió a partir de allí<sup>73</sup>.

En el terreno artístico y cultural, esta nueva sensibilidad se tradujo en la España del tardofranquismo en una imitación de modelos foráneos, así como en la búsqueda de motivos temáticos que se apartaran de aquellas cuestiones que rememoraban de algún modo el ambiente de posguerra. Como apunta la hispanista Shirley Mangini<sup>74</sup>, mientras que «los niños de la Guerra Civil» jamás se olvidaron del traumático episodio bélico ni de la represión de la posguerra, los que nacieron a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta trataron, en gran medida, de proyectarse hacia el futuro y mirar hacia el extranjero. En el ámbito de la poesía, esta tensión se evidenció a raíz de la ruptura en el horizonte estético que se produjo entre las jóvenes hornadas de poetas, de los cuales destacaron el grupo de los novísimos, que se dieron a conocer a partir de la década de los años setenta gracias a la antología *Nueve novísimos poetas españoles* que editó Josep María Castellet, y los de la generación del cincuenta. Es preciso indicar que Josep María Castellet en su famosa antología distinguió a los novísimos entre «los seniors», Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez, y «la coqueluche», Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. No obstante, la nómina de los novísimos se expandió y sus señas de identidad se metamorfosearon a lo largo de la década de los setenta. Además de los poetas antologados por Castellet se terminaron vinculando a esta estética escritores como Luis Antonio de Villena, Jenaro Talens, Antonio Colinas, Jaime Siles o Luis Alberto de Cuenca<sup>75</sup>. De hecho se ha llegado a afirmar que mientras que los poetas de la generación novísima acusaron a los de la generación del cincuenta de ser «la Generación de la berza» y de ejercer una «confesionalidad facilona y quejumbrosa»<sup>76</sup>, los del cincuenta tildaron a los novísimos de reaccionarios por su tendencia al escapismo nostálgico, su mitificación del lujo y el halo elitista del que hacían gala en sus obras<sup>77</sup>. Son de sobra conocidas las acusaciones

---

<sup>73</sup> Ana Rossetti en Yolanda Rosas (2007): «Entrevista a Ana Rossetti», *Alba de América: Revista Literaria*, 26, pp. 638-639

<sup>74</sup> Mangini, *Rojos y rebeldes...*, p. 243. Véase Iravedra, cit., pp. 11-15.

<sup>75</sup> Luis Antonio de Villena en José Luna Borge (1989): «Sobre la generación del setenta o el irresistible encanto de una escuela clásica», *Zurgai*, p. 12.

<sup>76</sup> Jaime Siles en Luna Borge, cit., p. 11.

<sup>77</sup> Mangini, *Rojos y rebeldes...*, pp. 241-242. Véase Iravedra, cit., pp. 47-48.

que el poeta ovetense Ángel González lanzó contra la flamante estética: «A mí me parece que esa poesía pretendidamente novísima puede ser definida [...] como la última manifestación de la cultura del franquismo. Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista –que deja cuidadosamente de lado–, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo»<sup>78</sup>. Los poetas sociales de la generación del cincuenta concebían la poesía como un modo de comunicación, en la línea de sus precursores Gabriel Celaya y Blas de Otero. Es decir, consideraban que tenía que ser un arte que había de hundir sus raíces en el contexto circundante, emplear un lenguaje directo, rayano en la oralidad, y dirigirse a una «gran mayoría». Por su parte, las jóvenes hornadas de poetas, en cambio, huyeron de la confesionalidad y del concepto de literatura militante y comprometida que cultivaban los poetas sociales<sup>79</sup>. Los novísimos concebían el objeto artístico como una construcción artificiosa y como un experimento técnico. Además, consideraban que la poesía debía ser ecléctica; por eso sus referencias y fuentes de inspiración procedían tanto de la alta como de la baja cultura, así como de los *mass media*: la radio, la televisión y el cine, que habían sido determinantes en su formación. Su poesía también bebía de diversas tradiciones culturales, no solo de la hispánica. De hecho, uno de los rasgos más característicos de los jóvenes de la generación del setenta fue el cosmopolitismo. Tampoco podemos dejar de mencionar que uno de los rasgos idiosincrásicos de esta generación fue la sensibilidad *camp*<sup>80</sup>. Sin duda, es muy ilustrativo el retrato generacional de los jóvenes rapsodas de la década de los setenta que llevó a cabo el editor Josep María Castellet:

Es una generación que está harta de España... que está harta de que sus mayores hablen de la Guerra Civil... que está harta de un cierto tipo de poesía patriótica de resistencia. Es una poesía que intenta buscar sus raíces [...] en lo que ha sido su formación, es decir, esta cultura de los medios de comunicación de masa, o descaradamente intenta buscarla en el extranjero<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> Cit en José Luis García Martín (ed.) (1996): *Treinta años de poesía española (1965-1995)*, Sevilla-Granada, Renacimiento-Comares, p. 15.

<sup>79</sup> Miguel García-Posada (ed.) (1996): *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, p. 11.

<sup>80</sup> Josep Maria Castellet (ed.) (2010 [1970]): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona: Península, pp. 31-32; Juan José Lanz (2007): *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir, p. 118 e Iravedra, cit, pp. 34-37

<sup>81</sup> Cit. en Mangini, *Rojos y rebeldes*, p. 243.

Queremos destacar que diversos historiadores de la literatura han identificado a Ana Rossetti como una de las voces que, tanto por edad como por sensibilidad, continúa la línea estética que inauguró el grupo de los novísimos, a pesar de que comenzó su andadura literaria *a posteriori*<sup>82</sup>. De hecho, la propia autora ha admitido abiertamente esta relación:

En realidad, a mí me correspondería estar con los novísimos, en los años 70, pero yo en ese tiempo estaba muy ocupada haciendo teatro [...] incluso escribiendo teatro, y no publico nada hasta el año 80. Entonces, claro, entro ya, digamos, con la generación de Blanca Andreu, y de toda esa gente. Claro, yo no tengo nada que ver con ellos, es decir, hay diez años de diferencia, de edad y de todo [...] Por eso soy muy rara de clasificar, pero de hecho me pertenece ser de los 70 históricamente. Los *venecianismos* los hacía yo en mi casa [...] Pasábamos todo el día haciendo rituales, haciendo cosas, maquinando. Entonces, estábamos viviendo, de alguna manera, el *venecianismo*, pero no de manera libresca, sino de manera vital<sup>83</sup>.

Como ella misma ha relatado, aunque se mudó a Madrid por motivos académicos, le hubiera gustado estudiar Historia del Arte, en realidad nunca llegó a matricularse en la Universidad<sup>84</sup>. Asimismo, tras estudiar arquitectura de interiores en la

---

<sup>82</sup> Véase, entre otros, Jaime Siles (1989): «Estética novísima y novísimos», *Ínsula*, 505, p. 14; Ángel Prieto de Paula (2004): «Poetas del 68... Después de 1975», *Anales de Literatura Española*, 17.7, p. 179 y Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011): «Novísimos en fuga», *Historia de la literatura española*. Vol. 7, *Derrota y restitución de la modernidad*, Barcelona, Crítica, p. 252.

<sup>83</sup> Rossetti en Del Río, Bello y Jiménez, cit., p. 9. En esta misma línea, la escritora ha afirmado que «Por edad, tendría que ser [de la generación del setenta], y es cierto que si me hubiese puesto a publicar mi poesía en aquel tiempo se me podría seguir mejor. Pienso que uno no se puede sustraer a su edad, lo mismo que estaba diciendo de los fenómenos sociales. He podido sacar mi primer libro en el mismo momento que Blanca Andreu sacó el suyo. Pero mientras yo estaba corriendo delante de los grises, Blanca estaba haciendo la primera comunión». Rossetti en Ugalde, *Conversaciones y poemas...*, p. 161. A este respecto resulta muy pertinente remitir a la respuesta que nos ofreció Luis Antonio de Villena en una entrevista privada sobre la situación de Ana Rossetti en el panorama de los ochenta: «Ana no tiene nada que ver con la poesía de la generación del ochenta, pero simplemente porque cronológicamente ella no pertenece a esa generación. Efectivamente, por edad, pertenece a la generación del setenta, a la generación de los novísimos, pero empezó muy tarde porque cuando ella publica su primer libro todos [los novísimos] habíamos publicado muchos libros ya. Aunque *Los devaneos de Erato* es un libro que está dentro de la generación del setenta, que no tiene nada que ver con la generación del ochenta, pero se publicó bastante tarde. Esas cosas a la larga no tienen importancia, pero en el momento sí porque pueden dar una sensación de cierta desubicación. En su día, de hecho, su libro quedó desubicado en el panorama, en el mapa geográfico de las generaciones de la poesía». Véase Anexo IV: Entrevista a Luis Antonio de Villena: «El éxito de *Los devaneos de Erato* se debió a la incipiente visibilidad del mundo gay en la España de los ochenta», pp. 363-364.

<sup>84</sup> «[Me vine a Madrid a los dieciocho años] para poder estudiar Filosofía y Letras. [...] Concretamente, quería especializarme en la rama de Historia del Arte. Pero el panorama que me encontré en la

Escuela de Artes Decorativas de Madrid, aunque no se tituló<sup>85</sup>, se dedicó profesionalmente al teatro durante los años 1968 y 1977, particularmente a la puesta en escena teatral. En este periodo realizó diversas tareas, entre ellas sastra y regidora, para diferentes compañías teatrales independientes. De estas compañías ha de destacarse *Teatro Libre*, que fundó en 1971 y dirigió hasta 1981 José Luis Alonso de Santos. Aunque su carrera no se centró en la interpretación, excepcionalmente también tuvo algunas experiencias como actriz<sup>86</sup>. De hecho, y por puro azar, ya que tuvo que sustituir a una compañera en el último momento, Rossetti representó, junto a algunos de sus compañeros de *Teatro Libre*, el papel colectivo de «la caterva» en la obra *La familia de Carlos IV*, de Manuel Pérez Casaux, con el que obtuvieron el segundo premio de interpretación del festival de Sitges del año 1973. Asimismo, durante estos años también formó parte de la compañía *Teatro Rusiñol* de Rafael Herrero. Y posteriormente, en 1973, cofundó la compañía de teatro independiente *Metáfora* con su esposo el actor Ismael Sánchez Abellán. Con *Metáfora* estrenó varias obras como autora teatral: el monólogo *El Saltamontes* (Madrid, 1974); *Sueño en tres actos* (Madrid, 1975) y *La casa de las espirales* (Cuenca, 1977)<sup>87</sup>.

Como apuntamos previamente, y aunque circunscrita al terreno dramático, la escritora ha admitido que la estética de las obras teatrales que escribía en aquella época participaban de lo que *a posteriori* se ha denominado como estética «veneciana», en tanto que poseían una fuerte carga simbólica. A ello es preciso añadir que su objetivo era producir goce estético y no se vinculaba en modo alguno con el arte militante o panfletario que marcó buena parte de las obras de la disidencia antifranquista. En palabras de la autora: «Ese teatro, a pesar de que estaba encuadrado en los años setenta, era alegórico, bastante simbólico, y sobre todo tenía una estética depurada y bella. Solíamos incorporar la puesta en escena de los prerrafaelistas [...] Tiene una estética que

---

universidad madrileña era más excitante que el de los estudios. Figúrate, me situé en mi época y en sus problemas. Me enrolé en grupos independientes, y jamás me matriculé en Filosofía. Pero hice muchas carreras... delante de los grises, claro. Llegué a la conclusión de que no me gustaban, para mi propósito, cómo estaban organizados los estudios universitarios, porque a mí me interesaba más aprender que tener un título, pero ninguna carrera constaba de las asignaturas que yo quería». Rossetti en Espada Sánchez, cit., pp. 466-467.

<sup>85</sup> Rossetti en Robbins, «An Introduction, Postmodern by Design...», p. 60.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>87</sup> Sharon Keefe Ugalde (2004): «Theater and Performance in *Los Devaneos de Erato*», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 63. Podemos encontrar una imagen de la representación de *La casa de las espirales* en el Anexo V de la presente tesis doctoral. Imagen 11, p. 377.

nos convenía»<sup>88</sup>. Es imprescindible tener en cuenta que en sus inicios la etiqueta *veneciana* se empleó peyorativamente para definir la estética del grupo novísimo, ya que, de manera general, se tendió a juzgar la voluntad escapista de los jóvenes de la generación de los setenta como una actitud frívola e incluso reaccionaria<sup>89</sup>; pero, lo cierto es que era una búsqueda estética que tenía como fin romper con la asfixiante atmósfera que se respiraba en el tardofranquismo y renovar la anquilosada escena literaria y cultural. Como defendió la propia Rossetti: «Este esteticismo a ultranza que ahora puede parecer reaccionario y vacío era por su naturaleza, extremadamente vívida, como una revolución cotidiana, como la incesante búsqueda de la urdimbre primera de la existencia, como el hallazgo y respuesta a nuestros sentidos»<sup>90</sup>. En esta línea, resulta muy ilustrativa la posición de Jaime Siles a propósito de la estética «veneciana»:

Los novísimos vieron en la cultura una forma de oposición al poder y buscaron la *recusatio* de este [...] en una poética explícita e implícita, que no era otra que la alejandrina. El alejandrismo de los novísimos era tan estético como moral, y se basaba en la fe en la cultura y en la fe en el lenguaje, entendidos ambos –la cultura y el lenguaje– como un sistema de oposición: de oposición a la incultura, a la barbarie y a los modos de aculturación que el franquismo ofrecía y que eran tan vitalmente regresivos como literariamente reaccionarios [...] Frente a estos modos, los novísimos buscaron la libertad en el texto e hicieron de aquella y de este –de aquella en este– un punto generador de una nueva y distinta realidad más amplia<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>89</sup> Luis Antonio de Villena (ed.) (1986): *Postnovísimos*, Madrid, Visor, p. 14.

<sup>90</sup> Ana Rossetti en Jesús Fernández Palacios (1985): «Entrevista a Ana Rossetti», en A. Rossetti, *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, p. 12.

<sup>91</sup> Siles, «Estética novísima...», p. 10. En esta línea, son especialmente ilustrativas las palabras de José María Álvarez: «Los novísimos han sido el intento, no sé si más riguroso y considerable, pero sí más afortunado que ha tenido nuestra Literatura por romper de una maldita vez el corsé provinciano de la imaginación española. Y tampoco caben dudas de que aquellos poetas, hoy, ya en una ladera de los cuarenta años, son lo más interesante y vitalizador de nuestra poesía. Contra una nación, una cofradía de escritores y críticos que valoraban como el colmo del cosmopolitismo a don Antonio Machado o las rimbombantes andanzas de Neruda [...], los novísimos vindicamos la fascinación por la riqueza y el esplendor del mundo, sus bibliotecas y placeres, la obra de sus mejores hijos en cualquier orden, la necesidad del viaje, el lujo de vivir y la pasión de la Belleza. Afirmamos que la Cultura es la cima del sueño de los hombres, el territorio más noble y perdurable de su aventura, y que el artista es la criatura más excepcional y preciosa sobre la tierra. Exaltamos esa excepcionalidad, el orgullo de su libertad, su individualismo y su disidencia. Negamos que la Cultura hubiera de subordinarse a cualquier instancia que no fuera ella misma. Afirmamos la Literatura, el Arte como nuestra única patria y nuestro único idioma. Y también dijimos: un libro, un viaje, una película, un cuadro, la música, un cuerpo radiante, una noche memorable, el esplendor de una ciudad, todo es uno. Añadimos que un poeta necesariamente debía ser culto –esto, ya lo sé, es algo que a ustedes puede sonarles muy extraño; pero en España la tesis contraria

Asimismo, queremos resaltar que el parentesco de Ana Rossetti con los novísimos también la vincula con el grupo poético precedente *Cántico*, de Córdoba, cuya figura más sobresaliente fue Pablo García Baena (Córdoba, 1921 – Córdoba, 2018). No podemos olvidar que los novísimos fueron los primeros escritores que reivindicaron e incluso se autoproclamaron herederos directos del grupo cordobés, completamente marginado en el panorama lírico de mediados del siglo XX, que se hallaba bifurcado entre el realismo social y la estética escapista de los *garcilasistas*<sup>92</sup>. Como detalló Guillermo Carnero en su pionero, y ya célebre, ensayo *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la Historia de la poesía española de posguerra* (1976), el grupo *Cántico* se constituyó oficialmente en 1943, aunque la revista homónima que lanzaron no comenzó su andadura hasta 1947. Además de Pablo García Baena, *Cántico* también estuvo fundado por los poetas Ricardo Molina, Mario López, Julio Aumente, Juan Bernier y los pintores Ginés de Liébana y Miguel del Moral. Y años más tarde se ha añadido a esta nómina Vicente Núñez<sup>93</sup>. Aquello que definió la concepción artística de los miembros de *Cántico* era, principalmente, la búsqueda de una belleza que había de ser independiente de cuestiones extraliterarias. En palabras del propio García Baena: «en el asfixiante telón común de una posguerra mísera, lo de *Cántico* era una apuesta ética, aunque en otro sentido, entendíamos la ética como el compromiso con la escritura. Y entendíamos la rebeldía como una apuesta por la belleza»<sup>94</sup>. Esto explica que las jóvenes hornadas de poetas que empezaron a escribir y a publicar en la década de los setenta, y posteriormente la propia Rossetti, vieron en el grupo *Cántico* un modelo a imitar en su ambicioso proyecto de renovar la escena literaria, puesto que los novísimos comulgaban con la concepción del arte por el arte de la que habían hecho gala los poetas cordobeses. En otras palabras, se plantearon que el lenguaje poético tenía que ser un vehículo autónomo del mensaje y una senda que les permitiese apartarse de la manida estética de la poesía social que, en palabras de Carnero, «con su translúcido intimismo confesional y su idealista concepción de que el

---

era moneda corriente–, y lo defendimos con pasión, con intransigencia orgullosos, conscientes de que se estaba dictando un gusto». José María Álvarez (1989): «Las rayas del tigre: introducción a la actual poesía española», *Zurgai*, Monográfico «Poesía de los 70», p. 17.

<sup>92</sup> Guillermo Carnero (2009 [1976]): *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor, pp. 31-47.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>94</sup> Pablo García Baena en Antonio Varo Baena (2018): «La poesía de encuentro de Pablo García Baena», en F. Morales Lomas y R. Sánchez García (eds.), *La poesía de Pablo García Baena*, Granada, Comares, p. 34.



discurso literario había de ser una vía de comunicación dirigida a una “inmensa mayoría”, había terminado cayendo en la consigna propagandística»<sup>95</sup>. Con todo, la confrontación entre ambas estéticas ha sido matizada *a posteriori*. Es decir, se ha puesto en tela de juicio el alcance masivo de la estética realista, así como el ensimismamiento de los novísimos. Entre otros<sup>96</sup>, el propio Manuel Vázquez Montalbán en *La literatura en la construcción de la ciudad democrática* huye de maniqueísmos y críticas polarizadas y explica detenidamente las causas históricas y sociológicas de las diferencias entre ambas estéticas<sup>97</sup>.

En otro orden de ideas, y como la autora ha declarado abiertamente, no podemos perder de vista que la utilización que Ana Rossetti hace de los códigos católicos también se emparenta con la estética del grupo *Cántico* de Córdoba<sup>98</sup>. Como destacó Guillermo Carnero, entre los rasgos idiosincrásicos de *Cántico* sobresale el «entender la religiosidad como un espectáculo y como un universo de exquisitez y de analogía con la experiencia vital propia, algo que no excluye la creencia misma pero la desplaza a un

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>96</sup> A propósito de esta cuestión resulta esencial consultar los trabajos: Miguel Ángel García (2012): *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia y Araceli Iravedra (2018): «De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: de nuevo sobre los poetas *novísimos*», *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, 27, pp. 585-615.

<sup>97</sup> «El realismo social buscaba un lenguaje comunicacional aplicado a la aprehensión de la realidad y a la crítica de las condiciones de vida de los perdedores políticos y económicos, y solo erraba cuando aspiraba a ser tendencia hegemónica dirigida a las masas, propósito imposible de cumplir no solo por el filtro de la censura, sino por las propias estructuras culturales e incluso por los códigos no suficientemente populistas de los realistas sociales. A mis ojos la respuesta cultural del realismo social, especialmente en literatura, se había hecho a costa de un cierto empobrecimiento y menosprecio de lo literario y se había primado la lógica interna de lo literario, la urgencia política por encima del rigor estético, según quedaba expresado suficientemente en aquellos versos de Celaya en los que decía: “Qué tiempos estos en los que puede ser un delito escribir, hablar sobre un árbol o escribir bellos endecasílabos”. Los nueve mil novecientos noventa y nueve escritores *novísimos*, saliéramos o no en la antología de Castellet *Los Nueve novísimos*, empezamos a plantearnos en los años sesenta la reivindicación de lo literario, pero nos dividía una mayor, menor o nula comprensión sociológica de qué papel cumplía la literatura en realidad como elemento transformador de la historia [...] En los años sesenta ya estábamos obligados, sobre todo yo que era más o menos un teórico de la comunicación, a constatar la existencia de la televisión, de aparatos ideológicos de educación poderosísimos, de medios de comunicación, y a deducir el papel relativizado que la literatura tenía como elemento de creación de conciencia e ideología, liberada así de una cierta responsabilidad histórica como instrumento de transformación». Manuel Vázquez Montalbán (2001 [1998]): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, pp. 154-155. Véase también Miguel Ángel García (2017): «Los *novísimos* y la construcción de la ciudad democrática», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y posguerra en España. Relaciones literarias, culturales y sociales*, Madrid, Visor, pp. 161-182.

<sup>98</sup> Juana Castro (2010): «Pablo García Baena, o la mirada...», en C. Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión. Actas del Congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009*, Sevilla, Renacimiento, p. 230. Ver Anexo II. Entrevista: «Se ha tendido a malinterpretar las referencias religiosas que aparecen en mi literatura», p. 343.

terreno secundario»<sup>99</sup>. En esta línea, la estética de la gaditana comparte con la del grupo cordobés la utilización del imaginario católico para desplegar sus reflexiones acerca de temáticas como la pérdida de la inocencia infantil o el despertar sexual. Sin olvidar la importancia que cobra en la poesía de ambos el paisaje mediterráneo. Sin duda, la atmósfera que recrean ambos es la misma: la Andalucía de provincias<sup>100</sup>. De hecho, no es baladí que en *Devocionario* la gaditana dedique el poema «La anunciación del ángel» a Pablo García Baena y encabece «Llámame» con una cita de Julio Aumente, siendo ambos miembros integrantes de *Cántico*, como señaló oportunamente Amelina Correa Ramón<sup>101</sup>, sino que, a nuestro juicio, es una forma de tender puentes hacia este precedente con el que buscó emparentar su pensamiento poético<sup>102</sup>.

### 1.3. Actriz y espectadora del periodo transicional

Siguiendo el hilo temporal, es interesante señalar que, como apuntó Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de la Transición*, de los diversos acontecimientos que marcaron 1975, entre ellos su declaración como Año Internacional de la Mujer por las Naciones Unidas, el hito que cambió indiscutiblemente el transcurso de la Historia de España fue el deceso de Francisco Franco, que, según dieron a conocer las autoridades competentes, se produjo oficialmente el 20 de noviembre<sup>103</sup>. Aunque de manera general se toma el óbito de Franco como el mojón que señala el inicio del sendero transicional, marcar los límites cronológicos del periodo conocido como Transición española resulta todavía hoy complejo, no solo porque ha generado una extensa bibliografía, sino porque continúa siendo sometido a debate en la actualidad<sup>104</sup>.

---

<sup>99</sup> Carnero, *El grupo Cántico de Córdoba...*, p. 97.

<sup>100</sup> Guillermo Carnero (ed.) (2018): *Pablo García Baena. Un navío cargado de palomas y especias*, Sevilla, Junta de Andalucía / Conserjería de Cultura / Centro Andaluz de las Letras, p. 29 y Andrés Fernández-Rubio (1987): «Ana Rossetti: El mundo por montera», *El País*, 8 de marzo de 1987, pp. 32-33.

<sup>101</sup> Amelina Correa Ramón (2019): «Invitatorio», en A. Rossetti, *Los devaneos de Erato*, Madrid, Tigres de papel, p. 14.

<sup>102</sup> Es más, esta hipótesis ha sido desarrollada de manera más detenida en los estudios: Carmen Medina Puerta (2021): «La relación literaria de Pablo García Baena y Ana Rossetti», en D. Cerrato (ed.), *Escritoras y personajes femeninos en relación*, Madrid, Dykinson, pp. 823-838 y Carmen Medina Puerta (2022): «“Labios míos temblando, del precioso regalo de tu mano, tiñéndose”: la huella de Pablo García Baena en el *Devocionario* de Ana Rossetti», *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, 31, pp. 575-593.

<sup>103</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental...*, pp. 55-56; 72.

<sup>104</sup> El número de obras que se han centrado en el estudio de la Transición es muy extenso. A continuación, ofrecemos algunas de las referencias más destacadas: Manuel Ortiz Heras (2004): «Historiografía de la

Para constatar esta disconformidad basta consultar el prólogo de *La Transición, treinta años después* (2006), en el que la historiadora Carme Molinero<sup>105</sup> expone las diferentes posturas existentes con respecto a los límites cronológicos de este marbete. Si bien la mayoría de historiadores coinciden en situar su arranque a partir de la defunción del dictador Francisco Franco, algunos apuntan el asesinato del entonces jefe de Estado, Luis Carrero Blanco, en 1973 como fecha de partida<sup>106</sup> y otros incluso señalan la instauración del gobierno provisional en 1974 que sucedió a este atentado, periodo al que Manuel Vázquez Montalbán ha denominado como «transfranquismo»<sup>107</sup>. Complejo también resulta situar el final de este periodo. Julio Pérez Serrano<sup>108</sup> indica que existen diversas posturas: quienes lo sitúan tras las primeras elecciones democráticas en el 15 de junio de 1977; quienes optan por la proclamación de la Constitución en diciembre de 1978; aquellos que consideran que su fin llegó tras el intento de golpe de Estado por parte del teniente coronel Antonio Tejero que tuvo lugar el 23 de febrero de 1981, cuyo fracaso consagraría la reciente democracia. Otras veces el fin de este periodo se sitúa en 1982, tras las elecciones que ganó el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) con mayoría absoluta, como síntoma del pleno asentamiento del nuevo régimen; pero hay quienes incluso extienden este periodo hasta 1986, momento en que se produjo la entrada de España en la Unión Europea. No obstante, de manera general se acepta el año 1978 como fecha que clausura el periodo transicional tomando como referencia la

---

Transición», en VV. AA., *La Transición a la democracia en España. Historia y fuentes documentales. Actas de las VI Jornadas de Castilla-La Mancha sobre Investigación en archivos*, ANABAD, Guadalajara, pp. 223-242; Julio Pérez Serrano (2007): «La Transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico», en R. Quirosa-Cheyrouze (coord.), *Historia de la Transición española. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 61-76; José Antonio Castellanos (2008): «De consensos, rupturas y nuevas historias. Una visión de la Transición desde la España actual», en D. A. González (coord.), *El franquismo y la Transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*, Madrid, Los libros de la Catarata, pp. 154-178; Denis Rodrigues (2012): *La Transition en Espagne. Les enjeux d'une démocratisation complexe (1975-1986)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes; Pablo Martín de Santa Olalla (2013): *El Rey, la Iglesia y la Transición*, Madrid, Fundación Transición Española; Gonzalo Pasamar (2015): «¿Cómo nos han contado la Transición? Política, memoria e historiografía (1978-1996)», *Ayer*, 99, pp. 225-249; Santos Juliá (2017): *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Emilio Grandío Seoane (2017): «Sobre la Transición democrática y el siglo XXI. Nuevos caminos, nuevas fórmulas», *Studia Histórica. Historia contemporánea*, 35, pp. 241-264.

<sup>105</sup>Carme Molinero (ed.) (2006): «Treinta años después. La Transición revisada», *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 9-23.

<sup>106</sup>Buckley, cit., p. 13.

<sup>107</sup>Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental...*, pp. 25; 35.

<sup>108</sup>Julio Pérez Serrano (2016): «Funcionalidad y límites de la Transición a la democracia como paradigma historiográfico», en M. Á. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor, pp. 93-94.

proclamación de la actual Carta Magna<sup>109</sup>. En definitiva, el proceso de regeneración democrática fue un periodo marcado por los cambios políticos.

Para entender el grado de significación que realmente tuvo este proceso político debemos detenernos en algunas cuestiones. Tras la convocatoria de las primeras elecciones democráticas, en junio de 1977, que otorgaron la presidencia a Adolfo Suárez, secretario general del partido Unión de Centro Democrático (UCD)<sup>110</sup>, se pusieron en marcha una serie de políticas orientadas a la consecución de la regeneración democrática. Entre las más relevantes, podrían citarse la legalización de los partidos políticos, entre ellos el Partido Comunista de España, y sindicatos, la aprobación de los estatutos de autonomía de las diecisiete comunidades de España, la reinstauración de la libertad de expresión y prensa, la liberación de los presos políticos o la autorización que permitió el regreso a España de los exiliados políticos, entre ellos personalidades tan significativas como Rafael Alberti, Santiago Carrillo o Dolores Ibárruri «La Pasionaria»<sup>111</sup>. Esta última cuestión fue vital para la reintegración de una parte esencial de la cultura española. Especial atención merece el caso de Rafael Alberti, quien tras su regreso del exilio mantuvo una presencia muy activa en la vida política y cultural del país. El poeta del veintisiete participó en diversos homenajes a sus compañeros de generación, como el ya histórico encuentro que tuvo lugar en Granada el 5 de junio de 1976 a las cinco de la tarde en el que se conmemoró por primera vez públicamente la figura de Lorca<sup>112</sup>. Paralelamente, el poeta gaditano estableció contacto con los creadores más jóvenes, como evidencian sus memorias *La arboleda perdida*. Es de sobra conocida su amistad con la propia Ana Rossetti, tal como se refleja en los siguientes pasajes:

¡Oh gente innumerable de mi vida –Margarita Xirgu, Gassman, Núria Espert, Pellicena, María Casares–, segundas hojas de mi memoria, nombres insignes de mi generación, escritores como Rosa Chacel, María Zambrano, Benjamín Jarnés, Antonio Espina; poetas queridos de mis jóvenes años, que no os deseo nombrar porque siempre estuvisteis en mis labios...! Pero tengo siempre que recordaros a todos, *Conmigo vais*,

---

<sup>109</sup> Ros, cit., p. 14.

<sup>110</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental...*, p. 234.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>112</sup> Encarna Alonso Valero (2010): «“La otra sentimentalidad”: Poética e ideología», en S. Salaün y F. Étienne (eds.), *Entre l’ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*, Paris, CREC/ Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 190-191.

*mi corazón os lleva*, como los álamos ribereños del Duero de don Antonio. ¡Oh sí, *connigo vais*, Rodolfo Halffer, Julián Bautista, Salvador Bacarisse, Juan Carlos Guastavino; cantautores como Sergio Endrigo, Joan Manuel Serrat, Ana Belén, bajo las alas de *La paloma*, mi canción que dio la vuelta al mundo, Joaquín Sabina y jovencísimos poetas como Javier Egea, Fanny Rubio, Álvaro Salvador, Ana Rossetti, Antonio Jiménez Millán, Luis García Montero y Benjamín Prado con su amor Teresita Rosenvinge...

La verdad es que hay otras varias poetas que sin muchos adornos líricos ni floreos vienen haciendo una poesía que es algo nuevo en España y verdaderamente prometedor. Entre ellas podría contarse a Blanca Andreu, Almudena Guzmán y a la más picante y conseguida, la romana de Cádiz, Ana Rossetti<sup>113</sup>.

Otro ejemplo de esta relación lo constituye el poemario erótico *Golfo de sombras* (1988) del poeta portugués, en el que emplea como intertextos versos de otros autores, entre ellos los de Rossetti<sup>114</sup>. Por su parte, Ana Rossetti le dedicó el poema «Mi marinero en tierra» de *Indicios vehementes* a Alberti. Asimismo, es preciso señalar que las hemerotecas de diarios como *El País* y *ABC* están repletas de noticias sobre las diversas actividades culturales que realizaron juntos. Entre las más destacadas podemos señalar un recital de poesía erótica que tuvo lugar el 16 de abril de 1986 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y que ilustramos con una fotografía de ambos que puede consultarse en el apéndice fotográfico de la presente tesis doctoral<sup>115</sup>.

Tras este inciso anecdótico, es preciso indicar que la Transición española y el proceso de democratización también están en la base de la aparición del movimiento feminista en España. Como ha estudiado María Ángeles Larumbe<sup>116</sup>, a partir de 1975,

---

<sup>113</sup> Rafael Alberti (1987): *La arboleda perdida (Segunda parte)*, Barcelona, Seix Barral, pp. 347-348; 41.

<sup>114</sup> Francisco Javier Díez de Revenga (1999): «Erotismo y poesía de senectud: en torno a *Golfo de sombras*, de Rafael Alberti», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24. 1, p. 241.

<sup>115</sup> El anuncio de la actividad puede consultarse en la sección de noticias del periódico *ABC* del día 18 de abril de 1986, p. 47. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19860418-47.html>. Véase Anexo V. Apéndice fotográfico, Imagen 16, p. 379.

<sup>116</sup> María Ángeles Larumbe (2002): *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 168-183. Para profundizar en esta cuestión, consúltese Pilar Escario, Inés Alberdi y A. López Acotto (1996): *Lo personal es político. El movimiento feminista en la Transición*, Madrid, Instituto de la Mujer; A.A.V.V. (1999): *Españolas en la Transición: de excluidas a protagonistas: 1973-1982*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva y Julio Pérez Serrano (2011): «Democracia y feminismos: la lucha por la liberación de la mujer en la Transición española, 1975-1983», en M. C. Chaput (ed.), *Masculin/féminin en transition: Espagne, 1970-1986*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, pp. 11-24.

justo después de que se produjera la muerte del dictador, diferentes asociaciones feministas, entre ellas el Frente de Liberación de la Mujer, organizaron en las grandes ciudades españolas diversas reuniones y numerosos eventos de índole feminista que alcanzaron una participación masiva. Entre ellas, la celebración en diciembre de 1975 de las I Jornadas de la Liberación de la Mujer que tuvieron lugar en Madrid, las I Jornades Catalanes de la Dona en Barcelona en mayo de 1976 y las II Jornadas Estatales de la Mujer celebradas en Granada en 1979. Estos encuentros fueron clave porque permitieron dotar de cohesión al movimiento feminista a la vez que fomentaron el impulso de demandas colectivas tan necesarias como la igualdad salarial y el derecho a la propiedad privada. En materia sexual se hicieron peticiones tan indispensables como la legalización de los anticonceptivos, la revisión de la ley del aborto y la despenalización del adulterio. Peticiones que se fueron materializando paulatinamente mediante sucesivas reformas en el Código Civil. Entre ellas conviene destacar la despenalización del delito de adulterio y amancebamiento el 18 de enero de 1978, que era mucho más severa con las mujeres que con los hombres<sup>117</sup>, la legalización de los anticonceptivos en 1978<sup>118</sup>, la aprobación de la ley de divorcio (Ley 30/1981, de 7 de julio) y la despenalización del aborto en 1985 (Ley Orgánica 9/1985, aprobada el 5 de julio de 1985). Cabe precisar que se legalizó el aborto, pero únicamente en los siguientes tres casos: si se producía algún tipo de riesgo para la salud física o mental de la madre, si el feto mostraba signos de discapacidad física o mental o en caso de violación<sup>119</sup>.

Paralelamente, la situación de la homosexualidad en la España de finales de los años setenta también vivió un importante momento de cambio. Tras casi cuarenta años de persecución, el colectivo homosexual fue adquiriendo una mayor visibilidad y una paulatina conquista de sus derechos. Durante el franquismo, la homosexualidad no solo

---

<sup>117</sup> Morcillo Gómez, cit., pp. 130-131.

<sup>118</sup> A este respecto conviene apuntar que el investigador Javier Martínez Salmeán hace constar que ya en 1963 se distribuía la píldora anticonceptiva en España. Sin embargo, en lugar de comercializarse como método de contracepción y con el fin de evitar la violación del artículo 416 del Código Penal, la autorización para tomar la píldora se vinculó a la administración de una medicación destinada a tratar enfermedades ginecológicas. Las farmacias no podían expender la píldora si el interesado o la interesada no presentaban una receta médica. Con todo, en la primera mitad de la década de los sesenta, empezó a registrarse entre los españoles un creciente consumo de la píldora, pese a las prohibiciones de la iglesia y el Estado. Javier Martínez Salmeán (2015): «Historia de la anticoncepción en España: del franquismo al siglo XXI», en Equipo Daphne (ed.), *Evolución de la anticoncepción en España: sociedad, salud y medios de comunicación*, Madrid, Grupo Aula Médica p. 5.

<sup>119</sup> Morcillo Gómez, cit., p. 174.

estuvo prohibida, sino que también fue duramente perseguida. Primero mediante la *Ley de Vagos y Maleantes* de 1933, a la que en pleno régimen franquista se añadieron varias normas que incluyeron la persecución de cualquier tipo de manifestación sexual o afectiva hetero u homosexual, así como la prohibición de que dos personas del mismo sexo convivieran juntas, particularmente varones, ya que la homosexualidad femenina se tendió a ignorar e incluso a ocultar<sup>120</sup>. A esta ley le sucedió la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social* que entró en vigor en 1970. Entre las modificaciones que incluyó destaca la condena a «los que realicen actos de homosexualidad», modificación aparentemente más restringida, pero, en realidad, poco inocente, ya que anulaba la posibilidad de concebir la homosexualidad como «identidad» en un momento en el que en el ámbito internacional emergía como sujeto de reivindicación política. Nace también con esta ley una nueva categoría, la de los «peligrosos sociales», un término del que más tarde se reapropiarán los medios alternativos para crear un nuevo sujeto colectivo de lucha que se define bajo la rúbrica común de la marginación y que se representará a menudo con la imagen del travesti<sup>121</sup>. De hecho, aunque sin duda tuvo un calado marginal, no deja de ser representativo que a partir de finales de los años setenta se realizasen largometrajes de títulos tan llamativos como *El transexual* (José Lara, 1977), *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978)<sup>122</sup> y *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978) en los que se trató sin

---

<sup>120</sup> Terrasa Mateu, cit., p. 10 y Jordi Petit y Empar Pineda (2008): «El movimiento de liberación de gays y lesbianas durante la Transición», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, p. 175.

<sup>121</sup> Mercè Picornell (2010): «¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la Transición española hacia la democracia», *Feminismo/s*, 16, p. 287.

<sup>122</sup> El documental de Ventura Pons no solo se plantea como un homenaje al pintor José Pérez Ocaña, sino que también es un testimonio fiel de la situación de marginalidad que vivían las minorías sexuales durante la Transición. Una de las escenas más ilustrativas de este largometraje es la *performance* que realizó Ocaña travestido y del brazo de su amigo el artista gráfico Nazario en las Ramblas de Barcelona ante la mirada entre divertida y atónita de los paseantes. Ha de tenerse en cuenta que en 1978 travestirse en un lugar público estaba penado. De hecho, ambos fueron detenidos el 5 de julio de 1978 tras ser acusados de cometer un delito de escándalo público. Pero la figura de Ocaña no puede resumirse a este incidente, porque en la ciudad condal, donde residía desde los setenta, realmente era una personalidad muy popular. Principalmente era conocido por sus cuadros, *performances* e instalaciones en las que, pasado por el tamiz de la disidencia sexual y de género, reflejaba el ambiente folclórico de su Andalucía rural. Puesto que, pese a vivir en Barcelona, era original de la localidad de Cantillana, Sevilla. Desgraciadamente, este emblemático personaje de la cultura *underground* española falleció prematuramente en 1983 a causa de una hepatitis agravada tras sufrir accidentalmente distintas quemaduras de primer grado. El siniestro se produjo en Cantillana, su pueblo natal, durante el transcurso de un pasacalles celebrado en el marco de unas fiestas populares y en el que el pintor participó disfrazado de sol. El fuego se desencadenó cuando, presuntamente, una de las bengalas que adornaban sus vestimentas se prendió. Enseguida, el tejido del disfraz, que era altamente inflamable, ardió. A tan trágico suceso, Ana Rossetti, que estaba al tanto de la vida y obra del artista, dedicó el poema «...Que puedo morir de una muerte de lujos». Esta elegía, que

ambages el tema de la homosexualidad, el travestismo y la transexualidad<sup>123</sup>. Sin embargo, se tendió a utilizar la etiqueta aglutinadora de «travestís» para amalgamar de manera vaga a todas las minorías sexuales, incluyendo tanto a las personas que se habían sometido a operaciones de reasignación de sexo o recibían algún tratamiento hormonal como aquellas que se limitaban a travestirse, tal como desarrollan pormenorizadamente Óscar Guash y Jordi Mas en el ensayo «Proyectos corporales, género e identidad en España: del travestí al transexual (1970-1995)»<sup>124</sup>. Un ejemplo muy ilustrativo del valor genérico que se atribuyó al término «travestí» lo encontramos en el poema «Mis amigas los hombres (Con compresión y ternura)», de Gloria Fuertes, en el que la poeta recurre al término «travestís operadas» para hacer referencia a mujeres transexuales: «Travestís operadas, / alhelíes enloquecidas, / imitantes de estrellas / –fundidas–, palideces de cera de enfrente, / soledad con familia»<sup>125</sup>. Tampoco podemos dejar de mencionar que en el poema «La destrozona (Carnaval años 30)» Fuertes retrata esta cuestión en el contexto del Madrid previo a la Guerra Civil. De este modo, Fuertes logra testimoniar una realidad que ya existía antes de que la ideología franquista con su sesgo patriarcal excluyera y persiguiera a todas aquellas subjetividades que no encajaban en el modelo de identidad sexual hetero-normativo:

La destrozona no destrozaba nada.

Hacia el carnaval por su cuenta.

Con una escoba usada,

---

está integrada en la parte de *Indicios vehementes* (1985) que Rossetti consagró a la muerte prematura de figuras tan célebres como los poetas Percy Shelley y Thomas Chatterton, así como de personas anónimas que eran cercanas a la autora, es un sincero homenaje al pintor y un recuerdo de él en el momento de su muerte. *Ibid.*, pp. 283; 296-298; 300.

<sup>123</sup> Óscar Guash y Jordi Mas (2015): «Proyectos corporales, género e identidad en España: del travestí al transexual (1970-1995)», en R. M. Mérida Jiménez y J. L. Peralta (eds.), *Las masculinidades en la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, pp. 65-66. Para una lectura atenta de esta cuestión véase Valeria Vegas (2019): *Vestidas de azul. Análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española*, Sevilla, Dos bigotes.

<sup>124</sup> Guash y Mas, cit. p. 61. Véase también Petit y Pineda, cit., p. 171.

<sup>125</sup> A continuación, citamos el poema «Mis amigas los hombres (Con compresión y ternura)» al completo: «Travestís operadas, / alhelíes enloquecidas, / imitantes de estrellas / –fundidas–, palideces de cera de enfrente, / soledad con familia. / En la depresión me decía: / Te quiero porque eres poeta / y porque eres un hombre... / –No, mira, no soy un hombre, / pero bueno sí, / es igual... / Y se durmió feliz sobre mi pecho / después de solamente, / mucho hablar». Gloria Fuertes (1980): *Historia de Gloria*, Madrid, Cátedra, pp. 354-355. Otro ejemplo de esta cuestión lo encontramos en el poema «A Jenny»: «Nadie le ayudó, / pero él se hizo mujer. / Cantar cantaba, / era la preferida de los hombres del *night-club*. / Me dijo: / –En toda mi vida solo he leído un libro, / el tuyo. / Entonces... / Le acaricié de verdad / sus pechos de mentira». Gloria Fuertes (1995): *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra, p. 105.



un pañuelo en la cabeza,  
una blusa y una falda  
de su abuela  
un delantal alpargatas  
y dos melones por tetas.  
Era un muchacho u obrero  
el que así se disfrazaba.  
Mascarita destrozona  
era un muchacho con faldas.  
Ahora lo llaman travesti,  
entonces (Lavapiés zona)  
lo llamaban destrozona<sup>126</sup>.

Aunque en 1970 se creó en la clandestinidad la primera organización homosexual, Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), que tuvo tres núcleos, Barcelona, Bilbao y Madrid, fue a partir de 1975 cuando se fundaron la mayor parte de asociaciones y agrupaciones homosexuales de carácter político, entre ellas el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), los grupos Euskal Herriko Gai Azkapen Mugimenda (Movimiento de Liberación Gay del País Vasco) (EGHAM) y Emakumearen Sexual Askatasunerako Mugimendua (Movimiento de Liberación Sexual de la Mujer) (ESAM) en Euskadi, el Front d'Alliberament Gai de les Illes (FAGI) en Baleares, Front d'Alliberament Homosexual del País Valencià (FAHPV) y el Movimiento Homosexual de Acción Revolucionaria (MHAR) en Andalucía<sup>127</sup>. Estas organizaciones reclamaban la derogación de la legislación discriminatoria, ya que hasta 1978 se seguía considerando a los homosexuales como criminales sociales, y una mayor libertad en el terreno político y sexual, con independencia de las preferencias de cada persona, a través de comunicados y manifiestos redactados para conocimiento de la opinión pública<sup>128</sup>. En el contexto de la Transición, la situación de las minorías sexuales mejoró, en parte, a raíz de la primera manifestación del orgullo gay en España que tuvo lugar el 26 de junio de 1977 y que fue convocada por el Front d'Alliberament Gai de

---

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>127</sup> Petit y Pineda, cit., pp. 180-187.

<sup>128</sup> Javier Ugarte Pérez (2008): «Introducción», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, p. 20.

Catalunya y que contó además con el apoyo del movimiento feminista y de los partidos de izquierda de la época. Esta primera movilización fue decisiva para la consecución de la abolición de la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social*. Aunque no se derogaría de forma expresa hasta 1995 mediante la Disposición Derogatoria 1.c) del Código Penal aprobada el 23 de noviembre de 1995 por la *Ley Orgánica 10/1995*, la presión que ejerció el movimiento homosexual durante el periodo de la Transición hizo que la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social* sufriera algunas modificaciones significativas, entre ellas la derogación del internamiento en centros penitenciarios y la despenalización de la homosexualidad en 1979<sup>129</sup>. De hecho, tal como señalan Jordi Petit y Empar Pineda<sup>130</sup>, no fue hasta que la llegada al gobierno de Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982 cuando comenzó a normalizarse la situación del colectivo homosexual en España. Justo después del frustrado golpe de Estado del militar Fernando Tejero el 23 de febrero de 1981 (que incluyó entre los males que padecía España a la «pornografía y a los invertidos»). Además, a raíz de la consolidación del sistema democrático, la transexualidad comenzó a tener cabida en el debate político. Es más, en 1983 las operaciones de reasignación de sexo se legalizaron<sup>131</sup>. Esta mejora de la situación jurídica de las minorías sexuales provocó, consecuentemente, la reducción de su actividad política. Las organizaciones de gais, así como los colectivos y comisiones de lesbianas que se formaron en el contexto de la Transición han terminado confluyendo en el movimiento LGTBI, mucho más plural y de formación más reciente.

El cambio político también fue sinónimo de una tardía liberación sexual, y su mayor exponente fue la aparición del «destape». Este fenómeno, cuya periodización arranca en torno a 1975, consistió, a grandes rasgos, en la proliferación de desnudos femeninos en la televisión, el cine y el teatro<sup>132</sup>. Asimismo, el auge del destape también provocó un notable aumento de publicaciones eróticas. Sin lugar a dudas, el mejor ejemplo es la revista semanal *Interviú*, fundada en 1976 y vigente hasta 2018, en la que aparecieron al desnudo figuras como Marisol o Sara Montiel, paradójicamente antiguos iconos de la cultura de masas del régimen franquista. Aunque también cabe destacar la

---

<sup>129</sup> Petit y Pineda, cit., p. 172.

<sup>130</sup> Petit y Pineda, cit., pp. 194-197.

<sup>131</sup> Guash y Mas, cit., pp. 64; 70 y Raquel Platero Méndez (2009): «Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización», *Política y Sociedad*, 46, p. 110.

<sup>132</sup> Para la lectura en profundidad del impacto de este fenómeno en el cine, se recomienda la lectura de la tesis doctoral de Natalia Ardanaz Yunta *El cine del destape: un análisis histórico desde la perspectiva de género* (2018), Barcelona, Universitat de Barcelona.

aparición de publicaciones de eróticas de contenido homosexual –*Party*, entre otras–<sup>133</sup>. En esta profusión de desnudos de cuerpos femeninos y feminizados, la ambigua y ambivalente figura del «travestí» se convirtió en el símbolo de la nueva moralidad, como destacó Manuel Vázquez Montalbán en su *Crónica sentimental de la Transición*<sup>134</sup>. No obstante, como indica Mercè Picornell, principalmente se alzaron como representantes del destape aquellos transformistas que entraban dentro de los cánones de belleza heterosexual. Indudablemente, el referente indiscutible fue la actriz transexual Bibí Andersen (Tánger, 1954), ahora conocida como Bibiana Fernández. Durante el periodo de la Transición, Bibí Andersen trabajó en cabarets y salas de espectáculos donde se realizaban *streak teases*. Su debut en el mundo del cine vino de la mano de *Cambio de sexo* (1977), de Vicente Aranda; no obstante, se dio a conocer internacionalmente gracias a su faceta como «chica Almodóvar». Andersen participó en muchos de los primeros largometrajes del director manchego: *Matador* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Tacones lejanos* (1991) y *Kika* (1993)<sup>135</sup>. Su inusitada esbeltez la convirtió en el tipo de travestí de aspecto extremadamente femenino que resultaba afín al fenómeno del «destape»<sup>136</sup>. Tanto es así que Bibí Andersen se erigió como modelo oficial de la disidencia sexual de la Transición, como evidencian los pasajes que le dedicaron Francisco Umbral y Manuel Vázquez Montalbán. A la altura de 1977 Umbral en su columna semanal, titulada «Diario de un snob», del periódico *El País*, describía a Andersen en los garitos de la ciudad condal del siguiente modo:

Conozco a Bibi Andersen, transexual, malagueño, malagueña, que me mira muy de frente a los ojos desde su metro ochenta y tantos centímetros de estatura. No es solo Bibi Andersen, claro. Es esa otra criatura, rubia y de sexo incógnito, que pasa de hombre a mujer y de mujer a hombre durante la danza. Es la ausencia voluminosa de Mimí Pompón o el desgarro tomatero de Paco España, es la estatura efébrica de Angie von Pritt, un nuevo laberinto del sexo en que el hombre encarna en la mujer fantasmal que lleva dentro, como la mujer en el hombre<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental...*, p. 101; Larumbe Gorraitz, *Una inmensa minoría...*, p. 185 y Morcillo Gómez, cit., pp. 424; 445.

<sup>134</sup> Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental...*, p. 150. Véase también Picornell, cit., p. 283.

<sup>135</sup> Rafael M. Mérida Jiménez (2015): *Transbarcelonas: cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*, Barcelona, Bellaterra, p. 110.

<sup>136</sup> Picornell, cit., p. 301.

<sup>137</sup> Francisco Umbral (1977): «Bibí Andersen», *El País*, 28 de octubre de 1977,

Mientras que Vázquez Montalbán, por su parte, destacaba a Andersen del siguiente modo:

Una escultura de mujer, melena oleante, facciones de niña sensual, un poderoso cuerpo sinuoso enfundado en un traje de lentejuelas y de un corte de la falda salía una pierna torneada unida a la tierra por un zapato rojo. Solo la anchura del cuello era un ruido visual en aquel conjunto armónico que había sobrecogido a la sala, las mujeres vencidas en su contemplación crítica y los hombres a disgusto por la sospechosa atracción que tenían que confesarse. La estatua se puso en movimiento. El alto cuerpo se movía con ligereza y los brazos, tal vez excesivos como el cuello, servían para mover el micrófono manual y para subrayar la majestad de las evoluciones estudiadas<sup>138</sup>.

De hecho, el «destape» aumentó la demanda de espectáculos *drags* y travestis, anteriormente clandestinos, en los cabarets, las salas de fiestas y los clubes nocturnos, los pocos espacios donde los travestís habían sido socialmente visibles<sup>139</sup>. Además, se trataba de una visibilidad construida en torno a la ambigüedad y el morbo que provocaba en el público el desconocimiento de la verdadera identidad sexual del artista. No obstante, el «destape» acabó con los espectáculos basados en el misterio. La eliminación de la censura provocó que estos fueran menos sugerentes y se tornaran más «agresivos», en palabras de la artista Dolly van Doll. Es decir, que se incrementasen los desnudos integrales<sup>140</sup>. Otro rasgo característico del fenómeno del «destape» fue que las artistas travestis tendieron a imitar los modelos españoles de feminidad representados por las divas del cine folklórico español: Lola Flores, Rocío Jurado o Sara Montiel, quienes previamente habían popularizado las coplas y cuplés. En palabras de Jill Robbins:

El espectáculo de una feminidad simulada se ha empleado insistentemente como tropo para las nuevas identidades de la España post-franquista, empezando con la Transición. La parodia de la cultura franquista *kitsch* y la exhibición pública de sexualidad exuberante en los shows de travestis de los años setenta y ochenta parecía un carnaval,

---

[https://elpais.com/diario/1977/10/28/sociedad/246841208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/28/sociedad/246841208_850215.html).

<sup>138</sup> Manuel Vázquez Montalbán (1985): *El pianista*, Barcelona, Seix Barral, pp. 88-89.

<sup>139</sup> Mérida Jiménez, cit., pp. 104-105.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 109.

un funeral celebratorio de la represión caduca del nacionalcatolicismo<sup>141</sup>.

Algunos transformistas también fetichizaron la cultura popular andaluza al representar simulaciones de procesiones de Semana Santa, que fueron las antecesoras de las manifestaciones o desfiles del orgullo gay. No debe sorprendernos, entonces, que la cultura gay de los años setenta y ochenta invoque el catolicismo y, en particular, la imaginería de los rituales de la Semana Santa andaluza, trayendo cierta imagen popular de Andalucía a los centros urbanos de Madrid y Barcelona<sup>142</sup>. Cuestión que Alberto Mira ha analizado de manera minuciosa:

La imaginería católica es reciclada con éxito por parte de autores como Nazario, Fernández, Cardín, Almodóvar, las Costus y Ocaña [...] Es una conexión muy específica del arte homosexual de la Transición, pero las motivaciones son las mismas que proyectan una mirada irónica sobre los clásicos de Hollywood: por una parte, la religión es un discurso cuya vehemencia intrínseca invita a la burla, pero además fue un discurso de poder y culpabilización en el que se ceba ahora la mirada vengativa *camp*<sup>143</sup>.

No obstante, no se puede obviar que el «destape», pese a que inicialmente y de manera interesada se difundió la idea de que era el punto de fuga simbólico de la tensión política y social que vivió España, era un fenómeno de carácter comercial y de una profunda naturaleza machista. Como ha señalado recientemente Germán Labrador Méndez<sup>144</sup>, el nuevo modelo afectivo y sexual que proponía el «destape», si bien rompió con el orden amoroso del nacionalcatolicismo, distaba mucho de ser una propuesta

---

<sup>141</sup> Jill Robbins (2009): «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España*, de Ana Rossetti», *Lectora*, 15, p. 135. En esta línea véase Fernando Fernández Torres (2014): «La homosexualidad en la música de la Movida madrileña: ¿A quién le importa?», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, p. 81.

<sup>142</sup> Robbins, «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica...», pp. 143; 146.

<sup>143</sup> Alberto Mira (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona-Madrid, Egales, p. 534.

<sup>144</sup> Germán Labrador Méndez (2020): «Una urna puede ser el mejor preservativo. Porno-política y tecno democracia en la Transición española, entre el destape y la Constitución», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 50.1, Dossier: «Genre, sexualités et démocratie: l'avènement du public et du privé en contexte post-dictatorial», p. 87. Véase también Claudia Jareño (2016): «Una democracia sexual: destape, liberación sexual y feminismo: ¿una combinación imposible?», en M. Á. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor, p. 166 y Marta Sanz (2016): *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 104-105.

emancipadora. Por ejemplo, el homoerotismo femenino, al margen de los deseos y las fantasías masculinas, siguió siendo tabú<sup>145</sup>. De hecho, las organizaciones feministas de la época manifestaron abiertamente su repulsa hacia el «destape» desde diversos medios, entre ellos la revista *Vindicación feminista*<sup>146</sup>. En todo caso, el «destape» marcó la vida social de buena parte de la ciudadanía española. Es más, la propia Ana Rossetti trabajó en la sala de fiestas *Pasapoga*<sup>147</sup>, donde se realizaban espectáculos eróticos, durante el periodo transicional. Consecuencia, a su vez, de que a partir de la Transición el teatro independiente comenzó a perder peso en el panorama cultural y las funciones del grupo *Metáfora* llegaron a su fin, como la propia escritora ha puesto de manifiesto: «En los sesenta yo hacía un teatro envuelto en sombras y sobreentendidos. En 1975 empiezan a derrumbarse los grupos independientes, con lo que me encuentro con que los vehículos expresivos a los que estoy acostumbrada ya no sirven. Por eso dejé el teatro»<sup>148</sup>. Lo cual motivó que, en plena «Movida» madrileña y época del «destape», Ana Rossetti cambiase el teatro por el cabaret. De modo que Rossetti estuvo trabajando en la sala *Pasapoga* del centro de la capital entre los años 1977 y 1979<sup>149</sup>. Hasta que el

---

<sup>145</sup> Petit y Pineda, cit., p. 175.

<sup>146</sup> Carmen Peña Ardid (2015): «Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía», *Vindicación feminista (1976-1979)*», *Letras Femeninas*, 41.1, pp. 102-124

<sup>147</sup> *Pasapoga* fue una sala de fiestas madrileña que se localizaba en los bajos del cine Avenida, en la actual Gran Vía. Fue abierta por primera vez en el año 1942. Y una década después, en 1952, pasó a ser propiedad de los empresarios Patuel, Sánchez, Porres y García, de quienes se le dio el nombre *Pasapoga*, formado como un acrónimo con las dos iniciales de sus apellidos. Entre los artistas más destacados que actuaron en la sala cabe mencionar a Coccinelle, la primera personalidad transexual mediática. Aunque en 1979 el cabaret sufrió un incendio, se mantuvo en activo hasta 1998. Posteriormente, en el año 2000 el cabaret fue reconvertido en una discoteca destinada a un público mayoritariamente gay. Finalmente cerró sus puertas en el año 2004. Para entender la iconicidad de la sala *Pasapoga* en la historia de la España contemporánea cabe consultar el siguiente artículo de la periodista Valeria Vegas (02/2018): «Historia del *Pasapoga*, un lugar de leyenda», *Jot Down*, <https://www.jotdown.es/2018/02/historia-del-pasapoga-un-cabaret-de-leyenda/>.

<sup>148</sup> Rossetti en Arce, cit., p. 40. Véase Bujarrabal, cit., p. 96.

<sup>149</sup> A menudo se han malinterpretado las declaraciones de la autora con respecto a esta etapa: «Yo hacía *streap tease*, un espectáculo cuyo título solo ya es para reírse. Aquello solo podía excitar a quien ya iba excitado. Mi espectáculo se llamaba *Coito colectivo* y era la antilujuria en estado puro [...] Me quedaba en cueros vivos. Pero ¿qué sensación podía producir una mujer desnuda en un escenario? Es un conocimiento demasiado directo, demasiado evidente. No existe la incitación de la sorpresa, todo se ve venir desde muy lejos y muy a las claras». Ana Rossetti en Javier Villán (1983): «Ana Rossetti: el encanto barroco de la ambigüedad», *Sur dominical*, 3 de julio de 1983, p. 29. Véase también Fernández-Rubio, «Ana Rossetti. El mundo por montera...», p. 32. No obstante, en declaraciones posteriores la autora ha desmentido esta información. En particular en la nota de prensa firmada por Lourdes Morgades que apareció para anunciar que había ganado el Premio «La Sonrisa Vertical»: «No puedo negar una cosa que jamás he hecho [*streap teases*]. Hay veces que las declaraciones son mal interpretadas y después siempre te recuerdan por una cosa que nunca has hecho de verdad. Lo mejor es no hablar de este tema, ni siquiera para negarlo». Ana Rossetti en Lourdes Morgades (1991): «Ana Rossetti cree que el premio “La Sonrisa Vertical” cambia su cotización», *El País*, 6 de febrero de 1991. [https://elpais.com/diario/1991/02/06/cultura/665794805\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/02/06/cultura/665794805_850215.html). Asimismo, la autora nos ha

11 de diciembre de 1979, durante un ensayo, se provocó un incendio y se quedó sin empleo. Este infortunio fue la causa que motivó que se presentara a la II edición del premio «Gules de poesía», convocado por el Ayuntamiento de Valencia, que finalmente ganó con el poemario *Los devaneos de Erato*, arrebatándole el galardón a escritores plenamente consagrados como Cristina Peri Rossi<sup>150</sup>. El jurado del premio estuvo compuesto por María Beneyto, Fernando Millán como vicepresidente y representante del Ayuntamiento de Valencia, Francisco Brines, Justo Jorge Padrón, Pedro J. de la Peña, Ricardo Arias, Manuel Muñoz, José Luis Falcó y Juan de Dios Leal actuando como secretaria Amparo Pérez<sup>151</sup>. Para entender la importancia que tuvo este premio en la vida de Rossetti resulta imprescindible remitir a las ilustrativas declaraciones que la escritora concedió a Andrés Fernández-Rubio:

Yo me quedé en la calle, con una mano detrás y otra delante [...] Era Navidad. Estaba muerta de frío y me pasaba mucho tiempo en los grandes almacenes. Me iba a la sección de librería y empezaba a leer. Un día, en un estante, entre revistas como *Hágalo usted mismo* o *Belleza en siete días*, vi un ejemplar de la publicación literaria *Camp de l'Arpa*. No había mirado una en mi vida, pero me llamó la atención. La abrí y leí que en un concurso pedían 500 versos. Me dije: «Yo en mi casa tengo esos versos». Para mandarlos al concurso tuve que pedir el dinero del franqueo en la puerta de Correos, en Cibeles, porque no tenía un duro. Y ya me olvidé del tema hasta que un día recibí un telegrama que decía que me habían dado el premio de Valencia. Para ir a recogerlo tuve que hacer autoestop. Fui por las 100.000 pesetas, lo juro. Y, claro, no me imaginé luego las críticas, y etcétera, etcétera, etcétera. Todo porque se quemó *Pasapoga*<sup>152</sup>.

Además del beneficio económico y la publicación del libro, en la hoy desaparecida editorial valenciana Prometeo, el hecho de que su acceso al mundo literario se produjera a través del circuito de los certámenes fue una de las causas que

---

contestado a esta cuestión en una entrevista privada, en la que explica que, efectivamente, se malinterpretaron sus declaraciones. Ver Anexo I, Entrevista a Ana Rossetti, pp. 335-336.

<sup>150</sup> «Este libro obtuvo el II Premio Gules de Poesía [...] En el mismo certamen obtuvieron menciones honoríficas, por ser finalistas, las obras *El deseo del bosque* de Cristina Peri Rossi y *Epicentro* de Carlo Fabretti». Manuel Ríos Ruiz (1990): «Ana Rossetti, diez años éditada», *Diario de Jerez*, 12 de mayo de 1990, p. 6.

<sup>151</sup> *Ibid*, p. 6.

<sup>152</sup> Rossetti en Fernández-Rubio, «Ana Rossetti. El mundo por montera», pp. 32-33. Declaraciones similares podemos encontrarlas en diversas entrevistas, entre ellas: Núñez, cit., p. 12; Espada Sánchez, cit., pp. 461-481; Arsova, Kendrick-Alcántara y Li, cit., p. 83-97 y Bujarrabal, cit., pp. 77-78.

motivaron su exitosa llegada al *campo cultural* democrático, tal como ha señalado María Teresa Navarrete Navarrete<sup>153</sup>. Apreciación que la autora ha suscrito abiertamente: «Yo salí de un premio. Si no hubiera ganado ese premio, escribiría sí, porque es lo que más me gusta, pero a lo mejor no estaría ahora hablando contigo. Pero [antes] los premios no eran lo mismo [que ahora]. No eran tantos y significaban más»<sup>154</sup>. En esta línea, es preciso indicar que, como señaló Jordi Gracia, los premios literarios en el panorama español son uno de los mecanismos de legitimación cultural más importantes. Aunque lo cierto es que este mecanismo se creó en la dictadura, desde la instauración de la democracia la nómina de premios se ha multiplicado exponencialmente<sup>155</sup>. En definitiva, aunque sin pretenderlo inicialmente de manera consciente, Ana Rossetti irrumpió en el mundo literario para quedarse, tal como demuestra su prolífica bibliografía.

#### **1.4. *Los devaneos de Erato* (1980): un aterrizaje literario inesperado en plena «Movida» madrileña**

El conjunto de poemas que posteriormente integrarían *Los devaneos de Erato* fue escrito entre 1974 y 1979, años antes de que se popularizara el fenómeno cultural conocido como la «Movida»; sin embargo, buena parte del éxito que obtuvo este poemario se debió, en gran medida, a que su publicación se produjo justo en 1980, tal como ha admitido la propia Ana Rossetti en diversas ocasiones. Entre ellas, en una entrevista personal realizada el 21 de agosto de 2018 en el marco del curso de verano «Poesía: una forma de resistencia» realizado en la sede de Baeza de la UNIA, de la cual transcribimos el siguiente fragmento:

*Los devaneos de Erato* tuvo tanto éxito porque salió en los ochenta, aunque lo escribí antes. Pero, si hubiera salido antes los de izquierdas hubieran pensado que yo era una reaccionaria y a los de derechas tampoco les hubiera gustado porque estaba hablando de

---

<sup>153</sup> María Teresa Navarrete Navarrete (2018): «Vías de acceso a la literatura española de los años ochenta: la primera poesía de Ana Rossetti», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, pp. 79-80.

<sup>154</sup> Ana Rossetti Leticia Lafuente López (2017): «Entrevista a Ana Rossetti: por una educación en la igualdad», <https://learninglovers.org/2017/02/26/entrevista-a-ana-rossetti-por-una-educacion-en-la-igualdad/>

<sup>155</sup> Jordi Gracia (2006): «La reoca de los premios», *Revista de Libros*, 114, web.



unos temas que no eran aceptables. Por tanto, el éxito de *Los devaneos*, aparte de cómo estuviera escrito, fue el momento en que salió. En ese momento la gente teníamos ganas de que nos dijeran que la vida era bella, fuera verdad o fuera mentira, o nos estuvieran manipulando como luego dicen que pasó. Pero, por lo menos en lo que a mí atañe y en lo concerniente a mi entorno era así. Para mí los años ochenta fueron unos años intensísimos, maravillosísimos, muy dinámicos y muy efervescentes. Aunque después yo pueda ser muy crítica con la «Movida». Además, se ha de tener en cuenta que se había muerto Franco y ya no teníamos ganas de hacer reivindicaciones políticas<sup>156</sup>.

Antes de nada, resulta esencial explicar a qué fenómeno responde el marbete de «La Movida». Como indica Fernando García Naharro<sup>157</sup>, el marbete de la «Movida» fue acuñado en la década de los años ochenta y bajo el mismo se aglutinó a toda una subcultura juvenil en la que convergían sensibilidades muy diversas y que habían venido gestándose desde mediados de los setenta. Fernando García Naharro<sup>158</sup> indica que la Transición permitió el surgimiento de una nueva subcultura juvenil que hunde sus raíces en el *sesentayochismo* francés y cuyas señas de identidad fueron la exaltación del hedonismo, en oposición a la extrema austeridad que caracterizó a la sociedad del franquismo, el culto a la apariencia, la búsqueda de la evasión a través de la ingesta de drogas y alcohol, la radicalización de la sociedad de consumo y la liberación sexual. La generación que vivió su juventud durante la Transición y los primeros años de la democracia también se definió por un acusado desinterés en la militancia política, especialmente si se compara con la intensa actividad que había caracterizado a la generación anterior, la cual había protagonizado sobresalientes movimientos de resistencia antifranquista durante el tardofranquismo.

---

<sup>156</sup> Anexo I. Entrevista a Ana Rossetti, p. 332. En esta línea, cabe remitir a las siguientes declaraciones: «No, la poesía estaba escrita antes de publicar el libro. La influencia que tuvo la “Movida” para mí fue que el libro salió en aquella época y tuvo una acogida y una significación que no hubieran sido las mismas si lo hubiera publicado en otro momento. Con los años, es cierto que el libro se lee y “es muy Movida”, pero los poemas están escritos antes de los ochenta». Rossetti en Marina Patrón Sánchez (2018): «“Ana Rossetti: ‘Cada libro tiene su poética, cada libro tiene su universo, su sentido’», *Temblo: Asidero poético*, <https://temblorpoesia.com/ana-rossetti-libro-poetica-libro-universo-sentido>.

<sup>157</sup> Fernando García Naharro (2012): «Cultura, subcultura, contracultura: “Movida” y cambio social (1975-1985)», en C. Zubiela Navajas y D. Iturriaga Barco (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, Coétanea, p. 307. Véase también Frank Reza Links, Claudia Jünke y Alexander Gropper (eds.) (2014): «Introducción» *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 7-8.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 306. En esta línea véase: Eduardo Subirats (2002): «Transición y espectáculo», en E. Subirats (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 77-79 y Labrador Méndez, *Letras arrebatadas*, pp. 80-81.

A este respecto, conviene señalar que José-Carlos Mainer<sup>159</sup> advierte que la deslegitimación cultural del franquismo empezó a ser imparable en la segunda mitad de los años sesenta al surgir «una cultura crítica estrechamente imbricada en la experiencia histórica coetánea». No obstante, Mainer también apunta que la hegemonía de la cultura antifranquista llegó a su punto culminante al final de la dictadura, momento en que comenzó a producirse su fragmentación —debido a la pugna entre la pluralidad de corrientes ideológicas que la nutrían— y perdió impulso la unidad del compromiso de los intelectuales, mantenida hasta entonces en torno a la crítica integral al régimen franquista que habían plasmado las «revistas heroicas» de la disidencia, como *Cuadernos para el Diálogo*, *Triunfo* o *Serra d'Or*. De ahí que, como repara Mainer, tras la muerte de Franco, no salieron «grandes cosas de las gavetas de los escritores atezados por la censura»<sup>160</sup>. Hecho que también ha señalado la hispanista Shirley Mangini a partir del análisis que el director teatral José Tamayo hizo de los dramaturgos de la época: «Nuestros autores, salvo gloriosas excepciones, no están todavía a la altura de las circunstancias. Al parecer, les hace falta que Franco viva para poder decir lo que hoy no saben decir»<sup>161</sup>. Aunque Mangini admite que no resulta fácil hacer juicios categóricos sobre el valor ético-estético de la cultura de la disidencia, afirma que muchas de las expresiones literarias de la disidencia que se crearon en este contexto carecían de interés artístico. Inmersos en su idealismo ingenuo, escritores, pensadores y artistas, a menudo perdieron de vista las exigencias estéticas del arte y confundieron un populismo estilizado con la popularidad. Mangini argumenta que estas obras no alcanzaron los estándares de calidad porque muchos de sus autores se limitaron a imitar el lenguaje del pueblo y con el pueblo como tema con la idea que así captarían la atención de un espectro social muy amplio. Sin embargo, y pese a su buena intención, lo cierto es que estas manifestaciones contaron con un público muy reducido y en algunas ocasiones inexistente<sup>162</sup>. A este respecto, resultan muy reveladores los juicios que Ana Rossetti, en tanto que espectadora y agente del *campo cultural*, ha emitido sobre el cambio de sensibilidad que se produjo entre el tardofranquismo y la democracia:

---

<sup>159</sup> José Carlos Mainer (2006): «La cultura de la Transición o la Transición como cultura», en C. Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 153-154. En esta línea véase Buckley, cit., pp. 9-10; 13.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>161</sup> Cit. en Mangini, *Rojos y rebeldes...*, p. 253.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 254.

Habríamos de empezar por definir a qué llamamos «Movida». Si consiste en ese resurgimiento que hubo cuando todos estaban pensando: «Cuando se muera Franco ya verás lo que vamos a publicar y a decir». Y se quedaron más feos de lo que eran antes porque lo que surgió fue una cosa que nada tenía que ver con Franco, ni con nada anterior. Eso, para mí fue la «Movida», el tomar unas normas estéticas en las cuales nadie pensaba. Todos esos escritos revolucionarios y maravillosos que tenían en los baúles y cajones esperando ser publicados en cuanto les dejaron decir... Allí se quedaron. Porque lo que salió fueron cosas con unos conceptos completamente diferentes en los cuales ellos no habían pensado en la vida. Eso sí fue la «Movida»<sup>163</sup>.

Pero también es verdad que yo no estaba comprometida políticamente como otras personas lo estaban. Aunque estaba en grupos de teatro independientes no militaba en ningún partido. Es verdad que me había detenido la policía como a todo el mundo... Pero no era como otras personas, que estaban esperando a que llegase la democracia para conseguir derechos y libertades. Esa gente se sintió muy frustrada, porque de repente lo que se podía decir ya no le importaba a nadie que se dijera. Las supuestas obras maestras que guardaban en los cajones, no salieron por ningún lado. Pero como yo no tenía idea de que se tenía que decir distinto a lo que yo había estado escribiendo y representando, no sentí esa decepción<sup>164</sup>.

En esta línea, el poeta Antonio Jiménez Millán, contemporáneo de Rossetti, comparte la misma percepción sobre el tiempo que le tocó vivir:

Al desaparecer la censura, con aquel siniestro Tribunal de Orden Público que secuestraba revistas y libros, al poder abordar los dos grandes tabúes del régimen franquista, la política y la sexualidad, muchos pensaron que se iba a producir una eclosión en la literatura española, una avalancha de obras, digamos, revolucionarias. No fue así [...] Los años ochenta traen consigo una perspectiva hedonista que tiende a llenar el vacío del pensamiento utópico y a contrarrestar el tono solemne o dramático que muchas veces adoptó la resistencia contra la dictadura. Se nota, sobre todo, después

---

<sup>163</sup> Ana Rossetti en Luis H. Castellanos (1988): «Ana Rossetti, prerrafaelista andaluza o niña terrible, ante sus *Plumas de España*», *ABC*, 25 de febrero de 1988, p. 51.

<sup>164</sup> Rossetti en Patrón Sánchez, cit., web.

del fracaso del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981<sup>165</sup>.

Como indica Antonio Jiménez Millán, esa ansiada ruptura no se produjo porque la literatura española ya había hecho su propia «transición» a partir de los años sesenta, como consecuencia de la crisis del realismo social<sup>166</sup>. Esta renovación cultural había sido preconizada por la *gauche divine* barcelonesa y el grupo de los novísimos, previamente citados<sup>167</sup>. La coyuntura política y social de los primeros años democráticos propició un efervescente clima de renovación cultural que se hizo notar principalmente en los grandes núcleos urbanos del país. Aunque, a partir de la década de los ochenta Madrid se erigió como el escenario de referencia para la nueva contracultura juvenil, hubo otras ciudades, como Vigo, que también vivieron un momento de emergencia cultural<sup>168</sup>. Por otra parte, pese a que inicialmente «la Movida» no estuvo

---

<sup>165</sup> Antonio Jiménez Millán (2020): «Democracia, identidad y cambio (En torno a la poesía española durante la Transición)», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20.2, pp. 79-80; 88. Esta misma postura es la que toma Manuel Vázquez Montalbán: «Estaba claro también que posmodernidad desde el punto de vista de la pluralidad de cánones y códigos no equivalía en artes y letras a simple mimesis de cualquier tradición o a eclecticismo, sino que la creatividad exige violación del código o de los códigos heredados, aunque no se crea en la posibilidad de la vanguardia. Tal vez este discurso estuviera entonces solo implícito y poco ejemplificado, pero estaba y nadie puede señalar hoy una tendencia que sea rigurosamente posfranquista. Esta constatación no hay que atribuirle exclusivamente a la relativa autonomía de la lógica interna de la literatura en relación con lo político y lo histórico, sino también a que la sociedad literaria había cumplido una evolución implícita en la de la sociedad civil que estaba construyendo la ciudad democrática. Por eso eran poco inteligentes y espurias las dos exigencias fundamentales que se dirigieron a los escritores españoles al día siguiente de la muerte de Franco: Ahora que son libres, escriban las obras magistrales que la dictadura les ha impedido escribir o ahora que son libres utilicen la literatura como una catarsis contra la larga noche cultural que han atravesado. El primer encargo era burdamente mecanicista y reductor: Democracia = Grandeza del Espíritu. El segundo encontraba a los escritores españoles cansados de un inmediato pasado en el que intentaron convertir a la literatura en un instrumento político-cultural contra la dictadura o contra el sistema». Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, p. 109.

<sup>166</sup> De hecho, el propio Leopoldo de Luis advirtió de esta crisis en el tercer prólogo de su antología *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*: «Hace casi veinte años, en 1964, escribí el prólogo para la primera edición de esta antología que recoge lo que, en mi sentir, era una importante actitud de la poesía española de postguerra. El momento me pareció propicio: habíanse manifestado sus mejores frutos, dos generaciones contaban con excelentes poetas y las circunstancias sociopolíticas empujaban ya el declive de la tendencia [...] Hay un hecho innegable: en la posguerra y hasta, más o menos, 1965, prevalece en nuestra poesía una corriente inspirada en motivos sociales, de visión realista, con intención testimonial y preocupación ética». Leopoldo de Luis (2000): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, en F. Rubio y J. Urrutia (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 223-224.

<sup>167</sup> Claudia Jünke (2014): «La *gauche divine* de Barcelona y la Movida madrileña», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, pp. 137-138. Para una lectura atenta de este grupo véase Alberto Villamandos (2011): *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, Pamplona, Laetoli.

<sup>168</sup> García Naharro, cit., p. 307. Para una lectura más atenta de esta cuestión véase: José Manuel Lechado (1993): *La Movida y no solo madrileña*, Madrid, Sílex.

amparada por las instituciones oficiales lo cierto es que, tal como testimonia Rafael Escalada<sup>169</sup>, las nuevas políticas locales y estatales crearon el caldo de cultivo propicio para su eclosión. A este respecto ha de indicarse que el surgimiento de «la Movida madrileña» coincidió con la presidencia del socialista Enrique Tierno Galván en la alcaldía de la ciudad, cuyo mandato estuvo vigente entre los años 1979 y 1986. En este sentido, como también ha subrayado Jill Robbins<sup>170</sup>, fue de vital importancia la «reconquista» del espacio público por parte de la ciudadanía. Durante el franquismo, mediante la aplicación de *La ley de Orden Público* instaurada en 1959, se prohibió cualquier tipo de manifestación en el espacio público que no hubiera sido previamente comunicada. Las calles estaban vigiladas por ordenanzas y patrulladas por la Guardia Civil; además era muy común que los transeúntes se vieran frecuentemente sometidos a exámenes por la policía secreta. Por este motivo, la supresión de esta ley tuvo como consecuencia el florecimiento de prácticas artísticas en el espacio público, tal como la propia Ana Rossetti ha testimoniado:

Al principio de la «Movida» no había ayuntamientos involucrados, no había subvenciones, no había nada, ni siquiera los propios protagonistas de la «Movida» sabían lo que estaban provocando. Era una explosión. Estábamos haciendo cosas nuevas, y las estábamos expresando de cualquier forma que supiéramos, pintando, cantando, bailando, escribiendo. Ibas por la calle y te encontrabas a una orquestita tocando, a gente haciendo títeres, a gente leyendo poemas... Y todo eso ahora es impensable, porque hasta los músicos callejeros están regulados<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Rafael Escalada (2003): «El nacimiento de la Movida madrileña», Dossier: «La Movida madrileña», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, p. 7. Para una lectura atenta consúltese Jordi Amat (2004): «Primera memoria de la Movida madrileña», *Quimera*, 240, pp. 37-38 y William J. Nichols y H. Rosi Song (2014): *Toward a cultural archive of la Movida: back to the future*, Fairleigh, Dickinson University.

<sup>170</sup> Jill Robbins (2011): «A Brief History of Chueca and Madrid's Queer Space», *Crossing through Chueca. Lesbian Literary Culture in Queer Madrid*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. 4-5.

<sup>171</sup> Rossetti en Patrón Sánchez, cit., web. Esta misma percepción es compartida, entre otros, por el fotógrafo Jesús Sebastián: «En el Café Manuela había tertulias, conciertos, exposiciones de pintura, desfiles de moda, recitales de poesía, actuaciones de teatro... Pero es que en toda Malasaña, hasta el año 89, se vivieron unos años dorados en lo social y cultural y en cualquier local, por pequeño que fuera, había música en directo de todo tipo, no solo de pop y rock, como se recuerda por el hecho de que la fama de lo que fue La Movida musical ha llegado a eclipsar todo lo demás, sino que también había mucho jazz y blues e, incluso, música clásica en según qué locales. Cada local fue asentando su público y la diversidad era lo que predominaba». Y Jesús Guerrero, propietario del Café Manuela en Malasaña: «Los cafés y los bares que habíamos sido promotores y aglutinadores de una explosión cultural jamás vista nos convertimos de repente en lugares sospechosos y poco menos que llenos de delincuentes a ojos de los responsables municipales. Muchos sufrimos cierres o intentos de clausura y a partir de 1992 se prohibieron los conciertos que sucedían en casi cualquier lugar. Nosotros los mantuvimos como pudimos

Inicialmente, los productos de esta contracultura se difundían a través de canales totalmente *underground* como el fanzín *Lollipop*, la revista *Madrid Me Mata* y las editoriales *Ediciones Moulinsart*, *Editorial del Futuro Método* o *La Pluma Eléctrica*. Aunque en algunos casos llegaron a adquirir inusitada relevancia, como ocurrió con la revista *La Luna de Madrid*<sup>172</sup>, en la cual la propia Rossetti colaboró de manera asidua<sup>173</sup>, y con los programas de televisión *Caja de Ritmos*, *La Edad de Oro* o *La bola de cristal*. En el terreno musical se popularizó la música pop, rock y punk y sobresalieron nombres como *Ejecutivos agresivos*, *La Banda sin Futuro*, *La Orquesta Mondragón*, *Nacha Pop*, *Alaska y los Pegamoides*, *Hombres G*, *Mecano*, *Gabinete Galigari*, *Glutamano Ye-Ye* y *Radio Futura*, que surgieron en el Madrid de la «Movida» y a los que debemos buena parte de la banda sonora de la Transición<sup>174</sup>. En palabras de Ana Rossetti: «Los cambios entre 1978 y 1985 fueron espectaculares. Todo lo viejo desapareció muy rápido y hubo muchas cosas que hacer. Los cambios se hicieron notar en toda la vida cultural. Después de Franco el teatro perdió su influencia, al menos en Madrid [...] También recuerdo que la copla desapareció y fue reemplazada por las bandas de rock, como *Radio Futura*, en cuyas canciones la letra carecía de importancia y, en su lugar, la música adquirió un mayor protagonismo que el mensaje»<sup>175</sup>. A este respecto, Lidia Morales Benito ha destacado en su ensayo «Entre euforia y aburrimiento: la poesía dislocada de la Movida»<sup>176</sup> cómo en el Madrid de la «Movida» proliferaron un sinnúmero de grupos musicales caracterizados por poner de moda letras fáciles, contestatarias, dirigidas a un público amplio y, en general, poco elaboradas. Estas características, según Morales Benito, se debieron a que estos grupos musicales

---

hasta el año 2000 aproximadamente, pero ya nada era igual». Antonio Pérez (2021): «Las míticas noches de la Malasaña de los 80 y los 90 en el Café Manuela: tertulias, música, poesía, porros y alcohol», *El diario*, 8 de septiembre de 2021, [https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/noticias/miticas-noches-malasana-80-90-cafe-manuela-tertulias-musica-poesia-porros-alcohol\\_1\\_8280222.html](https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/noticias/miticas-noches-malasana-80-90-cafe-manuela-tertulias-musica-poesia-porros-alcohol_1_8280222.html)

<sup>172</sup> Véase Luis García-Torvisco (2012): «*La Luna de Madrid*. Movida, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta», *MLN - Modern Language Notes*, 127.2, pp. 364-384.

<sup>173</sup> Entre los artículos que publicó en sus páginas podemos destacar «Amoríos de fatiga», publicado el 9 de julio de 1984, y «Mi mejor experiencia sexual», también publicado en 1984.

<sup>174</sup> Escalada, cit., pp. 13-14 y García Naharro, cit., p. 307.

<sup>175</sup> Ana Rossetti en Bengt Akesson (1992): «Ana Rossetti. Interview», *Det nya Spanien: design, konst, film, mat, mode, nattliv, människor, ekonomi, arkitektur: guide till Barcelona, Sevilla, Madrid, OS, Expo 92*, Stokholm, Norstedts Förlag, p. 126. La traducción es de Isabella Josefson (del sueco al inglés) y mía (del inglés al castellano).

<sup>176</sup> Lidia Morales Benito (2021): «Entre euforia y aburrimiento: la poesía dislocada de la Movida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 846, Dossier: «La Movida, cuarenta años después».

priorizaban la inmediatez frente al refinamiento. De hecho, las nociones de música que tenían la mayoría de ellos eran muy rudimentarias.

Asimismo, como indicó Jill Robbins<sup>177</sup>, los bares, las galerías de arte, los teatros y los cabarets también se vieron beneficiados de la mayor laxitud en las costumbres que inauguró el periodo transicional y especialmente los «locales de ambiente» situados en su mayoría en el barrio de Chueca. En este sentido, una de las grandes novedades que aportó la «Movida» fue situar en primer plano al colectivo homosexual, oculto y marginado durante el franquismo. Figuras icónicas como el director de cine Pedro Almodóvar, el cantante Fabio McNamara, el artista musical Tino Casal y la polifacética Alaska contribuyeron a través del imaginario de sus obras a poner en boga los ambientes travestis y gais. De hecho, durante la «Movida» se popularizó la estética *glam*, que había caracterizado a la juventud británica de los años setenta y cuyos máximos representantes fueron David Bowie y Lou Reed. Se pusieron de moda los tonos de maquillaje llamativos, el pelo teñido y la apariencia sexualmente ambigua<sup>178</sup>. En definitiva, durante la «Movida» los temas relativos a la identidad sexual y de género, entre ellos el travestismo, generaron todo un conjunto de manifestaciones artísticas provocadoras y juguetonas, que celebraban la libertad y primaban el placer sensual y el humor por encima de la reflexión intelectual<sup>179</sup>. En esta línea es preciso que hagamos una reflexión a propósito de la supuesta desideologización e incluso de la apoliticidad de esta contracultura que le atribuyeron historiadores y críticos como José Carlos Mainer<sup>180</sup>, José Luis Gallero<sup>181</sup> y Víctor Lenore<sup>182</sup>. A menudo esta crítica radica en que

---

<sup>177</sup> Robbins, *Crossing through Chueca...*, pp. 4-5.

<sup>178</sup> García Naharro, cit. p. 306 y Guzmán Urrero Peña (2003): «Movida, carnaval y cultura de masas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, Dossier: «La Movida madrileña», p.16.

<sup>179</sup> Jill Robbins, «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica...», p. 141.

<sup>180</sup> «Hay otras formas de hedonismo que son casi deliberadamente cínicas cuando hablan de su inocencia histórica. Me refiero a la Movida, un término vago y sin embargo significativo para un fenómeno que ha causado un gran entusiasmo... [pero] también ha sido el refugio de una serie de individuos desilusionados, sueltos y perdidos que, a pesar de su [edad], han puesto mucha imaginación en este empeño. Son la resaca tardía de un 1968 que España no vivió directamente y tienen un raro talento para comercializar sus fantasías. Han conseguido convertir Madrid y Barcelona –sobre todo la primera– en ciudades “divertidas”. Generan continuamente grupos musicales con nombres excéntricos y canciones improvisadas, pero a veces agresivas e inteligentes; designan objetos inútiles, decoraciones imposibles y ropa inverosímil que, sin embargo, se venden en toda Europa. Las películas de Pedro Almodóvar –que a través de su factura cómica destilan una descalificadora falta de moral– podrían servir de emblema de esta vitalidad que se deleita en el envejecimiento de una subcultura urbana pero que en el fondo es una búsqueda desesperada de la inocencia perdida... la nostalgia de esta inocencia y el rechazo de la historia; el anhelo egoísta de la belleza y la emoción en lugar de la razón; aparentemente todos ellos síntomas de la posmodernidad». José Carlos Mainer (1994): *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica, pp. 133-134.

<sup>181</sup> «Si algo caracteriza de verdad a la Movida es que vuelve la espalda a todas las implicaciones

se la juzga desde parámetros previos al surgimiento de esta nueva sensibilidad. Es decir, se toma por arte comprometido y político todo aquel que manifestara abiertamente una toma de postura antifranquista; no obstante, no se tiene en cuenta que tras el fallecimiento del dictador ya no resultaba necesario oponer esta resistencia. Sin embargo, esto no quiere decir que estas manifestaciones artísticas no hicieran reivindicaciones de índole política. En este sentido, Gema Pérez-Sánchez<sup>183</sup> ha indicado que la reivindicación política presente en esta contracultura tuvo que ver con la subversión de los modelos heteronormativos y con la visibilidad de las identidades sexuales disidentes en el contexto de la Transición. Reivindicaciones que se hicieron desde una abierta actitud lúdica, paródica e irreverente, conocida como *camp*<sup>184</sup>. Entre los ejemplos de este *ethos*, podemos destacar las primeras películas de Pedro Almodóvar, especialmente *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y *Laberinto de pasiones* (1982), los cuadros de Las Costus o la novela *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982) de Eduardo Mendicutti<sup>185</sup>. En este sentido, como bien sintetizó la profesora Noël Valis<sup>186</sup>, la «Movida» convirtió todo lo que había sido marginal durante el franquismo –lo cursi, lo *kitsch* y lo *camp*– en la metáfora de la modernización de la cultura española. En otras palabras, la cultura de «la Movida» puso en jaque una división tan obsoleta como la diferencia entre la alta cultura y la cultura popular, reivindicó el eclecticismo, abanderó el carácter lúdico y desenfadado de las manifestaciones artísticas y puso en alza la afirmación de las contradicciones. Este nuevo *ethos* significó para Rossetti poder expresarse con total libertad:

---

políticas». José Luis Gallero (1991): *Solo se vive una vez: esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Madrid, Árdora ediciones, p. 54.

<sup>182</sup> «El relato oficial de la Movida dice que estamos ante un soplo de aire fresco frente a la solemnidad franquista y comunista. En gran parte, es cierto, pero no fue solo un respiro, sino que promovía esa militancia –también dogmática– en la frivolidad, capaz de desactivar y despolitizar cualquier propuesta de avance social». Víctor Lenore (2018): *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*, Madrid, Akal, epub.

<sup>183</sup> Gema Pérez-Sánchez (2007): *Queer Transitions in Contemporary Spanish culture. From Franco to la Movida*, Albany, State University of New York Press, pp. 105-109. Véase Ulrich Winter (2014): «El 23 F, la Movida y la Transición democrática. Lo político y lo cultural en un estado de emergencia», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, p. 53.

<sup>184</sup> «Lo único importante en lo *camp* es destronar lo serio. Lo *camp* es lúdico, antiserio. Más precisamente, lo *camp* implica una nueva, más compleja, relación para con “lo serio”». Susan Sontag (1984): «Notas sobre lo *camp*», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, pp. 316-317.

<sup>185</sup> Pérez-Sánchez, cit., pp. 108-109.

<sup>186</sup> Noël Valis (2004): «The “cursilería” of camp in Ana Rossetti’s *Plumas de España*», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5. 1, p. 58.



Provocar era en pleno franquismo saltar frente a la Dirección General de Seguridad gritando Ho-Chi- Minh. Para mí la «Movida» significó un espacio para normalizar no para provocar. Hasta entonces, cuando estaba con mi grupo de teatro independiente, yo debía callar que me gustaba la ópera, por ejemplo. Por el contrario, cuando iba a fiestas sociales con vestidos de noche y acompañantes vestidos de etiqueta, no mencionaba para nada a Bertold Brecht. La «Movida» hizo que todo mi universo pudiera ser expresado sin fisuras ni contradicciones. Cuando con veinte años estuve en Viena, me asombró favorablemente ver a los hippies entrar en conciertos de música clásica y a niñas con faldas escocesas escuchando jazz y comprendí la libertad que supone no ser prejuizado. Era lo que yo deseaba. Diez años después, la «Movida» permitiría que nos mostráramos en todas las posibilidades y yo la disfruté muchísimo<sup>187</sup>.

Por otra parte, pese a surgir como una subcultura acéfala y alternativa a la cultura oficial, debido a su éxito, diversas instituciones públicas como el ayuntamiento de Madrid y el propio gobierno de la Comunidad regidos por el Partido Socialista impulsaron económicamente la actividad de aquellas facciones que, dentro de esta contracultura, tenían una postura más acrítica con el poder. Ejemplo de ello fueron la celebración de eventos tales como grandes conciertos o la exposición *Madrid, Madrid, Madrid (1974-1984)* (1984), organizada en el Centro Cultural de la Villa. La subvención por parte del Estado de algunos de los grupos de esta subcultura la legitimó oficialmente, pero a cambio perdió su inicial independencia<sup>188</sup>. En este sentido es interesante apuntar que según el fotógrafo Alberto García-Alix, participante de la «Movida», el proceso que vivió este fenómeno podría dividirse en tres etapas: su surgimiento como cultura *underground* aproximadamente en 1978; su consolidación como fenómeno de masas a partir de 1980; y, finalmente, el cisma que se produjo a mediados de la década de los ochenta entre aquellos artistas que se consagraron gracias a la institucionalización de buena parte de la subcultura frente a la facción que permaneció en los márgenes<sup>189</sup>. En cualquier caso, es importante tener presente que la

---

<sup>187</sup> Ana Rossetti en Caroline Crépiat y Lucie Lavergne (2017): «Entrevista. Figuras en la poesía erótica moderna y contemporánea», *Masques, corps, langues. Les figures dans la poésie érotique contemporaine*, París, Garnier, p. 7.

<sup>188</sup> García Naharro, cit., pp. 308-309 y García-Torvisco, cit., pp. 366-367.

<sup>189</sup> Julia Nolte (2014): «“Todo era arte. Fany era arte”». La Movida como acción», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper, *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y*

«Movida» era un paisaje de contrastes, en el que la actitud pesimista del punk convivía junto a la exaltación hedonista del pop<sup>190</sup>. La propia Ana Rossetti, en tanto que participante activa en esta contracultura, ha testimoniado de qué modo las fuerzas políticas instrumentalizaron la «Movida», a la vez que ha subrayado la pluralidad de sensibilidades que convivían en esta amalgama cultural y que con el tiempo se han terminado difuminando:

Cuando se piensa en la «Movida», lo primero que se tiene que considerar es que una cosa fue cómo surgió la «Movida» y otra cosa es cómo se manipuló. Tiene más simpatía para mí cómo comenzó, pero luego se empezó a instrumentalizar: entonces parecía que la «Movida» era obra y gracia de Felipe González, por decirlo de alguna manera, y eso sí que no. El movimiento salió espontáneamente, si luego se quiso aprovechar políticamente y se promocionó y se subvencionó y se convirtió en producto y en propaganda, ya es otro asunto. Ahí está la maniobra de distracción a la que se refieren. Pero eso no salió de los artistas sino de los despachos [...] Aparte, la «Movida» no fue solamente la que ahora recordamos. Hubo otros movimientos. Por ejemplo, hubo revistas como *La luna de Madrid*, que se convirtieron en «oficiales», [y que publicaban] lo que a la oficialidad le interesaba mostrar. Pero había otra, que era *El canto de la tripulación*, que ya no interesaba tanto, pues allí había mucho del «No Futuro» del punk y eso no se podía consentir. Sin embargo, ambas formaban parte del mismo movimiento, e incluso contaban con los mismos<sup>191</sup>.

Asimismo, la contrapartida de esta inmensa fiesta urbana fue los estragos que causó el consumo indiscriminado de estupefacientes, como reflejó Luis Antonio de Villena en su novela *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta* (1999). Tras esta exposición, cerramos aquí el pasaje dedicado a la «Movida», aunque más adelante volveremos a él para analizar sus consecuencias negativas.

---

*transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neuman, p. 27. German Labrador Méndez también establece una periodización similar en *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*, p. 82.

<sup>190</sup> Subirats, cit., pp. 78-79.

<sup>191</sup> Rossetti en Patrón Sánchez, cit., web.

## 1.5. El *desencanto* democrático y la aparición del sida

A pesar de la imagen de exaltación festiva que se atribuye al periodo de los primeros años del régimen constitucional, lo cierto es que la juventud española de los años ochenta hubo de encarar el sentimiento de *desencanto* que acompañó a la resaca democrática. El marbete de «desencanto», que los historiadores y analistas de la cultura han aplicado en numerosas ocasiones para hacer referencia a los primeros años de la democracia, ha sido tomado prestado del largometraje *El desencanto* (1976) que Jaime Chávarri dedicó a la familia del difunto poeta Leopoldo Panero y en el que retrata el ambiente decadente del tardofranquismo<sup>192</sup>. Como apunta la profesora Carmen Peña Ardid en el estudio introductorio de *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*<sup>193</sup>, la metáfora del desencanto que construyó Chávarri en su narración fílmica se entendió posteriormente como un anticipo de las frustraciones que generaría el cambio político. Asimismo, la profesora Carmen Peña Ardid<sup>194</sup> explica que el estado de desánimo en que se vio sumida buena parte de la ciudadanía fue consecuencia de la alta tasa de paro juvenil y la profunda crisis económica que sufrió el país entre 1979 y 1981. También contribuyó, en gran medida, la decepción política derivada de la frustración de las expectativas de determinados sectores de la izquierda, sin olvidar la amenaza para la democracia que supuso la intentona de golpe de Estado del 23F de 1981. A estos factores, que provocaron un sentimiento de descorazonamiento generalizado, se le sumó la lacra de la heroína y la aparición del sida.

Germán Labrador Méndez<sup>195</sup> no duda en relacionar la expansión de la heroína en España con el estado de frustración y desafección política que vivía la sociedad española post-transicional. Labrador Méndez argumenta que el Estado no puso demasiados obstáculos a las redes de distribución de esta sustancia porque su consumo

---

<sup>192</sup> El éxito de esta fórmula puede comprobarse en diversos títulos de trabajos sobre la Transición y los primeros años de la democracia. Entre ellos: Soledad Gallego Díaz y Bonifacio de la Cuadra (1981): *Del consenso al desencanto*, Madrid, Saltés; María Teresa Vilarós (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI y Santiago Morales Rivera (2017): *Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España 1976-1998*, Indiana, Purdue University.

<sup>193</sup> Carmen Peña Ardid (2019): «Introducción. El estudio cultural de la Transición y su apoyo en la Historiografía», en C. Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Los libros de la Catarata, p. 23.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>195</sup> Labrador Méndez, *Culpables por la literatura...*, pp. 558-559.

contribuía a despolitizar a la juventud. Si bien no entraremos a discutir este argumento, no podemos dejar de mencionar que además de la alta tasa de mortalidad por sobredosis, el consumo de heroína propició la transmisión del sida. De hecho, a diferencia de otros países como Francia, Reino Unido o Estados Unidos, en España la vía endovenosa se convirtió en la principal forma de transmisión del sida<sup>196</sup>. Como hace notar Labrador Méndez, la heroína entró en España en torno al año 1973 y su consumo comenzó a incrementarse a partir de 1975 y, especialmente, durante 1976 y 1977. Aunque el momento de mayor expansión se sitúa entre los años 1979 y 1982, cuando se produce un salto exponencial, una expansión masiva: una «verdadera epidemia». A partir de 1978, lo que hasta el momento había sido una práctica considerada marginal, comenzó a considerarse como un problema de salud pública y empezó a dársele una mayor visibilidad. Labrador Méndez apunta que, aunque no hay documentación concluyente para establecer el alcance real del consumo de heroína durante estos años, se calcula que aproximadamente el número de consumidores se encontró, durante los momentos de mayor difusión, entre los 60.000 y los 125.000. Dentro del amplio abanico formado por los consumidores, Labrador Méndez distingue a los hijos de las burguesías, en muchos casos estudiantes que recurrieron a la heroína como una forma de diversión, de los jóvenes procedentes de los extrarradios urbanos que, de alguna manera, se vieron abocados a la drogodependencia debido a la dura recesión económica de la década de los ochenta, que golpeó aún con más fuerza en los barrios proletarios<sup>197</sup>. En definitiva, como señala Germán Labrador Méndez<sup>198</sup>, los felices años ochenta verán cómo la euforia de la democracia y la ética de la subversión desembocan en un desencanto ideológico, consecuencia, a su vez, de que las huestes de la «Movida» fueran diezmadas por el suicidio, la sobredosis y el sida.

En este sentido, resulta muy interesante el testimonio de Luis Alberto de Cuenca, quien, a pesar de haber dedicado una serie de poemas ensalzando este periodo, siempre ha condenado los abusos y las pérdidas que dejaron las drogas: «No se trata de glorificar o santificar nada, pero yo lo recuerdo con cariño. Lo único que no recuerdo con cariño es que mucha gente se quedó por el camino, por el trato demasiado familiar

---

<sup>196</sup> Paul Julian Smith (1996): «Fatal Strategies: The representation of AIDS in the Spanish State», en P. J. Smith (ed.), *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*, London-New York, Verso, p. 105.

<sup>197</sup> Labrador Méndez, *Letras arrebatadas...*, pp. 111-113.

<sup>198</sup> *Ibid.*, pp. 117-118.

con las drogas, sin el debido respeto que deben imponer»<sup>199</sup>. De hecho, Luis Alberto de Cuenca ha manifestado abiertamente su repulsa contra la famosa y frívola proclama a los *rockeros* del alcalde Enrique Tierno Galván en un concierto que tuvo lugar el 28 de enero de 1984 en el Palacio de los Deportes de Madrid:

La época de la «Movida» fue tremenda. Celebro que fueran solo cinco o seis años, ya que se quedó mucha gente en el camino por las drogas. Hubo una irresponsabilidad por parte de los poderes públicos. El alcalde de Madrid dijo aquello de «el que no esté colocado que se coloque y al loro», y la gente se colocó y se murió, éramos el país con más heroinómanos del planeta<sup>200</sup>.

Aunque no hay datos precisos que determinen la magnitud de la tragedia, Labrador Méndez sirviéndose de diversos estudios ha apuntado que la heroína pudo cobrarse, de manera directa e indirecta, unas diez mil vidas<sup>201</sup>. Por otra parte, si bien el abuso de estupefacientes pudo ser un episodio idiosincrásico de la historia contemporánea de España, no podemos afirmar lo mismo de la lacra del sida. Desde que se diagnosticó por primera vez en Estados Unidos en el año 1981, el VIH se expandió muy rápidamente por todo el globo y, de hecho, llegó a convertirse en una pandemia mundial. El hecho de que su contagio se produjera principalmente por vía sexual, así como parenteral, provocó la estigmatización de la comunidad homosexual. Asimismo, el que inicialmente se hablara en términos de grupos de riesgo en lugar de prácticas de riesgo, no solo supuso la marginación de ciertos colectivos, principalmente el homosexual, sino que ocultó la dimensión real del peligro al que estaba expuesto el resto de la ciudadanía y como consecuencia provocó el descontrol de la expansión del virus, como han apuntado Óscar Guasch<sup>202</sup> y Juan Vicente Aliaga<sup>203</sup>.

En el contexto español, Javier Codesal<sup>204</sup> y Paul Julian Smith<sup>205</sup> pusieron de relieve que la situación de los afectados se vio agravada debido a la falta de

---

<sup>199</sup> Citado en Adrián J. Sáez (2020): «“No merece la pena vivir tanto”: las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Artífara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20. 1, p. 317.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>201</sup> Labrador Méndez, *Letras arrebatadas*, p. 119.

<sup>202</sup> Óscar Guasch (1991): *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, pp. 137-138.

<sup>203</sup> Juan Vicente Aliaga (1993): «El lenguaje es un virus», en J. V. Aliaga y J. M. G. Cortés (eds.), *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Valencia, Servicio de Publicaciones, p. 18.

<sup>204</sup> Javier Codesal en Aliaga y Cortés, cit., p. 123.

instituciones y asociaciones que defendieran la figura del portador, lo cual incrementó el clima de miedo y desconfianza generalizados. Algo que no ocurrió de manera tan pronunciada en países como Estados Unidos y Reino Unido, que sí contaban con una notable presencia de asociaciones que apoyaban a este colectivo, entre ellas *Act up*. El temor a ser juzgado moralmente explica que en España la gran mayoría de los enfermos decidieran mantener su anonimato. Paul Julian Smith<sup>206</sup> y Ricardo Llamas<sup>207</sup> denunciaban que, frente a personalidades públicas de otros países como Freddie Mercury o Michel Foucault que hablaron abiertamente de la enfermedad, en España figuras tan destacadas en el mundo de la cultura como Eduardo Haro Ibars, Jaime Gil de Biedma o Néstor Almendros habían mantenido oculta su condición de seropositivos por miedo al escarnio público. A este respecto conviene destacar el caso de Jaime Gil de Biedma, quien nunca hizo público que había contraído la enfermedad. De hecho, resulta muy ilustrativo el siguiente fragmento de su necrológica porque ejemplifica a la perfección el halo de secretismo que envolvió a los enfermos de sida en España:

Enfermo de Sida, Gil de Biedma llevó su enfermedad de una manera muy personal y espartana; se rodeaba de pocas personas y cuando supo la gravedad de su estado se cerró aún más. Había dejado la poesía hace mucho, cuando escribió *Poemas póstumos* y decidió matar el personaje poético que se había construido; lo único que hizo a partir de entonces fue reescribir la primera parte de su diario. Gil de Biedma llevaba su homosexualidad de una manera discreta; por edad, generación y trabajo<sup>208</sup>.

Con todo, en este estéril panorama destaca la labor de dos figuras tan notables como el intelectual Alberto Cardín y el artista Pepe Espaliú. Alberto Cardín (Asturias, 1948 – Barcelona, 1991), uno de los intelectuales españoles más comprometidos con esta cuestión, se dedicó a recopilar bajo los títulos *SIDA. ¿Maldición bíblica o*

---

<sup>205</sup> Smith, «Fatal strategies...», p. 105.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>207</sup> «Aquí no ha habido ni Rock Hudson, ni “Magic Johnson”, ni Freddie Mercury, ni Michel Foucault, Jean Paul Aron, Nureyev, Perkins, Collard, Mapplethorpe, Ricky Wilson, Derek Jarman, Brad Davies, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy . . . Salvo testimonios excepcionales como los de Alberto Cardín, Pepe Espaliú y Manuel Piña y los incansables alegatos contra la marginación y el estigma que desde los comités ciudadanos anti-Sida se lanzan periódicamente, diríase que en España nadie ha tenido o tiene sida». Ricardo Llamas (comp.) (1995): *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI, pp. 6-7.

<sup>208</sup> Anónimo (1990): «Jaime Gil de Biedma falleció ayer a los 60 años», *El País*, 9 de enero de 1990, [https://elpais.com/diario/1990/01/09/cultura/631839602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/01/09/cultura/631839602_850215.html)

*enfermedad letal?* (1985) y *SIDA. Enfoques alternativos* (1991) todos aquellos documentos sobre el virus y la enfermedad publicados previamente en España y Estados Unidos con el objetivo de informar a la ciudadanía española, alertar a la comunidad de afectados sobre cómo controlar la propagación y desmontar los tópicos homofóbicos creados en torno a la enfermedad<sup>209</sup>. Mientras que Pepe Espaliú (Córdoba, 1955 – 1993) manifestó públicamente su condición de seropositivo y denunció la invisibilidad de los enfermos en su célebre *performance Carrying* (1992).

Pese a la gravedad del asunto, la situación de los seropositivos en España mejoró notablemente gracias a la distribución de los primeros antirretrovirales en 1996. Estos tratamientos consiguieron acabar con la letalidad de la enfermedad a la vez que permitieron detener la evolución del sida de muchas personas que la padecían<sup>210</sup>. Sin embargo, el sida dejó graves secuelas en la sociedad española, entre ellas una renovada homofobia y una menor relajación de las costumbres sexuales. A este respecto, Octavio Paz advertía en 1994 en su ensayo *La llama doble. Amor y erotismo* que esta pandemia cambiaría la concepción existente sobre el amor y las relaciones sexuales de las sociedades occidentales contemporáneas<sup>211</sup>. Si bien el escritor mexicano publicó su ensayo en el momento de mayor expansión del sida a escala mundial, 1994 fue el año en el que más casos de sida se diagnosticaron en España: un total de 7.495 (llegando a ser la primera causa de muerte entre las personas de 25 a 44 años de edad en la década de los noventa)<sup>212</sup>, lo cierto es que supo vislumbrar cómo la fatídica aparición del VIH acabaría con la despreocupación y la euforia que había traído la liberación sexual. Aquello sobre lo que queremos poner el acento es que, irremediablemente, cuando se expandió el terror de la enfermedad la concepción del erotismo en la cultura occidental, y por supuesto también española, cambió notablemente. En este sentido, Tina Escaja ha señalado muy oportunamente que la producción erótica de Ana Rossetti ilustra a la perfección el cambio de sensibilidad que experimentó la sociedad española desde la

---

<sup>209</sup> Paul Julian Smith (1997): *La representación del SIDA en el Estado español: Alberto Cardín y Eduardo Haro Ibars*, en X. M. Buxán (ed.), *ConCiencia de un singular deseo: estudios lesbianos y gays en el Estado español*, Barcelona, Laertes, p. 313.

<sup>210</sup> Julia del Amo, Fátima Brañas, Sergio Serrano-Villar *et al.* (eds.) (2017): *VIH en España 2017: Políticas para una nueva gestión de la cronicidad, más allá del control virológico*, Madrid, Fundación Gaspar Casal, p. 103.

<sup>211</sup> Octavio Paz (1994): *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, pp. 161-163.

<sup>212</sup> Del Amo *et al.*, cit. 17.

exaltada «Movida» hasta las primeras crisis de la democracia<sup>213</sup>. En esta línea resulta muy reveladora la declaración que la escritora hizo a Luis Bravo y en la que deja traslucir el cambio de actitud de la sociedad y cómo afectó a las derivas que tomó su escritura:

Luis Bravo: Te das a conocer en 1980 con *Los devaneos de Erato*, que obtiene el premio Gules, y prosigues en esa década con tres libros más de poemas. ¿Qué cambios se han producido después en tu escritura?

Ana Rossetti: En los años 80 escribía de una manera porque eran los 80, aunque no lo supiera. Imagínate esos años viviendo en Madrid, aquello era un programa de tanta propuesta, de tanta experimentación; era algo muy creativo, muy variado y excitante, pero también es verdad que no se crearon estructuras serias para que luego eso continuara. Ya en los noventa, en España se da un cambio brutal; sobre todo en el optimismo, en aquella efervescencia que nos inundaba. Viene cierto desencanto, incluso escepticismo<sup>214</sup>.

Por su parte, la estudiosa Eva Legido-Quigley<sup>215</sup> ha advertido cómo a lo largo de la producción erótica de la gaditana se produce una profunda variación con respecto a la perspectiva de la sexualidad. En este sentido, en las siguientes páginas ilustramos cómo la percepción sobre la sexualidad y el erotismo varió desde finales de los setenta hasta inicios de los noventa debido a los diferentes acontecimientos políticos y sociales de índole internacional y cómo la literatura rossettiana, sin dejar de ser un objeto artístico, es un excelente testimonio de la educación sentimental y sexual de esta época.

---

<sup>213</sup> Tina Escaja (2009): «De “fuegos fatuos” al “coño azul”. Hacia una nueva historia de la poesía española escrita en castellano», en L. Von Der Walde y M. Reinoso (eds.), *Mujeres en la literatura. Escritoras*, México, Destiempos, pp. 368-369.

<sup>214</sup> Ana Rossetti en Luis Bravo (2002): *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT, p. 104. En esta misma línea, resulta muy ilustrativa la explicación que dio Manuel Vázquez Montalbán sobre las causas que generaron este sentimiento generalizado: «Mi desencanto, el de Carvalho, el de millones de seres humanos alimentados por las expectativas emancipatorias líricas de los años sesenta, fue comprobar paulatinamente que ni la píldora anticonceptiva, ni la revolución ecologista, ni reivindicaciones de una nueva sexualidad o el pacifismo que habían marcado la nueva esperanza laica se cumplían. Al contrario, a medida que nos hemos ido acercando al final del milenio el miedo al sida, a no tener trabajo, a la parálisis cualitativa de la idea de progreso, a la evidencia de la detención del crecimiento continuo del espíritu y a lo peligroso y criminal que puede ser el crecimiento material bajo la lógica del capitalismo salvaje, esos han sido los mimbres del desencanto [...] Después de la caída del muro de Berlín y de la prepotente ofensiva del pensamiento único neoliberal, el desencanto es tan global como la economía». Vázquez Montalbán, *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, pp. 187-188.

<sup>215</sup> Eva Legido-Quigley (1999): *¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Talasa, p. 192.



\*\*\*

A pesar de que nuestro recorrido concluirá en los inicios de los noventa, es justo mencionar que la trayectoria literaria de Ana Rossetti no se agota en nuestra meta. Escritora prolífica donde las haya, no ha dejado de producir ni de publicar a lo largo de todos estos años, y sigue haciéndolo. Aunque es un dato poco conocido, el primer premio literario que obtuvo fue el «Puente Zuazo» en 1975 por un cuento titulado «Y a la reunión de aguas Dios llamó mar». Este galardón fue otorgado por la Real Academia de San Romualdo de Ciencias, Letras y Artes, de San Fernando<sup>216</sup>. Con respecto a su producción poética, tras *Los devaneos de Erato* publicó *Dióscuros* (1982), una plaquette de diez poemas editada por la revista malagueña *Jarazmín. Cuadernos de Poesía*. Posteriormente, recopiló su obra lírica junto a algunos poemas inéditos bajo el título *Indicios vehementes* (1985) que publicó la editorial Hiperión. En este poemario se recogen los dos libros que había publicado hasta el momento: *Los devaneos de Erato* (1980) y *Dióscuros* (1982), junto a poemas inéditos bajo el epígrafe «Otros poemas» que fueron escritos durante el periodo 1974-1979, además de poemas de nueva creación recogidos en las secciones «Indicios vehementes» y «*Sturm und drang*». Esta recopilación fue fundamental para la canonización de la obra de Ana Rossetti. La editorial Hiperión se creó en 1975, durante la Transición, y se ha convertido en una de las editoriales de poesía más relevante del panorama literario español. Aunque la carrera poética de Ana Rossetti se consagró en 1986 gracias a la obtención del premio literario Rey Juan Carlos I otorgado por el Ayuntamiento de Marbella por su libro *Devocionario*. Este premio no solo le reportó un beneficio económico, sino que su publicación fue asumida por la editorial Visor, una de las casas editoriales con mayor prestigio de nuestro país. Posteriormente, en 1988 la editorial Torremozas, dirigida por Luzmaría Jiménez Faro y especializada en poesía de autoría femenina, publicó la antología *Yesterday* compuesta por una selección de poemas de libros anteriores junto a nuevas creaciones: «5 Devaneos», «5 Indicios», «5 Devocionarios», «5 Advocaciones», «5 Dispersos» y «5 Últimos». Este florilegio se acompañó de un prólogo firmado por el

---

<sup>216</sup> Ana Rossetti en Guillermo de Jorge (2015): «Entrevista a Ana Rossetti», *Culturamas. La revista de información cultural en Internet*, 21 de octubre de 2015, web. En el anexo fotográfico se encuentra una foto del acto, así como la presentación del mismo en 1976 a cargo de la actriz Maruchi Fresno. Véase Anexo V, Imágenes 7, 8 y 9 p. 376.

poeta del grupo *Cántico* Pablo García Baena bajo el título «Una cierta sonrisa»<sup>217</sup>. Aunque en la plaquette *Virgo potens* (1994), publicada por el Gato Gris, aún perviven ciertas resonancias de *Devocionario* (1986), a partir de *Punto umbrío* (1995), un largo poema de amor, su poesía abandona la métrica y adquiere un tono intimista alejado de cualquier tinte erótico. Al propio proceso creativo dedicó su libro *Llenar tu nombre*, publicado en 2008 por Bartleby. Y en su último poemario publicado hasta el momento, *Deudas contraídas* (2016), editado por La Bella Varsovia, se recogen sus poemas más políticos. El motivo central que articula todo este último libro es la crítica social y su propósito principal es instar al individuo occidental contemporáneo a que asuma una actitud comprometida con la realidad circundante. Para ello, Ana Rossetti retrata en forma de poemas acontecimientos tan impactantes como las guerras en Oriente Medio en «Ciudad profanada» y «Ciudad prometida» o los feminicidios que tienen lugar en Ciudad Juárez, tratados en las secciones «Arrebatadas» y «Halladas». La relevancia de *Deudas contraídas* (2016) fue reconocida con el premio «El Público» que otorga Canal Sur Radio y Televisión.

En el campo de la narrativa, podemos destacar, además de *Plumas de España* (1988) y *Alevosías* (1991), *Mentiras de papel* (1994, Ediciones Temas de Hoy) y *Botón de oro* (2003, La esfera de los libros). Entre otros estilos y temáticas, es preciso indicar que ha cultivado el género negro en su novela breve *El antagonista* (1999), publicada en Plaza y Janés e incluida en la recopilación *Recuento. Cuentos completos* (2001, Páginas de Espuma). También es preciso mencionar el ensayo *Prendas íntimas. El tejido de la seducción* (1989, Temas de hoy). No podemos dejar de mencionar que se ha acercado a un público infantil a partir de obras como *Un baúl lleno de lluvia* (1997), *Un baúl lleno de dinosaurios* (1997), *Un baúl lleno de momias* (1997), *Un baúl lleno de piratas* (1997) o *El club de las chicas Róbinson* (1997), todas ellas publicadas por Santillana. Dentro de este género ha de destacarse un libro como *Una mano de santos* (1997, Siruela), en el que vuelve a emplear el formato del cuento esta vez para reescribir leyendas medievales sobre personalidades cristianas como Santa Bárbara, San Jorge o Santa Casilda. También ha cultivado la literatura infantil, en cuentos como *Las bodas reales: cuento para colorear* (2003) en coautoría con Jorge Artajo y *La rosa y el rosa*

---

<sup>217</sup> Este prólogo había sido publicado previamente como una nota de prensa publicada el 14 de marzo de 1987 en el diario *ABC* en la que Pablo García Baena exalta el estilo que Ana Rossetti desarrolla en su obra poética.

(2019). Su último libro, titulado *Maravillosas* (2020, Las Malas Compañías), presenta un recorrido por las vidas de treinta mujeres, entre ella Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro y Rosa Chacel, que, al igual que ella misma, vivieron en el madrileño barrio de Maravillas, hoy Malasaña.

Su obra ha despertado un gran interés fuera y dentro de España. *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)* (2004), al cuidado de Paul M. Viejo, recoge el conjunto de su obra lírica publicada hasta 2004, junto con otra serie de textos de diferente naturaleza: *Quinteto* (1989), *Apuntes de ciudades* (1990), *El secreto enamorado. Ópera en un acto y un epílogo* (1993) y *Simparidades* (2001). Muchos de sus poemas habían aparecido, y siguen apareciendo, en diversas antologías poéticas, *plaquettes* y revistas literarias de índole nacional e internacional. Su obra ha sido traducida a diferentes lenguas: inglés, francés, italiano, portugués, alemán, rumano, sueco, polaco, checo, búlgaro y chino. Conviene resaltar las antologías poéticas *Imago Passionis et altre poesie* (1994), editada y traducida al italiano por Maria Grazia Profeti, e *Incessant Beauty. Bilingual Anthology. Spanish/English* (2014), traducida al inglés por Carmela Ferradán. Asimismo, su volumen de cuentos *Alevosías* fue traducido al francés por Marie-Claude Castro como *Perfidies* (1991), al portugués como *Aleivosias* (1993) por Eduardo Brandao y al alemán por Susanna Mende bajo el título *Treulosigkeiten. Erotische Erzählungen* (1999).

Como dramaturga ha realizado diversas versiones de obras clásicas, entre ellas *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca, que se representó el 6 de julio de 1993 en el marco del XIV Festival de Teatro de Almagro, y *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, coproducida por el Centro de Andaluz de Teatro y la Compañía Al-Kasaba de Jerusalén. Tras su estreno en el Teatro Central el 7 de enero de 1998, *Fuenteovejuna* estuvo de gira por España y posteriormente en Europa y Estados Unidos. Entre sus encargos dramáticos más relevantes destaca la escritura del texto dramático para la ópera *El secreto enamorado*, compuesta por Manuel Balboa y basada en la vida de Óscar Wilde, que se estrenó en la sala madrileña Olimpia el 16 de abril de 1993. Desde 2003 pertenece al grupo de teatro Transtextuales y su obra más reciente, en coautoría con Elisabeth Duval y Consuelo Trujillo, se titula *Y el cuerpo se hizo nombre*, que se estrenó en el Laboratorio de Creación escénica de Madrid el 1 de junio de 2018.

Caracterizada por llevar una actividad incesante, se ha convertido en una

personalidad muy mediática. Desde que su carrera literaria se profesionalizó en la década de los años ochenta ha compaginado su faceta como escritora con la participación y organización de diversas actividades culturales. Durante los años ochenta y noventa fue colaboradora asidua en diferentes medios periodísticos como *Diario 16*, *ABC*, *El País*, *El Mundo* o *Sur exprés* y revistas literarias como *Fin de siglo*, *Qué leer*, *Letra Internacional*, *Puertaoscura*, *Turia. Revista cultural* o *República de las letras*, entre otras. También ha realizado distintas colaboraciones artísticas como prólogos a catálogos de exposiciones de arte; por ejemplo, de la obra pictórica de Antonio Belmonte (1990) y también de Antonio Posada (1989), así como el catálogo de la colección primavera-verano de Pedro del Hierro (1991). Asimismo, ha manteniendo una continua presencia en festivales literarios, presentaciones de libros, jurados de premios literarios, coloquios televisivos y radiofónicos, sin olvidar las numerosas lecturas poéticas que ha ofrecido tanto de su obra como de la de otros autores. También ha participado en diversos congresos de índole académica celebrados en diferentes instituciones y universidades, tanto españolas como extranjeras. Entre sus méritos ha de destacarse que durante 1988 recibió una beca «Valle-Inclán» otorgada por el Ministerio del Exterior para realizar una estancia de creación literaria en la Academia Española de Roma. También fue profesora visitante en la University of California, Los Ángeles, institución en la que impartió clases de escritura creativa durante el curso 2006. Actualmente pertenece al consejo asesor de la Asociación Colegial de Escritores de España. Su dilatada trayectoria literaria ha sido reconocida con la medalla de plata otorgada por la Junta de Andalucía en 1995 y su continua labor por la defensa de la mujer le ha hecho merecedora del Premio Meridiana que otorga el Instituto Andaluz de la Mujer.

## CAPÍTULO 2: APORTES TEÓRICOS Y CONCEPTUALES

### 2.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de erotismo?

El erotismo es un aspecto constituyente del ser humano, sea cual sea su cultura, época o espacio geográfico. Esto explica que a lo largo de los siglos las diferentes tradiciones del pensamiento hayan tratado de definir los límites de los placeres venéreos, faceta inherente a la vida y la sexualidad humana. Pero, ¿de qué hablamos cuando hablamos de erotismo? Para tratar de contestar a esta pregunta nos serviremos de la teoría elaborada por el filósofo francés Georges Bataille, uno de los pensadores que más ha reflexionado sobre esta cuestión. De entrada, la primera línea con que inaugura su famoso ensayo *El erotismo* (1957) concentra uno de los puntos cardinales de su teoría, es decir, la cualidad trascendente del erotismo: «El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte»<sup>218</sup>. Asimismo, el *leitmotiv* que repite a lo largo de su obra es que el erotismo es una experiencia humana cuyo único fin reside en el puro goce. Es decir, si bien el erotismo se engloba dentro de la esfera de la sexualidad, a diferencia de la reproducción, no persigue la perpetuación de la especie. Postulado que comparte el escritor mexicano Octavio Paz:

En los rituales eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción [...] el erotismo es exclusivamente humano: es sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres [...] La sexualidad es animal; el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación<sup>219</sup>.

Además, Bataille señala que, frente a la actividad sexual de los animales que es involuntaria por instintiva, el erotismo es una búsqueda psicológica del individuo. Es decir, aquello que pone en marcha la actividad erótica es el cuestionamiento del individuo sobre su propio ser, lo cual no implica que toda relación sexual humana sea al mismo tiempo una experiencia erótica:

---

<sup>218</sup> Georges Bataille (1997 [1957]): *El erotismo*, A. Vicens (trad.), Tusquets, Barcelona, p. 15.

<sup>219</sup> Octavio Paz (1994): *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, pp. 10-11; 14-15; 106.

La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres, pero al parecer solo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos [...] El erotismo del hombre difiere de la sexualidad animal precisamente en que moviliza la vida interior. *El erotismo es lo que en la conciencia del hombre pone en cuestión al ser*<sup>220</sup>.

Aquello que también distingue la existencia humana de la vida animal, y por tanto su actividad sexual, es el trabajo. La organización social contempla dos esferas complementarias: la profana, dominada por un orden racional, que se corresponde con la actividad laboral, y la sacra, en la que se transgreden las normas que sostienen el *statu quo* del mundo profano. A la esfera sacra pertenecen las festividades, la religión y el erotismo<sup>221</sup>. A este respecto, Georges Bataille<sup>222</sup>, Octavio Paz<sup>223</sup> y Michel Foucault en *El uso de los placeres*, el segundo volumen de la *Historia de la sexualidad*<sup>224</sup>, apuntan que la esfera racional está regida por una serie de normas que legislan el reparto de tareas en el trabajo y que también controlan la actividad sexual de las sociedades, lo cual explica que existan prohibiciones como el incesto o el adulterio. Estas reglas tienen como objetivo reducir la violencia con el fin de garantizar una adecuada convivencia en sociedad. No obstante, cada cultura ha establecido una serie de ocasiones en las que las normas se interrumpen momentáneamente y en las que se permite de manera puntual la transgresión de ciertas reglas. Lo que propone este postulado es que en el momento en que el orden racional queda en suspenso es cuando aflora el erotismo. La constatación

---

<sup>220</sup> Bataille, cit., pp. 15; 33.

<sup>221</sup> *Ibid.*, pp 70-71.

<sup>222</sup> *Ibid.*, cit., 197.

<sup>223</sup> Paz, cit., p. 17.

<sup>224</sup> Michel Foucault (2003 [1984]): *Historia de la Sexualidad*, Vol. 2, *El uso de los placeres*, M. Soler (trad.), Madrid, Siglo XXI, p. 39. Michel Foucault publicó en vida tres de los cuatro volúmenes que constituyen la *Historia de la sexualidad: La voluntad de saber* (1976); *El uso de los placeres* (1984) y *La inquietud de sí* (1984). Póstumamente, en 2019, vio la luz el cuarto volumen *Las confesiones de la carne*, editado por Frédéric Gros. El propósito que perseguía Foucault con *Historia de la sexualidad* era el de emplear la sexualidad como un medio para examinar la construcción de la noción de sujeto dentro la cultura occidental. En el primer volumen, *La voluntad de saber*, ofrece una amplia visión de la nueva importancia de la sexualidad en la era moderna y de la inseparabilidad de las ideas de liberación y represión sexual. En el volumen dos, *El uso de los placeres*, rastrea en la cultura griega clásica los orígenes de las nociones modernas de sexualidad y del yo. En el tercer volumen, *La inquietud de sí*, se desplaza a la época romana y estudia la transformación del uso griego del placer. Finalmente, en el último volumen, *Las confesiones de la carne*, Foucault dedica su atención a la doctrina de los padres fundadores de la Iglesia y su remplazo del placer afrodisíaco por el concepto de la carne.

de este hecho lleva, por su parte, a Bataille a afirmar que «el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación»<sup>225</sup>. Es decir, el erotismo es concebido como la libre expresión de algunos de los impulsos que generalmente las normas sociales reprimen en aras de asegurar una adecuada convivencia en sociedad<sup>226</sup>. Por su parte, en *Eros y civilización* (1953) el filósofo Herbert Marcuse, siguiendo la herencia de la teoría psicoanalítica de Freud, alude a esta cuestión a partir de los conceptos antagónicos Eros y Thanatos y explica que el origen de la cultura está indisolublemente ligado a la represión de los instintos primarios<sup>227</sup>. Es decir, los instintos sexuales primarios hacen aflorar grandes dosis de violencia y, por ello, la cultura actúa como agente represor de estas naturales inclinaciones:

Freud [indica] que la cultura «exige una pesada tasa de libido voluntariamente inhibida, y que las pesadas restricciones sobre la vida sexual son inevitables». Encuentra la razón del «antagonismo contra la sexualidad» de la cultura en los instintos agresivos profundamente unidos a la sexualidad, que tratan una y otra vez de destruir la civilización y obligan a la cultura «a llamar a todo posible refuerzo» contra ellos. «De ahí el sistema de métodos por medio de los cuales la humanidad debe ser llevada a las identificaciones y las relaciones amorosas inhibidas con un propósito; de ahí las restricciones de la vida sexual»<sup>228</sup>.

Aquello que nos interesa resaltar es que, en suma, el erotismo constituye una transgresión de las normas que regulan la cohabitación de los individuos en sociedad. En esta línea, Michel Foucault en *El uso de los placeres* señala que las normas que

---

<sup>225</sup> Bataille, cit., p. 21.

<sup>226</sup> «En el terreno donde se desenvuelve nuestra vida, el exceso se pone de manifiesto allí donde la violencia supera a la razón. El trabajo exige un comportamiento en el cual el cálculo del esfuerzo relacionado con la eficacia productiva es constante. El trabajo exige una conducta razonable, en la que no se admiten los impulsos tumultuosos que se liberan en la fiesta o, más generalmente, en el juego. Si no pudiéramos refrenar esos impulsos, no llegaríamos a trabajar; pero a su vez el trabajo introduce precisamente la razón para refrenarlos [...] La mayor parte de las veces, el trabajo es cosa de una colectividad; y la colectividad debe oponerse, durante el tiempo reservado al trabajo, a esos impulsos hacia excesos contagiosos en los cuales lo que más existe es el abandono inmediato a ellos. Es decir: a la violencia. Por todo ello, la colectividad humana, consagrada en parte al trabajo, se define en las prohibiciones, sin las cuales no habría llegado a ser ese mundo del trabajo que es esencialmente [...] Lo que el mundo del trabajo excluye por medio de las prohibiciones es la violencia; y esta, en mi campo de investigación, es a la vez la violencia de la reproducción sexual y la de la muerte». *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>227</sup> Herbert Marcuse (1983 [1953]): «La dialéctica de la civilización», *Eros y civilización*, J. García Ponce (trad.), Sarpe, Madrid, pp. 83-104.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 55. Véase David Loth (1969): *Pornografía, erotismo y literatura*, F. Lida García (trad.), Paidós, Buenos Aires, pp. 281-287.

regían en la antigua Grecia las cuestiones relativas a *Eros* eran distintas de las que organizaban la vida marital. La diferencia entre ambas estribaba en que en el contrato matrimonial los cónyuges se comprometían a respetar una serie de reglas de conducta destinadas a la buena gestión del hogar, *oikos*, y a la preservación de la descendencia, mientras que la relación entre dos individuos, independientemente de su género, que se establecía por medio del *Eros*, también denominada como «Erótica», se regía por unas normas dispuestas por los propios individuos y, por ende, eran menos constrictivas<sup>229</sup>. En esta línea, Bataille también distingue entre las relaciones sexuales que tienen lugar en el seno marital, que tanto por su reiteración como por su orientación genésica pueden llegar a apartarse del erotismo, de otro tipo de encuentros sexuales. Particularmente, la celebración de orgías rituales que tenían lugar durante los periodos festivos en la Antigüedad y en las que se transgredían las normas que dirigían el orden racional del trabajo:

El marco regular del matrimonio solo confería una salida estrecha y limitada a la violencia refrenada. Más allá del matrimonio, las fiestas garantizaron la posibilidad de la infracción, con lo cual garantizaban a la vez la posibilidad de la vida normal, dedicada a actividades ordenadas [...] En la orgía, los impulsos festivos adquieren esa fuerza desbordante que lleva en general a la negación de cualquier límite. La fiesta es por sí misma una negación de los límites de una vida ordenada por el trabajo; pero, a la vez, la orgía es signo de una perfecta inversión del orden<sup>230</sup>.

Por su parte, Octavio Paz<sup>231</sup>, quien también admite esta distinción, hace notar la importancia de numerosos casos de cultos y tradiciones que han pervivido a lo largo de los siglos tanto en las culturas occidentales como orientales en que la veneración de las deidades se acompañaba de encuentros orgiásticos. Entre ellos señala el tantrismo, el taoísmo y ciertos ritos de los cristianos gnósticos.

Tras haber desarrollado las líneas maestras del concepto de erotismo, cabe recordar que, como todas las ideas, está sujeta a cambios. En este sentido, ha de indicarse que a pesar de la deuda contraída con el texto de Bataille, y aunque apoyamos abiertamente la gran mayoría de sus hipótesis, no podemos dejar de manifestar nuestra

---

<sup>229</sup> Foucault, cit, pp. 128-129.

<sup>230</sup> Bataille, cit., p. 118.

<sup>231</sup> Paz, cit., p. 20.



disconformidad con algunos de sus postulados, especialmente los relativos a los roles de género que, a nuestro juicio, a día de hoy resultan anquilosados. Heredero del pensamiento occidental, de raíz profundamente patriarcal, Bataille apuntaba que en la actividad erótica se produce una polarización: el hombre asume un rol activo mientras que la mujer tiene una función pasiva. Veamos:

Al ser los hombres quienes toman la iniciativa, las mujeres tienen poder para provocar el deseo de los hombres. Sería injustificado decir de las mujeres que son más bellas, o incluso más deseables que los hombres. Pero, con su actitud pasiva, intentan obtener, suscitando el deseo, la conjunción a la que los hombres llegan persiguiéndolas. Ellas no son más deseables que ellos, pero ellas se proponen al deseo. Se proponen como objeto al deseo agresivo de los hombres. No es que haya en cada mujer una prostituta en potencia; pero la prostitución es consecuencia de la actitud femenina<sup>232</sup>.

El postulado de Bataille no es inédito, sino que hunde sus raíces en los orígenes de la cultura occidental, tal como demuestra Michel Foucault en *El uso de los placeres* (1984). A partir de un método historiográfico, Foucault indaga en la filosofía clásica para reconstruir los usos y las costumbres en materia sexual. De este modo, Foucault advierte que ya en la cultura griega de la antigüedad existía la polarización actividad frente a pasividad. Por tanto, mientras que el hombre encarnaba el rol activo, el papel pasivo se atribuía tanto a la mujer como al varón que se dejaba penetrar. A continuación, citamos un fragmento que explica los postulados de esta ordenación:

Pero hay que destacar que, en la práctica de los placeres sexuales, se distinguen claramente dos papeles y dos polos, como puede distinguírseles también en la función generadora; se trata de dos valores de posición: la del sujeto y la del objeto, la del agente y la del paciente; como lo dice Aristóteles, «la hembra en tanto hembra es un elemento pasivo y el macho en tanto macho un elemento activo». Aun cuando la experiencia de la «carne» sea considerada como una experiencia común a hombres y mujeres, pero sin que tenga para ellas la misma forma que para ellos, aun cuando la «sexualidad» se vea marcada por la gran cesura entre sexualidad masculina y femenina, se considerará a las *aphrodisia* como una actividad que implica dos actores, cada uno con su papel y su función —el que ejerce la actividad y aquel sobre quien esta se ejerce

---

<sup>232</sup> Bataille, cit, p. 137.

[...] El papel «pasivo» del compañero-objeto [...] es la [función] que la naturaleza reservó a las mujeres [...] es la que puede imponerse mediante la violencia a alguien que se encuentra reducido a ser objeto de placer de otro; es también la función aceptada por el muchacho o por el hombre que se deja penetrar por su compañero<sup>233</sup>.

No obstante, este modelo binario simplifica los roles que encarnan los amantes en las relaciones sexuales, tanto homosexuales como heterosexuales, y, lo que es peor, degrada el concepto de mujer. En este sentido, fue fundamental la labor del «feminismo de la diferencia» a la hora de problematizar la representación de lo femenino en la Historia y la cultura occidental. Surgido en la Francia de los años setenta al calor de las teorías marxistas y psicoanalíticas que circulaban en el contexto del ambiente intelectual del «Mayo francés», el objetivo principal que se propuso el «feminismo de la diferencia» fue indagar en la histórica marginación que había sufrido el sujeto femenino y profundizar en la «otredad» de lo femenino. Es decir, pensar la categoría «mujer» como aquello que queda fuera del orden masculino. Entre sus teóricas más destacadas sobresalieron los nombres de Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous<sup>234</sup>. Para ilustrar lo hasta ahora expuesto, remitiremos a un fragmento del ensayo *La joven nacida* (1975) de Cixous en el que denuncia la secular discriminación de lo femenino: «Si revisamos la historia de la filosofía –en tanto que el discurso filosófico ordena y reproduce todo el pensamiento– se advierte que: está marcada por una constante absoluta, ordenadora de valores, que es precisamente la oposición actividad/pasividad. Que en la filosofía, la mujer está siempre del lado de la pasividad»<sup>235</sup>. En esta línea, es preciso destacar la contribución de Luce Irigaray a este respecto. En su obra *Speculum de l'autre femme* (1974), Irigaray expone que mientras que en la cultura occidental lo masculino es concebido como sujeto, lo femenino siempre ocupa el lugar de objeto<sup>236</sup>. Irigaray también indica que tal polarización arranca en la filosofía de Platón, la cual separa la forma de la materia, de modo que la mujer funciona como la materia cuya

---

<sup>233</sup> Foucault, cit., p. 30.

<sup>234</sup> Toril Moi (1988): *Teoría literaria feminista*, A. Bárcena (trad.), Madrid, Cátedra, pp. 115-118.

<sup>235</sup> Hélène Cixous (1995 [1975]): «La joven nacida», *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*, A. M. Moix (trad.), Barcelona, Anthropos, p. 15.

<sup>236</sup> Luce Irigaray (1985 [1974]): «Any Theory of the “Subject” Has always been Appropriated by the “Masculine”», *Speculum of the other woman*, G. C. Gillian (trad.), Cornell University Press, New York, p. 133.

función consiste en perpetuar la forma, representada por la masculinidad. La mujer es por tanto un «espejo» que refleja la alteridad mientras que ella permanece invisible<sup>237</sup>.

En este sentido, el feminismo de la diferencia abrió la senda que ha permitido revisar esta segregación y ha contribuido a cambiar la polarización que el pensamiento occidental ha venido perpetuando. Inflexión que fue advertida por Octavio Paz en *La llama doble. Amor y erotismo*. Paz señalaba que a raíz de la liberación sexual, que se produjo a finales de la centuria pasada y que era heredera del *sesentayochismo* francés, en Occidente se estaba imponiendo una nueva moral erótica<sup>238</sup>. En esta línea, el profesor Juan Carlos Rodríguez<sup>239</sup> argumentaba que la aparición de dicha nueva moral se había caracterizado por una mayor laxitud en comparación con la que había imperado en las décadas anteriores. Además establecía esta relación a partir de tres factores estrechamente imbricados: la mayor autonomía de la mujer gracias a las luchas del movimiento feminista; la aparición y mejora de la distribución de métodos anticonceptivos y el nuevo paradigma de creencias y valores que propiciaron la puesta en valor del cuerpo, anteriormente considerado como la esfera inferior y degradante de la existencia humana<sup>240</sup>. Asimismo, junto a la creciente independencia de la mujer, tanto Paz como Rodríguez ponen de relieve la importancia que tuvo la mayor visibilidad que adquirió el colectivo homosexual y que se tradujo en una mejora de sus derechos. De modo que esta nueva sensibilidad puso de manifiesto lo inoperante de la polarización femenino-pasivo masculino-activo, particularmente en un terreno tan escurridizo como el erótico.

### **2. 1. 1. Erotismo, pornografía y amor en la literatura**

No cabe ninguna duda de que el erotismo es un concepto difuso cuyos límites lindan con los de ideas tan próximas como la pornografía y el amor. Con el propósito de esclarecer sus diferencias trataremos a continuación de desarrollar sus semejanzas y sus

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>238</sup> Paz, cit., pp. 134-135; 153.

<sup>239</sup> Juan Carlos Rodríguez (2005): «Literatura, Moda y Erotismo (II)», *Revista Laberinto*, 19, p. 34.

<sup>240</sup> A este respecto, conviene señalar que ya en su ensayo, Bataille hacía notar que el estudio Kinsey establecía tal separación entre una esfera y otra de la vida humana: «El cuerpo es una cosa vil, envilecida, servil, del mismo modo que una piedra o un leño. Solo el espíritu, cuya verdad es íntima, subjetiva, no puede ser reducido a cosa. Es sagrado, aun morando en el cuerpo profano, que a su vez solo se vuelve sagrado en el momento en que la muerte desvela el incomparable valor del espíritu». Bataille, cit., p. 156.

divergencias. Esta empresa está orientada a determinar qué forma toman estas ideas en las manifestaciones literarias y, en última instancia, en el corpus de obras de la presente tesis. Recordemos que la hipótesis principal de esta tesis es que las manifestaciones literarias de Ana Rossetti caen del lado del erotismo más que del amor o de la pornografía.

A propósito de la pornografía, en primer lugar, es preciso señalar que el término es relativamente reciente. Xulio Pardo de Neyra en su ensayo «Literatura y pornografía vs. erotismo y literatura: hacia una semiótica de la obscenidad» hace constar que la primera vez que se empleó fue en 1769, en un tratado de la autoría de Restif de la Bretonne titulado *El Pornógrafo* y en el que se trataban temas asociados con la prostitución. Entre 1830 y 1840, en Francia comienzan a utilizarse las palabras *pornographique*, *pornographe* y *pornographie* para hacer referencia a escritos o imágenes obscenas; y en la cultura británica, el primer registro del vocablo se produce en 1857 en el *Diccionario Oxford de la Lengua Inglesa*. En lengua castellana, el diccionario Corominas sugiere que el término pornografía apareció alrededor de 1880 como «derivado del griego *pornógraphos* [πορνογράφος] “el que describe la prostitución”, cpt. de *pórnē* [πόρνη] “ramera” y *gráphō* [γράφω] “yo describo” [o escribo]». Su significado, por tanto, redonda tanto en la descripción como en el tratamiento escrito de la prostitución<sup>241</sup>. Asimismo, la primera diferencia que podemos establecer entre pornografía y erotismo es que las actividades relativas a la primera persiguen un fin económico. Al mecanizar y mercantilizar la actividad sexual, esta se degrada y pierde el carácter transgresor intrínseco al erotismo, tal como argumenta Paz al situar este debate en el contexto de fin siglo:

No es nueva la conexión entre la pornografía, la prostitución y el lucro. Tanto las imágenes (pornografía) como los cuerpos (prostitución) han sido siempre y en todas partes objeto de comercio [...] La sociedad capitalista democrática ha aplicado las leyes impersonales del mercado y la técnica de la producción en masa a la vida erótica. Así la ha degradado, aunque como negocio el éxito ha sido inmenso [...] En todas las religiones y en todas las civilizaciones la imagen humana ha sido venerada como sagrada y de ahí que, en algunas, se haya prohibido la representación del cuerpo. Uno de

---

<sup>241</sup> Xulio Pardo de Neyra (2017): «Literatura y pornografía vs. erotismo y literatura: hacia una semiótica de la obscenidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, pp. 454-458.

los grandes atractivos de la pornografía consistió, precisamente, en la transgresión de estas creencias [...] El erotismo se ha transformado en un departamento de la publicidad y en una rama del comercio [...] La pornografía y la prostitución [...] hoy son parte esencial de la economía de consumo [...] y el carácter que hoy tienen [...] [es] mecánico e institucional. Han dejado de ser transgresiones<sup>242</sup>.

Además de que en la pornografía existe una estrecha, casi diríamos indisoluble, relación entre sexualidad e intercambio económico, otra de las características que la define, como explica Jean Baudrillard en su ensayo *De la seducción* (1979), es su explicitud. En palabras de Baudrillard, la pornografía es hiperrealista. Es la sexualidad desgajada de toda seducción: «El porno añade una dimensión al espacio del sexo, lo hace más real que lo real — lo que provoca su ausencia de seducción»<sup>243</sup>. En este sentido, dado que la naturaleza del erotismo y de la pornografía son distintas también lo son las fórmulas literarias que se emplean a la hora de representar ambas ideas. Como hacía notar Susan Sontag en su ensayo «La imaginación pornográfica», la principal diferencia entre las obras literarias eróticas y las pornográficas es que las segundas nunca han sido consideradas, tradicionalmente, por la crítica como literarias<sup>244</sup>. Esto se debe a que la literatura pornográfica se ha considerado como una expresión explícita y burda, como apuntó el escritor americano D. H. Lawrence en su ensayo «Pornografía y obscenidad»<sup>245</sup>, mientras que a la literatura erótica se la ha concebido como una manifestación elaborada y simbólica que, por tanto, requiere de una decodificación por

---

<sup>242</sup> Paz, cit, pp. 157-159.

<sup>243</sup> Jean Baudrillard 1981 [1979]: *De la seducción*, E. Benarroch (trad.), Madrid, Cátedra, p. 33.

<sup>244</sup> Véase: «Al margen de la idea según la cual la pornografía solo debe ser considerada desde esta perspectiva, hay otra razón que explica por qué nunca nadie se ha preguntado si las obras pornográficas podían realmente formar parte del patrimonio literario. Se trata, a mi modo de ver, de la manera en que los críticos ingleses y americanos conciben o definen la literatura; las obras pornográficas, como asimismo muchos otros textos, se hallan por principio excluidos de esta concepción [...] La idea que la mayoría de críticos se han formado de la literatura, como también su concepción de la naturaleza real de la pornografía, excluye, en su opinión, la posibilidad de que pueda establecerse una tal relación entre estas dos nociones. Una obra pornográfica se sitúa, por definición, fuera de la literatura (y viceversa), lo que les dispensa del análisis de este género de obras». Susan Sontag (1979 [1970]): «La imaginación pornográfica», *Camp de l'Arpa*, 64, R. Arqués (trad.), p. 23.

<sup>245</sup> En esta línea véase: «La pornografía es la intención de insultar al sexo, de ensuciarlo [...] Tomemos el ejemplo más ruin: la fotografía que se vende bajo mano, en los bajos fondos de la mayoría de ciudades. Las que he visto son de una fealdad tan grande que hacen llorar. ¡Un insulto al cuerpo humano, a una relación humana vital! Chabacana y repugnante, degradado el acto sexual, trivial, chabacano e indecente. Lo mismo sucede con los libros que se venden en los barrios bajos. Son tan repugnantes que le hacen poner a uno enfermo, o tan fatuos que solo un cretino o un imbécil pueden leerlos o escribirlos». D. H. Lawrence (1979 [1953]): «Pornografía y obscenidad», P. Jubierre (trad.), *Camp de l'Arpa*, 64, p. 8.

parte del receptor, como señalaron por su parte escritores como Ana María Moix<sup>246</sup> y Mario Vargas Llosa<sup>247</sup>. Sin embargo, el historiador de la literatura Sarane Alexandrian indica que, más que entre erotismo y pornografía, que él considera sinónimos, se debe diferenciar entre erotismo y obscenidad. Alexandrian apunta que mientras que la obscenidad presenta una imagen degradada de la sexualidad humana, la singularidad del erotismo radica en la sugerencia. Es decir, el erotismo es una construcción simbólica y embellecedora de la sexualidad:

La pornografía es la descripción pura y simple de los placeres carnales; el erotismo es la misma descripción revalorizada, en función de una idea del amor o de la vida social. Todo aquello que es erótico es necesariamente pornográfico, por añadidura. Es mucho más importante distinguir entre lo erótico y lo obsceno. En este caso se considera que el erotismo es todo aquello que vuelve la carne deseable, la muestra en su esplendor o florecimiento, inspira una impresión de salud, de belleza, de juego placentero; mientras que la obscenidad devalúa la carne, que así se asocia con la suciedad, las imperfecciones, los chistes escatológicos, las palabras sucias<sup>248</sup>.

Sin embargo, Sontag<sup>249</sup> no está de acuerdo con este argumento. La teórica norteamericana pone como ejemplo obras literarias de un alto contenido pornográfico como *Trois filles et leur mère*, *Histoire de l'oeil* y *Madame Edwarda* de Georges Bataille, así como *Histoire d'O* y *L'image* para demostrar que la calidad literaria no está reñida con el tema tratado. Por otra parte, aunque no comparte este juicio, en su ensayo Sontag hace notar que a menudo la crítica se sirve de un análisis cuantitativo para distinguir entre las obras pornográficas y las obras eróticas. En esta línea, Sontag señala que, según la crítica, en las obras pornográficas se produce la sustitución de un argumento elaborado por una concatenación ininterrumpida de pasajes sexuales que finalmente terminan por producir tedio al lector<sup>250</sup>. Dentro de los teóricos y críticos

---

<sup>246</sup> Ana María Moix (1992): «Erotismo y literatura», en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid, Ediciones Tuero, pp. 201-202.

<sup>247</sup> Mario Vargas Llosa (2001): «Sin erotismo no hay gran literatura», *El País*, 4 de agosto de 2001, [https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715\\_786318.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715_786318.html).

<sup>248</sup> Sarane Alexandrian (1990 [1989]): *Historia de la literatura erótica*, D. Alcoba (trad.), Barcelona, Planeta, p. 8.

<sup>249</sup> Sontag, «La imaginación pornográfica», pp. 21; 24.

<sup>250</sup> *Ibid.*, pp. 23-24.

españoles, el argumento que ofrece Marta Altisent en su ensayo «El erotismo en la actual narrativa española» es un buen ejemplo de este tipo de aproximación. A juicio de Altisent, mientras que en la literatura pornográfica el componente sexual no solo es explícito, sino también constante, en la literatura erótica el tema sexual no necesariamente aparece de forma reiterada para que su peso sea vital en la argumentación: «La diferencia entre la novela erótica y la pornográfica [es que en la primera] lo erótico es parte integrante y no imperante del texto, pero da tónica esencial a las experiencias centrales, epifanías o traumas de los protagonistas. Lo explícitamente sexual aparece en escaso número de páginas, pero su fuerza permea el tono y el clima de la novela entera»<sup>251</sup>. Por su parte, el historiador de la literatura Sarane Alexandrian distingue entre novela que contiene pasajes eróticos y novela erótica y pone como ejemplos al *Ulises* de James Joyce dentro de la primera categoría y a la obra narrativa del marqués de Sade dentro de la segunda<sup>252</sup>. E incluso hay quienes insisten en que no existe una tradición de literatura erótica como tal. Entre ellos, paradójicamente, un erotómano de la talla de Mario Vargas Llosa, quien asegura que más que hablar de literatura erótica en tanto que género o subgénero literario resulta más adecuado definir al erotismo como una temática que se inserta en una obra literaria en la que se tratan diversos asuntos:

No hay gran literatura erótica, lo que hay es erotismo en grandes obras literarias. Una literatura especializada en erotismo y que no integre lo erótico dentro de un contexto vital es una literatura muy pobre. Un texto literario es más rico en la medida en que integra más niveles de experiencia. Si dentro de ese contexto el erotismo juega un papel primordial, se puede hablar verdaderamente de literatura erótica<sup>253</sup>.

En definitiva, con esta exposición queremos poner de relieve que realmente no hay un criterio establecido sobre las diferencias entre literatura erótica y pornográfica. Esto se debe a que tanto la pornografía como el erotismo son conceptos variables y

---

<sup>251</sup> Marta Altisent (1989): «El erotismo en la actual narrativa española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 468, p. 129.

<sup>252</sup> Alexandrian, cit., p. 9.

<sup>253</sup> Vargas Llosa, «Sin erotismo no hay gran literatura». En esta misma línea, Fernando Valls afirma que el erotismo no puede ser reducido a una definición sintética por carecer de unas características propias ya que generalmente aparece integrado en obras que no son específicamente eróticas. Fernando Valls (1991): «La literatura erótica en España entre 1975 y 1990», *Ínsula*, 530, p. 29.

determinados por la sensibilidad de cada época, tal como han subrayado Alison Manginn<sup>254</sup> y Rafael Cózar: «Estos conceptos no tienen un valor estable y se enfocan de manera distinta en cada época. Así, lo que en otras fue obscenidad, hoy entraría todo lo más en erotismo y algunas manifestaciones actuales ni siquiera pueden entenderse en el ámbito del arte»<sup>255</sup>. En esta línea, Michael C. Rea en un artículo titulado «What is Pornography?»<sup>256</sup> indica que a menudo se ha tendido a delimitar el concepto de pornografía a partir de las siguientes seis características: (1) la venta de un producto de carácter sexual con fines económicos; (2) una expresión artística de mala calidad; (3) aquello que retrata a hombres y mujeres únicamente como seres u objetos sexuales; (4) aquello que se define como una forma de obscenidad; (5) aquello que se define o contribuye a una forma de opresión; y (6) aquellos objetos que se caracterizan por producir excitación sexual. No obstante, a su juicio, el concepto de pornografía desborda estos límites por estar, justamente, sujeto a su condición histórica. Para ilustrar la porosidad de estas fronteras cabe referir como anécdota que mientras que en España *Alevosías* (1991) forma parte de una colección de literatura erótica, en Alemania, sin embargo, se publicó como literatura pornográfica. En este sentido, consideramos que, en la línea de lo apuntado por D. H. Lawrence, David Loth, Aldo Pellegrini y Sarane Alexandrian, aquello que hermana a ambas categorías es que tanto las obras de índole pornográfica como erótica tienen como fin provocar el estímulo sexual de quien las consume<sup>257</sup>. Tal como admitía la propia Rossetti en relación a su producción erótica: «la literatura erótica tiene que excitar obligatoriamente al lector, porque en otro caso dejaría

---

<sup>254</sup> «The erotic, however, has never belonged to any stable or consistently defined category because its classification has always depended upon social mores influenced by religious beliefs and moralistic convictions, which, of course, change from generation to generation. Even at the beginning of the twenty-first century the debate continues about whether certain narratives are erotic or pornographic, or whether they are literature at all». Alison Maginn (2002): «Female Erotica in Post-Franco Spain: The will-to-Disturb», *Ciberletras*, 8.

<sup>255</sup> Rafael Cózar (ed.) (1988): *Polvo serán: antología de poesía erótica actual*, Sevilla, Carro de Nieve, p. 39. En esta línea, véase Fernando García Lara (2000): «Sucintas apostillas al erotismo literario español», en M. Ledesma Pedraz (ed.), *Erotismo y literatura*, Jaén, Servicio de Publicaciones Universidad de Jaén, p. 51.

<sup>256</sup> Michael C. Rea (2001): «What Is Pornography?», *Noûs*, 35. 1, pp. 123; 141.

<sup>257</sup> Loth, cit., p. 29; Lawrence, cit., p. 7; Aldo Pellegrini (1981): «Lo erótico como sagrado», *Pornografía y obscenidad: La obscenidad y la ley de reflexión*, Henri Miller, A. Pellegrini (trad.), Argonauta, Barcelona, pp. 12-13 y Alexandrian, cit., p. 9.



de ser erótica [...] En todo caso, yo he escrito el libro [*Alevosías*] con el propósito de excitar al lector»<sup>258</sup>.

Por otra parte, si bien es cierto que el erotismo y el amor se vinculan estrechamente, e incluso Octavio Paz<sup>259</sup> afirma en su ensayo *La llama doble. Amor y erotismo* que sin erotismo no hay amor, lo cierto es que no son sinónimos. Por su parte, Bataille distingue en su ensayo tres tipologías (el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado) cuyo común denominador es la sustitución del aislamiento del ser –su discontinuidad– por un sentimiento de continuidad<sup>260</sup>. Y, a su vez, distingue el amor del erotismo en que el primero, o sea, el amor, aunque haya podido surgir de la pasión erótica, establece una relación con el objeto de deseo basada en la ternura. Es decir, frente a la violencia sensual que desencadena el erotismo y que hace zozobrar al individuo que la experimenta, la ternura que emana del sentimiento amoroso conduce al equilibrio y propicia que la relación establecida entre dos seres alargue su duración una vez superado el goce momentáneo del encuentro sexual. Asimismo, el amor, a diferencia del erotismo, desplaza el foco de atención del sujeto de sí mismo para centrarla en el objeto amado. A juicio de Bataille, el amor implica a los corazones; por este motivo la angustia que se experimenta en el goce erótico ligada a la muerte del yo se sustituye por el sentimiento de angustia que produce la idea de la pérdida del sujeto amado<sup>261</sup>. En esta misma línea, Alain Badiou afirmaba en *Elogio del amor* que, frente al acto erótico en el que el individuo se busca a sí mismo por medio del otro, en el amor el sujeto intenta abordar el «ser del otro» superando su narcisismo<sup>262</sup>. Esta distinción explica que en la literatura amorosa aparezcan una serie de problemáticas que no tienen cabida ni en las manifestaciones pornográficas ni en las eróticas, como son el temor a la pérdida del otro o al abandono, lo cual a menudo trae aparejado el sentimiento de la melancolía, como ha expuesto de manera brillante la escritora Anne Carson en su ensayo *Eros the bittersweet* (1986) a propósito de la literatura griega de la antigüedad. En

---

<sup>258</sup> Ana Rossetti en Josep Massot (1991): «Ana Rossetti premio “La Sonrisa Vertical”»: “No hay tanta libertad como se dice», *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1991, p. 36.

<sup>259</sup> Paz, cit., p. 33.

<sup>260</sup> Bataille, cit., p. 20.

<sup>261</sup> *Ibid.*, pp. 244-247. Para una lectura atenta de esta cuestión cabe leer los canónicos ensayos: Denis Rougemont (1986 [1939]): *El amor y Occidente*, A. Vicens (trad.), Barcelona, Kairós y José Ortega y Gasset (1995 [1940]): *Estudios sobre el amor*, Madrid, EDAF.

<sup>262</sup> Alain Badiou (2009): «La construction amoureuse», *Éloge de l'amour*, Flammarion, París, Epub.

la tradición hispánica es fácil advertir que la queja, el lamento o el pesar son a menudo una constante en las diferentes tradiciones amorosas desde las jarchas, las cantigas de amigo hasta la poesía cancioneril<sup>263</sup>. Y especialmente en la corriente poética medieval del *amor cortés*, que desembocará en la poesía petrarquista del Renacimiento, en la que la mujer va a convertirse en un objeto de deseo puramente espiritual y, por ello, su cualidad distintiva será su inaccesibilidad y su ausencia<sup>264</sup>. En cualquier caso, aquello que afirmamos es que la literatura temprana de Ana Rossetti más que amorosa es erótica, como ella misma afirmó:

En mi caso hay dos temas que, aunque me conciernen, no he tocado: uno de ellos es la maternidad. No la he tratado para nada, porque no sé por dónde abordarla y seguramente caería en tópicos. El otro tema que no he tratado es el amor. Se tiende a escribirlo a propósito del desamor, del sufrimiento, o de la carencia. En definitiva: se habla desde el deseo o la ausencia, no desde algo cumplido y gozado. Pero aun así, es muy difícil escribir sin caer en el binarismo, en las relaciones de poder y en los lugares comunes –y perniciosos– del amor romántico<sup>265</sup>.

### **2.1.2. La literatura erótica en España: de la prohibición franquista al auge en el periodo transicional y democrático**

Tras haber desarrollado el estado de la cuestión sobre los debates que ha generado la distinción entre literatura erótica, pornográfica y amorosa, resulta fundamental aportar unas pinceladas históricas que nos permitan contextualizar la situación de la literatura erótica en España desde la instauración del franquismo hasta su disolución y especialmente durante el periodo de Transición política que culminó con la proclamación del actual sistema democrático. Tras la Guerra Civil y con la implantación del régimen dictatorial de Franco en 1939, la literatura, al igual que todas las artes,

---

<sup>263</sup> Manuel Otero y Juan Ramón Torregosa (eds.) (1997): *Antología de la lírica amorosa*, Barcelona, Vicens-Vives, pp. 8; 11.

<sup>264</sup> Para una lectura atenta sobre esta cuestión véase Peter Dronke (1965): *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, Oxford, Clarendon Press; Otis H. Green (1968): *Spain and the Western Tradition*, Madison: University of Wisconsin Press, María del Pilar Manero Sorolla (1987): *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias y Mercedes López Suárez (2009): *Tradición petrarquista y manierismo hispánico: de las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Málaga, Universidad de Málaga.

<sup>265</sup> Ana Rossetti en Marina Patrón Sánchez (2018): «Ana Rossetti: “Cada libro tiene su poética, cada libro tiene su universo, su sentido”», *Temblor. Asidero poético*.

sufrió las repercusiones de la censura. Durante sus casi cuatro décadas, el régimen franquista impuso un férreo control a la prensa y a la industria editorial. Tanto la *Ley de Prensa* aprobada el 22 de abril de 1938 como la posterior *Ley de Prensa e Imprenta* del 18 de marzo de 1966, más conocida como «Ley Fraga» por haber sido impulsada por el ministro de Información y Turismo Manuel Fraga Iribarne, tenían como función controlar la información que se difundía en los productos culturales y medios de comunicación españoles. Mediante su aplicación se logró monopolizar el discurso en torno a la ideología franquista y acallar las opiniones disonantes con el régimen dictatorial, suprimiendo, en definitiva, la libertad de expresión<sup>266</sup>. Además de estas leyes, el organismo de la censura se encargaba de evitar la difusión de cualquier obra considerada una amenaza para el régimen franquista, entre ellas las creaciones literarias de contenido erótico o sexual, debido a que esta institución no solo estuvo mediada por órdenes políticas, sino también religiosas. Manuel Abellán<sup>267</sup>, el mayor especialista en la censura española, ha documentado mediante fragmentos extraídos de los expedientes de la censura el *modus operandi* de esta institución. Como ilustra Abellán, toda obra literaria era escrutada detenidamente por el cuerpo de censores antes de su puesta en circulación y no escaparon de la mutilación ni las nuevas creaciones de los autores contemporáneos ni las grandes obras maestras de clásicos como Lope de Vega, Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Benito Pérez Galdós o Miguel de Unamuno<sup>268</sup>. Todo ello sin olvidar que un gran número de obras fueron directamente secuestradas, entre ellas las producciones de autores europeos como Stendhal, Anatole

---

<sup>266</sup> Manuel Vázquez Montalbán (2001 [1998]): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori, pp. 72-73 y Estrella Díaz Fernández (2017): *La colección «La Sonrisa Vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales*, Lleida, Universitat de Lleida, p. 34.

<sup>267</sup> Manuel Abellán (1992): «El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo», en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid, Ediciones Tuero pp. 185;191. Conviene apuntar que una referencia ineludible sobre esta cuestión es su ensayo *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* (1980), Barcelona, Península.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pp. 186-187. A este respecto resulta muy revelador el testimonio de José Manuel Caballero Bonald: «Pero los mayores atentados a la libertad de expresión se han cometido en más amplios espacios de la literatura de referencia. No me refiero ya a las sustituciones perpetradas en algunos textos a base de eufemismos de acusado sabor parroquial, sino a auténticos saqueos o fragmentaciones de una obra. De esto sabemos algo los que nos aventuramos a elegir el oficio de escritor en los más arduos años de la posguerra. Desde que algún vicioso sacristán amputó de una edición de las obras en prosa de Quevedo las Gracias y desgracias del ojo del culo [...] nada ha podido ser inverosímil en este sentido. La táctica utilizada no se contradecía con la más ortodoxa masturbación mental: un clásico también estaba en condiciones de poner en peligro la estabilidad anímica de los mojigatos». José Manuel Caballero Bonald (1978): «Prólogo», en A. Díe y J. Martín, *Antología popular obscena*, Madrid, Ediciones de la Torre, p. 10.

France, Balzac, Musset, Víctor Hugo, Alexandre Dumas, Delly o Maxwell Grant<sup>269</sup>.

La estigmatización que la Iglesia hizo del sexo no solo afectó a la literatura, sino que intercedió en todos los aspectos de la convivencia en sociedad. Durante décadas el sexo se percibió como un pecado; únicamente se permitieron como legítimas las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer, previamente casados, con la finalidad de engendrar hijos. Esta situación de coerción aparece excelentemente ilustrada en el poema «Inventario de lugares propicios al amor» perteneciente al libro *Tratado de urbanismo* (1967) del poeta ovetense Ángel González. En sus versos, González describe el estado de grisura y abulia con que la obligada abstinencia atenazaba a la juventud española durante los años de la dictadura: «Las ordenanzas, además, proscriben / la caricia (con exenciones / para determinadas zonas epidérmicas / —sin interés alguno— / en niños, perros y otros animales) / y el “no tocar, peligro de ignominia” / puede leerse en miles de miradas / [...] Queda quizá el recurso de andar solo / de vaciar el alma de ternura / y llenarla de hastío e indiferencia, / en este tiempo hostil, propicio al odio»<sup>270</sup>.

Por su parte, la escritora Carmen Martín Gaité testimonió en su ensayo *Usos amorosos de la posguerra española* (1987) cómo, paradójicamente, frente al ensalzamiento de «las perfectas casadas» y «los ángeles del hogar», la otra cara de la moneda de esta restrictiva moral fue el aumento de la prostitución. Irónicamente, la prostitución fue legal hasta 1956 y se podía ejercer únicamente en las *casas de tolerancia*. De este modo la función de las prostitutas era la de instruir y dotar de experiencia al varón en vistas de unas futuras nupcias al tiempo que evitaban la tentación de atentar contra la integridad de las «buenas mujeres». De manera que mientras que a los hombres se les alentaba a que fueran experimentados, paradójicamente a las futuras esposas se les exigía la castidad como condición

---

<sup>269</sup> Abellán, cit., pp. 188.

<sup>270</sup> No nos resistimos a citar el texto al completo: «Son pocos. / La primavera está muy prestigiada, pero / es mejor el verano. / Y también esas grietas que el otoño / forma al interceder con los domingos / en algunas ciudades / ya de por sí amarillas como plátanos. / El invierno elimina muchos sitios: / quicios de puertas orientadas al norte, / orillas de los ríos, bancos públicos. / Los contrafuertes exteriores / de las viejas iglesias / dejan a veces huecos / utilizables aunque caiga nieve. / Pero desengañémonos: las bajas / temperaturas y los vientos húmedos / lo dificultan todo. / Las ordenanzas, además, proscriben / la caricia (con exenciones / para determinadas zonas epidérmicas / —sin interés alguno— / en niños, perros y otros animales) / y el “no tocar, peligro de ignominia” / puede leerse en miles de miradas. / ¿A dónde huir, entonces? / Por todas partes ojos bizcos, córneas torturadas, / implacables pupilas, / retinas reticentes, / vigilan, desconfían, amenazan. / Queda quizá el recurso de andar solo, / de vaciar el alma de ternura / y llenarla de hastío e indiferencia, / en este tiempo hostil, propicio al odio». Ángel González (2001): *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*, Barcelona, Seix Barral, pp. 199-200.

prematrimonial obligatoria<sup>271</sup>. En suma, cualquiera de las facetas que engloba el erotismo: placer, voluptuosidad, deseo, introspección personal, comunicación, desinhibición, lujuria y experimentación, pasaron a ser un asunto prohibido en la España de Franco, y la sexualidad quedó relegada a su función más primaria, es decir, a la perpetuación de la especie.

Una de las consecuencias que tuvo la muerte de Franco en 1975 y con ella el fin de la dictadura fue la liberación sexual que se experimentó, de manera tardía, en nuestro país. Además del «destape», previamente referido, otro de sus efectos fue la creciente producción de literatura licenciosa, erótica y pornográfica, que había sido ilícita hasta entonces<sup>272</sup>. Si bien la *Ley de Prensa e Imprenta* promulgada por Manuel Fraga se mantuvo vigente hasta 1976, a partir de 1975 muchos editores se lanzaron a la publicación de los clásicos de la literatura erótica e incluso crearon colecciones específicas. Como demuestra Isabel Carabantes de las Heras en su exhaustivo estudio «La transición de la literatura erótica (del auge a la normalización)», las primeras colecciones de literatura erótica se crearon en 1975, alcanzaron su momento álgido en 1978 y fueron desapareciendo paulatinamente a partir de 1980. La nómina es extensísima y muy variada, aunque de manera general destacaron las colecciones que apostaron por la reedición de clásicos como «Clásicos del Erotismo» que lanzó la Editorial Bruguera en 1977, la reedición de la biblioteca Salas Barbadillo que llevó a cabo Akal entre 1978 y 1979 y «La Biblioteca Clásica de Autores Festivos» que creó Siro en 1977<sup>273</sup>. Además de las colecciones específicamente literarias, Fernando Valls<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> Estos conceptos pertenecen a los títulos de las novelas *La perfecta casada* (1584) de Fray Luis de León, a partir de la cual pretendía establecer una norma de conducta femenina durante el reinado de Felipe II, y *El ángel del hogar* (1881) de María Pilar Sinúes, que elaboró un prototipo de mujer modélica que se extendió durante el Romanticismo español. Estos tópicos literarios se asentaron fuertemente en la literatura y, sobre todo, en la sociedad española y ambos códigos de conducta tuvieron un exitoso «revival» durante la posguerra, tal como ilustra Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra española*. Junto a estos libros cabe destacar la importante difusión que alcanzó durante el franquismo la obra de Juan Vives *La instrucción de la mujer cristiana* (1523) con idéntico propósito. Carmen Martín Gaité (1987): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama, p. 56 y Aurora Morcillo Gómez (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, pp. 11-12; 31-32; 70; 193.

<sup>272</sup> Janett Reinstädler (2018): «Todo bajo el sol y la luna: el *erotic turn* de la narrativa española a finales del siglo xx», en D. Ingenschay (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, p. 218.

<sup>273</sup> Entre otras, también se crearon las siguientes colecciones: «Temas de Evasión» (1977-1980), «Libro Práctico, Cinco Estrellas» (1975-1976), «Lola» (1975-1976) y «Especial Venus» (1978-1980) de la editorial Bruguera; «Tropos» (1975-1978) de Ikonos Editora; «Kama Sutra» y «Ananga Ranga» (1976), de la editorial Ediciones 29; Ibero Mundial Ediciones publicó cuatro colecciones distintas: «Sirocco»,

subrayó la importancia de publicaciones de índole científica, entre ellas *Erótica hispánica* (1972) de Xavier Domingo, que se hubo de publicar en París por problemas con la censura, y *Erotismo. Fin de siglo* (1975) de Lily Litvak. Sin olvidar obras de referencia tan célebres como *Enciclopedia del erotismo* (1976), que contó con cuatro volúmenes, y el *Diccionario del erotismo* (1976 y 1982) (Vol. 1 y 2), de cuya redacción se encargó el premio Nobel Camilo José Cela. Con todo, como ha recordado Luis Antonio de Villena, ya en la década de los sesenta y de manera un tanto subrepticia existía una literatura de quiosco que, aunque se vendía como novela de género policial o de misterio, realmente poseía un importante componente erótico<sup>275</sup>. En cualquier caso, aquello que nos interesa destacar es que, como ha subrayado Janett Reinstädler<sup>276</sup>, la literatura erótica se convirtió en la España transicional en un nicho de mercado para la industria editorial en un momento en que, además, el mercado libresco estaba en vías de expansión. No sorprende entonces que Beatriz de Moura declarara abiertamente que este fue el motivo que la impulsó a crear, junto a Luis García Berlanga, la colección «La Sonrisa Vertical»:

En 1977, cuando salió el primer título y lanzamos la primera convocatoria del premio, nuestro país no solo estaba huérfano de lecturas eróticas, sino necesitado, hambriento de ellas, y toda esa literatura de extrema calidad –de Sade a los autores extranjeros contemporáneos, pasando por los grandes clásicos de todos los tiempos y culturas– ¡estaba toda ella por publicar!<sup>277</sup>.

---

«Novelsex», «Sex Love Agency» y «Sexy Novel»; Nueva Europa fundó «Hobby-sex», «Sexy Star» y «Pikant» y la editorial Permanencias inauguró dos colecciones: «Nuevo Film Sex» y «Pen»; AQ Ediciones lanzó «Orgía»; Edigens creó «Sueños Eróticos / Especial S»; la editorial Bosmar publicó «Curiosex», «Exciting», «Intimidad Erótica», «Playclub» y «Tabú» además de setenta y nueve títulos dispersos; Larfe Ediciones lanzó «Chup-Chup», «La Porra», «Tanga» y «El Numerito»; Oscar creó «Juegos Prohibidos», «Salsa Verde» y «Suite Verde»; Tiempo fundó «Juegos Prohibidos y Sádica»; y la editorial Ceres creó las colecciones: «Temas de evasión», «Diferente», «Éxtasis Star», «Nocturno» y «Especial Eros». Carabantes de las Heras también incluye en su catálogo editoriales como Maisal, Ediciones Tucán, Gersa, Mirasierra. Manuel García Lucero, MP, Naper, Napint, Fobos y RBA, que sin haber creado una línea específica de literatura erótica publicaron un número considerable de este tipo de libros durante el periodo referido. Isabel Carabantes de las Heras (2013): «La transición de la literatura erótica (del auge a la normalización)», en J. L. Calvo Carilla *et al* (eds.), *El relato de la Transición / la Transición como relato*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 91-93.

<sup>274</sup> Valls, «La literatura erótica en España...», p. 30.

<sup>275</sup> Luis Antonio de Villena en Luis Alemany (2019): «“La Sonrisa Vertical”: la Venus rosa de los libros», *El Mundo*, 25 de agosto de 2019, <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/08/25/5d614f49fc6c8377088b4596.html>

<sup>276</sup> Reinstädler, cit., p. 219.

<sup>277</sup> Beatriz de Moura en Ramón Reboiras (2009): «Planeta Eros», *El País*, 7 de marzo de 2009, [https://elpais.com/diario/2009/03/07/babelia/1236386352\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/03/07/babelia/1236386352_850215.html)

Pese a contar con una larga tradición en las letras hispánicas, lo cierto es que la literatura de corte erótica, licenciosa y pornográfica no solo estuvo en boga en el contexto literario español de fin de siglo, sino que también, como afirmaron Santos Alonso<sup>278</sup> y Marta Altissent<sup>279</sup>, constituyó una renovación de las formas literarias. En este sentido, *Los devaneos de Erato* (1980) entró de pleno en esta dinámica de renovación de las formas y de las temáticas que se estaba produciendo en la literatura española de fin de siglo. De hecho, la clave de su éxito radicó, en gran medida, en su contenido erótico, como destacaron Francisco Brines<sup>280</sup> y Emilio Miró<sup>281</sup>. No obstante, conviene revelar que su exitosa fórmula no fue una búsqueda consciente, sino más bien un hallazgo azaroso:

No me propuse escribir un libro erótico. Refleja frases que escuchaba, momentos que vivía. Es como si lo cotidiano, las realidades diarias, las maneras con que te comunicas, te despertasen ese impulso que dio como resultado un texto, hecho sin hilación [sic] alguna, que luego se ha considerado que reivindica una cosmogonía erótica muy personal. Si la sociedad, de repente, dice que hay que construir en estilo gótico, pues lo haces así, sin pensarlo. No me propuse hacer poemas eróticos. Pero me salió así, tal vez porque está en el ambiente<sup>282</sup>.

Sin embargo, como lectoras suspicaces que somos, encontramos en este testimonio una revelación esencial: que nunca se escribe desde el vacío, sino que, como indicó el sociólogo Pierre Bourdieu, siempre se hace desde un *inconsciente cultural*:

La relación que el creador sostiene con el público y que está estrechamente ligada [...] a la situación del campo intelectual en la sociedad y a la situación del artista en este

---

<sup>278</sup> Santos Alonso (1989): «La Transición: hacia una nueva novela», *Ínsula*, 512-513, p. 12.

<sup>279</sup> Altissent, cit., p. 128.

<sup>280</sup> «Poesía cotidiana de una erótica marginal [...] Esta evidente originalidad del libro intensifica grandemente la emoción poética, pero nada significaría si los textos no fuesen un logro expresivo por sí mismos [...] Desde la sensualidad (este es libro tan impúdico como delicado), desde la audacia (su osadía solo respeta el buen gusto) y desde su frescura (es todo tan malvado como inocente), estos devaneos eróticos de Ana Rossetti se nos presentan como una aventura lograda de poesía». Francisco Brines (1980): «Un testimonio femenino asume la rebelión», *El País*, 3 de agosto de 1980, p. 4.

<sup>281</sup> Emilio Miró (1981): «Dos premios para dos nuevas voces: Blanca Andreu y Ana Rossetti», *Ínsula*, 418, p. 6.

<sup>282</sup> Ana Rossetti en Jaime Millás (1980): «Ana Rossetti: “Hemos perdido el sentido del rito”. Declaraciones de la ganadora del Premio Gules de poesía», *El País*, 17 de junio de 1980. [https://elpais.com/diario/1980/06/17/cultura/330040807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/06/17/cultura/330040807_850215.html).

campo obedece a modelos profundamente inconscientes, en tanto que relación de comunicación naturalmente sometida a las reglas que rigen las relaciones interpersonales en el universo social del artista o de aquellos a los cuales se dirige [...] Los préstamos y las limitaciones inconscientes son sin duda la manifestación más evidente del inconsciente cultural de una época, de este sentido común que hace posibles los sentidos específicos en los cuales se expresa [...] Cuando la gente puede limitarse a dejar actuar su *habitus* para obedecer a la necesidad inmanente del campo y satisfacer las exigencias inscritas en él (lo cual constituye para cualquier campo la definición misma de la excelencia), en ningún momento siente que está cumpliendo con un deber y aún menos que busca la maximización del provecho (específico)<sup>283</sup>.

En esta línea, como ha explicado el profesor Juan Carlos Rodríguez<sup>284</sup>, el humus cultural e ideológico que había a finales de la dictadura e inicios de la democracia propició la aparición de las temáticas erótica, pornográfica y sicalíptica. Por otra parte, como pone de relieve el profesor Miguel Ángel García en su ensayo *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*, debemos entender que ninguna lectura es inocente, como tampoco lo es el horizonte del que parte la escritura:

No existe ninguna lectura pura, ninguna lectura inocente, ni por consiguiente lecturas puras de la lectura. Lo dejó escrito Althusser al frente de su lectura del *Capital*: «Comme il n'est toutefois pas de lecture innocente, disons de quelle lecture nous sommes coupables» [...] Siempre leemos desde un inconsciente ideológico [...] derivado de unas relaciones sociales y de producción, que incluye una determinada ideología estética o literaria<sup>285</sup>.

Así que, pese a las declaraciones de la gaditana, lo cierto es que tanto las intertextualidades que aparecen en sus versos como las citas que encabezan muchos de los poemas de *Los devaneos de Erato* dejan al descubierto que era una ávida lectora de literatura erótica. Ejemplo de ello son los diversos ecos de la tradición amorosa greco-latina que encontramos en este libro, desde guiños a Safo en el poema «Cierta secta

---

<sup>283</sup> Pierre Bourdieu (2002): *Campo de poder, campo intelectual*, Tucumán, Montessor, pp. 43; 45; 126.

<sup>284</sup> Rodríguez, cit., pp. 30; 32.

<sup>285</sup> Miguel Ángel García (2017): *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*, Madrid, Marcial Pons, pp. 27-28.



feminista se da consejos prematrimoniales», cuyo *leit motiv* es «Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos», hasta referencias intertextuales de las elegías de Catulo a partir del verso «Oh Lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes» en «De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal»<sup>286</sup>. La tradición arábigo-andaluza también deja una importante huella en este libro. Rossetti encabeza su poema «A Sebastián, virgen» con los versos del poeta Ben Rasiq: «Él era barbilampiño, de un puro color de oro / capaz de hacer llorar de amor a una nube sin agua», en los que se trata la temática de tradición homo-erótica de la aparición del bozo en los efebos<sup>287</sup>. Especial peso tiene la influencia de la literatura libertina francesa. Ejemplo de ello son las remisiones a obras de la tradición galante como las *Lettres d'amour de la religieuse portugaise (Cartas de una monja portuguesa)* (1669), del conde de Guilleragues bajo el seudónimo de Maria de Alcoforado, así como *Felicia ou mes fredaines* (1798), de Andrea de Nerciat, autor al que Rossetti remite en dos ocasiones («Cierta secta se da consejos prematrimoniales» y «A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo»).

Es preciso indicar que la mayoría de estos libros estuvieron prohibidos durante la dictadura franquista a causa de la censura, de manera que Rossetti no hubiera podido acceder a ellos de no ser por la nutrida biblioteca familiar. Los anaqueles de la biblioteca privada, herencia del bisabuelo materno, Manuel Rodríguez Martín, que había sido historiador y el escritor que se esconde bajo el seudónimo Juan Ortiz del Barco<sup>288</sup>, estaban poblados de títulos que figuraban en la lista del *Índice de libros prohibidos* por la Inquisición, entre cuyos autores destacaron los enciclopedistas Rousseau y Voltaire<sup>289</sup>, que la autora desde niña leyó con fruición. Junto a un buen número de volúmenes prohibidos en el *Índice*, a su disposición también había otros tantos libros que estaban vedados por la censura como *El amante de Lady Chatterley* de D.H. Lawrence<sup>290</sup>. Además, años más tarde, se puso al día con respecto a la actualidad

---

<sup>286</sup> Paloma Martínez-Carbajo (2008): «Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la “Lesbia” de Catulo», *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 8.1, pp. 9-10.

<sup>287</sup> Rafael Pérez Estrada (1985): *Del goce y de la dicha. Poesía erótica*, Vol. I, *Litoral. Revista de la poesía y el pensamiento*, p. 15.

<sup>288</sup> Ana Rossetti en Andrés Fernández-Rubio (1987): «Ana Rossetti. El mundo por montera», *El País*, 8 de marzo de 1987, pp. 32-33. Véase el apéndice fotográfico de la presente tesis, imagen 2, p. 360.

<sup>289</sup> Iris M. Zavala (1983): «Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 2, p. 514. Para una lectura atenta véase: Jesús Martínez de Bujanda (2016): *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551-1819)*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.

<sup>290</sup> «Crecí en un ambiente intelectual. Mi abuelo fue historiador y tenía una biblioteca inmensa donde guardaba todos los libros prohibidos. Entre ellos *El amante de Lady Chatterley*. A raíz de la lectura de

literaria del momento<sup>291</sup>, tal como evidencian las referencias a escritores contemporáneos como Germán Sánchez Espeso (Pamplona, 1940), ganador del Premio Nadal en 1978 por su novela *Narciso*, al cual dedica el poema «Con motivo de un cojín a petite point», así como a Susana Constante (Buenos Aires, 1944 – Teruel, 1993), cuya obra *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979), la primera ganadora del premio «La Sonrisa Vertical»<sup>292</sup>, cita para encabezar el poema «Homenaje a Lindsay Kemp y a su tocado de plumas amarillas». A partir de la información aducida se demuestra que la gaditana era plenamente conocedora de la tradición erótica y que también estaba al día de las tendencias literarias en boga en ese momento, lo cual explica que su escritura partiera de este horizonte.

### 2.1.3. «La Sonrisa Vertical»

En este clima de renovación literaria que supuso la recuperación de un tema como el erotismo, es importante que nos detengamos en la colección «La Sonrisa Vertical», creada en 1977 por la editorial Tusquets y dirigida por Beatriz de Moura y Luis García Berlanga<sup>293</sup>. A diferencia de la gran mayoría de colecciones específicamente eróticas que emergieron en pleno periodo transicional y que desaparecieron rápidamente del mercado literario, «La Sonrisa Vertical» gozó de una larga trayectoria que se extendió más de tres décadas hasta que en 2014 publicó su último título, *Mira lo que tengo* de José María Valtueña<sup>294</sup>. Una clave de su éxito fue su doble labor: por un lado, tradujo al español autores hasta el momento prohibidos –o con traducciones anticuadas– como

---

algunos de estos libros fue cuando empecé a interesarme en la escritura». Ana Rossetti en Bengt Akesson (1992): «Ana Rossetti. Interview», *Det nya Spanien: design, konst, film, mat, mode, nattliv, människor, ekonomi, arkitektur: guide till Barcelona, Sevilla, Madrid, OS, Expo 92*, Stokholm, Norstedts Förlag, p.124. La traducción del sueco al inglés ha sido realizada por Isabella Josefson y del inglés al castellano por Carmen Medina Puerta.

<sup>291</sup> «En aquella casa [de mi abuela] había, además, un mueble lleno de libros prohibidos en el *Índice*, que habían sido de mi bisabuelo, y que estaban a mi disposición. Por tanto, en mi infancia, yo tenía más a mi alcance los libros antiguos que la literatura actual. Por ejemplo, leí *La Eneida* a los diez años. Mucho después me tuve que poner al día leyendo literatura actual». Ana Rossetti en José Espada Sánchez (1989): «Ana Rossetti», *Poetas del sur*, Madrid, Espasa Calpe, p. 469.

<sup>292</sup> Díaz Fernández, cit., p. 64.

<sup>293</sup> Carabantes de las Heras, cit., pp. 181-182. Para una lectura detenida sobre la historia de la editorial Tusquets y la creación de la colección «La Sonrisa Vertical», consúltese Estrella Díaz Fernández (2017): «Capítulo 1. Trayectoria de Tusquets Editores» y «Capítulo 2. “La Sonrisa Vertical”», *La colección «La Sonrisa Vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 25-50; 51-81.

<sup>294</sup> Alemany, cit.

Wilhelmine Shroeder Devrient, Jean de Berg, Pierre Louÿs, Alfred de Musset, Henri Raynal, El Marqués de Sade, Leopoldo von Sacher-Masoch, Georges Bataille o André Pieyre de Mandiargues, y por otro impulsó la nueva creación a partir de la convocatoria de un premio de narrativa erótica abierto a autores españoles e hispanoamericanos<sup>295</sup>.

Otra causa que explica su buena acogida es que estuvo respaldada por un sustancioso número de escritores que ya entonces tenían un gran peso en el panorama literario. Valgan como ejemplo el premio Nobel Camilo José Cela, cuya obra *La ilustre y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1977) encabezó el catálogo de la colección, y Mario Vargas Llosa, quien años después también se convertiría en premio Nobel, que también engrosó la lista de autores de «La Sonrisa Vertical» con la publicación de *Elogio de la madrastra* (1988). A este respecto conviene indicar que entre traducciones, reediciones, libros premiados, antologías –*Cuentos eróticos de Navidad* (1999), *Cuentos eróticos de verano* (2002), *Cuentos eróticos de San Valentín* (2007), *Feliz cumpleaños... erótico* (2011), *Nochebuena en tu cuerpo* (2011) y *La muerte y su erotismo* (2012)– y novelas originales de autores contemporáneos, Estrella Díaz Fernández ha contabilizado en su tesis doctoral un total de ciento cincuenta y tres volúmenes. Todos ellos presentan el característico aspecto que ha hecho a la colección inolvidable: la portada de color rosa pastel con letras caligrafiadas en blanco y cursiva y el sello de la editorial –una sonrisa infantil femenina volteada en sentido vertical– enmarcado bien dentro de un triángulo bien en una cerradura, dependiendo de la edición<sup>296</sup>. Por supuesto, el sello hace clara alusión al título de la colección, «La Sonrisa Vertical», que a su vez es una metáfora literaria del sexo femenino, tal como precisó Beatriz de Moura, su directora: «La Sonrisa Vertical, eufemismo o metáfora –por cierto, libertina, francesa–, para decir simplemente *con* o coño, pero que señalaba ya muy bien, además del género al que se adscribía la colección, su orientación esencialmente literaria»<sup>297</sup>.

Además de la propia colección, la convocatoria anual del premio «La Sonrisa Vertical» fue de vital importancia para la renovación del panorama literario. De hecho, la aparición de este galardón fue consecuencia de un proceso social y cultural

---

<sup>295</sup> Pedro López Martínez (2006): «*La Sonrisa Vertical*»: una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002), Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 28-29 y Carabantes de las Heras, cit., p. 183.

<sup>296</sup> Díaz Fernández, cit., pp. 60-61.

<sup>297</sup> Beatriz de Moura (2000): «La experiencia interior», en M. Ledesma Pedraz (ed.), *Erotismo y literatura*, Jaén, Universidad de Jaén, p. 146.

específicamente español<sup>298</sup>. Este galardón, que acabaría conociéndose con el título de la colección, «La Sonrisa Vertical», se lanzó inicialmente con el nombre de «Premio López Barbadillo» en homenaje a Joaquín López Barbadillo, intelectual que impulsó a principios del siglo XX el conocimiento de los grandes autores del erotismo a través de la colección «Biblioteca de López Barbadillo y sus amigos»<sup>299</sup>. La primera edición del premio se anunció en octubre de 1977, estaba dotado de 100.000 pesetas y su jurado estuvo formado por los directores de la colección, Beatriz de Moura y José Luis Berlanga, y los escritores Jorge Edwards, Jaime Gil de Biedma, Juan Marsé y Rosa Chacel. Con la convocatoria de este premio sus directores trataron de ofrecer al lector español una literatura de evasión liberada de toda carga moral, tal como declaró Luis García Berlanga:

Es lamentable que uno, al presentar una colección libre, sienta aún el hormigueo de lo prohibido; es descorazonador que todavía los amigos nos guiñen el ojo ante al anuncio de libros sobre algo tan sencillo como es el placer. Pero, aun con este trauma de lo clandestino, vamos a intentar que los libros estén ahí, al alcance de vuestro regocijo, y deseamos que esta batalla, desigual porque nuestros ojos están cegados todavía por tantos años de mazmorra moral, sea en definitiva más ventana que contienda y hasta puerta que abrir para el ingreso en una sociedad más generosa. Queremos dar aire que respirar, porque el deseo es salud, y sobre todo queremos recuperar el culto a la erección, al hedonismo, a las fértiles cosechas que una buena y gozosa literatura puede ofrecernos. Y, a través de nuestros libros, a través de nuestra y vuestra sonrisa vertical, constatar que el escribir sobre lo biológicamente apetecible es algo inmanente a todos los tiempos, a todas las geografías, a todos los hombres<sup>300</sup>.

Como subraya García Berlanga, a finales de los años setenta la sociedad española concebía la sexualidad como un tabú y tenía una relación muy desnaturalizada con su propio cuerpo. De hecho, la propia Beatriz de Moura llegó a reconocer años más

---

<sup>298</sup> Son muy ilustrativas las siguientes declaraciones de Rossetti: «De manera general, se tiende a pensar que actualmente en España la literatura posee un gran componente de sexo y erotismo. No estoy segura de que sea verdad, pero en cualquier caso es el primer país que tiene un premio específicamente de literatura erótica [...] Por otra parte, este interés siempre ha existido, pero ahora es más notable porque los libros se pueden comprar en los supermercados». En Akesson, cit, p. 126. La traducción es de Isabella Josefson (del sueco al inglés) y mía (del inglés al español).

<sup>299</sup> Díaz Fernández, cit., p. 60.

<sup>300</sup> Luis García Berlanga en Anónimo (1977): «Premio literario a la mejor novela erótica», *El País*, 26 de octubre de 1977, [https://elpais.com/diario/1977/10/26/cultura/246668405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/26/cultura/246668405_850215.html).

tarde que las primeras obras que recibieron eran de ínfima calidad, lo cual achacó al desconocimiento y a la poca familiaridad que los españoles, en general, tenían con las manifestaciones de índole erótica: «Lo que leíamos era el retrato –parcial por supuesto, pero muy locuaz– de unas personas intoxicadas por una profunda, casi enfermiza, inhibición. A quien no puede ni nombrar lo más elemental del acto sexual, lo más natural de la especie animal a la que pertenecemos y gracias a la cual nos reproducimos, no se le puede exigir que exprese aquello que precisamente nos diferencia de los animales, aquello que moviliza nuestra vida interior: el erotismo»<sup>301</sup>. Ahora que conocemos con más claridad el contexto, no nos resulta casual que fuese una escritora extranjera, la argentina Susana Constante, la ganadora de la primera convocatoria con una obra titulada *La educación de la señorita Sonia*. Convocatoria a la que se le sumaron veinticinco más<sup>302</sup>. Entre los casos más relevantes conviene señalar el descubrimiento de autoras noveles como Almudena Grandes, que ganó la decimoprimer edición en 1989 con *Las edades de Lulú*, y Mercedes Abad la octava con *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986). También consolidaron el prestigio del premio autores que ya contaban con un lugar en el panorama literario de la época y que con la obtención del galardón vieron refrendada su posición dentro del canon. Entre ellos, Eduardo Mendicutti con *Siete contra Georgia* (1987), Luis Antonio de Villena con *El mal mundo* (1999) y la propia Ana Rossetti, que se alzó ganadora de la decimotercera edición con el volumen de cuentos *Alevosías* (1991). El jurado de esta decimotercera convocatoria estuvo formado por Luis García Berlanga, Charo López, Juan Marsé,

---

<sup>301</sup> De Moura, cit., p. 149.

<sup>302</sup> A continuación, a partir de la tesis de Estrella Díaz Fernández enumeramos las novelas ganadoras de cada convocatoria: 1ª convocatoria (1979), *La educación sentimental de la señorita Sonia*, de Susana Constante; 2ª convocatoria (1980), *Deu pometes té el pover*, de Ofelia Dracs; 3ª convocatoria (1981), *Anacaona*, de Vicente Muñoz Puelles; 4ª convocatoria (1982), *Fritzcollage*, de Pedro Sempere; 5ª convocatoria (1983), *Desierto*; 6ª convocatoria (1984), *Tres días/Tres noches*, de Pablo Casado; 7ª convocatoria (1985), *Las cartas de Saguia-el-Hanra. Tánger*, de Vicente García Cervera; 8ª convocatoria (1986), *Ligeros libertinajes sabáticos*, de Mercedes Abad; 9ª convocatoria (1987), *El vaixell de les vagines voraginoses*, de Josep Bras; 10ª convocatoria (1988), *La esposa del Dr. Thorne*, de Denzil Romero; 11ª convocatoria (1989), *Las edades de Lulú*, de Almudena Grandes; 12ª convocatoria (1990), *Pubis de vello rojo*, de José Luis Muñoz; 13ª convocatoria (1991), *Alevosías*, de Ana Rossetti; 14ª convocatoria (1992), *La esclava instruida*, de José María Álvarez; 15ª convocatoria (1993), *El hombre de sus sueños*, de Dante Bertini; 16ª convocatoria (1994), *Desierto*; 17ª convocatoria (1995), *Tu nombre escrito en el agua*, de Irene González Frei; 18ª convocatoria (1996), *Silencio de Blanca*, de José Carlos Somoza; 19ª convocatoria (1997), *La cinta de Escher*, de Abel Pohulanik; 20ª convocatoria (1998), *Kurt*, de Pedro de Silva; 21ª convocatoria (1999), *El mal mundo*, de Luis Antonio de Villena; 22ª convocatoria (2000), *Púrpura profundo*, de Mayra Montero; 23ª convocatoria (2001), *Espera, ponte así*, de Andreu Martín; 24ª (2002), *Desierta*; 25ª convocatoria (2003), *Llámalo deseo*, de José Luis Rodríguez del Corral; 26ª convocatoria (2004), *Desierta*. Díaz Fernández, cit., pp. 495-496.

Ricardo Muñoz Suay, Juan García Hortelano, Almudena Grandes y Beatriz de Moura, quienes destacaron del manuscrito «la calidad formal y el lirismo de la obra, su tratamiento realista y crítico de la sexualidad, su descarnada dramatización de las frustraciones afectivas de la gente corriente y su acertada descripción psicológica del odio, el resentimiento y los celos»<sup>303</sup>. Ana Rossetti se presentó al premio bajo el pseudónimo de «Fernán Caballera», haciendo un guiño a la escritora Cecilia Böhl de Faber, y su propuesta fue seleccionada entre un total de setenta y cuatro manuscritos, disputándole el galardón a la novela *La última noche que pasé contigo* de Mayra Montero, que quedó finalista<sup>304</sup>. Aunque, posteriormente, la escritora cubano-puertorriqueña fue merecedora de la vigésimo segunda edición con la obra *Púrpura profundo* (2000).

Tras alzarse ganadora, Ana Rossetti admitió que la obtención de este premio mejoró su situación dentro del mercado literario: «Mi cotización, como la de otras mujeres que han ganado el premio “La Sonrisa Vertical”, ha cambiado»<sup>305</sup>. Es preciso resaltar la importancia que la gaditana otorgaba a su condición de género en relación con el éxito comercial ya que, a su juicio, además de la repercusión que tenía el propio galardón, era decisivo el interés que suscitaba la literatura de autoría femenina a la altura de la década de los noventa. En el caso específico del catálogo de «La Sonrisa Vertical», Estrella Díaz Fernández ha comprobado que del total de obras de la colección noventa y nueve han sido escritas por hombres, treinta y cinco son de autoría femenina, once permanecen anónimas y cuatro son volúmenes colectivos; no obstante, Díaz Fernández demuestra que, pese a que el porcentaje de autoras de la colección «La Sonrisa Vertical» es solo de un treinta por ciento, el éxito de las obras firmadas por mujeres es mucho mayor en términos de ventas que el de los varones. Las obras más vendidas de la colección son: *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, con veinticinco ediciones; *Memorias de una cantante alemana* (1977 [1921]), de Wilhelmine Shroeder-Devrient, con dieciséis; *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986), de Mercedes Abad, con once; *Nueve semanas y media* (1982), de Elizabeth McNeill, con

---

<sup>303</sup> Citado en Elena Hevia (1991): «Ana Rossetti, premio “La Sonrisa Vertical” de novela erótica», *ABC*, 5 de febrero de 1991, p. 55.

<sup>304</sup> Jossep Massot (1991): «Ana Rossetti, premio “La Sonrisa Vertical”», *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1991, p. 35-36.

<sup>305</sup> Ana Rossetti en Lourdes Morgades (1991): «Ana Rossetti cree que el premio “La Sonrisa Vertical” cambia su cotización», *El país*, 6 de febrero de 1991, p. 21.

diez e *Historia de O* (1983 [1954]), de Pauline Réage, con ocho. Mientras que las obras escritas por hombres más demandadas son *Historia del ojo* (1978 [1928]), de Georges Bataille, con diez ediciones y *La filosofía del tocador* (1988 [1795]), del Marqués de Sade, con ocho ediciones<sup>306</sup>. Con todo, Díaz Fernández advierte que los datos aportados no son totalmente fiables puesto que en este género literario es una práctica muy frecuente que el autor falsee su identidad para mantener el anonimato, tal como testimonió en su día el propio García Berlanga: «Es curiosa, ¿no?, esa búsqueda del anonimato, esa lucha ambigua que se plantea siempre a la hora de publicar un libro erótico, entre el deseo de permanecer en la memoria de la gente y al mismo tiempo evitar la publicidad sexual»<sup>307</sup>. Entre otros ejemplos de esta práctica cabe destacar *Memorias de una cantante alemana*, cuya autoría, según las hipótesis de Sarane Alexandrian, correspondería a August Linz, el primer editor de la obra, y a su esposa, ya que la novela apareció ocho años después de que la cantante Wilhelmine Schroeder falleciera<sup>308</sup>. Asimismo, y llevando su investigación al terreno de lo detectivesco, Estrella Díaz Fernández deja entrever a partir de la correspondencia que mantiene con Irene González Frei, la autora de *Tu nombre escrito en el agua* (1995), y que anexa a su investigación, que tras este nombre femenino se esconde el profesor Miguel Vitagliano<sup>309</sup>. En esta línea, Teresa M. Vilarós advirtió que bajo el pseudónimo de Ofèlia Dracs se ocultaba un colectivo de autores masculinos y afirmaba que el empleo de un nombre femenino por parte de este grupo había sido una de las causas del éxito comercial de su obra:

¿Podemos hablar entonces de un boom de novela erótica escrita por mujeres? Quizá no, pero es innegable que en el segundo período de la Transición, el mercado editorial cuenta en el género erótico con un cierto número de títulos y autoras de éxito. Tusquets editores, por ejemplo, la casa patrocinadora del premio La Sonrisa Vertical, anunció a principios de los noventa que hasta junio de 1991 los premios de mayor venta fueron *Las edades de Lulú*, de Grandes, *Deu pometes té el pomer*, Ofèlia Drac [sic] (seudónimo), en sus dos ediciones catalana y castellana, y *Ligeros libertinajes sabáticos*

---

<sup>306</sup> Díaz Fernández, cit., pp. 31; 60-61.

<sup>307</sup> Luis García Berlanga (1995): «Prólogo», en V. Muñoz Puelles, *Infiernos eróticos. La colección Berlanga*, Valencia, La Máscara, p. 18.

<sup>308</sup> Alexandrian, cit., p. 251.

<sup>309</sup> Díaz Fernández., pp. 497-503.

de Abad (Ofèlia Drac [sic], a pesar de ser seudónimo de un colectivo formado por autores masculinos, se vende como producto escrito por una mujer, hecho que confirma el éxito comercial de la escritura erótica firmada por mujeres)<sup>310</sup>.

A este respecto, y aunque nos centraremos en esta cuestión más adelante, es preciso indicar que la propia directora de la colección, Beatriz de Moura, haciendo un balance sobre esta cuestión años después llegaba a la conclusión de que el interés suscitado por la literatura erótica de autoría femenina se podía atribuir al hecho de que la mujer en la España democrática hubiera mejorado su estatus dentro de la sociedad y, particularmente, hubiera alcanzado una mayor libertad a la hora de experimentar y decidir sobre su propia sexualidad:

Entiendo, en cierto modo, no obstante, la curiosidad que sí puede suscitar en lectoras y lectores la literatura erótica escrita por mujeres. La vivencia del sexo en una mujer, desde una mujer, fue siempre ignorada: la mujer, en el imaginario masculino era virgen, madre o puta. En la mujer madre o puta, de la experiencia interior en el sexo ni se suponía la existencia. Tampoco la inmensa mayoría de las propias mujeres sabía hasta avanzado nuestro siglo localizar fisiológicamente la fuente de su placer, cuanto menos en su imaginario. Pero casi de pronto, muy rápidamente, han tomado conciencia de su cuerpo a la vez que algunas, más de las que cabría imaginarse, adquirirían la conciencia del concepto de lo erótico<sup>311</sup>.

Por otra parte, es preciso indicar que, a finales de los noventa, la paulatina normalización del género erótico propició su declive<sup>312</sup>. Aunque más que desaparecer, fue asimilado e integrado en otros géneros que ya no precisaban de la etiqueta «erótica» para fomentar su consumo. Esto explicaría la desaparición de muchas de las revistas eróticas y pornográficas que aparecieron durante los años de la Transición como *Emmanuel*, *Lui*, *Siesta*, *Extra*, *Penthouse*, *Climas* o *Party*<sup>313</sup>, así como la suspensión del premio «La Sonrisa Vertical» tras quedar desierta la vigésimo sexta edición en 2004, tal

---

<sup>310</sup> Teresa M. Vilarós (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI, p. 221.

<sup>311</sup> De Moura, cit., p. 151.

<sup>312</sup> Carabantes de las Heras, cit., pp. 181-182.

<sup>313</sup> Claudia Jareño (2016): «Una democracia sexual: destape, liberación sexual y feminismo: ¿Una combinación imposible?», en M. Á. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor, p. 164.



como sus directores anunciaron en una nota de prensa del diario *El País*:

La expresión literaria del erotismo ha ido gradualmente asimilándose a la narrativa general y se ha integrado, de un modo natural, en colecciones literarias no acotadas específicamente al género erótico; y la mayoría de las obras premiadas en «La Sonrisa Vertical» han recibido, salvo en contadas ocasiones, escasa atención por parte de la crítica, atención que actualmente esta les dedicaría de haber sido publicadas en colecciones no especializadas<sup>314</sup>.

Por su parte, Ana Rossetti dejó de cultivar esta temática tras la publicación de *Alevosías*, a excepción de alguna de sus colaboraciones en obras colectivas mencionadas previamente<sup>315</sup>. Aunque no fue la única autora que se alejó de esta senda, otro ejemplo de ello lo comporta la trayectoria de Almudena Grandes, quien después de su exitosa novela *Las edades de Lulú* (1989) no volvió a adentrarse en el terreno erótico porque consideró que se trataba de un tema agotado, como ella misma declaró: «El sexo ya no está proscrito, ya no es clandestino, no pertenece únicamente a los hombres [...] La literatura erótica murió de éxito a finales del siglo XX, y esa es la mejor manera de morir. Lo que hay que hacer ahora es bailar sobre su tumba»<sup>316</sup>. Además de su normalización, otra de las causas que propició el fin de este auge fue el agotamiento que sufrió el propio género. Como advirtió Fernando Valls<sup>317</sup> a la altura de 1991, la literatura erótica comenzaba a caer en la monotonía, la pereza y la falta de respeto al lector. El estancamiento y la reiteración de fórmulas terminó convirtiendo al género en un

---

<sup>314</sup> Luis García Berlanga en Tusquets editores (2004): «Tusquets suspende temporalmente el Premio “La Sonrisa Vertical”, tras 26 años de existencia», *El País*, 24 de mayo de 2004, [https://elpais.com/elpais/2004/05/24/actualidad/1085386626\\_850215.html](https://elpais.com/elpais/2004/05/24/actualidad/1085386626_850215.html). En esta línea véase apéndice IV, entrevista a Luis Antonio de Villena, p. 353.

<sup>315</sup> «No creo eso de la intensidad erótica como calificativo de mi poesía. Es cierto que jugué con ello en *Los devaneos de Erato*, a finales de los 70, pero no es una fórmula en la que me interese insistir. Y menos en una época tan explícita como la que vivimos, en la que el erotismo ha perdido todo el sentido, hasta el punto de tener que cancelar el premio “La Sonrisa Vertical”». Ana Rossetti en María del Mar López-Cabrales (2010): «Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 23.1, p. 84.

<sup>316</sup> Almudena Grandes en Rut de las Heras Bretín (2015): «Literatura de placer ¿o de mercado?», *El País*, 20 de marzo de 2015, [https://elpais.com/cultura/2015/03/12/babelia/1426190976\\_172005.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/12/babelia/1426190976_172005.html). En esta línea cabe remitir al testimonio del también ganador del premio, Luis Antonio de Villena: «[En la época de *El mal mundo*] yo publiqué otra novela que se llamaba *Madrid ha muerto* y que no tenía la etiqueta de literatura erótica. Sin embargo, no creo que fuese menos explícita que *El mal mundo*. El erotismo se había normalizado, estaba en todas partes y, por esa misma razón, empezaba a no ser necesaria una colección como “La Sonrisa Vertical”». Villena en Alemany, cit., web.

<sup>317</sup> Valls, «La literatura erótica en España...», p. 30.

producto de escaso valor, lo cual propició el fin del galardón, que había quedado desierto anteriormente en las ediciones de 1983 y 2002 tal como admitió *a posteriori* Beatriz de Moura: «Si suspendimos el Premio “La Sonrisa Vertical” fue precisamente por la bajísima calidad de los manuscritos presentados»<sup>318</sup>.

## 2.2. La literatura escrita por mujeres en España (1975-1999)

En el panorama literario de los primeros años de la democracia Ana Rossetti se convirtió en una referencia indispensable. Además de por el hecho de que sus primeras obras versaran sobre asuntos eróticos en un momento en que esta temática gozaba de una gran popularidad, su condición de género, ser mujer, la convirtió en un nombre insoslayable dentro de la historia de la literatura española contemporánea, tal como reflejan numerosos ensayos y artículos científicos<sup>319</sup>. Para ilustrar el lugar central que ocupa en el canon literario es preciso citar un fragmento del erudito trabajo antológico *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)* (2016), de Araceli Iravedra:

Corresponde seguramente a Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950), tal vez con Blanca Andreu, el papel de encabezar la extraordinaria floración de poesía escrita por mujeres que tiene lugar en España a comienzos de los ochenta, en un proceso paralelo al de nuestra Transición democrática. Esa condición de liderazgo permanece ligada, en buena medida, a la expresión desenfadada y heterodoxa de un erotismo declarado sin reservas, desde la perspectiva de una voz femenina erigida en sujeto de deseo, que convertía a la poeta gaditana en la primera en romper, al menos de un modo tan radical y distintivo, con la arraigada tradición del petrarquismo y la visión androcéntrica del discurso amoroso tradicional. Ello la consagraba como el nombre de referencia de una nueva poesía de signo erótico que tendría su correlato narrativo, si bien algo más tardíamente, en la corriente inaugurada por Almudena Grandes con *Las edades de Lulú*

---

<sup>318</sup> De Moura en Reboiras, cit., web.

<sup>319</sup> Entre otros cabe destacar: José Luis García Martín (1989): «Última y penúltima poesía española», *República de las letras*, 24, p. 189; Luis García Montero (1993): «Una poética de la complicidad», *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación provincial de Granada, p. 167; Juan José Lanz (2008): «Luces de cabotaje: la poesía de la Transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio», *Monteagudo*, 13, pp. 37-38 y Mary Gaylord y Jonathan Mayhew (2012): «Spain, poetry of», en R. Greene (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, p. 1342.

(1989)<sup>320</sup>.

Como hemos señalado, junto con el cultivo de la temática erótica, su identidad de género ha influido en la difusión y en la recepción de su obra. Principalmente al inicio de su trayectoria que vino a coincidir con un momento en que el número de autoras estaba aumentando considerablemente dentro de un panorama literario tan masculino como el español. Como puso de relieve Santiago Daydí-Tolson<sup>321</sup>, es lógico que este florecimiento se produjera en un momento histórico en que se estaban logrando grandes conquistas en materia de igualdad de género. Además, como apuntó Fernando Valls<sup>322</sup>, más allá de cuestiones puramente numéricas, es decir, el supuesto aumento de la nómina de mujeres escritoras, lo realmente interesante es que a partir de la década de los ochenta comenzó a prestarse más atención a la literatura que escribían las mujeres. Para conceptualizar este emergente fenómeno socio-literario, Florencio Martínez Ruiz acuñó la expresión «boom de la literatura escrita por mujeres», hoy ya un lugar común entre la crítica<sup>323</sup>. Además, Martínez Ruiz apuntó cuáles eran, a su juicio, las causas de su surgimiento en el prólogo que redactó para la antología de Luzmaría Jiménez Faro *Panorama Antológico de Poetisas Españolas (siglos XV al XX)* (1987):

La sensibilidad femenina ha explotado en un «boom» espectacular [...] El panorama de la última década en la poesía –y también en la narrativa– ha aumentado cuantitativa y cualitativamente como efecto de la participación de la mujer en áreas y campos anteriormente vedados o vergonzantes para ella. Esos gestos y actitudes que creíamos estaban reservados para las autoras anglosajonas o francesas de los años 50 y 60, desde los «angry young men» británicos a los «beatniks» norteamericanos, han brotado con fuerza en la España democrática. Se trata de las «Woolf-boys» de la novela o de las

---

<sup>320</sup> Araceli Iravedra (ed.) (2016): *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor, p. 415.

<sup>321</sup> Santiago Daydí-Tolson (1990): «Hacia un panorama crítico de las voces femeninas en la poesía española contemporánea», *Monographic Review/Revista Monográfica*, 6, pp. 46-47.

<sup>322</sup> Fernando Valls (1989): «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, p. 13.

<sup>323</sup> Este marbete se ha convertido en un mantra repetido por los académicos que estudian este periodo. Para comprobarlo basta consultar algunos de los siguientes trabajos: Jonathan Mayhew (1995): «Gender Under Erasure: Contemporary Spanish Poetry Written by Women», *Revista de Estudios Hispánicos*, 29, p. 335; Pilar Nieva de la Paz (2004): *Narradoras españolas en la Transición política: textos y contextos*, Madrid, Espiral Hispanoamericana, p. 15; José María Balcells (2009): *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*, León, Universidad de León, pp. 213-222; María Rosal Nadales (2011): «Poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX», *Itinerarios*, 13, p. 162 y Ana Rodríguez Callealta (2020): «Hijas de su tiempo: la integración poética femenina», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», p. 17.

«diosas blancas» de la poesía ocupando un espacio vacío desde hace siglos. Las letras españolas, sobre todo de los siglos XIX y XX, vivaqueaban con nombres de indudable jerarquía. Pero eran nombres aislados, voces sin concierto. En 1986 –y que los sociólogos y críticos investiguen las razones– los espacios se han integrado. Y la mujer lucha por encontrar un lugar al sol, en las mismas condiciones de igualdad y de libertad que el hombre<sup>324</sup>.

Como se ha aludido previamente, la acuñación, con mayor o menor acierto en sus planteamientos, del marbete «boom de la literatura escrita por mujeres» se convirtió en una fórmula exitosa a juzgar por el notable calado que ha tenido entre los diversos teóricos y críticos de la literatura del siglo XX. Cabe destacar que Sharon Keefe Ugalde<sup>325</sup> en la introducción a su antología *Conversaciones y poemas* (1991) no solo se apropia de la expresión, sino que añade otros síntomas de este fenómeno socio-cultural, como el hecho de que a partir de la década de los ochenta las mujeres hubieran ganado premios importantes como el Adonais<sup>326</sup>, que su presencia fuera cada vez más notable en eventos literarios de toda índole y que sus obras aparecieran reseñadas en las páginas culturales de los periódicos más leídos del país; como ejemplo basta citar los artículos literarios «Penúltimas novelistas», de Andrés Amorós en el periódico *ABC* publicado el 19 de septiembre de 1981 y «Las nuevas novelistas» firmado por Francisco Umbral en *El País* y aparecido el 9 de enero de 1982. El creciente interés en las obras escritas por mujeres se manifestó también a partir de los números monográficos de revistas literarias que fueron apareciendo desde finales de los años setenta hasta finales de los noventa y

---

<sup>324</sup> Florencio Martínez Ruiz (1987): «Aproximación al “boom” de la poesía femenina», en L. Jiménez Faro (ed.), *Panorama Antológico de Poetisas Españolas (siglos XV al XX)*, Madrid, Torremozas, pp. 20-21

<sup>325</sup> Sharon Keefe Ugalde (ed.) (1991): *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, p. 7.

<sup>326</sup> En esta línea, María Rosal Nadales también hace hincapié en el aumento de escritoras que ganaron este prestigioso premio en la década de los setenta y ochenta, en contraste con las décadas anteriores, como síntoma de la creciente aunque ligera visibilidad que comenzaban a adquirir las mujeres: «En la década de los setenta y los ochenta cuatro son las mujeres que obtienen el Premio Adonais: Pureza Canelo con *Lugar común* (1970); Julia Castillo con *Urgencias de un río interior* (1974); Blanca Andreu con *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1980) y Amalia Iglesias con *Un lugar para el fuego* (1984) [...] Mientras que en los primeros 25 años de Adonais solo una mujer obtuvo el galardón: M<sup>a</sup> Elvira Lacaci (en 1956) con *Humana voz*, aunque podemos contar siete accésits de Adonais obtenidos por mujeres: Concha Zardoya, Susana March, Pino Ojeda, Pilar Paz Pasamar, María Beneyto, Julia Uceda y Elena Andrés». María Rosal Nadales (2006): *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*, Granada, Universidad de Granada, p. 153. Hipótesis que también sostiene Ángel L. Prieto de Paula (2020): «La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», pp. 67-68.

que se consagraron únicamente a escritoras. Entre otros ejemplos, basta mencionar que *Camp de l'Arpa* dedicó el número 47 a «La mujer en la literatura» (1978) y *Litoral* realizó un número antológico doble (169-170) titulado «Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea» (1986), editado por Lorenzo Saval y Jesús García Gallego y dedicado a la obra poética, narrativa y ensayística de escritoras españolas del siglo XX. También se editaron números monográficos en revistas académicas como «Hispanic Women Poets» (1990) de la *Monographic Review / Revista Monográfica*, «Escritoras contemporáneas» de la *Revista de Occidente* (1992) y «Mujeres poetas» de la revista *Zurgai* (1993).

Aunque, sin duda, uno de los síntomas más notables de este *boom* fue el aumento de las llamadas antologías de «género», tanto narrativas como poéticas. En el terreno de la narrativa podemos destacar títulos como: *Doce relatos de mujeres* (1982), de Ymelda Navajo; *Relatos de mujeres* (1988), editado por Beatriz Fernández Casanovas y Mercedes Iglesias Vicente, y *Relatos eróticos* (1990), editado por Carmen Estévez. En cuanto a la poesía, si bien antes de la década de los años ochenta se habían editado un total de catorce antologías poéticas de «género»<sup>327</sup>, entre las que destacan las realizadas por Carmen Conde<sup>328</sup>, a partir de la publicación en 1985 de *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* este tipo de selecciones no ha cesado de aumentar exponencialmente en nuestro país<sup>329</sup>. Además de

---

<sup>327</sup> Entre otras, podemos citar *Escritoras españolas contemporáneas* (1880), Madrid, Biblioteca Universal; José Luis Martínez Redondo (1953): *Poesía femenina (Antología)*, Madrid, Estudios; María Antonia Vidal (1943): *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana*, Barcelona, Editorial Olimpo y María Romano Colangeli (1964): *Voci femminili della lirica spagnola del '900*, Bologna, Pàtron. José María Balcells (2006): «Del género de las antologías “de género”», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 721, pp. 635-649 y Laura Scarano (2020): «La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: hermandades, redes y antologías de género», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», p. 45.

<sup>328</sup> Los títulos de las antologías de Carmen Conde, hoy consideradas obras de referencia, son: *Poesía femenina española viviente* (1954), *Poesía femenina española (1939-1950)* (1967) y *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971).

<sup>329</sup> Para demostrar esta afirmación es preciso indicar que en la década de los ochenta, además de *Las diosas blancas* (1985), de Ramón Buenaventura, se publicaron *Voces nuevas* (1986), *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)* (1987) y *Breviario del deseo. (Poesía erótica escrita por mujeres)* (1989) en la editorial Torremozas de Luzmaría Jiménez Faro. El número de este tipo de selecciones aumentó en la década de los noventa: *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991), de Sharon Keefe Ugalde; *Poetisas españolas*. Tomo I. Hasta 1900 (1995), *Poetisas españolas*. Tomo II. De 1901 a 1939 (1996), *Poetisas españolas*. Tomo III. De 1939 a 1975 (1998) y *Mujeres y café* (1995), de Luzmaría Jiménez Faro y *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997), de Noni Benegas y Jesús Munárriz. La tendencia ascendente se ha mantenido en el siglo XXI, entre otros títulos cabe citar: *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2001), de Manuel Francisco Reina; *Ilimitada voz. Antología de poetisas españolas. 1940-2002* (2003), de José María Balcells; *Di yo, di tiempo: poetisas españolas*

este tipo de selecciones que contribuyeron indiscutiblemente a la difusión y puesta en valor de las obras de autoría femenina, también fue de vital importancia la creación de la editorial Torremozas en 1982, que ha sido una gran impulsora de la poesía escrita por mujeres, no solo por ofrecer un vasto catálogo de voces femeninas únicamente, sino también por contribuir a la difusión de poetisas noveles mediante la creación de premios como el «Carmen Conde»<sup>330</sup>. En esta línea, resulta fundamental indicar que muchas de las editoriales más prestigiosas en España crearon a finales de la década de los ochenta e inicios de los noventa colecciones especializadas en cuestiones de género como la «Biblioteca de Escritoras» de Castalia, «Feminismos» de Cátedra y «Femenino Lumen» de la editorial homónima<sup>331</sup>. Sin olvidar la organizaron de eventos literarios tan relevantes como el *Encuentro de mujeres poetas* que se convocó anualmente desde 1996 hasta 2005 en diferentes ciudades españolas y que reunió durante varios días a numerosas poetisas de las diferentes lenguas oficiales del Estado<sup>332</sup>.

Tras lo expuesto, consideramos que, sin embargo, se ha de tomar una postura cauta al tiempo que crítica con respecto al tan sonado «boom de literatura escrita por mujeres». Principalmente, porque fuera del paraguas de selecciones, colecciones y editoriales de «género», las escritoras aún siguieron encontrando obstáculos a la hora de entrar a formar parte de las obras de referencia «generales». Es decir, si bien puede afirmarse que el número de escritoras aumentó a partir de la Transición y que sus obras

---

*contemporáneas: ensayos y antología* (2005), editada por Josefina de Andrés Argente y Rosa García Rayego; *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)* (2006), de María Rosal; *Tres tiempos. Seis voces* (2006), de Luzmaría Jiménez Faro; *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70* (2007), de Sharon Keefe Ugalde; *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea* (2009), de Meri Torras; *(Tras)Lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)* (2016), de Marta López Vilar; *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)* (2016), de Raquel Lanseros y Ana Merino e *Insumisas: Poesía crítica contemporánea de mujeres* (2019) de Alberto García-Teresa. Balcells, «Del género de las antologías...», pp. 636-637 y Scarano, cit., pp. 45-46.

<sup>330</sup> José Luis García Martín (ed.) (1996): *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada, Renacimiento-Comares, p. 294.

<sup>331</sup> Genara Pulido Tirado (2017): «Mujeres poetas antologadas. El siglo XX en España», en R. Sánchez García y M. Gahete Jurado (eds.), *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, Valencia, Tirant Humanidades, p. 55 y Scarano, cit., p. 51.

<sup>332</sup> A continuación, ofrecemos los detalles de los encuentros: 1996, Vigo. I Encuentro de Mujeres poetas / Encontro das Poetas Peninsulares e Das Illas; 1997, Córdoba. II Encuentro Nacional de poetisas españolas. El sujeto poético; 1998, Lanzarote. III Encuentro de mujeres poetas. La poesía escrita por mujeres y el canon; 1999, Málaga. IV Encuentro de poetisas. El deseo de la palabra; 2000, Barcelona. V Encuentro. La escritura femenina y la tradición. / Escritura femenina i tradició; 2001, San Sebastián. VI Encuentro de mujeres poetas / Emakume poeten VI topaketa. Pero ese puente existe / Baina halako zubirik badago; 2002, Granada. VII Encuentro de mujeres poetas: Palabras cruzadas; 2005, Vitoria. VIII Encuentro de mujeres poetas: Diversidad de voces y formas poéticas. Rosal Nadales, *Poesía española escrita por mujeres...*, pp. 235-272.

comenzaron a despertar un mayor interés en la crítica, tal como demuestran las diversas referencias aportadas, no se puede obviar que la literatura escrita por mujeres siguió ocupando una posición marginal dentro del canon, tal como señaló María Rosal:

Sin embargo, después de este sonoro anuncio, cuando los profesores y profesoras de literatura se acercan a los manuales que tan magníficas propuestas educativas han elaborado en los últimos años, se encuentran con la sorpresa de que ese *boom* se ha desinflado a la hora de ponerle nombres y lo que era una anunciada masiva presencia femenina se queda en unas cuantas poetisas –muy pocas– con nombre y apellidos que se codean con sus compañeros varones [...] Aunque se habla del *boom* de la poesía escrita por mujeres a partir de los ochenta, no podemos olvidar que son muchas las que escriben y publican en la década de los setenta y por supuesto en años anteriores, sin que por ello sus obras adquieran la difusión que el contexto social y cultural va a permitir de manera progresiva sobre todo en los últimos veinte años del siglo XX<sup>333</sup>.

En esta línea, María Ángeles Naval ha subrayado en el estudio titulado «Tradiciones y vías de institucionalización de la poesía escrita por las mujeres desde 1980» que si bien las antologías y selecciones de obras de mujeres, cuya publicación aumentó a partir de la década de los años ochenta, sirvieron como escaparate para las escritoras y fueron un claro síntoma del cambio de mentalidad con respecto a la inclusión femenina en el ámbito literario, al mismo tiempo se convirtieron en una cortina de humo en términos de igualdad dentro del vasto *campo literario*. Principalmente porque las mujeres siguieron siendo minoría dentro de la nómina total de autores de las obras de carácter general<sup>334</sup>. Mención aparte merecen los premios. Puesto que aunque Sharon Keefe Ugalde, María Rosal y Ángel L. Prieto de Paula se mostraban muy optimistas en sus respectivos trabajos, lo cierto es que desde 1976 hasta el año 2018 han sido muy pocas las mujeres que han obtenido el Premio Nacional, en

---

<sup>333</sup> María Rosal (ed.) (2006): *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 11-13.

<sup>334</sup> María Ángeles Naval (2020): «Tradiciones y vías de institucionalización de la poesía escrita por las mujeres desde 1980», *Romance Notes*, 60. 1, pp. 60; 65. En esta misma línea consúltese Fernando Candón Ríos (2017): «Silencio y marginalidad. Apuntes sociológicos sobre la ausencia de la mujer en las grandes antologías españolas de poesía del último tercio del siglo XX», *Confluente. Rivista di studi Iberoamericani*, 9. 2, pp. 70-81 y Xelo Candel Vila (2020): «Aproximación a la presencia de las mujeres poetisas en las antologías panorámicas desde la Transición a la democracia», en M. Payeras Grau (ed.), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*, Madrid, Visor, pp.15-36.

todas sus modalidades: narrativa, poesía, teatro y ensayo, el premio Cervantes o el Nadal, como demuestra el informe realizado por la asociación Clásicas y Modernas<sup>335</sup>. Además, si comparamos la proporción de mujeres en los premios concedidos durante el franquismo y los concedidos en los últimos años llama la atención que, paradójicamente y contra la creencia común de que el cambio en la ocupación del espacio por parte de las mujeres ha sido radical en todos los ámbitos, no se ha producido un incremento de la nómina femenina.

Por otra parte, son, sin duda, muy elocuentes los datos que arrojan las colecciones de las editoriales, así como las obras de referencia generales: antologías y manuales literarios y educativos. Puesto que, si bien desde la década de los setenta la nómina femenina tendió a aumentar, actualmente no llega a alcanzar el 25% del total de autores. Para demostrar este argumento, es decir, que a finales del siglo XX las mujeres seguían ocupando un lugar marginal en el ámbito de la literatura con respecto a la posición central que mantuvieron sus pares varones, cabe remitir a diferentes trabajos que se sirven de datos estadísticos para corroborar esta información. Por su parte, Laura Freixas expuso en su ensayo *Literatura y mujeres* (2000) los resultados que obtuvo de un estudio cuantitativo en el que analizó el número de publicaciones de obras de autoría femenina y masculina por parte de las editoriales más prestigiosas del país durante el año 1999:

En narrativa, la suma de los escritores publicados por siete de las principales editoriales (Alfaguara, Destino, Planeta, Plaza y Janés, Seix Barral y Tusquets) es de 129, de los cuales 98 son hombres y 31 mujeres (24%). En poesía, las cuatro editoriales consultadas (Hiperión, Lumen, Tusquets y Visor) publicaron en 1999 obras de 32 poetas de lengua española, de los cuales 7 son mujeres (22%). En ensayo, los cuatro sellos más importantes (Anagrama, Ariel, Crítica, Taurus) publicaron en conjunto a 73 autores de lengua española, 11 de ellos mujeres (15%)<sup>336</sup>.

Otro dato significativo es el número de escritoras que se recogen en los

---

<sup>335</sup> Esta información estadística está disponible en el siguiente enlace: <http://www.clasicasymodernas.org/antigua/wp-content/uploads/2019/01/Pr.-Nac.-Literatura-hasta-2018.pdf>.

<sup>336</sup> Laura Freixas (2000): *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, p. 35.



manuales de literatura. A este respecto, la profesora Carmen Peña Ardid<sup>337</sup> se ha encargado del estudio de la presencia de las narradoras de los siglos XX y XXI en una decena de manuales de literatura publicados entre 1974 y 2011. A luz de los resultados, ha comprobado que, si bien a partir de 1975 aumentó el número de autoras, el espacio que se les dedica es menor que al de sus compañeros varones. A ello añade la constatación de que, de manera general, se estudia a las narradoras en capítulos dedicados específicamente a cuestiones de género, lo cual supone un perjuicio para ellas porque las aísla de sus colegas de profesión. Peña Ardid también ha advertido que habitualmente los nombres femeninos no coinciden en todas las obras de referencia, hecho que no ocurre con los masculinos, lo cual imposibilita la canonización de las escritoras.

Por su parte, María Rosal, para demostrar la inexistencia del citado boom, acompaña a su antología *Con voz propia. Antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1975-2005)* (2006) con un estudio en el que analiza cuantitativamente las veintidós antologías líricas «generales» más representativas del panorama poético español que fueron publicadas entre la década de los setenta y el año 2005<sup>338</sup>. A tenor de

---

<sup>337</sup> Carmen Peña Ardid (2020): «Breve reflexión sobre las escritoras y el canon literario. Las novelistas de los siglos XX y XXI en las historias de la literatura española actual», en M. Á. Naval López y J. L. Calvo Carilla (eds.), *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria*, Madrid, Visor, pp. 35-62. Los manuales analizados por Peña Ardid son: Vol. 6. *El siglo XX* (1974), de Gerald G. Brown y Vol. 6/2. *El siglo XX. Literatura actual* (1984), de Santos Sanz Villanueva en *Historia de la literatura española* (Ariel), dirigida por R.O. Jones; Vol. 8. *Época contemporánea: 1939-1980* (1980), de Domingo Ynduráin, Vol. 8/1. *Época contemporánea: 1939-1975* (1999), de Santos Sanz Villanueva, Vol. 9. *Los nuevos nombres: 1975-1990* (1992), de Darío Villanueva y Vol. 9/1. *Los nuevos nombres: 1975-2000* (2000), de Jordi Gracia en *Historia y crítica de la literatura española* (Crítica), dirigida por Francisco Rico; *Manual de literatura española*, Vol. XIII. *Posguerra: narradores* (2000), dirigido por Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres; *Historia de la literatura española*, Vol. 7. *Derrota y restitución de la modernidad* (2011), de Jordi Gracia y Domingo Ródenas.

<sup>338</sup> Los títulos son: *Poesía española reciente (1980-2000)* (2001), de Juan Cano Ballesta; *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet; *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología* (2003), de Ariadna G. García; *Las voces y los ecos* (1980), de José Luis García Martín; *La generación de los 80* (1988), de José Luis García Martín; *Selección nacional. Última poesía española* (1995), de José Luis García Martín; *Treinta años de poesía española* (1996), de José Luis García Martín; *La generación del 99* (1999), de José Luis García Martín; «La poesía» (1992), de José Luis García Martín en F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*; *La nueva poesía (1975-1992)* (1996), de Miguel García Posada; *El hilo de la fábula. Una antología de la poesía española actual* (1995), de Antonio Garrido Moraga; *El último tercio del siglo (1968-1998)* (1998), de José-Carlos Mainer; *Joven poesía española* (1979), de Concepción Moral y Rosa M<sup>a</sup> G. Pereda; *El sindicato del crimen. Antología de la poética dominante* (1994), de Eligio Rabanera; *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos* (1997), de Antonio Rodríguez Jiménez; *Antología de la poesía española contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna)* (1991), de Francisco Noguera et al.; *La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles* (1998), de Fernando de Villena; *Posnovísimos* (1986), de Luis Antonio de Villena; *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)* (1992), de Luis Antonio de Villena; *10 menos 30. La ruptura interior de la poesía de la experiencia* (1997), de Luis Antonio de

los datos extraídos de su análisis, Rosal demuestra que ninguna de ellas alcanza la paridad y apenas dos, *La nueva poesía (1975-1992)* (1996) y *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003), llegan al 25% de mujeres dentro del total de autores seleccionados. En esta línea, aunque con una periodización distinta, Cecilia Drey Müller llevó a cabo un análisis similar en el proyecto de tesis doctoral *Poesía escrita por mujeres entre 1939 y 1989*<sup>339</sup>. Tras consultar una muestra de cien antologías publicadas a lo largo de esas cinco décadas, Drey Müller constata que la participación de mujeres poetas en las selecciones generales alcanza únicamente un 13,82%. Asimismo, la estudiosa hace notar que la cuota femenina no comenzó a aumentar de manera notable hasta bien entrada la década de los años ochenta: frente al 8,3% censado en las antologías publicadas durante la dictadura, el índice de autoras incrementa hasta un 19,3% en los años inmediatamente posteriores a la Transición. No obstante, como queda demostrado, el número de mujeres sigue estando muy por debajo de una cuota paritaria en términos de género. En este mismo ámbito, José María Balcells también ha tratado de arrojar luz sobre esta cuestión. En el ensayo «Al otro lado del desierto. Las poetas y las antologías generales» Balcells lleva a cabo un minucioso recuento de la nómina de poetas que se incluyen en las antologías más relevantes de poesía contemporánea publicadas en España durante el periodo que abarca el año 1936 hasta el primer lustro del siglo XXI<sup>340</sup>. De este modo, en la línea de Rosal y Drey Müller, Balcells constata que

---

Villena; *La poesía plural. 10 años del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe* (1998), de Luis Antonio de Villena y *La lógica de Orfeo* (2003), de Luis Antonio de Villena. Rosal, *Con voz propia...*, pp. 57-62. Cabe precisar que el orden en que aparecen las referencias es el escogido por María Rosal y se basa en un criterio alfabético, según el primer apellido del autor.

<sup>339</sup> Cecilia Drey Müller (1993): «La presencia de la mujer en las antologías poéticas», *Zurgai*. Monográfico «Mujeres poetas», pp. 20-22.

<sup>340</sup> Las antologías analizadas por José María Balcells son: «La poesía española actual», *Arriba*, Suplemento 16, abril de 1942; *Antología parcial de la poesía española (1939-1946)* (1946), *Españaña*; *Poesía española actual* (1946), de Alfonso Moreno; *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana* (1946), de César González Ruano; *Poesía de hoy en España (primera serie)* (1950), José Luis Cano; *Poesía española (1925-1950)*, de Luis Alonso de Schöel; *Antología consultada de la joven poesía española* (1952), de Francisco Ribes; *Veinte poetas españoles* (1955), de Rafael Millán; *Antología de la nueva poesía española* (1958), de José Luis Cano; *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960), de José María Castellet; *Nuevos poetas españoles* (1961), Luis Jiménez Martos; *Antología de la nueva poesía española* (1963), de José Luis Cano; *Antología de la lírica española actual* (1964), de José Luis Cano; *Panorama poético español (1939-1964)* (1965), de Luis López Anglada; *Poesía española contemporánea. Estudio y antología (1939-1965)* (1966), de Manuel Mantero; *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (1966), de José María Castellet; *Doce jóvenes poetas españoles* (1967), de José María Guelbenzu; *Antología de la joven poesía española* (1968), de Enrique Martín Pardo; *Antología de la nueva poesía española* (1968), de José Batlló; *Nueva generación* (1968), de Francisco Lucio; *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), de José María Castellet; *La nueva poesía española (Antología crítica)* (1971), de Florencio Martínez Ruiz; *La nueva poesía española* (1973), de Joaquín González; *Lírica española de hoy* (1974), de José Luis Cano; *Poetas españoles contemporáneos*

es a partir de la década de los años noventa e inicios del siglo XXI cuando aumenta de manera notable el índice de mujeres poetas en las antologías generales, aunque la nómina femenina no llega a superar en ningún caso la cuarta parte del total de autores<sup>341</sup>.

Evidentemente existe una correlación entre la publicación de antologías de «género» y la desigualdad existente en las obras de referencia. Es más, tanto Laura Freixas<sup>342</sup> como Juan Senís Fernández<sup>343</sup> aseguran que el origen de las antologías «de género», así como la aparición de colecciones editoriales dedicadas específicamente a obras escritas por mujeres son una reacción contra la secular segregación que han

---

(1974), José Batlló; *Antología de poetas españoles contemporáneos* (1977), de María Dolores de Asís; *El grupo poético de los años 50* (1978), de Juan García Hortelano; *La poética del 50* (1978), de Antonio Hernández; *Poesía española. 1939-1975 (Antología)* (1977), de Ricardo Velilla; *Cuarenta años de poesía española. Antología (1939-1979)* (1979), de Miguel García Posada; *Joven poesía española. Antología* (1979), de Concepción García del Moral y Rosa María Pereda; *Las voces y los ecos* (1980), de José Luis García Martín; *Segunda antología del resurgimiento* (1980), de Víctor Pozanco; *Antología de la poesía española (1900-1980)* (1980), de Gustavo Correa; *Antología española del siglo XX* (1980), de José Paulino Ayuso; *Poesía española contemporánea (1939-1980)* (1981), de Fanny Rubio y José Luis Falcó; *Florilegium. Poesía última española* (1982), de Elena de Jong Rossell; *Posnovísimos* (1982), de Luis Antonio de Villena; *Poesía española hoy* (1982), de G. L. Solner; *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea* (1984), de Mari Pepa Palomero; *Poetas españoles del siglo XX* (1984), de Antonio Martínez Sarrión; *La generación de los ochenta* (1988), de José Luis García Martín; *Antología de la poesía española (1939-1975)* (1989), de Enrique Martínez; *Antología de la poesía española del siglo XX* (1991), de Miguel Díaz Rodríguez y María Paz Díez Taboada; *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)* (1992), de Luis Antonio de Villena; *1939-1975. Antología de la poesía española* (1993), de Ángel L. Prieto de Paula; *Poesía española contemporánea (1939-1989)* (1993), de Pedro Provencio; *Los nuevos poetas* (1994), José Luis García Herrera; *La prueba del nueve (Antología poética)* (1994), de Antonio Ortega; *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología* (1995), de Ángel L. Prieto de Paula; *El hilo de la fábula. Una antología de poesía española actual* (1995), de Antonio Garrido Moraga; *Selección nacional. Última poesía española* (1995), de José Luis García Martín; *Treinta años de poesía española (1965-1995)* (1996), de José Luis García Martín; *La nueva poesía (1975-1992)* (1996), Miguel García-Posada; *Antología de la poesía española (1960-1975)* (1997), de Juan José Lanz; *Antología de la poesía española (1975-1995)* (1997), de José Enrique Martínez; *La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles* (1998), de Fernando de Villena; *El último tercio del siglo (1968-1998)* (1998), de José-Carlos Mainier; *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998), de Isla Correyero; *La generación del 99* (1999), de José Luis García Martín; *De lo imposible a lo verdadero. Poesía española 1965-2000 (Antología)* (2000), de Antonio Garrido Moraga; *Poesía española reciente (1980-2000)* (2001), de Juan Cano Ballesta; *Antología de la poesía contemporánea* (2002), de José Ángel Cilleruelo; *El árbol amarillo* (2004), de Gloria Rey Faraldos; *Todo a cien. Poesía española del siglo XX. Antología* (2005), de Antonio Aguilar; *Última poesía española (1990-2005)* (2006), de Rafael Morales Barba y *Metalingüísticos y sentimentales* (2007), de Marta Sanz. José María Balcells (2009): «Al otro lado del desierto. Las poetas y las antologías generales», *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*, León, Universidad de León, pp. 178-188.

<sup>341</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

<sup>342</sup> Freixas, *Literatura y mujeres*, p. 40.

<sup>343</sup> Juan Senís Fernández (2006): «Las diosas blancas de carne y verso tienen la palabra: canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres», en M. P. Celma Valero y C. Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX, vol. II: Imagen y palabra de mujer*, Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. Junta de Castilla y León, p. 282.

sufrido las autoras en las obras generales. Explicación que, a menudo, refleja de manera clara el propio discurso antológico. Como se puede comprobar, muchas de las antologías de «género» incluyen entre sus propósitos principales el de contrarrestar el ninguneo sistemático al que se han visto sometidas las poetisas. Un buen ejemplo de ello lo podemos encontrar en el prólogo que Ramón Buenaventura realizó para *Las diosas blancas*:

A las mujeres se les hace, en principio, menos caso que a los hombres: limítense ustedes a repasar las diversas antologías «totales» que se han confeccionado en lo que va de siglo; apenas si encontrarán un uno por ciento de nombres femeninos [...] Supongo que este argumento es suficiente para justificar una antología de poesía escrita por mujeres<sup>344</sup>.

Y una década después, Noni Benegas alude a esta misma lógica compensatoria para justificar la pertinencia de su antología *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*:

Si se revisan las antologías de los últimos años se comprueba la casi nula presencia de autoras y, al tiempo, la falta de coincidencia entre los antólogos al realizar la criba, pues, cuando se incluyen mujeres nunca aparecen los mismos nombres [...] La elaboración de esta selección obedece, pues, a la necesidad de paliar su ausencia en los panoramas habituales<sup>345</sup>.

Asimismo, la proliferación de este tipo de obras así como de premios, colecciones, instituciones y eventos únicamente de mujeres también ha generado un intenso debate acerca de si realmente estas plataformas eran el instrumento adecuado

---

<sup>344</sup> Ramón Buenaventura (1985): «Prólogo dos», *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, pp. 19-20.

<sup>345</sup> Noni Benegas (1997): «Estudio preliminar», en N. Benegas y J. Munárriz (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, pp. 20-22. En esta línea también pueden leerse unas declaraciones similares en el prólogo que Manuel Francisco Reina dedica a sus *Mujeres de carne y verso*: «Afronté el reto por razones muy diversas. Por un lado, el convencimiento de que la poesía escrita por mujeres en lengua castellana, salvo elogiosísimas excepciones, carecía de una obra de referencia donde se contemplara el devenir poético de todo el siglo XX a nuestros días [...] Esta antología es también un manifiesto en favor de la mujer, un reconocimiento de pináculos perversamente oscurecidos en la historia de la literatura». Manuel Francisco Reina (2002): «Exposición de motivos», *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid, La esfera de los libros, p. 13.

para acabar con la marginación que sufrían las escritoras dentro del *campo cultural* o si, al contrario, seguían perpetuando la segregación de las escritoras<sup>346</sup>. Entre otros interrogantes que han suscitado este tipo de selecciones, la crítica ha reflexionado sobre la pertinencia de emplear la denominación «de género». Por su parte, críticos como José María Balcells<sup>347</sup> y Laura Scarano<sup>348</sup> consideran que resulta problemático llamar antología de «de género» a aquellas selecciones que únicamente incluyen a mujeres y no hacerlo cuando los integrantes son hombres exclusivamente. Es decir, como si el «género» fuera exclusivamente femenino. A su juicio esta distinción tiene consecuencias negativas para las autoras, debido a que esta denominación, antología de género, identifica a la mujer como lo diferente, lo *otro*, y por tanto refuerza la idea de que, como desarrolló Pierre Bourdieu en su ensayo *La dominación masculina*, el sujeto masculino es universal<sup>349</sup>.

A tenor de lo expuesto, queda demostrado que «el boom» de la literatura escrita por mujeres a partir de la Transición fue relativo. Esto nos obliga a valorar el supuesto auge de la literatura escrita por mujeres en términos cualitativos más que cuantitativos por ser un fenómeno, más que masivo, novedoso. Novedoso no tanto porque hasta la década de los ochenta no hubiera habido mujeres escritoras, sino porque hasta ese momento la atención que habían recibido había sido aún más escasa. No es casual, por ejemplo, que no fuera hasta el año 1978, a finales de la Transición, cuando por primera vez desde su fundación en 1714 la Real Academia de la lengua española aceptara la candidatura de una mujer, la escritora Carmen Conde, como miembro numerario de la institución. Cabe indicar que en el siglo XIX esta institución había declinado la propuesta de Emilia Pardo Bazán, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Maria Moliner debido a su identidad de género<sup>350</sup>. Como hemos señalado, la significación de este acontecimiento no es baladí puesto que la importancia que desde finales del siglo XX viene cobrando la literatura escrita por mujeres en España se vincula, principalmente, al incremento de políticas de igualdad que han impulsado la patrimonialización de la obra

---

<sup>346</sup> Freixas, *Literatura y mujeres*, p. 65 y Balcells, «Del género de las antologías...», pp. 636; 648.

<sup>347</sup> Balcells, «Del género de las antologías...», p. 635.

<sup>348</sup> Scarano, cit., p. 48.

<sup>349</sup> «Lo típico de los dominadores es ser capaces de hacer que se reconozca como universal su manera de ser particular». Pierre Bourdieu (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, J. Jordá (trad.), p. 82.

<sup>350</sup> Belén Remacha (2016): «La curiosa misoginia de la RAE», *El diario*, 5 de abril de 2016.

artística y literaria de este colectivo<sup>351</sup>. Al hilo de esta reflexión, resulta muy ilustrativo traer a colación el argumento que ofrecía Laura Freixas a propósito de este paradójico fenómeno:

La conclusión está clara: las mujeres son minoría. Son minoría entre los escritores de lengua española cuyas obras publican actualmente las principales editoriales españolas; lo son tanto en narrativa como en ensayo y poesía, y lo son también entre los autores más vendidos. Entonces, ¿por qué dan tanto que hablar? [...] ¿Por qué los medios de comunicación dan a las escritoras una relevancia tan fuera de proporción con su importancia numérica? En primer lugar, porque la presencia de mujeres en territorios tradicionalmente –y todavía hoy, mayoritariamente– masculinos es una novedad, y como tal, es noticia<sup>352</sup>.

De hecho, a pesar de que la cifra de autoras en las obras generales continuara distando mucho de ser paritaria durante las últimas décadas del siglo XX, e incluso se las tratara con condescendencia, como ilustran las palabras de Ramón Buenaventura en *Las diosas blancas*<sup>353</sup>, y en muchos casos con menosprecio<sup>354</sup>, paradójicamente la

---

<sup>351</sup> Naval, cit., p. 62.

<sup>352</sup> Freixas, *Literatura y mujeres*, p. 35.

<sup>353</sup> «Hasta hace poco, la poesía escrita por mujeres no se había distinguido de la escrita por hombres más que sobre dos características: la escasez y la inferior calidad [...] En cuanto a la inferior calidad de la poesía escrita por mujeres, no busco ofender: es un hecho, consecuencia inevitable de la recién mencionada escasez de poetas femeninos». Buenaventura, cit., pp. 15-16.

<sup>354</sup> Xelo Candel Vila aporta un buen número de ejemplos de esta discriminación. Entre otros, cabe citar las palabras del antólogo José Luis García Martín: «Es algo más que una moda: es casi una pesadilla. Nunca se han publicado tantos libros escritos por mujeres; nunca se han elogiado tantos libros tan detestablemente escritos [...] se pretende llevar a cabo una “discriminación positiva”: reducir casi hasta el mínimo las exigencias selectivas cuando se trata de una mujer. El resultado ha sido contraproducente: ahora, al leer un libro de una poetisa, el lector se pone siempre en lo peor». Citado en Candel, cit., p. 24. Otro comentario de este tipo lo encontramos en la reseña que Javier Sánchez Menéndez hizo de *Las diosas blancas*: «Ellas introducen una tendencia desconocida en la lírica española: la poesía vacía. Ya está bien –le indicaba a mi amigo poeta– que nos carguen de amoríos absurdos, y que todas hablen de lo mismo: “El güisqui de anoche” o “el chico de los pantalones azules que me sacó a bailar”. Dicen que la poesía lo es todo, pero el todo deja de ser algo cuando no es nada, y eso es lo que le ocurre a esta poesía. No deja, sin embargo, de ser un divertimento [...] todo un divertimento absurdo. Creo que si agrupamos los poemas de estas señoritas y los vamos haciendo aparecer sin saber de quién es quién, seguro que no acertaríamos. ¡Son las modas!». Javier Sánchez Menéndez (1987): «*Las diosas blancas*», *ABC*, 9 de octubre de 1987, p. 18. Desgraciadamente, este tipo de comentarios ofensivos no son cosa del pasado, sino que se siguen perpetuando en pleno siglo XXI. Son de sobra conocidas las desafortunadas declaraciones que el editor Jesús García Sánchez (Chus Visor) otorgó al medio *El Cultural* el 26 de junio de 2015: «La poesía femenina en España no está a la altura de la otra, de la masculina, digamos, aunque tampoco es cosa de diferenciar. Desde luego, si vas a coger a las poetas desde el 98 para acá, es decir, todo el siglo XX, no ves ninguna gran poeta, ninguna, comparable a lo que suponen en la novela Ana María Matute o Martín Gaité. No hay una poeta importante ni en el 98, ni en el 27, ni en los 50, ni hoy.

creciente presencia femenina en las letras españolas se consideró como uno de los rasgos definitorios del panorama finisecular, tal como señalaron, entre otros, Fernando Valls<sup>355</sup> y Jaime Siles<sup>356</sup>. Para ejemplificar este argumento remitiremos al análisis que hizo Juan Cano Ballesta sobre esta cuestión:

Un fenómeno muy llamativo de la literatura reciente es la abundancia de obra lírica escrita por mujeres [...] Los años ochenta y noventa del siglo XX viven la fulgurante aparición de una gran cantidad de mujeres poetas de extraordinario relieve, que además escriben una lírica de un vigor expresivo y una vitalidad insólitos. Unas siguen más o menos los gustos de la poesía del momento, mientras que otras adoptan actitudes muy innovadoras y subversivas. María Victoria Atencia, Amparo Amorós, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, María del Carmen Pallarés, Concha García, María Sanz, Blanca Andreu, Almudena Guzmán, Luisa Castro, Juana Castro, Amalia Iglesias o Andrea Luca [...] No puedo dejar de hacer mención especial de Ana Rossetti, que en libros como *Los devaneos de Erato* (1980), *Dióscuros* (1982), *Indicios vehementes* (1985) o *Devocionario* (1986) trata temas sexuales y eróticos con cierta nobleza y candor mezclado con sensualidad, erotismo e ironía, en una ética hedonista alejada de la rígida moral cristiana [...] Ana Rossetti abre la brecha a numerosas mujeres que cultivan el poema erótico en estilos muy diversos y con gran riqueza de tonos y recursos [...]»<sup>357</sup>.

A nuestro juicio, Cano Ballesta diagnóstica certeramente los dos aspectos más

---

Hay muchas que están bien, como Elena Medel, pero no se la puede considerar, por una Elena Medel, hay cinco hombres equivalentes». Chus Visor en Nuria Azancot (2015): «Chus Visor: “Dicen que los novelistas son vanidosos pero hay cada poeta”», *El Cultural*, 26 de junio de 2015. <https://elcultural.com/chus-visor-dicen-que-los-novelistas-son-vanidosos-pero-hay-cada-poeta>

<sup>355</sup> «A comienzos de los ochenta, como eco de lo que sucedía en otras literaturas, empezó a hablarse en nuestro país del surgimiento de lo que se llamó literatura femenina. Ni que decir tiene que siempre habíamos tenido excelentes escritoras –valgan Rosa Chacel, Mercè Rododera, Ana María Matute o Carmen Martín Gaité, como ejemplos recientes, e igualmente también se había usado la narrativa como vehículo para difundir las ideas feministas (por ejemplo, en los relatos de la hoy olvidada Carmen de Burgos, Colombine). Por tanto, el fenómeno, en uno u otro sentido, bien poco tenía de novedoso. Pero indudablemente no se trataba de eso, no era una cuestión de novedad, sino de oportunidad histórica de sensibilidad epocal. Aunque también debemos entenderlo como un fenómeno producto de los intereses de un mercado que necesita hallar resquicios, filones inéditos, para colocar sus productos. Así, tanto la prensa como algunas revistas especializadas, debido al interés que suscitaba sobre todo entre el público más joven, insistieron en su surgimiento presentándola como algo nuevo y peculiar [...] Lo evidente es que en estos últimos años el número de obras de ficción escritas por mujeres ha aumentado considerablemente, por lo que su calidad no debe tardar en aumentar y nuevos nombres deben unirse a los de Esther Tusquets y Cristina Fernández Cubas». Valls, «La literatura femenina...», p. 13.

<sup>356</sup> Jaime Siles (1991): «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, 122-123, p. 149.

<sup>357</sup> Juan Cano Ballesta (2001): «Poesía escrita por mujeres y neoerotismo», *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra, pp. 39-41.

relevantes de este fenómeno socioliterario. El primero de ellos es la cada vez más notable presencia de la mujer en el panorama literario como una de las novedades más llamativas del paisaje cultural de los años de la democracia, como ha corroborado recientemente Antonio Jiménez Millán: «Según mi criterio, la consolidación de la literatura escrita por mujeres es el aspecto que mejor define la época de la Transición a la democracia, más incluso (o al mismo nivel) que la desaparición de la censura»<sup>358</sup>. Principalmente, porque poco a poco esta presencia fue dejando de ser excepcional para ir paulatinamente normalizándose, sin que ello quiera decir que a esas alturas del siglo se hubiera producido una situación de igualdad con respecto a sus pares masculinos. Y, en segundo lugar, porque Cano Ballesta pone el acento sobre las creaciones de temática erótica que estaban publicando las escritoras. Aspecto que, como hemos referido previamente, también remarcaron los críticos Fernando Valls<sup>359</sup> y Teresa M. Vilarós<sup>360</sup> a propósito del índice de ventas de la colección «La Sonrisa Vertical». No obstante, no podemos olvidar que en el contexto de la Transición política y durante los primeros años de la democracia la literatura erótica vivió un momento de apogeo generalizado. Por este motivo más adelante problematizamos la cuestión de la radical original que se le ha atribuido a la literatura erótica escrita por mujeres en la España de inicios de la democracia.

### **2.2.1. ¿Es la literatura escrita por mujeres singular? Unas notas sobre «l'écriture féminine» y la literatura feminista**

Aunque no pretendemos dar una respuesta unívoca al inmenso interrogante que da título a este epígrafe, sí que resulta esencial que nos detengamos en la enconada polémica que ha generado. Especialmente porque a partir de la década de los años ochenta y al calor del debate sobre el supuesto *boom* de la literatura escrita por mujeres surgieron toda una serie de discusiones de índole teórica sobre la especificidad de la literatura de autoría femenina. En este contexto las mujeres españolas –antólogas, críticas y escritoras– comenzaron a proponer sus propias concepciones sobre este fenómeno socioliterario.

---

<sup>358</sup> Antonio Jiménez Millán (2020): «Democracia, identidad y cambio (En torno a la poesía española durante la Transición)», *Artífara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20.2. Monográfico «Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI», p. 88.

<sup>359</sup> Valls, «La literatura erótica en España...», p. 29.

<sup>360</sup> Vilarós, cit., p. 221.



Ejemplo de ello son los ensayos «Hipótesis sobre una escritura diferente» (1981) de Marta Traba, «¿Escritura femenina?» (1981) de Elena Araujo y «Literatura femenina: ¿un lenguaje prestado?» (1982) de Carme Riera.

Retrotrayéndonos en el tiempo, ha de señalarse que la distinción entre la literatura escrita por mujeres de aquella que producen los hombres se estableció por primera vez en el siglo XIX. Como estudió la hispanista Susan Kirkpatrick<sup>361</sup>, en torno a 1840, en pleno Romanticismo, emergió por primera vez en la historia de la literatura española una generación de poetisas, entre cuyos nombres destacaron los de Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Sofía Casanova y Rosalía de Castro, que en número excedía la excepcionalidad de los siglos anteriores y que fue reconocida como tal por sus contemporáneos debido, principalmente, a que a finales del siglo XIX sus composiciones habían ocupado miles de páginas de la prensa. La afluencia de versos escritos por autoras fue tal que en esta época se crearon las primeras revistas especializadas para mujeres. Sin embargo, en este momento a la mujer escritora se le concedió una «liberación solo relativa» pues únicamente se les otorgaba «la autoridad de escribir como mujer», lo que suponía que «la poeta tenía que manifestar en su escritura las mismas características que se le exigían en el campo social»<sup>362</sup>. De esta manera, la relegación de la mujer al ámbito de lo doméstico al amparo del modelo normativo del «ángel del hogar» impulsado por la ideología liberal burguesa se tradujo en la escritura de un sujeto literario al que se le presuponía una subjetividad plegada a las funciones de madre y cuidadora, con la consiguiente imposibilidad de expresión de toda una serie de intereses atribuidos al varón, tales como el deseo sexual, la ambición o los asuntos públicos<sup>363</sup>. De modo que los temas que le estaban permitidos tratar eran escasos: fenómenos naturales y efusiones sentimentales adecuadas a la psicología que se le había impuesto. No obstante, en algunos casos excepcionales, como por ejemplo Carolina Coronado con su poema «Libertad», lograron enunciar una crítica de su situación social<sup>364</sup>. Otro de los modos mediante el cual se evidenció esta radical separación entre la poesía escrita por hombres y aquella que producían las mujeres fue la denominación: mientras que a los hombres se les llamaba poetas a las mujeres, en

---

<sup>361</sup> Kirkpatrick, *Antología poética...*, pp. 8-10. Véase también Susan Kirkpatrick (1991): *Las románticas: escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Madrid, Cátedra.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>363</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

<sup>364</sup> *Ibid.*, pp. 16-17; 22; 30-31

cambio, se les decía poetisas. El término poetisa no era un halago, más bien al contrario, ya que distinguía la poesía escrita por hombres de aquella que hacían las mujeres justificándose en criterios biológicos y subjetivos a la par que se empleaba para menospreciar las obras de autoría femenina<sup>365</sup>, como evidencia el testimonio que el poeta nicaragüense Rubén Darío legó a propósito de esta cuestión:

En este siglo las literatas y poetisas han sido un ejército, a punto de que cierto autor ha publicado un tomo con el catálogo de ellas —y no las nombra a todas—. [...] En cuanto a la mayoría innumerable de Corinas cursis y Safos de hojaldre, entran a formar parte de la abominable *sisterhood* internacional a que tanto ha contribuido la Gran Bretaña con sus miles de *authoress* [sic]<sup>366</sup>.

Más adelante, en el siglo XX, al calor de los movimientos feministas en Occidente, varias corrientes de teoría literaria plantearon nuevamente la cuestión sobre la especificidad de la literatura que producen las mujeres. Principalmente, la crítica feminista anglo-americana y la francesa<sup>367</sup>. Dentro de la escuela americana destacó la aparición de tres importantes estudios: *Literary Women* (1976), de Ellen Moers; *A Literature of Their Own* (1977), de Elaine Showalter y *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert y Susan Gubar<sup>368</sup>. Especial atención merece el ensayo *A Literature of Their Own: British women novelists from Brontë to Lessing* (1977), de Elaine Showalter. En este trabajo Showalter propone lo que posteriormente en «Toward a Feminist Poetics» (1979) denominará como «ginocrítica» y que consiste, a grandes rasgos, en el estudio de la historia, los estilos, los temas, los géneros y las estructuras de la literatura producida por las mujeres<sup>369</sup>. De este modo en *A Literature of Their Own*, en el que toma como referencia la tradición literaria británica, Showalter distingue tres etapas: la primera denominada como fase «femenina», comprendida entre 1840 y 1880, que, a su juicio, se caracteriza por imitar los modelos estéticos establecidos por la

---

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 9. Es preciso apuntar que en la actualidad aún existe un acalorado debate sobre la pertinencia de la utilización de este término, como evidencia el documental *Se dice poeta* (2014) de Sofía Castañón. Véase también José María Balcells (2009): «Del término “poetisa”: aceptaciones y repulsas», *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*, León, Universidad de León, pp. 11-20.

<sup>366</sup> Rubén Darío (1901): «La mujer española», *España contemporánea*, París, Garnier Hermanos, pp. 381-382.

<sup>367</sup> David Viñas Piquer (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, p. 554.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 556.

<sup>369</sup> Moi, cit., p. 85.

tradición dominante e interiorizar sus puntos de vista sobre los roles sociales; la segunda, que denomina como fase «feminista», la cual abarca el periodo comprendido entre 1880 y 1920, al ser una fase de reacción contra los modelos y valores patriarcales asumidos por las generaciones de escritoras precedentes y por la emergencia de la defensa de los derechos de las mujeres; y, finalmente, la denominada fase «de la mujer», que arranca en 1920 y continúa hasta nuestros días, que se caracteriza por ser una fase marcada por el autodescubrimiento y la búsqueda de la identidad. Conviene no perder de vista que la teoría de Showalter es una propuesta que se limita a un marco muy concreto: la literatura escrita por mujeres en lengua inglesa<sup>370</sup>.

Por otra parte, la teoría feminista francesa conocida como «feminismo de la diferencia»<sup>371</sup>, referida previamente, cuyas máximas exponentes fueron Luce Irigaray, Julia Kristeva y Hélène Cixous, surgió en torno al grupo *Psicoanálisis y política* que se creó en 1973 en la estela que dejó el movimiento *sesentayochista*<sup>372</sup>. Como es sobradamente conocido, en mayo del 68 tuvo lugar en París una revuelta estudiantil en el contexto de un ambiente intelectual muy politizado. En esta corriente teórica influyeron notoriamente las ideas marxistas y también el psicoanálisis, sin olvidar la importante huella que dejó la filosofía post-estructuralista de pensadores como Jacques Derrida y Gilles Deleuze<sup>373</sup>. Las obras más representativas del feminismo de la diferencia fueron *Speculum de l'autre femme* (1974) y *Ce sexe qui n'est pas un* (1977), de Luce Irigaray, además de *Le rire de la Méduse* (1975) y *La jeune née* (1975), de Hélène Cixous. El objetivo principal de estas teóricas era indagar en la naturaleza de la subjetividad femenina, que según sus presupuestos radicaba en la diferencia corporal<sup>374</sup>.

---

<sup>370</sup> *Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>371</sup> *Ibid.*, pp. 115-118.

<sup>372</sup> Viñas Piquer, cit., p. 561.

<sup>373</sup> «Deleuze se declara partidario de una diferencia que quiere validar lo-otro, la diferencia en tanto que alteridad entendida como lo que no es idéntico, como lo-Otro que rompe la unicidad de toda identidad. Y, de este modo, la diferencia en el pensamiento postmoderno viene a convertirse en el reverso de la identidad, que se lee como la ficción de ese sujeto de la modernidad [...] Las tesis que Derrida y Deleuze ponen en juego –en el sentido de la diferencia como recambio conceptual de lo idéntico– son aplicadas al análisis de las grandes doctrinas del pensamiento. Y con estas urdimbres teóricas se teje el cesto conceptual del discurso de la diferencia». Luisa Posada Kubissa (2005): «La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray», en C. Amorós y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización (Del feminismo liberal a la posmodernidad)*, Madrid, Minerva ediciones, pp. 254-256.

<sup>374</sup> «Se trata, para las mujeres, de aprender a describir y conservar un magnetismo distinto, así como (de describir y preservar) la morfología de un cuerpo genérico, entre cuyos caracteres específicos y particularidades son fundamentalmente las mucosidades». Irigaray en *Ibid.*, p. 260.

De este modo, se pensaba en la categoría mujer en términos de lo-Otro, es decir, aquello que queda fuera del orden masculino:

El cuerpo femenino servirá, pues, de núcleo para un nuevo discurso que se oponga al discurso patriarcal y, en conexión con él, situará el placer (la *jouissance*) de la mujer, que es la mayor amenaza para el discurso masculino puesto que representaría su irreductible «exterioridad». El placer femenino escapa a todas las dicotomías del pensamiento binario logocéntrico; tampoco tiene cabida dentro del falocentrismo patriarcal, ni siquiera puede pensarse desde la lógica especular<sup>375</sup>.

Ligada a esta cuestión, estas teóricas reflexionaron sobre la especificidad del modo de expresión de las mujeres. De hecho, en las obras citadas aparecen conceptos tan cruciales como «*parler-femme*», teorizado por Luce Irigaray<sup>376</sup>, y «*écriture féminine*», acuñado por Hélène Cixous<sup>377</sup>. Para ilustrar esta cuestión es preciso que nos detengamos en el concepto «escritura femenina» (*écriture féminine*) de Hélène Cixous. En su teoría Cixous plantea la necesidad de encontrar un modo de expresión para la mujer que le sea propio y que le permita escapar de los esquemas binarios del falo-logocentrismo que la han oprimido y silenciado<sup>378</sup>. De modo que el concepto «*écriture féminine*» alude a una forma de expresión que, según la filósofa francesa, es propia de las mujeres y cuya distinción con respecto al lenguaje de los hombres radica en la diferencia biológica y corporal que existe entre ambos:

---

<sup>375</sup> Asunción Oliva en *Ibid.*, p. 260.

<sup>376</sup> A continuación, citamos la definición que otorga Luce Irigaray a su concepto «*parler-femme*»: «“Ella” es indefinidamente otra en sí misma. Esa es indudablemente la razón de que se le denomine temperamental, incomprensible, perturbada, caprichosa— por no mencionar su lenguaje, en el que “ella” se evade en todas las direcciones y en el que “él” es incapaz de discernir la coherencia de todo significado. Las palabras contradictorias parecen un poco locas para la lógica de la razón e inaudibles para el que escucha con cuadrículas ya preparadas, un código preparado de antemano. En sus afirmaciones —al menos cuando ella se atreve a expresarse— la mujer se retoca constantemente. Ella meramente separa de sí misma cierto parloteo, una exclamación, un secreto a medias, una frase dejada en suspenso— cuando vuelve a ello, es solo para empezar otra vez desde otro punto de placer o de dolor. Hay que escucharla de manera diferente para oír un “otro significado” que está constantemente en el proceso de entretenerse, al mismo tiempo abrazando incesantemente las palabras y, aun así, desechándolas para impedir que se conviertan en algo fijo, inmovilizado. Porque cuando “ella” dice algo, ya no es idéntico a lo que ella quiere decir. Y, aún más, sus afirmaciones nunca son idénticas a nada. Su rasgo distintivo es un rasgo de contigüidad. Ellos tocan(se). Y cuando vagan demasiado lejos de esta proximidad, ella para y empieza de nuevo desde “cero”: su órgano sexual-corporal». Irigaray en Posada Kubissa, cit, p. 275.

<sup>377</sup> Moi, cit., pp. 153-154.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 115.

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ría por tener que decir la palabra [...] Las mujeres son cuerpos y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por lo tanto, más escritura [...] Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia [...] Al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extravío del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones<sup>379</sup>.

Tras lo expuesto cabe indicar que en la década de los años ochenta en España se reabrieron estos debates, tal como demuestran los ensayos de Carme Riera<sup>380</sup> y Marta Traba<sup>381</sup> previamente citados. De hecho, es fácil constatar que en un gran número de trabajos sobre la escritura de Ana Rossetti se emplea el concepto «*écriture féminine*» teorizado por Hélène Cixous junto a los de literatura femenina, feminista y de mujer elaborados por Showalter. Especialmente ilustrativo es el trabajo de Sharon Keefe Ugalde «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti»<sup>382</sup>. Sin embargo, en la presente tesis prescindiremos de esta terminología. Esta toma de postura se debe principalmente a que, como ha apuntado Iris M. Zavala, estos conceptos pertenecen al marco conceptual de una serie de teorías que no son contemporáneas a la producción literaria que nos ocupa y que, además, se desarrollaron para explicar la literatura de

---

<sup>379</sup> Cixous, cit., pp. 58; 61.

<sup>380</sup> Carme Riera (1982): «Literatura femenina: ¿un ejemplo prestado?», *Quimera. Revista de Literatura*, 18, p. 10.

<sup>381</sup> Marta Traba (1981): «Hipótesis sobre una escritura diferente», *Quimera. Revista de Literatura*, 13, p. 11.

<sup>382</sup> Sharon Keefe Ugalde (1990): «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti», *Siglo XX/ 20th Century*, 7, pp. 24-29. Asimismo, Ugalde emplea este utillaje conceptual en su antología *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991), Madrid, Siglo XX. En esta línea, véase también Antonio Merino Madrid (2015): *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, UNED.

tradiciones culturales que no son la hispánica<sup>383</sup>. A ello cabe añadir que consideramos controvertido emplear el concepto de «*écriture féminine*» de Cixous. A pesar de los esfuerzos de Hélène Cixous por otorgar un sentido positivo y liberador para la mujer a la idea de «*écriture féminine*», lo cierto es que termina dotándolo paradójicamente de un significado profundamente metafísico, tal como advirtió Toril Moi<sup>384</sup>. Esto se debe a que para Cixous, al igual que para el resto de teóricas del feminismo de la diferencia, la actividad intelectual de las mujeres, en particular su escritura, está condicionada por su biología y específicamente por su capacidad reproductora, entendiendo tal capacidad en un sentido trascendente<sup>385</sup>. Idea que la lleva a afirmar que la mujer tiene una economía libidinal diferente a la del hombre. Es más, según Cixous, mientras que el hombre siempre entabla sus relaciones con base en una lógica de intercambio calculado, la mujer, por el contrario, actúa de forma altruista a la hora de relacionarse con los demás. Y, por lo tanto, tal diferencia se refleja en los textos que producen respectivamente los sujetos de cada género:

Existe un vínculo entre la economía de la feminidad, la subjetividad abierta, pródiga, esa relación con el otro en la que el don no calcula su objetivo y la posibilidad del amor; y entre esta «libido del otro» y la escritura, hoy en día. Imposible, actualmente, definir una práctica femenina de la escritura, se trata de una imposibilidad que perdurará, pues esa práctica nunca se podrá teorizar, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico [...] En la mujer siempre existe, en cierto modo, algo de «la madre» que repara y alimenta [...] En la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca<sup>386</sup>.

---

<sup>383</sup> Iris Zavala (1993): «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista», en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (eds.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I., *Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, pp. 41; 43.

<sup>384</sup> «No hay ninguna duda de que Cixous intenta explícitamente dar a su exposición de las dos “economías libidinosas” un carácter derrideano. Advierte, por ejemplo, que “hay que tener cuidado con caer ciega o complacientemente en interpretaciones ideológicas esencialistas” y se niega a aceptar cualquier teoría que proponga un origen temático del poder y la diferencia sexual. Sin embargo, no solo perjudica a este esfuerzo su biologismo: en sus alusiones a un modo de escribir específico de las mujeres, parece empeñada en suscitar casos absolutamente metafísicos». Moi, cit., p. 123.

<sup>385</sup> Posada Kubissa, cit, p. 284.

<sup>386</sup> Cixous, cit., pp. 54; 56-57.

Es decir, Cixous de algún modo viene a decir que lo femenino es una esencia, y no algo aprendido y transmitido por la cultura, y que por ello es radicalmente distinto a lo masculino. En definitiva, aquello que queremos poner de relieve es que la teoría de la diferencia abanderada por Cixous únicamente contempla que la escritura puede ejercerse o bien por un hombre o bien por una mujer. Y, además, atribuye a cada una de estas dos subjetividades características opuestas: la racionalidad y el interés, propios, a su juicio, de la masculinidad, frente al altruismo maternal correspondiente a la subjetividad femenina que, según su criterio, son intrínsecas a todo individuo que se corresponde con uno u otro género. Esta radical distinción termina cayendo en el puro esencialismo. Pero, ¿qué ocurre con las identidades que no encajan en estos reductores esquemas? ¿qué tipos de textos producirían? Desde luego, Cixous no se plantea siquiera que pueda existir tal posibilidad. En parte, esta es la razón por la que, como planteaba Iris Zavala con respecto a la literatura hispánica, no consideramos válida la hipótesis de que exista una «escritura femenina»:

El basar la diferencia en factores biológicos tiene una serie de consecuencias y una historia de fracasos, ya que supone que el cuerpo es un destino inconmesurable y que cualquier intento de cuestionar los roles sexuales va contra el orden natural (o *contra natura*). Como argumento extremo, el biologismo se ha descartado, así como al centrar la diferencia en la experiencia específica femenina (la maternidad, la ovulación y toda otra experiencia biológica diferente). El argumento es que estas experiencias suponen un mundo emocional y perceptivo distinto, y por tanto las mujeres no perciben el mundo ni los objetos de la misma forma que los hombres [...] Si el biologismo, la experiencia y el psicoanálisis parecen limitados para explicar la diferencia sexual, creo que es prioritario en nuestro replanteamiento feminista de la historia literaria el considerar no la diferencia biológica sino los constructos o construcciones culturales que permiten reproducirla<sup>387</sup>.

---

<sup>387</sup> Zavala, «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista», pp. 41; 43-44. En esta línea también cabe referir el siguiente fragmento: «Ni el biologismo ni el esencialismo pueden aceptarse pasivamente, pero igualmente importante es distinguir entre sexualidad y discurso genérico, que si bien están ligados y se refuerzan mutuamente, no son lo mismo. Aún más importante (y difícil) es no caer en la trampa de suponer que los textos escritos por mujer producen un tipo de subjetividad diferenciada sexualmente, distinta a los que producen los textos masculinos; o que la sexualidad (el deseo) sea masculino y el discurso genérico femenino». *Ibid.*, p. 51.

En esta línea, como opinan autoras y críticas como Soledad Puértolas<sup>388</sup> y Ana Díaz-Plaja<sup>389</sup>, consideramos que la concepción esencialista en la que acaba incurriendo el marbete de la «escritura femenina» a la postre perjudica a las autoras. Lo que pretendemos expresar es que imponer unas características o tratar de demostrar la especificidad en el modo de hacer literatura que tienen las mujeres termina cayendo en las mismas vaguedades en las que, salvando las distancias y si se me permite la comparativa, terminó incurriendo el Romanticismo, que separó la poesía femenina de la poesía general. Es decir, que esta separación tan radical acaba siendo perjudicial para la obra de las autoras. No solo porque se las desgaja de un movimiento más amplio y general, sino por que al mismo tiempo al aglomerar al conjunto de las escritoras bajo el paraguas de la «escritura femenina» se niega la singularidad de cada una de ellas. A este respecto, resulta muy interesante aportar la perspectiva de la propia Ana Rossetti sobre el debate acerca de la validez del concepto de «escritura femenina»:

Para mí está agotado desde el inicio, porque yo siempre he querido que se me considere y que se me juzgue por mi escritura. Naturalmente la ha escrito una mujer, es obvio, pero se me tiene que tratar como a cualquier otro escritor, ver cuáles son mis fuentes, cuáles mis influencias, cómo utilizo la metáfora, cómo trato el lenguaje, cuáles son mis objetivos y cómo los cumplo... lo que se hace con cualquier otro escritor, y no encasillarme en estudios feministas o psicoanalíticos, o querer a partir de mí ir en busca de una solución a problemas que las mujeres han padecido durante siglos, por muy reales que estos sean<sup>390</sup>.

---

<sup>388</sup> «¿Por qué razón se nos lanza con tanta insistencia esta insidiosa pregunta a las mujeres que escribimos, mientras que a los hombres se les deja maravillosamente en paz? [...] ¿por qué a nadie se le ocurre dirigir el interrogatorio hacia los hombres que escriben?, ¿es que ellos no tienen circunstancias ni limitaciones?, ¿qué hemos hecho las mujeres para que solo se nos mire a nosotras con esa particular suspicacia?, ¿solo nosotras estamos marcadas por nuestro sexo? ¿Es que todos los hombres que escriben se olvidan —o la trascienden— de su estupenda o terrible condición masculina cuando escriben?, ¿será verdad que los hombres son más libres que las mujeres?». Soledad Puértolas (1996): «Literatura masculina», *El País*, 1 de septiembre de 1996.

<sup>389</sup> «No caigamos en la fácil tentación de dibujar un estilo “de mujer” en el que coloquemos automáticamente a todas las féminas que escriben. Esto sería tan absurdo como decir que Proust escribe como Molière por el mero hecho de que los dos son franceses. Cada mujer se enfrenta con la creación desde sus propias características, desde su individualidad, desde su personalidad única, su manera de entender el mundo». Ana Díaz-Plaja (1978): «Acotaciones a un seminario sobre Virginia Woolf», *Camp de l'Arpa*, 47, Monográfico «La mujer en la literatura», pp. 29-30.

<sup>390</sup> Ana Rossetti en Luis Bravo (2002): *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT, p. 111. Y no menos interesantes resultan las siguientes declaraciones: «Es una carga el que por ser mujer se tenga que escribir como mujer, signifique eso lo que signifique. A ningún hombre se le exige que cumpla con su papel de hombre, sino con su condición de artista. Eso



Por otra parte, está la cuestión de la existencia de la literatura «feminista». Es decir, como plantean, entre otras, Gabriela Mora<sup>391</sup>, Susana Reisz<sup>392</sup> y María Jesús Fariña Busto<sup>393</sup>, en la línea del concepto teorizado por Elaine Showalter, la literatura feminista es aquella que sirve a un propósito emancipador de la mujer y cuyo horizonte es la reivindicación de la igualdad entre los representantes de los distintos géneros y, por ello, puede ser producida tanto por autoras como por autores. Esto quiere decir que no todas las mujeres que escriben literatura lo hacen con un fin liberador o en aras de alcanzar la igualdad entre géneros por el hecho de que sean mujeres, sino que de manera consciente o inconsciente pueden estar transmitiendo la ideología patriarcal dominante. En el caso de Rossetti, ella ha declinado que se la denomine como autora feminista<sup>394</sup>. Por este motivo, tras lo expuesto cabe indicar que, para evitar tropezar con imprecisiones teóricas y a fin de no forzar al objeto de estudio, la producción erótica de Ana Rossetti, para que encaje en corsés terminológicos, hemos apostado por emplear la expresión descriptiva «literatura escrita por mujeres» que no hace referencia a ninguna praxis literaria ni alude a ningún tipo de particularidad estilística. Nuestra apuesta responde a que partimos de la idea de que no existen características propias que puedan aplicarse a todo el conjunto de obras escritas por mujeres por el hecho de ser biológicamente mujeres, sino que es preciso detenerse a estudiar los movimientos y las corrientes a los que se adscribe cada una y valorarlas en función de los propios textos.

---

prueba que seguimos siendo la particularidad, la excepción, “la otra cosa” y no se nos deja salir de allí». Ana Rossetti en Jasmina Arsova, Carolina Kendrick-Alcántara y Alison Li (2006), «Una conversación con Ana Rossetti», *Mester*, 35, pp. 93.

<sup>391</sup> Gabriela Mora (1982): «Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas», en G. Mora y K. S. Van Hooft, *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Michigan, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, p. 4.

<sup>392</sup> «Literatura sustentada en una ideología feminista y que, en consecuencia, expresa de modo manifiesto la disidencia utilizando estrategias discursivas que se proponen subvertir la lógica patriarcal desde el interés específico de las mujeres. Queda por examinar, también aquí, la posibilidad de participación de los hombres en semejante actividad y, en tal caso, qué variantes de escritura pueden derivarse de ella». Susana Reisz (1990): «Hipótesis sobre el tema “escritura femenina e hispanidad”», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, p. 202.

<sup>393</sup> «Literatura feminista no es, y no puede ser entendido de ese modo, sinónimo de literatura sobre mujeres o para mujeres o de un tipo de literatura panfletaria: la literatura feminista implica un planteamiento, una perspectiva, una conciencia y una posición crítica sobre las cuestiones de género. Y con esos elementos como marco se fabrican las actuaciones y relaciones de los personajes, el mundo visibilizado, las coordenadas y parámetros de ese mundo y la mirada reflexiva o crítica sobre el mismo, el rechazo a los estereotipos y la consignación de modelos que les hagan frente». Fariña Busto, cit., p. 34.

<sup>394</sup> Rossetti en Ugalde, *Conversaciones y poemas*, p. 151.

### 2.2.2. El erotismo y la pluma femenina

En la línea de lo apuntado hasta el momento, partimos de la hipótesis de que no existe ni formalmente ni ideológicamente una literatura escrita por mujeres que se diferencie de aquella que escriben los hombres. Aquello que sí admitimos es que hay ciertos temas que han sido tratados con más frecuencia por un colectivo que por otro. Argumento que apoyan críticas y escritoras como Carme Riera<sup>395</sup> y Noni Benegas: «No hay una escritura femenina. Lo que hay son temas compartidos por escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes. Es decir, vivencias cruciales –diferentes a las de los hombres, aunque cada vez menos»<sup>396</sup>. Como muy bien indican estas teóricas y escritoras existen una serie de temas que, por motivos culturales, son más recurrentes en la literatura escrita por mujeres que en aquella que producen los hombres. Por su parte, Laura Freixas<sup>397</sup> señala particularmente aquellos que se vinculan a la biología femenina, como ocurre con el caso de la maternidad; pero el hecho de que sean cuestiones relacionadas con la biología de la mujer no significa obligatoriamente que todas las escritoras escriban o hayan escrito sobre ellos. De hecho, dado que la literatura es un fenómeno histórico y cultural, los temas que han cultivado las mujeres en las letras españolas han ido variando dependiendo del contexto y de la ideología dominante. Mientras que el tema de la maternidad fue enormemente cultivado por las mujeres de la generación de la posguerra, como puede advertirse en la trayectoria de Carmen Conde o Ángela Figuera Aymerich, y por supuesto, previamente había sido el tema por excelencia de las poetisas románticas<sup>398</sup>, este asunto perdió peso en las trayectorias de las primeras generaciones de mujeres que empezaron a publicar en la Transición e inmediata democracia<sup>399</sup>. Constatación que ha corroborado María del Mar Ramón Torrijos: «Las poetisas de los últimos veinticinco años del siglo XX plasmarán en su obra poética unas inquietudes muy diferentes de aquellas mostradas por las poetisas de los años cincuenta y sesenta, las cuales giraban alrededor del amor romántico, la maternidad, el mundo cotidiano, la religiosidad, los temas sociales, el dolor de la guerra

---

<sup>395</sup> Riera, cit., p. 10.

<sup>396</sup> Noni Benegas en Concha García (1999): «Las poetisas españolas en el fin de siglo», *Ínsula*, 630, p. 10.

<sup>397</sup> Laura Freixas, *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, p. 16.

<sup>398</sup> Susan Kirpatrick (ed.) (1992): *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, pp. 35; 60

<sup>399</sup> Daydí-Tolson, cit., p. 58.

o el desgarrar de la muerte»<sup>400</sup>. Además, mientras que durante la década de los ochenta y noventa la maternidad no fue un tema central en las obras escritas por mujeres, se ha comprobado que en la primera década del siglo XXI ha vivido un repunte, tal como la propia Ana Rossetti ha constatado<sup>401</sup>.

Por otra parte, y volviendo al asunto principal de la presente tesis, la representación del erotismo, consideramos que el hecho de que Ana Rossetti, así como otras tantas escritoras coetáneas, cultivase la temática erótica se debió a que era un asunto que vivió un momento de auge durante el periodo de la Transición y los primeros años de la democracia y cuya presencia impregnó indistintamente las obras de uno u otro género. Tal como hizo notar la antóloga Carmen Estévez a propósito de la obra colectiva *Relatos eróticos*:

El éxito actual de la literatura erótica y de que un buen número de mujeres escritoras lo estén cultivando, podemos achacarlo a diversas razones: dejando a un lado cuestiones puramente editoriales y teniendo en cuenta que podemos estar ante una moda, más o menos pasajera (la literatura, como espejo de la sociedad que es, no se libra del fenómeno de las modas), este tipo de literatura ha supuesto el descubrimiento del erotismo por parte del público como objeto de consumo [...] El hecho de que ahora proliferen las autoras de este tipo de literatura puede ser puramente accidental, o puede deberse a que es más fácil publicar, lo cierto es que hay un público que valora el

---

<sup>400</sup> María del Mar Ramón Torrijos (2018): «Desde la tradición hacia la ruptura: el nuevo sujeto poético femenino en las generaciones finales del siglo XX», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, p. 162.

<sup>401</sup> «Entonces de pronto estamos hablando de unos temas que llevaban tiempo sin tratarse. Lo mismo ocurre con el tema de la maternidad que está aflorando ahora. De pronto se está hablando de la maternidad de una manera completamente diferente de cómo se estaba hablando en otros momentos. Y además desde posturas completamente contrapuestas. Porque al mismo tiempo que ha salido *Querida hija imperfecta*, de Ana Pérez Cañamares, que trata el tema del fracaso como madre o que trata la dificultad, la complejidad de ser madre, el Premio Nacional de Poesía de este año lo ha merecido un libro como *Feliz Idade* de Olga Novo, que es un canto a la maternidad desde otro momento y desde otro punto de vista. Entonces está bien porque la maternidad ya no es ese cliché, es esa convención de la madre con el niño en brazos en postura amorosa, sino que tiene muchas facetas y tiene muchas grietas y tiene muchas maneras de abordarse. Hacía mucho tiempo ese tema no estaba siendo trabajado, a lo mejor alguien podía escribir sobre eso, pero no de manera tan notable como ahora. Por ejemplo, María García Zambrano también habla de la maternidad en *La hija*. Y lo que es más interesante, está siendo trabajado por poetisas de distintas edades que están haciendo una reflexión no de la experiencia que están viviendo, sino de la experiencia que vivieron». Véase el anexo III, «Ana Rossetti en el Aula de Poesía Jordi Jové», pp. 357-358. Para una lectura atenta de esta cuestión, se recomienda consultar: Carmen Medina Puerta (2020): «El tema de la maternidad en las poetisas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20.2, Monográfico «Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI», pp. 183-204.

producto final, que le interesa, independientemente de si es hombre o mujer<sup>402</sup>.

En esta línea, la propia Ana Rossetti ha argumentado a propósito de su trayectoria que «los ochenta eran tiempos eróticos. Fíjate, si no, en las publicaciones de entonces y en las representaciones de las mujeres de entonces, pero yo me he quedado con esa pegatina, qué se le va a hacer»<sup>403</sup>. Con todo, es preciso indicar que antes de la década de los ochenta ya había habido poetisas españolas que habían escrito composiciones de temática erótica. Como muy bien hace notar María Payeras Grau en su ensayo «Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea»<sup>404</sup> a través de la presentación de toda una genealogía de poesía erótica escrita por mujeres en la España del siglo XX. En este sentido, Payeras Grau sostiene que el erotismo no era un tema inédito en la poesía española de autoría femenina hasta la llegada de la Transición, aunque sin duda este sea el periodo de mayor eclosión, sino que a lo largo de la historia de las letras hispánicas pueden encontrarse numerosos ejemplos líricos en los que las poetisas expresan libremente su libido. Sin olvidar mencionar la importante herencia de las románticas españolas, así como la de autoras hispanoamericanas de la talla de Delmira Agustini o Alfonsina Storni, en su trabajo Payeras Grau se centra principalmente en las poetisas españolas del siglo XX: desde las representantes de las vanguardias, como Ernestina de Champourcin o Elisabeth Mulder, las mujeres de la generación de posguerra, como Carmen Conde, Elena Martín Vivaldi o Ángela Figuera, hasta la generación de los cincuenta, entre cuya nómina despuntan los nombres de Francisca Aguirre y Julia Uceda. El propósito último de Payeras Grau es enmarcar la producción lírica de temática erótica de Ana Rossetti dentro de una herencia matrilineal: «La eclosión de una voz como la de Ana Rossetti tiene una potencia extraordinaria y una innegable originalidad que la distingue de cualquier otra, pero no surge de la nada, sino que viene preparada por una corriente subterránea previa que aflora en nuestra literatura de forma cada vez más enérgica»<sup>405</sup>. A través de la exposición de Payeras Grau, hemos querido problematizar la cuestión del carácter

---

<sup>402</sup> Carmen Estévez (1990): *Relatos eróticos*, Madrid, Castalia, pp. 11-12.

<sup>403</sup> Rossetti en López-Cabrales, «Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», p. 85.

<sup>404</sup> María Payeras Grau (2013): «Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 111-142.

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 114.

novedoso de la literatura erótica escrita por mujeres publicada a finales del siglo XX que en algunos casos la crítica ha sostenido, como evidencia la siguiente afirmación de la antóloga Luzmaría Jiménez Faro:

Pero en España no tenemos una tradición de poesía erótica escrita por mujeres: ni en el Siglo de Oro, por supuesto (aunque muchas veces la poesía mística roce los límites del erotismo); ni en el siglo XVIII, a pesar de la influencia francesa con su «literatura galante» femenina que tantas cultivadoras tuvo en otros países; ni en tiempos más recientes, cuando la liberación de la mujer se alcanza en toda Europa manifestándose también en el campo literario y en la expresión poética. La especial estructura de nuestra sociedad, aferrada a unos estrictos esquemas morales, religiosos y de comportamiento; los conceptos del «pudor femenino» y de la «condición femenina», tan arraigados en nuestra educación; y, cómo no, el inveterado machismo hispánico, que imponía el monopolio masculino de ciertos temas (solo para lo literario y conversacional, claro, que para la práctica de esos mismos temas sí se «consentía» la colaboración y el co-protagonismo, naturalmente), impidieron desde siempre a nuestras mujeres manifestar sus sensaciones y sentimientos eróticos con valentía y sinceridad como, estoy segura, muchas hubieran deseado [...] Con la década de los ochenta, y como consecuencia de la libertad de expresión que la democracia trajo consigo, la situación cambia en España de una manera espectacular. Concretamente, la publicación de *Los devaneos de Erato*, de Ana Rossetti, que recibió el Premio Gules en 1980, marca una ruptura y, podíamos decir, señala un camino. Su desenfado, su naturalidad, su deliciosa forma de ironizar y de romper tabúes, vienen a demostrar que la mujer de nuestro tiempo puede aportar mucho, y con una visión muy singular, a la poesía erótica<sup>406</sup>.

---

<sup>406</sup> Luzmaría Jiménez Faro (ed.) (1989): *Breviario del deseo (poesía erótica escrita por mujeres)*, Madrid, Torremozas, pp. 9-10. Arguyendo una explicación similar, Joaquín Caro Romero se excusó de no haber seleccionado a ninguna mujer en la nómina de su *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo* (1973): «Es oportuno hacer referencia aquí a la 1ª *Antología de la poesía sexual latinoamericana*, de Alfredo Tapia Gómez (Buenos Aires, 1969), frondoso panorama en el que van representados ciento veinte poetas –de los que treinta y dos son mujeres– de diecinueve países de habla española. Sin embargo, es evidente que en España hoy se puede trazar y seguir una trayectoria en este sentido temático, aunque numéricamente modesta por razones no demasiado arduas de inspeccionar [...] Entre los veinticuatro poetas agrupados no figura ninguna mujer. Nuestra lírica es tradicionalmente muy “púdica”. La poesía femenina española no se ha atrevido a medirse con el tema en cuestión. A lo más que se ha llegado es a escribir algunos versos de protesta por los bebés *in vitro*. Se comprende. Y ya va siendo hora de que despierte en el país siquiera una Delmira Agustini, una Alfonsina Storni, que, con voz de vanguardia denuncien lo que huele a podrido y provoquen la desintegración de la antigua moral». Joaquín Caro Romero (1973): *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, París, Ruedo Ibérico, pp. 5; 7.

Aquello que tratamos de manifestar es que, si bien es cierto que en la década de los años ochenta se produjo un auge de las manifestaciones eróticas y que, de hecho, Ana Rossetti se convirtió en una de las figuras predominantes, el erotismo siempre ha estado presente en la cultura como parte constituyente e inherente al ser humano e independientemente de su contexto. En este sentido, tratamos de evidenciar que incluso durante el nacionalcatolicismo hubo mujeres como Carmen Conde o Ángela Figuera que cultivaron esta temática. Es más, a Ángela Figuera la censura le abrió un expediente por el carácter voluptuoso de su primer poemario *Mujer de barro* (1948), libro que finalmente logró ser publicado íntegramente<sup>407</sup>. Por ello consideramos arriesgada y parcial la afirmación que lanza Luzmaría Jiménez Faro. De hecho, la propia Rossetti ha denunciado que el empleo de calificativos tan llamativos como «subversiva», «rupturista» o «transgresora» para definir su obra ha tenido consecuencias negativas. Ella denuncia, principalmente, que el olvido, bien involuntario bien deliberado, de la genealogía de escritoras que la precede ha provocado que su producción haya sufrido un perjudicial aislamiento del canon de obras escritas por mujeres:

Hoy en día seguimos igual, como si nunca hubiéramos escrito. Y, la verdad, es que llama la atención, porque en el siglo XX tenemos un largo recorrido: Carmen Conde, Ángela Figuera, Angelina Gatell... En Conde hay mucho erotismo, por ejemplo, que es algo que me han atribuido siempre a mí como si fuera una *rara avis*<sup>408</sup>.

Como muy bien apunta Rossetti, las poetisas de la segunda promoción poética de la posguerra, conocida también como generación del medio siglo o del 50 y formada por las autoras que eran niñas durante la Guerra Civil, también dotaron a sus creaciones de un tono lúbrico y sensual. A pesar de que muchas de estas mujeres vivieron y, en el caso de las más jóvenes, fueron educadas en la España represiva de la dictadura en la que la Iglesia, por medio de la alianza con el Estado, y la Sección Femenina de la Falange transmitían una serie de valores sexistas que imponían a la mujer los obstáculos propios

---

<sup>407</sup> Para una lectura atenta de esta cuestión, véase Lucía Montejo Gurruchaga (2000): «La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (coords.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, p. 170.

<sup>408</sup> Rossetti en Patrón Sánchez, cit., web.

de toda sociedad patriarcal, María Payeras Grau<sup>409</sup> incide en la idea de que encontraron diferentes modos para expresar su deseo libidinoso. A este respecto, es interesante indicar que años antes, en 2007, Sharon Keefe Ugalde constató este mismo hecho en el estudio preliminar de su antología *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*:

Durante la década de los ochenta llamó la atención el brío con que las poetas jóvenes abordaron la temática erótica. Fueron años de una búsqueda de lenguaje para aclamar los cuerpos censurados durante siglos. Pero es importante resaltar que entre las poetas de los 50 y los 70 también hay innovadoras que transforman el papel de la mujer en las historias del amor y celebran el gozo erótico [...] Entre ellas, algunas abordan el tema del gozo sexual con residuos de pudor enmascarado, también aparecen manifestaciones del deseo a partir de alusiones culturalistas, mientras que otras –anticipando la tendencia del fin de milenio– celebran la sexualidad sin disimulo y con nuevo atrevimiento [...] La creación de un sujeto erótico activo, una voz femenina que celebra los placeres corporales, es la principal representación del erotismo entre las poetas de *En voz alta*<sup>410</sup>.

Sin embargo, según Sharon Keefe Ugalde, aquello que diferenciaría la literatura erótica escrita por mujeres a finales del siglo XX frente a la de otros momentos históricos es un importante carácter reivindicativo. En el prólogo de su *sui generis* antología *Conversaciones y poemas* (1991) Ugalde afirma que la exploración del erotismo femenino, como parte del proceso de autodescubrimiento, era la novedad más significativa del panorama poético posterior a 1975 y le atribuye una supuesta reacción de subversión por parte de las escritoras. Además la hispanista americana señalaba dos rasgos fundamentales: por una parte, el cuestionamiento del amor romántico que «ahora es visto por algunas como una especie de cautiverio que niega a la mujer una identidad autónoma» y, por otra, «la transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo, constituyen un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina»<sup>411</sup>. Haciéndose eco de esta hipótesis, María Rosal Nadales en su tesis doctoral asegura que la temática erótica era el modo que habían encontrado las poetas para enfrentarse al falo-logo-centrismo:

---

<sup>409</sup> Payeras Grau, cit., p. 123-124.

<sup>410</sup> Sharon Keefe Ugalde (ed.) (2007): «Estudio preliminar», *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*, Madrid, Hiperión, pp. 53; 55.

<sup>411</sup> Ugalde, *Conversaciones y poemas...*, pp. 8; 12-13.

Uno de los aspectos más significativos a partir de los años ochenta, en cuanto a la toma de postura de nuevos sujetos líricos femeninos, se manifiesta en la expresión textual del amor y del erotismo. La independencia que como sujetos autónomos van adquiriendo las mujeres tiene su correlato en la enunciación poética [...] Las poetisas indagan en el lenguaje nuevos modos de expresión, nombran su cuerpo, no como objeto, sino como sujeto que piensa, ama, desea y cumple con cualquier función fisiológica [...] En la sociedad posmoderna las poetisas, en una gran mayoría, rescatan su papel secundario de la tradición patriarcal para situarse en posturas de equidad con los varones o incluso de superioridad, en aquellas que escriben desde una perspectiva feminista. La musa se ha hecho mayor y reclama el derecho a decir su cuerpo, ejerce el derecho a una sexualidad activa, diseñando su papel o papeles, describe sin ambages el cuerpo del hombre o explicita su deseo por otra mujer; rompe el espejo y aborda desde su escritura la experiencia del sexo vivido o imaginado libre y voluntariamente, el derecho a la fantasía y al logos. Desde esta perspectiva, el erotismo se convierte en un elemento claramente subversivo y marca diferencias entre las poetisas de los ochenta y las anteriores<sup>412</sup>.

No obstante, también consideramos arriesgada esta toma de postura. Especialmente porque, como indica Iris Zavala<sup>413</sup>, hay que distinguir entre escribir asumiendo una determinada identidad sexual y escribir sobre la temática erótica. Resulta fundamental entender que la sexualidad hace referencia al papel que se ocupa dentro de esfera social, mientras que el erotismo es un aspecto que tiene un carácter provisorio y que, además, según lo planteaba Bataille, trata justamente de la ruptura, de la transgresión de las normas sociales. Asimismo, se ha de tener en cuenta que el erotismo había sido cultivado por escritoras anteriores a la década de los ochenta y que, incluso, en muchos casos estas habían abordado el erotismo sáfico haciendo gala de una postura contraria a la moral imperante, como ejemplifica el caso de Ángeles Vicente

---

<sup>412</sup> Rosal, *Poesía y poética en las escritoras españolas...*, p. 672.

<sup>413</sup> «El discurso sobre el cuerpo (la mujer, en nuestro caso) es siempre un punto de vista con significación social. En otras palabras, la sexualidad en el sentido preciso en que se entiende hoy día identidad sexual, con las representaciones que aluden a esa identidad, y las distinciones que debemos establecer entre la sexualidad y lo erótico. Esto último remite a representaciones textuales con contenidos temáticos específicos, entre los cuales el propio cuerpo es uno de ellos. Lo sexual sería entonces actividad social (lo socializado), y lo erótico, su representación textual (por tanto, constructo y, como tal, provisorio) [...] La mano de Georges Bataille nos conduce a redefinir el erotismo, como transgresión de las imposiciones (realidades y sus representaciones) hegemónicas.». Zavala, «Las formas y las funciones de una crítica feminista...», p. 36.



con la novela *Zezé* (1909)<sup>414</sup> o la poesía homerótica de Lucía Sánchez Saornil. Cuestión esta última que ha estudiado detenidamente Elena Castro en los ensayos *Cos textual-sexual: inscripcions del desig lèsbic a la poesia espanyola contemporània* (2011) y *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados* (2014). En ambos ensayos Castro presenta una sustanciosa nómina de poetas del siglo XX que tratan en sus versos el homoerotismo sáfico. Entre las representantes de los primeros treinta años del siglo XX, Castro destaca a figuras tan relevantes como Elisabeth Mulder, Ana María Sagi y Lucía Sánchez Saornil<sup>415</sup>. Con respecto a las poetas de mediados del siglo XX, Castro elige como representantes a Gloria Fuertes y Alfonsa Torre<sup>416</sup>. De la nómina de poetas que publicaron una obra de carácter sáfico en los aledaños de la Transición escoge a Ana María Moix, Pureza Canelo y Andrea Luca<sup>417</sup>. De las poetas actuales, Castro ha destacado las obras de Cristina Peri Rossi, Concha García, Katy Parra, María Eloy García y Txus García<sup>418</sup>. En definitiva, esta exposición tenía como pretensión evidenciar que no existen temas exclusivamente de mujeres o de hombres, en sentido estricto, a excepción, quizás de los propiamente biológicos, como la maternidad o la menstruación<sup>419</sup>, sino que el tratamiento de ellos, por uno u otro género, está relacionado, evidentemente, con el contexto y los roles y patrones que la ideología dominante les impone a los respectivos representantes de ambos géneros. Aunque, con todo, se ha incidido en que siempre hay intersticios a través de los cuales la literatura permite enunciar aquello que escapa al *statu quo*.

---

<sup>414</sup> Ángela Ena Bordonada (1989): *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia, p. 12.

<sup>415</sup> Elena Castro (2011): *Cos textual-sexual: inscripcions del desig lèsbic a la poesia espanyola contemporània*, Barcelona, Editorial UOC, p. 48 y Elena Castro (2014): *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria, pp. 17-41.

<sup>416</sup> Castro, *Poesía lesbiana queer...*, pp. 43-59.

<sup>417</sup> *Ibid.*, pp. 69-86.

<sup>418</sup> *Ibid.*, pp. 97-141.

<sup>419</sup> Una muestra de esta temática podemos encontrarla en la antología *Sangrantes* (2013, Origami) en la que Luna Miguel recopiló una selección de poemas escritos en castellano de autoras contemporáneas.

**SEGUNDA PARTE**  
**EL EROTISMO EN LA OBRA DE ANA ROSSETTI**

## CAPÍTULO 3. LA LIBERACIÓN SEXUAL, EL FEMINISMO Y LA DIVERSIDAD SEXUAL

### 3.1. La desacralización de la virginidad femenina: un valor caro a la cultura patriarcal

El tema de la pérdida de la virginidad se erige como uno de los motivos principales de la producción erótica de Ana Rossetti. La desmitificación de un asunto como la castidad femenina, máxime en una época en la que aún pesaba la restrictiva moralidad nacionalcatólica, fue, sin duda, innovador. En parte, la originalidad que aportó Ana Rossetti al tratar esta cuestión residió en poner en tela de juicio la educación sexual recibida durante el nacionalcatolicismo. Es decir, los valores religiosos y la cultura heteropatriarcal que instruían a la mujer española de mediados del siglo XX para ser esposa y madre. Como señalaron Rafael Abella<sup>420</sup> y Aurora Morcillo<sup>421</sup>, en la España del nacionalcatolicismo se confinó a la mujer en el ámbito doméstico, se impuso una moral sexual muy coercitiva, y se estableció que la institución familiar y el matrimonio constituían la única vía de subsistencia para el colectivo femenino. Con todo, no podemos dejar de señalar que la castidad femenina como valor de intercambio no es un precepto puramente nacionalcatólico, sino que, como han estudiado Francisco Vázquez y Andrés Moreno, en España se remonta a la formación del estado burgués<sup>422</sup>. Asimismo, hemos de aclarar que se trata de una norma que ha estado presente en sociedades aún más primitivas, como pusieron de relieve pensadores como Georges Bataille<sup>423</sup> y Pierre Bourdieu, este último a propósito de la Cabilia<sup>424</sup>, y que, de hecho, aún pervive en diversas culturas en las que se practican religiones alternativas a la

---

<sup>420</sup> Rafael Abella (1985): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Argos Vergara, p. 160.

<sup>421</sup> «Las mujeres jóvenes esperaban pacientemente la llegada de un hombre que estuviera dispuesto a casarse con ellas. Para las mujeres de la clase obrera, la virginidad pasaba a ser parte de la dote. El honor, el honor masculino para ser exactos, era un patrimonio que venía impregnando el tejido social desde el Siglo de Oro. Y el franquismo no solo había venido a restaurar los valores eternos de la familia católica, sino que los había elevado a la categoría de deber nacional al que debían atender, a fin de levantar al país, tanto hombres como mujeres». Aurora Morcillo Gómez (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, p. 117.

<sup>422</sup> Francisco Vázquez García y Andrés Moreno Mengíbar (1997): *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal, p.435.

<sup>423</sup> Georges Bataille (1997): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, p. 210.

<sup>424</sup> Pierre Bourdieu (2000 [1998]): *La dominación masculina*, J. Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama, pp. 62-63.

católica<sup>425</sup>. No obstante, en el caso de Rossetti es pertinente situar esta cuestión en el contexto de la España de finales del siglo XX. De hecho, si bien a partir de la Transición estos valores fueron perdiendo peso en aras de una mayor libertad y una progresiva superación de la desigualdad que existía entre hombres y mujeres, sin duda el fantasma de la restrictiva moralidad nacionalcatólica aún flotaba en el ambiente, lo cual explica que escribir sobre la virginidad femenina desde una perspectiva erótica resultase tan provocador a la altura de 1980, como quedó de manifiesto en la entrevista que le realizó Antonio Núñez a la escritora en 1986 para la revista *Ínsula*<sup>426</sup>. Por ello, la reiteración de esta temática probablemente se deba a que a finales de los ochenta la sociedad española comenzaba a experimentar un cambio de sensibilidad con respecto a la sexualidad, particularmente la femenina. De hecho, llamó mucho la atención que Rossetti se atreviese a tratar la sexualidad desde un ángulo bien distinto al que proponían fenómenos como el cine del destape. Es decir, frente a las relaciones heterosexuales en las que la mujer tenía un rol principalmente pasivo frente al agente activo masculino que difundían los canales dominantes de la época, Rossetti presentaba en su obra todo un abanico de prácticas e identidades sexuales que escapaban a esta polarización. Como subrayó Adriana V. Bonatto:

La virginidad como atributo de las jóvenes aparece tensionada como valor arbitrario e incluso irrisorio de una sociedad que ignora las posibilidades de esas jóvenes de encontrar placer en otras prácticas corporales autoeróticas o de encuentro de dos o más amantes [...] Si los dogmas sociales y culturales son impostergables, entonces el placer corporal abierto a múltiples movimientos, encuentros y encastres, se erige como vía de liberación y de autoafirmación, incluso si se trata de prácticas clandestinas y muy distantes de otros tipos más abiertos y visibles de desafío a la heteronorma que el destape del posfranquismo trajo a España hacia fines de los setenta y principios de los

---

<sup>425</sup> M<sup>a</sup> Nieves Saldaña (2016): «Violencia contra la mujer, “Crímenes de honor” y prácticas culturales y religiosas perjudiciales: estándares internacionales de derechos humanos adoptados por las Naciones Unidas», en Nieves Montesinos Sánchez y Beatriz Souto Galván (coords.), *Laicidad y creencias. Feminismo/s*, 28, pp. 91-132

<sup>426</sup> «Oye, en uno de tus poemas, “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”, pides a las vírgenes que se abandonen al vicio, para que los hombres encuentren un burdel donde creyeron virtud [...] ¿No te parece chocante que estemos hablando de la virginidad, un valor (?) que se bate en retirada en nuestra cultura?». Antonio Núñez (1986): «Encuentro con Ana Rossetti». *Ínsula*, 474, p. 12.

ochenta<sup>427</sup>.

Con todo, es importante no perder de vista que Ana Rossetti trata el tema de la pérdida de la castidad en su literatura sin ningún ánimo de denuncia, algo que evidencia el tono desenfadado e irónico que emplea la escritora en sus composiciones y que corroboran las siguientes declaraciones: «No hay en mis poemas intención de escandalizar o de sorprender, porque, para mí, no hay motivo de escándalo en esa materia. El erotismo de *Los devaneos* es una parodia del erotismo, porque escribí el libro en la época del “destape” en los años inmediatos a la muerte del dictador. Yo fui la primera sorprendida por la repercusión que tuvo ese libro: se conoce que la catarsis de la gente no había sido tan profunda»<sup>428</sup>. No obstante, debido al momento histórico, marcado por el cambio político y social, en que apareció el poemario de Ana Rossetti, la crítica ha tendido a interpretar que el empleo de este tema por parte de Rossetti tenía la función de manifestar una reivindicación feminista. Particularmente el poema «Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales»<sup>429</sup>:

Trabajada despiadadamente por un autómeta que cree  
que el cumplimiento de un cruel deber es un asunto de honor.  
Andrea de Nerciat

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.  
Démonos prisa desvalijándonos  
destruyendo el botín de nuestros cuerpos.  
Al enemigo percibo respirar tras el muro,  
la codicia se yergue entre sus piernas.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.

---

<sup>427</sup> Adriana V. Bonatto (2017): «Identidades fronterizas en Ana Rossetti y Almudena Grandes. Hacia una superación del imperativo *queer*», *Anclajes*, XXI, p. 28.

<sup>428</sup> Rossetti en Núñez, cit., p. 1.

<sup>429</sup> Véase entre otros trabajos: Sharon Keefe Ugalde (1990): «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti», *Siglo XX/ 20th Century*, 7, pp. 26-27; Blas Sánchez Dueñas (2001): «Transgresión de mitos clásicos en la obra poética de Ana Rossetti», en M. J. Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: Escritura. Lectura. Textos (1001-2000)*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, pp. 308-309 y Antonio Merino Madrid (2015): *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, UNED, pp. 249-250.

No deis pródigamente a la espada,  
oh viril fortuna, el inviolado himen.  
Que la grieta, en el blanco ariete  
de nuestras manos, pierda su angostura.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Ya extendieron las sábanas  
y la felpa absorbente está dispuesta  
para que los floretes nos derriben  
y las piernas empapen de amapolas.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Antes que el vencedor la ciudadela  
profane, y desvele su recato  
para saquear del templo los tesoros,  
es preferible siempre entregarla a las llamas.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Expolio singular: enfebrecidas  
en nuestro beneficio arrebateamos  
la propia dote. Que el triunfador altivo  
no obtenga el masculino privilegio.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Con la secreta fuente humedecida  
en el licor de Venus,  
anticipémonos,  
de placer mojadas, a Príapo.  
Y con la sed de nuestros cuerpos, embriaguémonos.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos  
del premio que celaban nuestros muslos.  
El fallo, presto a traspasarnos

encontrará, donde creyó virtud, burdel<sup>430</sup>.

Como se puede advertir fácilmente, el asunto principal de este poema es la exhortación a jóvenes vírgenes a que se desfloren entre ellas mismas en lugar de ser desvirgadas por medio de la penetración masculina. Esta idea se pone de manifiesto a través del *leit motiv*: «Y besémonos bellas vírgenes, besémonos» que encabeza cada una de las cinco estrofas que estructuran el poema. En este sentido, una de las ideas fundamentales que se desarrolla en esta composición, así como en «Triunfo de Artemis sobre Volupta»<sup>431</sup>, es el modo en que Rossetti vincula la pérdida de la virginidad física con la pérdida de la inocencia. A nuestro juicio, esta dualidad aparece expresada en el último verso por medio de la oposición de la «virtud», en términos de castidad, frente al término «burdel» que alude al vicio. Asimismo, esta idea explicaría la elección de la cita introductoria «Trabajada despiadadamente por un autómatas que cree que el cumplimiento de un cruel deber es un asunto de honor», extraída de la novela *Félicia ou mes fredaines* (1798), de Andrea de Nerciat, cuyo argumento es la iniciación de una mujer en un grupo libertino. De hecho, la oposición entre vicio y virtud se convirtió en uno de los temas principales de la literatura francesa del siglo XVIII<sup>432</sup>. No obstante, aunque el tema principal es un asunto propio de la literatura libertina, el mensaje de la composición va dirigido a un lector contemporáneo, tal como la propia Ana Rossetti indicó: «El poema es una advertencia al macho que busca la virginidad, porque hay mucho engaño en la intimidad de la mujer y donde el hombre cree, por ser el primero, que solo hay virtud, bien pudiera encontrarse con las corrupciones de un burdel»<sup>433</sup>. En este sentido, frente a la imposición de la moral nacionalcatólica que durante décadas había instado a las mujeres españolas a conservar su virginidad hasta el matrimonio como símbolo de intercambio que las convertía en un bien material del futuro marido – de ahí la utilización en el poema de términos como «botín», «tesoros», «beneficio»,

---

<sup>430</sup> Ana Rossetti (2004): *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 65-66.

<sup>431</sup> Tal como ponen de manifiesto los versos: «Rendida, mis piernas fuertemente a vuestras piernas / enlazarán para que la total arremetida / a mi vientre penetre y arda en él. / Ahora soy costumbre, / invadida patria de rutinarias delicias. / Al poseerme perdisteis mi belleza anterior / y se os han desvanecido los deseos. / [...] No me pidáis que vuelva, / pues la inocencia es irrecuperable». *Ibid.*, pp. 84-85.

<sup>432</sup> Iris Zavala (1983): «Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 2, p. 523

<sup>433</sup> Rossetti en Núñez, cit., p. 12.

«premio», «masculino privilegio» o «dote» para hacer referencia al himen— en la composición se arenga a las jóvenes a que recurran al lesbianismo como modo de evitar la violencia que conllevan las prácticas heterosexuales, como ponen de relieve las cuantiosas metáforas bélicas con las que se alude al órgano sexual masculino: «espada», «florete», «el vencedor la ciudadela profane [...] para saquear sus tesoros» y «el falo, presto a traspasarnos». Esto explica, a su vez, que la masturbación sea una de las prácticas que la voz poética propone como alternativa, como expresan las siguientes metáforas arquitectónicas: «que la grieta, en el blanco ariete / de nuestras manos, pierda su angostura» (versos 9 y 10); y florales: «rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos / del premio que celaban nuestros muslos» (versos 33 y 34). En relación con estos versos, cabe destacar el contraste cromático y floral que se produce entre el blanco del azahar, que metaforiza la castidad femenina<sup>434</sup>, con el rojo de la imagen de las amapolas que alude a la ruptura del himen: «Ya extendieron las sábanas / y la felpa absorbente está dispuesta / para que los florete nos derriben / y las piernas empapen de amapolas» (versos 12-15).

Otra oposición que tiene lugar en esta composición y que merece ser destacada es la de los personajes mitológicos Venus y Príapo, procedentes de la cultura grecolatina. Según el diccionario mitológico de Pierre Grimal, Príapo<sup>435</sup> es un dios rural que simboliza la fecundidad y al que se representaba con forma itifálica. Por este motivo en el poema rossettiano Príapo personifica al sexo masculino en oposición a la figura mitológica de Venus, que simboliza el universo femenino y el afecto dentro de una comunidad de mujeres: «Con la secreta fuente humedecida / en el licor de Venus, / anticipémonos, / de placer mojadas, a Príapo». En todo caso, tanto ambas referencias como el estilo del poema nos remiten a la tradición clásica. En este sentido, Mirella Servodidio<sup>436</sup> y Marina Llorente Torres<sup>437</sup> apuntan que este poema imita los epitalamios, composiciones líricas dedicadas a las nupcias, a la vez que le otorga un sentido opuesto a la tradicional celebración de la unión de los esposos. Si bien la autora utiliza un

---

<sup>434</sup> Amelina Correa Ramón (2005): «“Alta flor tuya erguida en los oscuros parques”: mundo vegetal y sensualidad en los primeros poemarios de Ana Rossetti», en R. Sánchez García (ed.), *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, p. 274.

<sup>435</sup> Pierre Grimal (1993 [1981]): *Mitología griega y romana*, F. Payarols (trad.), Barcelona, Paidós, p. 453.

<sup>436</sup> Mirella Servodidio (1992): «Ana Rossetti's double-voiced discourse of desire», *Revista Hispánica Moderna*, 45, p. 324.

<sup>437</sup> Marina Llorente Torres (2000): «El eros subversivo de la poesía de Ana Rossetti», *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la poesía española, 1975-1990*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 112-113.



ambiente anacrónico, potenciado en el plano formal por la estructura métrica con resonancias clásicas y a partir de la reescritura del tópico literario *militia amoris*, con respecto al contenido, como ha destacado Antonio Merino Madrid<sup>438</sup>, el mensaje del poema puede leerse en clave de alegato feminista contemporáneo. Con todo, y aunque este texto está abierto a diversas interpretaciones, recientemente la autora ha desmentido esta lectura al indicar que su composición era, en realidad, una reacción paródica contra cierto feminismo fundamentalista. A continuación, remitimos a las declaraciones de la autora:

[«Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales»] surge por una vecina de cuando yo vivía en la calle Manuela Malasaña y que estaba trabajando conmigo en la sala *Pasapoga*. Ella, que se autodenominaba feminista, se acostaba con los hombres pero no quería que disfrutaran «a costa de ella». No le iba a hacer al hombre nada para que él disfrutara [...] De ahí me vino la idea [...] Y luego, por aquello que pasó en California, «La ceremonia de las Vírgenes», en la que un grupo de chicas se puso a clavarse una estaca para desvirgarse públicamente como desafío al patriarcado. Era un despropósito... Las feministas que describo eran personas con un odio a los tíos muy patente y que, sin embargo, los utilizaban. Lo mismo que los hombres que desprecian a las mujeres, pero las buscan sin parar. Yo con esa clase de personas no me puedo sentir identificada de ninguna manera. Tampoco me gusta pensar que, porque una nazca como mujer, tiene que ser especial y estar programada para todas las cosas que se llaman femeninas. Y mucho menos exacerbarlas. No tenía a mi alcance modelos que me convencieran, pero eso no quiere decir que el asunto no me preocupara. Pero volviendo al poema, lo escribí como parodia que compartí con quienes conocían a esta compañera y sus actividades<sup>439</sup>.

Aunque la escritora declara que su propósito no era reivindicativo, sí consideramos que la constante presencia de este tema a lo largo de su producción erótica se debió a que era un tema que estaba de actualidad. Por otra parte, como se indicó previamente, la crítica destacó de las primeras obras de Ana Rossetti su desafiante tratamiento de la sexualidad, tanto femenina como masculina. Es decir,

---

<sup>438</sup> Merino Madrid, cit., p. 249.

<sup>439</sup> Ana Rossetti en Diana G. Bujarrabal (2019): «Entrevista con la autora. Ana Rossetti: “Cada vez que ha habido una revolución sexual, quienes se benefician son los hombres”», en A. Rossetti, *Los devaneos de Erato*, Madrid, Tigres de papel, pp. 98-99.

aquello que más llamó la atención de la literatura de Ana Rossetti en la década de los ochenta no solo fue que se atreviera a evidenciar que los preceptos que regían la educación sexual femenina estaban completamente anquilosados, sino que lo hiciese desde la parodia. En esta línea, destacan las composiciones en las que ironiza sobre asuntos como la impericia sexual y la impotencia masculinas. Temáticas que hasta el momento no habían sido tratadas de una manera tan abiertamente cómica por una pluma femenina. Dos claros ejemplos de este asunto son «A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo» y «Diotima a su muy aplicado discípulo». Ambos poemas tienen en común que son los personajes femeninos quienes toman la iniciativa e inician en la sexualidad a jóvenes inexpertos. Para ilustrarlo, detengámonos momentáneamente en «A quien, no obstante, tan deliciosos placeres debo»:

Cuando una se siente bien, puede  
prescindir de lo mejor. Eso me parece sabio.

Andrea de Nerciat

Y esa tan transparente neblina que su lengua  
extendió sobre mí... Labor concupiscente,  
minuciosa e inútil, pues el bello prosélito  
¿me atreveré a decirlo? es que es tan impotente  
como adorable es. Y por ello, aún intacto  
conservo el corazón de mi valiosa orquídea  
(falsas futuras nupcias blancas) y, así, entre tanto,  
mi precioso tormento, recibo tus bombones  
y mis ingles remojo detrás de cada cita  
con abluciones vanas. Pero, tonto muchacho,  
no te avergüences si, de pronto, no se abulta tu pretina,  
ni tu enarbolado furor puede,  
impasible, horadarme la membrana  
y arrancar de mi carne el clásico aspaviento.  
Y no te desesperes si no soy despojada  
aún de aquello que, sobrepasando el tiempo  
que la edad aconseja y Cupido consiente,  
guardo fiel en el ardiente túnel.  
Custodiada mi pelvis por amor tan incauto

cerrada permanece.  
¡Tú, mi escudo, sabrosa precaución!  
Hundamos nuestras bocas en la fresca reseda  
de nuestros célibes y ocultos sitios  
y tú, tonto muchacho, si encuentras resistencia  
en donde tu ternura esperaba verse,  
torpemente no insistas empeñado en robarme  
unas gotitas rojas y un agudo gritito,  
pues no soportarías placer tan cruento<sup>440</sup>.

Como puede advertirse, este poema dialoga con «Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales». En primer lugar, porque también está encabezado con una cita de la novela libertina *Felicia ou mes fredaines* (1775) de Andrea de Nerciat que, de algún modo, advierte del carácter erótico del poema. Asimismo, ambos poemas tienen en común que la voz lírica es femenina. Particularmente en «A quien, no obstante, tantos placeres debo», el sujeto poético se dirige a un tú masculino al que le propone mantener relaciones sexuales alternativas a la penetración. De este modo el «no obstante» del título hace referencia, mediante la elipsis, al acto sexual de la penetración que no llega a culminarse debido a un problema de disfunción eréctil: «el bello prosélito [...] es que es tan impotente / como adorable es» (versos 3-4). A este respecto, es preciso indicar que si bien la pérdida de la virginidad no llega a producirse, sin embargo, esta temática ocupa un lugar central como ilustran las imágenes: «intacto conservo el corazón de mi valiosa orquídea» (verso 6); «Pero, tonto muchacho, / no te avergüences si, de pronto, no se abulta tu pretina, / ni tu enarbolado furor puede, / horadarme la membrana» (versos 10-13); «Y no te desesperes si no soy despojada / aún de aquello que, sobrepasando el tiempo / que la edad aconseja y Cupido consiente, / fiel guardo en el ardiente túnel» (15-18); «Torpemente no insistas empeñado en robarme / unas gotitas rojas y un agudo gritito» (26-27). De este modo, mediante un tono paródico, que evidencia el empleo de diminutivos, así como el adjetivo coloquial «tonto», la voz lírica desacraliza el valor de la virginidad y el ritual del desfloramiento y propone una práctica erótica menos violenta como es el sexo oral: «Hundamos nuestras bocas en la fresca reseda / de nuestro célibes y ocultos sitios» (versos 22-23). Como

---

<sup>440</sup> Rossetti, *La ordenación*, pp. 71-72.

indicábamos, las concomitancias que tiene este poema con «Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales» son evidentes. Además de la referencia a Nerciat, es fácil advertir el protagonismo de las metáforas florales para hacer alusión a los órganos sexuales. Sin duda los dos ejemplos más significativos son «el corazón de mi valiosa orquídea» para aludir al himen, así como «la fresca reseda / de nuestros célibes y ocultos sitios» para hacer referencia a la vulva y al falo cubiertos por el vello púbico respectivamente. Asimismo, de nuevo aparece la oposición cromática entre el rojo de la sangre que se produce tras la ruptura de la membrana vaginal frente al blanco con que se cubre el cuerpo de la novia en el enlace matrimonial como alegoría de su castidad: «falsas futuras nupcias blancas». Como indicábamos, no es casual la reiteración de este tipo de símbolos, sino que son unas convenciones culturales muy arraigadas en España.

En esta línea, otro texto que evidencia el protagonismo de esta faceta de la sexualidad es el cuento «La noche de aquel día» de *Alevosías* (1991). Esta narración, a nuestro juicio, muestra de manera hiperbólica la interiorización del discurso represor sobre la sexualidad femenina. «La noche de aquel día» comienza *in medias res* cuando Eva, la protagonista, inicia un viaje en tren de regreso a su casa tras haber asistido a la celebración de la boda de su hermana menor, Rosa. Durante el trayecto, con el recuerdo del evento aún muy reciente, Eva reflexiona sobre su propia situación sentimental y se lamenta de seguir conservando su virginidad. El origen de esta cavilación es consecuencia, a su vez, del acoso familiar que ha sufrido durante el evento. Especialmente por parte de tata Bibiana, quien durante la celebración le había espetado: «Ay, niña, que se te va a ir la juventud sin probar la gloria bendita [...] qué lástima irse al otro mundo sin conocer la gracia de Dios»<sup>441</sup>. A ello se suma que Eva comienza a sentir envidia de su hermana, recién casada, cuando la imagina disfrutando de una ardiente noche de bodas, mientras que ella viaja sola de regreso a casa. Estos invasivos pensamientos conducen a Eva a rememorar cómo, cuando eran apenas unas niñas, en uno de sus juegos, le rompió el himen a su hermana con el bastón de un caramelo. A pesar de que Rosa era tan pequeña –apenas tenía cuatro años– que ni siquiera llegó a ser consciente de lo ocurrido, Eva tiene la creencia de que este acontecimiento fue la causa de que a lo largo de su juventud Rosa tuviera una relación con su cuerpo y su sexualidad mucho más liberada que la que ella tuvo con el suyo, ya que siempre estuvo

---

<sup>441</sup>Ana Rossetti (1991): «La noche de aquel día», *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, pp. 39-40.

extremadamente preocupada por preservar su castidad<sup>442</sup>. Esta reflexión junto con el eco de las palabras de tata Bibiana lleva a Eva a arrepentirse de haberse autoimpuesto una represión tan dura durante todos estos años. Paralelamente se despierta en ella un acusado deseo sexual que se traduce en una serie de delirantes ensoñaciones eróticas. Para ilustrarlo cabe remitir a un fragmento:

El brazo izquierdo del asiento de Eva había sido levantado facilitando la galopada de la mujer sobre el cuerpo desnudo del muchacho. El muslo opulento de ella, envuelto en la lycra lila, se frotaba contra el muslo de Eva comunicándole sus temblores. Eva podía tocar su vulva húmeda. Eva podía tocar el miembro del muchacho cada vez que ella, al auparse, se separaba de él. Eva podía hacer muchas cosas tanto con la mano izquierda como con la derecha sin que la una supiera nada de la otra. De pronto, se sintió arrastrada hacia delante, algo duro y chato le golpeó la boca, algo le mojó las mejillas, goteó en su falda y la traspasó hasta calarla en las piernas [...] Se había quedado dormida acodada en la mesa y con las mejillas apoyadas en las palmas de las manos [...] Una sacudida del tren hizo desbarrar el soporte de su rostro y Eva cayó de bruces sobre la mesa y derramó el café, tibio ya. Eva estaba confundida y en toda ella aún no se había calmado el estremecimiento que, en el sueño, la había desmadejado dejándola lánguida y nerviosa<sup>443</sup>.

Finalmente, dispuesta a cambiar la dirección de su vida y tras ser sorprendida por la belleza del camarero del vagón restaurante del tren, decide iniciarse con él para así poder liberarse de todos sus atavismos, no sin antes arrebatarse su propio himen con el tacón de su zapato en el baño del tren<sup>444</sup>. En este cuento Rossetti recurre de nuevo al imaginario floral para tratar los asuntos relativos a la sexualidad. Particularmente, en este texto emplea la imagen del jardín para contraponer la sexualidad de ambos personajes femeninos: «Rosa era como un jardín con sembrados nuevos y sus estrenadas delicias tenían un recién llegado como huésped y dueño. Y Eva... con la cancela sellada y su cuerpo de mujer intacto, sofocado en su propia fragancia, ahogado en las enredaderas inextricables de los deseos y los temores»<sup>445</sup>. De hecho, este fragmento manifiesta cómo Rosa es vista por su hermana como un huerto con dueño, su

---

<sup>442</sup> *Ibid.*, pp. 44-45; 48; 51.

<sup>443</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 43.

reciente marido, dispuesto para ser gozado, mientras que Eva, antes de auto-desflorarse, se concibe a sí misma como un vergel desierto y de asfixiante acceso.

### 3.2. Invertir el orden de las cosas: la exhibición de la corporalidad masculina

Inicialmente, otro de los rasgos que más llamó la atención de las composiciones eróticas de Ana Rossetti fue el que expusiera sin pudor la desnudez del cuerpo masculino, como advirtió Andrés Fernández-Rubio: «Todo en Ana Rossetti es un poco desafiante, y las críticas a su primer libro, con el que fue *descubierta*, hablaban del atrevimiento de una mujer que lo mismo dedica un poema a narrar cómo se masturba un hombre (Onán) que utiliza la marca de unos pantalones vaqueros para realizar un homenaje a la virilidad (Chico Wrangler)»<sup>446</sup>. Una de las críticas a las que alude Andrés Fernández Rubio pueden ser las provocativas palabras que Ramón Buenaventura dedicó a la gaditana:

En cuanto a ojo venéreo [...], a Ana Rossetti no hay quién le eche la zarpa encima. Es la gran *voyeuse* de la poetambre universal. No conozco ninguna otra poeta, en ninguna lengua, que posea su capacidad de acecho visual del sexo, su capacidad para encandilarnos con lo que ve [...] en cómo nos transmite las delicadas sutilezas de la penetración por la mirada<sup>447</sup>.

El hecho de que se pusiera el foco en la novedad que suponía que una mirada femenina mostrase un cuerpo masculino, tema al que Tracy Manning Muñoz dedicó su tesis doctoral *Peripheral visions: Spanish women's poetry of the 1980's and 1990's* (2006), se debió a que la sociedad española de principios de los ochenta se había acostumbrado a la exhibición de la desnudez femenina, pero no a la masculina, que era menos visible dentro del imaginario colectivo. Como hemos indicado previamente, esta diferencia fue consecuencia del fenómeno del destape, tal como ilustra con jugosos ejemplos la profesora Carmen Peña Ardid en su ensayo «Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista*

---

<sup>446</sup> Andrés Fernández-Rubio (1987): «Ana Rossetti: El mundo por montera», *El País*, 8 de marzo de 1987, p. 33. En esta línea véase Emilio Miró (1981): «Dos premios para dos nuevas voces: Blanca Andreu y Ana Rossetti», *Ínsula*, 418, p. 6.

<sup>447</sup> Ramón Buenaventura (1985): *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, p. 60.

(1976-1979)» (2015). Entre ellos, es especialmente elocuente el fragmento en el que Soledad Balaguer describe la publicidad de la revista *Siesta. La revista para el hombre moderno*: «Hay un par de señores elegantísimos –uno incluso luce condecoraciones–: un intelectual, un aventurero y un cocinero. Todos correctísimamente vestidos, reunidos muy seriamente en torno a una sobria mesa negra apta para consejos de administración. Y entre ellos, dos señoras desnudas, completamente desnudas»<sup>448</sup>. Con todo, es imprescindible indicar que la radical diferencia en el modo de tratar los cuerpos no surgió a raíz del destape, sino que su origen se remonta a los inicios del arte. De hecho, resulta muy pertinente indicar que, a finales del pasado siglo, diferentes teóricos del arte y del cine, entre cuyos nombres cabría destacar los de John Berger, Ann E. Kaplan y Laura Mulvey, pusieron el foco en esta disimilitud. Es decir, que la desnudez que se expone tanto en las manifestaciones artísticas como en la publicidad es por antonomasia femenina. Por su parte, el historiador del arte John Berger en su ya canónico ensayo *Modos de ver* (1972), indicaba que la exhibición de la desnudez femenina era consecuencia de que históricamente en Europa tanto los artistas como, principalmente, los compradores de arte habían sido varones. Lo cual, a su vez, era consecuencia de que, como sabemos, las mujeres, bien no poseían bienes, bien no tenían potestad para hacer uso de ellos, que, a la postre, viene a ser similar. Es decir, que secularmente la mujer ha sido dependiente económicamente de su padre, marido, hijo o familiar masculino más cercano. En definitiva, el cuerpo femenino expuesto sin concesiones al espectador deriva de que se asume que el consumidor ideal de tal imagen es un hombre:

En la forma artística del desnudo europeo, los pintores y los espectadores propietarios solían ser hombres, y las personas tratadas como objetos eran normalmente mujeres. Esta relación desigual está profundamente arraigada en nuestra cultura [...] Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente de lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador ideal es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle<sup>449</sup>.

Por su parte, las teóricas del cine Laura Mulvey y Ann E. Kaplan, en sus

---

<sup>448</sup> Carmen Peña Ardid (2015): «Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía en *Vindicación feminista* (1976-1979)», *Letras Femeninas*, 41. 1, p. 118.

<sup>449</sup> John Berger (2016 [1972]): *Modos de ver*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, pp. 63; 64.

respectivos artículos «Visual pleasure and narrative cinema» (1999) e «Is the gaze male?» (1983), también advierten esta discriminación en el discurso fílmico y desarrollan sus respectivas teorías sirviéndose del utillaje conceptual del psicoanálisis, principalmente los conceptos de «voyeurismo» y «fetichismo», que acuñó el filósofo Sigmund Freud en su obra *Tres ensayos de teoría sexual* (1905). La distinción entre ambos conceptos reside en que Freud, basándose en la polarización sujeto masculino activo frente a objeto femenino pasivo, distinguió al *voyeur*, es decir, aquel que obtiene placer observando a la vez que permanece oculto, del exhibicionista, el cual se convierte en fetiche de la mirada del *voyeur*<sup>450</sup>. Partiendo de esta teoría, tanto Mulvey como Kaplan coinciden al afirmar que el discurso fílmico parte del *a priori* de que el espectador cinéfilo ideal es un hombre<sup>451</sup>. Particularmente, un hombre heterosexual. Esto explica que se ofrezca al *voyeur* masculino la imagen de un cuerpo femenino fetichizado. No obstante, según Kaplan, si se toma consciencia este orden se puede subvertir. Es decir, la mujer puede ocupar la posición «masculina»<sup>452</sup>. Toda esta exposición teórica no es baladí, sino que pretende explicar el hecho de que, tras la publicación de sus primeros poemarios, la crítica pusiera el acento en la capacidad voyerista de Ana Rossetti, principalmente a la hora de describir el cuerpo masculino. Si nos atenemos a estas teorías y analizamos algunos de los poemas de Rossetti bajo esta óptica, observaremos que efectivamente uno de los rasgos de la poesía temprana de Ana Rossetti es la «cosificación» del cuerpo masculino. Esto quiere decir que, según la crítica, frente a la tradicional exhibición del cuerpo femenino desnudo que encontramos

---

<sup>450</sup> Tracy Manning Muñoz (2006): *Peripheral visions: Spanish women's poetry of the 1980's and 1990's*, Ohio, University of Ohio, pp. 17-18.

<sup>451</sup> «In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness [...] An active/passive heterosexual division of labour has similarly controlled narrative structure. According to the principles of the ruling ideology and psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist». Laura Mulvey (1999): «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en L. Braudy y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, pp. 837-838.

<sup>452</sup> «What we can conclude from the discussion so far is that our culture is deeply committed to myths of demarcated sex differences, called “masculine” and “feminine”, which in turn revolve first on a complex gaze apparatus and second on dominance-submission patterns. The positioning of the two sex genders in representation clearly privileges the male (through the mechanisms of voyeurism power/action where woman's usually does not). However, as a result of the recent women's movement, women have been permitted in representation to assume (step into) the position defined as “masculine”, as long as the man the steps into her position, thus keeping the whole structure intact». Ann Kaplan (1983): «Is the gaze male?», *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London, Methuen, p. 29.



en el arte y los *mass media*, la voz lírica rossettiana dirige la mirada del lector directamente hacia la corporalidad masculina<sup>453</sup>.

Entre los poemas que evidencian esta inversión de los roles voyeurista y exhibicionista destacan «Paris» y «Onán», de *Los devaneos de Erato*. Por un lado, el título del poema «Paris» anuncia que el protagonista es el célebre héroe troyano del poema homérico *La Ilíada*. Información que nos confirma el poema al aludir a las «...tres diosas/ que quieren morder contigo la manzana», en clara alusión a la famosa escena mitológica conocida como «El juicio de Paris». A este respecto cabe indicar brevemente que, siendo muy joven, Paris, el príncipe troyano hijo del rey Príamo y Hécuba, fue convocado por las diosas del Olimpo Atenea, Hera y Afrodita para que resolviese un pleito que mantenían las tres. El litigio se había originado en la boda de Tetis y Peleo, los futuros padres del aguerrido Aquiles, a causa de que Éride, la Discordia, hubiese ofrecido una manzana de oro a aquella diosa de entre las tres referidas que aventajara a las demás en belleza. Para resolver este desafío, el dios Hermes nombró a Paris como árbitro. Con el objetivo de ganar tal competición, cada una de las diosas ofertó al joven príncipe tentadores dones para ganar sus favores: Hera se comprometió a darle el imperio de toda el Asia; Atenea le ofreció la prudencia y la victoria en todos los combates, y Afrodita le prometió el amor de Helena de Esparta, la mortal más hermosa del mundo. Finalmente, Paris otorgó el galardón a Afrodita<sup>454</sup>. Sin duda, este poema es un ejemplo de cómo el elemento mitológico caracteriza su primer poemario *Los devaneos de Erato*. De hecho, no consideramos que sea casual el que Rossetti eligiera este poema como pórtico del libro –Erato en la mitología clásica era la musa de la lírica amorosa–<sup>455</sup>, ni tampoco que sea «Triunfo de Ártemis sobre Volupta», de ambientación también clásica, el que ponga el broche final. Especialmente, si se tiene en cuenta que posteriormente estos motivos van a depurarse en su literatura. Con todo, es imprescindible señalar que no estamos ante un Paris ortodoxo, sino que, como acostumbra Rossetti, sobre él se han vertido diferentes tradiciones y simbologías, produciéndose un sincretismo entre distintos referentes culturales. Como ha advertido

---

<sup>453</sup> Carmela Ferradans (2004): «Reflections on a Woman's Eye: Ana Rossetti on the Wrappings of Desire», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 226 y Rosa Sarabia (1996): «Ana Rossetti y el placer de la mirada», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XX. 2, p. 346.

<sup>454</sup> Grimal, cit., pp. 408-412.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 165.

Mercedes Cobos<sup>456</sup>, particularmente en «Paris» se produce la conjunción de la cultura pagana y la religión católica mediante el símbolo de la manzana. Si bien en un primer momento esta puede leerse en clave mitológica, en relación con la «manzana dorada» que inició la disputa mitológica previamente referida, en una segunda lectura advertimos que el sintagma «morder la manzana» remite al episodio bíblico de Adán y Eva, en el que esta fruta representa la tentación y caída en el pecado. De este modo en el poema la referencia al elemento frutal se convierte en una invitación al abandono a los placeres corporales. Asimismo, la crítica Sylvia Sherno<sup>457</sup> ha señalado que la leyenda mitológica ha sido actualizada de forma que hallamos que el objeto de discordia, «la manzana», es una metonimia del propio París en tanto que objeto de deseo. Para ilustrar nuestras palabras cabe detenerse en la lectura del poema:

Dime, en dónde, en qué avenida tus pies,  
por dónde el rastro, en qué sendero.  
Tus piernas, esas cintas que el vello deshilacha  
y en la ojiva, el pubis, manojos de tu vientre,  
la dovela.  
Crece en tu torno el gladiolo,  
llave anal, violador perenne,  
y tres diosas  
quieren morder contigo la manzana.  
La negra mariposa se entretuvo en tu pecho,  
en la brizna más rosa ya tiernamente liba.  
Y tu rostro, en lo alto, ignora todo el fruto  
que tu mano contiene<sup>458</sup>.

En relación con la teoría sobre la mirada expuesta previamente, es preciso indicar que, si bien la voz poética no aparece marcada genéricamente, es evidente que en la escena es el sujeto masculino el que se exhibe. Asimismo, gracias a las

---

<sup>456</sup> Mercedes Cobos (1994): «La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins (Conversaciones con los autores)», en L. Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Servicio de publicaciones de la Universidad de Huelva, p. 227.

<sup>457</sup> Sylvia Sherno (1995): «Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico», en J. B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, p. 302.

<sup>458</sup> Rossetti, *La ordenación*, p. 49.

declaraciones de la propia autora sabemos que el poema es una écfrasis: «“Paris” era un cuadro, pintado por una de las gentes [del grupo de teatro]. El poema es una descripción de arriba abajo de lo que yo estaba viendo»<sup>459</sup>. De este modo, en la composición el «yo lírico» contempla y describe el cuerpo del protagonista en un recorrido ascendente desde los pies al rostro. Asimismo, la mirada se detiene en distintas zonas corporales como las «piernas» (verso 2), «el vientre» (verso 4), la zona pectoral (verso 10), y finalmente la cara (verso 13); no obstante, donde la mirada poética se concentra principalmente es en la zona genital, y para manifestarlo la voz lírica utiliza distintas imágenes: «pubis» (verso 4), «manejo de tu vientre» (verso 4), «gladiolo» (verso 6), «llave anal» y «violador perenne» (verso 7). También destaca la predominancia que adquiere el campo semántico de la arquitectura utilizado para describir el cuerpo masculino, de manera que mientras que el término «ojiva» hace referencia al arco de las piernas, la «dovela» representa la parte superior de ese arco, lugar donde se encontraría la zona genital. De este modo, Paris encarna a un hombre-edificio construido por la mirada de la voz poética<sup>460</sup>, presumiblemente femenina. En cualquier caso la crítica académica<sup>461</sup> destacó que la novedad que esta obra ofreció al canon literario residía justamente en la cosificación del cuerpo masculino y que por ello lograba invertir la tradicional polarización mujer-objeto frente a hombre-sujeto que denunciaban tanto Berger como Kaplan y Mulvey.

En esta línea, otra escena voyerista la encontramos en «Onán» donde, como sugiere el título, el tema principal del poema es la representación de una masturbación masculina. Como es sobradamente conocido, esta figura que procede del Antiguo Testamento dio el nombre a la práctica del *coitus interruptus*. Según la fuente bíblica, Onán era el segundo hijo de Judá. Tras la muerte de su hermano, Er, el primogénito de Judá, y como ordenaba la ley judía, tuvo que casarse con su cuñada viuda, Tamar. Tras el enlace, Judá le pidió a Onán que engendrara un hijo a Tamar; no obstante, según la legalidad judía la descendencia de Onán sería considerada de Er. Como no estaba de acuerdo con este precepto, Onán, para evitarlo, cuando se acostaba con Tamar, al mismo tiempo su esposa y antigua cuñada, eyaculaba fuera del cuerpo de esta. Parece

---

<sup>459</sup> Ana Rossetti en Sharon Keefe Ugalde (2004): «Theater and Performance in *Los Devaneos de Erato*», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg: Bucknell University Press, p. 64.

<sup>460</sup> Sherno, cit., p. 302.

<sup>461</sup> Miró, cit. p. 6; Ugalde, «Erotismo y revisionismo...», p. 25 y Merino Madrid, cit., p. 243.

ser que una interpretación errónea del episodio bíblico, provocó que se entendiera como una masturbación, lo cual explica que esta práctica auto-erótica también se conozca con el nombre de «onanismo»<sup>462</sup>. Lo interesante del poema es que la autora se sirve del personaje bíblico del cual se tomó el nombre para hacer referencia a esta práctica. De este modo dota de universalidad y atemporalidad a este acto que ha pervivido a lo largo de los siglos y que es intrínseco a la sexualidad humana. Leamos a continuación el poema:

Tu cuerpo, desierto de ti,  
ascéticos los ojos de tus fuentes abismales,  
descubre sobre qué dureza se ceñirán tus manos.  
Del placer, los cauces rotos, por tus miembros,  
te aleccionan en el violento quehacer  
que te humedecerá el vientre,  
manantial imposible a tus resecos labios.  
Innumerables lenguas te recorren la carne  
chupándote las sienes y enfriando tu espalda;  
gasa de plata empapándote el vello.  
La postrer sacudida echa atrás tu cabeza,  
los párpados cerrados, el cuello en vano aguarda  
ser cercenado de un ávido mordisco,  
pues el deseo, ya, desciende por tus muslos<sup>463</sup>.

Aunque sin duda los ejemplos más llamativos de la cosificación de los cuerpos masculinos en la poesía rossettiana los comportan las écfrasis «Calvin Klein, underdrawers» y «Chico Wrangler», tomadas de dos campañas publicitarias de los años ochenta en las que los protagonistas son dos jóvenes varones. Ambos poemas ejemplifican claramente cómo a partir de la apropiación de la cultura de masas, se puede crear un artefacto poético de carácter erótico. Desde luego, la elección de los títulos es toda una declaración de intenciones, como evidencian las siguientes palabras de la autora: «Yo creo que ahora mismo el cine es la memoria colectiva más importante y lo

---

<sup>462</sup> Marina Bianchi (2013): «La poética independiente de Ana Rossetti», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, p. 42.

<sup>463</sup> Rossetti, *La ordenación*, p. 82.

que está dando más códigos y más claves [...] pues se están lanzando mensajes eróticos muy fuertes; nada más hay que ver la revolución que hizo Marlon Brando con la cazadora del cuero y el vaquero, eso es muy importante»<sup>464</sup>. Y no menos ilustrativo resulta el siguiente testimonio:

Hoy por hoy, mi principal estímulo consiste en unos publivías de cierta marca de vaqueros que hacen que meterse en un metro sea una gloria. Esto puede parecer una sandez, pero no. En ese publivía está Fassbinder, Genet, la Piquer cantando «Tatuaje», el cuartel de instrucción, la muñequera de cuero, la paliza del chulo... En fin, que Tadzio será muy mono, muy buen niño y querrá mucho a su madre..., pero ¡dónde esté un Leather boy! [...] Mira por dónde un publivía de Wrangler...<sup>465</sup>

En este sentido, tanto por la fuente de inspiración como por el estilo empleado encontramos evidentes concomitancias entre ambos textos. No obstante, pertenecen a libros distintos. «Chico Wrangler» apareció por primera vez en el volumen *Indicios vehementes* (1985), mientras que «Calvin Klein, underdrawers» se publicó de manera inédita en la antología *Las diosas blancas* (1985) que editó Ramón Buenaventura<sup>466</sup> y posteriormente se recogió en *Yesterday* (1988). Asimismo, «Calvin Klein, underdrawers» se incluyó en la exposición *Poemas autógrafos* que organizó el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1987, que también se editó como una antología. Siguiendo un orden cronológico, nos detendremos a analizar en primer lugar el poema «Chico Wrangler». Cabe precisar que la marca de pantalones vaqueros Wrangler, dedicada a la confección de prendas masculinas y femeninas, se creó en 1947 aunque fue en la década de los setenta cuando se convirtió en un icono para la juventud española, tal como rememoró la escritora Marta Sanz en su ensayo *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española* (2016)<sup>467</sup>. Por tanto, a través de la referencia de un objeto de consumo ampliamente conocido se cifra un mensaje erótico

---

<sup>464</sup> Ana Rossetti en Nancy L. Bundy (1990): «Entrevista con Ana Rossetti», *Letras Femeninas*, XVI. 1-2, p.137.

<sup>465</sup> Ana Rossetti en Jesús Fernández Palacios (1985): «Entrevista a Ana Rossetti», en A. Rossetti, *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, p. 11. Otro ejemplo de esta concepción lo encontramos en: «Lo que está claro es que hay en *Los devaneos* algo que ya no me funciona estéticamente. Demasiado Apolo Sauróctono. Y todo en esta vida no van a ser curvas praxitélicas habiendo existido un James Dean, por ejemplo». *Ibid.* p. 15.

<sup>466</sup> Buenaventura, cit., p. 68.

<sup>467</sup> Marta Sanz (2016): *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 80-81.

que reproduce las claves de las consignas publicitarias:

Dulce corazón mío de súbito asaltado.  
Todo por adorar más de lo permisible.  
Todo porque un cigarro se asienta en una boca  
y en sus jugosas sedas se humedece.  
Porque una camiseta incitante señala  
de su pecho, el escudo durísimo,  
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.  
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,  
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.  
Se separan<sup>468</sup>.

Como sabemos gracias a las declaraciones de la autora, el poema se inspiró en una imagen publicitaria que es recreada en el texto. De este modo, la voz lírica describe la sorpresa que le provoca descubrir la imagen publicitaria: «Dulce corazón de súbito asaltado». Y, a continuación, describe siguiendo una dirección vertical descendente el joven cuerpo observado. En primer lugar, se posa en los labios masculinos que se entreabren al fumar: «Todo porque un cigarro se asienta en una boca / y en sus jugosas sedas se humedece». A continuación, la vista se posa en la zona pectoral que se marca bajo el tejido de la ropa ceñida: «Porque una camiseta incitante señala / de su pecho, el escudo durísimo». En este camino descendente, la voz lírica se detiene a contemplar el brazo del joven (verso 7). Finalmente, aquello que capta más la atención de la mirada del sujeto lírico son las piernas enfundadas en el pantalón, al cual alude el título y, paradójicamente, mediante el recurso de la omisión se pone el foco sobre el sexo masculino, intuido bajo la tela vaquera del pantalón Wrangler.

Con respecto a «Calvin Klein, underdrawers», es preciso indicar que una imagen publicitaria también fue el acicate que originó su escritura. La fotografía que inspiró el poema y que sirvió de campaña publicitaria de la marca de ropa interior fue tomada en 1983 por Bruce Weber en la isla de Thera frente al mar Egeo y el retratado es el

---

<sup>468</sup> Rosetti, *La ordenación*, p. 128.

campeón olímpico brasileño Tom Hintinaus<sup>469</sup>. El motivo de la escritura de este poema fue el encargo que el Círculo de Bellas Artes de Madrid le hizo a Rossetti para la exposición de *Poemas autógrafos*, tal como explicó la autora en la entrevista que mantuvo con Luis Bravo:

Lo visual me lleva mucho a la poesía [...] Quiero decir que ha sido muy poderosa la plasticidad para mí. Por ejemplo, el poema sobre los calzoncillos de Calvin Klein tiene una génesis muy simple, muy significativa en ese sentido. Me habían pedido un poema manuscrito para una colección que iban a hacer, y yo no quería darlo pues entregar un manuscrito porque sí me parecía una cosa muy idiota. Si me piden las hojas con que estoy escribiendo, con las flechas, las tachaduras, a eso le veo un sentido, es el manuscrito de un autor para ver cómo escribe; pero que yo, con mi letrita, le ponga una cosita muy bonita para que tú lo pongas ahí... es una pamplina; ahí no se ve la creación, ni la génesis del poema... así que yo estaba muy en desacuerdo. A todo esto, veo el anuncio de un calzoncillo Calvin Klein en la revista *Interview* de Andy Warhol. Ese anuncio también está en Los Ángeles o en Nueva York ocupando costados enteros de edificios, a gran escala. Es un tío con unos calzoncillos blancos de esos típicos de los hombres. Entonces hice una reproducción en la página y por alrededor escribí como una valla publicitaria. Lo que hice fue escribir un *graffiti* sobre ese anuncio, y ahí sí le di un significado creativo a ese manuscrito<sup>470</sup>.

A continuación, mostramos las imágenes del cartel original y del poema autógrafo:



Figura 1. Cartel publicitario Calvin Klein (1983)

Figura 2. Poema «Calvin Klein, Underwear» (1987)

<sup>469</sup> Carmela Ferradán (2001): «De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26. 2, p. 108.

<sup>470</sup> Ana Rossetti en Luis Bravo (2002): *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT, p. 107.

Leamos a continuación el poema «Calvin Klein, underdrawers»<sup>471</sup>:

Fuera yo como nevada arena  
alrededor de un lirio,  
hoja de acanto, de tu vientre horma,  
o flor de algodón 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 tensara.  
Fuera yo tu cintura,  
fuera el abismo oscuro de tus ingles,  
redondos capiteles para tus muslos fuera,  
fuera yo, Calvin Klein<sup>472</sup>.

En este poema, a diferencia de «Chico Wrangler», la descripción del cuerpo observado se limita al órgano sexual masculino que se intuye bajo la ropa interior que lo cubre. De este modo, la voz lírica emplea la enumeración para expresar el deseo de encarnar la única prenda que porta el joven cuerpo: «fuera yo, Calvin Klein». Asimismo, antes de aludir a esta pieza de ropa, indica que ansiaría ser la cintura, las ingles y los testículos del joven: «redondos capiteles para tus muslos fuera» para así, intuimos, estar próxima al objeto de deseo: el sexo masculino. Además del recurso de la enumeración, otro de los aspectos retóricos más interesantes de este poema es la antítesis a partir de la cual se potencia el contraste que representan la blandura de la prenda y la dureza del órgano sexual, presumiblemente, erecto. Por ello las metáforas empleadas para describir el órgano sexual masculino son el «lirio», «el más severo mármol travertino» y la «joven turgencia» que hacen referencia a la cualidad de terso del órgano, mientras que la prenda que lo cubre es descrita como «nevada arena», «hoja de acanto», «flor de algodón», «suave estuche de tela» y «moldura de caricias». Dentro de este juego de opuestos que caracteriza al poema, destaca el contraste cromático que se produce entre el color blanco del calzoncillo y el negro de las ingles:

---

<sup>471</sup> En ocasiones el poema aparece titulado como «Calvin Klein, underwear» y en otras como «Calvin Klein, underdrawers».

<sup>472</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 198.



«nevada arena», «flor de algodnero» y «abismo oscuro de tus ingles».

Por otra parte, es fácil advertir que tanto «Calvin Klein» como «Chico Wrangler» imitan el estilo de los mensajes publicitarios, puesto que ambos poemas son breves, están compuestos de versos cortos y recurren a figuras literarias de repetición, particularmente la reiteración y el paralelismo: «Todo por adorar más de lo permisible / [...] Todo porque un cigarro se asienta en una boca / [...] Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas / dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan. / Se separan» («Chico Wrangler») y «Fuera yo como nevada arena / [...] Suave estuche de tela, moldura de caricias / fuera yo / [...] Fuera yo tu cintura, / fuera el abismo oscuro de tus ingles, / redondos capiteles para tus muslos fuera, / fuera yo, Calvin Klein» («Calvin Klein, Underdrawers»). En este sentido, lo que se pretende demostrar es que la utilización del código publicitario tiene una función estética. Como señala Marina Bianchi, Ana Rossetti imita los recursos de la publicidad para crear un artefacto lírico de carácter erótico y de carácter desenfadado:

En ambos poemas, la mirada es determinante: el yo voyerista observa el cuerpo masculino fragmentándolo y evocándolo mediante metáforas de herencia clásica que le confieren seriedad, para llegar gradualmente al objeto de deseo: el miembro viril. Rossetti ironiza así sobre la lujuria mercantilizada, desplegando «una serie de referentes que proceden de la literatura erótica y de la gran tradición barroca y se aplican juguetonamente a una fotografía comercial» (Ponce Cárdenas). Por supuesto, las dos composiciones hacen hincapié en la influencia del culto al cuerpo, del hedonismo y de la sexualidad como valores de mercado, parodiando los anuncios comerciales que se basan en estos valores<sup>473</sup>.

Además de romper con la radical distinción entre el voyeur masculino y la exhibicionista femenina, como puso de relieve Tracy Manning Muñoz<sup>474</sup>, la literatura erótica de Ana Rossetti llamó la atención porque los sujetos representados escapan a la heteronormatividad, tal como señaló oportunamente Emilio Miró: «Su universo amoroso, sexual, [es] casi siempre marginal, fronterizo, ambiguo o abiertamente

---

<sup>473</sup> Marina Bianchi (2018): «Poesía y publicidad en Ana Rossetti: una lectura desde la ironía desmitificadora», en L. Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, p. 184.

<sup>474</sup> Manning Muñoz, cit., p. 20.

heterodoxo [...] la actitud que adopta su autora [está] libre de todo prejuicio, es sincera y audaz en sus planteamientos [sobre] el erotismo, el sexo, el cuerpo y las relaciones amorosas de cualquier tipo»<sup>475</sup>.

### 3.3. Diversidad sexual: homoerotismo gay y lésbico

El hecho de que en la década de los ochenta Ana Rossetti tratase cuestiones como el travestismo, la homosexualidad y la transexualidad, ilegales hasta ese momento, es el motivo por el que su propuesta literaria resultó tan llamativa en el momento de su aparición<sup>476</sup>. Si se tiene en cuenta, además, que estos textos fueron escritos a finales de los setenta, en un momento en que aún estaba vigente la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social*, resultan aún más atrevidos. Un ejemplo de este tipo de composiciones lo encontramos en «Nikeratos renuncia al disimulo». El nombre de Nikeratos, que da título al poema, lo toma Rossetti del protagonista de la novela *La máscara de Apolo* (1966) de Mary Renault<sup>477</sup>. Esta referencia ficticia permite ocultar la verdadera identidad biográfica del protagonista de este poema, quien según declaraciones de la autora era una persona real que «llevaba una doble vida»<sup>478</sup>. Perífrasis que, concretamente en este caso, alude a la homosexualidad y que, de algún modo, anticipa el propio título. Esta hipótesis, a su vez, explicaría la elección de la cita introductoria que pertenece a la «Casida 31» del *Collar de la paloma* (1022) de Ibn Hazm de Córdoba, en el que el poeta árabe andalusí se rebela contra aquellas interpretaciones de los preceptos religiosos que prohibían amar libremente. Leamos a continuación el poema:

No hago caso en materia de amor

---

<sup>475</sup> Emilio Miró (1981): «Dos premios para dos nuevas voces: Blanca Andreu y Ana Rossetti», *Ínsula*, 418, p. 6.

<sup>476</sup> «Una poesía, con todos estos condicionamientos, solo podría ser creída, en principio, como reflejo de una psicología masculina (no importa a qué sexo dirigida) y no porque no se haya podido dar tal clase de mujer (que estoy seguro de que las hubo, aunque mucho menos de las que habrá), sino porque hasta ahora había sido imposible su expresión pública. (Del mismo modo que nunca podremos conocer, por sus propios textos, la nómina de poetas homosexuales del Siglo de Oro) [...] Esta evidente originalidad del libro intensifica grandemente la emoción poética, pero nada significaría si los textos no fuesen un logro expresivo por sí mismos. Del mismo modo, si se diese la poesía de un transexual (posible, aunque aún inédita)». Francisco Brines (1980): «Un testimonio femenino asume la rebelión», *El País*, 3 de agosto, p. 4.

<sup>477</sup> Rossetti en Cobos, cit., 221.

<sup>478</sup> Rossetti en Ugalde, «Theater and Performance...», p. 78.

a lo que digan los censores

Ibn Hazm de Córdoba

Estas prístinas sombras sobre los crisantemos...

¡Oh máscara diurna, celebro tus exequias,  
y tras tus oquedades ya no atisban mis ojos!  
Párpados, alargadas y turbias mariposas,  
reanudan la obstinada vigilancia.  
Separados los labios de tu yerto silencio,  
el vivo vaticinio de la dulce saliva  
de un muchacho acosado se difunde.  
Y los dedos, desnudos del respetable guante,  
buscan ensimismarse en el brillante disco  
que vela una pretina<sup>479</sup>.

Como podemos advertir, en primer lugar, se presenta al protagonista y se le localiza en el universo nocturno, momento en que puede «desenmascararse» y mostrar su identidad real: «¡Oh máscara diurna, celebro tus exequias, / y tras tus oquedades ya no atisban mis ojos!» (versos 2 y 3). En segundo lugar, el poema desvela la homosexualidad de este personaje al indicarnos su objeto de deseo: «un muchacho acosado» (verso 8) cuya contemplación mueve a la acción masturbatoria del protagonista: «Y los dedos, desnudos del respetable guante, / buscan ensimismarse en el brillante disco / que vela una pretina» (versos 9-11). Como ha advertido Sharon Keefe Ugalde<sup>480</sup>, la figura de la antítesis es fundamental en la construcción de este poema. La oposición noche y día es una correlación de la verdad, cubierta por la máscara, y la apariencia. En esta línea, cabe destacar el par juventud y vejez. La lozanía es un atributo del «muchacho», mientras que suponemos que el observador es un hombre maduro. Si bien no hay ninguna referencia explícita en el poema a la edad de este personaje, Ana Sofía Pérez Bustamante-Mourier<sup>481</sup> ha indicado que esta composición trata el tema de la llegada a la vejez desde la óptica de un varón homosexual en consonancia con «Un señor casi amante de mi marido», también de *Los devaneos de Erato*. En esta línea, José

---

<sup>479</sup> Rossetti, *La ordenación*, p. 53.

<sup>480</sup> Ugalde, «Theater and Performance...», p. 78.

<sup>481</sup> Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (2001): «Ana Rossetti, cronista del paraíso (“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”)», en F. Díaz de Castro (ed.), *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*, Palma, Universitat de les Illes Balears, p. 17.

María Naharro-Calderón<sup>482</sup> y Susana Reisz<sup>483</sup> coinciden con Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier en que se trata de un tópico literario que cuenta con una larga tradición en el canon lírico y que ha sido cultivado por poetas como Constantino Kavafis, Luis Cernuda o Jaime Gil de Biedma, cuya influencia es palpable en «Un señor casi amante de mi marido». Leamos, a continuación, «Un señor casi amante de mi marido»:

Tú, al punto destronado,  
caduca tu gloria, te reclinas  
—admirable ruina entre los pensativos  
jaramagos— y haces recolección  
de los antiguos días:  
el fausto de tu piel,  
los labios de las rosas,  
lujos y derroches de la edad,  
y aquellos seductores muchachos  
que, fingiéndose absortos, te averiguaban  
en los escaparates.

Te acuerdas de la cama removida,  
el pecado reciente, las ropas recobradas  
tanteando en lo oscuro  
y deseas asirte al último vestigio  
de la inútil memoria, retroceder al rostro  
inapresable de esa única cita.

Entonces no quisiste retenerlo,  
pues hubieses podido hipotecar tus perlas,  
o extraer la caricia precisa de tus miembros  
o postergar con la súplica tu orgullo.

---

<sup>482</sup> José María Naharro-Calderón (1994): «Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano», *España Contemporánea*, 7, p. 86.

<sup>483</sup> Susana Reisz (2006): «Las trampas de la mirada en la construcción de un sujeto lírico femenino (Ana Rossetti como paradigma)», en M. P. Celma Valero y C. Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX, vol. II: Imagen y palabra de mujer*, Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. Junta de Castilla y León, p. 236.

Pero no. Ya declinada  
tu esplendorosa juventud,  
entregado tu imperio,  
tu cuerpo devastado sufre, tiembla.  
Para ti se han cerrado las tabernas  
y no te atreves a pedir asilo  
en ningún otro templo de Sodoma<sup>484</sup>.

Como podemos advertir, el tópico del *tempus fugit* a través de la óptica de un varón homosexual se evidencia a partir del plano léxico-semántico. Mientras que la decadencia es expresada por medio de expresiones como «destronado», «caduca tu gloria», «ruina», «declinada tu esplendorosa juventud», «entregado tu imperio», «tu cuerpo devastado sufre», así como la referencia al «jaramago» que simboliza la vejez<sup>485</sup>, el poema remite a la juventud perdida por medio de la metáfora de «los labios de las rosas» y los sintagmas nominales «el fasto de tu piel» y «lujos y derroches de la edad». Con respecto al triángulo amoroso sugerido hemos de apuntar que, si bien los personajes «señor» y «marido» son masculinos, consideramos que la voz lírica es femenina, teniendo en cuenta que los matrimonios homosexuales no se legalizaron en España hasta el año 2005<sup>486</sup>. Además, el poema hace notar que el personaje es homosexual al clausurarse con la referencia bíblica de Sodoma, que remite inequívocamente a la homosexualidad masculina<sup>487</sup>.

Tampoco se olvida Rossetti de tratar el tema de la homosexualidad femenina, sin duda mucho más oculta en la esfera pública y del imaginario colectivo que la masculina, aunque, como se refirió previamente a propósito de los ensayos de Elena Castro, con antecedentes en la poesía española. Esta temática aparece en un poema con un título tan revelador como «De cómo resistí las seducciones de mi compañera de cuarto, no sé si para bien o para mal». Dicho título no solo contextualiza la acción en un dormitorio compartido, sino que además anticipa el desenlace del poema. Es decir, si bien el lector

---

<sup>484</sup> Rossetti, *La ordenación*, p. 58.

<sup>485</sup> Correa Ramón, «Alta flor tuya erguida en los oscuros parques...», p. 286.

<sup>486</sup> Kerman Calvo (2010): «Movimientos sociales y reconocimiento de derechos civiles: la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España», *Revista de Estudios Políticos*, 147, pp. 137-167

<sup>487</sup> Alberto Mira (1999): *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, Tempestad, 688.

asistirá a un diálogo erótico-amoroso entre dos mujeres, este encuentro no culminará con la realización del acto sexual, como revela la locución adverbial «no sé si para bien o para mal», que al mismo tiempo sugiere paradójicamente el sentimiento de arrepentimiento experimentado por la voz lírica. Conviene indicar que, como un gran número de las composiciones que integran *Los devaneos de Erato*, el contenido de este poema se basa en una anécdota que le ocurrió a la propia Rossetti<sup>488</sup>. Sin más dilación, leamos el poema:

Oh Lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes.  
Ya encontrarás quien muerda tus tan bulbosos labios  
y arranque de esa lengua su provisión de besos  
y con vírgula escarbe en la hundida oquedad  
de tu ombligo. Mixtela fluirá por tu acolchado  
empeine; bajo el rostro evanescente amado,  
se han de ensalivar todas tus pestañas.

Oh Lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes.  
Porque ya encontrarás quien carmente  
la espesura de tu ingle enredada  
y fácil te aniquile con emboscados dones.  
Ternura oficiará, tu oreja, retenida  
por la jaculatoria común. El lirio  
tinte del amor, dispondrá por tu faz su convite  
y chupará la ácida fresa de tus mejillas.

Oh Lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes.  
Pero si yo no atiende al reclamo apremiante  
de tu voraz cutícula, y no escancio el remedio  
que me es solicitado, oh Lesbia, y no te finjo  
amorosos juguetes para cada sentido  
ni hago por ti ofrendas a Eros,  
es porque mis vigías

---

<sup>488</sup> «Hoy puedo decir que fue para bien, porque, si hubiera tenido que debutar, lo habría hecho, sin duda, con otra persona». Rossetti en Núñez, cit., p. 12.

me impiden avivarte en tu hoguera<sup>489</sup>.

Como indicábamos, entre ambas féminas no se produce ningún acto sexual. Por tanto, el erotismo de este poema no reside en la culminación de ninguna acción sexual, sino en la sugerencia y en la minuciosa descripción de un cuerpo femenino expuesto a la mirada de la voz lírica que lo recorre de arriba abajo, posándose en las zonas corporales de mayor sensualidad: «bulbosos labios»; «lengua»; «ombligo»; «empeine»; «mejillas» y «cutícula». Sin olvidar la zona genital que se oculta bajo el vello púbico: «Porque ya encontrarás quien carmente [sic]<sup>490</sup> / la espesura de tu ingle enredada». También cabe subrayar la enumeración de las acciones amorosas sugeridas y que no son llevadas a cabo debido a la presencia de los «vigías». En este sentido, aunque para el lector el agente exterior que controla y prohíbe que ambas mujeres se solacen es desconocido, no podemos dejar de insistir en el hecho de que la homosexualidad estaba regulada por la *Ley sobre peligrosidad y rehabilitación social* y que, hasta finales de los setenta, era ilegal. La otra hipótesis que se baraja y que no invalida la expuesta previamente es que ambas jóvenes se encuentran internas en una institución educativa, lo cual explica la vigilancia a la que están sometidas. Ha de tenerse en cuenta que Ana Rossetti pasó su infancia en un colegio religioso en San Fernando en el que voluntariamente pasaba temporadas internada<sup>491</sup>.

Con respecto a la temática sáfica, no es baladí la elección del nombre «Lesbia», que se repite de manera constante a lo largo del poema por medio del estribillo: «Oh Lesbia, oh bellísima Lesbia, no desesperes» que encabeza cada una de las tres estrofas que componen el texto, para denominar a la «compañera de cuarto». A propósito de esta cuestión, la estudiosa Paloma Martínez-Carbajo en un interesantísimo estudio de esta composición titulado «Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la “Lesbia” de Catulo» desarrolla dos explicaciones plausibles que justifican la única

---

<sup>489</sup> Rossetti, *La ordenación*, p. 68.

<sup>490</sup> El verbo carmentar según el DRAE no existe, la forma verbal adecuada sería carmenar: 1. tr. Desenredar, desenmarañar y limpiar el cabello, la lana o la seda. U. t. c. prnl. Hemos comprobado que la edición de *Indicios vehementes* de Hiperión también contiene la misma errata.

<sup>491</sup> «No, yo no estuve interna en San Fernando, aunque me he educado con monjas y muchas veces me gustaba pasar temporadas con ellas, porque me apetecía [...] Incluso en vacaciones de Semana Santa, si mis padres se iban de viaje, yo prefería quedarme con mis monjas, sobre todo, porque el colegio estaba vacío y era una sensación única andar por los pasillos solitarios y vivir envuelta en esa atmósfera particular del colegio». Ana Rossetti en José Espada Sánchez (1989): «Ana Rossetti», *Poetas del sur*, Madrid, Espasa Calpe, p. 468.

referencia onomástica que aparece en el poema. En primer lugar, Lesbia remite al pseudónimo que el poeta latino Catulo otorgó a su amante Clodia, a la cual dedicó innumerables composiciones de índole amorosa. Asimismo, Martínez-Carbajo indica que la composición de Rossetti reescribe algunos de los asuntos que trata Catulo en su obra, entre ellos la necesidad de ocultar las relaciones que mantenía con Clodia para evitar el escarnio público ya que esta estaba casada. Para ejemplificar esta intertextualidad, Martínez-Carbajo establece una comparación de los versos de la gaditana con los del poeta latino<sup>492</sup>.

Por otro lado, para justificar la temática homoerótica del poema, Paloma Martínez-Carbajo indica que la elección del nombre de Lesbia puede entenderse como una referencia a la célebre poeta griega Safo (650/610-580 a. C.), quien residió en la isla griega de Lesbos en el periodo de la época arcaica. En Lesbos se dice que creó una comunidad de mujeres conocida como la «casa de las Musas». Si bien debido a la distancia temporal muchos detalles biográficos de Safo continúan siendo un misterio, Aurora Luque, estudiosa y traductora de la obra de Safo, no duda en afirmar que la poeta griega es el primer referente occidental que hace gala de un erotismo femenino subversivo. La obra lírica de Safo, o más bien, los fragmentos que se conservan de ella, son la primera manifestación literaria que aborda la temática homoerótica femenina<sup>493</sup>. En este sentido, tanto el nombre de Lesbia, que alude a la isla de Lesbos, como el contenido del poema, remiten a la tradición sáfica. De hecho, la influencia literaria de la propia Safo se evidencia en el poema de Rossetti. Basta con leer los versos de la poeta helena «Ven aquí, diosa Cipris, / y en doradas copas escancia delicadamente / néctar entremezclado de alegrías festivas»<sup>494</sup> para comprobarlo. De hecho, Rossetti, lectora ávida, conocía bien la obra de la escritora de Lesbos, como atestiguan sus declaraciones<sup>495</sup>. Es más, sus amigos de juventud la apodaron «New Safo»<sup>496</sup>. Sobrenombre que años después Rossetti le otorgó a la narradora de su novela *Plumas de*

---

<sup>492</sup> Paloma Martínez-Carbajo (2008): «Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la “Lesbia” de Catulo», *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 8. 1, pp. 9-10.

<sup>493</sup> Aurora Luque Ortiz (trad. y ed.) (2020): *Safo. Poemas y testimonios*, Barcelona, Acanalado, pp. 16-17. Para profundizar en la vida y la obra de esta figura cabe consultar: Ana Iriarte (1997): *Safo (siglos VII/VI a. C.)*, Madrid, Ediciones del Orto y Francisco Rodríguez Adrados (trad.) (2021 [2010]): *Safo. El canto lesbio*, Madrid, Gredos.

<sup>494</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>495</sup> Rossetti en Bujarrabal, cit., p. 91.

<sup>496</sup> Javier Villán (1983): «Ana Rossetti: el encanto de la ambigüedad», *Sur dominical*, 3 de julio de 1983, p. 29.



*España* (1988), la cual además actúa como su propio *alter ego*<sup>497</sup>. En cualquier caso, ya sea por la influencia de Catulo o de Safo, es evidente que la atmósfera recreada en el poema emula el ambiente festivo de las bacanales grecorromanas por medio de términos como «mixtela», «escanciar», «ofrenda», «dones» y «oficiar», muy en la línea de una buena parte de las composiciones que integran *Los devaneos de Erato*, lo cual no impide que pueda leerse también en clave contemporánea. Especialmente, debido a que convoca a la ambigüedad sexual, tal como la propia autora admitió: «Mi estética tiene que ver con todo esto de las celebraciones y las ambigüedades»<sup>498</sup>.

### **3.4. La coctelera de la «Movida»: travestismo, transexualidad y espectáculos *drag***

El ambiente de la «Movida», con sus focos coloridos y su exaltada distorsión de los sentidos, también ocupa una parte importante de la obra de Ana Rossetti. Recordemos que entre 1977 y 1979 estuvo trabajando en el madrileño cabaret *Pasapoga*, escenario que influyó directamente en su vida y en su obra. Sin olvidar que en esos años la sociedad española estaba experimentando un intenso proceso de cambio, como señaló Jill Robbins:

The «Movida» (approximately 1977-1989), coincided with the years of the transition from dictatorship to constitutional monarchy and the first years in which the PSOE (Partido Socialista Obrero Español) controlled the Spanish movement reflects the initial idealism and final disillusionment of those who had been most oppressed under Franco –women, gays, leftist, artists. Although the «Movida» is too complex and varied a phenomenon to describe fully here, several of its characteristics appear in Rossetti's work, including the push for (post)modernity, the celebration of sexual freedom, especially in relation to gendered sexual practices (homo-, bi-, transexualites), and the parody of Francoist images of national identity<sup>499</sup>.

---

<sup>497</sup> Defiendo esta hipótesis en mi trabajo «*Plumas de España* (1988), de Ana Rossetti: una novela sobre la transición sentimental española», en M. Á. Naval y J. L. Calvo Carilla (eds.), *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria* (2020), Madrid, Visor, p. 269.

<sup>498</sup> Villán, cit., p. 29.

<sup>499</sup> Jill Robbins (2004): «An Introduction, Postmodern by Design: Spectacle, Fashion, and Fashion Plates in Post-Franco Spain», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 46.

Un ejemplo paradigmático de la presencia de este ambiente en su obra temprana lo constituye el poema «A la puerta del cabaret», en el cual se retrata el efervescente despertar de la vida nocturna madrileña a finales de los años setenta. De hecho, según las declaraciones que la autora prestó a Sharon Keefe Ugalde<sup>500</sup>, el poema se inspiró en un local que se llamaba el Refugio y que estaba situado cerca del Teatro Fíguro y los cines Ideal, en pleno centro madrileño. Sin más dilación, leamos «A la puerta del cabaret» y sumerjémonos en la atmósfera de la «Movida» madrileña:

Hubiera sido venturosísima amándole  
toda la vida.

Marianna Alcoforado

Así te me mostraron de repente:  
el poderoso pecho, como el de un dios, desnudo,  
mientras el oro entero, convocado en tu rostro, te nimbaba.  
Me fui de aquel lugar,  
tu imagen mis visiones presidiendo.  
Día tras día te atribuí todo lo hermoso que encontré.  
Mas nada igualó a tu luz primitiva  
ni pudo superar al equívoco gesto,  
tan femenina boca,  
bello desdén del curvo labio. No, nada pudo.  
Y ninguna invención que trajeron los días  
mejoró aquel fugaz momento<sup>501</sup>.

Como puede advertirse fácilmente, el asunto principal de «A la puerta del cabaret» es la obsesión que despierta la contemplación de un cuerpo semidesnudo e indefinido sexualmente en el contexto del espacio nocturno. A este respecto, críticos como Jill Robbins<sup>502</sup> y Steven F. Butterman<sup>503</sup> han remarcado la importancia de la

---

<sup>500</sup> Rossetti en Ugalde, «Theater and Performance...», p. 83.

<sup>501</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 54.

<sup>502</sup> Jill Robbins (2000): «Seduction, simulation, transgression and taboo: eroticism in the work of Ana Rossetti», *Hispanófila*, 128, pp. 54; 56.

<sup>503</sup> Steven F. Butterman (2001): «I can see Queerly Now, the Reign is Gone: The path to liberation and the development of homoerotic themes in Pureza Canelo, Andrea Luca, and Ana Rossetti», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 55. 2, p. 62.

ambigüedad genérica que encarna el objeto de deseo, quien posee al mismo tiempo rasgos femeninos y masculinos: «poderoso pecho, como el de un dios, desnudo» y «tan femenina boca». A nuestro juicio, el hecho de que el objeto de deseo se localice en un cabaret justifica su carácter andrógino. Androginia que se debe a la suspensión de la frontera entre los roles genéricos que se produce en el mundo del espectáculo mediante diferentes recursos artísticos, como los ropajes, el maquillaje que se sugieren en el poema mediante el cromatismo del oro (verso 3), el verbo «nimbaba» (verso 3) y las luces (verso 7).

Esta atmósfera también aparece recreada a la perfección en «Homenaje a Lindsay Kemp y a su tocado de plumas amarillas» de *Los devaneos de Erato*, escrito a propósito de una función teatral que tuvo lugar en el Madrid de la incipiente «Movida». El dramaturgo y actor Lindsay Kemp (South Shields, 1938 – Livorno, 2018), reconocido imitador de la estética andrógina de David Bowie<sup>504</sup>, alcanzó una gran popularidad en la España de la época con espectáculos tan célebres como *Flowers*, que se estrenó en Madrid el 12 de enero de 1978<sup>505</sup>. De hecho, la propia Rossetti, que hasta 1977 había trabajado en el mundo del teatro, se convirtió en una de sus admiradoras: «Estaba haciendo Lindsay Kemp [...] lo que luego se llam[ó] *performance o happening* [y que] nosotros en nuestra modestia íbamos haciendo por ahí [...] Lindsay Kemp hubiera podido ser perfectamente el maestro para nuestro grupo»<sup>506</sup>. De hecho, el poema es, en realidad, una *sui generis* reseña del espectáculo *Salomé. Una obra para Óscar Wilde*, de Kemp, que Rossetti envió al amigo que le había regalado la entrada<sup>507</sup>. Pieza teatral que se estrenó en Madrid el 26 de octubre de 1978<sup>508</sup>. Leamos a continuación «Homenaje a Lindsay Kemp y a su tocado de plumas amarillas»:

...el punto abultado en la entrepierna que era el foco  
imantado de su expectación. Preciso es decir que se  
trataba de una protuberancia imponente, merecedora

---

<sup>504</sup> Guzmán Urreño Peña (2003): «Movida, carnaval y cultura de masas», Dossier «La Movida madrileña», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, p. 21.

<sup>505</sup> Fernando Samaniego (1978): «Lindsay Kemp: “Mi teatro tiene el peligro del circo y la pasión del rock”», 13 de enero de 1978, *El País*. [https://elpais.com/diario/1978/01/13/cultura/253494002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/01/13/cultura/253494002_850215.html)

<sup>506</sup> Rossetti en Ugalde, «Theater and Performance...», p. 73.

<sup>507</sup> Ugalde, «Theater and Performance...», p. 72.

<sup>508</sup> Fernando Samaniego (1978): «Lindsay Kemp: “Estar en escena es como hacer el amor con el público”», 27 de octubre de 1978, *El País*. [https://elpais.com/diario/1978/10/27/cultura/278290806\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/10/27/cultura/278290806_850215.html)

de que se hicieran por ella los mayores disparates.

Susana Constante

Ella lo codiciaba, sí.  
Cuando escuchaba de la boca amada  
la obstinación terrible,  
le saltaba su vientre,  
su faz palidecía entre los papagayos  
y con la mano yerta se apretaba los senos.  
Yokanaán suplicaba, con tal fiebre  
que, si solo un cabello el labio le rozaba,  
todos sus dijes eran sacudidos.  
Y memorables velos cayeron de sus hombros  
y la luna escarlata  
era una inmensa lentejuela.  
Mostró al fin el último reducto,  
araña tejedora entre las blancas ingles,  
cruelísima venganza que abultaba  
tras la postrera seda.  
Y al final, su secreto delta fue ofrecido  
a rapaces miradas.  
Él, imprudentemente, recataba los ojos.  
Lascivia. Solo tú, incestuoso padre,  
devoras el ebúrneo cuerpo desasistido.  
En bandeja de plata, rojo círculo,  
brillante todavía, húmeda testa  
del que fuera inviolable unicornio,  
a la implacable  
princesa judía es entregada.  
Y el lúbrico asesino se apresura  
el dulce galardón demandando.  
Y en ella, sus perdidos dedos  
entre la cabellera fría del degollado,  
se manchaba las piernas

con la sangrienta y entreabierto boca<sup>509</sup>.

El poema narra de manera lineal el argumento de la pieza teatral basada en la obra *Salomé* de Óscar Wilde. De este modo, se pueden advertir tres partes bien diferenciadas. La primera parte comienza *in medias res* (versos 1-9) describiendo la pasión que el joven Yokanáán, nombre que Wilde da a San Juan Bautista, despierta en Salomé: «Ella lo codiciaba, sí» (verso 1). Aunque el poema no lo indica, el motivo por el cual Yokanáán (San Juan Bautista) rechazaba a Salomé era que había hecho votos de castidad tras procurar su fe a Cristo<sup>510</sup>; no obstante, aquello que sí se refleja en el poema es que la constante negativa del joven profeta causaba una profunda contrariedad a la joven princesa hebrea, la cual estaba terriblemente obsesionada con él: «Cuando escuchaba de la boca amada / la obstinación terrible / le saltaba su vientre, / su faz palidecía entre los papagayos / y con la mano yerta se apretaba los senos» (versos 2-6).

En segundo lugar, en los versos 10-21 se describe el baile de los siete velos que Salomé ejecutó para Herodes, su padrastro; escena que posee un marcado carácter erótico. Según se narra en la obra de Wilde, basándose a su vez en el Antiguo Testamento de la Biblia, el rey Herodes deseaba carnalmente a Salomé; sin embargo, de ella solo recibía muestras de desdén y desprecio. Por ello, para ganar los favores de la joven y con el propósito de satisfacerse al menos con su contemplación, Herodes le propuso a Salomé un trato: si bailaba para él le concedería cualquier deseo<sup>511</sup>. En el poema se describe el modo en el que el padrastro contempla con afán obsceno a la hija de su esposa, Herodías, durante el baile que le ofrece como parte del acuerdo: «Y memorables velos cayeron de sus hombros / [...] Lascivia. Solo tú, incestuoso padre, / devoras el ebúrneo cuerpo desasistido» (versos 10; 20 y 21).

Finalmente, en la tercera parte (versos 22-32) se narra el momento en el que Salomé recibe la cabeza decapitada de Yokanáán como recompensa por haber cumplido

---

<sup>509</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 171.

<sup>510</sup> Para ilustrarlo remitimos a un fragmento de la obra de Óscar Wilde: «¡Atrás, hija de Babilonia! El mal entró en el mundo por la mujer. No me habléis. No quiero escucharos. Solo escucho las palabras del Señor [...] ¡Atrás, hija de Sodoma! No me toquéis. No profanéis el templo del Señor». Óscar Wilde (2005): *Salomé*, P. Gimferer (trad.), Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, pp. 34-37.

<sup>511</sup> «Herodes: “Salomé, Salomé, bailad para mí. Os suplico que bailéis para mí. Estoy triste esta noche. Sí, estoy muy triste esta noche. Al llegar aquí, he resbalado en la sangre, y eso es de muy mal augurio [...] Bailad, pues, para mí. Bailad para mí, Salomé, os lo ruego. Si bailáis para mí, podréis pedirme cuanto queráis y os lo concederé”». *Ibid.*, pp. 68-69; 73.

la petición de Herodes, vengándose así del rechazo del joven profeta<sup>512</sup>: «En bandeja de plata, rojo círculo, / brillante todavía, húmeda testa / del que fuera inviolable unicornio / a la implacable / princesa judía es entregada». De este modo, cuando Salomé recibe la cabeza de su adorado Yokanáan, consigue robarle al mártir el beso que en vida le negó<sup>513</sup>. En el poema de Rossetti, se observa que la sangre de la testa inerte del mártir gotea sobre el cuerpo de Salomé: «se manchaba las piernas / con la sangrienta y entreabierta boca» (versos 31-32).

Además de las modificaciones que el artista británico incluyó en la dramaturgia que hizo del texto del escritor irlandés, la verdadera novedad que aportaba el espectáculo de Kemp era el carácter *drag* del que lo dotó. El personaje de la princesa hebrea Salomé era encarnado por el propio Kemp, quien durante la escena del baile de los siete velos terminaba mostrando al público su verdadera identidad sexual: «Mostró al fin el último reducto, / araña tejedora entre las blancas ingles, / cruelísima venganza que abultaba / tras la postrera seda. / Y al final, su secreto delta fue ofrecido / a rapaces miradas». Ponemos el acento sobre el carácter *drag* porque, aunque no llegaba a exponer sus genitales, Kemp al final de la escena del baile de los siete velos revelaba que era un hombre travestido. Como ha subrayado la estudiosa Martha Lafollette Miller<sup>514</sup>, todo este juego de dobles resultaba muy rompedor para la época. Cabe recordar que los espectáculos *drag* estaban muy en boga durante el «destape» transicional. No resultan sorprendentes, entonces, las declaraciones que la propia autora hizo a propósito de este poema:

El texto que habla de Salomé lo escribí cuando fui a visitar el espectáculo de Lindsay Kemp. Me consiguieron una entrada, pero en aquel tiempo no había imágenes en internet para que una viera en qué consistía eso. Además de que como eran espectáculos performáticos [sic] y no habíamos visto cosas así, nos faltaba lenguaje para expresarlo.

---

<sup>512</sup> «Salomé: “Quiero que me traigan inmediatamente en una bandeja de plata... [...] La cabeza de Iokanáan”». *Ibid.* p. 77.

<sup>513</sup> «Salomé: “Pues bien, Iokanáan, yo vivo aún, pero tú has muerto y tu cabeza me pertenece. Puedo hacer con ella lo que quiera [...] ¡Ah! he besado tu boca, Iokanáan, he besado tu boca”». *Ibid.*, pp. 90-94.

<sup>514</sup> Martha Lafollette Miller (1997): «Ana Rossetti and the wilde connection: disturbing gender polarity», *Romance Languages Annual*, VIII, pp. 576.

Yo entonces pertenecía a un grupo de teatro que se dedicaba a la expresión corporal, pero aquello era distinto. Ni siquiera tenía claro si Lindsay Kemp era una persona o una compañía... Cuando lo fui a ver, hasta que no llegó el momento en el que Salomé se quita la ropa no me di cuenta de que Salomé era él. ¡A mí me encanta cuando no sé las cosas y de pronto se me revelan!<sup>515</sup>.

Esto explica, a su vez, la elección de la cita que introduce el poema y que anticipa la «revelación» que contiene el poema: «...el punto abultado en la entrepierna que era el foco imantado de su expectación. Preciso es decir que se trataba de una protuberancia imponente, merecedora de que se hicieran por ella los mayores disparates». Cita que es un fragmento extraído de *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1978), la ópera prima de Susana Constante con la que, además, obtuvo la primera edición del premio «La Sonrisa Vertical», creado por la editorial Tusquets en 1978. Este poema no es un caso aislado; la oposición entre lo visible y lo invisible, así como la función de los tejidos como aquello que conforman la identidad sexual y genérica y que, por tanto, contribuyen a demarcar los límites del erotismo<sup>516</sup>, es una constante en sus primeros libros. En particular, se observa en un poema como «A un traje de pana verde que por ahí anda perturbando a los muchachos», en el que también el *voyeurismo* es un concepto clave. Detengámonos momentáneamente en el texto:

Ningún hombre es dueño de su destino.  
Ninguna mujer es dueña de su corazón.  
La Rochefoucauld.

Deslumbrados los ojos, adornados de ti,  
despertados de súbito, ¡oh visión turbadora!,  
sujeta la mirada cual broche a tus vestidos<sup>517</sup>,  
la cabeza imantada al giro de tus pies,  
adivino el temblor con que, torpes, mis manos

---

<sup>515</sup> Rossetti en Bujarrabal, cit., pp. 83-84.

<sup>516</sup> Para una lectura atenta de esta cuestión, véase Annalisa Mirizio (2000): «Del carnaval al drag. La extraña relación entre masculinidad y travestismo», en A. Carabí y M. Segarra (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 133-150.

<sup>517</sup> Cabe señalar que en la versión de *Indicios vehementes* «tus vestidos» aparece en singular. Tal como veremos en nuestra exégesis, creemos que, en la última versión de este poema, la autora utiliza el plural para jugar con la idea de que aquello que seduce son las prendas. Asimismo, concuerda con «los ropajes» que aparecen en el verso 6.

tus ropajes, rasgándolos de ti, separarían  
de los hermosos miembros entrevistados apenas.  
Mis ojos, a un banquete tan inesperado acudirían.  
Nutriéndose de ti se inundarían de oro.  
Mas la tela, al cubrirte, es igual a la cáscara  
del fruto que no debo probar.  
Y así tal semejanza te convierte  
en un irresistible y acuciante deseo.

Como indica el propio título del poema, aquello que «perturba» son las prendas, es decir, aquello que se muestra y no el cuerpo que permanece oculto: «Mas la tela, al cubrirte, es igual a la cáscara / del fruto que no debo probar / Y así tal semejanza te convierte / en un irresistible y acuciante deseo». Además, la ambigüedad de la identidad del objeto de deseo también reside en que las partes anatómicas descritas no están marcadas genéricamente: «pies» y «miembros». Es preciso indicar que una de las cuestiones que más ha discutido la crítica a propósito de este poema ha sido la lectura en clave de deseo homosexual de esta composición. Rosa Sarabia<sup>518</sup> señala que en este poema la voz lírica posee una mirada homoerótica; sin embargo, Sarabia se limita a plantear su postura pero no justifica su afirmación basándose en el propio texto. Por su parte, Steven F. Butterman<sup>519</sup> también interpreta esta composición desde una perspectiva homoerótica y defiende que su hipótesis se justifica a partir de la imagen bíblica «el fruto que no debo probar» (verso 11), que según él hace alusión a la manzana del pecado original. Sin embargo, en la línea de José María Naharro-Calderón<sup>520</sup>, Sharon Keefe Ugalde<sup>521</sup> y Tracy Manning Muñoz<sup>522</sup>, abogamos por una exégesis que no tenga en cuenta el género del cuerpo que se oculta bajo el traje, sino que resida en el deseo que proyecta la mirada de la voz lírica sobre las vestiduras en tanto que ornamento y artificio, en consonancia con la lógica *camp* que permea este poemario. En palabras de Susan Sontag: «La esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración [...] Lo *camp* [...] encarna una victoria del “estilo” sobre el “contenido”, de la “estética” sobre la “moralidad”, de la ironía sobre la tragedia [...] Lo *camp*

---

<sup>518</sup> Sarabia, cit., p. 347-348.

<sup>519</sup> Butterman, cit., p. 62.

<sup>520</sup> Naharro-Calderón, cit., p. 89.

<sup>521</sup> Ugalde, «Theater...», pp. 70-71.

<sup>522</sup> Manning Muñoz, cit., p. 71.



introduce una nueva pauta: el artificio como ideal, la teatralidad»<sup>523</sup>.

Siguiendo esta estela, otro caso que evidencia la estética *camp* en la obra de Ana Rossetti es la composición «De los pubis angélicos», incluida en la sección «*In conspectu angelorum*» de *Devocionario*, que dedica a la actriz Bibí Andersen, figura que ha sido presentada previamente. Sin más dilación, cabe que leamos «De los pubis angélicos»:

Divagar  
por la doble avenida de tus piernas,  
recorrer la ardiente miel pulida,  
demorarme, y en el promiscuo borde,  
donde el enigma embosca su portento,  
contenerme.  
El dedo titubea, no se atreve,  
la tan frágil censura traspasando  
—adherido triángulo que el elástico alisa—  
a saber qué le aguarda.  
A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles<sup>524</sup>.

Uno de los recursos más interesantes de este poema, siguiendo la lógica que articula *Devocionario*, es el empleo de una cuestión teológica: el sexo de los ángeles, pero planteada desde una perspectiva contemporánea al momento de escritura del texto<sup>525</sup>. De este modo, el título, «De los pubis angélicos», alude al asunto principal del poema: descubrir cómo es el sexo de una mujer transexual, concretamente el de Bibí Andersen. De hecho, realmente el misterio nunca es desvelado en el poema. La voz lírica divaga, titubea, no se atreve y finalmente comprueba lo que se esconde debajo del triángulo elástico adherido a la piel de la actriz transexual; sin embargo, no revela al lector qué es exactamente lo que ve. Se trata, evidentemente, de un recurso para remarcar la androginia del sujeto descrito y para que sea el lector quien, con su imaginación, complete la imagen visual que propone la voz lírica. Es, en realidad, un

---

<sup>523</sup> Sontag, «Notas sobre lo *camp*», pp. 303; 316.

<sup>524</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 159.

<sup>525</sup> Lucie Lavergne (2015): «Érotisme et sacré dans *Devocionario* d'Ana Rossetti: interférences ou interactions?», en B. Hidalgo-Bachs (ed.), *Écritures poétiques, écritures du sacré: interactions*, Paris, Michel Houdiard, p. 7.

juego consistente en sugerir más que en revelar. Como anécdota, cabe indicar que durante buena parte de su trayectoria como artista, Bibí Andersen aseguraba ser transexual a pesar de que realmente no se había sometido a ninguna operación de reasignación de sexo<sup>526</sup>. El carácter ambiguo del objeto de deseo, efecto que es buscado conscientemente por la autora, casa también con el tono desenfadado del poema. Todo ello en consonancia con el carácter lúdico y festivo que, de un modo u otro, marcó buena parte de las manifestaciones artísticas de inicios de la década de los ochenta.

### 3.4.1. *Plumas de España*

En la línea de «la Movida», resulta indispensable que nos detengamos en *Plumas de España* (1988). Esta obra empezó a escribirse en 1982 y fue publicada en 1988 por la editorial Seix Barral<sup>527</sup>. Es la primera novela que publicó Ana Rossetti, conocida hasta ese momento como poeta. En primer lugar, es esencial indicar que esta obra narrativa no puede considerarse erótica como ella misma explicó: «Mi poesía no es erótica, solo lo es *Los devaneos*. Ese encasillamiento erótico me ha perjudicado, porque ya todo el mundo quiere que todo lo que haga sea erótico y cuando han leído *Devocionario* lo han querido juzgar también como un libro erótico que no es. Tampoco se pueden aplicar esas claves a *Plumas de España*»<sup>528</sup>. Más bien, como definiendo en mi trabajo «*Plumas de España* (1988), de Ana Rossetti: una novela sobre la transición sentimental española»<sup>529</sup>, los asuntos principales de esta novela son la identidad de género y la educación sentimental femenina. A partir de la representación de personalidades no heteronormativas y el tratamiento de cuestiones como la transexualidad, el travestismo y la homosexualidad, Ana Rossetti ilustra el cambio político y sociológico que se produjo del régimen franquista a la democracia. En esta línea tanto Brad Epps<sup>530</sup> como Noël

---

<sup>526</sup> Mérida Jiménez, *Transbarcelonas...*, pp. 110-111.

<sup>527</sup> Rossetti en Bundy, cit, p. 137.

<sup>528</sup> Ana Rossetti en Fernando Lussón (1988): «Ana Rossetti, en el balcón al nivel de la calle», *La Vanguardia*, 17 de marzo de 1988, p. 55. En esta misma línea, Juan de Dios Ruiz-Copete afirmaba: «Mas digamos que quien busque en *Plumas de España*, antes que nada —o solo—, el componente erótico se sentirá —hay que decirlo pronto— defraudado. Hay, sí, un fuerte componente de sensualismo, de atrevimiento, incluso de amoralidad, de “plumerío” —por emplear su propio término—, pero no de erotismo». Juan de Dios Ruiz-Copete, (1988): «*Plumas de España*», *ABC*, 20 de agosto de 1988, p. 38.

<sup>529</sup> Medina Puerta, «*Plumas de España...*», pp. 259-276.

<sup>530</sup> Brad Epps (2004): «The queer case of *Plumas de España*», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 164.

Valis<sup>531</sup> subrayan, a propósito de *Plumas de España*, que el fin del franquismo fue la condición de posibilidad para que la representación de personajes transexuales y travestis proliferara en la ficción literaria –aunque también podríamos incluir el medio audiovisual, como ha estudiado Valeria Vegas en *Vestidas de azul: análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española* (2019).

En el ámbito puramente literario, si bien no podemos dejar de destacar que existieron antecedentes como *Lilí Barcelona i altres travestís. Tots els contes*, de Terenci Moix, que se publicó en 1978, aunque algunos de los relatos que lo integran habían aparecido años antes<sup>532</sup>, realmente no fue hasta después de la instauración de la democracia cuando los personajes tanto transexuales como travestis ocuparon un lugar destacado. Como botón de muestra cabe señalar el caso de la novela *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), de Eduardo Mendicutti, en la que se retrata la intentona de golpe de Estado por parte del teniente coronel Antonio Tejero a través de la óptica de un personaje travesti, La Madelón<sup>533</sup>. Asimismo, cabe destacar que el primer personaje trans protagónico de la narrativa erótica vino de la mano de la publicación *Los amores prohibidos* (1980), de Leopoldo Azancot. A este le siguieron otros personajes transexuales icónicos como Verónica Cuchillos de *Siete contra Georgia* (1987), de Eduardo Mendicutti, y Ely de *Las edades de Lulú* (1989), la ópera prima de Almudena Grandes<sup>534</sup>. Volviendo a *Plumas de España* cabe añadir que la novela cuestiona de manera irónica la «educación sentimental» femenina transmitida durante el nacionalcatolicismo al mismo tiempo que promueve la normalización de la mujer como escritora dentro del campo literario, una esfera que históricamente ha sido, y continúa siendo, eminentemente masculina.

Esta novela se inicia con la aparición en casa de la protagonista, una poeta local, de dos excéntricos personajes: un joven travestido que se hace llamar Madame Patela Sport o Julián Sorel indistintamente y su sirviente, un señor maduro llamado Miguel al que Julián le atribuye el sobrenombre de Milady. Ambos personajes llegan a la vivienda

---

<sup>531</sup> Noël Valis (2004): «The “cursilería” of camp in Ana Rossetti’s *Plumas de España*», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 5.1, pp. 63-64.

<sup>532</sup> Mérida, cit., p. 44.

<sup>533</sup> Emilia Merino Claros (2014): «La Movida y sus “secuelas” en la obra narrativa de Eduardo Mendicutti», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, p. 117

<sup>534</sup> Estrella Díaz Fernández (2017): *La colección «La Sonrisa Vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales*, Lleida, Universitat de Lleida, p. 355.

de la narradora, cuya fuente de ingresos reside en el alquiler de habitaciones, con el propósito de alojarse durante los meses en que Julián realizará el servicio militar obligatorio. Por supuesto, Julián Sorel es un pseudónimo tomado de la novela *Rojo y negro* (1830) de Stendhal. La elección de este nombre no es casual, puesto que Rossetti atribuye al Julián Sorel de su novela las mismas características que poseía el de Stendhal. Ambos son jóvenes atractivos, ambiciosos y seductores que se sirven ingeniosamente de sus encantos con el propósito de ascender en la escala social. Como el lector descubrirá al final de la novela, el Sorel rossettiano, además de por la obligatoriedad del servicio militar, se instala en la casa de la propietaria con el objetivo premeditado de retomar el contacto con Lucrecia, sobrina de la casera. Asimismo, al final descubrimos que, valiéndose de su capacidad de convicción, Julián aprovecha el antiguo vínculo que tenía con Lucrecia para beneficiarse de la situación económica de ella, la cual ha recibido una sustanciosa herencia recientemente. Además, para volver a entrar en contacto con Lucrecia urde una artimaña: entabla una estrecha e interesada amistad con la protagonista para convencerla de que invite a Lucrecia a casa. Gracias a su encanto y a su capacidad inventiva, Julián Sorel-Patela Sport consigue los favores de su anfitriona. En primer lugar, Julián atrae su atención mediante la narración de la picaresca infancia y adolescencia de su «criado», Miguel-Milady. E incluso le llega a hacer creer que Miguel se autoemasculó siendo adolescente para agudizar su timbre de voz. Este relato despierta la imaginación de la anfitriona, que decide hacer uso de su «pluma» para recoger estas confesiones en forma de pequeños artículos pensados para ser publicados en la revista local *Plumas de España*, tal como revela la propia novela. No obstante, a instancias de su irreverente huésped, finalmente la narradora convierte su humilde proyecto inicial en una novela:

Mira, rica, yo me visto de marquesa, de japonesa, de hada madrina, y de lo que haga falta, tuviera que ver. Si quieres que te cuente mi vida te la cuento. Pero si lo que tú intentas es romperte el coco investigando sobre el tortuoso y decisivo paso de niño a mujer, no tendrás más remedio que echar mano a Milady. Y yo que tú, en vez de artículos y rollos macabeos escribía una novela por entregas: así que ya estás habilitándote una buena mesa camilla y preparándote para oír cualquier cosa<sup>535</sup>.

---

<sup>535</sup> Ana Rossetti (1988): *Plumas de España*, Barcelona, Seix Barral, p. 24.

De este modo, el título polisémico *Plumas de España* hace referencia a varias cuestiones presentes en la novela. En primer lugar, establece una intertextualidad con el nombre de la revista local para la que inicialmente escribe la voz narrativa; a la vez que el término pluma funciona como una metonimia de la protagonista en tanto que escritora. Por otra parte, el término plumas hace referencia al ambiente del cabaret retratado en la obra. A este respecto conviene apuntar que, antes de realizar el servicio militar obligatorio, Julián y Miguel residían en Portugal, donde Julián llevaba una doble vida trabajando como artista de variedades bajo el nombre artístico de Madame Patela Sport. En este sentido, el término plumas también alude a la heterodoxa sexualidad de ambos personajes, como aclaró la propia Ana Rossetti: «Se llama *Plumas de España* porque no hay más que plumerío en toda la novela. También es ese el nombre de la revista en la que la protagonista pretende publicar sus narraciones. Todo lo que yo escribo siempre es un plumerío. Es una cosa involuntaria, una estética»<sup>536</sup>.

No obstante, no hay que perder de vista que, pese a su pretendida ambigüedad, el título de la novela señala sin ambages el contexto geográfico y político donde discurre la mayor parte de la acción: España. En cuanto a la contextualización temporal, cabe indicar que las diversas analepsis que retrotraen al lector a episodios y anécdotas que tuvieron lugar durante la infancia y adolescencia de personajes como Miguel «Milady» y la propia narradora funcionan para establecer dos momentos temporales en la novela: el presente del relato, que se correspondería con la década de los años ochenta, momento en el que se consolida la democracia, y el pasado, localizado en el periodo que abarca desde la década del cincuenta hasta el final de los años setenta, que coincide con la dictadura franquista<sup>537</sup>. Si bien la alusión directa a ambos momentos históricos es omitida en la narración y solo se refiere al contexto a partir de expresiones ambiguas como: «Será a lo mejor una de esas artistas, indecentes todas, vestidas de los tiempos antiguos»<sup>538</sup>; «Verás, aquello tendría que ser alrededor de... – ¡No hablemos de épocas! – cortó tajante–, ni de edades, que es de muy mal gusto. – Está bien, sin fechas. Situaremos la acción en un país latino y le daremos una ambientación intemporal»<sup>539</sup>; «Eran otros tiempos»<sup>540</sup>; hecho que ha llevado a la crítica Cristina Moreiras Menor<sup>541</sup> a

---

<sup>536</sup> Rossetti en Fernández-Rubio, cit., p. 33.

<sup>537</sup> Ana Rossetti en Amalia Iglesias (1987): «Ana Rossetti: ironía y emoción de un canto», *Zurgai*, p. 10.

<sup>538</sup> Rossetti, *Plumas de España*, p. 30.

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>540</sup> *Ibid.*, p. 74.

hablar de esta novela en términos de ahistórica, el lector puede advertir la progresión temporal a partir de la alusión a instituciones tan representativas como la Sección Femenina, la República o la Monarquía. A ello cabe añadir que el cúmulo de referencias procedentes de la cultura popular y los *mass media* que encontramos en las páginas de *Plumas de España*<sup>542</sup> dan pistas al lector de la localización temporal del relato. Con una voluntad similar a la que podemos encontrar en obras literarias como *Una educación sentimental* (1967), de Manuel Vázquez Montalbán, *Daniela Astor y la caja negra* (2013), de Marta Sanz, Ana Rossetti en *Plumas de España* expone todo un repertorio de productos culturales que se consumían en la España franquista y democrática para ilustrar los referentes que educaban al público infantil y juvenil, entre cuyos ejemplos podemos destacar las canciones de Joselito o las de Mecano, la referencia a la canción de Julio Iglesias «De niña a mujer» travestida en «de niño a mujer», a la que se aludía en el fragmento de la novela citado previamente, el programa televisivo *Reina por un día*, la revista juvenil femenina *Azucena*, los anuncios publicitarios de los postres Mandarín y las películas de Sara Montiel y Marisol.

Con respecto a este último apunte, cabe indicar que, como ha hecho notar Aurora Morcillo Gómez<sup>543</sup>, durante el franquismo el cine no solo servía como válvula de escape, sino que también era una herramienta de adoctrinamiento para el público femenino. De este modo, mediante el imaginario femenino en celuloide que encarnaban los iconos cinematográficos de la época se transmitían los valores del régimen. En este sentido no resulta extraño que la natural inclinación de Miguel por las costumbres, aficiones, vestimentas y comportamientos definidos como femeninos, que se documenta desde su más tierna infancia, le lleve a soñar con ser cupletera y artista de variedades tras haber asistido a la proyección de las películas de Sara Montiel: «¿sabes cuál es la ilusión de su vida [Miguel]? Vestirse de Sara Montiel en *Locura de amor*»<sup>544</sup>. Cabe indicar que, de manera recurrente, el personaje de Sara Montiel ha sido apropiado por los travestis en la España posfranquista<sup>545</sup>, tal como retrata el largometraje *La mala*

---

<sup>541</sup> Cristina Moreiras Menor (1997): «Ana Rossetti y la cultura del espectáculo», *Castilla: Estudios de Literatura*, 22, p. 114.

<sup>542</sup> Valis, cit., p. 65.

<sup>543</sup> Morcillo Gómez, cit., p. 391.

<sup>544</sup> Rossetti, *Plumas de España*, p. 23.

<sup>545</sup> Gracia García y Ruiz Carnicer, cit., p. 32; Jill Robbins (2009): «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España*, de Ana Rossetti», *Lectora*, 15, p. 143 y Morcillo Gómez, cit., pp. 416-417.

*educación* (2004) de Pedro Almodóvar<sup>546</sup>. Por tanto, podemos afirmar que, a partir del humor, la parodia y la carnavalización de tópicos de nuestra cultura, Ana Rossetti confronta estos dos momentos históricos para retratar los cambios que se produjeron en la mentalidad y en las costumbres socio-sexuales en España. Frente a Julián Sorel, que funciona como un arquetipo, un tanto hiperbólico, de la liberación sexual, Miguel «Milady», que en el presente del relato se presenta como un señor maduro, encarna la represión que las identidades no heteronormativas sufrieron durante el franquismo y que él mismo ha interiorizado. Para ilustrarlo cabe detenerse en el siguiente fragmento:

—¡Cállate, por Dios! ¿Qué va a pensar la señora? Señora, de verdad —me suplicó vehementemente—, sentiría que se equivocara conmigo y pensase de mí lo que no es, ¡porque no es! ya ve que yo procuro no dar motivos. Fíjese qué discreto voy siempre: mi pantalón de tergal, mi niky, mi jersey de pico..., sin llamar la atención...  
—Sí y para una vez que se te ocurre darte un rimmel —interrumpió Patela, poniéndose el anillo con voluptuosa parsimonia—, ves *a la social* y te pones a disimular mirando un escarparte de fajas<sup>547</sup>.

Cabe indicar que el término «la social» hace referencia a la Brigada Político-Social, la policía secreta que existió en España durante la dictadura franquista. Su objetivo principal era perseguir y reprimir a los opositores del Régimen, entre ellos el colectivo homosexual. Además, este pasaje deja entrever el temor que infundía ser castigado por «escándalo público». El delito de escándalo público aparecía recogido en el artículo 431 del Código Penal de 1944 y contemplaba como acto delictivo cualquier comportamiento susceptible de atentar contra el pudor y las buenas costumbres, llegando a ser sancionado con arresto mayor, multa (en 1977, de 10 000 a 50 000 pesetas) e inhabilitación especial<sup>548</sup>. Conocer la existencia de la *Ley de Vagos y Maleantes* y de la posterior *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social* nos permite

---

<sup>546</sup>A continuación remitimos a una escena en la que Gael García Bernal actúa como artista de variedades imitando claramente la puesta en escena de Sara Montiel. [https://www.youtube.com/watch?v=q7ATj\\_v7Nro&list=RDq7ATj\\_v7Nro&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=q7ATj_v7Nro&list=RDq7ATj_v7Nro&index=1)

<sup>547</sup>*Ibid.*, p. 20. La cursiva es mía.

<sup>548</sup> Jordi Terrasa Mateu (2008): «La legislación represiva», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal: la homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales pp. 90-92.

entender por qué este personaje no ha llegado nunca a experimentar su sexualidad, tal como la novela deja entrever en numerosos pasajes:

–Señora –me estaba diciendo, mientras Patela daba cuenta del envío–, no crea nada de lo que le diga de mí. Yo no, yo no, yo no, lo juro.

–Quiere decir– explicó Patela, extrayendo de la cajita una sortija extraordinaria y haciéndola brillar–, que no conoce varón<sup>549</sup>.

Con todo, se ha de tener en cuenta que *Plumas de España* no es, en modo alguno, una crónica fidedigna de esta época. Esto explica que, como muy bien advirtió Andrés Fernández-Rubio<sup>550</sup>, sus personajes sean hiperbólicos, raros y ajenos a lo convencional. Rasgo que sin duda es consecuencia de la lógica *camp* que articula la novela, como apunta la académica norteamericana Noël Valis<sup>551</sup>. Es más, como ha señalado Jill Robbins<sup>552</sup>, todos los personajes del texto pueden ser vistos como arquetipos ficticios de aquellas sensibilidades específicas que marcaron tanto la representación como la interpretación de los tiempos de «la Movida». En definitiva, como muy bien definió Juan de Dios Ruiz-Copete, estos heterodoxos personajes son caricaturas:

Porque el travestismo, la homosexualidad, de actualidad vivísima, con ser la longitudinal constante del relato no pasa de constituir como un son apagado de su música trepidante, algo que está, pero que no se afronta, algo que nutre su dinámica, pero sin problematizarse [...] Aquí no se plantean problemas de conducta, sociomoralidad o reflexiones más o menos serias, ni tampoco, por ende tipo alguno de articulación ética –ni siquiera en lo que constituye la cardinalidad de la novela –el travestismo, la homosexualidad–. Aquí se reconstruye un divertido reportaje de la quincallería humana de hoy día, de la sensualidad desmesurada, todo sacado, antes que del análisis o de la reflexión, de la visualidad<sup>553</sup>.

En este sentido, nos resultan injustas las críticas que lanzaron respectivamente

---

<sup>549</sup> Rossetti, *Plumas de España*, p. 19. Véase también, *Ibid.*, p. 109.

<sup>550</sup> Fernández-Rubio, cit., p. 32.

<sup>551</sup> Valis, cit., pp. 57-68.

<sup>552</sup> Robbins, «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica...», p. 141.

<sup>553</sup> Ruiz-Copete, cit., p. 38.



Leopoldo Azancot<sup>554</sup> y Salustiano Martín. Ambos le reprocharon a la autora que los personajes de su novela no fueran verosímiles. En palabras de Martín: «No se trata, por último, de que los personajes que por aquí pasean sus “plumas” no existan realmente vivos, dolorosos y tiernos más allá de la manifiesta incapacidad narrativa de Rossetti para dotarlos de sustancia»<sup>555</sup>. Sin embargo, no captaron que tal inverosimilitud era, en realidad, una elección consciente que forma parte del carácter artificioso y exagerado que caracteriza a toda la obra. Tal como la autora declaró en diversas ocasiones:

Lo que me interesa ver es el otro punto de vista de las cosas. Además, ni siquiera para mí *Plumas de España* trata de la homosexualidad, sino de una serie de personajes que tienen comportamientos diferentes [...] El personaje de *Plumas de España* lo mismo es hombre que mujer que viejo, que se le habla de usted o de tú. No se sabe mucho de él ni quiero que se sepa; su nombre, por ejemplo, nunca se sabe, porque lo que más me interesaba de él era su viaje y cómo la gente reaccionaba dependiendo de cómo se presentase<sup>556</sup>.

Para ilustrar cómo se refleja esta elección estilística en el relato cabe citar el siguiente fragmento en el que se describe al personaje de Julián trabajando en un cabaret portugués: «Con su flequillo rojizo, sus mejillas maquilladas simplemente por una lluvia de pecas, los ojos apenas realzados por el *rimmel* y la boca iluminada por un lápiz transparente, ese chico, que aparentaba una chica disfrazada de chico, como ocurría en el teatro de Shakespeare, producía una fuerte perturbación»<sup>557</sup>. Otro ejemplo lo encontramos en el fragmento con el que, *in medias res*, se inicia la novela: «Lentejuelas, tisús, pelucas, plumas y pérleas gargantillas no bastaron. Y ni el esparadrapo que le tensaba el pubis, ni la silicona que le abultaba el torso, ni sus grilletes mil pudieron rectificar su partida de nacimiento. Y así es como le llegó la hora y tuvo que servir al

---

<sup>554</sup> Leopoldo Azancot (1988): «Otros lados. Anécdotas sobre el mundo marginal», *El País*, 20 de marzo de 1988, p. 17.

<sup>555</sup> Salustiano Martín (1988): «*Plumas de España*. Insustancial e insípida», *Reseña: Revista de Libros y Literatura*, 186, p. 42.

<sup>556</sup> Ana Rossetti en María del Mar López-Cabrales, (2000): «Ana Rossetti. “Lo mío no es la poesía, lo mío es escribir”», en M. del M. López-Cabrales (ed.), *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea, p. 57. En esta línea, cabe citar: «Este otro personaje, Patela, para mí es un personaje como cualquiera de los del siglo XVI, que es perro, gato, hombre y mujer, los espectadores lo saben, pero la gente del drama no sabe si es hombre o es mujer, a mí me encanta esa ambigüedad. No me interesaba por su sexo o por su determinación, lo que me interesaba era su indeterminación». Rossetti en Bundy, cit., p. 137.

<sup>557</sup> Rossetti, *Plumas de España*, p. 183.

rey vestidita de varón»<sup>558</sup>. Con todo, consideramos que, pese al tono desenfadado e irreverente que impera en la novela, no deja de ser muy relevante que Ana Rossetti retratase realidades que eran cada vez más visibles en la España de la democracia. Recordemos que durante la Transición los símbolos de la liberación sexual fueron los llamados «travestís»<sup>559</sup>.

Con todo, como puso de relieve Jill Robbins<sup>560</sup>, no podemos olvidar que el personaje principal es en realidad la narradora. La protagonista funciona como personaje bisagra debido a que su vida transcurre a caballo entre los dos regímenes políticos que marcan la novela: el régimen dictatorial y la monarquía parlamentaria. Nacida en torno a 1950, a la altura de 1988 la narradora es una señora madura. Esta mujer es independiente en términos económicos y posee una considerable formación para la época, sin olvidar que es una reconocida poetisa local<sup>561</sup>. A pesar de su autonomía, el relato la caracteriza como un personaje anómalo debido, en parte, a su soltería. Es sintomático que Julián Sorel achaque el celibato de su anfitriona a su supuesta homosexualidad llegando a atribuirle de manera jocosa el apodo de «New Safo», con el que la identificará a lo largo de la novela<sup>562</sup>. No obstante, el lector descubre que esta soltería no ha sido elegida ni es consecuencia de un lesbianismo reprimido, sino que se debe a que su prometido canceló el compromiso antes de la boda debido a un malentendido. La Tía Teresa, familiar dependiente al cuidado de la protagonista, que era una fanática del equipo de fútbol local, al final de uno de los partidos que fueron a ver juntas se lanzó en su silla de ruedas al camerino en busca de su amada estrella del fútbol: Pepón. La narradora, para evitar tan indiscreta incursión, corrió tras ella. No obstante, no solo no logró impedir que la anciana entrara al camerino, sino que terminó por introducirse ella misma en las duchas del polideportivo. Allí fue recibida con visiones de «los desnudos, enjabonados y, desde luego, en mejor

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>559</sup> «Película de travestís *Un hombre llamado Flor de Otoño*, basada en la obra de Valle-Inclán e interpretada por José Sacristán. Travestís en los escenarios y un nombre de leyenda sobre la transustanciación de los sexos: Manolo o Bibi Andersen, como ustedes prefieran, símbolo sexual ¿y moral? de la Transición. Travestís en las calles de tolerancia de las ciudades, donde el automovilista cazador de muchachas con o sin flor ha de preguntar ¿chico o chica? a la supuesta meretriz que le ofrece su *rimmel* y su sonrisa de cartón anochecido». Manuel Vázquez Montalbán (1985): *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelona, Editorial Planeta, p. 150.

<sup>560</sup> Robbins, «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica...», p. 147.

<sup>561</sup> Rossetti, *Plumas de España*, p. 8.

<sup>562</sup> *Ibid.*, pp. 18; 20; 163; 164 y 165.

forma que los de Signorelli»<sup>563</sup>. A raíz de este indiscreto episodio, que fue motivo de cotilleos, se ganó la fama en el pueblo de mujer indecente y su novio, para preservar su honor, rompió el compromiso de boda que tenía con ella<sup>564</sup>. Esta anécdota también pone de manifiesto la mentalidad de la época con respecto a cuestiones como la sexualidad y la virginidad, condición *sine qua non* para que tal sacramento se realizase. A este respecto, cabe hacer un inciso para indicar que esta temática también aparece a propósito del personaje de Lucrecia, la joven sobrina de la narradora. La novela deja entrever a partir del personaje de Lucrecia que la sexualidad y la virginidad seguían siendo objeto de control en la vida de las mujeres en la década de los ochenta, especialmente en la España de provincias. Cuestión a la que se alude a propósito del episodio en el que se narra el encuentro de Lucrecia con un famoso cantante, el cual motiva los cotilleos y comentarios entre la gente del pueblo y que la protagonista, la tía de Lucrecia, se esfuerza en desmentir: «Le aseguro, le hayan dicho lo que le hayan dicho, que Lucrecia esa noche volvió a su casa como salió. Por favor, no piense...»<sup>565</sup>.

En definitiva, la novela pone de relieve que el personaje de la narradora, debido a sus vivencias en este contexto, tiene una mentalidad bastante retrógrada. En este sentido, el contacto con Julián será determinante para la evolución que sufre a lo largo de la novela. El contacto con el transformista y heterodoxo personaje de Julián, que simboliza a su vez la relajación de las costumbres y la atmósfera de libertad que se produjo durante la democracia, es la causa de que la protagonista experimente una notable metamorfosis a lo largo de la narración. En primer lugar, la narradora transforma radicalmente su apariencia externa a raíz de que en uno de sus primeros encuentros Julián Sorel le ofrezca una serie de consejos de belleza y le preste su vestuario femenino, que él no puede usar durante el período del servicio militar<sup>566</sup>. Como ha señalado María Grazia Profeti<sup>567</sup>, este cambio tan superficial tiene consecuencias a nivel psicológico en este personaje, quien reasume su identidad femenina. No obstante, el cambio decisivo que se opera en ella, gracias a la intervención de su arrendatario, es la asunción de su labor como escritora. Durante una conversación con Julián a propósito de su libro en ciernes, la escritora admite que no recibe

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>564</sup> *Ibid.*, pp. 122-123.

<sup>565</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>566</sup> *Ibid.*, pp. 40-41.

<sup>567</sup> María Grazia Profeti (1989): «*Plumas de España*, de Ana Rossetti», *Ínsula*, 505, p. 23.

retribución alguna por sus colaboraciones con el periódico local<sup>568</sup>. Este episodio, *a priori* irrelevante, es decisivo para la progresión lineal de la novela, ya que incita a este personaje a reflexionar sobre su propio trabajo creativo y, en última instancia, a tomar conciencia de la profesionalidad de su tarea. A nuestro juicio, sin ser una obra de crítica social logra retratar algunas de las dificultades a las que se enfrentaba una mujer de clase media española a la hora de asumir una profesión como la literaria: la desvalorización de su trabajo por cuestiones de género y la problemática de alternar esta labor con un empleo o actividad retribuida económicamente. A este respecto es interesante indicar cómo Ana Rossetti refleja en la novela la censura que sufre su protagonista por parte del director de la revista local por su condición de género:

— Por qué se mete usted en esas vulgaridades que no le pegan nada. Usted sabe escribir como los ángeles, no sé por qué se ha empeñado en hacerlo como una perdida.

Él piensa en su necedad, que una tiene que llevarse toda la vida escribiéndole sonetos a los santos patronos, al puente, a la alameda, y «al niño que falta en mi cintura»<sup>569</sup>.

En este sentido, como ha señalado Jill Robbins, consideramos que la protagonista actúa como *alter ego* de la propia Ana Rossetti<sup>570</sup>. No solo porque ambas pertenecen a la misma generación, sino también porque la metamorfosis que sufre la protagonista de esta novela está basada en el proceso de cambio que la propia Ana Rossetti experimentó a la hora de asumirse como escritora, tal como ella ha reconocido:

Yo creo que tarde o temprano me habría dedicado a la literatura. Es justo lo que pasa en mi novela: la escritora de provincias escribe para una revista provinciana y de pronto comienza a preguntarse qué sentido tiene lo que está haciendo porque escribe para publicar, pero nadie la lee, por lo que acaba replanteándose su escritura. Eso mismo me pasó a mí en 1982 cuando comencé a escribir esta novela y al mismo tiempo escribía poemas para mis amigos. El placer de escribir tiene que tener una proyección, ser un encuentro con más personas<sup>571</sup>.

---

<sup>568</sup> Rossetti, *Plumas de España*, p. 193.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>570</sup> Robbins, «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica...», p. 148.

<sup>571</sup> Rossetti en Lussón, cit., p. 55. Véase también Ana Rossetti (1993): «Lectura comentada de poemas», en M. Á. Muro (ed.), *Actas del «Seminario de filología hispánica 1993»*, Logroño, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, p. 96.

De hecho, y esto es una hipótesis propia, consideramos que esta incursión en la narrativa –hasta el momento solo había publicado poesía– era, en realidad, un modo de tratar de profesionalizarse como escritora dado que es evidente que la novela es un género más rentable que la poesía. De hecho, esta aspiración es enunciada por la propia protagonista de la novela: «Mañana mismo escribo todo esto. Para el Planeta»<sup>572</sup>. Recordemos que «el Planeta» alude a uno de los galardones de narrativa más prestigiosos de España<sup>573</sup>. No obstante, aunque esta obra tuvo cierta difusión –agotó dos ediciones en menos de dos meses<sup>574</sup>– y a pesar de que el *alter ego* de Ana Rossetti en esta novela apunte tan alto, lo cierto es que, tal como señaló Brad Epps, es paradójicamente una de las obras peor valoradas de Ana Rossetti:

It is not, if most critics are to be believed, a particularly prestigious one [el Premio Planeta], but it carries a fairly attractive purse and a publishing contract, and, as such, it is desirable. It also comes with a warranty of visibility, a limited warranty to be sure, but one that nonetheless enhances the attractiveness of the purse. It is thus somewhat ironic that *Plumas de España*, published by a more prestigious firm, did not garner for its author wealth or popularity nor even critical acclaim, or at least not very much<sup>575</sup>.

\*\*\*

En resumen, a inicios de los años ochenta la literatura erótica de Ana Rossetti resultó novedosa a ojos de la crítica porque trataba temas que hasta la llegada de la Transición en España habían sido tabúes y sobre los que pesaba una gran estigmatización social. Especialmente, el travestismo, la transexualidad y la homosexualidad, que gracias al carácter irreverente de la «Movidia» y a la liberación sexual pudieron ser tratados sin ambages. Ahora bien, en la mayoría de los casos se hizo a través de la parodia y la ironía, como consecuencia de la sensibilidad *camp* que caracterizó a esta contracultura. Con todo, su tratamiento provocó que empezaran a considerarse asuntos públicos de primer orden.

---

<sup>572</sup> Rossetti, *Plumas de España*, p. 236.

<sup>573</sup> Jordi Gracia (2006): «La reoca de los premios», *Revista de Libros*, 114, web.

<sup>574</sup> Ruiz-Copete, cit., p. 38.

<sup>575</sup> Epps, cit., p. 158.

Además, el hecho de que en plena ola del «destape» –fenómeno de corte profundamente machista que convirtió el cuerpo y la sexualidad femenina en un objeto de consumo– la literatura de Ana Rossetti erigiese al sujeto femenino como un agente activo en el intercambio sexual contribuyó al empoderamiento de las mujeres españolas. La obra erótica rossettiana rompe con la perspectiva tradicional de las relaciones eróticas, pone en tela de juicio el valor de la virginidad femenina y otorga visibilidad a las prácticas sáficas. Lo cual ha llevado a críticos y teóricos como Emilio Miró, Francisco Brines y Sharon Keefe Ugalde a hablar de la poética de Ana Rossetti en términos de literatura feminista<sup>576</sup>. Con todo, se ha de insistir en la idea de que antes de que Ana Rossetti publicara *Los devaneos de Erato* ya habían existido en las letras hispánicas ejemplos de mujeres escritoras en cuya obra puede encontrarse la utilización de un sujeto femenino activo en el terreno erótico, así como la denuncia de la doble moral existente en torno a una cuestión como la virginidad. Entre otros ejemplos cabe citar el poema, hoy ya todo un himno, «Tú me quieres blanca» de Alfonsina Storni. Asimismo, no se puede obviar que la literatura de corte homerótico y sáfico contaba con una larga tradición que había precedido a Rossetti, desde Safo hasta Lucía Sánchez Saornil, en el caso de las mujeres, y desde Ibn Haz de Córdoba hasta Luis Cernuda, dentro de los representantes masculinos.

---

<sup>576</sup> Brines, cit., p. 4; Miró, cit., p. 6; Ugalde, «Erotismo y revisionismo...», p. 28.

## CAPÍTULO 4. UNA MIRADA RETROSPECTIVA HACIA LA EDUCACIÓN SENTIMENTAL Y SEXUAL DE LA ESPAÑA NACIONALCATÓLICA

### 4. 1. Apropiación de los códigos de la cultura católica

La notable y constante presencia del catolicismo en la literatura de Ana Rossetti es, en parte, un reflejo del contexto sociohistórico del nacionalcatolicismo en el que transcurrieron sus primeros años. Al igual que la mayoría de los niños de su generación, Ana Rossetti recibió una educación católica<sup>577</sup>. Desde los tres hasta los dieciséis años fue alumna del colegio religioso «Compañía de María» de San Fernando<sup>578</sup>. A este respecto, resulta pertinente traer a colación la anécdota de su primera incursión en el mundo de la literatura cuando apenas contaba con ocho años de edad: «Mi primera “obra”, fue “El milagro de las rosas”, una adaptación teatral de la leyenda de Santa Casilda. La escribí, la dirigí y formé parte de ella (como figurante) en el escenario del colegio. Tenía ocho años, por lo que no recuerdo mucho no solamente el porqué, sino cómo tuve el valor de sacarla adelante, pues yo era muy tímida»<sup>579</sup>. Pero, no solo se formó en el catolicismo en su colegio, sino que también su propio ambiente familiar incentivó su interés por esta cultura. También es fundamental tener presente que, como ella misma ha declarado en diversas ocasiones, la primera toma de conciencia sobre la existencia del lenguaje literario, y particularmente poético, se produjo a raíz tanto de su asistencia a las misas católicas como de su lectura de los devocionarios: «Para mí la palabra ha tenido siempre valor mágico, un valor de sortilegio. Los libros que me podían dar esta sensación eran, naturalmente, los devocionarios, donde más palabras aprendí porque tenían un lenguaje muy particular»<sup>580</sup>. Esto explica que en un libro como

---

<sup>577</sup> Rafael Abella (1985): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de hoy, pp.78-79.

<sup>578</sup> Ana Rossetti en María del Mar López-Cabrales (2010): «Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», *España Contemporánea. Revista de Literatura y Cultura*, 23.1, pp. 85; 87 y Ana Rossetti en Diana G. Bujarrabal (2019): «Entrevista con la autora. Ana Rossetti: “Cada vez que ha habido una revolución sexual, quienes se benefician son los hombres”», en A. Rossetti, *Los devaneos de Erato*, Madrid, Tigres de papel, pp. 92-93.

<sup>579</sup> Ana Rossetti en Guillermo de Jorge (2015): «Entrevista a Ana Rossetti», *Culturamas. La revista de información cultural en Internet*, 21 de octubre de 2015, <https://www.culturamas.es/2015/10/21/entrevista-a-ana-rossetti/>. Unas declaraciones similares pueden leerse también en López-Cabrales, «Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», pp. 90-91.

<sup>580</sup> Ana Rossetti (1993): «Lectura comentada de poemas», en M. Á. Muro (ed.), *Actas del «Seminario de filología hispánica 1993»*, Logroño, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, p. 98.

*Devocionario* (1986) se sirva de este acervo cultural para recrear una serie de emociones estéticas:

En la misa de difuntos hay una parte titulada *Invitatorio*, y en el santoral se celebran fiestas dedicadas al Dulcísimo Nombre de María y a la Preciosísima Sangre de Jesús. Estos nombres siempre me han parecido evocadores y sugerentes [...] Yo he pensado en estos nombres como títulos de poemas en sí [...] y el hecho de que aproveche el catolicismo viene de que mi formación es católica, y me parece una cultura interesante que creo absurdo rechazar. Lo de practicar es accesorio; yo no practico, pero mi herencia es cristiana, y la aprovecho [...] Cuando era pequeña y asistía a estas celebraciones en latín no podía mantenerme ajena. Los sacerdotes, el incienso, los manteles de tul con lentejuelas, los diáconos y los acólitos, todo era una expresión muy fuerte, que he intentado recrear<sup>581</sup>.

En este sentido, una de las hipótesis que trataremos de demostrar a lo largo de las siguientes páginas es que Ana Rossetti no subvierte ni reacciona contra los dogmas católicos, como buena parte de la crítica ha sostenido<sup>582</sup>. Valgan como ejemplo las siguientes afirmaciones de Sylvia Sherno:

Su poesía corrobora la noción de que el sexo, incluso en sus manifestaciones más perturbadoramente decadentes y perversas, está íntimamente ligado a la religión; que para Rossetti, sexo y religión constituyen mitos históricos absolutistas y totalizadores que ella hace detonar al parodiar sus ritos [...] Más aún, al poner en un primer plano los tabús que rodean ciertas formas de comportamiento sexual, Rossetti desafía no solo los dictados sociales tradicionalmente aceptados, sino también los códigos morales sobre los que se basan y que constituyen las raíces de la religión institucionalizada<sup>583</sup>.

---

<sup>581</sup> Ana Rossetti en Andrés Fernández Rubio (1985): «Ana Rossetti: “Solo puedo ser desobediente”», *El País*, 16 de diciembre de 1985. [https://elpais.com/diario/1985/12/16/cultura/503535609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/12/16/cultura/503535609_850215.html).

<sup>582</sup> Véase, entre otros, Tina Escaja (1995): «Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20. 1-2, pp. 86; 89; Alberto Villamandos (2004): «Fetichismo y religión en *Alevosías* de Ana Rossetti: el placer de la condena», *Ojáncano: Revista de Literatura Española*, 26, p. 34; María Rosal (2007): *Carnavalización y poesía (Subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*, Córdoba, La manzana poética, pp. 28-29; Yolanda Rosas (2012): «Eros en la poesía de Ana Rossetti», *Revista Carácter*, 1.1, pp. 154-155 y Nuria Rodríguez Lázaro (2020): «*Devocionario* (1985) de Ana Rossetti o la erotización del cuerpo de Cristo». *Crisol*, 11, p. 6.

<sup>583</sup> Sylvia Sherno (1995): «Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico», en J. B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, p. 298.



A nuestro juicio, Rossetti utiliza estas claves para tratar temas profanos, más que con el fin de subvertir transgredir o parodiar, como parte de la crítica afima. A partir del imaginario católico y el lenguaje litúrgico Rossetti expresa sus propias vivencias ya que, como hemos referido previamente, su forma de entender el mundo está indisolublemente ligada a la cultura católica en la que se formó, al igual que el resto de niños de su generación. Cuestión que han puesto de relieve José Luis García Martín<sup>584</sup>, Alejandro Céspedes<sup>585</sup>, José Jurado Morales<sup>586</sup> y Paul M. Viejo. Para ilustrarlo cabe citar las siguientes palabras de Viejo:

Cuando el lector lea, por ejemplo, los poemas de *Devocionario*, debería evitar tomar esas figuras de la iconografía cristiana, esas vidas de santos, el resto de referencias, como un objeto de crítica o burla, y, ni siquiera, como un mero pretexto, un decorado en el que ambientar o camuflar los poemas. Lo que está haciendo Ana Rossetti es nutrirse de su experiencia, su recuerdo –el de haber sido educada en el ritual católico (y no solo en el católico) y haber *vivido con* esos procesos e iconos, fascinada– para, con esa experiencia, mostrar su universo actual, en el momento de escribir el poema, que no puede prescindir de esos símbolos que forman parte de ella tanto como puede formar la anécdota que, realmente, narre el propio poema<sup>587</sup>.

---

<sup>584</sup> José Luis García Martín (1997): «*Devocionario*», *ABC*, 26 de diciembre de 1997, p. 19.

<sup>585</sup> «Lo que inicialmente trata de explicar *Devocionario* es precisamente la formación de uno de esos universos cognitivos [...]: la creación de un extraordinario mundo sensorial que proviene de la fascinación de una niña educada en el ritual católico y en su literatura. El santoral, la fe mariana, las vidas de los santos o la eucaristía, ni siquiera son símbolos, son experiencia misma y, como tal, recuerdo. Todo ello, aumentado por el uso de una extremada imaginación retórica –y por el habitual recurso de la doble intención que emplea Rossetti– configura una “escenografía literaria” tan inclinada hacia la exaltación sensual que suele ser tomada por excesos eróticos. Aun así, en los misales o en los martirologios se encuentra un lenguaje mucho más mórbido que el empleado por Ana Rossetti en sus poemas». Alejandro Céspedes (1997): «Prólogo para nuevos lectores», en A. Rossetti, *Devocionario*, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 6-7.

<sup>586</sup> «Si, resumiendo mucho, la mitología clásica explica *Los devaneos de Erato*, la liturgia católica sirve de fundamento de *Devocionario*, cuyos poemas constituyen el resultado del recordatorio de la niña que fue educada en el ritual católico y en su literatura. Consiste en un diálogo con sus experiencias vinculadas al santoral, los ritos, los rezos, las vidas de santos, las historias de los mártires, la eucaristía. En todo caso, la sensualidad con que a veces nos encontramos no debe llevar a engaños y a interpretarlo en una rígida clave erótica como efecto engañoso del pujante contenido erótico de *Los devaneos de Erato*. Lo que ha de quedar claro en la revisión de su trayectoria radica en que Rossetti no concibe la religión como un conjunto de normas morales, sino como una estructura mental, una cosmovisión que conforma la sociedad y el inconsciente colectivo». José Jurado Morales (2013): «Rossetti de ayer a hoy, con Gil de Biedma al fondo», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, p. 11.

<sup>587</sup> Paul M. Viejo (2004): «Introducción», *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, p. 15.

De hecho, la propia autora explicó en una entrevista que mantuvo con Mercedes Cobos que los códigos de la cultura católica en *Devocionario* tienen una función similar a la que tenía la mitología clásica en *Los devaneos de Erato*. Es decir, son un ornato sobre los que construye su universo ficcional ya que se sirve de estos códigos para recrear el ambiente de su infancia<sup>588</sup>. Asimismo, es fundamental tener en cuenta que la escritora toma distintos elementos de la cultura católica, pero esto no significa que estos sean intercambiables y por lo tanto no se deben confundir entre sí. Si ponemos tanto énfasis en esta cuestión es porque no han sido pocos los críticos que han hecho referencia a todo el conjunto de referencias sin distinguir ni su origen ni sus características. Es fácil comprobar que a menudo las exégesis que se han realizado a propósito de la obra de Rossetti confunden conceptos tan dispares como la liturgia católica, el misticismo y la hagiografía<sup>589</sup>. Es muy importante subrayar que misticismo y catolicismo son dos cuestiones distintas, a pesar de que exista un misticismo católico. Ha de tenerse en cuenta que el misticismo es una doctrina religiosa y filosófica muy amplia y cuyas variantes se vinculan tanto con religiones monoteístas como politeístas. Es decir, no existe un misticismo únicamente católico. Como ejemplo, cabe mencionar la corriente mística del sufismo que forma parte de la religión islámica<sup>590</sup>. Asimismo, se ha de entender que la escritora no hace una poesía religiosa en sentido estricto, sino que se apropia de elementos de la cultura católica para hacer una literatura de índole profana, puesto que su formación está enraizada en estos códigos<sup>591</sup>. Sin duda, el

---

<sup>588</sup> Ana Rossetti en Mercedes Cobos (1994): «La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins (Conversaciones con los autores)», en L. Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Servicio de publicaciones Universidad de Huelva, p. 223.

<sup>589</sup> Véase Horst Weich y Andreas Mahler (1994): «Ana y los ángeles de las pasiones. Tentación religiosa y deseo erótico en la obra de Ana Rossetti», en D. Ingenschay y H.-J. Neuschäfer (eds.), *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, p. 303 y Tina Escaja (2013): «Ludismo y culto al miedo en el *Devocionario* de Ana Rossetti», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, p. 204.

<sup>590</sup> Para una lectura atenta de esta cuestión véase Annemarie Schimmel (2007 [2003]): *Introducción al sufismo*, Barcelona, Kairós y Toshihiko Izutsu (1997 [1983]): *Sufismo y taoísmo. Estudio comparativo de conceptos filosóficos clave, Volumen I Ibn Arabi*, A-H. Suárez Girard (trad.), Madrid, Siruela.

<sup>591</sup> A este respecto resultan muy esclarecedoras las siguientes declaraciones de la autora: «Los santos no tienen nada que ver con la religión. La cuestión de si una persona es religiosa o no, yo no sé lo que quiere decir. Los santos están en mi obra porque forman parte de mi cultura, lo mismo que los dioses. Y los dioses forman parte de la religión. Es que nos creemos que la religión es nada más que la católica, y allí ya empieza la primera falacia. La gente se ha metido con *Devocionario*, pero no se ha metido en que yo hablé de Cibeles, o de Apolo... Han dicho que el libro es religioso y pagano, pues no señor, lo pagano es religioso. Porque si no hubieran sido religiosos, no hubieran obligado a los cristianos a quemar incienso en honor de Apolo, y si no los mataban. Creían que Apolo era alguien, eso es religión. Ahora nos creemos que la religión es la Virgen María, pero no es Ceres. Pues no. Nos creemos que la religión es solo la católica, y partimos de un integrismo. Y yo estoy en contra de eso. Ahora, mi cultura no es de Buda, ni de

ejemplo más propicio para ilustrar esta idea lo constituye el poema «La anunciación del ángel», que Ana Rossetti dedicó al poeta cordobés Pablo García Baena, tal como evidencian las siguientes declaraciones de la autora:

Tú puedes pensar que [«La anunciación del ángel»] está tomado del Nuevo Testamento. No. Mi inspiración para el ángel de este poema es también una cosa religiosa, pero más profana [...] Entra una procesión, la del 15 de agosto que es la de la Virgen de la Pastora, en la iglesia. Entonces los cargadores empiezan a salir. De repente se abren las cortinas, aparece un cargador con su cinta [...] para aguantarse el sudor y aguantarse también las venas, y con una almohadilla de encaje bordada de lentejuelas. Él, todo sudado, con la camiseta abierta hasta la cintura y en las manos unos ramos de gladiolos del paso que se los habían dado a él. Fue como la visión del ángel, pero una visión dentro de toda la parafernalia religiosa, porque era una procesión, y era una iglesia, era un cargador y entonces aunque esté lejos de los Santos Evangelios, pero está dentro de la iglesia<sup>592</sup>.

De hecho, los ejemplos de este recurso poético son innumerables y se encuentran diseminados en sus primeros poemarios. Por ejemplo, en «Exaltación de la preciosa sangre» emplea el sustantivo polisémico «estigma», pero en su acepción secular: «Marca o señal en el cuerpo». Por tanto, en el poema el término estigma hace referencia a las heridas que la voz lírica inflige al tú poético en las manos para, a continuación, besar su sangre imitando el sacramento católico de la comunión:

Y en las tensadas palmas de tus queridas manos  
lanceolados estigmas bordaré diestramente...  
Pues presurosamente mi estremecida boca  
a tu herida será vaso propicio  
[...] Tu sabor penetrando  
mi inviolada saliva, comulgándome,

---

los vikingos, ni de los dioses de los vikingos. Entonces mi cultura es de Ceres, de Afrodita, de todos los santos y de todos los ángeles. Pero claro, son los ángeles católicos, y no son los ángeles, por ejemplo, sufíes, pero porque yo no tengo contacto con el sufismo. Así que es más cuestión cultural que religiosa». Ana Rossetti en Christina I. McCoy (2009): «Entrevista a Ana Rossetti», *Pterodáctilo. Revista de Arte, Lingüística y Cultura*, 6, p. 8.

<sup>592</sup> Rossetti en Coco, cit., p. 52. Unas declaraciones similares pueden encontrarse en el Anexo II de la presente tesis, Entrevista a Ana Rossetti: «Se ha tendido a malinterpretar las referencias religiosas que aparecen en mi literatura», pp. 342-343.

y el fervor confundido en delirio de besos<sup>593</sup>.

Otro ejemplo de secularización de términos procedentes de la cultura católica lo constituyen los poemas de la sección «5 advocaciones» de *Yesterday*. En «5 advocaciones» Rossetti se sirve justamente de los epítetos empleados para hacer referencia a la Virgen («turrus eburnea», «stella matutina», «rosa mystica» y «domus aúrea») y les otorga un sentido profano. Concretamente, la imagen que personalmente le evoca cada epíteto. Por ejemplo, en el poema «Turrus eburnea», advocación mariana cuyo significado literal en castellano es torre de marfil, toma la nívea imagen de la torre marfileña que en el discurso religioso era un símbolo de la pureza de la Virgen y la sustituye por una serie de imágenes con connotaciones fálicas: «duro dolmen del lirio», «valiosa columna» y «lustrosa cima». Además, en este mismo poema el término rosario se emplea para representar la eyaculación masculina: «Oh, tus queridas perlas, altivo manantial.../ (Del ábside secreto / ya empapado el tapiz que acolcha las paredes / os esparcís, / rosario escurridizo, por mi arrugada enagua». Otro ejemplo del uso de términos religiosos con el fin de representar imágenes eróticas lo encontramos en el poema «Reliquia», de *Devocionario*, en el cual se emplea el sustantivo reliquia para aludir al mismo tiempo a la acepción profana («residuo que queda de un todo») y a la sacra («parte del cuerpo de un santo»). De modo que, en la composición, el pañuelo impregnado con los restos de la eyaculación masculina se convierte en el objeto de adoración de la voz lírica. Para ilustrarlo cabe remitir al poema:

Apenas asomado el lívido destello  
la enardecida flor, hostigada y pujante,  
su violencia apresura.  
Desplegados los frunces, tanto caudal cautivo,  
desbórdase del cáliz la llama estremecida  
y su cinta desprende e irisándose  
por tu vientre resbala.  
Nácar ardiente sobre el plumón del vello,  
sobre el negro emparrado de las ingles, vertido.  
Solícito el pañuelo

---

<sup>593</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 140.

quisiera retener del pálido granizo  
tan quemante diadema<sup>594</sup>.

En definitiva, resulta evidente que uno de los usos que Ana Rossetti otorga al acervo católico es el de cifrar su propia educación sentimental y sexual, como ejemplifican especialmente los poemas «El gladiolo de mi primera comunión se vuelve púrpura», «Advertencias de abuela a Carlota y a Ana» y «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas» de *Los devaneos de Erato* (1980). Particularmente en estos tres, Ana Rossetti se apropia del imaginario y la liturgia católicos con el fin de proyectar a sus textos una segunda capa simbólica cargada de connotaciones sexuales. De hecho, la estética de los tres poemas mencionados anticipa la que posteriormente la autora desarrollará en *Devocionario* (1986), tal como advirtió en su día Mercedes Cobos<sup>595</sup>. Se trata, en definitiva, de un viaje retrospectivo en el que Ana Rossetti recrea a través de su propio tamiz la formación católica que recibió en su niñez. Para ilustrarlo nos detendremos en primer lugar en «El gladiolo de mi primera comunión se vuelve púrpura»:

Nunca más, oh no, nunca más  
me prenderá la primavera con sus claras argucias.  
Desconfío del tumesciente  
gladiolo blando, satinadas pastas  
de misales antiguos.  
Parece una mortaja de niño,  
su apariencia es tan pura  
que, sin malicia, lo exponemos  
a la vista de muchachas seráficas.  
Y sin embargo, qué hermoso señuelo,  
jamás halló Himeneo instructor más propicio.  
Ya visita, de noche, silente las alcobas,  
se introduce en los sueños  
y despierta a las vírgenes con dura sacudida.  
Nunca más, oh no, nunca más

---

<sup>594</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 141.

<sup>595</sup> Cobos, cit., p. 222.

me prenderá la primavera con sus claras argucias<sup>596</sup>.

Como puede advertirse, el «El gladiolo de mi primera comunión se vuelve púrpura» recrea una experiencia profana en el contexto de una festividad de carácter religioso: la celebración de la ceremonia litúrgica de la primera comunión. Festividad que tiene un importante significado para la cultura católica. En este ritual religioso, el creyente participa por primera vez del sacramento de la eucaristía, es decir, el momento en que el católico recibe del sacerdote el pan y el vino que se transustancian en la sangre y cuerpo de Cristo. A partir de esta ceremonia, el fiel adquiere el compromiso de seguir participando del sacramento de la eucaristía, así como el de la penitencia de sus pecados por medio de la confesión, a la vez que se compromete a respetar los dogmas católicos recogidos en los Mandamientos de Dios. El poema tiene además un segundo estrato, de carácter simbólico, en el cual aparece el asunto principal del poema: la llegada a la adolescencia, simbolizada a partir del ritual litúrgico como el momento en que se produce el despertar sexual y, consecuentemente, la pérdida de la inocencia infantil. No deja de ser llamativo que, para subrayar esta segunda lectura, Rossetti remita, de manera sincrética, al dios Himeneo, que en la mitología clásica se relaciona con la llegada a la edad marital de las mujeres<sup>597</sup>. Asimismo, el cromatismo que se proyecta sobre la imagen floral del gladiolo también viene a evidenciar la transición de una edad a otra. A este respecto, es interesante apuntar que el título original de este poema era «El gladiolo blanco de mi primera comunión se vuelve púrpura», tal como puede comprobarse en la antología *Indicios vehementes*<sup>598</sup>. No obstante, en la versión que aparecen en *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)* se ha suprimido el adjetivo blanco del título. A nuestro juicio, el contraste entre ambos colores venía a reproducir la transición de una edad a otra. También cabe señalar que en la última edición se ha sustituido el adjetivo blando por blanco en el verso cuarto para crear un juego de opuestos basado en el contraste entre la apariencia endeble de la flor con la vigorosa metáfora viril que encarna: «Desconfío del tumesciente / gladiolo blando [...] / Ya visita, de noche, silente las alcobas, / se introduce en los sueños / y despierta a las vírgenes con dura sacudida».

---

<sup>596</sup> Rossetti, *La ordenación*, p. 55.

<sup>597</sup> Pierre Grimal (1993 [1981]): *Mitología griega y romana*, F. Payarols (trad.), Barcelona, Paidós, pp. 268-269.

<sup>598</sup> Ana Rossetti (1985): *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, p. 25.

No podemos dejar de apuntar que el gladiolo se erige en la estética rossettiana como símbolo indiscutible de la sexualidad, como metáfora del órgano sexual masculino, tal como evidencia el poema «Paris», donde el falo del príncipe troyano es descrito como «Crece en tu torno el gladiolo / llave anal, violador perenne». El carácter fálico que adquiere el símbolo del gladiolo también está muy presente en «El jardín de tus delicias», en el cual encontramos una imagen vegetal tan sugerente como: «Aprieto entre mis labios / la lacerante verga del gladiolo». Al igual que ocurre en el ya mencionado «La anunciación del ángel»: «Muriérame yo, sí, pero no antes / de saber qué me anuncia este desasosiego, / rosa o gladiolo en mi vientre ascua».

Finalmente, cabe indicar que el hecho de que los versos «Nunca más, oh no, nunca más / me prenderá la primavera con sus claras argucias» (versos 1-2 y 15-16) abran y cierren «El gladiolo de mi primera comunión se vuelve púrpura» no solo persigue el fin de incardinar el texto en un espacio temporal muy concreto, la primavera, época del año en que generalmente se celebra el rito religioso de la comunión, sino que, a nuestro juicio, es un modo de anunciar la entrada en la juventud. Puesto que en la cultura occidental la primavera simboliza el paso de la edad infantil a la edad juvenil, con su consecuente despertar sexual y su pérdida de la candidez.

Dentro de esta lógica, resulta también muy llamativo el poema «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas», también de *Los devaneos de Erato*. En este poema, inspirado en una experiencia de la escritora, la voz lírica narra la adoración que ella y su hermana profesan a un joven seminarista al que, sin embargo, se esfuerzan por no seducir para no interferir en su firme propósito de convertirse en párroco. No obstante, y pese al sacrificio de ambas niñas, la voz lírica revela que el muchacho acabará cayendo en la tentación de la carne. Asimismo, es muy pertinente citar las declaraciones de la autora con respecto a la génesis de este poema:

«Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas» se lo mandé a mi hermana a raíz de que me contara que aquél seminarista tan lindo que venía a nuestro jardín por ramas para el nacimiento, se había casado. Comentamos entonces nuestro empeño infantil de quererlo preservar de cualquier tentación para que permaneciera intacto –cuando sabe Dios qué cosas le habrían ocurrido en el seminario– ¡y que luego

viniera una desconocida y se lo llevara tan ricamente! Nos reímos mucho de nosotras mismas recordando eso<sup>599</sup>.

Antes de comenzar el análisis cabe que nos detengamos en la lectura de «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas»:

Y cuando al jardín, contigo, descendíamos  
evitábamos en lo posible a los manzanos.  
Incluso ante el olor del heliotropo enrojecíamos;  
sabido es que esa flor amor eterno explica.  
Tu frente entonces no era menos encendida  
que tu encendida beca, sobre ella reclinada,  
con el rojo reflejo competía.  
Y extasiadas, mudas, te espiábamos;  
antes de que mojáramos los labios en la alberca,  
furtivo y virginal, te santiguabas  
y de una infinita gracia te vestías.  
Te dábamos Estampas con los bordes calados  
iguales al platito de pasas  
que, con el té, se ofrece a las visitas,  
detentes y reliquias en los que oro cosíamos  
y ante ti nos sentábamos con infantil modestia.  
Mi tan amado y puro seminarista hermoso,  
¡cuántas serpientes enroscadas en los macizos de azucenas,  
qué sintieron las rosas en tus manos que así se deshojaban!,  
con la mirada baja protegerte queríamos  
de nuestra femenina seducción.  
Vano propósito.  
Un día, una turgente púrpura,  
tu pantalón incógnito, de pronto, estirará

---

<sup>599</sup> Ana Rossetti en Caroline Crépiat y Lucie Lavergne (2017): «Entrevista. Figuras en la poesía erótica moderna y contemporánea», en *Masques, corps, langues. Les figures dans la poésie érotique contemporaine*, París, Garnier, p. 459. Cabe citar también: «La inocencia –de mi hermana y mía– en aquellos años, pudo ser muy cruel. Era aquel seminarista, el adolescente más bonito que te puedas imaginar. Mi abuela le pagaba los estudios y solía venir por el jardín durante las vacaciones. Muchos años después me lo he encontrado paseando por San Fernando, casado, barrigudo, medio calvo: lo hubiera matado». Ana Rossetti en Antonio Núñez (1986): «Encuentro con Ana Rossetti», *Ínsula*, 474, p. 12.



y Adán derramará su provisión de leche.  
Nada podrá parar tan vigoroso surtidor.  
Bien que sucederá, sucederá.  
Aunque nuestra manzana nunca muerdas,  
aunque tu espasmo nunca presidamos,  
bien que sucederá, sucederá.  
Y no te ha de salvar ningún escapulario,  
y ni el terrible infierno del albo catecismo  
podrá evitar el cauce radiante de tu esperma<sup>600</sup>.

En la misma línea que «El gladiolo blanco de mi juventud se vuelve púrpura», este poema trata la temática del incipiente despertar sexual de dos chicas preadolescentes, en este caso a raíz de la contemplación de un joven seminarista. No deja de ser un tanto cómico el contraste que se produce entre la ardiente pasión que desata el muchacho en las hermanas, así como el modo en que estas tratan ingenuamente de refrenarla para no tentarlo, y el desenlace del poema que pronostica la irremisible caída en el pecado que experimentará el aprendiz de párroco. Desenlace que anuncian las continuas y sugerentes imágenes sexuales como: «una turgente púrpura, / tu pantalón incógnito, de pronto estirará» (verso 23), «provisión de leche» (verso 25) y «vigoroso surtidor» (verso 26), que hacen referencia a la efusión seminal. A nuestro juicio la ironía empleada por la voz lírica reside en que ya desde el inicio anticipa que el joven finalmente romperá con el precepto religioso, pero no será por causa de ninguna de las hermanas, si bien ellas lo hubieran deseado secretamente: «Aunque nuestra manzana nunca muerdas, / aunque tu espasmo nunca presidamos». Tal como finalmente confirma el desenlace al anunciar que el propósito del joven de tomar los hábitos se verá truncado al caer en las tentaciones de la carne: «Y no te ha de salvar ningún escapulario, / y ni el terrible infierno del albo catecismo / podrá evitar el cauce radiante de tu esperma». En este caso concreto, no sorprende que se emplee el imaginario católico puesto que la anécdota biográfica en la que se basa lo requiere.

---

<sup>600</sup> Rossetti, *La ordenación*, pp. 80-81.

## 4.2. Ángeles y demonios (sacros y profanos)

La clásica oposición que encarnan los ángeles celestiales y el demonio también es utilizada por la poeta para materializar la reflexión sobre la pérdida de la inocencia, la toma de conciencia sobre los peligros que entraña la tentación, así como los primeros deseos carnales. Es decir, frente a las figuras angélicas de una belleza asexuada y beatífica que Rossetti retrata, la figura del demonio, tentadora y amenazante, es la representación de la virilidad y, por ende, de la tentación carnal. De hecho, estas claves son las que le permiten a Rossetti indagar en su propia formación sentimental y sexual, como ella misma ha declarado:

Los ángeles han sido para mí una obsesión; no solo los ángeles buenos, sino también el tercio que se fue a los infiernos [...] La visión del demonio (como me habían dicho que era el ángel más hermoso que había y que una de las cosas por las que tenía celos de Jesucristo era porque a él le hubiera gustado ser Jesucristo para poder formar parte de la esencia de Dios), me hacía imaginármelo tan hermoso que ya no podía más, y terminaba gritando del miedo que me daba. Yo me había ejercitado en descubrir la belleza pensando en el demonio. Parece un poco fuerte, pero así es; ejercía para mí una fascinación tremenda<sup>601</sup>.

Estas creencias infantiles también han servido como material para el contenido de algunos de los poemas que versan sobre esta figura. Particularmente «Los ojos de la noche», del que cabe citar los siguientes versos: «Terminado el rosario a nuestros dormitorios / subiremos donde el ángel maligno, / que quiere atormentarnos, nos espera»<sup>602</sup>. Otro ejemplo paradigmático de esta representación lo encontramos en «Advertencias de abuela a Carlota y a Ana» de *Los devaneos de Erato*, que al igual que «Cuando mi hermana y yo, solteras, queríamos ser virtuosas y santas» también es de corte autobiográfico<sup>603</sup>. En este poema la voz lírica de la abuela, que encarna la prudencia y la veteranía, trata de prevenir a las niñas Carlota y Ana de los peligros que entraña la cercanía corporal especialmente durante la edad fronteriza que se sitúa entre la infancia y la pre-adolescencia y para ello recurre al símbolo del demonio, el cual

---

<sup>601</sup> Rossetti en M. Á. Muro, cit., p. 102.

<sup>602</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 147.

<sup>603</sup> Rossetti en Núñez, cit., p. 12.

también encontramos en «Una enemiga mía sueña con el diablo»<sup>604</sup>. Además, ambos poemas comparten la misma atmósfera, los dos se localizan en el espacio de un dormitorio compartido. Sin duda, lo más llamativo de «Advertencias de abuela a Carlota y a Ana», a nuestro juicio, es el modo en que bordea los límites entre la inocencia infantil, los juegos y las relaciones incestuosas con tintes homoeróticos, todo ello cifrado a través de los códigos de la religión. A ello cabe añadir que en el poema encontramos dos voces líricas: una impersonal que describe la escena de los juegos infantiles (versos 1-21) y la voz en primera persona que encara el personaje de la abuela (versos 22-39). Es interesante apuntar que, para evidenciar el mensaje de precaución que transmite la abuela, Rossetti hace uso de la figura retórica del paralelismo: «¡Oh, hermanas!, no en vano se retiran / de la alcoba los floreros» (versos 22 y 23); «Hermanas tened cuidado» (verso 34) y «Oh hermanas, cuidado» (verso 39). Para ilustrarlo cabe remitir a un fragmento:

Las dos hermanas bajo bordados doseles,  
entre blancas cortinas  
y fragante colcha.  
[...] Jugaban las hermanas como hadas,  
y al igual que los ángeles  
tenían rostro y cuerpo de doncella y muchacho.  
Sus pequeños pezones no elevaban la tela  
de largos camiones que olían a membrillo.  
Y en el juego, la introducida mano,  
desabrochando escotes,  
indaga, sin malicia, en la lisa  
axila fraternal  
el cosquilleo.  
¡Oh, hermanas!, no en vano se retiran  
de la alcoba los floreros.  
¿Sabéis cuántas noches dormiréis  
aún respirando pétalo tras pétalo  
antes de que amanecáis  
repentinamente púberes y muertas?

---

<sup>604</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 56.

Muy pronto, el diablo adolescente  
mostrará turbadoras diversiones  
que os precipitarán temblando  
a la ávida penumbra de los pubis  
y algo desconocido os punzará en el vientre  
y hasta el desmayo apretaréis las piernas.  
Hermanas, tened cuidado  
con los solitarios juegos  
bajo bordados doseles,  
entre blancas cortinas  
y la fragante colcha.  
Oh hermanas, cuidado<sup>605</sup>.

De manera general, podemos afirmar que en su obra la remisión a estas dos figuras, los ángeles y el demonio, tiene la función de representar respectivamente las dos caras de la belleza, por un lado, la celestial y por otro la turbadora. A ello podemos añadir el antagonismo existente entre virtud y pecado. Asimismo, ambas figuras se relacionan en la literatura de Ana Rossetti con los primeros indicios del despertar sexual, así como con su formación escolar. En palabras de la autora: «Alguna parte de *Devocionario*, sobre todo la que está dedicada a los ángeles [“In conspectu angelorum”], está en la onda de Emilio Freixas [...] Los ángeles eran como hadas y los demonios hombres con unas ropas tan ajustadas que era igual que si estuviesen desnudos»<sup>606</sup>. Es preciso indicar muy brevemente que Emilio Freixas (Barcelona, 1899 – 1976) fue un dibujante, considerado como uno de los ilustradores pioneros de historietas en España. Los cuadernillos de dibujo, así como los cuentos que ilustró gozaron de una enorme difusión durante los años sesenta. Dentro de su extensa obra es interesante remitir a títulos tan elocuentes como *La vida de la Virgen contada a los niños* (1961), *El ángel de la guarda* (1961), *Leyendas de Navidad* (1961) y *La pasión de nuestro Señor contada a los niños* (1961), todos ellos publicados en la editorial E. Meseguer de Barcelona. Este apunte tiene la pretensión de manifestar que las doctrinas católicas invadían todas las esferas de la España del franquismo, desde la educación

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>606</sup> Ana Rossetti en Sharon Keefe Ugalde (1991): «Conversación con Ana Rossetti», *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, p. 158

hasta los productos de ocio que consumían todos los públicos, incluidos cómics y películas infantiles<sup>607</sup>. A este respecto, es interesante remitir a un fragmento de una entrevista que la autora mantuvo con Emilio Coco en la cual rememora las enseñanzas que se difundían en su centro educativo a propósito de las figuras antagonistas de los ángeles y los demonios:

Para mí el demonio era el único hombre sobre la tierra, porque todo lo demás era más ambiguo. La figura del demonio era una figura viril. Yo sabía, y además nos lo recalcaban mucho las monjas, que se llamaba Lucifer, que quería decir Luzbel, luz de Dios y que era el ángel más bello de todos. Y que su rebelión fue porque se miró en un espejo y cuando tuvo consciencia de sí, dijo: ¡No sirvo! A mí eso me causaba mucha inquietud y mucha atracción y mucha morbosidad [...] Los ángeles eran para mí unas cosas muy atractivas, pero también muy familiares, no me daban ese miedo. Eran más femeninos, yo los comparaba conmigo, porque para mí no eran diferentes, eran una prolongación de mi colegio. Los ángeles eran como princesas, eran como elementos de mi casa, yo no los envidiaba ni nada. Simplemente los quería, porque eran como compañeros míos<sup>608</sup>.

Sin duda, el texto que mejor ejemplifica el antagonismo descrito por la autora es «Del prestigio del demonio». En esta composición la voz lírica nos traslada a un aula de un colegio religioso femenino en la España de mediados del siglo pasado y recrea una experiencia que tiene lugar durante las lecciones de dibujo. Particularmente el sobresalto que sintió al ser instruida en los peligros de una figura tan tentadora como el demonio, hasta el momento desconocida para ella. Sin duda, lo más interesante de este poema es cómo Rossetti describe la emoción que suscita a ella y a sus compañeras la contemplación de tal referencia, la cual es representada como una figura varonil perniciosamente atractiva y que contrasta con la candidez de las pupilas que aún no son capaces de discernir con claridad los primeros indicios de sexualidad. La escena recrea cómo tras colorear el mundo celeste en el que habitan los ángeles, posiblemente en uno de los cuadernos diseñados por Freixas, al girar la página descubren la imagen del demonio, la cual les provoca una gran turbación. El carácter erótico que posee el diablo

---

<sup>607</sup> Gracia García y Ruiz Carnicer, cit., p. 116

<sup>608</sup> Rossetti en Coco, cit., pp. 59-60.

se resalta al ser comparado con las afeminadas figuras de los ángeles celestiales que las párvulas colegialas están acostumbradas a ver y con las que establecen una relación de semejanza. A continuación, remitimos a un fragmento de este poema:

En los castos harenes celestiales  
ángeles epicenos con gestos de princesas  
de abigarradas túnicas, negligentes,  
las ropas arrastraban.  
Abundantes los bucles sobresaliendo jónicos  
de graciosos tocados e iridiscentes  
las isósceles alas, biseladas y puras  
como piedras preciosas.  
Palacio familiar, tal consonancia  
con las asiduas aulas femeninas  
–etéreo gineceo del convento–  
que ni el más alto arcángel nos despertó jamás  
envidia o sobresalto.  
Pacientes nuestros lápices, con lujo iluminaban  
el vaporoso mundo de la gloria.  
[...] Pero, a vuelta de página, ÉL se erguía,  
su capa henchida –del águila era vuelo–  
la firmeza viril de su torso arrogante  
circundaba. Membrana endeble y tensa  
auguraban sus ropas la dura vencidad  
de su cuerpo perfecto, y, turbador, el pie  
–peligrosa hendidura– insistentes acosos  
prometía.  
Atrayente y temible  
sin duda era el demonio, del masculino enigma,  
único vaticinio.  
Y reverentemente los lápices guardábamos.  
La carne estremecida: crispación dolorosa  
de insoportable ansia en la cintura ardiéndonos<sup>609</sup>.

---

<sup>609</sup> Rossetti, *La ordenación*, pp. 160-161.

Con respecto a la dualidad apuntada, es preciso indicar que se encuentra a lo largo de toda la sección de «*In conspectu angelorum*». En esta línea, podemos destacar «Just call the angel of the morning», poema en el que reconstruye el amor que la voz lírica profesaba hacia el ángel turiferario de su parroquia durante su infancia. En este texto se presenta a la figura del ángel como un ser de una belleza infantil y andrógina («tu apretado talle igual que el de una niña / y tu entreabierta boca / –los labios retocados con violento carmín– / y tu rizado pelo cayendo por la espalda / como un ramo de lirios») que se muestra indolente hacia la pasión que despierta: «mi bello ensimismado» y «un rostro / en su propia hermosura cautivado». Asimismo, este poema tiene un profundo poso vivencial. Tal como ilustran las siguientes declaraciones de la propia Rossetti:

Y luego estaba el ángel turiferario, con las alas pegadas al fuste, y yo me llevaba horas y horas contemplándolo, mientras yo llegaba hasta llorar y mis lágrimas empezaban a brillar y se veía todo como si fuera a través de las alas de una mariposa. Y yo llegaba hasta tal punto que yo pensaba que con un acto de voluntad [...] que con mi fe yo podría hacer que el ángel volara hasta mí y se me acercase<sup>610</sup>.

Es preciso indicar que el adjetivo turiferario hace referencia a que la talla sostenía un incensario, tal como el propio poema especifica. En cuanto a la estructura formal del poema, cabe señalar que se divide en dos partes claramente diferenciadas: la primera, en la que se recrea la infancia de la voz lírica (versos 1-18), y el presente, en el que se evocan esos recuerdos, pero desde una perspectiva distanciada (versos 19-45). De este modo, la oposición de los dos momentos le sirve al yo lírico para exponer cómo a lo largo de los años ha variado su forma de entender el amor, desde la idealización fervorosa de las imágenes sacras hasta la experimentación del disfrute carnal con diversos sujetos masculinos. Todo ello a través de la mixtura producida entre los códigos de la imaginería barroca y la cultura pop, tal como el propio título de la composición hace notar. Como han advertido Horst Weich y Andreas Mahler<sup>611</sup>, «Just call the angel of the morning» es el estribillo de la canción «The angel of the morning» del grupo británico *Guys and Dolls* y la cita que encabeza el poema, «Se ama así solo

---

<sup>610</sup> Rossetti en Coco., p. 60.

<sup>611</sup> Weich y Mahler, cit., p. 305.

una vez. A Dios gracias. A Dios gracias», pertenece a la novelista británica Jean Stubbs, conocida por su trayectoria como autora de género policíaco. A continuación, transcribimos un fragmento del poema:

En pos de ti, mi bello ensimismado,  
la infancia, desplegándose,  
me muestra las imágenes –casi irreconocibles–  
de la niña que fui cuando te amaba.  
Manos juntas sobre las azucenas del misal,  
la blonda de mi velo se anaranja  
–sangre y topacio brotan de la bóveda herida–  
y en mis mejillas hay una caléndula.  
Me duele la cintura tanto tiempo  
en el reclinatorio  
arrodillada, llamándote.  
Lágrimas adiamantando los retablos  
balanceando el vano turiferio  
que de tus manos cuelga.  
Los afilados pliegues del elevado fuste  
quisiera separar de tus redondas alas,  
mas tus ojos de vidrio a mi obstinado rezo  
no son dóciles.  
Ni ángeles ni arcángeles  
hay ya en mis santuarios, ni me muero de amor  
[...] Pero ahora, acaricio mejillas  
antes de que me amen.  
Y beso mucho antes de que negarse puedan:  
abiertamente tiendo mis celadas.  
Mi desesperación, estática y secreta,  
mudó en atrevimiento.  
[...] No quiero, indefendida ante mi propio ardor  
implorar, quietamente  
que el milagro suceda<sup>612</sup>.

---

<sup>612</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 168.



En otro orden de ideas, es preciso referir que la figura del demonio también es empleada para cifrar, a partir de los códigos del catolicismo, el tema del incesto entre menores, consecuencia, a su vez, de la candidez infantil y de los roces y acercamientos que propician los juegos. Además del poema «Advertencias de abuela a Carlota y a Ana», previamente citado, esta temática está presente en el cuento «Del diablo y sus hazañas». Este relato, que inaugura el libro de *Alevosías* (1991), trata las temáticas de la indefinida y amorfa sexualidad infantil, así como la iniciación en las prácticas sexuales entre dos parientes carnales, los niños Bubi y Fred, que son además del mismo sexo, con un fin claramente erótico. El cuento comienza *in medias res* durante el transcurso de un viaje en tren que lleva a Bubi a reunirse con su familia. A partir de una elipsis, el lector descubre que Bubi carece de figuras paternas. Esto explica la presencia del personaje Nela, una asistenta que se ocupa del cuidado del niño y lo trasfiere a sus parientes más cercanos: la tía Alicia y su marido, los padres de Fred. Tras este encuentro, Bubi se instala de manera provisional en casa de sus allegados a la espera de ingresar a un colegio para internos. Al ser menor que Fred, Bubi, que además se siente desubicado y en deuda por la hospitalidad de su familia, obedece a todas las peticiones de su primo, al que se esfuerza por halagar continuamente. Lo más interesante de la construcción del relato es la elección de una voz narrativa infantil encarnada por Bubi, un niño de corta edad y protagonista del relato.

Es preciso indicar que la elección del nombre Bubi es bastante llamativa puesto que no es un nombre común en español. Según el DRAE, Bubi, como sustantivo, hace referencia a las personas que proceden de la población indígena de la isla de Bioko, antes Fernando Poo, perteneciente a la Guinea Ecuatorial. No obstante, no hay ninguna referencia en el relato que nos permita afirmar que dicho nombre aluda al origen del protagonista, sino que lo singular de este nombre propicia que en el relato Fred lleve a cabo diversos juegos de palabras como «Bubi la bubona de las bubosas bubas, la bubática Bubi de las bubónicas bubas... Ay, la abubilla abubada de Bubi el de las bubas»<sup>613</sup>; «Peor para ti, Bubona, Cagona»<sup>614</sup> y «Adiós, Bubosín»<sup>615</sup>. Estos apodos nos hacen pensar que el verdadero sentido del nombre se relaciona con el término buba («Tumor blando, comúnmente doloroso y con pus, que se presenta de ordinario en la

---

<sup>613</sup> Ana Rossetti (1991): «Del diablo y sus hazañas», *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, p. 17.

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 29.

región inguinal como consecuencia del mal venéreo, y también a veces en las axilas y en el cuello»), tal como trataremos de demostrar más adelante. Fred tampoco es muy usual; este puede ser bien el diminutivo de Alfredo en español, bien su variante en una lengua anglófona. En todo caso, el que ambos nombres sean tan poco comunes contribuye a intensificar la atmósfera indefinida del cuento. Asimismo, el relato omite cualquier tipo de referencia espacio-temporal en el desarrollo de la narración, lo cual explica que, por ejemplo, desconozcamos las edades de los personajes. En este sentido, es preciso subrayar que, a nuestro juicio, Rossetti se sirve de la técnica del monólogo interior, así como de un narrador deficiente con el propósito de recrear el proceso de desarrollo psicosexual en edades tempranas a partir de la propia psicología infantil. Ejemplo de ello son las constantes elipsis y confusiones temporales que se suceden a lo largo del relato y que evidencian que, debido a su corta edad, Bubi aún no tiene la capacidad suficiente para distinguir con claridad los conceptos relativos al tiempo. Algo que contrasta con la extrema nitidez que poseen las imágenes sensoriales. Especialmente, las relativas a los olores y sabores de los cuerpos que rodean a Bubi. Además, estas descripciones están cargadas de un alto componente lírico, rasgo que define el estilo literario de Rossetti. A nuestro juicio, todas estas características tienen el fin de emular el proceso cognoscitivo de los niños con respecto a su paulatina familiarización con su realidad circundante y, particularmente, durante el desarrollo de su propia identidad sexual. En esta línea, Alberto Villamandos formuló la hipótesis, sirviéndose de la teoría freudiana, de que el protagonista del relato es un «perverso poliformo»<sup>616</sup>. Según Villamandos, el «polimorfismo perverso» del personaje de Bubi reside en que él aún no es capaz de discernir con claridad las diferencias que albergan los distintos cuerpos sexuados que lo rodean. Un claro ejemplo de ello lo encontramos al inicio del cuento cuando la voz narrativa confiesa haber descubierto recientemente que los bultos que sobresalen de la camisa de Nela, su cuidadora, se llaman pechos. Veamos un fragmento:

Y me puse colorado como me ponía cada vez que me acordaba de cuando dejé de creer que Nela tenía un culo detrás y otro delante. Pero es que yo nunca había visto cómo estaba hecho ese bulto redondo y blando que rellenaba el corpiño de Nela y lo

---

<sup>616</sup> Alberto Villamandos (2004): «Fetichismo y religión en *Alevosías* de Ana Rossetti: el placer de la condena», *Ojácano: Revista de Literatura Española*, 26, p. 27.

comparaba con el buche de las palomas, solo que partido en dos como los culos de los angelitos del cuadro de la Inmaculada<sup>617</sup>.

Asimismo, Bubi encarna la figura del perverso polimorfo en tanto que está continuamente explorando cada una de sus zonas erógenas. Por ejemplo, en uno de los pasajes se narra cómo descubre que le produce placer tocarse los pezones<sup>618</sup> y más adelante se describe la satisfacción que le produce estimular su zona anal introduciéndose repetidamente uno de sus dedos: «Escondí mi mano sentándome en ella. Pero ya no llevaba pantalón. Y mi mano desapareció en la raja. Y mi dedo empujó en el agujero como la fresa en los labios cerrados de tía Alicia. Y aunque mi dedo quería salir, el agujero tiraba de él, pimpán, pimpán, pimpán [...] Yo levantaba mis riñones y los dejaba caer, pero el agujero no soltaba la fresa»<sup>619</sup>. Por otra parte, el relato pone de manifiesto que Bubi es un niño que empieza a interiorizar el discurso de los adultos, lo cual explica que recurra a los códigos del catolicismo que ha aprendido en la escuela para tratar de expresar los síntomas de los primeros impulsos sexuales que experimenta, así como cuando intenta dar una explicación racional al estímulo que los originó. De este modo, cuando Bubi se siente instintivamente atraído por los pechos de Nela, su cuidadora, y narra el episodio en que siendo la hora de la siesta se introdujo en su habitación, aprovechando que estaba dormida, y comenzó a succionarle los pezones, así como cuando es descubierto por el marido de su tía en pleno proceso de masturbación, la única respuesta posible que encuentra a estas pulsiones incontrolables es que está poseído por el demonio. Idea que se repite continuamente, tal como pone de manifiesto el título del cuento, «Del diablo y sus hazañas», y fragmentos como: «El demonio se disfrazó de mosca, de sapo, de culebra y se apoderó de todos los escondites de mi cuerpo y sacó por mi frente sus cuernos de chivo, por mis dedos sus uñas de buitre, por mi espalda sus alas de murciélago y por mis cuadernos las imágenes de la tentación. Y la tentación era Nela»<sup>620</sup>; así como:

El demonio se me había metido en la colita. Y mi colita estaba grande, roja y tiesa como un palo y me apuntaba. Yo miré el capirote colorado, partido por la mitad, con un

---

<sup>617</sup> Rossetti, «Del diablo y sus hazañas», p. 11.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>619</sup> *Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>620</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

boquete en medio de la raja y pensé que, si por ahí se me había metido el demonio, por ese mismo sitio se me iba a tener que salir. Y empecé a agitarme la cola [...] Conseguía bajarme todo el pellejo, pero el demonio no se me despegaba. Y yo, venga y venga: «Sal demonio»<sup>621</sup>.

Este tipo de metáforas se encuentran diseminadas a lo largo del relato. Cabe que nos detengamos por último en el desenlace del cuento, que concluye con un encuentro íntimo entre los primos. Tras el festín de la boda de Nela, Fred, aprovechando que todos los habitantes de la casa duermen agotados, le propone a Bubi pasar el resto de la velada contando cuentos de terror en el cenador. Al principio Bubi se niega a acompañar a su primo, pero horas después, como no consigue dormir, se dirige a la estancia donde se halla Fred. Al llegar allí encuentra a su consanguíneo profundamente dormido. La contemplación de su pariente de tal guisa le produce una notable excitación sexual, sensación que siempre relaciona con la presencia del demonio. Temeroso de que, por su culpa, Fred se convierta en otra víctima del maligno, comienza a buscar a la infernal figura por la habitación sirviéndose de una linterna con el firme propósito de abatirla. En ese momento descubre que Fred experimenta una mayúscula erección e inmediatamente sospecha que el demonio se ha instalado en el sexo de su primo. Sintiendo culpable al creer que ha sido él mismo quien le ha transmitido al maléfico huésped, toma la resolución de exorcizar a Fred. Con este noble fin, y considerando que el único modo de extirparle a Lucifer es haciéndolo salir por el mismo orificio por donde entró, Bubi le realiza a Fred una felación «purificadora»:

Con la tela, a listas brillantes, del pantalón de Fred, el demonio había levantado su tienda de campaña y el redondel de luz se movió, porque lo que yo temía que pasase estaba pasando: que el demonio había asaltado a Fred. Era mi culpa. Yo tenía que salvar a Fred. Así es que me acerqué y me arrodillé y metí la mano por la bragueta de su pijama. Y el demonio mismo se encajó en mi puño como empujado por un resorte. Fred se despertó. «No te asustes», le dije, «que te lo voy a sacar entero». Y empecé mi tarea con tanto afán que Fred se puso a gemir, como un gatito primero, pero después mordía el batín, se mordía los dedos, se clavaba los dientes en los labios y las uñas en la colchoneta para no gritar. Y yo: «¿Te lastimo?». Y él: «No, Buba. Sigue, Buba. Sigue

---

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 26.

meneándomela. Sigue. Así». Y ponía su mano sobre la mía para ayudarme. Fred aguantaba muy bien, a pesar de que tenía los ojos en blanco y casi no podía respirar, pero a mí me dolía la muñeca. Y el demonio no salía, no se derramaba como la cofia labrada de los cirios. Pero mi mano estaba mojada, porque la batalla era tan reñida que la cola de Fred estaba sudando. Entonces me encaré con el demonio y le dije: «Ahora verás». Y me metí la cola en la boca para chupar hasta vaciársela, como se chupa el veneno de una herida<sup>622</sup>.

Sin embargo, el cuento aún alberga una sorprendente vuelta de tuerca porque tras absorber completamente del cuerpo de Fred lo que Bubi cree que es el diablo, su familiar lo atrae hacia sí y recupera de la boca de Bubi su propio líquido seminal en un acto simbólico de comunión fraterna: «Su lengua se me adentró, rebuscó en mi boca los restos del demonio, los saboreó y los mezcló con los sabores de su boca. Mi saliva endemoniada inundada por su saliva dulce. Y al revés [...] Yo más bien saltaba y brincaba de felicidad porque si Fred había querido comulgar con mi suerte es que me quería»<sup>623</sup>. Hacemos hincapié en lo inesperado del final del cuento porque si bien Bubi no tiene aún la capacidad de discernir con claridad las fronteras entre el bien, el mal, el incesto, el pecado, así como la heterosexualidad y la homosexualidad, el relato subraya desde su inicio que Fred es lo suficientemente mayor como para distinguir a la perfección los límites de todas estas fronteras<sup>624</sup>. En definitiva, lo más interesante de este relato es que está dirigido a un lector adulto, pero la voz narrativa está encarnada por un menor con el objetivo de otorgar un pretendido halo de ingenuidad a un vasto repertorio de imágenes con un alto contenido erótico. Todo ello cifrado a partir de los referentes propios de una educación católica.

Con una estética diferente, pero con motivos estrechamente vinculados a «Del diablo y sus hazañas», encontramos en *Alevosías* (1991) el relato «*Et ne nos inducas*». Este relato está protagonizado por tres personajes: el joven hermano Angélico, el novicio Duncan y el Padre Confesor. El protagonista es Angélico, un imberbe fraile de una extrema belleza andrógina: «carne fresca, [...] labios mullidos, de una boca de albrichigo, de un torso conmovido como una tulipa de ámbar, de una cintura prieta

---

<sup>622</sup> *Ibid.*, pp. 31-32.

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 19.

como un nardo, de un vientre flanqueado por afiladas crestas repetidas, de un esponjoso vello adolescente orlando el escuálido sueño de la virtud»<sup>625</sup>. Característica que, como señalamos, Rossetti otorga a las figuras de los ángeles en su literatura. De hecho, no es baladí la elección de su nombre, Angélico, sino que es una remisión consciente a la figura del ángel, como ser de una hermosura divina y beatífica. Lo cual justifica que para describirlo se empleen sintagmas que ensalzan su pureza al tiempo que remiten al catolicismo. Ejemplo de ello son: «novicio santo»; «angelical niño»; «mártir»; «castísimo niño»; «pobre corderito»; «inmaculado niño»; «angelical semblante» y «pureza celestial»<sup>626</sup>. Además, para subrayar el virtuosismo espiritual del novicio en el relato se dice que es tan puro que incluso desconoce los nombres de los pecados<sup>627</sup>.

Con respecto al contenido, el relato comienza *in medias res* cuando el joven hermano Angélico se confiesa con el Padre Confesor por haber levantado su vista y haberla dirigido al resto de hermanos de la congregación durante la oración. Este gesto, en apariencia inocente, le hace temer haber pecado de soberbia. Además, experimenta un terrible sentimiento de culpabilidad ante la idea de haber podido inducir a algunos de sus compañeros frailes a la lujuria. Esta inquietud, a su vez, es consecuencia de que el novicio Duncan, quien fue el único que se percató de la furtiva e indeliberada ojeada que Angélico lanzó cuando oficiaba la misa, le haya prevenido de los peligros que entraña la vista. Ya que, según le instruyó Duncan, el Diablo hace despertar la lujuria a través de la mirada:

La vista es la custodia del corazón, le amonestó Duncan, por eso es indispensable tener mucha cuenta de ella y refrenarla por doquier [...] cuando, además, unos ojos encuentran otros donde reflejar la intensidad de su torrente e hincar la mirada y anudarla en otra, puede darse por tendido el cordel que conducirá las múltiples invenciones del pecado. Allí engarza Babilonia sus púrpuras desgarradas, desvelando las petunias suavísimas de sus pezones, la invitante lozanía de sus muslos, la voraz urgencia de su vientre, el hocico hambriento y chorreante del peludo animal que, según dicen, tienen las mujeres entre las piernas. Y la simple visión de su lascivia es más enérgica que un puño veloz. Enseguida un anillo de irrevocable deseo, cual sortija de un sacrílego

---

<sup>625</sup> Ana Rossetti (1991): «*Et ne nos inducas*», *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, p. 122.

<sup>626</sup> *Ibid.*, pp. 111; 121; 126; 128; 131 y 135.

<sup>627</sup> *Ibid.*, p. 115.

desposorio, atenaza la, hasta entonces, indócil medusa de la virilidad y la muda en gallardo combatiente<sup>628</sup>.

De este modo, Duncan pone en marcha el fatal mecanismo ya que a partir de ese momento se libra una batalla en la conciencia de Fray Angélico, quien desea apartar al pecado de sí, pero sobre todo no ejercer como acicate de la lujuria a los que le rodean. Tras ser puesto sobre aviso por parte de Duncan, comienza a darse cuenta del interés que despierta en el Padre Confesor, quien resulta ser, según revela el propio relato mediante la técnica del monólogo interior, un sujeto terriblemente lascivo, entre cuyas aficiones destacan las continuas incursiones a las celdas de los jóvenes monjes para oler sus ropas y fantasear con sus tiernos cuerpos<sup>629</sup>. Por su parte, Angélico, aterrorizado tras haber sido instruido en los peligros de la carne, que antes desconocía, comienza a experimentar los primeros síntomas de su despertar sexual e incluso llega a masturbarse. Episodio en el que Rossetti despliega todo un conjunto de metáforas animales y vegetales, además de hacer referencia a la imagen terrorífica de Lucifer<sup>630</sup>. Después de su primera eyaculación y sintiéndose terriblemente culpable, Fray Angélico le pide a su discípulo, Duncan, que le azote para cumplir su penitencia. En este pasaje Rossetti también se sirve de un lenguaje extremadamente poético para resaltar el gozo sádico que experimenta Duncan ejerciendo este castigo sobre la tersa piel del joven fraile<sup>631</sup>. El joven Angélico no cesa en su empeño por apartar de sí el pecado a la vez que cada vez se hace más manifiesta su obsesión con respecto a las constantes miradas que recibe del Padre Confesor. Sin embargo, el Padre Confesor inicialmente se sentía atraído por el joven Angélico, lo cierto es que el pequeño fraile emana tal bondad e inocencia que el superior es incapaz de excitarse sexualmente pensando en él. Hecho que motiva la resolución del clérigo de apartarse de sus antiguos y obscenos hábitos y redimirse de su vida de pecado imitando la naturaleza beatífica del joven novicio. Para aprender de su ejemplo, el Padre Confesor comienza a prestar una continua atención a los gestos y comportamientos del fray Angélico<sup>632</sup>. Al percatarse de la constante vigilancia a la que

---

<sup>628</sup> *Ibid.*, pp. 116-117.

<sup>629</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>630</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>631</sup> *Ibid.*, pp. 125-127.

<sup>632</sup> *Ibid.*, pp. 133-135.

está siendo sometido, Angélico cree que su contemplación es una fuente de pecado para el cura y, con el propósito de ponerle fin, toma la resolución de desfigurarse el rostro:

Se alzó del tribunal de la Penitencia y se dirigió al altar de la Virgen sintiendo en la nuca dos pertinaces tábanos. Volvió la cabeza en un acto incontrolado y, según sus suposiciones, las dos fieles y embelesadas pupilas del Padre Confesor le pisaban los talones y le lamían los filos de sus vestidos [...] El hermano Angélico rezó fervientemente la Salve a los pies de la Señora y, luego, reclinándose sobre el tren de cirios, sacrificó su rostro incomparable a la devastación del fuego y a la incandescencia de la cera<sup>633</sup>.

A nivel técnico, resulta muy interesante la utilización de intertextos procedentes de misas, así como de cánticos en latín y extractos de la Biblia que permiten dotar de una mayor verosimilitud al ambiente recreado: «en el Señor está la misericordia y en su mano tiene redención abundantísima»; «porque, así como el oro se prueba con el fuego, el hombre grato a Dios se prueba en el crisol de la tribulación»; «porque el demonio, nuestro enemigo, como león rugiente anda a nuestro alrededor buscando almas para devorar»; «*–Domine labia mea aperies– [...] –Et os meum annuntiabit ludem tuam– [...] –Deus, in adiutorium meum intende– [...] –Domine, ad adiuvandum me festina– [...] –Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto–*»; «*Miseratur tui omnipotens Deus...*»; «*Et dimissis peccatis tuis perducatur ad vitam aeternam*»; «*Indulgentiam absolutionem et remissionem peccatorum tribuat tibi omnipotens misericors Domini*»; «*Ego te absolvo, in Nomine Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Amén*»<sup>634</sup>. Y principalmente el propio título: «*Et ne nos inducas*», que procede de la oración «Padre nuestro» y cuya traducción en castellano es «no nos induzcas». Versículo que, como ha advertido Villamandos<sup>635</sup>, aparece incompleto: «... in tentationem» (en la tentación), elipsis que, a su vez, se relaciona con el contenido del relato. Al igual que ocurre en otras de sus obras, el conocimiento que Rossetti tiene del léxico procedente de la liturgia católica contribuye a construir un universo ficcional extremadamente elaborado y sobre el mismo en el relato se proyecta una historia basada en las tensiones eróticas de una tríada de personajes que se localizan en un ambiente en el que la represión provoca el deseo.

---

<sup>633</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

<sup>634</sup> *Ibid.*, pp. 112-113; 130.

<sup>635</sup> Villamandos, cit., p. 30.



### 4.3. La hagiografía católica

En otro orden de ideas, el protagonismo de los santos y mártires cristianos en su literatura es innegable<sup>636</sup>. Asimismo, como ella ha indicado, su interés en estas figuras también surgió en su infancia<sup>637</sup>. La lectura de relatos bíblicos y vidas de santos, fascinantes para una mente infantil, solía ocupar sus tardes. Aunque, como ella misma ha declarado, sus padres le tenían prohibida la lectura del *Año cristiano* porque el contenido de las hagiografías era tan violento que la turbaban enormemente: «Los libros de la vida de los santos estaban en un mueblecito que parecía que estaba hecho para ellos, en un dormitorio que generalmente no se usaba y que se cuidaron muy bien de cerrar cuando vieron que yo iba allí a cogerlos [...] Los de la vida de los mártires me obsesionaban de tal manera que yo estaba continuamente esperando la hora de la siesta para poder leerlos a escondidas y reencarnarme en un mártir, para imaginar aquello»<sup>638</sup>. Anécdota que rememoró en el poema «Martyrum Omnium» de *Devocionario*, del que cabe citar los siguientes versos: «Queridos compañeros de la infancia, / lecturas prohibidísimas, / cuando toda la casa sucumbía / al ardor del verano [...] / rehusando la prudencia yo os buscaba. / En mi regazo todos, puntual asistía / a la cruel peripecia del martirio. / Seductoras palabras: garfios, escorpiones, / erizados flagelos, pez hirviente... / mi cabeza inclinada en ellas zambullía»<sup>639</sup>. Asimismo, muchos de sus juegos infantiles consistían en recrear con sus hermanos las escenas que leía en estos libros. Costumbre

---

<sup>636</sup> El ejemplo más evidente es el libro de relatos *Una mano de santos* (1997), en el que reescribe la historia de cinco figuras cristianas: San Cristóbal («El Bien esquivo»); Santa Bárbara («La niña extranjera»); San Jorge («La cueva de la doncella»); Santa Casilda («Más allá no hay monstruos») y el Ángel de la Guarda («El soberbio celeste»). En esta obra Ana Rossetti recupera cinco leyendas medievales con la intención de divulgar este acervo cultural. Asimismo, la autora se sirve de estas referencias con el propósito de otorgarles un nuevo sentido y, en última instancia, transmitir una enseñanza pedagógica, como pone de relieve el hecho de que cada uno de los cuentos que componen *Una mano de santos* finalice con una reflexión aleccionadora. Sin embargo, no nos detendremos en este volumen porque queda fuera del corpus de obras de la presente tesis doctoral tanto por cronología como por estilo.

<sup>637</sup> «La historia mía religiosa y de los santos. Si yo no hubiera nacido en los años cincuenta, esa experiencia no la tendría. Un niño de hoy no te puede escribir de ese ambiente. Ni siquiera un niño que se educa en un colegio religioso y que va a misa sabe lo que es una casulla o una custodia. ¡Cultura litúrgica, no la tiene! Los niños de hoy pueden mirar la catedral de Toledo como la miran los japoneses, sin saber por qué está el comulgatorio, por qué están las lámparas encendidas junto al sagrario». Rossetti en Ugalde, *Conversaciones y poemas*, p. 161.

<sup>638</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>639</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 142.

que aparece fielmente retratada en el poema «Mi jardín de los suplicios», incluido en *Indicios vehementes*, tal como la autora admitió en una entrevista con Antonio Núñez<sup>640</sup>.

Esto también explica el protagonismo que adquieren estas figuras en su poesía. Principalmente en *Devocionario*, en el cual se reescriben las vidas de Santa Bárbara («Bárbara, niña, presiente su martirio»), Santa Inés («Santa Inés en agonía»), San Lorenzo («Lorenzo»), San Esteban («Esteban»), Santo Tomé («Pasión y muerte de Santo Tomé») y Santa Elena, concretamente su descubrimiento de la cruz de Cristo («La invención de la santa cruz»). Sin olvidar que en su ópera prima, *Los devaneos de Erato*, consagró un poema a San Sebastián («A Sebastián, virgen»). Hagiografías que había leído a hurtadillas en el *Año cristiano* cuando era niña. Como analizaremos a continuación, formalmente esta serie de retratos comparten una serie de características estéticas, entre las que cabe destacar la abundancia de detalles preciosistas, el uso de un léxico culto, la recurrencia a la polisemia y los giros lingüísticos, así como el uso de una métrica cuidada y particularmente el empleo de versos endecasílabos y alejandrinos. Estética que emula pretendidamente la poesía barroca del siglo XVII español<sup>641</sup>. Asimismo, se demostrará a continuación que los poemas dedicados a los mártires no son de contenido erótico. De hecho, en las páginas sucesivas revisamos las exégesis precedentes porque, de manera general, la crítica ha interpretado esta serie de poemas en clave venérea. Por un lado, el hecho de que parte de su obra literaria sea de corte erótico y, por otro, la dificultad que entraña la descodificación de estos poemas si no se conoce el santoral católico ha provocado que muchas de estas composiciones hayan sido malinterpretadas, como la autora ha señalado en diversas ocasiones<sup>642</sup>. Un claro ejemplo

---

<sup>640</sup> «Cuando yo era chica me encantaba ser mártir. Lo que me molestaba era que mis hermanos no querían ser mártires, y eso me parecía el colmo. Jugábamos a los martirios. Yo me llevaba todos los martirios. Mis tíos, incluso, me propinaban palizas con un manejo [sic] de ortigas... No es que me gustara que me pegaran no; quería saber hasta dónde podía resistir [...] El poema [«Mi jardín de los suplicios»] lo escribí a raíz [...] del recuerdo de aquellas siestas mías de adolescente, en las que mis hermanos y yo salíamos al jardín provistos de las colchas de nuestras camas y nos entregábamos al juego prohibido de los martirios». Rossetti en Núñez, cit., p. 12.

<sup>641</sup> Rossetti en Coco, cit., pp. 68-69.

<sup>642</sup> «No puedo evitar tener la sensación de que, si yo fuese una poetisa del Siglo de Oro y la gente se interesase por estos poemas, investigaría. Se metería en la hagiografía, en la liturgia... Intentaría recuperar ciertas claves. En definitiva, lo desglosaría de otra forma. Pero se suele tratar como si fuese una revancha... No sé. Me llegaron a decir que el libro [*Devocionario*] destilaba ira y rencor [...] Lo que me parece raro es que todo el mundo admite que no sabe nada, no digo ya de hagiografía o liturgia, sino del catecismo, pero luego se lanzan a interpretar sin mirar siquiera el misal romano. Los títulos dan pistas, pero si no se sabe a qué se refiere el título mismo, poco podemos hacer». Ana Rossetti en Marina Patrón Sánchez (2018): «Ana Rossetti: “Cada libro tiene su poética, cada libro tiene su universo, su sentido”», *Temblor. Asidero poético*, <https://temblorpoesia.com/ana-rossetti-libro-poetica-libro-universo-sentido>.

de este tipo de exégesis lo constituye el ejercicio interpretativo que llevó a cabo Sharon Keefe Ugalde a propósito de los mártires rossettianos:

En *Devocionario*, una de las fuentes principales con que Rossetti se enfrenta es el *Año Cristiano*, de Alfonso María de Ligorio. No condena directamente el libro, sino que lo transforma. Las historias de castigo, de horror e intenso dolor de la vida de los mártires le sirven para comunicar un placer sexual tan intenso que llega a confundirse con el dolor de la muerte. Esta transformación es notable en una serie de poemas dedicados a distintos santos: «Bárbara, niña, presiente su martirio», «Santa Inés en Agonía», «Lorenzo», «Esteban»<sup>643</sup>.

En primer lugar, Ugalde se equivoca al afirmar que la autoría del *Año cristiano* corresponde a Alfonso María de Ligorio. El *Año cristiano* está compuesto de doce volúmenes correspondientes a cada mes del año y cada día del mes se dedica a la conmemoración de una o varias figuras de mártires cristianos. El conjunto de historias recogidas bajo el título de *Año cristiano* fue traducido y agrupado por el padre Juan Croisset (1656-1738) en 1812, mientras que Alfonso María de Ligorio (1696-1787) fue un religioso italiano, obispo católico y fundador de los redentoristas, considerado como santo por la Iglesia católica, entre cuyas obras cabe destacar *Preparación para la muerte* (1758). Más adelante, demostraremos que no hay tal «placer sexual» en esta serie de poemas.

A continuación, nos detendremos en el poema «Lorenzo». Esta composición está dedicada al martirio del reconocido diácono cristiano que fue quemado vivo en una

---

Cabe remitir también a las siguientes declaraciones: PT: «Su poética ha cambiado a lo largo de los años. Como el motivo de la incomprensión en *Devocionario* (1986). ¿Cómo es que esa “incomprensión” afectó su trabajo, y cómo le afecta personalmente la crítica de su poesía? ¿Lee la crítica?» AR: «Vaya, afectó mi trabajo, pero también es verdad que yo ya había liquidado eso. No afectó al tema sino a la forma de escribir. Que yo ya había trabajado el endecasílabo, el alejandrino, y ya no quería trabajarlos más, porque sabía que lo podía hacer. Lo que sí afectó mi trabajo en el momento de decir qué sentido tiene que yo le estoy dando a la gente claves si luego le tengo que poner una nota al pie de página. Yo no estoy haciendo libros de ensayo. Entonces, ¿para qué? Las referencias me las callo, y que cada cual entienda lo que le plazca. Pero no le tengo que forzar al que vaya más allá de su comprensión, o de su formación, o de sus claves. Eso es lo que me sirvió de reflexión con el *Devocionario*, en el sentido de que si lo que digo ahí es para un país católico, y no se entiende... pues dime tú en Japón. Puede haber muchas referencias a los santos, pues yo he tenido esa formación, pero con no decirlo, pues ya está». Christina McCoy (2009): «Entrevista a Ana Rossetti», *Pterodáctilo. Revista de Arte, Lingüística y Cultura*, 6, p. 7.

<sup>643</sup> Sharon Keefe Ugalde (1990): «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti», *Siglo XX/ 20th Century*, 7, p. 28. En esta misma línea, véase Tina Escaja (2013): «Ludismo y culto al miedo en el *Devocionario* de Ana Rossetti», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 203-204.

parrilla el diez de agosto del año 258. Su sacrificio lo convirtió en una santidad y su festividad se celebra en el calendario cristiano coincidiendo con la fecha de su defunción. Según se recoge en el *Año cristiano*, San Lorenzo era de origen español, para más señas oscense, aunque se trasladó a Roma, donde llegó a ser archidiacono. Como el resto de obispos, presbíteros y diáconos cristianos, San Lorenzo sufrió la persecución del emperador Valeriano. Se le encarceló con el propósito de que renegara de su fe. Aunque como estaba dispuesto a morir por ella, tras padecer muchos tormentos –azotes con escorpiones, varas y cordeles emplomados, así como planchas de hierro al rojo vivo– expiró al ser asado en unas parrillas en la vía romana Tiburtina. A su cuerpo dieron sepultura los santos Hipólito y Justino, presbíteros, en el cementerio de Ciriaco en el campo Verano. Posteriormente, en el lugar donde reposaban sus restos el papa Constantino el Grande mandó construir una iglesia en su honor<sup>644</sup>. Asimismo, en el poema se remite a una tradición que se ha extendido en los países católicos y que consiste en llamar al astro solar con el nombre del mártir. Veamos un fragmento del poema:

Ya lo traen, le arrebatan las ropas.  
Tan desgarrada está la crujiente dalmática  
que solo es una lluvia de amatistas.  
Sobre el cruzado hierro lo han tendido  
y un resplandor de cobre en rosas lo convierte,  
pues la llama –presa aún en la antorcha  
como una mariposa parpadea– lo examina  
y amorosa se acerca y salta irresistible,  
los sarmientos salpica y es pronto rutilante  
brazalete que al intocado cuerpo  
como a un marfil engasta.  
[...] En el oro adentrándose,  
beso hundiéndose hasta la consunción,  
el rendido diácono es un ascua tan bella  
que el sol, desde ese instante, se llama como él<sup>645</sup>.

---

<sup>644</sup> Padre Juan Croisset (1863): *Año cristiano*. Tomo VIII (agosto), trad. José Francisco de Isla, Barcelona, Librería religiosa-Impronta de Pablo Riera, pp. 173-181.

<sup>645</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 151.

Asimismo, como hemos señalado previamente, otro error que suele cometer la crítica de manera bastante común es confundir el martirio de los santos con el misticismo. Entre otros críticos que incurren en este fallo, Tina Escaja establece una relación comparativa entre el poema «Lorenzo», que Rossetti dedica al mártir, con la poesía mística de San Juan de la Cruz, concretamente con el poema «Llama de Amor viva»:

El poema «Lorenzo» se recrea en el proceso de seducción entre la llama y el mártir desnudo sobre la parrilla del tormento, imagen que alude a la «Llama de amor viva» de San Juan de la Cruz, a quien Rossetti reconoce importante influencia estética [...] La experiencia sublime del mártir logra superar en el poema la inefabilidad del encuentro místico mediante la metáfora amorosa-sexual que hace presente la unidad con un Otro alcanzable solo a instancias religiosas<sup>646</sup>.

Es fundamental distinguir entre la tortura del martirio al que, en este caso, se sometió al diácono Lorenzo, posteriormente convertido en santo, y la experiencia mística, que ocurre cuando el alma del místico se une a Dios. Por ello es preciso indicar que mientras que la llama en San Juan es una metáfora de la pasión que experimenta el alma y que la conduce y guía en su búsqueda de unión divina<sup>647</sup>, en el poema la llama alude literalmente a la hoguera en la que expiró el mártir San Lorenzo, quien no fue un místico. Es imprescindible entender que el poema de Rossetti remite en sentido literal a la parrilla ardiente en la que irremisiblemente expiró el mártir y no a la alegoría sanjuaniana.

---

<sup>646</sup> Tina Escaja, «Ludismo y culto al miedo...», pp. 208-209. Escaja también confunde la liturgia católica de la «Festividad del dulcísimo nombre», en la que se celebra la transustanciación, con la experiencia mística. Véase Tina Escaja (2004): «Framing the prayer book language and AIDS in *Devocionario*», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 122. Resulta fundamental indicar que la propia escritora ha sido quien nos ha dado las claves de interpretación de «Festividad del dulcísimo nombre»: «En el primer poema de *Devocionario*, “Festividad del dulcísimo nombre”, cuando dice “mi cuerpo todo tu cuerpo recibía”, el problema es que los críticos no saben lo que es la transustanciación. Porque en la transustanciación tu recibes el cuerpo, la sangre y la divinidad de nuestro señor Jesucristo. Por tanto, yo ahí no estoy inventado nada ni subvirtiendo nada. Estoy aludiendo a un problema que tenemos los católicos con los protestantes. Como la gente no sabe lo que es la transustanciación, malinterpreta el sentido del poema. Y en “Exaltación de la preciosa sangre” cuando digo: “mi inviolada saliva, comulgándome”, hago referencia a la acepción de comulgar como sinónimo de participar de lo común». En Anexo II. Entrevista a Ana Rossetti: «Se ha tendido a malinterpretar las referencias religiosas que aparecen en mi literatura», p. 339.

<sup>647</sup> Para una lectura atenta de esta cuestión, véase Víctor García de la Concha (1992): *Filología y mística: San Juan de la Cruz, Llama de amor viva*, Madrid, Espasa Calpe.

Continuando con la serie hagiográfica, cabe que nos detengamos, a continuación, en la composición «A Sebastián, virgen», que recrea el suplicio de San Sebastián:

Él era barbilampiño, de un puro color de oro  
capaz de hacer llorar de amor a una nube sin agua.

Ben Rasiq

Temblábanle los pulsos al arquero divino,  
sus ojos fornicaban por tu espalda,  
inviolada urna, virgen siempre virgen.  
Fatigados los dardos, de sangre te empurpuran  
pero, jamás, ninguno te inseminará el vientre.  
Puras ingles, del sudor que precede al espasmo,  
el fruto que se injerta y os anuda  
solamente conserva la maternal noticia  
del beso ritual caído en el embozo.  
Cuerpo entreabierto, carne desgranada.  
Recojo con mi lengua los rubíes  
perro manso que bebe en tus heridas.  
Hermoso maniatado, si Eros de ti  
se desenamorara,  
su intencionado dardo pudiera desflorarte<sup>648</sup>.

Según el *Año cristiano*<sup>649</sup>, San Sebastián nació en Milán en el siglo II d.C., aunque pasó la mayor parte de su vida en Roma. En la Roma del emperador Diocleciano ostentaba un importante cargo militar: era capitán de la guardia pretoriana. No obstante, a diferencia del resto de militares, profesaba en secreto la religión católica, perseguida en el Imperio romano durante esa época. Asimismo, a espaldas de Diocleciano, hacía empleo de su autoridad para beneficiar a los cristianos más necesitados, llegando a convertirse en el apóstol de los confesores y los mártires. Su santidad era tal que le son atribuidos numerosos prodigios y conversiones. Hasta que Fabián, vicario del prefecto y

---

<sup>648</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 67.

<sup>649</sup> Padre Juan Croisset (1864): *Año Cristiano*, Tomo I (enero), Padre J. F. de Isla (trad.), Barcelona, Librería religiosa-Imprenta de Pablo Riera, pp. 336-342.

sucesor de Cromacio, delató al joven oficial ante el emperador Diocleciano. Estupefacto ante la noticia, Diocleciano, que hasta el momento había favorecido a Sebastián, lo mandó llamar para recriminarle por haber difundido sus ilícitas creencias en los dominios del Imperio romano y pedirle que abjurase del cristianismo. El joven, que era firme en sus convicciones, no renegó de su fe, por lo que fue condenado a ser torturado hasta alcanzar la muerte. Para infligirle su suplicio, los soldados romanos lo ataron a un árbol y asaetaron hasta que se desvaneció. Creyéndolo muerto, los militares lo abandonaron. La noche siguiente al suplicio, Irene, viuda del mártir Castulo, fue a recoger su cuerpo para darle santa sepultura y quedó atónita al descubrir que Sebastián seguía con vida. Furtivamente lo llevó a su casa y se encargó de curarlo hasta que el joven recuperó íntegramente la salud. Cuando estuvo plenamente restablecido, Sebastián se presentó ante el emperador para reprenderlo por las injusticias que había cometido contra los cristianos. Sin embargo, su osadía despertó la ira de Diocleciano, que mandó que lo llevaran al circo y allí fuese apaleado hasta que expirase. El mártir falleció el 20 de enero de 288, fecha en que se celebra su festividad.

En el poema se recrea concretamente el primer martirio, la lluvia de flechas que fue lanzada contra él. Cabe indicar que, como señaló Mercedes Cobos<sup>650</sup>, a diferencia del resto de retratos de mártires cristianos, en este poema se produce un sincretismo entre la religión católica y la mitología clásica. Relación que Rossetti justifica alegando que la cultura católica hunde sus raíces en la cultura clásica y se reapropia de muchos de sus símbolos<sup>651</sup>. Partiendo de esta lógica sincrética, podemos observar en versos como «Temblábanle los pulsos al arquero divino» y «Hermoso maniatado, si Eros de ti / se desenamorara / su intencionado dardo pudiera desflorararte» cómo el ecléctico San Sebastián rossettiano es asaetado por el dios Eros, figura que en la cultura clásica se representa como un arquero cuyas flechas provocan el enamoramiento de aquellos que las reciben<sup>652</sup>. Asimismo, cabe apuntar que tanto la presencia de Eros, dios del amor,

---

<sup>650</sup> Cobos, cit., pp. 226-227.

<sup>651</sup> «Aparte de que el mundo prodigioso de los mitos, ya fueran cristianos, grecorromanos o caballerescos, haya sido mi primer contacto con el reino de la poesía, en mis posteriores indagaciones por hagiografías y, sobre todo, iconografías me he ido convenciendo de que todo lo que se inserta en lo que llamamos cultura occidental está interrelacionado íntimamente y sus símbolos son intercambiables. Así, te puedo decir que los arcángeles bíblicos se prefiguran en el cielo como planetas; en la tierra como metales; en el tiempo, como días de la semana; y, como dioses, en la mitología grecolatina. Según eso, Apolo, San Miguel, el sol, el oro y el domingo participan de la misma sustancia y dará igual que hable de cualquiera de ellos, pues estaré significando luz, fuego, fuerza, belleza y centro». Rossetti en *Ibid.*, p. 228.

<sup>652</sup> Grimal, cit., pp. 171-172.

como el empleo de términos con doble sentido que aparecen en el poema («fornicaban», «inviolada», «inseminará» y «desflorarte») junto con las imágenes de las flechas y la remisión a la virginidad del mártir, ha motivado que diversos estudiosos hayan interpretado el poema en clave homoerótica<sup>653</sup>. Para ejemplificarlo remitiremos a un fragmento de la exégesis de este poema que llevó a cabo Marina Llorente Torres:

El primer verso sitúa la acción en el pasado de la historia de San Sebastián siendo atravesado por las flechas que en esta re-escritura pertenecen a Eros, dios del amor [...] Así, observa y describe el deseo de Eros por el cuerpo martirizado de Sebastián [...] La voz hablante no se define genéricamente, por lo tanto lo que se instaura a lo largo del poema es un deseo homoerótico de Eros hacia Sebastián que la voz hablante con su traviesa mirada describe perversamente creando una gran ambivalencia [...] Se rompen subversivamente las categorías tradicionales de formas de deseo abriendo campo a maneras individuales de expresar la preferencia sexual dejando a un lado el género biológico. La subversión del referente religioso mediante el tema sexual convierte el poema en un excelente ejemplo de la subversiva mezcla de diferentes planos que es una de las características de la posmodernidad<sup>654</sup>.

A este respecto cabe apuntar que si bien San Sebastián, por ser el patrón de las enfermedades contagiosas, entre ellas el sida, y por el aspecto efébo con que se le representa, se ha convertido en un icono de la cultura gay, como señala Adriana Virginia Bonato<sup>655</sup>, no creemos que esta sea su función en este poema en concreto, en el que se emplean términos polisémicos para sobredimensionar el carácter de la tortura. En este sentido, como la propia Rossetti admitió en la entrevista con Emilio Coco<sup>656</sup>, el lenguaje

---

<sup>653</sup> Mirella Servodidio (1992): «Ana Rossetti's double-voiced discourse of desire», *Revista Hispánica Moderna*, 45. 2, p. 325; José María Naharro-Calderón (1994): «Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano», *España Contemporánea*, 7. 2, p. 90; Jill Kruger-Robbins (1997): «Poetry and film in postmodern Spain: The case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 22, p. 173 y Teresa Keane-Greimas (2010): «Ana Rossetti: du visual au tactile», *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 123-124.

<sup>654</sup> Marina Llorente Torres (2000): «El eros subversivo de la poesía de Ana Rossetti», en M. Llorente Torres (ed.), *Palabra y deseo. Espacios transgresores en la Poesía Española, 1975-1990*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 114-115.

<sup>655</sup> Adriana Virginia Bonatto (2017): «Identidades fronterizas en Ana Rossetti y Almudena Grandes. Hacia una superación del imperativo queer», *Anclajes*, XXI. 2, p. 30.

<sup>656</sup> «En *Devocionario* las palabras tienen que ser eróticas para hablar de este tipo de historias. Tú imagínate, el Corazón de Jesús se le aparece al Padre Hoyos que es un jesuita de aquí, de España, al que le dijo: "Reinaré en España" y entonces Jesús le coge el corazón al padre Hoyos y se lo mete dentro de su



empleado tiene la función de suscitar todo un cúmulo de significaciones eróticas que permitan expresar un sentimiento tan exaltado como es la pasión de los mártires, que estuvieron dispuestos a morir por su fe. Asimismo, si bien es cierto que puede haber cierto componente morboso en la forma en que es descrito el mártir, en el poema no se produce ninguna práctica de contenido sexual. Más bien se traslada al género lírico una alegoría que cuenta con una gran tradición en la imaginería católica<sup>657</sup>. Por otra parte, se ha podido comprobar que el término virgen empleado de manera reiterada en el poema, y al cual alude el propio título, se ha interpretado en diferentes ocasiones en clave erótica. A nuestro juicio, este adjetivo alude a la juventud del mártir, al cuerpo –hermosa urna– que morbosamente será alanceado y que, en suma, es una reflexión sobre la inocencia y la pureza. Por este motivo, consideramos desenfocadas las interpretaciones de teóricas como Sylvia Sherno y María del Carmen Alarcón Román<sup>658</sup> porque ambas afirman que este poema tiene como objetivo parodiar la sacralización de la virginidad, en tanto que precepto prematrimonial impuesto a la mujer por la iglesia católica, a partir de la figura feminizada de San Sebastián. En palabras de Sherno:

La insistencia del poema en el estado virginal del bello mártir es en sí una parodia, pues se burla de la santidad del protagonista, del *status* del culto asignado por el canon católico a la virginidad y del mítico poder que le conferimos al amor romántico. El martirismo [sic] es, por analogía irónica, equiparado con el acto sacrificatorio [sic] de la pérdida de la virginidad. Esta, a su vez, es un escudo contra el amor sexual, una barrera contra la penetración emotiva. El poema es prácticamente una caricatura de los estereotipos genérico-sexuales. El culto a la virginidad se recalifica de la mujer al hombre, anulando así cualquier registro cultural que implícitamente asuma una autoridad sexual masculina y una pasividad femenina. La poeta le confiere a San

---

corazón; una cosa más erótica que ésta dime tú dónde está [...] Todo el lenguaje católico, todo el lenguaje de los misales, tiene una carga erótica intensísima». Rossetti en Coco, cit., pp. 65-67:

<sup>657</sup> Véase Keane Greimas, cit., pp. 118-125.

<sup>658</sup> «Se trata de un poema muy significativo del libro, pues reúne la mayor parte de los rasgos que caracterizan *Los devaneos de Erato* [...] la fusión entre espiritualidad y erotismo a través del tema de los mártires que veremos en *Devocionario* [...] Los elementos de la cultura masculina han sido utilizados por la voz femenina a la inversa nuevamente: la figura masculina es una obra de arte estática y admirable, y se habla de su virginidad, valor reservado tradicionalmente a la pureza y pasividad sexual de la doncella femenina. De igual manera, se alude irónicamente a la secular sumisión de la mujer a la autoridad del hombre. El lenguaje de la poesía clásica y sus fosilizadas convenciones también aparecen ahora en boca de una mujer. Los rubíes, archimetáfora de los labios femeninos, son reutilizados para unos nuevos “labios”, las llagas ensangrentadas de San Sebastián». María del Carmen Alarcón Román (1998): «Los devaneos de Ana Rossetti», *Anuario del Mediodía*, 7, p. 14.

Sebastián atributos femeninos: su cuerpo es un receptáculo estereotípicamente femenino, una «inviolada urna, virgen siempre virgen», un «cuerpo entreabierto», una diana lista para recibir la impregnación de los dardos fálicos. Un lenguaje poético tradicionalmente reservado para las doncellas es reapropiado para describir la belleza masculina: los rubíes –cliché metafórico de los labios de mujer– sirven para describir otras áreas corporales del joven<sup>659</sup>.

A nuestro juicio, como se ha venido justificando, no consideramos que Ana Rossetti se propusiera parodiar ni ridiculizar el martirologio católico. Por ello, creemos que este tipo de exégesis proyectan un gran número de prejuicios sobre el poema y se quedan en detalles superficiales, pero evitan ahondar en la hagiografía, fuente principal del texto, desvirtuando el sentido original del poema y deslegitimando toda la carga cultural que posee. En este sentido, apoyamos la hipótesis de Florencio Martínez Ruiz, quien sostiene que Ana Rossetti se sirve del martirologio católico para representar vivencias particulares y reflexionar sobre conceptos tan abstractos como son la pureza, la inocencia y la fe:

Un lector, digamos razonable, puede experimentar un cierto desasosiego ante el sesgo desmitificador de este martirologio cristiano en donde conviven Santa Inés y Santa Bárbara, con San Esteban o San Lorenzo. No se busca sino un efecto literario. Y este no solo se produce con eficacia, sino con brillantez [...] Con todo ello no deseo otra cosa que declarar la inmensa capacidad de recreación y de lenguaje de Ana Rossetti. Solo que esta admiración me debe permitir desear una poetisa doblada más sobre su mundo íntimo, sin veladuras ni intermediarios [...] Nada obsta a la belleza de los poemas, atenedos a un santoral barroco y melancólico a la vez, al que se asoma Ana Rossetti partiendo siempre de una circunstancia concreta, de una vivencia determinada<sup>660</sup>.

Siguiendo esta línea, es preciso que nos detengamos en el poema que Rossetti dedica a Santa Bárbara. Según el *Año cristiano*<sup>661</sup>, Santa Bárbara era originaria de

---

<sup>659</sup> Sherno, «Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico», pp. 307-308.

<sup>660</sup> Florencio Martínez Ruiz (1987): «Devocionario», *ABC Literario*, 28 de marzo de 1987, p. 48. Hemos defendido y desarrollado esta hipótesis en el trabajo Carmen Medina Puerta (2022): «“Labios míos temblando, del precioso regalo de tu mano, tiñéndose”: la huella de Pablo García Baena en el *Devocionario* de Ana Rossetti», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 575-593.

<sup>661</sup> Padre Juan Croisset (1863): *Año cristiano*, Tomo XII (diciembre), trad. José Francisco de Isla, Barcelona, Librería religiosa- Imprenta de Pablo Riera, pp. 65-74.

Nicomedia, la capital de Bitinia, que en la actualidad pertenece a Turquía, y vivió durante la segunda mitad del siglo III a. C. Era hija única de Dioscoro, uno de los más fervorosos adoradores del paganismo de Nicomedia. Debido a la belleza y gentileza sin parangón de su hija y preocupado ante la idea de perderla, decidió confinarla en una torre. La pequeña Bárbara pasó su infancia recluida en tal bastión; no obstante, pudo disfrutar de una excelsa educación puesto que Dioscoro encargó a los sabios más ilustres que la formaran. A raíz de este instructivo cautiverio, Bárbara comenzó a preguntarse sobre el universo y su formación y uno de sus maestros la puso en contacto con el docto Orígenes, quien le introdujo en los misterios de la fe. A espaldas de su padre, la joven Bárbara abrazó el cristianismo e hizo votos de castidad tras ser bautizada por el propio Orígenes. No obstante, los planes de Dioscoro, ajeno a la fe que profesaba su hija, entraban en clara contradicción con la promesa que Bárbara había hecho a Jesucristo, puesto que Dioscoro había decidido entregar en matrimonio a su hermosa y solicitada hija. Cuando se lo comunicó, ésta rechazó abiertamente tal proposición. Más adelante Bárbara aprovechó una de las ausencias de su padre para que le hicieran construir en el recinto fortificado en que vivía una capilla con tres ventanas para representar la Trinidad. A la vuelta de su viaje, Dioscoro pensó que encontraría a su hija con una actitud más proclive a aceptar su propuesta. Cuál no fue su sorpresa cuando Bárbara se declaró esposa de Cristo. Revelación que despertó la ira del progenitor, quien adoraba a los dioses gentiles. Para salvar su vida, la joven huyó al monte y se escondió en una gruta; sin embargo, un pastor la delató a su procreador. Una vez en sus manos nuevamente, Dioscoro la maltrató salvajemente y después la entregó al gobernador Marciano para que la juzgara por infiel. Pese a que Marciano intentó con dulces palabras que la joven renegara de su fe y adorase a los dioses gentiles no lo consiguió. Por ello mandó a sus soldados que la torturaran. Se le infligieron numerosos castigos que le despedazaron el cuerpo; sin embargo, esa misma noche, gracias a la mediación de Dios, todas sus heridas se curaron milagrosamente sin dejarle ninguna huella del suplicio. Ante la insistente negativa de Bárbara a adorar a los ídolos paganos, el propio Dioscoro se ofreció voluntario para quitarle la vida. Tras ser degollada con un sable a manos de su padre, falleció irremisiblemente. No obstante, inmediatamente después de la ejecución, la crueldad inhumana del padre fue castigada al ser fulminado por un rayo que le lanzó Dios. Idéntica suerte sufrió el gobernador Marciano. Esto explica que Santa

Bárbara se haya erigido dentro de la iglesia griega y latina como la protectora contra las tormentas y los rayos. Tras conocer algunas de las claves de la historia de esta figura, cabe que nos detengamos en la lectura del poema «Bárbara, niña, presiente su martirio» de *Devocionario*:

No hubo otro rubí más incesantemente  
codiciado que aquel que por mi cuerpo,  
tumultuoso y núbil, desleíase.  
Y sabía que toda la hermosura  
y el peligro se congregaba allí,  
como en todos los cuellos de los mártires,  
en esos cuellos dóciles, abatidos  
por el amor trágico.  
Y por eso, cada noche mi padre  
desgarraba la organza  
–peinada madreSelva– de mi colcha.  
Doblando mi cabeza, pulsera era mi pelo  
por sus venas azules, y a la espada  
–olía a cobre su pecho tan cercano–  
mi garganta ofrecía.  
El miedo se desgaja de mis muslos  
y acomete a mi boca una sorda tormenta  
que aprisiona los gritos en esquirlas de ámbar.  
Amor: violenta muerte.  
Mi brazo del embozo rescatado  
busca la balaustrada y aguardo el estertor  
pues la muerte me acecha cautelosa  
antes de la postrera sacudida,  
y me ofrece vitrales y coronas de mirto,  
y mi nombre, entre flexibles palmas,  
en el Año Cristiano.  
Pero no. No quiero resbalar,  
caer del borde en donde permanezco.  
Que alguna voz amiga me despierte,  
que un bondadoso ángel detenga mi martirio,

que en el momento último  
mi padre se arrepienta y me perdone.  
En mi garganta el grito se abre paso.  
Cae atrás mi cabeza, y las dalias,  
sus radiantes bengalas de púrpura teñidas,  
estallan desde el búcaro fragante de mi cuello  
y entre mis pechos arden<sup>662</sup>.

A nuestro juicio, lo más interesante de esta reescritura es cómo Rossetti dota de una gran tensión a la historia narrada a partir del carácter anticipatorio que introduce el título y que se refuerza, a su vez, mediante la estructura del propio poema. El hecho de que la joven Bárbara sea consciente de su trágico desenlace, al mismo tiempo que el poema va ofreciendo claves para que también pueda intuirlo el lector, no le resta un ápice al carácter siniestro que tiene el episodio que se narra, sino que, contrariamente, el truculento presagio aumenta la carga emotiva. De este modo, la imagen del inocente cuello sobre el que el procreador lanzará su furia que aparece al inicio del poema (versos 6, 7 y 11), así como la remisión a la espada, instrumento con que se ejecutará el homicidio, aumenta el cariz funesto del poema: «A la espada / –olía a cobre su pecho tan cercano– / mi garganta ofrecía». De manera desesperada la Bárbara niña del poema, aunque es consciente de que su sacrificio la elevará a la categoría de santidad y que se convertirá en una referencia para los creyentes venideros, solicita la intercesión de una figura protectora que la salve de esta horrible aniquilación: «pues la muerte me acecha cautelosa / antes de la postrera sacudida / y me ofrece vitrales y coronas de mirto, / y mi nombre, entre flexibles palmas, / en el Año Cristiano. / Pero no. No quiero resbalar / [...] que un bondadoso ángel detenga mi martirio / que en el momento último / mi padre se arrepienta y me perdone». Sin embargo, como indica el título, esta salvación no llega y aunque el anuncio de la inevitable muerte es constante, no disminuye el impacto emocional que provocan las postreras imágenes del poema en las cuales se describe la decapitación de la mártir: «Cae atrás mi cabeza, y las dalias, / sus radiantes bengalas de púrpura teñidas, / estallan desde el búcaro fragante de mi cuello / y entre mis pechos arden». Como se ha podido advertir, estos últimos versos describen el momento en que el cuello de la joven mártir es cercenado con un alfanje y de sus destrozadas venas brota

---

<sup>662</sup> Rossetti, *La ordenación*, pp. 148-149.

un caudal de sangre que se extiende sobre su pecho.

Por otra parte, cabe matizar que el amor al que se alude en este poema no hace referencia a la relación paterno-filial descrita (versos 9 y 32), sino que remite al sentimiento que esta fervorosa creyente profesa a Dios: «y el peligro se congregaba allí / como en todos los cuellos de los mártires / esos cuellos dóciles, abatidos / por el amor más trágico» (versos 6 y 7) y «Amor: violenta muerte» (verso 19). La fe que experimenta la joven es tan grande y su entrega tan dadivosa que el precio que ha de pagar por ella es el de su propia vida. Como venimos justificando, tal apasionamiento aparece en todo el conjunto de poemas dedicado a mártires y santos. No obstante, como la propia Ana Rossetti ha denunciado a propósito del caso concreto de «Bárbara, niña, presiente su martirio», la crítica ha llevado a cabo una lectura en términos eróticos, desvirtuando el mensaje original. Leamos las palabras de la autora:

Santa Bárbara es [...] otra niña a quien meten en una torre. Empieza a estudiar y con dieciséis años se hace doctora en artes liberales. Cuando el padre la quiere casar, se niega. Además, el padre se da cuenta de que es cristiana. Lo que cuento en el poema es el presentimiento de la niña cuando se entera de que va a venir su padre y la va a matar. Por eso se llama «Bárbara, niña, presiente su martirio». Estoy hablando de cómo del cuello le brota sangre. Y lo interpretan como que estoy contando que el padre la ha follado [...] A mí me da mucha rabia, me causa frustración<sup>663</sup>.

Aunque en sus declaraciones Rossetti no menciona directamente a los críticos que han sostenido este tipo de afirmaciones, estas interpretaciones pueden encontrarse en los trabajos de John C. Wilcox<sup>664</sup>, Tina Escaja<sup>665</sup> y Yolanda Rosas. A continuación,

---

<sup>663</sup> Ana Rossetti en Diana G. Bujarrabal (2019): «Entrevista con la autora. Ana Rossetti: “Cada vez que ha habido una revolución sexual, quienes se benefician son los hombres”», en A. Rossetti, *Los devaneos de Erato*, Madrid, Tigres de papel, p.102.

<sup>664</sup> «Una segunda fuente de inspiración en la primera parte de este *Devocionario* es el martirologio: la poeta medita sobre la vida de ciertos mártires-niños de la Iglesia. Santa Bárbara, por ejemplo, prevé su futura degollación por la manera en que su padre acaricia su pelo y juega con su cuello. Estas santas se presentan aquí como sexualmente precoces; es decir que el discurso descubre lo que la tradición patriarcal nunca ha visto, o que sencillamente ha suprimido». John C. Wilcox (1989): «Observaciones sobre el *Devocionario* de Ana Rossetti», en G. Paolini (ed.), *La Chispa '89: Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane University p. 337.

<sup>665</sup> «Una vez más, como se mostraba en otros poemas de Rossetti, (“Bárbara niña presiente su martirio” y “Santa Inés en agonía”), la poeta identifica el “yo” lírico con la voz de mujer tradicionalmente silenciada de deseo y de palabra, una tradición que glorifica la anulación tanto personal como sexual de la mujer. Paradigma de tal anulación se reconoce en la imagen aglutinadora de la Virgen-madre de la tradición judeocristiana. Sin enfrentamientos directos, Ana Rossetti consigue cuestionar y transgredir los textos

remitiremos a un breve fragmento del ensayo de Rosas que concentra todos los malentendidos que señalaba Rossetti:

En el poema «Bárbara, niña, presiente su martirio» se pone de manifiesto la confusión que provocan las creencias religiosas en la mente inocente de las niñas [...] La protagonista, influenciada por la historia de los mártires, cree que la violación que sufre por parte de su padre es parte del sacrificio del cristiano [...] La hablante siente miedo pero todo lo olvida al sentir el placer que la hace contener sus gritos y espera la muerte que supone vendrá con el orgasmo [...] Luego se recupera y dice «no quiero resbalar» y pide que un ángel «detenga mi martirio» pero no es posible y sufre otra vez más la violación. El tema del incesto, presentado con lenguaje religioso conlleva doble revisión: la mujer como objeto de abuso en la niñez y la pesada carga de la religión sobre ella. La religión, que debía darle el valor espiritual para ser el ángel del hogar, le proporciona a la hablante-niña la justificación para sobrellevar el abuso. La debilidad de la mujer, condenada por Fray Luis de León como una deficiencia moral, y que debería de inspirar en los hombres el deseo de protección, se vuelve en su contra y, mucho más, siendo una niña<sup>666</sup>.

Como revela este fragmento, Yolanda Rosas no solo no conoce la auténtica historia de Santa Bárbara, que no sufrió ningún estupro a manos de su progenitor, sino que obvia las referencias que aporta el poema, el cual señala de manera directa la fuente de donde toma la leyenda, el *Año cristiano*, y recurre a fuentes alejadas, como es el caso de la referencia a Fray Luis de León, al que además alude de un modo oblicuo. En definitiva, estas exégesis parten de apriorismos que deslucen el esfuerzo de la escritora por recuperar y poner de realce el legado del martirologio católico al que tantas veces acudió durante su infancia.

En la misma línea que «Bárbara, niña, presiente su martirio», el poema «Santa Inés en agonía» también remite a una de las mártires del cristianismo, cuya historia aparece recogida en el *Año cristiano*<sup>667</sup>. Santa Inés, hija de una familia noble y rica, nació en Roma durante el siglo III d. C. Nació en el seno de una familia cristiana que le

---

masculinos del catolicismo, desde la religiosidad misma que subvierte, y desde el privilegio de la distancia irónica». Escaja, «Transgresión poética. Transgresión erótica...», p. 89.

<sup>666</sup> Yolanda Rosas (2012): «Eros en la poesía de Ana Rossetti», *Revista Carácter*, 1, pp. 154-155.

<sup>667</sup> Padre Juan Croisset (1862): *Año cristiano*, tomo I (enero), Padre J. F. de Isla (trad.), Barcelona, Librería religiosa-Imprenta de Pablo Riera, pp. 352-359.

inculcó una fe ciega en los preceptos del cristianismo. Por lo que, siendo aún una niña resolvió no tomar esposo con el propósito de consagrar su vida a Jesucristo. No obstante, su belleza era tan sublime que no dejaba a ningún joven indiferente. Este don fue el causante de que, teniendo apenas trece años, Procopio, hijo de Sinfronio, el gobernador de Roma, la pidiera en matrimonio. Inflamado de amor por la joven, Procopio no aceptó el rechazo de la joven y siguió insistiendo en numerosas ocasiones con magníficos obsequios que la joven despreciaba de manera sistemática, la cual se mantenía firme en su propósito de conservar su virginidad incorrupta: «Apártate de mí, aguijón del pecado, tentador importuno, y ministro del padre de las tinieblas. No te canses en aspirar a la mano de una doncella que ya está prometida a un Esposo inmortal, único dueño del universo, y que solo dispensa a sus favores a las vírgenes puras y castas»<sup>668</sup>. Ante la reiterada negativa, Sinfronio mandó llamar a la joven para convencerla de que aceptase la propuesta de su hijo, Procopio. Sin embargo, la joven, que era fiel a su fe y a su promesa, volvió a repudiarla sin contemplaciones. Para castigarla por haber hecho voto de castidad, el gobernador la mandó encerrar en un prostíbulo para que allí fuese ultrajada. Pese a ello, y gracias a la intermediación de su ángel de la guarda, Inés pudo preservar su virginidad. Milagrosamente, el ángel convirtió el lupanar en un oratorio. Ante tales prodigios, los sacerdotes y el pueblo la tomaron por bruja y pidieron a Aspasio, el regidor, que mandase quemarla en la hoguera. Aspasio respondió a tales peticiones haciendo quemar viva a Inés. No obstante, la mediación de Jesucristo hizo que las llamas se apartasen del débil cuerpo de la castísima joven. Tras este infructuoso intento de homicidio, el gobernador hizo llamar a un verdugo para que la degollase. Finalmente, Inés, decidida a unirse para siempre a Jesucristo, suplicó a su salvador que no intercediera por ella y expiró degollada, recibiendo la doble corona del martirio: la de mártir y la de virgen. En el lugar de su suplicio, el emperador Constantino mandó construir una iglesia que lleva su nombre. Con respecto al contenido del poema, cabe precisar que, más que reescribir la hagiografía, esta composición cifra un suceso que tuvo lugar en Roma en el año 1982, momento en que Ana Rossetti residía en la capital italiana. En palabras de la escritora:

---

<sup>668</sup> *Ibid.*, p. 353.



En este poema comparo el martirio de Santa Inés con un hecho que sucedió durante mi primera estancia en Roma en el mismo lugar donde Santa Inés fue martirizada; la piazza Navona, antes plaza de la Agonía, pues allí se libraban luchas de gladiadores. Donde está ahora la iglesia de Santa Inés in Agona existió un lupanar donde la santa, con la misma edad que la protagonista del poema, fue llevada para ser profanada. Dicen que la salvó un ángel. En el verano del 82, junto a esa iglesia raptaron a una chica, la violaron y estuvieron a punto de matarla. En el juicio se la intentó culpar a ella porque tenía la falda corta, el pelo suelto, porque no se defendió lo suficiente y en fin... Y mucha gente aunque la compadecía de algún modo estaba de acuerdo en que la chica andaba provocando. Desde luego no veo ningún erotismo en el hecho de que una chica violada de trece años pida que se la proteja de todas esas acusaciones –ella no tuvo un ángel como Santa Inés–<sup>669</sup>.

Tras este preámbulo, cabe detenerse en la lectura del poema «Santa Inés en agonía»:

Ne derelinquas me, ne discedas a me

*PS., 37*

Sabes que son mis manos desvalidas y mansas,  
que tengo trece años y que este largo pelo,  
enredado vellón que mi párvulo pecho  
apenas se acuchilla, es un endeble escudo.  
Defiéndeme tú  
pues en la lisa acera  
rebotan de continuo brazadas de amapolas,  
y en mis ojos la inocencia asomada  
seduce demasiado, es valioso argumento  
para abrir charoladas portezuelas,  
alcanzarme, someterme al asedio,  
precipitarme al pavoroso túnel  
del total desamparo, para luego emerger  
de entre mis ropas rotas y esparcidas;

---

<sup>669</sup> Ana Rossetti en Caroline Crépiat y Lucie Lavergne (2017): «Entrevista. Figuras en la poesía erótica moderna y contemporánea», en *Masques, corps, langues. Les figures dans la poésie érotique contemporaine*, París, Garnier, p. 11. Véase también Rossetti Bujarrabal, cit., pp. 100-102 y Rossetti en Patrón Sánchez, cit., web.

los muslos empapados y en mi boca  
el viscoso sabor de la mayor vergüenza.  
Defiéndeme tú  
porque todo me culpa: el desvanecimiento,  
la poca ligereza de mis piernas,  
el cimbrar, incluso, que tienen mis vestidos,  
el tener trece años, el sedal de mi pelo,  
y que mis manos sean desvalidas y mansas<sup>670</sup>.

En primer lugar, es preciso advertir que el título, como se ha indicado, remite a la mártir católica Santa Inés, de manera que el poema establece un paralelismo a partir de la imagen del cabello entre la referencia de la figura sacra y la niña romana anónima que sufrió un asalto sexual. A ambas se las caracteriza con una larga melena que se esparce por sus respectivos pechos. No obstante, mientras que para la mártir este atributo tenía cualidades protectoras, como puede advertirse en la pintura «Santa Inés en la prisión» (1641) de José de Ribera, en el caso de la joven violentada, al carecer de un ángel que obrara milagros, la largura de su cabello no la mantiene alejada de miradas lascivas, sino que más bien las atrae hacia sí, tal como reflejan los siguientes versos: «este largo pelo, / enredado vellón que en mi párvulo pecho / apenas se acuchilla, es un endeble escudo» y «porque todo me culpa: el desvanecimiento / [...] el sedal de mi pelo».

En relación con la intermediación del ángel custodio que refiere Rossetti, podemos observar cómo, aunque en el poema no se menciona directamente, la víctima se dirige a una instancia, que suponemos divina, implorando auxilio, tal como repiten los versos 5 y 17: «Defiéndeme tú»; mensaje que también aparece de manera explícita en la cita introductoria del poema, «Ne derelinquas me, ne discedas a me», cuya traducción en español es: «No me dejes, no te apartes de mí»<sup>671</sup>. Pese a su plegaria, la joven de apenas trece años es raptada por el ocupante, u ocupantes, de un vehículo desde el que es vislumbrada para, a continuación, ser sometida a un acto de violencia sexual: «y en mis ojos la inocencia asomada / seduce demasiado, es valioso argumento / para abrir charoladas portezuelas, / alcanzarme, someterme al asedio». A todo ello cabe

---

<sup>670</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 150.

<sup>671</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 353.

añadir que su debilidad física no la exime de ser culpada por el estupro que sufre: «precipitarme al pavoroso túnel / del total desamparo, para luego emerger / de entre mis ropas rotas y esparcidas; / los muslos empapados y en mi boca / el viscoso sabor de la mayor vergüenza. / Defiéndeme tú / porque todo me culpa». De este modo, el poema no se limita a actualizar la hagiografía, sino que la narración de este suceso adquiere un carácter de denuncia feminista de índole universal. En este sentido, puede afirmarse que el poema sitúa al lector frente al espejo de una realidad tan trágica y vigente como es la culpabilización de las mujeres que sufren vejaciones, como han apuntado Martha Lafollette Miller<sup>672</sup> y Yolanda Rosas:

En otro poema, «Santa Inés en agonía», se retoma el tema religioso para exponer el acoso masculino, esta vez asociado al motivo de la culpa: la hablante está consciente [sic] de que existe un asedio [...] que la conducirá a la desgracia dentro de una sociedad patriarcal que pide que la mujer sea «pura y alba»; que dejará en su boca «el viscoso sabor de la vergüenza». El poema es una revisión de la culpa femenina, ya que aunque el hombre acosa es la mujer la que tiene que sufrir las consecuencias<sup>673</sup>.

Aunque no ahondaremos en esta cuestión porque supone un desvío de nuestra argumentación y porque la especialización de la presente tesis es la historia de la literatura española contemporánea, queremos advertir que la situación de indefensión jurídica de la víctima de abusos sexuales que se trata en este poema no constituye un caso aislado, sino que, tristemente, es una realidad que continúa estando vigente de manera internacional<sup>674</sup>. En este sentido, el mensaje que quería transmitir la autora en esta composición ha sido malinterpretado, ya que en lugar de leerse el poema en términos de alegato contra la violencia sexual y de denuncia de la respectiva inculpación que sufren las víctimas se le ha atribuido un carácter erótico que lo

---

<sup>672</sup> «The very innocence that seduces is destroyed as the girls are violated. The portrayal of St. Ines as a thirteen-year-old rape victim, whose beauty is used as an excuse by those who victimize her [...] but also present-day consciousness of violence against women and contemporary conventional wisdom about rape». Con todo, es preciso apuntar que no compartimos totalmente el punto de vista de Lafollette Miller, en particular cuando afirma que la joven se auto-inculpa y además solicita que sea sometida a escarnio público: «The victim blames herself and expects others to blame her as well». Martha Lafollette Miller (1995): «The Fall from Eden: Desire and Death in the Poetry of Ana Rossetti», *Revista de Estudios Hispánicos*, 29.2, p. 272

<sup>673</sup> Rosas, «Eros en la poesía de Ana Rossetti», p. 155.

<sup>674</sup> Para una lectura atenta de esta cuestión, véase Equality Now (2017): *The world's shame. The global rape epidemic. How Laws Around the World are Failing to Protect Women and Girls from Sexual Violence*. New York.

despolitiza de su sentido original, en la misma línea que ocurrió con el poema de «Bárbara, niña, presiente su martirio». Como ejemplo cabe remitir a la interpretación que María Inés Zaldívar realizó de «Santa Inés en agonía». Si bien Zaldívar<sup>675</sup> lleva a cabo un gran trabajo de documentación histórica y además es muy certera a la hora de interpretar algunos de los aspectos del poema (el carácter universal que la indefinición espacial y temporal otorga a la escena; la dualidad del sujeto lírico, es decir, cómo remite al mismo tiempo a la mártir cristiana y a la menor contemporánea, así como la identificación de las circunstancias en que se comete el abuso descrito en el poema), su lectura acaba redundando en los clásicos clichés misóginos al enjuiciar a la protagonista del texto:

De esta manera, lo que sucede en el interior del vehículo puede considerarse, tanto como un ultraje sexual, la innoble violación de una menor, como el cumplimiento de un deseo, o bien un perverso juego infantil buscado por la pequeña callejera, juego que puede ser efectivamente jugado en la realidad o más bien jugado, solitariamente, dentro de su imaginación [...] Al hecho de la violación repetida –real o imaginada– de una jovencita hermosa e inocente ocurrida dentro de «charoladas puertas», se le suma que tal jovencita al parecer no es tan inocente ya que busca esa situación límite para su placer y, a su vez, conociendo su debilidad por tales sucesos, implora a su santa patrona la defienda de aquello que ella misma no quiere<sup>676</sup>.

Pero Zaldívar no es la única crítica que se excede a la hora de interpretar este poema en clave erótica, ya que Shirley Mangini ha llegado a afirmar que se trata de una escena de onanismo: «“Santa Inés en agonía” revela la culpabilidad del deseo masturbatorio –el sujeto/objeto es una niña de trece años que pide ayuda en una pseudo-oración»<sup>677</sup>. Exégesis que ha sido suscrita de manera literal por María Rosal<sup>678</sup>

---

<sup>675</sup> María Inés Zaldívar (1998): «Sacralización versus desacralización del cuerpo de la mujer», *La mirada erótica en algunos poemas de Ana Rossetti y Gonzalo Millán*, Santiago de Chile-Barcelona: RIL-Café Central, pp. 101-102; 109; 117-120.

<sup>676</sup> *Ibid.*, pp. 115-117; 121.

<sup>677</sup> Shirley Mangini (1996): «Las vanguardias y el discurso del deseo», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. 3, *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*, Barcelona-Puerto Rico, Anthropos-Universidad de Puerto Rico, p. 204.

<sup>678</sup> «En “Santa Inés en agonía”, el discurso de la niña ejemplifica la extensa trayectoria de culpa que el autoerotismo y la masturbación ha trazado secularmente en los confesionarios». María Rosal (2007):

y Nuria Rodríguez Lázaro<sup>679</sup>. El carácter superficial y tendencioso de este tipo de análisis ha causado un notable malestar a la autora, tal como traslucen las siguientes declaraciones:

Cuando estuve viviendo en Roma, raptaron a una niña de trece años en ese lugar y la violaron... Ella no tuvo un ángel. Ese es el poema. Pues me han llegado a decir que mi poema se trataba de una masturbación. Puedo entender que no todo se sepa, pero si lo lees y no lo comprendes, ¡investiga sobre santa Inés! Por eso digo que no se analizan a los contemporáneos con la minuciosidad que se les presta a los de siglos anteriores<sup>680</sup>.

En definitiva, ha quedado de manifiesto que el excesivo carácter erótico que se le han otorgado a las hagiografías analizadas, unido a los prejuicios que pesan sobre el acervo cultural católico, por otra parte tan inseparable de la cultura española, eliminan todo el carácter reivindicativo del que la autora pretendía dotar a estos poemas. Y especialmente la de aquellas reescrituras que tienen como protagonistas a figuras femeninas de la tradición cristiana. Entendemos que estos prejuicios se deben, en gran medida, al hecho de que su poemario *Los devaneos de Erato* (1980) fuera un libro de temática erótica y también de que *a posteriori* ganara el premio de narrativa erótica «La Sonrisa Vertical» por su colección de cuentos *Alevosías* (1991). Tal como advirtió Alejandro Céspedes en el prólogo a la reedición que Plaza y Janés hizo de *Devocionario*:

Con demasiada frecuencia se han sobredimensionado los contenidos eróticos en la obra de esta poetisa. La pesada carga que supuso *Los devaneos de Erato*, y la posterior lectura mimética, en el mismo sentido, de *Dioscuros* han contaminado *a priori* la lectura de *Devocionario*, restándole riqueza a unos poemas llenos de matices no precisamente eróticos. También se han cometido tales excesos interpretativos, trascendiendo el puro análisis textual, que sobre ellos se ha construido toda una metafísica cuyo único asiento era una simple metáfora. Este ensimismamiento crítico, propenso a prejuzgar planteamientos extratextuales, caricaturiza la enorme riqueza de los demás referentes<sup>681</sup>.

---

*Carnavalización y poesía (Subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*, Córdoba, La manzana poética, p. 31.

<sup>679</sup> Rodríguez Lázaro, cit., p. 11.

<sup>680</sup> Rossetti en Patrón Sánchez, cit., web.

<sup>681</sup> Céspedes, cit., p. 6.

A este respecto, consideramos que la crítica literaria ha tendido a contraponer antagónicamente la liberación sexual que se produjo en España a finales de los años setenta a la moral católica impuesta durante el franquismo, de manera que ha tendido a asumir que todo aquello que tuviera que ver con la religión católica, tan presente en la cultura de nuestro país mucho antes de la dictadura de Franco<sup>682</sup> y que incluso durante la dictadura impregnó muchas de las obras de autores disidentes con el régimen<sup>683</sup>, era de corte reaccionario y que toda apropiación de alguno de sus aspectos no podía ser sino subversiva, máxime cuando tal apropiación la realizaba una pluma femenina, tal como pone de manifiesto el análisis de Tina Escaja:

Esta transferencia del deseo infructuoso de la palabra para los novísimos hacia la celebración de la lengua en Rossetti (en su sentido lingüístico y carnal), marca asimismo la transferencia entre una tradición principalmente heterocéntrica y patriarcal implícita en el canon literario y enfatizada en el discurso católico que revisa Rossetti en su *Devocionario*, hacia un discurso que exalta las diferencias dentro de un contexto sociohistórico de efervescencia postfranquista que se reconoce en la «Movida madrileña», en la que se sitúa y de la que participa la propia Rossetti [...] Como hemos visto, la detención en dos grupos de poemas del segmento «Devocionario» del libro homónimo de Ana Rossetti muestra la voluntad subversiva y celebratoria del poemario más acabado de la autora, en su lograda intersección de la erótica de la carne, con la erótica del lenguaje<sup>684</sup>.

---

<sup>682</sup> Jill Robbins (2004): «An Introduction, Postmodern by Design: Spectacle, Fashion, and Fashion Plates in Post-Franco Spain», en J. Robbins (ed.), *Phversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, p. 33.

<sup>683</sup> «Dios será también una constante en la poesía de la posguerra, pero no siempre como destinatario de oración o súplica de amparo, ni afirmación de religiosidad, sino muchas veces –quizá las más de las veces–, de imprecación y de ira y, con frecuencia, de angustiadas preguntas sin respuesta [...] Desde los títulos mismos de los libros hará su aparición esa inclinación simbólica a los temas religiosos o bíblicos: *Ansia de la Gracia* (Carmen Conde, 1945), *Vencida por el Ángel* (Ángela Figuera, 1950), *Mujer sin Edén* (Carmen Conde, 1947), *Eva en el tiempo* (María Beneyto, 1952), *Agua de Dios* (Concha Lagos, 1958), *Derribado arcángel* (Carmen Conde, 1959), *Aleluya* (Matilde Lloria, 1953), *Desnuda como el Ángel* (María Pino Ojeda); *Sonido de Dios* (María Elvira Lacaci, 1959)..., en evidente coincidencia o empatía con otros títulos pertenecientes a la poesía escrita por hombres: *Arcángel de mi noche* (Vicente Gaos, 1943), *Ángel fieramente humano* (Blas de Otero, 1950), *Sombra del paraíso* (Vicente Aleixandre, 1944) o *Subida al Amor* (Carlos Bousoño, 1946)». Angelina Gatell (ed.) (2006): *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, Madrid, Bartleby, pp. 73-74.

<sup>684</sup> Tina Escaja (2013): «Ludismo y culto al miedo en el *Devocionario* de Ana Rossetti», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 189; 210. En esta línea, cabe remitir al siguiente extracto: «La imagen de Dios va a convertirse pues, a partir de 1939, en algo indisolublemente unido a los vencedores, en una suerte de emblema odioso de los franquistas, y los poetas republicanos se auto-censurarán, alejando de ellos el tema divino. De manera que el poemario

No obstante, como hemos tratado de evidenciar, esta no era la intención ni el mensaje original que pretendía transmitir la autora, sino que en su obra remite a las claves de esta herencia para reconstruir la tradición que sentó las bases de su cosmovisión y la de su generación. En este sentido, resultan muy esclarecedoras las siguientes declaraciones de la autora:

El poema «La Invención (*inventio*, “descubrir”) de la Santa Cruz», hace referencia a la festividad litúrgica del 3 de mayo. Santa Elena descubre la cruz de Cristo y manda hacerse una diadema con los tres clavos. Eso lo cuento en el poema y resulta que hay gente que piensa que es una frivolidad que me he inventado porque soy una anticlerical y es que, claro, parece que si es así, tiene más mérito. Se valora mucho en la obra escrita por una mujer si es «transgresora». Pero transgredir para nosotras es muy fácil porque cualquier cosa que hagamos les escandaliza [...] La verdad, es que estoy negra con este adjetivo, porque carece de sentido aplicado a nosotras<sup>685</sup>.

En este sentido, este capítulo se proponía mostrar el modo en que Ana Rossetti se sirve del acervo cultural del catolicismo para reflexionar sobre su formación y para recrear una serie de emociones y aprendizajes que adquirió a través del catolicismo.

---

*Devocionario* de Ana Rossetti es doblemente sorprendente y transgresor: por una parte porque una voz femenina (colmo de lo chocante, una niña pequeña) expresa sin pudor su deseo carnal; y por otra, porque un autor, digamos progresista, habla de manera inequívoca, en plena Movidá, de Dios». Rodríguez Lázaro, cit., p. 6. Véase también Weich y Mahler, cit., pp. 302-303.

<sup>685</sup> Rossetti en Patrón Sánchez, cit., web.

## CAPÍTULO 5. EL LADO OSCURO DEL EROTISMO: PERVERSIÓN, VIOLENCIA Y DESENGAÑO

### 5. 1. «Muerte de los primogénitos»: elegía a las primeras víctimas del sida

La indagación que hace Ana Rossetti en el tema del erotismo no se limita a reflexionar sobre la educación sentimental y sexual recibida, sino que también la lleva a interrogarse sobre su presente. Aunque si bien su postura hacia la nueva moral socio-sexual inicialmente fue celebratoria, tras la aparición de las primeras consecuencias nefastas se tornó más pesimista. En este sentido, «Muerte de los primogénitos. Éxodo 12, 20» marca el inicio de la etapa *desencantada* de Ana Rossetti. Como ha indicado la estudiosa Tina Escaja<sup>686</sup>, esta composición, que clausura *Devocionario* (1986), no solo refleja las consecuencias devastadoras que ocasionó la aparición del sida, sino que también cuestiona el concepto del erotismo ligado a la euforia creativa y vital de la despreocupada «Movida» que había marcado la obra literaria de Ana Rossetti hasta ese momento. De hecho, este poema es clave en la carrera de la poeta porque anuncia un cambio de paradigma personal, consecuencia, a su vez, de un cambio de sensibilidad colectivo.

Para demostrar tan tajante afirmación descifraremos paso a paso las claves de «Muerte de los primogénitos». En consonancia con la estética y el planteamiento general de *Devocionario*, el título del poema es una reescritura del Éxodo, incluido en el Antiguo Testamento de la Biblia. En el episodio 12, 20 del libro del Éxodo se cuenta la historia de la pandemia que asoló Egipto y de la cual pudo librarse el pueblo judío gracias a las plegarias de Moisés a Yahvé. Para erradicar la plaga, Yahvé pidió a cada familia judía que sacrificara un cordero, lo comiera el decimocuarto día del primer mes y con su sangre hicieran una marca en su puerta. De este modo, cuando Yahvé pasó a recoger su tributo, que consistía en el primogénito de cada familia egipcia, pudo distinguir fácilmente qué hogares profesaban la fe judía y libró a los hijos de estos de la condena: «Y aconteció que a la medianoche Jehová hirió a todo primogénito en la tierra de Egipto, desde el primogénito de Faraón que se sentaba sobre su trono hasta el

---

<sup>686</sup> Tina Escaja (2009): «De “fuegos fatuos” al “coño azul”. Hacia una nueva historia de la poesía española escrita en castellano», en L. Von Der Walde y M. Reinoso (coords.), *Mujeres en la literatura. Escritoras*, México, Destiempos, pp. 368-369.



primogénito del preso en la cárcel, y a todos los primogénitos de las bestias»<sup>687</sup>. Este acontecimiento es, a su vez, el origen de la festividad de la Pascua judía. Sin embargo, la gaditana no se limita a reescribir el episodio bíblico, sino que bajo esta primera capa encontramos un segundo nivel de lectura que se sugiere a través de la dedicatoria «A la memoria de Ramón y José», así como de las siglas A.M.D.G. (*Ad Maiorem Dei Gloriam*, A mayor gloria de Dios), la divisa de los jesuitas, que cierran el poema y que revelan el carácter elegíaco de la composición. Por lo tanto, los primogénitos del poema no son exactamente los mismos que aparecen en el episodio bíblico, sino que, como la propia autora declaró en una entrevista que mantuvo con Sharon Keefe Ugalde, Ramón y José «fueron mis primeros amigos que se murieron del sida, cuando aún no se sabía cuáles eran las causas exactas, o cómo se implicaba uno. Fue una época de bastante conmoción, no solo mía, sino de mucha gente, y la amenaza del exterminio gravitaba en el ambiente»<sup>688</sup>. Resulta entonces esencial entender que el hecho de que se sirva de una serie de imágenes extraídas del imaginario bíblico y que, incluso, en el título haga referencia a este legado no significa que el contenido y el mensaje del poema sean de índole teológica o religiosa, sino que este legado es utilizado como un marco de referencia —que la autora presupone que resultará familiar a un lector occidental— en el que insertar, dar forma y transmitir el sentimiento de terror que infundía la pandemia del sida.

A este respecto conviene recordar que el VIH/sida (síndrome de inmunodeficiencia adquirida) se diagnosticó por primera vez en Estados Unidos en 1981, aunque su propagación se produjo a nivel global y llegó a convertirse en una pandemia mundial. El hecho de que fuese una enfermedad totalmente inédita y que su transmisión se produjera principalmente por vía sexual y parenteral tuvo como consecuencia que pronto se relacionase con colectivos marginados como homosexuales, personas que ejercían la prostitución o consumidores de drogas intravenosas. Como la teórica estadounidense Susan Sontag expuso en su estudio *AIDS and its metaphors* (1989), a diferencia de otras enfermedades como el cáncer, las personas afectadas por VIH/sida sufrieron el repudio y la estigmatización<sup>689</sup>. Ejemplo de ello es que en Estados

---

<sup>687</sup> Monseñor Juan Straubinger (1991): *La Santa Biblia*, Tomo I, *Antiguo Testamento*, Buenos Aires, Club de lectores, p. 90.

<sup>688</sup> Ana Rossetti en Sharon Keefe Ugalde (1991): *Conversaciones y poemas*, Madrid, Siglo XXI, p. 160.

<sup>689</sup> Susan Sontag (1989): *AIDS and its metaphors*, New York, Farrar, Straus and Giroux, pp. 26-27.

Unidos llegó conocerse como la enfermedad de las cuatro haches, en referencia a los colectivos de homosexuales, haitianos, hemofílicos y heroinómanos<sup>690</sup>. Es más, Sontag señala que el desconocimiento de sus causas produjo inicialmente una mayúscula neurosis colectiva y pronto se extendió la superstición de que era un castigo divino destinado a purgar a las sociedades occidentales de aquellas actitudes consideradas perjudiciales por depravadas. De hecho, los diversos medios de comunicación emplearon de manera frecuente la metafórica expresión «plaga bíblica» para hacer referencia al virus<sup>691</sup>. Un ejemplo de ello lo encontramos en el siguiente fragmento procedente del artículo «Este joven mostró al mundo la agonía de su enfermedad. Moría cinco meses después» publicado en la revista *Interviú* el 20 de julio de 1983: «Parece una maldición bíblica, una plaga. En realidad, es una enfermedad de origen desconocido que destruye las defensas del organismo, su poder inmunológico; pero lo más curioso del caso es que esta enfermedad afecta única y exclusivamente a homosexuales y a drogadictos»<sup>692</sup>. Recordemos que, como se indicó previamente, poner el foco sobre grupos poblacionales como los homosexuales o los consumidores de psicotrópicos en lugar de sobre prácticas de riesgo provocó que la enfermedad se extendiera sin control. Además, el hecho de que no hubiera un conocimiento exacto del modo en que se transmitía el virus, provocó que inicialmente se difundiera la creencia de que se podía propagar a través de cualquier fluido corporal: sangre, semen, sudor y saliva. Si bien *a posteriori* la medicina desmintió esta información errónea, esta siguió circulando, lo que, a su vez, agravó la situación de discriminación de los afectados, como muy bien ilustró Alberto Mira en el ensayo «Esta noche Sida. Comentarios a algunos tratamientos

---

<sup>690</sup> Óscar Guasch (1991): *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama, pp. 137-138.

<sup>691</sup> Sontag, *AIDS and its metaphors*, p. 87.

<sup>692</sup> Fragmento extraído de Alberto Cardín y Armand de Fluviá (eds.) (1985): *SIDA. ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?*, Barcelona, Laertes, p. 171. Los ejemplos de este tipo de discursos son numerosos. Como botón de muestra basta leer los siguientes titulares: «“Sarcoma de Kaposi”, extraña enfermedad en USA. El cáncer que ataca a los gays: 141 muertos», publicado en *Interviú* en octubre de 1982 y «Diez mil alemanes morirán por el SIDA. Peligro para hemofílicos, homosexuales y drogadictos», publicado en *Diario 16*, el 7 de noviembre de 1984. Asimismo, resulta muy ilustrativo el siguiente fragmento del artículo «Descubrimiento del posible agente del síndrome de inmunodeficiencia adquirida (sida)» publicado en el número 617 de la revista *Jano, medicina y humanidades*: «El Centro de Control de Enfermedades (CDC) de Atlanta, que lleva la estadística del SIDA de los EE.UU., registra ya 4.087 casos y 1.758 fallecimientos, alrededor de un 75% de estos ocurridos en la población homosexual masculina más promiscua. También se da aunque en menor grado en drogadictos que usan la vía intravenosa, haitianos, hemofílicos y otros receptores de productos derivados de la sangre. La noticia de que el agente es un virus no ha causado sorpresa, al menos en los círculos científicos norteamericanos. La epidemiología era muy similar a la del virus de la hepatitis B: tanto las rutas de contacto –transfusiones, agujas hipodérmicas, semen, contacto anal–, como la población afectada –homosexuales y drogadictos–». *Ibid.*, pp. 175; 229-230; 165-166.

del SIDA en prensa y televisión». Entre otros ejemplos, Mira destaca la primera campaña para alertar sobre el sida que puso en marcha el Ministerio de Sanidad español en 1987, en la que se difundió erróneamente que el uso compartido de un cepillo de dientes podía ser el causante del contagio<sup>693</sup>. Asimismo, Juan Vicente Aliaga hacía notar en el volumen *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA* que este tipo de mitos y supersticiones seguían circulando incluso bien entrada la década de los años noventa:

En 1993 un 34'1% de la población española sigue creyendo que el Sida se contagia por la saliva y un 15'8% señala que un simple beso puede ser el causante de una infección. Son datos desalentadores que informaciones erróneas y confusas como las divulgadas en el periódico *Levante* (18 de mayo de 1993), en donde se señala que «estos profesionales» (se refiere a los/as enfermeros/as) pueden contraer el Sida por estar en contacto con sangre, orina y saliva infectados por el virus VIH, no hacen sino acrecentar<sup>694</sup>.

Por otra parte, cabe indicar que, a diferencia de Estados Unidos u otros países occidentales, en España la principal fuente de transmisión del VIH a inicios de los años ochenta y primera mitad de los noventa era el consumo de drogas endovenosas<sup>695</sup>. Esto explica que, como ha documentado José Pablo Barragán Nieto en su tesis doctoral *De bubas y anticuerpos: un estudio comparativo de algunas respuestas culturales al mal francés y el sida en España* (2017), la representación del sida en la poesía española de finales del siglo pasado apareciera ligada a la temática de la heroína. Entre otros ejemplos, José Pablo Barragán Nieto menciona *Cristal de Lorena* (1987), de Aníbal Núñez, *Poesía última de amor e enfermedad (1992–1995)* (1995), del poeta gallego Lois Pereiro y *Bizi puskak* (1996), del escritor vasco Juanjo Olasagarre. También remite al poema «Cuando pienso en los viejos amigos» de Luis Alberto de Cuenca, dedicado al recuerdo de las amistades ausentes, del que cabe citar los siguientes versos: «Cuando pienso en los viejos amigos que se fueron / al país de la muerte, sin billete de vuelta, /

---

<sup>693</sup> Alberto Mira (1993): «Esta noche Sida. Comentarios a algunos tratamientos del SIDA en prensa y televisión», en J. V. Aliaga y J. M. G. Cortés (eds.), *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Valencia, Universidad de Valencia, p. 148.

<sup>694</sup> Juan Vicente Aliaga (1993): «El lenguaje es un virus», en J. V. Aliaga y J. M. G. Cortés (eds.), *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Valencia, Servicio de Publicaciones, pp. 26-27.

<sup>695</sup> Julia del Amo, Fátima Brañas, Sergio Serrano-Villar et al. (2017): *VIH en España 2017: Políticas para una nueva gestión de la cronicidad, más allá del control virológico*, Madrid, Fundación Gaspar Casal, p. 43.

solo porque buscaron el placer en los cuerpos / y el olvido en las drogas que alivian la tristeza»<sup>696</sup>. A este respecto, se ha de señalar que la relación entre sida y heroína es un tópico que se produce genuinamente en la literatura escrita en España en sus diversas lenguas oficiales. La especialista en la representación del sida en la literatura en castellano Mirta Suquet<sup>697</sup> ha constatado en el estudio comparativo «Memoria y resistencia. La escritura femenina del VIH/sida en la literatura Hispanoamericana» que el tema del sida solo aparece vinculado con la drogadicción en la narrativa española. Como ejemplos señala *Chámabase Luis* (1989) de Marina Mayoral, *La agenda de los amigos muertos* (1998) de Raquel Heredia, *No llores, Laura* (1999) de Francesca Aliern Pons, *Amor sin decir Amalia* (2002) de Elena López Pita y *Futuro imperfecto* (2010) de Xulia Alonso Díaz. Al mismo tiempo, Suquet constata que, sin embargo, esto no ocurre en la narrativa hispanoamericana, donde el tema del contagio solo aparece relacionado con la transmisión sexual. En el ámbito de la lírica, Germán Labrador Méndez ha llevado a cabo una profunda indagación sobre la representación de la heroína en la España transicional en su ensayo *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española* (2009), que no podemos dejar de mencionar por su originalidad y por la estrecha relación que tiene con nuestro tema de estudio<sup>698</sup>. De hecho, la propia Rossetti escribió a propósito de la heroína el poema «Iniciación al viaje»: «Y escondes la cabeza entre altivas solapas / y celoso custodias, del fino brazo azul, / bocallaves de un reino resplandeciente y ártico. / Deshabitado sueño con su carga de nieve, / su lunarado estigma, por ti fluye. / Y es preciso arrojarse, el más sólido muro / derribado, hasta la seducción final del precipicio»<sup>699</sup>. Todo este preámbulo no tiene otra intención que

---

<sup>696</sup> José Pablo Barragán Nieto (2017): *De bubas y anticuerpos: un estudio comparativo de algunas respuestas culturales al mal francés y el sida en España*, Iowa, Universidad de Iowa, p. 145.

<sup>697</sup> Mirta Suquet (2015): «Memoria y resistencia. La escritura femenina del VIH/sida en la literatura hispanoamericana», en A. Calderón, K. Kumor, & K. M. n Ska-Dürst (eds.), *¿La voz dormida? Memoria, identidad y género en las literaturas hispánicas*, Varsovia, Universidad de Varsovia, p. 273. A este respecto cabe indicar que Mirta Suquet consagró su tesis doctoral al estudio de estas cuestiones. Véase: Mirta Suquet Martínez (2015): *Rostros del VIH/SIDA. Enfermedad e identidad en las narrativas del yo latinoamericanas: perspectiva comparada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

<sup>698</sup> Otros trabajos que también han tratado esta cuestión en profundidad son los de Joaquín Ruano (2012): «La aguja en el tintero. La imagen de las drogas en la poesía española de la Transición», en E. Raventós-Pons y A. Zamora (eds.), *Aportes recientes a la literatura y el arte españoles: estudios de crítica narrativa*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, pp. 97-118 e Isabel Bellido (2018): «El otro relato de la Transición: desencanto, modernidad y droga en los poetas malditos», en J. L. Eugercios Arriero, S. García García y M. Piqueras Flores (coords.), *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 265-278.

<sup>699</sup> Ana Rossetti (2004): *La ordenación. (retrospectiva 1980-2004)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara,

indicar que en «Muerte de los primogénitos» los temas centrales son la heroína, la homoafectividad y el VIH, particularmente el pánico que infundía este virus debido a la carencia de información a finales de los años ochenta. Sin más dilación, sumerjámonos a continuación en su lectura:

Ya avanza el exterminio.  
Eleva su oleaje. Lo abate, incontenible,  
como un acto de amor.  
Nadie escapa a la espada:  
su venganza es tan dulce  
que ha asentado en alguna sonrisa  
su patíbulo.  
Mira cómo en el firme alabastro  
de la carne penetra su agujón,  
cómo muerde su puntiaguda espina,  
cómo la muerte esparce su veneno,  
cómo inunda el rosa laberinto  
de las venas.  
Ten cuidado: hay en toda caricia  
una amenaza. En toda lengua un dardo,  
y esa querida frente que empapa la fatiga  
pudiera ser fatal abrevadero.  
Brillante piel... vapor...  
saliva intrusa... poro dilatado  
y una delgada lanza, en el brazo extendido,  
metralla picotea. Ten cuidado.  
Ten cuidado que el ángel ha reclamado el diezmo.  
Con su lívida máscara imperturbable espía  
el preciso momento de la muerte.  
Y en su mano la sangre es compacto cordón,  
nudo apretado, suavemente apretado,  
hasta el postrer latido.  
Así mata.

Como apacibles círculos de estanque  
su destrucción extiende.  
Como un frondoso árbol de mostaza.  
Y nadie sabe dónde, en qué labios estaban  
sus semillas<sup>700</sup>.  
Ten cuidado que el ángel  
alza desde el océano su vuelo esplendoroso.  
Y viene. Está aquí.  
Y agazapado aguarda a mis muchachos<sup>701</sup>.

Una vez situado el poema en su contexto, es fácil advertir el sentido de aquellas metáforas que remiten a la estrecha relación del sida y la heroína: «Mira cómo en el firme alabastro / de la carne penetra su agujijón / cómo muerde su puntiaguda espina, / cómo la muerte esparce su veneno / cómo inunda el rosa laberinto / de las venas [...] y una delgada lanza, en el brazo extendido, / metralla picotea» (versos 8-13; 20-21). Por otra parte, si bien se omite cualquier referencia al sida de manera frontal, son constantes las alusiones a la sangre, a la saliva y al sudor que indudablemente remiten al imaginario del VIH: «Ten cuidado: hay en toda caricia / una amenaza. En toda lengua un dardo, / y esa querida frente que empapa la fatiga / pudiera ser fatal abrevadero. / Brillante piel... vapor... / saliva intrusa... poro dilatado». Además, obviando por un momento el hecho de que pertenezca a un libro como *Devocionario*, cuya clave de bóveda es la cultura católica, como ha advertido Tina Escaja<sup>702</sup> este poema ejemplifica a la perfección el hecho de que a finales del siglo pasado la imagen que se construyó del sida en los medios fuera la de una plaga bíblica. No deja de ser sintomática por tanto la profusión de referencias religiosas, especialmente la figura del ángel: «Ten cuidado que el ángel ha reclamado el diezmo» (verso 22) y «Ten cuidado que el ángel / alza desde el océano su vuelo esplendoroso. / Y viene. Está aquí. / Y agazapado aguarda a mis

---

<sup>700</sup> Como indica Víctor García de la Concha a propósito de la prosa de San Juan de Dios, la imagen de la semilla de mostaza procede de la Biblia y su sentido es que, pese a su tamaño, se extiende muy rápidamente. Víctor García de la Concha indica que San Juan se sirve de esta imagen para hablar del amor. Por nuestra parte, podemos afirmar que Rossetti, conocedora de esta tradición, la emplea para aludir a la velocidad con que se propaga el sida. Ver Víctor García de la Concha (1992): *Filología y mística: San Juan de la Cruz, Llama de amor viva*, Madrid, Espasa Calpe, p. 58.

<sup>701</sup> Rossetti, *La ordenación*, pp. 184-185.

<sup>702</sup> Tina Escaja (2000): «“Muerte de los primogénitos”: Ana Rossetti y la estética del Sida», *Revista Hispánica Moderna*, 53. 1, p. 231.

muchachos» (versos 34-37). Así como el empleo del tono premonitorio y preventivo que reverbera a través de las constantes anáforas que se encuentran diseminadas a lo largo del poema. En este sentido, como ilustro en mi trabajo «“Construir la poesía como una enfermedad de la piel”: la representación del VIH/sida en la España democrática»<sup>703</sup>, las primeras representaciones del sida que aparecen en la poesía de los años ochenta, particularmente este poema, pero también *Cristal de Lorena* (1987) de Aníbal Núñez y *El fin de las razas felices* (1987) de Dionisio Cañas, están muy mediadas por los prejuicios que circulaban en la prensa sobre la enfermedad. Lo cual explica que para tratar el tema del sida Aníbal Núñez recurra a términos como «holocausto» y «estigma»: «los elegidos para moradores / de los campos abiertos / donde la tierra es mantel del holocausto / expuestos siempre estamos / a ser marcados por el rayo / a recibir estigmas de lo oscuro / por el reflejo de la propia fe»<sup>704</sup>. E incluso que Dionisio Cañas emplee la figura bíblica del ángel como emisario del mal en su poema «Apocalipsis»:

Otro ángel tocó la trompeta  
y fue arrojada al mar  
una enorme estatua en llamas  
y el mar se convirtió en sangre  
y los dos ríos de la ciudad  
se convirtieron en sangre  
[...] Es Nueva York la morada de todos los demonios  
la guarida de lo inmundo  
el albergue de aves abominables  
Del vino de su fornicación  
bebieron todas las naciones  
en ella fornicaron los reyes de la tierra  
los comerciantes de todos los puertos  
¡Ay ay de la ciudad grande!<sup>705</sup>.

---

<sup>703</sup> Carmen Medina Puerta (2020): «“Construir la poesía como una enfermedad de la piel”. La representación del VIH/SIDA en la España democrática», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 16, pp. 169-189.

<sup>704</sup> Aníbal Núñez (1987): *Cristal de Lorena*, Málaga, Newman, s/p.

<sup>705</sup> Dionisio Cañas (1987): *El fin de las razas felices*, Madrid, Hiperión, pp. 35-48.

Al traer a colación estos ejemplos pretendíamos fundamentar la hipótesis de que la notable presencia del imaginario religioso en «Muerte de los primogénitos» encuentra su explicación en el sesgo moralista que transmitieron los discursos médicos y periodísticos de la enfermedad al referirse al VIH en términos de maldición y castigo divino. Lo cual explica que estos tres autores, tan distantes entre sí estéticamente, recreen el escenario de pandemia global de un modo similar. Dado que esta epidemia marcó el modo de entender las relaciones sexuales interpersonales, tal como ejemplifican los derroteros que tomó su representación en la literatura erótica de Ana Rossetti.

## 5.2. Desengaño, celos y frustración

Como subrayó Eva Legido-Quigley, la última etapa erótica de la producción literaria rossettiana, principalmente el libro de relatos *Alevosías* (1991), pone el foco de atención en los aspectos más adversos de la sexualidad: la crueldad, los celos, la monotonía y la venganza. La reflexión final que se desprende del volumen de cuentos con el que puso el broche final a su trayectoria erótica es que el exceso de liberalidad en las costumbres sexuales puede acarrear consecuencias negativas. Entre ellas la hipersexualización de la mujer, la banalización y la comercialización y por ende su desvalorización:

En este conjunto de relatos, la pulsión thanática y el fatalismo se dejan sentir de un modo agobiante. Las situaciones sexuales y amorosas se ven irremisiblemente abocadas a la ruina. De una manera singularmente aciaga, esta obra refleja lo más siniestro en el campo de las relaciones amorosas de las dos épocas de la España contemporánea. Así, se muestran los terribles efectos de la represión sexual típica del régimen nacionalcatolicista, pero también las consecuencias funestas de la liberación sexual en la época posterior de la democracia. Por otro lado, desde un punto de vista exclusivamente negativo, se muestran los efectos trágicos de la mayor liberalidad en las costumbres sexuales. La idea implícita es que esta apertura no ha servido nada más que para añadir problemas a las relaciones amorosas<sup>706</sup>.

---

<sup>706</sup> Eva Legido-Quigley (1999): «La erótica de Ana Rossetti: de la subversión festiva al tremendismo decadente pasando por «el plumerío posmoderno», *¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Talasa, pp. 192-193.



Por ello, «la “Alevosía” del título se refiere, según su autora, al desencadenante de la frustración o la imposibilidad de acceder al objeto de deseo por parte de unos personajes que se ven indefectiblemente volcados a los celos y el delirio»<sup>707</sup>. Para analizar en detalle esta cuestión, detengámonos en primer lugar en el cuento «Siempre malquerida». Dicho relato constituye un perfecto ejemplo de cómo dos extremos como la represión, por un lado, y, por otro, la extremada relajación pueden provocar el mismo nivel de frustración. A ello cabe añadir que este cuento indaga en un tabú sexual como es mantener relaciones durante la menstruación. Antes de analizar pormenorizadamente estos aspectos, resulta necesario hacer una breve síntesis del relato. Marta, la protagonista, es una mujer que a lo largo de su vida no ha llegado a experimentar una sexualidad plena y gozosa. Primero porque durante su adolescencia descubre que el chico del que está enamorada, Iñigo, mantiene una relación con su mejor amiga, Berta, quien implícitamente funciona como antagonista de Marta. En este sentido se observa que mientras que Marta representa el arquetipo de chica idealista en el plano amoroso y que proyecta fantasías que no se atreve a realizar, Berta, al contrario, es una chica pragmática que lleva a cabo sus deseos. Esta analepsis en el relato tiene la función de ilustrar la educación sentimental y sexual que marcó a la generación que vivió su juventud en el tardofranquismo, tema que, como se ha indicado previamente, también explora *Plumas de España*. Para ilustrarlo cabe remitir al siguiente fragmento que evidencia de manera clara la mentalidad de la época:

Porque Marta sabía que, si un chico le dice a una chica que ella no es como las demás y que con ella es distinto porque ella es una buena chica, entonces la chica le deja que le meta las manos debajo del jersey y que la hurgue hasta sacarle las tetas del sujetador y que se las sobe hasta que las puntas de los pezones se pongan tiesas tiesas, y él cada vez las aprieta más, las maltrata, las pellizca y ella entonces dice: «Estate quieto», y se saca del jersey las manos del chico y se coloca en su sitio las tetas y se vuelve a componer la ropa. Pero si el chico dice que es muy desgraciado, que ninguna chica ha querido tener que ver con él, que esperaba encontrar en ella un poco de compresión y de simpatía, entonces la cuestión de que el chico se dé o no el lote con la chica pierde importancia ante la evidencia de que lo que necesita el chico es un poco de consuelo y que en ella

---

<sup>707</sup> Ana Rossetti en Elena Hevia (1991): «Ana Rossetti, premio “La Sonrisa Vertical” de novela erótica», *ABC*, 5 de febrero de 1991, p. 55.

está el procurárselo y la chica ya no tiene ningún reparo en agarrarle la polla y agitarla dulcemente o en chupársela con delicadeza hasta hacerlo chillar de felicidad y de gratitud. Si el chico tiene habilidad y persuasión para convencerla de todo cuanto la quiere y de lo enamorado que está de ella y pronuncia la palabra SIEMPRE en el momento adecuado, es probable que la chica abra las fronteras de su cintura, separe las compuertas de sus muslos y exponga la intimidad del reino acotado, entregándolo a la disposición del invasor y al ímpetu de sus riadas, animada con tan prometedoras expectativas<sup>708</sup>.

Esta reflexión la lanza Marta retrospectivamente al recordar la frustración que le produjo el descubrir que su amiga Berta le proporcionaba a Iñigo aquello que para ella eran simples quimeras diurnas. A esta primera decepción amorosa le siguió la enorme farsa en que se convirtió su matrimonio. Cuando Marta conoció a Lucas, su esposo, se sintió atraída por su timidez y por la cautela que empleaba a la hora de tratarla. No obstante, tras la fallida noche nupcial, Marta descubre que su esposo es impotente y su relación conyugal se convierte en un páramo afectivo y sexual. Para ilustrarlo citamos a continuación un fragmento:

No fue, desde luego, la audacia de Lucas, sino su retraimiento, el deseo y la urgencia. A esa avidez le echaba las culpas Lucas cuando le eyaculaba sobre el camisón; a esa voracidad de hembra atribuía su incapacidad de actuar. Marta, entonces, dejó de acosarlo para someterse dócilmente a sus iniciativas dispuesta a corresponder sin apremiar. Y él reanudó sus clandestinas visitas a las cabinas de los sex-shops, a los dos meses de casados<sup>709</sup>.

Cuando comprende que nunca tendrá una vida sexual plena con su esposo, Marta toma el firme propósito de divorciarse de él. Pero no sin antes haberse vengado provocándole celos. Por este motivo comienza un *affaire* con Martínez, un compañero del trabajo. Un día consigue traerlo hasta la casa que comparte con Lucas y durante dos horas mancillan el lecho conyugal. El verdadero propósito de Marta es que Lucas irrumpa en el hogar familiar, descubra toda la escena y, por primera vez, sienta celos.

---

<sup>708</sup> Ana Rossetti (1991): «Siempre malquerida», *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, pp. 63-64.

<sup>709</sup> *Ibid.*, p. 73.

Marta no logra concentrarse en disfrutar de su apasionado encuentro con Martínez<sup>710</sup> ni tampoco consigue su objetivo, es decir, hacer sufrir a su esposo, porque Lucas no llega a tiempo para contemplar una escena como esta:

Mientras ese cernícalo se la metía por detrás hasta partirla en dos, Marta, acodada en la consola de la entrada, con la falda arremangada cubriéndole la cabeza, espera escuchar, entre los rugidos y los jadeos, el zumbido del ascensor, el chasquido que abriese la puerta y que sus ojos se encontraran, en el espejo, con los de Lucas, su marido<sup>711</sup>.

Una vez que consigue divorciarse sin lograr llevar a término su venganza, vuelve a enamorarse. Esta vez el afortunado se llama Marcelo, un señor maduro de cuarenta y cinco años que, a pesar de estar casado, inicia una aventura con Marta. Marta desea recuperar el tiempo perdido y concentrar en un fin de semana todos los placeres y delicias que, primero por su timidez en la adolescencia, después por la impotencia de su exmarido y finalmente por su falta de concentración con Martínez, no ha podido gozar a lo largo de su vida. Marcelo y Marta se dan cita en un hotel para dar rienda suelta a todos sus deseos. El comienzo del fin de semana logra superar las expectativas de Marta. No obstante, pasadas las primeras nueve horas, sufre un fracaso cuando Marcelo se da a la fuga de la *suite* justo después de descubrir que a Marta le ha bajado la menstruación. Esta huida provoca el desconcierto y de nuevo la frustración de Marta que se pregunta atónita: «A qué se refería él cuando proponía tocar el fondo, sumergirse en la depravación y ensayar las obsesiones de las fantasías secretas si era incapaz de asumir que ella amaneciese con la regla»<sup>712</sup>. A este respecto resulta muy interesante el modo en que cifra el desengaño sufrido al comparar las nueve horas y tres cuartos que pasa con Marcelo con las expectativas iniciales, remitiendo al famoso largometraje *Nueve semanas y media* (1986), de Adrian Lyne. Esta cinta, que protagonizaron Kim Basinger y Mickey Rourke, está basada en la novela homónima de Elizabeth McNeill. La novela fue publicada en 1982 y es de corte autobiográfico; en ella se narra la relación

---

<sup>710</sup> «Ahora que no estaba pendiente de nada, excepto de lo que tenía entre manos, sintió despertar en su piel la memoria de otra piel. Y recordó lo que Martínez le había hecho el obsequio de enterrar en sus carnes: un hermoso ejemplar de champiñón gigante, cruzado por abultadas venas y asentado en un par de durísimas nueces. Fue una lástima haber aprovechado el regalo únicamente en el empleo de sus aplicaciones, ignorando la dimensión del disfrute que podía proporcionar». *Ibid.*, p. 78.

<sup>711</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>712</sup> *Ibid.*, p. 82.

sadomasoquista que su autora, Elizabeth McNeill, seudónimo que empleó la austríaca Ingeborg Day, mantuvo con un desconocido durante un periodo de nueve semanas y media, de ahí el título. Ambas historias se localizan en Manhattan; la diferencia más notable entre la novela y el largometraje es que en la primera la protagonista es editora de la revista *Ms.* mientras que en la segunda la protagonista es una galerista de arte. Como anécdota, cabe recordar que la novela también entró a formar parte de la rosácea colección «La Sonrisa Vertical» y se convirtió además en una de las obras más reeditadas<sup>713</sup>. Aunque no fue menor el éxito que alcanzó la película, que se convirtió en todo un icono erótico de la década de los ochenta. En todo caso, el relato juega con la idea de que la protagonista vivirá una experiencia tan apasionada como la que vive Elizabeth, la protagonista de *Nueve semanas y media*; sin embargo, la realidad se impone a la ficción. De este modo, Rossetti a través de sus personajes ironiza sobre el bombardeo de noticias y relatos eróticos al que estaban sometidos los lectores y telespectadores de la década de los ochenta y noventa al mostrar que, si bien la sociedad española se acostumbró a convivir con imágenes de cuerpos desnudos y con la sobreabundancia de relatos eróticos, las relaciones siguieron siendo bastante prosaicas y muchos tabúes se mantuvieron intactos. De hecho, el título del relato, «Siempre malquerida», anticipa el final. En una última vuleta de tuerca, la historia finaliza con la venganza de Marta tras sufrir una fuerte decepción con Marcelo. Marta decide mandar a la casa de Marcelo una carta anónima junto con un ramo de flores y un anillo para que su esposa, la señora Béjar, descubra la traición de su marido y lo abandone, tal y como él ha hecho con Marta.

Sin duda, la gran obsesión de *Alevosías* es la traición motivada por la falta de interés conyugal, tal como evidencia la trilogía «La castigadora», «La vengadora» y «La presa». Este conjunto reúne los tres puntos de vista del triángulo amoroso formado por Lola, Txomín y Maribel, la esposa de Txomín. El primer cuento, «La castigadora», asume la perspectiva de Lola, una mujer de treinta y cinco años que junto con varios compañeros fotógrafos de la revista *Pasarela*, Carlos, Ramón y Txomín, se traslada a un festival de cine para cubrir las noticias del evento. La narración comienza *in medias res* durante un encuentro erótico entre Lola y Txomín que tiene lugar la víspera de la inauguración del festival. No obstante, pese a las incitantes caricias y rozamientos,

---

<sup>713</sup> Estrella Díaz Fernández (2017): *La colección «La Sonrisa Vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales*, Lleida, Universitat de Lleida, p. 65.

Txomín, que está casado, se arrepiente antes de que se produzca el coito. Ofuscada por el rechazo de Txomín y profundamente dolida en su orgullo, Lola trama una venganza. Finalmente, la última noche del festival Lola logra su objetivo. Durante la fiesta de clausura, Lola convence a una joven que se encuentra entre los invitados para realizarle un reportaje de fotos pornográficas con la promesa de que las publicará en una revista de moda. No obstante, su verdadero propósito es otro. Aprovechando que Txomín está en la fiesta, Lola introduce a la desconocida en la habitación de este y haciendo uso también de la cámara de él, le realiza la sesión fotográfica a la desconocida. Entusiasmada ante la idea de convertirse en famosa, la ingenua joven se deja retratar en posturas nada pudorosas e incluso acepta posar con el pijama de Txomín. La verdadera motivación de Lola es que Txomín, al descubrir las fotos, crea que ha mantenido un encuentro sexual con esta extraña y que sufra ante la idea de no haber podido evitar haberle sido infiel a su esposa. Tampoco se olvida Lola de introducir su propio tanga entre la ropa sucia de su colega para que Maribel, la esposa de Txomín, lo descubra al hacer la colada. Después de la sesión improvisada, Lola regresa a la fiesta para reunirse con sus compañeros de profesión: Txomín, Ramón y Carlos, que además son pareja. Entre Lola, Ramón y Carlos convencen a Txomín para tomar la última copa en un bar de la ciudad. Tras deliberarlo, optan por ir a un lugar de «ambiente». En un momento de confusión, Lola le pierde la pista a Txomín, por lo que decide ir a buscarlo y termina adentrándose en el cuarto oscuro del bar. Entre tinieblas cree reconocerlo y se acerca a él para descubrir con sorpresa que está siendo sodomizado por un desconocido. En ese preciso momento, Txomín atrae hacia sí a Lola y, a la vez que es penetrado, comienza a realizarle un *cunnilingus*. El magisterio de Txomín hace que Lola experimente un intenso goce. Sin embargo, ella, que aún siente despecho por el rechazo que sufrió, huye del cuarto oscuro. Este episodio es, sin duda, el que alcanza el mayor nivel de tensión erótica:

Un maligno presentimiento la empujó al cuarto oscuro y, prendiendo de vez en cuando el encendedor, lo llamó repetidas veces en voz baja [...] Ella esperaba encontrar cualquier cosa pero, a pesar de todo, se quedó clavada. Porque estaba allí. Tenía los pantalones bajados, arrugados alrededor de sus tobillos y la camisa alzada cubriéndole la cabeza. Los casados son los peores. Apoyaba las manos en sus rodillas separadas y adelantaba el culo empinado aproximándolo a una verga henchida, de tales proporciones

que, cuando se le hincó entre las nalgas, pareció que lo fuera a taladrar de parte a parte [...] La cabeza de Txomin se internó por el túnel brevísimo del vestido. Su lengua se abrió paso por la fronda del pubis hasta encontrar el surco y penetrar en él. La agitó dentro de la vulva satinada, la enrolló en el botón arrogante y fue un vibrátil insecto libando golosamente en la carnosa vaina de una flor [...] Y el placer desenroscó suave su serpiente y la hizo descender con lentitud por el camino encerado de las ingles, y Lola quiso tomar a Txomín por la nuca y oprimir contra su clítoris el músculo preciso de la lengua que le había abierto tan indisciplinado manantial. Lo deseaba, sí, y sin embargo, al advertir la ansiedad de él, recordó. Se arrancó de la enfebrecida caricia, de la boca enloquecedora, se enderezó, se bajó el vestido y abandonó el «cuarto oscuro» con la cabeza muy alta<sup>714</sup>.

No obstante, al regresar a la barra del bar donde están Ramón y Carlos descubre que Txomín siempre permaneció allí y que, de hecho, está esperándola para regresar al hotel. Tras esta revelación, Lola se arrepiente de su injusto enojo y decide aventurarse de nuevo en el cuarto oscuro para finalizar aquello que había empezado.

«La vengadora» continua la historia del cuento precedente. Sin embargo, la narración está focalizada en la esposa de Txomín, Maribel. Este personaje femenino, que es una señora de mediana edad, en torno a los cuarenta años, sigue experimentando deseo por Txomín, su marido; sin embargo, este hace tiempo que no manifiesta interés sexual hacia ella, aquejado de un problema de disfunción eréctil. A partir de esta idea, y no sin cierta sorna, se despliega toda una reflexión sobre la madurez en la mujer, la obsesión por la belleza y el bombardeo exacerbado de «productos milagro» ligado a la inevitable decadencia y el desgaste que se produce tras largos años de matrimonio. El cariz pesimista del relato aumenta cuando Maribel descubre las fotos de una joven desnuda que Lola, la compañera de trabajo de Txomín, introdujo en la maleta de Txomín con la intención vengarse de él por su rechazo. Al ver las fotografías Maribel cree que su marido no tiene relaciones sexuales con ella porque le es infiel con mujeres más jóvenes. Desconcertada, llena de preguntas y sin atreverse a abordar a su esposo, Maribel toma la resolución de desplazarse al hotel donde presuntamente se produjo la infidelidad en busca de respuestas. Allí pone en marcha su imaginación y fantasea con la aventura que su marido, supuestamente, vivió allí. Finalmente, decide poner a prueba

---

<sup>714</sup> Ana Rossetti (1991): «La castigadora», *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, pp. 151-154.

a su esposo y le envía una carta erótica haciéndose pasar por su hipotética amante. En su misiva le invita a realizar toda una serie de prácticas sexuales, aunque en la carta acaba burlándose de la incapacidad de Txomín para acometerlas debido a los problemas de impotencia de este. Finalmente, en la epístola le insta a que mantenga relaciones sexuales con su esposa, la verdadera autora: «Practica esto con tu mujer. Es mejor ensayar con alguien que no espera de ti grandes prodigios, para no correr el peligro de quedarse cortos en otras circunstancias más comprometidas. Chao, *baby*. Por cierto, ¿cómo salieron las fotos?»<sup>715</sup>.

«La presa» continúa con la historia del triángulo amoroso. En este caso, el narrador principal es Txomín, quien cuenta anonadado la situación de acoso que sufre y cuyo motivo no termina de comprender. Txomín sitúa el inicio de estos episodios en el momento que descubrió el tanga que Lola, su compañera de *Pasarela*, introdujo entre sus pertenencias. Desde luego, en ningún momento Txomín llega a establecer la relación entre la prenda y el episodio sexual frustrado que vivió con Lola. Pero su sorpresa aumenta cuando encuentra las fotos de la joven desconocida que posa ataviada con su propio pijama y en cuyo fondo reconoce la habitación de hotel que él ocupó durante el festival de cine. No obstante, el misterioso episodio se torna una pesadilla angustiada cuando la supuesta amante comienza a asediarlo con misivas de contenido comprometido. Por más que se esfuerza no logra recordar la aventura que presuntamente vivieron juntos y en la que, según le reprocha ella, él no estuvo a la altura. Durante tres meses no para de recibir este tipo de cartas de explícito contenido lujurioso y, lejos de provocarle algún tipo de excitación, le producen un terrible pavor. Desde que estos molestos e invasivos mensajes se introdujeron en su vida vive con el temor de que su esposa descubra la supuesta infidelidad, que él es incapaz de recordar a pesar de los minuciosos detalles que le exponen las cartas. Txomín no llega en ningún momento a sospechar que las envía su propia esposa. Para tratar de encontrarse con su presunta amante y salir al fin de dudas, se dirige al hotel desde donde son enviadas las misivas; sin embargo, no solo no consigue desvelar ninguna incógnita, sino que se confunde de objetivo y se lanza sobre una señora de avanzada edad. Este desafortunado episodio termina con la expulsión de Txomín del hotel como sanción por violentar a las clientas. Finalmente, vuelve a casa con los nervios crispados y, después de años de

---

<sup>715</sup> *Ibid.*, p. 177.

abstinencia, mantiene un ardoroso encuentro sexual con su esposa. Al finalizar, Maribel, que ha decidido seguir con la trampa, le entrega una última carta en la cual la supuesta amante le revela que se ha quedado embarazada de él. Ante la sorpresa de Txomin, Maribel coge la carta y la quema frente a él. El cuento concluye con la huida de Txomin, dejando el final de la historia abierto.

Aquello que aúna a los tres cuentos, aunque principalmente a los dos últimos, es el sentimiento de melancolía que produce la conciencia de la inevitabilidad del paso del tiempo y la angustia que provoca el acecho de la vejez, que se ceba sobre los cuerpos, tragedia que en los relatos de Rossetti se focaliza especialmente en los personajes femeninos. Asimismo, la sensación de no haber exprimido lo suficiente la juventud y de no haber gozado lo bastante de la sexualidad parece tornarse obsesiva en los relatos. También persiste la idea de que la pérdida de interés y la falta de cuidados y atenciones han ido apagando la llama de la pasión en el matrimonio y han alentado la aparición de relaciones extramatrimoniales. Aunque, lo más interesante es el modo en que Rossetti critica abiertamente cómo los discursos publicitarios con sus avasalladoras consignas han transmitido al colectivo femenino una serie de exigencias imposibles de alcanzar. Demandas y expectativas que han terminado por causar una enorme frustración a la mujer:

Todos tus ajetreos con el aerobico, las palizas de los masajes, los sofocos de las saunas, las tiriteras de las vendas heladas y las hambrunas de las dietas; todos los dinerales en embriagadores perfumes, camisones excitantes y lencería sexy; todas esas afrodisíacas ensaladas de apio, las ramitas de canela y los mil y un trucos aconsejados en las revistas femeninas, a fin de vislumbrar en la bragueta del contrario un atisbo de colaboración, no valen para nada [...] No hay más que ponerse delante del espejo y enumerar los dones que él desdeña para reconocer con estupor que ni la leche descremada ni las cremas ni los *bodymilk* han logrado fijar en tu piel los veinte años, ni afianzar los vínculos de tu matrimonio, ni garantizar una alegría a tu cuerpo para el porvenir, ni nada parecido y que has pasado más tiempo intentado retener tu juventud que gozando de ella<sup>716</sup>.

En este sentido, resulta muy pertinente señalar que este fue, sin duda, uno de los aspectos adversos que aquejaron la vida de las mujeres que crecieron y se educaron en

---

<sup>716</sup> Rossetti, «La vengadora», pp. 159; 162.



la Transición. A partir de la década de los setenta y con la aparición de un fenómeno como el destape no solo se mercantilizó el cuerpo de la mujer, sino que, al mismo tiempo, esta se convirtió en una potencial consumidora. Tendencia que se ha mantenido en la actual democracia liberal<sup>717</sup>.

Tras este inciso, hemos de regresar al asunto que nos ocupa: la obra de Ana Rossetti. La traición, los celos y el desengaño dentro del marco conyugal están también muy presentes en el poemario *Yesterday* (1988). De hecho, la propia autora aseguró que la historia que se cifra en la última sección de este poemario fue el germen de los cuentos de *Alevosías* que hemos analizado<sup>718</sup>. Como la propia autora ha indicado, «5 últimos» sigue un hilo argumental lineal consistente en el proceso de descubrimiento por parte de una mujer de las infidelidades de su pareja. Los dos primeros poemas, «Strangers in the night» y «Feeling», introducen a una voz lírica que observa a través de la ventana y que anhela cruzarse con la mirada del sujeto que habita el hogar contiguo: «Tras la ventana atisbo, trato de conjurar / [...] Pero todo está quieto. / Tras la ventana solo mi corazón se agita / y a hurtadillas. Como si te robara»<sup>719</sup>. A continuación, en «La tua voce come il coro delle sirene di Ulisse m'incatena...», la voz lírica es asumida por otro personaje, sospechamos que una mujer que de manera inesperada descubre a su marido citándose con su amante. Para ilustrarlo cabe remitir al poema:

No era en su auricular –como un rígido hibisco–  
donde tus amenazas en ruego se vertían,  
ni tan solo a su lacre acribillaba  
la guerra de tus labios con sus tretas.  
Ni los anillos firmes del cable reluciente  
eran única vía a tu febril mensaje,

---

<sup>717</sup> Marta Sanz (2016): *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 103-104.

<sup>718</sup> «En *Yesterday* los “5 últimos”, que, en realidad, están contando una historia como un poema en cinco partes y yo no les veo sentido sueltos [...] Esta serie de poemas (que salieron en el año 88) me dieron la pauta para luego escribir los cuentos que forman mi libro *Alevosías*, porque es una historia y además una historia en un recinto bastante restringido. Se ve desde un patio interior cómo se va desarrollando la escena». Ana Rossetti (1993): «Lectura comentada de poemas», en M. Á. Muro (ed.), *Actas del «Seminario de filología hispánica 1993»*, Logroño, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud, pp. 88; 91.

<sup>719</sup> Ana Rossetti (2004 [1988]): «Feeling», *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, p. 203.

ni la fiel grabadora  
de algún contestador  
su destino final e intransferible.  
No.  
No era solo un teléfono  
a quien tu habilidad de amante convencía,  
porque yo te escuchaba.  
Y así supe del turbador anuncio  
de tu voz descubriendo cómo debía nombrarte  
y en dónde y a qué hora esta tarde estarías<sup>720</sup>.

Tras este desagradable hallazgo, la voz lírica se dirige al lugar donde su compañero se ha dado cita con su amante. Allí se le revelan todas sus sospechas al encontrarse con todos los preparativos para un inminente encuentro romántico cuya beneficiaria será otra mujer. La confirmación de la traición de su marido le provoca unos intensos y dolorosos celos. Para ilustrarlo citamos un breve fragmento:

¿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 de hielo?  
¿Para quién la otra copa?  
Dime, por favor, ¿a quién esperas?  
[...]  
No puedo soportar la dicha que te aguarda.  
No puedo soportar los celos que me temo<sup>721</sup>.

En el último poema de la serie «Se penso como speso male il mio tempo...», que en español significa algo así como «Cuando pienso en cómo he malgastado mi

---

<sup>720</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 205.

tiempo...», descubrimos que la distancia entre los dos esposos ha provocado el florecimiento de esta relación extraconyugal. Despechada, la voz lírica se lamenta de haber malgastado su tiempo tratando de mantener la llama del amor viva. Asimismo, con el objetivo de vengarse interrumpe el encuentro amoroso que mantiene su marido con su amante:

Le envié mensajeros  
con gardenias, bombones  
y libros de poemas; telegramas  
diciéndole: te quiero,  
y todos los domingos, cuando se despertaba,  
hice sonar su disco favorito.  
Yo creí muy romántico ocultar mi remite,  
y que el desinterés una fórmula fuera  
de amar refinadísima  
—y quizá, dado el caso, la única posible—.  
¡Qué pérdida de tiempo!  
Alguien con él comparte  
mis ramos, mis pasteles y mis rimas,  
y no me extrañaría —puesto que son anónimos—  
que encima se jactara de elegir mis envíos  
y pagarlos.  
Ahora cada domingo,  
me sé de sobra cuándo se despiertan  
y no pongo la música.  
Bajo a la portería, pulso el timbre  
y no paro hasta que los interrumpo<sup>722</sup>.

Resulta esencial hacer notar que el título de los poemas aumenta el toque melodramático que define, en su conjunto, al poemario *Yesterday*, cuyo título, de hecho, es un guiño a la famosa canción de los Beatles. Entre otras referencias como Aretha Franklin («I say a little prayer») o Frank Sinatra («Strangers in the night»), la fuente de inspiración más destacada de *Yesterday* es la música del cantante italiano Franco

---

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 206.

Battiato (Riposto, 1945 – Milo, 2021) de quien toma los títulos «La tua voce come il coro delle sirene di Ulisse m'incatena...» y «Se pensó come ho penso male il mio tempo...» y a quien dedica «Pasión y martirio de la devota de San Francisco de Catania (En el siglo, Franco Battiato)». Este último poema también continúa con la estética melodramática que cohesiona al conjunto. En él se cuenta la historia de una admiradora incondicional de Battiato, la cual le profesa tal devoción que se recorre Italia al completo para asistir a todos sus conciertos. No obstante, cuando su marido descubre el desfaldo en la cuenta corriente común le bloquea el acceso y da por finalizados los encuentros presenciales entre el cantante y su más ferviente seguidora. Ante tal resolución, la enfebrecida fan no tiene más alternativa que escucharlo por la radio mientras fantasea con la idea de ser la sastra de tan reputado personaje para, al menos, poder tocar las ropas que lo cubren. Además, este es un magnífico ejemplo de desacralización del lenguaje religioso, puesto que en esta composición la voz lírica no es una mártir del cristianismo primitivo, sino que es la fiel seguidora de un cantante contemporáneo. La nota cómica la pone el empleo de términos propios del campo semántico de la religión católica aplicados a una situación profana con fines humorísticos. Al mismo tiempo que reúne en sus versos un léxico de uso cotidiano con referencias a la alta cultura, entre ellas Santa Teresa, haciendo gala de la estética *camp*. Para ilustrar tan hilarante y original relato detengámonos en el siguiente fragmento:

La transverberó el dardo de un ángel invisible  
en la mitad exacta de su inviolado pecho  
donde una lentejuela extendió su dominio  
manchando la batista de su blusa impecable  
[...] De interflora a *Interflora*  
fue fundiendo su Visa. Se quitó los güisquis  
y el gin-tonic para comprarse todos  
sus *cassettes* y la mejor butaca  
del concierto. Por la estrecha península,  
de arriba abajo, rápida como una cremallera,  
lo persiguió incansable, sumisa la mecánica  
celestes y sus designios. Hasta que su marido  
se cansó del asunto: de repartir su sueldo

entre Iberia y la Emi y le quitó la firma  
–y el trasiego– de la cuenta del banco.  
Ella ahora no tiene más remedio ni otro disfruterío que rezarle [...]   
¡Quién le asistiera! Plancharle el pantalón  
–sacar la raya recta como a plomo,  
el cinturón pasar por las trabillas–  
tendérselo entreabierto, la bragueta abrochársela,  
calzarle los zapatos –y a sus pies, prosternada  
como una Magdalena, atarle los cordones–,  
ablusar su camisa, anudar su corbata  
bajo el rígido cuello, prender los  
pasadores  
de sus puños, y deslizarle al fin  
–y ajustar– su chaqueta.

CONVERSIÓN SINGULAR:

*Toda la vida desvistiendo chulos  
para acabar ahora vistiendo santos*<sup>723</sup>.

### 5.3. Violencia, sadismo y perversión

No se ha de perder de vista que la sexualidad es un ámbito con muchas aristas. Es decir, el erotismo es un terreno complejo y en el cual sale a luz la animalidad latente del individuo. Violentar, acosar, poseer y someter al otro son acciones que tienen cabida en el encuentro sexual. Recordemos el enunciado de Bataille citado previamente: «el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación»<sup>724</sup>. No olvidemos que el erotismo es una búsqueda psicológica del individuo. A diferencia del amor que persigue la reciprocidad, la igualdad y, en suma, la armonía, como hace notar Bataille, el erotismo tiene una naturaleza violenta, que alcanza su grado máximo con la profanación de lo divino, el mancillamiento de lo bello y el martirio de lo inocente<sup>725</sup>.

---

<sup>723</sup> *Ibid.*, pp. 199-201.

<sup>724</sup> Georges Bataille (1997): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, p. 21.

<sup>725</sup> «Nadie duda de la fealdad del acto sexual. Del mismo modo que la muerte en sacrificio, la fealdad del apareamiento hace entrar en la angustia. Pero cuanto mayor sea la angustia –en la medida de la fuerza que

Tampoco podemos dejar de señalar que, si bien tanto la aparición del sida como el desencanto que la ciudadanía experimentó debido a la situación política y social están en la base del cambio de mentalidad que se produjo con respecto a las relaciones interpersonales, en la literatura de Ana Rossetti ya había tenido cabida una profunda reflexión sobre las pasiones irracionales y violentas que van ligadas indisolublemente al erotismo y a la sexualidad. Como expone Georges Bataille en *El erotismo*<sup>726</sup>, el deseo de posesión puede adquirir la forma de un anhelo de asesinato del ser amado, siendo tal deseo de aniquilación simbólico o, incluso, real. Es decir, en todo sentimiento de pasión se experimenta una total perturbación, un deseo imposible de continuidad. La disolución momentánea en el otro que se experimenta durante la acción erótica a través de la cual se supera, transitoria e ilusoriamente, la soledad a la que está condenado el sujeto, provoca el afán de mantener esta unión por medio de la muerte. Asimismo, a diferencia de la unión mística en la que el sujeto ansía su fallecimiento corporal para que su alma se una a la divinidad, en el erotismo el sujeto concibe la fusión por medio del aniquilamiento del otro. Esta idea que podemos encontrar en, salvando las distancias, largometrajes como *El imperio de los sentidos* (1976) de Nagisa Oshima y *Matador* (1986) de Pedro Almodóvar aparece ilustrada a la perfección en el poema «Embriágame» de *Devocionario*:

Matarte sí, matarte:  
desatar una cinta jugosa por tu pecho,  
que salte fresca,  
su tacto más sedoso apresurando,  
que yo introduciré mis dedos desflecándola,  
despeinándola, tomando su color,  
guardando entre mis uñas sus húmedos ribetes,  
haciéndome nacer, de repente, amapolas  
o hibiscos en las manos;  
embebiendo, empapando en tu herida

---

tengan los partenaires—, más fuerte será la conciencia de estar excediendo los límites, conciencia decidida por un éxtasis de alegría. Que situaciones y costumbres varíen según los gustos, no puede hacer que, de manera general, la belleza (la humanidad) de una mujer no concurra a hacer sensible —y chocante— la animalidad del acto sexual [...] La esencia del erotismo es la fealdad. La humanidad significativa de la prohibición es transgredida en el erotismo. Es transgredida, profanada, mancillada. Cuanto mayor es la belleza, más profunda es la mancha». *Ibid.*, pp. 150-151.

<sup>726</sup> *Ibid.*, p. 25.

las ropas que me cubren, una a una.  
 Que a través de la alforza, del pliegue  
 –los bordados ahogando, inundando  
 la calada cenefa, hundiéndose  
 por las duras costuras y el tan entrecortado  
 diseño del encaje– llegue a mí  
 el don impetuoso de tu amor  
 Señalado contigo mi estremecido cuerpo,  
 con la vida que enloquecidamente  
 de ti sale, y mi pelo salpica,  
 y corona y enreda de alhelíes...  
 Precipítame yo a bebérmela ávida,  
 a beberte.  
                     Embriagada de ti,  
 irrestañable flor, muévanse en tu costado  
 mis labios incesantes<sup>727</sup>.

En este poema la voz lírica proyecta un apasionado encuentro a través del cual expresa su anhelo de fusión total con el ser amado. De este modo, el primer verso exclama la voluntad simbólica de aniquilación del amante: «Matarte sí, matarte». Incluso, la voz lírica fantasea con abrir, con sus propias manos, una herida en el pecho del amante por donde brote el caudal de su sangre: «desatar una cinta jugosa por tu pecho, / [...] guardando entre mis uñas sus húmedos ribetes, / haciéndome nacer, de repente, amapolas / o hibiscos en las manos». De esta forma, el sujeto lírico acudiría al cuerpo entreabierto y la fusión de ambos se producirá por medio de la ingesta de la sangre del amado: «[...] llegue a mí / el don impetuoso de tu amor. / [...] con la vida que enloquecidamente / de ti sale, y mi pelo salpica, / y corona y enreda de alhelíes... / Precipítame yo a bebérmela ávida, / a beberte». En este poema la exaltación desmedida de la pasión humana acaba cargándose de tintes mortíferos y necrófilos.

Otro ejemplo de esta faceta lo constituye el poema «Inconfesiones de Gilles de Rais» de *Los devaneos de Erato*. Antes de nada, cabe indicar que Gilles de Rais (1405, Champtocé-sur-Loire – 1440, Nantes) fue un mariscal francés que luchó en la exitosa

---

<sup>727</sup> Rossetti, *La ordenación.*, p. 173.

batalla de Orleans durante la *Guerra de los cien años* y que fue ejecutado después de confesar que había secuestrado, torturado y matado a más de cien niños tras haber abusado sexualmente de ellos. Según lo describe Georges Bataille en su ensayo *El proceso de Gilles de Rais* (1965), este personaje es célebre precisamente por ser un sanguinario. De hecho, el propio Sade mostró su fascinación por él. Como testimonió el mismo de Rais en sus confesiones, disfrutaba con la muerte de sus jóvenes víctimas e incluso, con la ayuda de sus sirvientes, solía profanar sus cadáveres para gozar con la contemplación de sus órganos<sup>728</sup>. Ana Rossetti, conocedora de la historia de este sádico personaje y de sus costumbres, en su poema da voz a de Rais para recrear uno de sus mortíferos encuentros sexuales. Leamos, a continuación, el poema:

Se hallaba tendido en una chaise-longue,  
y tenía en su blanca mano una rosa sin  
perfume.

Octave Mirbeau

Es tan adorable introducirme  
en su lecho y que mi mano viajera  
descanse entre sus piernas, descuidada  
y al desenvainar la columna tersa  
—su cimera encarnada y jugosa  
tendrá el sabor de las fresas, picante—  
presenciar la inesperada expresión  
de su anatomía que no sabe usar;  
mostrarle el sonrosado engarce  
al indeciso dedo, mientras en pérfidas  
y preciosas dosis se le administra  
audacia. Es adorable pervertir  
a un muchacho, extraerle del vientre  
virginal esa rugiente ternura  
tan parecida al estertor final  
de un agonizante, que es imposible  
no irlo matando mientras eyacula<sup>729</sup>.

---

<sup>728</sup> Georges Bataille (1987): *Le procès de Gilles de Rais, Œuvres complètes*, Tome 10, Gallimard, Paris, p. 278.

<sup>729</sup> Rossetti, *La ordenación...*, p. 61.



En este sentido, el título es esencial para entender el contenido del poema. Al igual que la cita que encabeza el mismo y que pertenece a la novela *El jardín de los suplicios* (1899) de Octave Mirbeau, en el que se narran el modo en que las torturas realizadas en una cárcel de Cantón excitan sexualmente a la protagonista del relato, Clara. Con respecto al poema, las «inconfesiones», neologismo que emplea Rossetti, hacen referencia a los infanticidios por los cuales se dio a conocer este personaje histórico. De este modo, «Inconfesiones de Gilles de Rais» sitúa al lector ante una escena pedófila, lo que explica que se remita de manera continua a la impericia y a la juventud del objeto de deseo: «presenciar la inesperada expresión de su anatomía que no sabe usar; / mostrarle el sonrosado engarce / al indeciso dedo, mientras en péfidas / y precisas dosis se le administra / audacia» (versos 7-11) y «Es adorable pervertir / a un muchacho» (versos 12-13). Asimismo, el poema subraya en sus tres últimos versos el carácter letal que adquiere esta primera experiencia sexual puesto que durante la realización de la misma el sujeto perderá la vida: «[...] extraerle del vientre / virginal esa rugiente ternura / tan parecida al estertor final / de un agonizante, que es imposible / no irlo matando mientras eyacula». El hecho de que el título aluda directamente al propio personaje histórico, que es quien encarna la voz lírica en el poema, es crucial. No obstante, a menudo la crítica ha insistido en proyectar sobre esta voz lírica la identidad de la autora. Entre otros, José Romera<sup>730</sup>, María Rosal<sup>731</sup>, Yolanda Rosas<sup>732</sup> y Sharon Keefe Ugalde han sostenido en sus respectivos análisis que la voz lírica era femenina y que este poema es un modo de subvertir las relaciones amorosas entre hombres y mujeres. Para ejemplificar este tipo de análisis, cabe remitir a las palabras de Sharon Keefe Ugalde, quien, a pesar de reparar en la referencia del personaje histórico, afirma con total rotundidad que la voz poética es femenina y que, por ello, el poema tiene una función reivindicativa:

En el poema, la confesión se transforma en «inconfesiones», sugiriendo irónicamente el silencio en que se ha mantenido el erotismo femenino. El contexto de crimen y muerte,

---

<sup>730</sup> José Romera Castillo (1989): «Un Eros literario: el Eros fálico en la poesía española actual», en C. López Alonso, J. Martínez Gómez, J. P. Ayuso, M. Roca y C. Sainz de la Maza (eds.), *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 369.

<sup>731</sup> María Rosal (2007): *Carnavalización y poesía (Subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)*, Córdoba, La manzana poética, pp. 19-20.

<sup>732</sup> Yolanda Rosas (2012): «Eros en la poesía de Ana Rossetti», *Revista Carácter*, 1. 1, p. 153.

presente por la referencia histórica, intensifica la comunicación del deleite extremo del personaje femenino, quien toma la iniciativa respecto a su amante. El pudor sucumbe y sin ninguna inhibición la poeta describe con sensual placer el falo<sup>733</sup>.

Motivo por el cual la propia Rossetti ha tenido que aclarar en diversas ocasiones el verdadero sentido del poema:

En la mayoría de mis poemas es imposible saber cuál es la voz poética, pero hay algunos en que se hacen explícitas citando claramente quién es el hablante. Sin embargo, como en la portada del libro ven Ana Rossetti, se llega hasta la aberración de poner como ejemplo de sensibilidad femenina «Las inconfesiones de Gilles de Rais». Aunque no se sepa quién es este depravado sujeto, en el poema se habla claramente de violar y matar a niños, pero lo pasan por alto ofuscados con el tema de que una «mujer» hable de desvirgar a un muchacho<sup>734</sup>.

Si bien, las interpretaciones en clave feminista de este poema pueden resultar muy efectistas están muy alejadas del verdadero propósito del poema, que no es otro que recrear una escena erótica cargada exotismo moral, así como el de reflejar la estrecha relación que existe entre la muerte y la sexualidad, tal como advirtieron Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier<sup>735</sup>, Endika Basañez Barrio<sup>736</sup> y Sylvia Sherno:

Gilles de Rais es su renegado sexual *par excellence*: el infanticida y pederasta francés del siglo XV es quizá, de todos los perversos de la historia, quien más se haya alejado del palio de la aceptabilidad social. Y, sin embargo, en el poema apropiadamente titulado «Inconfesiones de Gilles de Rais», Rossetti transforma las predilecciones

---

<sup>733</sup> Sharon Keefe Ugalde (1990): «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti», *Siglo XX/ 20th Century*, 7, p. 27.

<sup>734</sup> Ana Rossetti en Jasmina Arsova, Carolyn Kendrick, Alcántara y Allison Li (2006): «Una conversación con Ana Rossetti», *Mester*, 35, p. 93. Cabe citar también: «Antonio Núñez: –Y, sin embargo, como aseguras en el poema “Inconfesiones de Gilles de Rais” parece que adoras pervertir a los muchachos. Ana Rossetti: –Ja, ja... ¡Ese es el punto de vista de Gilles de Rais! Es la primera vez que considero el asunto desde el punto de vista de Ana Rossetti». Antonio Núñez (1986): «Encuentro con Ana Rossetti», *Ínsula*, 474, p. 1

<sup>735</sup> Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (2001): «Ana Rossetti, cronista del paraíso (“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”)», en F. Díaz de Castro (ed.), *Comentarios de textos. Poetas del siglo XX*. Palma, Universitat de les Illes Balears, p. 27.

<sup>736</sup> Endika Basañez Barrio (2019): «“Inconfesiones de Gilles de Rais” o el imaginario colectivo como material poético: pedofilia, clímax sexual y homicidio», *Eviterna, Revista de Humanidades, Arte y Cultura Independiente*, 5, pp. 4; 9.

abominables de De Rais en un acto finamente calibrado de placer y dolor sexual –y estético–<sup>737</sup>.

Años más tarde, en *Alevosías* (1991), Ana Rossetti siguió indagado en los aspectos más tenebrosos, por violentos, del erotismo. La violación, el maltrato y el acoso son los ejes centrales del cuento «La cara oculta del amor», protagonizado por un triángulo amoroso formado por dos hombres, Marcos y Enrique, y una mujer, María. El relato comienza *in medias res* y nos presenta un encuentro de índole sexual entre la pareja formada por Marcos y María, que inesperadamente adquiere de manera progresiva, y sin causa aparente, un carácter violento. Para ilustrarlo cabe remitir al siguiente fragmento:

Rodaron por el suelo. Él, los puños cerrados y los dientes depredadores. Ella, una maraña de patadas y uñas. Qué está pasando. Qué está pasando. Qué está pasando... El cuerpo enfurecido de Marcos arrojado sobre el suyo, paralizándolo. La boca de Marcos confabulada con la cólera, amenazándola. Los ojos de Marcos culebreando destellos de puñal y de odio, hiriéndola. Dios mío, va a matarme [...] Luego, Marcos le desgarró el panty, le arrancó las bragas mientras una rígida y flagrante barra de acero prorrumpía del pantalón, arremetía contra María y se hundía en ella. María recibió una embestida durísima taladrándole las entrañas, quemándole las ingles como espesas lágrimas de cirio, y gritó. Gritó como un animal despavorido que siente que la tierra se agrieta bajo él<sup>738</sup>.

Resulta interesante indicar que Rossetti también pone de manifiesto esta violencia en «La cara oscura del amor» a partir de la descripción minuciosa de los destrozos que se han ocasionado en el mobiliario de la habitación donde ha tenido lugar la agresión, tal como evidencia el siguiente fragmento:

La moqueta acribillada de círculos oscuros y suspensivos, el cubrecama fingiendo un oleaje con la tempestuosa espuma del embozo, el auricular del teléfono por debajo de la mesa, reptando, abriendo los anillos de su muelle y, centelleando sobre todas las cosas,

---

<sup>737</sup> Sylvia Sherno (1995): «Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico», en J. B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, p. 306.

<sup>738</sup> Ana Rossetti (1991): «La cara oculta del amor», *Alevosías*, Barcelona, Tusquets, pp. 91-92.

como un diluvio de confetis de celofán, los delgados añicos del cristal del cuadro<sup>739</sup>.

Tras sufrir una violación a manos de su novio, Marcos, María acude a casa de Enrique, un amigo común, buscando consuelo. María, estupefacta ante la inesperada reacción de Marcos, huye de la casa, pero no se atreve a denunciarlo a la policía. Tras contarle el suceso a Enrique, este también le desaconseja que lo haga. A pesar de que el relato se compone de episodios que siguen un hilo argumental fragmentado por innumerables elipsis, el lector descubre progresivamente que la problemática principal de este cuento es la historia de un triángulo amoroso. Todo comienza cuando Marcos, alumno de violín de Enrique, conoce durante un concierto a María. Enseguida, Marcos y María inician una relación sentimental que provoca el distanciamiento entre maestro y alumno. A raíz de la violación que María sufre a manos de Marcos y que la lleva a recurrir a Enrique en busca de consuelo, el lector descubre que el violento –e insólito– comportamiento de Marcos se debe a que desde un tiempo atrás no ha parado de recibir llamadas telefónicas de anónimos que lo acosan. Al principio Marcos evitaba escuchar los mensajes en los que una voz masculina describía todas las torturas sexuales que le gustaría realizarle. No obstante, Marcos, en lugar de ignorarlas, comienza a prestar atención a estas llamadas que le provocan una profunda excitación sexual. Para ilustrarlo cabe remitir al siguiente fragmento: «Su anónimo interlocutor iniciaba el recitado de sus fervientes amenazas y, contra la bragueta, iban inflamándose los testículos de Marcos, endureciéndose como nueces y cargándose de plomo ardiendo, Marcos desistía de prolongar la lucha contra el engaño, privando a su mano de socorrerle»<sup>740</sup>. Marcos, que no quiere aceptar que experimenta un fuerte deseo homosexual con estas evocaciones, continúa su relación, cada vez más deteriorada, con María. Finalmente, el relato descubre que el responsable de estas llamadas es Enrique, quien está enamorado de Marcos y despechado por el alejamiento de este, puesto que la narración revela que el antiguo maestro se ha dedicado a diseminar el número de Marcos por todas las cabinas públicas de la ciudad con el fin de que lo acosen hombres. El verdadero propósito de Enrique es justamente incentivar en Marcos deseos homosexuales. De hecho, su estrategia ha funcionado porque Marcos comienza a tener cada vez más dudas con respecto a la viabilidad de su relación con María, lo cual le ha

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 101.

llevado a rechazar mantener relaciones sexuales con ella. Es más, en su conversación con Enrique, María admite que fue ella quien forzó a Marcos a que la acompañara a su casa la noche en que la violentó. Tras conocer el hilo argumental, cabe ilustrar el modo en que Rossetti describe las fantasías homoeróticas y sádicas que tiene Enrique con su joven pupilo Marcos, de quien espera que admita abiertamente que siente deseos homosexuales y se entregue a él:

Me ofrecerás tus mejillas para que las golpee, tu cuello para que lo surque, tu espalda para que la desgarre, tus pulsos para que los maniate con las cortantes cuerdas de mi violín, tu pecho para que saje sus botones minúsculos como moras, tu vientre para que lo desolle [sic], para que penetre en él hasta el hirviente bullicio de tus vísceras, y el níveo alabastro de tu culo para que lo profane con mi verga, lo asole con mis garras y lo amorate con el azote de mi vara de maestro, niño desobediente y consentido<sup>741</sup>.

A continuación, cabe que nos detengamos en los poemas «Nocturno» y «Siempre nocturno» que clausuran *Indicios vehementes* (1985). Como desarrolla Henriette Partzsch en su ensayo «“La ginebra cimbreando visiones y deseos”: Ana Rossetti»<sup>742</sup>, ambos poemas relatan una violación. De esta manera las cuatro partes de «Nocturno», que se titulan «Momento I», «Momento II», «Momento III» y «Momento IV», y el colofón «Siempre nocturno», encadenan una historia que se divide en diferentes fases. De hecho, a nivel formal la correlación del episodio narrado se destaca por medio de la forma: las cinco estrofas son simétricas, se componen de siete versos que alternan heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos. También cabe subrayar que el empleo de la figura retórica de la anáfora –la conjunción «y» se repite al inicio de cada estrofa y encabeza otros tantos versos (17, 19, 21, 25, 27, 31 y 33)– refuerza el sentido de progresión que posee el poema. Antes de analizar en mayor profundidad la composición es preciso detenernos en su lectura:

«Nocturno»

---

<sup>741</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>742</sup> Henriette Partzsch (2004): «“La ginebra cimbreando visiones y deseos”: Ana Rossetti», en C. Sambró Granados (ed.), *La tradición del alba en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 313.

#### Momento I

Y la música ardiendo, estallando,  
araña es de cristal, o una bengala;  
el limón sobre un vaso teñido de violeta,  
vigilante; y el blanco pantalón,  
que en medio de la noche resplandece,  
arrogante y magnífico como un corcel de Ucello,  
hasta la madrugada perseveran.

#### Momento II

Y la larga experiencia –femineidad rapaz  
del ojo– ha descifrado en cierta boca triste  
o impaciente ademán, o en translúcida cera  
de una carne vencida, al tasador más alto.  
Lentos dedos resbalan, por la cadera, un dije,  
del escote del confín, yerta gota cayendo,  
amenazando al torso que se ahueca.

#### Momento III

Y ese instante: la puerta traspasada  
que se cierra apresando,  
y el peligro contiguo y el abrazo inminente  
pues la luz ha prendido por sorpresa la estancia  
y una ajena presencia, radiante entre las joyas,  
devuelven las vitrinas.  
Y quizás la belleza sea solo desconcierto.

#### Momento IV

Y después, las arrugadas sábanas  
por entre las baldosas serpentean;  
los cajones volcados, vacíos los estantes  
y roto el estilete tras obstinado estupro.  
Mas si él tuvo la fruta del verano  
y la ilusión de amor casi duró una hora,  
quién fue el depredador y qué lo más valioso.

«Siempre nocturno»

Cada noche implacable, cada noche,  
la ginebra cimbreaba visiones y deseos,  
y un lamento de intolerable ansia  
–dice llamarse música– exhausta se sucede.  
Y el neón carmesí, cordoncillo enredado  
en la pálida estrella de la aurora  
solo es sangre delgada. Despedida<sup>743</sup>.

Como ha destacado Partzsch, la línea argumental que da cohesión al conjunto aparece fragmentada. Se trata de una sucesión de momentos de la cual se han omitido segmentos. De este modo, en el «Momento I» se destaca la figura de un joven y llamativo cuerpo revestido de una prenda blanca que contrasta con el fondo oscuro de la noche, momento en el que se desarrollará el episodio. Es esencial destacar el estado de embriaguez y exaltación festiva que experimenta el sujeto descrito y que se deduce de la importancia que cobran la música y el alcohol en este poema. Tanto en su inicio: «Y la música ardiendo, estallando, / araña es de cristal, o una bengala; / el limón sobre un vaso teñido de violeta» (versos 1-3); como en el final: «Cada noche implacable, cada noche, / la ginebra cimbreaba visiones y deseos, / y un lamento de intolerable ansia / –dice llamarse música– exhausta se sucede» (versos 29-31). Por otra parte, se nos destaca del agresor que es «valiente», «arrogante y magnífico» (versos 4; 6). Más adelante, en el «Momento II» se describe el instante en que la víctima descubre que es observada por la mirada acosadora de su asaltante: «Y la larga experiencia –femineidad rapaz / del ojo– ha descifrado en cierta boca triste / o impaciente ademán, o en translúcida cera / de una carne vencida, al tasador más alto» (versos 8-11). No podemos dejar de advertir que, a continuación, el poema resalta el perfil atractivo de la inminente víctima, así como la joya que se posa sobre su torso. Entre el momento tres y el cuatro se produce una elipsis y un cambio de escenario. Del lugar de ocio nocturno que se dibujaba tenuemente en los primeros fragmentos, la historia se traslada a un dormitorio privado que es allanado por un desconocido, tal como manifiestan los versos: «[...] la puerta traspasada / que se cierra apresando, / y el peligro contiguo y el abrazo inminente» (versos 15-17) y «pues

---

<sup>743</sup> Rossetti, *La ordenación*, pp. 132-134.

la luz ha prendido por sorpresa la estancia / y una ajena presencia [...] / devuelven las vitrinas» (versos 18-20). En el «Momento IV» el acto se ha consumado. El carácter violento del encuentro sexual descrito en el poema se manifiesta a partir del verso «y roto el estilete tras obstinado estupro». Asimismo, se destaca el cansancio físico que sufre el infractor o más bien su miembro viril, a partir de la punzante metáfora «roto estilete», instrumento con que perpetra su crimen, tras «la ilusión de amor [que] casi duró una hora» (verso 27). También cabe añadir que el carácter agresivo del atropello cometido se manifiesta a través del desorden que reina en el dormitorio invadido: «Y después, las arrugadas sábanas / por entre las baldosas serpentean; / los cajones volcados, vacíos los estantes» (versos 22-24).

No obstante, es preciso indicar que, como ha destacado Partzsch<sup>744</sup>, no deja de advertirse un tono paradójico en el poema, especialmente a partir de la pregunta retórica que la voz lírica deja irresoluta («Mas si él tuvo la fruta del verano / [...] quién fue el depredador y qué lo más valioso») y que sugiere que no puede aplicarse el esquema maniqueo de víctima y agresor a la escena erótica descrita. Finalmente, el fragmento «Siempre nocturno» pone el broche final al episodio narrado. Sin duda, lo más interesante es que subraya el carácter reiterativo que tiene esta acción mediante los versos «Cada noche implacable, cada noche / [...] exhausta se sucede». Y al llegar las primeras y sonrosadas luces del alba el agresor huye abandonando a su víctima: «Y el neón carmesí, cordoncillo enredado / en la pálida estrella de la aurora / solo es sangre delgada. Despedida» (versos 33-35).

Antes de finalizar este último apartado, cabe que nos detengamos en el análisis de los cuentos «La sortija y el sortilegio» (1988) y «La noche de los enamorados» (2002). Broche más que adecuado si tenemos en cuenta que con estos relatos, ambos encargos editoriales<sup>745</sup>, Ana Rossetti puso, junto a *Alevosías* (1991), el punto final a su producción erótica. El nexo de ambos cuentos es el tema de las consecuencias nefastas que acarrea la pasión amorosa, particularmente para sus protagonistas, quienes al final del relato expiran como consecuencia de su inflamado ardor.

«La sortija y el sortilegio» apareció publicado en dos antologías de relatos eróticos, *Cuentos eróticos* (1988) y *Relatos eróticos* (1990). La trama arranca cuando

---

<sup>744</sup> Partzsch, cit., pp. 314-315.

<sup>745</sup> Laura Freixas (ed.) (1988): *Cuentos eróticos*, Barcelona, Grijalbo, pp. 7-8.



Laura, una adolescente de catorce años, recurre a la vieja Cornelia para que la ayude con sus remedios a soportar el dolor del primer enamoramiento. El lector pronto descubre que este enamoramiento se ha producido a raíz de la llegada al pueblo de un joven de belleza singular, Fabricio, que, tanto por su hermosura como por la escasez de varones que sufre el lugar, ha provocado que todas las jóvenes compitan por sus favores. Asimismo, a lo largo del relato se confirma que Cornelia es una especie de celestina que posee el conocimiento de las artes ocultas y logra resolver todo tipo de entuertos. Con el fin de ayudar a conseguir el amor de Fabricio, la primera orden que Cornelia da a la joven Laura es que lo siga y se dedique a espiar cada uno de los movimientos de Fabricio. De este modo, podrán tener más detalles de él y conocerlo mejor. Es así como Laura descubre que Fabricio mantiene encuentros eróticos furtivos con las diversas muchachas del lugar. La narración de uno de ellos enardece la curiosidad de la vieja Cornelia, quien decide acompañar a la joven en su labor de espionaje. A pesar de que Laura sufre terriblemente cada vez que ve a su amado Fabricio en brazos de otra, no deja de obedecer a las peticiones de Cornelia movida por la promesa de que, gracias a los embrujos de la anciana, conseguirá que él se enamore perdidamente de ella. Finalmente, los trucos de la alcahueta comienzan a surtir efecto porque, inesperadamente, un día Fabricio da claras muestras de fijarse en ella: «Un domingo, en el baile, la vieja Cornelia, ató secretamente, dos hilos de seda con dos hebras de lana y murmuró una fórmula, y Fabricio se apartó de su pareja, llegó hasta Laura y, como por broma, la besó en los labios, brevemente»<sup>746</sup>. E incluso, también gracias a un embrujo de Cornelia, Fabricio entrega a Laura su propio anillo como muestra de su interés por ella.

No obstante, Cornelia convence a Laura de que es necesario realizar un último sortilegio para conseguir que Fabricio sea suyo para siempre. El momento decisivo será el primer encuentro sexual que tengan ambos y en el que Laura perderá su virginidad: «la vieja Cornelia le había advertido que el más indisoluble lazo de amor tiene de urdimbre las gotas de la primera sangre»<sup>747</sup>. Para ello, la hechicera le enseña un conjuro, así como toda una serie de rituales que Laura ha de reproducir ese día fijado en el calendario, que además venía a coincidir con un viernes. Como ha indicado Amelina Correa Ramón, no es casual la fecha porque el viernes es el día de Venus, la diosa del

---

<sup>746</sup> Ana Rossetti (1988): «La sortija y el sortilegio», en Freixas, cit., p. 159.

<sup>747</sup> *Ibid.*, p. 161.

amor<sup>748</sup>. Además, para llevar a cabo el hechizo, Cornelia pide a Laura el anillo que Fabricio le había regalado días antes en el baile y se la pone en su dedo anular rodeada de unos cabellos de Laura; de ahí el título: «La sortija y el sortilegio». Para la culminación del encantamiento, la vieja nigromántica dispone la habitación donde posteriormente se solazarán los jóvenes. Una vez que estos se reúnen en el dormitorio, la anciana permanece en la sala contigua, que es idéntica a la recámara en la que se encuentran los jóvenes. Además, sendas habitaciones presentan el mismo aspecto y contienen idénticos objetos: «una enorme cama en el centro, un espejo verdoso y arrugado, una mesa con un candelabro encendido, un peine de hueso, un frasco de perfume con propiedades mágicas y un pebetero con un talismán»<sup>749</sup>. Cuando Fabricio irrumpe en el dormitorio queda embelesado ante la belleza de Laura, cubierta tan solo por un leve camisón de lino. Esta, siguiendo las reglas que le había enseñado su consejera, repite uno a uno los pasos que habían ensayado los días previos al encuentro. Enseguida, los jóvenes amantes empiezan a acariciarse y besarse hasta que Laura atrae el cuerpo de Fabricio hacia sí, facilitándole el acceso al suyo propio:

Una mano subió hasta el pezón desasistido y sus dedos rivalizaron con la destreza de su lengua. La otra, sin embargo, dejaba pasear por el vientre su caricia una y otra vez, una y otra vez, una y otra vez... Hasta que Laura, impaciente, con un brusco movimiento, avanzó la pelvis y abrió las piernas [...] Ella alzó una pierna por encima de las de Fabricio. Fabricio desabrochó su pantalón. Laura retuvo el aliento y se dejó caer buscando su boca. Fue dejándose caer hasta sentirlo crecer y agigantarse y entrarse en ella mientras que su sangre estallaba y sus lenguas se fundían<sup>750</sup>.

Dispuesta como está a embrujar a Fabricio para siempre, Laura no deja en ningún momento de recitar el conjuro. Aunque la joven ignora que, paralelamente y a escasos metros de ella, Cornelia está haciendo lo propio. Una vez consumado el acto y tras perder la virginidad, la joven fallece<sup>751</sup>. En ese momento descubrimos que Laura, en realidad, ha sido una víctima de Cornelia. El verdadero propósito del sortilegio no era

---

<sup>748</sup> Amelina Correa Ramón (1993): «Un cuento de hadas contemporáneo: la sortija y el sortilegio, de Ana Rossetti», *Angélica: Revista de Literatura*, 5, p. 224.

<sup>749</sup> Rossetti, «La sortija y el sortilegio», p. 163.

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 166.

embruja a Fabricio, sino colonizar el joven cuerpo de la púber. De este modo, tras repetir el maleficio de manera conjunta, los espíritus de Cornelia y Laura intercambian sus respectivos cuerpos. Así, Cornelia pasa a ocupar el cuerpo de Laura, mientras que Laura fenece en el de Cornelia, que se ha desangrado como parte del ritual, tal como revela el siguiente fragmento: «En la habitación de al lado, la vieja Cornelia tenía una flor de sangre seca cubriéndole las ingles y, en el rostro, el patético estupor de una niña violada. Sus dedos estaban desnudos. Laura tenía un puñado de lunarias salpicándole las ingles y, en el rostro, la lasciva sonrisa de una vieja ramera»<sup>752</sup>. Esta transmutación también explica la sorpresa que experimenta Fabricio con las prácticas sexuales que inesperadamente comienza a realizar la, hasta ese momento, inhábil Laura, así como la audacia con que las realiza y que contrasta con su previa timidez:

Había dejado de ser la infantil virgen que cumple, rigurosa, su ceremonial; la alumna aleccionada. Y Fabricio sentía sobre sus muslos los punzantes pezones de Laura, la llamarada de su lengua en sus ingles y sus dedos, de súbito expertísimos, explorándole corredores secretos, y reconoció que en ninguna muchacha había conocido tanta precisión ni tanta ferocidad. Ninguna lo había deseado así. Ninguna lo había acariciado así. Ninguna lo había poseído tanto<sup>753</sup>.

Tras resumir el contenido del cuento, es preciso que nos detengamos a analizar algunos de sus aspectos formales. En primer lugar, como muy bien ha señalado la profesora Amelina Correa Ramón<sup>754</sup>, se trata de un relato de índole maravillosa. El elemento fantástico empapa todas sus páginas y especialmente se evidencia a partir de la figura de Cornelia, la hechicera<sup>755</sup>. También contribuye a aumentar su halo misterioso la indeterminación del espacio y del tiempo histórico en que se desarrolla la historia. La voz narradora indica vagamente que la acción tiene lugar en una zona rural, despoblada de hombres<sup>756</sup>. Asimismo, sus temáticas son puramente fantásticas. Por un lado, aparece el tema del doble: a través de un artificio que las dos mujeres reproducen de manera simétrica, Cornelia logra parasitar el cuerpo de Laura. En este sentido, podemos hablar

---

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>754</sup> Correa Ramón, cit., p. 217.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 225.

de triángulo amoroso porque, a través del cuerpo de Laura, Cornelia se introduce en la relación de esta con Fabricio<sup>757</sup>. Otro de los temas que aparecen en el relato y que además es uno de los más recurrentes de la producción erótica de Rossetti es la pérdida de la virginidad femenina. Virginidad que tras ser arrebatada aniquila a la víctima del cuento, Laura, que no ha sido más que una presa de sus propios deseos.

«La noche de los enamorados» es también un relato erótico con tintes fantásticos. Esta historia se sitúa en la velada de la noche de San Juan, festividad que en nuestra cultura posee un gran simbolismo. Particularmente porque tiene lugar en fechas muy próximas al solsticio de verano y en el que, a menudo, se suelen realizar rituales al calor de las hogueras. Toda esta simbología es mencionada en el relato: «la noche de San Juan es la noche de la pasión, de la magia, del fuego, del arrebató y de la locura, o sea, la noche de los enamorados y del enamoramiento fulminante»<sup>758</sup>. A este respecto no podemos dejar de apuntar que este cuento es una obra de encargo y la ambientación estival se debe a que la antología en la que se recoge lleva por título *Cuentos eróticos de verano* (2002), la cual forma parte de la colección «La Sonrisa Vertical» de la editorial Tusquets.

El cuento empieza *in medias res* cuando Miriam, la protagonista, siguiendo los consejos de su amiga Octavia escribe en un papel aquello que desea dejar atrás para, a continuación, quemarlo en la hoguera. Como es sabido, en España existe la costumbre de hacer hogueras en la noche de San Juan, generalmente en la playa, en las que la gente suele lanzar notas en las que recoge todo aquello de lo que se desea liberar. De este modo, descubrimos que Miriam ansía desembarazarse para siempre de la presencia de un tal Joaquín Toledo Valle. Asimismo, a través de una analepsis, el lector descubre que ambos se habían conocido de manera casual en Nochevieja y que a partir de ese momento habían comenzado una aventura. La atracción y la complicidad que compartían en el terreno sexual era recíproca y muy satisfactoria; no obstante, mientras que Joaquín se había obsesionado con ella y deseaba iniciar una relación sentimental, Miriam, que solo se sentía ligada a él en un plano puramente físico, había empezado a agobiarse con los insistentes agasajos de él. Para ella las conversaciones y las

---

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 218. Véase también Carmen Estévez (1990): «Introducción», *Relatos eróticos*, Madrid, Castalia, pp. 16-17.

<sup>758</sup> Ana Rossetti (2002): «La noche de los enamorados», en A. Estevan (ed.), *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona, Tusquets, p. 114.

ceremonias pre y postcoitales le resultaban todo un engorro totalmente prescindible:

Todo lo demás le molestaba. Ni el antes ni el después lo podía soportar. Se daba cuenta de que lo único que buscaba era ese violento ciclón que se le introducía entre las piernas hinchándola de fulgor y delirio. Se había vuelto adicta a esas arremetidas que la lanzaban al vacío y la dividían como una gota de mercurio, no sabría precisar si por un minuto o por un siglo [...] El fingir entre dos seres que se desean que no van a saltarse encima de un momento a otro y el continuar, una vez perpetrada la acción, encendiéndose los cigarrillos y procurando hablar con inteligencia e ingenio como si no acabaran de someterse a la imperiosa llamada del semental, le parecía de una impostura innecesaria<sup>759</sup>.

El límite de la paciencia de Miriam se colma cuando Joaquín le pide matrimonio: «Miriam no estaba dispuesta a acabar lavándole los calzoncillos en su lavadora ni a compartir la misma pasta de dientes ni a hacerle sitio en sus armarios y ni muchísimo menos a dejar su piso para irse al de él»<sup>760</sup>. A raíz de este episodio, tan desagradable para Miriam, esta decide poner tierra por medio, aunque no sin antes escribirle una carta certificada a Joaquín sincerándose con él. Tras poner punto y final a su relación afectiva, decide dejar su teléfono móvil en su piso, asegurándose de este modo que se quedaba incomunicada, y huye con su amiga Octavia a una pequeña aldea de Galicia para pasar la noche de San Juan. Por su parte, Joaquín Toledo Valle, tras recibir la misiva de Miriam, opta por pasar el día 24 de junio en el hotel Astoria, donde rememora las vivencias que han compartido. Asimismo, se decide a realizar su propio sortilegio:

Joaquín retornó de su ensimismamiento y se palpó la chaqueta, como si no recordase dónde estaba la cajita. Era del tamaño de un paquete de tabaco. La sacó del bolsillo interior, la apoyó en el pretil y la abrió con reverencia. Dentro había un tallo de madreselva, una ramita de avellano y un escrito. Joaquín enredó el tallo a la rama y los envolvió con el papel. Mientras lo hacía repitió tres veces una breve invocación en voz baja. Ponía en ello toda su atención y toda su voluntad; necesitaba que el sortilegio

---

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 121.

funcionara, necesitaba con toda la fuerza de su desesperación convencerse de que iba a ser así. Cerró los ojos y esperó a que diera la medianoche<sup>761</sup>.

El final es completamente insólito. Al sonar las doce campanadas que anuncian la media noche, Miriam comienza a experimentar unos extraños síndromes que invaden todo su cuerpo. Se siente completamente excitada y poseída al mismo tiempo. Inicialmente, al ser incapaz de reconocer lo que le está sucediendo, culpa a Octavia de sus convulsiones, creyendo que su amiga la ha hechizado. No obstante, el relato nos revela que el verdadero artífice ha sido Joaquín, quien justo a las doce de la noche ha expirado. El relato nos descubre que el joven se había suicidado en la habitación del hotel Astoria en la que se encontraba alojado, donde la policía lo encuentra y comprueba que tiene un corte en la muñeca. En su mano firmemente cerrada tiene unas ramas de avellano y de madreselva junto a un pliego de papel en el que puede leerse «En la vida y en la muerte, ni vos sin mí, ni yo sin vos» escrito con su propia sangre. Asimismo, entre sus escasas pertenencias la policía halló un libro de conjuros amorosos medievales. Esto explica que Miriam de repente se note invadida por una presencia familiar que la posee de una manera brutal:

Miriam podía sentir cómo se instalaba en su carne el brío de otra carne bruñida. Una válvula inmaterial pero patente impulsaba a su interior una cascada de fuego, rebotándola, inundándola como una copa bajo un torrente. En vano se resistía. Un émbolo pujante había penetrado en su túnel separando y contrayendo sus muros con rítmico frenesí. Sus caderas se proyectaban violentamente hacia arriba, describiendo un arco estremecido. Y por esas embestidas, Miriam lo reconoció [...] Era él. Estaba allí [...] Miriam se soltó con energía de Octavia y se abandonó, enamorada, a una incesante cópula con su amante perpetuo<sup>762</sup>.

Finalmente, el relato se resuelve del siguiente modo: pese al rechazo de Miriam y su deseo de librarse de Joaquín de una vez por todas, llegando incluso a desear la muerte de este, finalmente, el insistente varón, por medio de una poderosa y oscura magia, logra superar la distancia que la lejanía y las barreras corporales imponen a través de la aniquilación de su propio ser material para, una vez reducido a puro

---

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>762</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

espíritu, instalarse para siempre en el cuerpo de su amada. Miriam, entonces, se ve obligada a acoger a este inusual colono entre sus carnes de manera perpetua. En este sentido, además de la importancia de los sortilegios y los ritos, el tema de la posesión física es un nexo que comparte con «La sortija y el sortilegio».

\*\*\*

En definitiva, podemos concluir afirmando que Ana Rossetti explora todas las facetas del erotismo llegando, incluso, a adentrarse en sus límites más oscuros. La violencia y el sadismo también tienen lugar en los intercambios eróticos y Rossetti no duda en explorarlos literariamente. Por otra parte, consideramos muy necesaria la reflexión sobre la frustración que provoca la llegada a la edad madura, así como el hecho de no encajar en los limitados corsés que ha impuesto la moda. En cierto sentido, creemos que es sintomática del sentimiento de *desencanto* provocado por los excesos de la democracia liberal y, especialmente, de las consecuencias negativas del capitalismo salvaje, que se comenzó a instaurar a finales de los años sesenta en España, en el terreno de las relaciones íntimas. En palabras de la autora: «El denominador común de [*Alevosías* es] la frustración sexual de sus personajes, porque en la sociedad española hay un bombardeo abusivo haciendo creer que hay total libertad y que se puede hacer todo, ligar con quien se quiere, cuando en realidad hay muchas insatisfacciones y muchas atracciones sin respuesta»<sup>763</sup>.

---

<sup>763</sup> Ana Rossetti en Josep Massot (1991): «Ana Rossetti, premio “La Sonrisa Vertical”», *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1991, p. 35.

## CONSIDERACIONES FINALES

Sin ser el resultado de una búsqueda consciente, a lo largo de estos años de investigación me he ido percatando progresivamente del modo en que funciona la industria editorial en España; o, al menos, desde la Transición hasta la actualidad. Cuando aún era estudiante del Grado de Filología Hispánica no sospechaba ni de manera remota cómo una persona podía llegar a entrar en el mundo literario. Seguí en mi desconcierto al finalizar el Máster de investigación que realicé en la Universidad de Granada durante el curso 2015–2016. No obstante, a través de la inmersión en la vida y la obra de Ana Rossetti he podido observar cuáles son algunas de las puertas de acceso al escaparate literario español contemporáneo. Las sinceras declaraciones «Soy escritora porque se quemó un cabaré»<sup>764</sup>, desde luego, no me dejaron impasible. Con ellas, Ana Rossetti admite, con su particular desparpajo, que no solo no sabía cómo atravesar el umbral de la vida pública, sino que hasta la publicación de su primer libro ni siquiera se lo había propuesto. Utilizando la jerga bourdieuana, se declaraba abiertamente una agente «naïf» del *campo literario*<sup>765</sup>. Desde luego, la entrada al mundo literario no es tan evidente. Cuando no se está familiarizada, el extenso listín de editoriales forma una espesa nebulosa en la que se confunden los nombres de aquellas más prestigiosas con las que son más medianas o incluso locales. Algo similar ocurre con la larga lista de premios literarios, cuyos nombres y categorías no es extraño mezclar. Atinar con el tema que pueda resultar interesante al público lector tampoco es sencillo. En definitiva, no hay fórmulas exactas, aunque sí engranajes. Por supuesto, esta afirmación resulta una obviedad si se ha leído a Pierre Bourdieu, el teórico del *campo intelectual*. Como expone Bourdieu de manera magistral, los distintos campos, el *campo cultural* entre ellos, tienen sus propias reglas, normas y agentes –el creador, el público, los críticos, los editores y los periodistas<sup>766</sup>. En este sentido, aquello que me ha quedado claro, gracias a las explicaciones del profesor Jordi Gracia, es que el *campo cultural* español estaba experimentando a finales de los setenta una acelerada renovación:

---

<sup>764</sup> Ana Rossetti en Juan José Téllez Rubio (1993): «Está sola y busca. Aproximaciones hacia la poesía de Ana Rossetti», *Zurgai*, p. 85.

<sup>765</sup> Pierre Bourdieu (1995 [1992]): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, T. Kauf (trad.), Barcelona, Anagrama, pp. 361-362 y Pierre Bourdieu (2002 [1980]): «Algunas propiedades sobre los campos», *Campo de poder, campo intelectual*, M. Pou (trad.), Tucumán, Montessor, p. 121.

<sup>766</sup> Bourdieu, *Las reglas del arte...*, pp. 339; 342 y Bourdieu, «Algunas propiedades de los campos», pp. 119-120.



La rapidez de crecimiento económico de la industria editorial española ha sido inédita en Europa porque el país ha pasado de vivir en las décadas finales del franquismo en un régimen de subdesarrollo económico (que lo era también de la industria cultural), a una situación de plena integración en los sistemas del capitalismo y la explotación comercial de todo tipo de productos, incluida la literatura buena, mala o regular. La hipertrofia de la red de premios es crónica en España desde el invento del Nadal en 1944, desmesurada e inflacionaria, y es quizá uno de los síntomas más patéticos de ese aceleramiento vertiginoso, o de esas prisas del negocio de los libros frente a otros modos de persuasión y búsqueda de lectores menos descaradamente comerciales. Pero ese juicio puede invertirse y considerar sin el menor rubor la saludabilísima dispersión, acelerada y atrabiliaria, que ha vivido una cultura como la española, tan sumisa, tan humillada, tan miedosa y precaria en su capacidad de ofrecer alternativas múltiples, dispares, heterogéneas. Se habrán colado mil cosas anodinas entre tantas modernidades heterogéneas, pero han oxigenado el panorama y lo han sacado de las manos aduladoras y rancias de su humilde y seguro servidor<sup>767</sup>.

Con todo, Gracia señala que el sistema de los premios literarios no emergió a raíz del cambio político en España, sino que se había implantado durante la dictadura. Como botón de muestra, Gracia cita el Premio Nadal, cuya primera convocatoria ganó la entonces jovencísima Carmen Laforet con una novela tan magnífica y poco complaciente con la España de posguerra como es *Nada* (1944). En poesía no podemos dejar de recordar que desde el año 1943 la editorial Rialp no ha dejado de convocar el prestigioso premio Adonais, que dio voz a poetas tan contestatarios como José Hierro con *Alegría* (1947) o Ángel González con *Áspero mundo* (1955), así como a representantes femeninas como María Elvira Lacaci con *Humana voz* (1956), Pureza Canelo con *Lugar común* (1970) y Julia Castillo con *Urgencias de un río interior* (1974). No obstante, Gracia subraya que tras la regeneración política el número de galardones aumentó exponencialmente. Asimismo, conviene insistir en que, como Pierre Bourdieu expuso, el *campo literario* no es un sistema aislado y replegado sobre sí mismo, sino que está fuertemente influido por factores externos a él como las crisis políticas y los cambios sociales. En esta línea, se ha tratado de demostrar que el cambio de sistema político y las numerosas reformas legales, entre ellas el fin de la censura,

---

<sup>767</sup> Jordi Gracia (2006): «La reoca de los premios», *Revista de Libros*, 114, s.p.

fueron las causas directas de que durante la Transición y los primeros años de la democracia se produjera un auge del género erótico en las diversas manifestaciones artísticas, entre ellas, la literatura. Asimismo, se ha incidido en la idea de que otro de los síntomas de la renovación del *campo literario* español fue el aumento de la participación femenina<sup>768</sup>.

El caso de Ana Rossetti es, sin duda, un claro síntoma de la revulsión que estaba experimentando el *campo cultural*. Sin reparar en el contenido erótico de sus poemas, por ser un asunto que trataba de manera natural en sus habituales intercambios epistolares, Ana Rossetti los mandó al premio *Gules* de poesía. Cuál no debió ser su sorpresa al comprobar el gran impacto que causaron. Más allá de la obtención del galardón, supusieron su entrada de lleno en el *campo cultural*. Además, a raíz de este primer éxito, se familiarizó con el modo de funcionamiento del sistema de los premios literarios, como demuestran *Devocionario* (1986) y *Alevosías* (1991), ganadores respectivamente de la tercera edición del Premio de Poesía Rey Juan Carlos y de la decimotercera convocatoria del premio de narrativa erótica «La Sonrisa Vertical»<sup>769</sup>. En este sentido, la producción temprana de Ana Rossetti se convirtió en un ejemplo sin parangón. Además, llamó especialmente la atención, en un país bastante anquilosado en muchos aspectos y principalmente en cuestiones de igualdad, que una mujer se atreviese a abordar un asunto como el erótico. Son especialmente ilustrativas las palabras que el poeta Francisco Brines dedicó a *Los devaneos de Erato*: «Esta poesía, sin pretenderlo explícitamente, es más significativa, y también eficaz, que media docena de libros feministas al uso»<sup>770</sup>. Con todo, como se ha venido demostrando, se ha de tener en cuenta que su obra no surgió *ex nihilo*, puesto que en las letras hispánicas ya había habido precedentes de mujeres escritoras, tanto en el siglo XIX como en el XX, que habían explorado esta faceta. No obstante, es cierto que el número de autoras en la escena literaria española aumentó a partir de la Transición y además comenzó a prestársele una mayor atención, especialmente si se contrasta con las décadas del

---

<sup>768</sup> Juan Pablo Fusi (1991): «La cultura de la Transición», *Revista de Occidente*, 122-123, pp. 41; 52-53 y Ángel L. Prieto de Paula (2020): «La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», pp. 67-69.

<sup>769</sup> María Teresa Navarrete Navarrete (2018): «Vías de acceso a la literatura española de los años ochenta: la primera poesía de Ana Rossetti», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, pp. 79-80.

<sup>770</sup> Francisco Brines (1980): «Un testimonio femenino asume la rebelión», 3 de agosto de 1980, *El País*, p. 4.

franquismo. Sin embargo, las escritoras siguieron estando a orillas del centro del canon literario a finales del siglo XX (y, lo que es peor, en pleno siglo XXI se percibe un notable retroceso con respecto a la década de los años ochenta<sup>771</sup>). Para tratar de paliar esta situación, aunque también como una estrategia comercial, como señaló Fernando Valls<sup>772</sup>, a partir de la década de los años ochenta comenzaron a editarse un gran número de selecciones y antologías de «género». La primera antología de esta época fue *Las diosas blancas* (1985) de Ramón Buenaventura, quien, a pesar de emplear un tono irreverente y, en ocasiones, extremadamente paternalista en su justificación, supo encontrar un modo de otorgar un espacio y dotar de visibilidad a las creaciones literarias de autoría femenina. Tanto es así que esta tipología de obras colectivas, las antologías de género, no han dejado de proliferar tanto en poesía como en narrativa con notable éxito desde finales de la década de los ochenta hasta la actualidad. Quizás el ejemplo más notable sea *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española* (1997), volumen coordinado por Noni Benegas y Jesús Munárriz, cuyo ensayo introductorio se volvió a editar en 2017 revisado y ampliado bajo el título *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura* con motivo de su vigésimo año de publicación. Superado el siglo XX, este tipo de selecciones sigue teniendo un importante nicho en el mercado. Ejemplo de ello es la antología *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, editada en 2019 por Alberto García-Teresa. Tras esta exposición consideramos que efectivamente y por desgracia, como defienden sus autores, este tipo de obras sigue siendo necesarias porque las mujeres aún tienen dificultades a la hora de ser consideradas parte del canon.

Ahora bien, nuestra investigación nos ha llevado a considerar perjudicial la obstinación con que teóricas, antólogos y críticos han tratado de dar coherencia a la pluralidad de estilos y voces de todo el conjunto de autoras a partir de la búsqueda de unas características estéticas e ideológicas que, supuestamente, las creadoras por el hecho de ser mujeres comparten. En este sentido, compartimos la interesante apreciación de Luisa Castro a este respecto:

En la poesía hay una tendencia exagerada a encerrarnos a las mujeres en el orden de la poesía femenina, que es algo que puedo compartir desde un punto de vista académico,

---

<sup>771</sup> Isabelle Touton (2019): «Las narradoras en el campo literario en España», *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 32.

<sup>772</sup> Fernando Valls (1989): «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, p. 13.

cuando alguien presta atención a la escritura de mujeres, con un rigor, pero que no comparto para nada a nivel divulgativo y propagandístico, porque nos encierra en un gueto, y nos impide ser visibles, nos prejuzga<sup>773</sup>.

Asimismo, hemos comprobado que esta tendencia se agudiza especialmente cuando se estudia la temática erótica, como ejemplifican trabajos como «Characteristics of erotic brief fiction by women in Spain» (1991), de Janet Pérez, en el que trata de demostrar que todos los cuentos que componen la obra colectiva *Relatos eróticos* (1990) poseen rasgos formales similares por el hecho de que todos ellos están escritos por mujeres, así como la *sui generis* antología *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991), llevada a cabo por Sharon Keefe Ugalde. Aquello que se proponen Janet Pérez y Sharon Keefe Ugalde es demostrar lo idiosincrásico de la «escritura femenina», es decir, que por su subjetividad y biología la mujer escribe distinto al hombre. Y que, además, esta diferencia es especialmente palpable en el género erótico. Tal como ilustra el siguiente fragmento extraído del estudio introductorio de *Conversaciones y poemas* en el que Ugalde insiste, pese a la negativa expresa de las poetisas, en reconocer una voz lírica femenina común a todas las poetisas que forman parte de su selección:

Los rasgos comunes tentativos que hemos señalado -la ruptura de límites, la angustia del ser dividido, el descubrimiento de un yo compenetrante, de un sujeto erótico femenino, de una sexualidad fluida, el amor sin subordinación y el poder de la escritora de inscribir su propia identidad femenina- configuran un tejido de feminidad que une a las poetisas. Es importante recalcar que no todas las entrevistas reconocen abiertamente el concepto de «poesía femenina», sea la versión patriarcal caducada, o la auténtica, creada por la mujer misma. En esos casos, sin embargo, encontramos numerosos poemas de las autoras que traicionan sus declaraciones extrapoéticas. Esta paradoja no debería sorprendernos si nos acordamos de que dentro del espacio revelador del poema surgen conflictos subconscientes. Muchas veces lo que la poeta se niega a reconocer -su ser femenino dividido entre lo que la sociedad dicta que debería ser y lo que en realidad es o desea ser- o no se atreve a decir en voz alta ni a sí misma, se plasma en el poema<sup>774</sup>.

---

<sup>773</sup> Luisa Castro en Touton, cit., p. 201.

<sup>774</sup> Sharon Keefe Ugalde (ed.) (1991): *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 14-15. La escritora y crítica Laura Freixas también sostenía esta

La postura que se ha tomado en esta investigación ha sido la de evitar las polarizaciones, justamente para no segregar al colectivo femenino. A este respecto, una de las hipótesis que esta tesis ha tratado de demostrar es que no es exacto hablar en términos de transgresión o ruptura a la hora de definir el erotismo que cultiva Ana Rossetti por el hecho de que sea una mujer, sino que, en todo caso, lo es porque estas características son intrínsecas al género mismo. Aquello que caracteriza al erotismo es su capacidad para romper con las normas y los tabúes sexuales que el orden racional de las sociedades impone. En esencia, lo define su exuberancia. Siempre es sorprendente y radicalmente emotivo. Es más, de no distinguirse por estas particularidades corre el riesgo de convertirse en un aspecto puramente reproductivo o, en el otro lado de la balanza, monótono, grosero y mediatizado por el interés económico para caer del lado de la pornografía y la obscenidad. Tampoco se ha de perder de vista que el erotismo no es políticamente correcto ni su búsqueda conduce a la armonía entre iguales, lo cual es más propio del amor. Al hilo de esta idea, lo que hemos tratado de demostrar es que estudiosas como Tina Escaja<sup>775</sup> y Beatriz Hernanz<sup>776</sup> han incurrido en una redundancia al afirmar que el erotismo rossettiano es «marginal», «chocante», «disidente», «subversivo» o «transgresor» porque trata tabúes tales como encuentros homoeróticos, orgías, relaciones sádicas e incestos, ya que, a la luz de la teoría batailleana expuesta previamente, el erotismo es en esencia una transgresión de las normas morales que rigen las sociedades. Como muy bien puntualizó Jill Robbins a propósito de la poesía de Ana Rossetti:

The major taboos involve sex, death and sacrilege; these are violated in *Los devaneos de Erato*, *Dióscuros*, *Devocionario*, *Yesterday*, and *Virgo potens* through the simulation of transgressive acts of physical eroticism, including voyeurism, incest, homosexuality,

---

postura: «El lenguaje erótico está por inventar. Por ahora lo que hay es grosería, cursilería o anatomía. El lenguaje que se permite y se transmite entre varones es aquel que por su brutalidad deja bien claro el dominio del hombre sobre la mujer; de ahí la agresividad, la vanidad y el exhibicionismo de mucha literatura erótica masculina. Véase Henry Miller. A las mujeres no se les ha permitido ningún lenguaje para hablar de sexo; por eso se expresan con perífrasis, metáforas, etc. Véase Anaís Nin. En los textos eróticos femeninos predomina la fantasía, los símbolos, las sensaciones; en los masculinos, los actos». Laura Freixas en Jorge Barriuso (1989): «La mejor literatura erótica en español es cosa de mujeres», *Cambio 16*, p. 65.

<sup>775</sup> Tina Escaja (1995): «Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20. 1-2, pp. 89-90.

<sup>776</sup> Beatriz Hernanz (2005): «Erotismo trascendido en la poesía de Ana Rossetti», en J. Andrés Argente y R. García Rayego (eds.), *Di yo, di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*, Devenir, Madrid, pp. 94-96.

adultery, necrophilia, rape, and the seduction of priests or seminary students [...] The eroticism of the transgressive act itself is not subversive, however, nor is the use of physical eroticism (including sexual experience and death)<sup>777</sup>.

Por este motivo, a lo largo de la tesis se ha tratado de demostrar que los tabúes sexuales que aparecen en la literatura rossettiana, la homosexualidad, tanto femenina como masculina, la corrupción de menores o incluso la necrofilia, ya aparecían en tradiciones precedentes como la griega, la hispanoárabe o la novela galante francesa. En este sentido, consideramos que el hecho de que llamara tanto atención la literatura de corte erótico que cultivó Ana Rossetti en los inicios de su carrera como escritora se debió principalmente a su contexto: España acababa de salir de una dictadura que durante cuarenta años había reducido a la mujer a la faceta de cuidadora y la había condenado a la minoría de edad al igual que paralelamente había ilegalizado y perseguido la homosexualidad. Aunque, insistimos, previamente en la literatura española ya había habido precedentes.

Por otra parte, es preciso reiterar que el hecho de que esta tesis se haya acotado a un periodo tan concreto se debe a que Ana Rossetti, si bien en los inicios de su trayectoria explotó esta temática aprovechando la demanda de literatura erótica por parte del público lector, a principios de los años noventa clausuró esta etapa con *Alevosías* justamente debido al progresivo desinterés que comenzaba a suscitar este género. Cansada de indagar en esta faceta, la abandonó completamente en 1995 a partir de *Punto umbrío*, poemario de reflexiones puramente metafísicas. Este cambio de registro, como ella misma ha declarado, supuso una ruptura en el horizonte de expectativa del lector que hasta el momento era asiduo a su obra:

Es perjudicial hacer juicios definitivos sobre una obra que está en proceso, porque se convierte en un prejuicio. Obliga a que las personas se acerquen a una obra esperando algo determinado y que se frustren si no es eso lo que se les ofrece. Por ejemplo, mi libro *Punto umbrío* desconcertó a mucha gente porque no le encontraban el «morbo» que ellos esperaban. Un libro con ese título, firmado por mí, solo podía tener

---

<sup>777</sup> Jill Robbins (2000): «Seduction, simulation, transgression and taboo: eroticism in the work of Ana Rossetti», *Hispanófila*, 128, p. 57.

implicaciones sexuales<sup>778</sup>.

Antes de poner el punto y final a esta investigación, ha de afirmarse que se tiene el convencimiento de que, con sus errores y sus aciertos, esta tesis ha iluminado una parte crucial de la vida y de la obra de Ana Rossetti. Y con ella un capítulo decisivo de la historia de la literatura española del siglo XX. Quedan por supuesto aún muchos asuntos en los que indagar, como la vinculación de la autora con la poesía de los novísimos a partir de un análisis comparativo<sup>779</sup> y especialmente con la obra lírica temprana de su coetáneo Luis Antonio de Villena, con la que, por otra parte, se le ha relacionado en distintas ocasiones<sup>780</sup>. También sería interesante analizar su obra narrativa en relación con la de autores como el propio Villena, Leopoldo Azancot o incluso Terenci Moix. Concluimos, sin embargo, con estas propuestas para posibles futuras investigaciones propias o ajenas.

---

<sup>778</sup> Ana Rossetti en Jasmina Arsova, Carolyn Kendrick-Alcántara y Allison Li (2006): «Una conversación con Ana Rossetti», *Mester*, 35.1, p. 88.

<sup>779</sup> Hasta el momento solo se ha llevado a cabo el siguiente trabajo de índole comparativa: Juan J. Moralejo (2010): «Influencia de los mitos clásicos en los poetas novísimos», en J. A. López Férrez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 365-395.

<sup>780</sup> Brines, cit., p. 4 y Ramón Buenaventura (1985): *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, p. 60.

## FINAL CONSIDERATIONS

Not being the result of a conscious search, throughout these years of research I have gradually become aware of how the publishing industry works in Spain. Or, at least, from the political Transition until nowadays. When I was still a student of the Hispanic Philology degree, I did not even remotely suspect how a person could enter the literary world. I continued in my bewilderment at the end of the research Master's degree I took at the University of Granada during the 2015-2016 academic year. However, through immersion in the life and work of Ana Rossetti, I have been able to see what some of the doors of access to the contemporary Spanish literary showcase are. The sincere declarations «I am writer because a cabaret was burnt»<sup>781</sup>, of course, certainly did not leave me unmoved. With them, Ana Rossetti admits, with her particular self-assurance, that not only did she not know how to cross the threshold of public life, but that until the publication of her first book she had not even set out to do so. To use Bourdieu's jargon, she openly declared herself a «naïve» agent in the literary field<sup>782</sup>. Of course, entry into the literary world is not so obvious. When unfamiliar, the extensive list of publishing house forms a thick fog in which the names of the most prestigious are confused with those that are medium-sized or even local. Something similar happens with the long list of literary prizes, whose names and categories it is not unusual to mix up. It is also not easy to find a theme that might be of interest to the reading public. In short, there are no exact formulas, but there are gears. Of course, this statement is obvious if you have read Pierre Bourdieu, the theorist of the intellectual field. As Bourdieu masterfully puts it, the different fields, the cultural field among them, have their own rules, norms, and agents –the creator, the public, the critics, the editors, and the journalists<sup>783</sup>. In this sense, what has become clear to me, thanks to Professor Jordi Gracia's explanations, is that the Spanish cultural field was undergoing an accelerated renewal at the end of the seventies:

---

<sup>781</sup> Ana Rossetti en Juan José Téllez Rubio (1993): «Está sola y busca. Aproximaciones hacia la poesía de Ana Rossetti», *Zurgai*, p. 85

<sup>782</sup> Pierre Bourdieu (1995 [1992]): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, T. Kauf (trad.), Barcelona, Anagrama, pp. 361-362 y Pierre Bourdieu (2002 [1980]): «Algunas propiedades sobre los campos», *Campo de poder, campo intelectual*, M. Pou (trad.), Tucumán, Montessor, p. 121

<sup>783</sup> Bourdieu, *Las reglas del arte...*, pp. 339; 342 y Bourdieu, «Algunas propiedades de los campos», pp. 119-120.



The rapid economic growth of the Spanish publishing industry has been unprecedented in Europe because the country has gone from living in the final decades of Franco's regime of economic underdevelopment (which was also the case for the cultural industry) to a situation of full integration into the systems of capitalism and the commercial exploitation of all kinds of products, including good, bad, or fair literature. The hypertrophy of the awards network has been chronic in Spain since the invention of the Nadal in 1944, disproportionate and inflationary, and is perhaps one of the most pathetic symptoms of this vertiginous acceleration, or of the rush of the book business in the face of other less blatantly commercial modes of persuasion and the search for readers. But this judgement can be inverted and consider without the slightest blush the very healthy, accelerated, and atrabiliary dispersion that a culture such as the Spanish one has experienced, so submissive, so humiliated, so fearful and precarious in its capacity to offer multiple, disparate, heterogeneous alternatives. A thousand anodyne things may have slipped in among so many heterogeneous modernities, but they have oxygenated the panorama and taken it out of the sycophantic and stale hands of your humble and secure servant<sup>784</sup>.

Although Gracia notes that literary prizes already existed during the years of the dictatorship. To exemplify, Gracia cites the Nadal Prize, whose first edition was won by Carmen Laforet, a very young writer at the time, with a novel as magnificent as *Nada* (1944), which was not at all complacent about post-war Spain situation. In the field of poetry, we cannot fail to remember that since 1943, the publishing house Rialp has not stopped awarding the prestigious Adonais prize, which has given a voice to poets as contentious as José Hierro with *Alegría* (1947) or Ángel González with *Áspero mundo* (1955), as well as female representatives such as María Elvira Lacaci with *Humana voz* (1956), Pureza Canelo with *Lugar común* (1970) and Julia Castillo with *Urgencias de un río interior* (1974). However, Gracia stresses that after the political regeneration, the number of awards increased exponentially. It is essential to point out that, as Pierre Bourdieu argued, the literary field is not an isolated and self-contained system but strongly influenced by external factors such as political crises and social changes. In this line, we have tried to demonstrate that the political transition and the numerous legal reforms, among them the end of censorship, were the direct cause of the boom of

---

<sup>784</sup> Jordi Gracia (2006): «La reoca de los premios», *Revista de Libros*, 114, web.

the erotic genre in the different artistic manifestations, including literature, during the transition and the first years of democracy in Spain. And, of course, another symptom of the renewal of the Spanish literary field was the increase in female participation<sup>785</sup>.

The case of Ana Rossetti is undoubtedly a clear symptom of the radical change that the cultural field was undergoing. Without paying any attention to the erotic content of her poems, as it was a subject she dealt with in her regular epistolary exchanges, Ana Rossetti sent them in for the Gules poetry prize. She must have been surprised to see the great impact they caused. Not only she won the prize with them, but also they marked her entry into the cultural field. Moreover, as a result of this first success, she became familiar with how the system of literary prizes worked, as shown by *Devocionario* (1986) and *Alevosías* (1991), winners respectively of the third edition of the Rey Juan Carlos Poetry Prize and the thirteenth edition of the erotic narrative prize «La Sonrisa Vertical»<sup>786</sup>. In this sense, Ana Rossetti's early production became an unparalleled paradigm. Moreover, it was particularly striking, in a country that was quite stagnant in many respects, especially in terms of equality, that a woman dared to tackle a subject such as erotica. The words that the poet Francisco Brines dedicated to *Los devaneos de Erato* are particularly illustrative: «This poetry, without clearly aiming being feminist, is more significant, and more efficient, than a half dozen of feminist usual books»<sup>787</sup>.

However, we have to bear in mind that her work did not emerge *ex nihilo*, since in Hispanic Literature there had already been women writers precedents, both in the nineteenth and twentieth centuries, who had explored this facet. However, it is true that the number of women authors on the Spanish literary scene increased after the transition to democracy and also began to receive greater attention, especially in contrast to the decades of Franco's regime. However, women writers continued to remain on the fringes of the center of the literary canon. Moreover, at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century there is a remarkable regression (especially since the

---

<sup>785</sup> Juan Pablo Fusi (1991): «La cultura de la Transición», *Revista de Occidente*, 122-123, pp. 41; 52-53 y Ángel L. Prieto de Paula (2020): «La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», pp. 67-69.

<sup>786</sup> María Teresa Navarrete Navarrete (2018): «Vías de acceso a la literatura española de los años ochenta: la primera poesía de Ana Rossetti», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, pp. 79-80.

<sup>787</sup> Francisco Brines (1980): «Un testimonio femenino asume la rebelión», 3 de agosto de 1980, *El País*, p. 4.

1980s<sup>788</sup>). In an attempt to alleviate this situation, and also as a commercial strategy, as Fernando Valls pointed out<sup>789</sup>, a large number of «genre» selections and anthologies began to be published from the 1980s onwards. The first anthology of this period was *Las diosas blancas* (1985) by Ramón Buenaventura, who, despite using an irreverent and, at times, extremely paternalistic tone in his justification, was able to find a way of giving space and visibility to literary creations by female authors. So much so that this typology of collective works, genre anthologies in both poetry and narrative, has continued to proliferate with notable success from the late 1980s to the present day. Perhaps the most notable example is *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española* (1997), volume that were coordinated by Noni Benegas and Jesús Munárriz, whose introductory essay was re-edited in 2017, revised and extended under the title *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura* on the occasion of its twentieth year of publication. Having passed the twentieth century, this type of anthology continues to have a great niche in the market, an example of which is the selection *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* published in 2019 by Alberto García-Teresa. After this exhibition, we consider that, unfortunately, as the authors argue, this type of work is still necessary because women still find it hard to be considered part of the canon.

However, our research has led us to consider as harmful the obstinacy with which theorists, anthologists, and critics have tried to give coherence to the plurality of styles and voices of the whole group of women authors based on the search for aesthetic and ideological characteristics which, supposedly, the creators, only because they are women, share. In this sense, we agree with Luisa Castro's interesting assessment in this regard:

In poetry there is an exaggerated tendency to confine us, women, to the order of women's poetry, which is something I can agree with from an academic point of view, when someone pays attention to women's writing, with rigour, but which I do not agree with at all at a popular and propagandistic level, because it confines us in a ghetto, and prevents us from being visible, it prejudices us<sup>790</sup>.

---

<sup>788</sup> Isabelle Touton (2019): «Las narradoras en el campo literario en España», *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 32.

<sup>789</sup> Fernando Valls (1989): «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, p. 13.

<sup>790</sup> Luisa Castro en Touton, cit., p. 201.

We have also found that this tendency is particularly acute when erotic themes are studied. As exemplified by works such as «Characteristics of erotic brief fiction by women in Spain» (1991), by Janet Pérez, in which she tries to demonstrate that all the stories in the collective work *Relatos eróticos* (1990) have similar formal features due to the fact that they are all written by women, as well as the *sui generis* anthology *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991) by Sharon Keefe Ugalde. Janet Pérez and Sharon Keefe Ugalde aim to demonstrate the idiosyncrasy of «women's writing», that is to say, that, because of their subjectivity and biology, women write differently from men. And that, moreover, this difference is especially palpable in the erotic genre. This is illustrated by the following fragment from the introductory study to *Conversaciones y poemas* in which Ugalde insists, despite the poets express refusal, on recognising a female lyrical voice common to all of them:

The tentative commonalities we have noted –the breaking down of boundaries, the anguish of the divided self, the discovery of an interpenetrating self, of a female erotic subject, of fluid sexuality, love without subordination, and the writer's power to inscribe her feminine identity– make up a fabric of femininity that binds the poets together. It is important to stress that not all the interviews openly acknowledge the concept of «women's poetry», be it the outdated patriarchal version or the authentic one created by women. In such cases, however, we find numerous poems by the authors that betray their extra poetic declarations. This paradox should not surprise us if we remember that subconscious conflicts arise within the revealing space of the poem. Often what the poet refuses to acknowledge –her feminine self divided between what society dictates she should be and what she is or wishes to be– or does not dare to say aloud even to herself, is embodied in the poem<sup>791</sup>.

In this research we have tried to avoid polarisation, precisely so as not to

---

<sup>791</sup> Sharon Keefe Ugalde (1991): *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 14-15. The writer and critic Laura Freixas has also the same opinion: «Erotic language has not been invented yet. For the time being, what we have is coarseness, cheesiness, or anatomy. The language transmitted between men makes clear the dominance of men over women. So, much male erotic literature shows aggressiveness, vanity, and exhibitionism, for instance, Henry Miller's literature. Women have not been allowed to talk about sex; that's why they express themselves with periphrases and metaphors. An example is Anaïs Nin's literature. In female erotic texts, fantasy, symbols, sensations predominate, while in male erotic works action is predominant». Laura Freixas en Jorge Barriuso (1989): «La mejor literatura erótica en español es cosa de mujeres», *Cambio 16*, p. 65.

segregate the female collective. In this respect, one of the hypotheses that this thesis has tried to demonstrate is that it is not accurate to speak in terms of transgression or rupture when defining the eroticism cultivated by Ana Rossetti because she is a woman, but rather because these characteristics are intrinsic to the genre itself. What characterises eroticism is its capacity to break with the sexual norms and taboos imposed by the rational order of societies. In essence, it is defined by its exuberance. It is always surprising and radically emotional. Moreover, if it is not distinguished by these particularities, it runs the risk of becoming purely reproductive or, on the other side of the scale, monotonous, coarse, and mediated by economic interest to fall on the side of pornography and obscenity. Nor should we lose sight of the fact that eroticism is not politically correct, nor does its pursuit lead to harmony between equals, which is more characteristic of love. Following on from this idea, what we have tried to demonstrate is that scholars such as Tina Escaja<sup>792</sup> and Beatriz Hernanz<sup>793</sup> have incurred a redundancy in affirming that Rossetian eroticism is «marginal», «shocking», «dissident», «subversive» or «transgressive», because it deals with taboos such as homoerotic encounters, orgies, sadistic relationships, and incest, since, in the light of the Bataille theory outlined above, eroticism is, in essence, a transgression of the moral norms that govern societies. As Jill Robbins rightly pointed out in relation to the poetry of Ana Rossetti:

The major taboos involve sex, death and sacrilege; these are violated in *Los devaneos de Erato*, *Dióscuros*, *Devocionario*, *Yesterday*, and *Virgo potens* through the simulation of transgressive acts of physical eroticism, including voyeurism, incest, homosexuality, adultery, necrophilia, rape, and the seduction of priests or seminary students [...] The eroticism of the transgressive act itself is not subversive, however, nor is the use of physical eroticism (including sexual experience and death)<sup>794</sup>.

For this reason, throughout the thesis, we have tried to demonstrate that the

---

<sup>792</sup> Tina Escaja (1995): «Transgresión poética. Transgresión erótica. Sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20. 1-2, pp. 89-90.

<sup>793</sup> Beatriz Hernanz (2005): «Erotismo transcendido en la poesía de Ana Rossetti», en J. Andrés Argente y R. García Rayego (eds.), *Di yo, di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*, Devenir, Madrid, pp. 94-96.

<sup>794</sup> Jill Robbins (2000): «Seduction, simulation, transgression and taboo: eroticism in the work of Ana Rossetti», *Hispanófila*, 128, p. 57.

sexual taboos that appear in Rossetti's literature, homosexuality, both female and male, the corruption of minors, or even necrophilia, already appeared in preceding traditions such as Greek, Spanish-Arabic or the French novel. In this sense, we believe that the fact that Ana Rossetti's erotic literature was so appealing at the beginning of her career as a writer was due to the context: Spain had just emerged from a dictatorship that for forty years had reduced women to the role of caregivers and condemned them to the status of minors, while at the same time homosexuality was outlawed and persecuted. Although we insist, there had already been precedents in Spanish literature. On the other hand, it should be stressed that the fact that this thesis has been limited to such a specific period is due to the fact that Ana Rossetti, although at the beginning of her career she exploited this theme, taking advantage of the demand for erotic literature on the part of the reading public, at the beginning of the 1990s she closed this stage with *Alevosías* precisely because of the progressive lack of interest that this genre was beginning to arouse. Tired of investigating this facet, she abandoned it completely in 1995 with *Punto umbrío*, a book of poems based on purely metaphysical reflections. This change of register meant a break with the horizon of expectation of the reader who had hitherto been assiduous with her work:

Make definitive judgements about a work that is in process is detrimental because it can result in prejudice. It forces the readers to expect something definitive and they can be frustrated if they found another product completely different. For instance, my book *Punto umbrío* caused a great shock among a lot of readers because they didn't find the «excitement» that they expected. A book with such a title, signed by me, only could have sexual implications<sup>795</sup>.

Before bringing this research to a close, it must be stated that we are convinced that, with its errors and its successes, this thesis has illuminated a crucial part of Ana Rossetti's life and work. And with it a decisive chapter in the history of 20th-century Spanish literature. There are, of course, still many issues to be investigated, such as the

---

<sup>795</sup> Ana Rossetti en Jasmina Arsova, Carolyn Kendrick-Alcántara y Allison Li (2006): «Una conversación con Ana Rossetti», *Mester*, 35.1, p. 88.

author's links with the poetry of the novísimos through a comparative analysis<sup>796</sup>, and especially with the early lyrical work of her contemporary Luis Antonio de Villena, with whom she has been linked on various occasions<sup>797</sup>. It would also be interesting to analyse her narrative work in relation to that of authors such as Villena himself, Leopoldo Azancot, or even Terenci Moix. We conclude, however, with these proposals for possible future research by ourselves or others.

---

<sup>796</sup> By the moment only exists this paper: Juan J. Moralejo (2010): «Influencia de los mitos clásicos en los poetas novísimos», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 365-395.

<sup>797</sup> Brines, cit., p. 4 y Ramón Buenaventura (1985): *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión, p. 60

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1992): Monográfico «Escritoras contemporáneas», *Revista de Occidente*, 139.
- AA.VV. (1999): *Españolas en la Transición: de excluidas a protagonistas: 1973-1982*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- ABC (1986): «Noticias», 18 de abril de 1986, p. 47.  
<https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19860418-47.html> (fecha de consulta 10/02/2021)
- ABELLA, Rafael (1978): *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una posguerra (1939-1955)*, Barcelona, Planeta.
- (1985): *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Barcelona, Argos Vergara.
- ABELLÁN, Manuel (1980): *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona, Península.
- (1992): «El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo», en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero, pp. 183-198.
- AGENCIA EFE (1991): «Ana Rossetti ganó con *Alevosías* el XIII Premio de Literatura Erótica “La Sonrisa Vertical”», *ABC*, 6 de febrero de 1991, p. 54.
- AKESSON, Bengt (1992): «Ana Rossetti. Interview», *Det nya Spanien: design, konst, film, mat, mode, nattliv, människor, ekonomi, arkitektur: guide till Barcelona, Sevilla, Madrid, OS, Expo 92*, Stokholm, Norstedts Förlag, pp. 124-127.
- ALARCÓN ROMÁN, María del Carmen (1998): «Los devaneos de Ana Rossetti», *Anuario del Mediodía*, 7, pp. 11-23.
- ALBERTI, Rafael (1987): *La arboleda perdida (Segunda parte)*, Barcelona, Seix Barral.
- ALEMANY, Luis (2019): «“La Sonrisa Vertical”: la Venus rosa de los libros», *El Mundo*, 25 de agosto de 2019.  
<https://www.elmundo.es/papel/cultura/2019/08/25/5d614f49fc6c8377088b4596.html> (fecha de consulta: 24/02/2021)
- ALEXANDRIAN, Sarane (1990 [1989]): *Historia de la literatura erótica*, D. Alcoba (trad.), Barcelona, Planeta.
- ALIAGA, Juan Vicente (1993): «El lenguaje es un virus», en J. V. Aliga y J. M. G. Cortés (eds.), *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Valencia, Servicio de Publicaciones, pp. 13-29.



- ALONSO, Santos (1989): «La Transición: hacia una nueva novela», *Ínsula*, 512-513, pp. 11-12.
- ALONSO VALERO, Encarna (2010). «“La otra sentimentalidad”: Poética e ideología», en S. Salaün & F. Étienvre (eds.), *Entre l’ancien et le nouveau: le socle et la lézarde (Espagne XVIIIe-XXe)*, Paris, CREC/ Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 189-223.
- ALTED, Alicia (1995): «Education and Political Control», en H. Graham y J. Labanyi (eds.), *Spanish cultural studies. An introduction*, Oxford, Oxford University Press, pp. 196-203.
- ALTISENT, Marta E. (1989): «El erotismo en la actual narrativa española», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 468, pp. 128-144. Disponible en : <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/cuadernos-hispanoamericanos--272/>
- ÁLVAREZ, José María (1989): «Las rayas del tigre: introducción a la actual poesía española», *Zurgai*, Monográfico «Poesía de los 70», pp. 14-17.
- AMAT, Jordi (2004): «Primera memoria de la Movida madrileña», *Quimera*, 240, pp. 37-38.
- AMO, Julia del, BRAÑAS, Fátima, SERRANO-VILLAR, Sergio, et al. (2017): *VIH en España 2017: Políticas para una nueva gestión de la cronicidad, más allá del control virológico*. Madrid, Fundación Gaspar Casal. Disponible en: <https://fundaciongasparcasal.org/wp-content/uploads/2021/02/VIH-en-Espana-2017.pdf>
- AMORÓS, Andrés (1981): «Penúltimas novelistas», *ABC*, 19 de septiembre de 1981, p 47. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19810919-47.html> (fecha de consulta: 11/02/2021)
- ANDRÉS ARGENTE, Josefina de y GARCÍA RAYEGO, Rosa (eds.) (2005): *Di yo, di tiempo: poetas españolas contemporáneas: ensayos y antología*, Madrid, Juan Pastor.
- ANÓNIMO (1977): «Premio literario a la mejor novela erótica», *El País*, 26 de octubre de 1977. [https://elpais.com/diario/1977/10/26/cultura/246668405\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/26/cultura/246668405_850215.html) (fecha de consulta: 10/02/2021)
- ANÓNIMO (1985): «Testimonio rebelde», *El País*, 16 de diciembre de 1985 [https://elpais.com/diario/1985/12/16/cultura/503535601\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/12/16/cultura/503535601_850215.html) (fecha de consulta: 10/02/2021)

- ANÓNIMO (1990): «Jaime Gil de Biedma falleció ayer a los 60 años», *El País*, 9 de enero de 1990 [https://elpais.com/diario/1990/01/09/cultura/631839602\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1990/01/09/cultura/631839602_850215.html) (fecha de consulta: 10/02/2021)
- ANÓNIMO (1991): «Ana Rossetti obtiene el “Sonrisa Vertical” con un libro de relatos», *El País*, 5 de julio de 1991 [https://elpais.com/diario/1991/02/05/cultura/665708402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/02/05/cultura/665708402_850215.html) (fecha de consulta: 10/02/2021)
- ARAUJO, Elena (1981): «¿Escritura femenina?», *Escandalar*, 15, pp. 32-36.
- ARCE, Luis Mario (1993): «Ana Rossetti: “Es necesario distanciarse para penetrar en las emociones”», *La nueva España*, 11 de septiembre de 1993, p. 40.
- ARDANAZ YUNTA, Natalia (2018): *El cine del destape: un análisis desde la perspectiva de género*, Barcelona, Universitat de Barcelona. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/666221>
- ARSOVA, Jasmina, KENDRICK-ALCÁNTARA, Carolyn y LI, Allison (2006): «Una conversación con Ana Rossetti», *Mester*, 25, p. 83-97. Disponible en: [https://escholarship.org/content/qt9960d2mb/qt9960d2mb\\_noSplash\\_0fc5a84b8a0c22cc556bdaafe1ce4a.pdf?t=meicuk](https://escholarship.org/content/qt9960d2mb/qt9960d2mb_noSplash_0fc5a84b8a0c22cc556bdaafe1ce4a.pdf?t=meicuk) (fecha de consulta: 10/02/2021)
- AZANCOT, Leopoldo, (1988): «Otros lados. Anécdotas sobre el mundo marginal», *El País*, 20 de marzo de 1988, p. 17.
- AZANCOT, Nuria (2015): «Chus Visor: “Dicen que los novelistas son vanidosos pero ¡hay cada poeta!”», *El Cultural*, 26 de junio de 2015 <http://elcultural.com/Chus-Visor-Dicen-que-los-novelistas-son-vanidosos-pero-hay-cada-poeta> (fecha de consulta: 10/02/2021)
- BADIOU, Alain (2009): *Éloge de l’amour*, París, Flammarion. Versión Epub.
- BALCELLS, José María (ed.) (2003): *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas: 1940- 2002*, Cádiz, Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- (2006): «Del género de las antologías “de género”», *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 721, pp. 635-649. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i721.58>
- (2009): *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*, León, Universidad de León. Área de Publicaciones.

- BARCIELA LÓPEZ, Carlos (2000): *La ayuda americana a España (1953-1963)*, Alicante, Universidad de Alicante. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ayuda-americana-a-espana-19531963--0/html/ff251376-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-ayuda-americana-a-espana-19531963--0/html/ff251376-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html)
- (ed.) (2003): *Autarquía y mercado negro: el fracaso económico del primer franquismo, 1939-1959*, Madrid, Crítica
- BARRAGÁN NIETO, José Pablo (2017): *De bubas y anticuerpos: un estudio comparativo de algunas respuestas culturales al mal francés y el sida en España*, Iowa, University of Iowa. DOI: [10.17077/etd.e1mtuezc](https://doi.org/10.17077/etd.e1mtuezc)
- BARREÑA, Begoña (2019): *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*, Madrid, Alianza editorial.
- BARRIUSO, Jorge (1989): «La mejor literatura erótica en español es cosa de mujeres», *Cambio 16*, pp. 64-67.
- BASANTA, Ángel (1988): «Plumas de España», *ABC*, 9 de abril de 1988, p. 54. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19880409-54.html> (fecha de consulta: 16/02/2021)
- BASAÑEZ BARRIO, Endika (2019): «“Inconfesiones de Gilles de Rais” o el imaginario colectivo como material poético: pedofilia, clímax sexual y homicidio», *Eviterna, Revista de Humanidades, Arte y Cultura Independiente*, 5, pp. 1-9.
- BATAILLE, Georges (1997 [1957]): *El erotismo*, A. Vicens y M. P. Zarazin (trads.), Barcelona, Tusquets.
- (1987): *Œuvres complètes. Tome 10. L’Erotisme. Le procès de Gilles de Rais. Les larmes d’Eros*, Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean (1981 [1979]): *De la seducción*, E. Benarroch (trad.), Madrid, Cátedra.
- BELLIDO, Isabel (2018): «El otro relato de la Transición: desencanto, modernidad y droga en los poetas malditos», en J. L. Eugercios Arriero, S. García García y M. Piqueras Flores (coords.), *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 265-278
- BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús (eds.) (1997): *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión.

- BENEGAS, Noni (2017): *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, Madrid-Ciudad de México, Fondo de cultura económica de España-Fondo de cultura económica de México.
- BERGER, John (2016 [1972]): *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BIANCHI, Marina (2013): «La poética independiente de Ana Rossetti», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 25-67.
- (2018): «Poesía y publicidad en Ana Rossetti: una lectura desde la ironía desmitificadora», en L. Bagué Quílez (ed.), *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 175-194.
- BONATTO, Adriana V. (2017): «Identidades fronterizas en Ana Rossetti y Almudena Grandes. Hacia una superación del imperativo *queer*», *Anclajes*, 20.2, pp. 23-40. DOI: [10.19137/anclajes-2017-2122](https://doi.org/10.19137/anclajes-2017-2122)
- BOURDIEU, Pierre (1995 [1992]): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, T. Kauf (trad.), Barcelona, Anagrama.
- (2000 [1998]): *La dominación masculina*, J. Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama.
- (2002): *Campo de poder, campo intelectual*, Tucumán, Montessor.
- BRANDAO, Eduardo (1993): *Aleivosias*, Sao Paulo, Martins Fontes.
- BRAVO, Luis (2002): *Nómades y prófugos. Entrevistas literarias*, Medellín, Fondo editorial Universidad EAFIT.
- BRINES, Francisco (1980): «Un testimonio femenino asume la rebelión», *El País*, 3 de agosto de 1980, p. 4.
- BUCKLEY, Ramón (1996): *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*, Madrid, Siglo XXI.
- BUENAVENTURA, Ramón (ed.) (1985): *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiperión.
- BUJARRABAL, Diana G. (2019): «Entrevista con la autora. Ana Rossetti: “Cada vez que ha habido una revolución sexual, quienes se benefician son los hombres”», en A. Rossetti, *Los devaneos de Erato*, Madrid, Tigres de papel, pp. 77-106.
- BUNDY, Nancy (1990): «Entrevista con Ana Rossetti», *Letras Femeninas*, Lincoln, NE, Spring-Fall, 16.1-2, pp. 135-138.

- BUTTERMAN, Steven F. (2001): «I Can See Queerly Now, the Reign Is Gone: The Path to Liberation and the Development of Homoerotic Themes in Pureza Canelo, Andrea Luca, and Ana Rossetti», *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 55.2, pp. 49-66. <https://doi.org/10.2307/1348256>
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1978): «Prólogo», en A. Díe y J. Martín, *Antología popular obscena*, Madrid, Ediciones de la Torre, pp. 7-11.
- CALVO, Kerman (2010): «Movimientos sociales y reconocimiento de derechos civiles: la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en España», *Revista de Estudios Políticos*, 147, pp. 137-167. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99717150002>
- CANDEL VILA, Xelo (2020): «Aproximación a la presencia de las mujeres poetas en las antologías panorámicas desde la Transición a la Democracia», en M. Payeras Grau (ed.), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*, Madrid, Visor, pp. 15-36
- CANDÓN RÍOS, Fernando (2017): «Silencio y marginalidad. Apuntes sociológicos sobre la ausencia de la mujer en las grandes antologías españolas de poesía del último tercio del siglo XX», *Confluenze. Rivista di studi Iberoamericani*, 9. 2, pp. 70-81. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/7777>
- CANO BALLESTA, Juan (ed.) (2001): *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- CAÑAS, Dionisio (1987): *El fin de las razas felices*, Madrid, Hiperión.
- CARABANTES DE LAS HERAS, Isabel (2013): «La transición de la literatura erótica (del auge a la normalización)», en J. L. Calvo Carilla, et al (eds.), *El relato de la Transición. La Transición como relato*, Zaragoza, Prensa de la Universidad de Zaragoza, pp. 179-194.
- CARDÍN, Alberto y FLUVIÁ, Armand de (eds.) (1985): *SIDA. ¿Maldición bíblica o enfermedad letal?*, Barcelona, Laertes.
- (eds.) (1991): *SIDA: Enfoques alternativos*, Barcelona, Laertes.
- CARNERO, Guillermo ([1976] 2009): *El grupo Cántico de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española de posguerra*, Madrid, Visor.
- (ed.) (2018): *Pablo García Baena. Un navío cargado de palomas y especias*, Sevilla, Junta de Andalucía / Conserjería de Cultura / Centro Andaluz de las

Letras.

Disponible

en:

[https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/2018\\_baena\\_antologia\\_web\\_v3.pdf](https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/2018_baena_antologia_web_v3.pdf) (fecha de consulta: 10/02/2021)

CARO ROMERO, Joaquín (ed.) (1973): *Antología de la poesía erótica española de nuestro tiempo*, París, Ruedo Ibérico.

CARSON, Anne (1986): *Eros the bittersweet*, New Jersey, Princeton University Press.

CASADO, Diego (2020): «Ana Rossetti y sus 30 Maravillosas: “Crecí con la idea de que una mujer podía hacer y decir muchísimas cosas”», *El diario*, 6 de marzo de 2020. [https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/ana-rossetti-y-sus-30-maravillosas-creci-con-la-idea-de-que-una-mujer-podia-hacer-y-decir-muchisimas-cosas\\_1\\_6413912.html](https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/ana-rossetti-y-sus-30-maravillosas-creci-con-la-idea-de-que-una-mujer-podia-hacer-y-decir-muchisimas-cosas_1_6413912.html) (fecha de consulta: 10/02/2021)

CASANOVA, Julián (ed.) (2015): *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica.

CASTELLANOS, José Antonio (2008): «De consensos, rupturas y nuevas historias. Una visión de la Transición desde la España actual», en D. A. González (coord.), *El franquismo y la Transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*, Madrid, Los libros de la Catarata, pp. 154-178.

CASTELLANOS, Luis H. (1988): «Ana Rossetti, prerrafaelista andaluza o niña terrible, ante sus *Plumas de España*», *ABC*, 25 de febrero de 1988, p. 51. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-madrid-19880225-51.html> (fecha de consulta: 10/02/2021)

CASTELLET, Josep María (ed.) (2010 [1970]): *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península.

CASTRO, Elena (2011): *Cos textual-sexual: inscripcions del desig lèsbic a la poesia espanyola contemporània*, Barcelona, Editorial UOC.

— (2014): *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria.

CASTRO, Juana (2010): «Pablo García Baena, o la mirada...», en C. Fernández Prieto (ed.), *Pablo García Baena: misterio y precisión. Actas del Congreso internacional celebrado en Córdoba del 18 al 20 de noviembre de 2009*, Sevilla, Renacimiento, pp. 222-231.

CASTRO, Marie-Claude (1991): *Perfidies*, Saint-Quentin, Belgique.

- CÉSPEDES, Alejandro (1997): «Un prólogo para los nuevos lectores», en A. Rossetti, *Devocionario*, Barcelona, Plaza y Janés, pp. 5-8.
- CIXOUS, Hélène (1995 [1975]): *La risa de la Medusa. Ensayos sobre escritura*, A. M. Moix (trad.), Barcelona, Anthropos.
- CLÁSICAS Y MODERNAS. ASOCIACIÓN PARA LA IGUALDAD DE GÉNERO EN LA CULTURA: «Informe Premios Nacionales Literatura hasta 2018», <https://clasicasymodernas.org/informe-premios-nacionales-literatura-hasta-2018/> (fecha de consulta: 12/08/2021)
- COBOS, Mercedes (1994): «La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins: conversaciones con los autores», en L. M. Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad, pp. 219-234.
- COCO, Emilio (1986): «La verdadera Ana Rossetti (entrevista con la autora de *Devocionario*)», *Zarza Rosa*, 7, Valencia, pp. 49-70.
- COLLOPY-O'DONNELL, Cathryn (1996): *A New Poetics of Self: María Victoria Atencia, Clara Janés and Ana Rossetti*, Irvine, Universidad of California Irvine.
- CONDE, Carmen (ed.) (1954): *Poesía femenina española viviente*, Madrid, Arquero.  
 — (ed.) (1967): *Poesía femenina española (1939-1950)*, Barcelona, Bruguera.  
 — (ed.) (1971): *Poesía femenina española (1950-1960)*, Barcelona, Bruguera
- CORREA RAMÓN, Amelina (1993): «Un cuento de hadas contemporáneo: “La sortija y el sortilegio”, de Ana Rossetti», *Angélica: Revista de Literatura*, 5, pp. 217-226.  
 — (2005), «“Alta flor tuya erguida en los oscuros parques”»: mundo vegetal y sensualidad en los primeros poemarios de Ana Rossetti», en R. Sánchez García (ed.), *Un título para Eros: erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*, Granada, Universidad de Granada, pp. 267-290.  
 — (2019), «Invitatorio», en A. Rossetti, *Los devaneos de Erato*, Madrid, Tigres de papel, pp. 9-29.
- CÓZAR, Rafael (ed.) (1988): *Polvo serán: antología de poesía erótica actual*, Sevilla, Carro de Nieve.
- CRÉPIAT, Caroline y LAVERGNE, Lucie (eds.) (2017): *Masques, corps, langues. Les figures dans la poésie érotique contemporaine*, París, Classiques Garnier.
- CROISSET, Padre Juan (1862): *Año Cristiano*, Tomo I (enero), Padre J. F. de Isla (trad.),

- Barcelona, Librería religiosa-Imprenta de Pablo Riera.  
[https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10131838](https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10131838)
- (1863): *Año cristiano*. Tomo VIII (agosto), J. F. de Isla (trad.), Barcelona, Librería religiosa-Imprenta de Pablo Riera.  
[https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10131856](https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10131856)
- (1863): *Año cristiano*, Tomo XII (diciembre), J. F. de Isla (trad.), Barcelona, Librería religiosa- Imprenta de Pablo Riera.  
[https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10131868](https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10131868)
- CUENCA TORIBIO, José Manuel (2008): *Nacionalismo, franquismo y nacionalcatolicismo*, Madrid, Actas.
- DARÍO, Rubén (1901): «La mujer española», en *España contemporánea*, París, Garnier, pp. 376-384.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1990): «Hacia un panorama crítico de las voces femeninas de la poesía española contemporánea», *Monographic Review/Revista Monográfica*, 6, Monográfico «Hispanic Women Poets», pp. 46-60.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, Estrella (2017): *La colección «La Sonrisa Vertical» y la representación literaria de las minorías sexuales*, Lleida, Universitat de Lleida. Disponible en: <https://repositori.udl.cat/handle/10459.1/64410>
- DÍAZ-PLAJA, Ana (1978): «Acotaciones a un seminario sobre Virginia Woolf», *Camp de l'Arpa*, 47, Monográfico «La mujer en la literatura», pp. 29-30.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (1999): «Erotismo y poesía de senectud: en torno a *Golfo de sombras*, de Rafael Alberti», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24. 1, pp. 237-247. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27763605>
- DREYMÜLLER, Cecilia (1993): «La presencia de la mujer en las antologías poéticas», *Zurgai*. Monográfico «Mujeres poetas», pp. 20-22.
- DRONKE, Peter (1965): *Medieval Latin and the Rise of European Love Lyric*, Oxford, Clarendon Press.
- ENA BORDONADA, Ángela (1989): *Novelas breves de escritoras españolas (1900-1936)*, Madrid, Castalia.



- EPPS, Brad (2004): «The Queer Case of *Plumas de España*», en J. Robbins (ed.), *P/Herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell UP, pp. 146-182.
- EQUALITY NOW (2017): *The world's shame. The global rape epidemic. How Laws Around the World are Failing to Protect Women and Girls from Sexual Violence*, New York.
- ESCAJA, Tina (1995): «Transgresión poética. Transgresión erótica: sobre los ángeles terrenales en el *Devocionario* de Ana Rossetti», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 20.1-2, pp. 85-100. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27741242>
- (2000): «“Muerte de los primogénitos”: Ana Rossetti y la estética del SIDA», *Revista Hispánica Moderna*, 53, pp. 229-241. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30203618>
- (2004): «Framing the prayer book language and AIDS in *Devocionario*», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 120-132.
- (2009): «De “fuegos fatuos” al “coño azul”», en L. Von Der Walde (ed.), *Mujeres en la literatura. Escritoras*, México, Destiempos, pp. 359-385.
- (2013): «Ludismo y culto al miedo en el *Devocionario* de Ana Rossetti», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 189-210.
- ESCALADA, Rafael (2003): «El nacimiento de la Movida madrileña», en Dossier: «La Movida madrileña», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, pp. 7-14.
- ESCARIO, Pilar, ALBERDI, Inés y ACOTTO LÓPEZ, A. (1996): *Lo personal es político. El movimiento feminista en la Transición*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- ESPADA SÁNCHEZ, José (1989): *Poetas del sur*, Madrid, Espasa Calpe.
- ESTÉVEZ, Carmen (1990): *Relatos eróticos*, Madrid, Castalia.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús (2016): «Feminismo y Literatura. Acerca del canon y otras reflexiones», *Revista de Escritoras Ibéricas*, 4, pp. 9-41. DOI: <https://doi.org/10.5944/rei.vol.4.2016.17479>
- FERNÁNDEZ CASANOVAS, Beatriz e IGLESIAS VICENTE, Mercedes (eds.) (1988): *Relatos de mujeres*, Madrid, Popular.

- FERNÁNDEZ PALACIOS, Jesús (1985): «Entrevista a Ana Rossetti», en A. Rossetti, *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión, pp. 9-15.
- (1985), «Ana Rossetti: Tempestad y pasión», *Andana*, Cádiz, junio de 1985, p. 28.
- FERNÁNDEZ RUBIO, Andrés (1985): «Ana Rossetti: “Solo puedo ser desobediente”». *El País*, 16 de diciembre de 1985. [https://elpais.com/diario/1985/12/16/cultura/503535609\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1985/12/16/cultura/503535609_850215.html) (fecha de consulta: 25/02/2020)
- (1987): «Ana Rossetti: El mundo por montera», *El País*, 8 de marzo de 1987, pp. 32-33.
- FERNÁNDEZ TORRES, Fernando (2014): «La homosexualidad en la música de la Movida madrileña: ¿A quién le importa?», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, pp. 77-90.
- FERRADÁNS, Carmela (2001): «De seducción, perfume y ropa interior: poesía y publicidad en la España contemporánea», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26.2, pp. 95-113. Disponible en: [https://digitalcommons.iwu.edu/hispstu\\_scholarship/23/](https://digitalcommons.iwu.edu/hispstu_scholarship/23/)
- (2004): «Reflections on a Woman’s Eye: Ana Rossetti on the Wrappings of Desire», en J. Robbins (ed.), *P/herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell University Press, pp. 223-239.
- (ed. y trad.) (2014): *Incessant Beauty: A Bilingual Anthology. Spanish/English by Ana Rossetti*, New York, 2Leaf Press.
- FOUCAULT, Michel (2003 [1984]): *Historia de la Sexualidad. Vol. 2, El uso de los placeres*, M. Soler (trad.), Madrid, Siglo XXI.
- FREIXAS, Laura (ed.) (1996): *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.
- (2000): *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino.
- FUENTES, Carmen (1981): «Ventura y aventura del premio», *ABC*, 29 de enero de 1981, p. 29  
<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1981/01/29/037.html> (fecha de consulta 25/02/2021)
- FUERTE, Gloria (1980): *Historia de Gloria*, Madrid, Cátedra.

- (1995): *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra.
- FUSI, Juan Pablo (1991): «La cultura de la Transición», *Revista de Occidente*, 122-123, pp. 37-64.
- GALLEGO DÍAZ, Soledad y CUADRA, Bonifacio de la (1981): *Del consenso al desencanto*, Madrid, Saltés.
- GALLERO, José Luis *et al.* (1991): *Solo se vive una vez: esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Madrid, Árdora ediciones.
- GARCÍA, Concha (1999): «Poetas españolas en el fin de siglo», *Ínsula*, 630, pp. 7-14.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2012): *La literatura y sus demonios. Leer la poesía social*, Madrid, Castalia.
- (2017): *Los autores como lectores. Lógicas internas de la literatura española contemporánea*, Madrid, Marcial Pons.
- (2017): «Los novísimos y la construcción de la ciudad democrática», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y posguerra en España. Relaciones literarias, culturales y sociales*, Madrid, Visor, pp. 161-182.
- GARCÍA BAENA, Pablo (1987): «Una cierta sonrisa», *ABC*, 14 de marzo de 1987, p. 44.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1992): *Filología y mística: San Juan de la Cruz, Llama de amor viva*, Madrid, Espasa Calpe. Disponible en: [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Victor\\_Garcia\\_de\\_la\\_Concha.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Victor_Garcia_de_la_Concha.pdf)
- GARCÍA LARA, Fernando (2000): «Sucintas apostillas al erotismo literario español», en M. Ledesma Pedraz (ed.), *Erotismo y literatura*, Jaén, Servicio de Publicaciones Universidad de Jaén, pp. 51-60.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1989): «Última y penúltima poesía española», *República de las Letras*, 24, pp. 186-193.
- (1992): *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
- (ed.) (1996): *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada, Renacimiento. pp. 294-306.
- (1997): «Devocionario», 26 de diciembre de 1997, *ABC*, p. 19.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1993): *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación provincial de Granada.

- GARCÍA NAHARRO, Francisco (2012): «Cultura, subcultura, contracultura “Movida” y cambio social (1975-1985)», en C. Zubiela Navajas y D. Iturriaga Barco (eds.), *Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Logroño, Coétanea, pp. 301-309.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.) (1996): *La nueva poesía (1975-1992)*, *Poesía española*, vol. 10, F. Rico (dir.), Barcelona, Crítica.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (ed.) (2019): *Insumisas: Poesía crítica contemporánea de mujeres*, Madrid, Baile del sol.
- GARCÍA-TORVISCO, Luis (2012): «La Luna de Madrid. Movida, posmodernidad y capitalismo cultural en una revista feliz de los ochenta», *MLN Hispanic Issue*, 127. 2, pp. 364-384. DOI: <https://doi.org/10.1353/mln.2012.0074>
- GATELL, Angelina (ed.) (2006): *Mujer que soy. La voz femenina en la poesía social y testimonial de los años cincuenta*, Madrid, Bartleby.
- GAYLORD, Mary y MAYHEW, Jonathan (2012): «Spain, poetry of», en R. Greene (ed.), *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Oxford, Princeton University Press, pp. 1340-1343.
- GONZÁLEZ, Ángel (2001): *Palabra sobre palabra. Obra completa (1956-2001)*, Barcelona, Seix Barral.
- GRACIA GARCÍA, Jordi (2006): «La reoca de los premios», *Revista de Libros*, 114.
- y RUIZ CARNICER, Miguel Ángel (2001): *La España de Franco (1939-1975). Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis.
- y RÓDENAS, Domingo (2011): *Historia de la literatura española*, Vol. 7, *Derrota y restitución de la modernidad 1939-2000*, Barcelona, Crítica.
- GRANDÍO SEOANE, Emilio (2017): «Sobre la Transición democrática y el siglo XXI. Nuevos caminos, nuevas fórmulas», *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, 35, pp. 241-264. Disponible en: <https://revistas.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/17979/18338>
- GREEN, Otis H. (1968): *Spain an the Western Tradition*, Madison, University of Wisconsin Press.
- GRIMAL, Pierre (1993 [1981]): *Mitología griega y romana*, F. Payarols (trad.), Barcelona, Paidós.
- GUASH, Òscar (1995): *La sociedad rosa*, Barcelona, Anagrama.

- y MAS, Jordi (2015): «Proyectos corporales, género e identidad en España: del travestí al transexual (1970-1995)», en R. M. Mérida Jiménez y J. L. Peralta (eds.), *Las masculinidades en la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, pp. 61-77.
- GUZMÁN SIMÓN, Fernando (2008): *La poesía andaluza de la Transición (1966-1982): Revistas y Antologías*, Sevilla, Universidad de Sevilla.  
<https://idus.us.es/handle/11441/34118>
- HERAS BRETÍN, Rut de las (2015): «Literatura de placer ¿o de mercado?», *El País*, 20 de marzo de 2015  
[https://elpais.com/cultura/2015/03/12/babelia/1426190976\\_172005.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/12/babelia/1426190976_172005.html) (fecha de consulta: 19/02/2021)
- HERNANZ, Beatriz (2005): «Erotismo trascendido en la poesía de Ana Rossetti», en J. de Andrés Argente y R. García Rayego (eds.), *Di yo, di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*, Madrid, Devenir, pp. 93-100.
- HEVIA, Elena (1991): «Ana Rossetti, premio “La Sonrisa Vertical” de novela erótica», *ABC*, 5 de febrero de 1991, p. 55.
- IGLESIAS, Amalia (1989): «Ana Rossetti: ironía y emoción de un canto», *Zurgai*, pp. 6-10.
- IRAVEDRA, Araceli (ed.) (2016): *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor.
- (2018): «De qué hablamos cuando hablamos de compromiso: de nuevo sobre los poetas *novísimos*», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 27, pp. 585-615. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18300>
- IRIARTE, Ana (1997): *Safo (siglos VII/VI a. C.)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- IRIGARAY, Luce (1985 [1974]): *Speculum of the other woman*, G. C. Gill (trad.), New York, Cornell University Press.
- IZUTSU, Toshihiko (1997 [1983]): *Sufismo y taoísmo. Estudio comparativo de conceptos filosóficos clave. Volumen I Ibn Arabi*, A-H. Suárez Girard (trad.), Madrid, Siruela.
- JAREÑO, Claudia (2016): «Una democracia sexual: destape, liberación sexual y feminismo: ¿una combinación imposible?», en M. Á. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70*, Madrid, Visor, pp. 179-198.

- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría (ed.) (1987): *Panorama antológico de poetisas españolas (siglos XV al XX)*, Madrid, Torremozas.
- (ed.) (1989): *Breviario del deseo. (Poesía erótica escrita por mujeres)*, Madrid, Torremozas.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2020): «Democracia, identidad y cambio (En torno a la poesía española durante la Transición)», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20.2, Monográfico «Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI», pp. 79-92. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4448>
- JORGE, Guillermo de (2015): «Entrevista a Ana Rossetti», *Culturamas. La Revista de Información Cultural en Internet*. <http://www.culturamas.es/blog/2015/10/21/entrevista-a-ana-rossetti/> (fecha de consulta: 19/02/2021)
- JULIÁ, Santos (2017): *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- JÜNKE, Claudia (2014): «La *gauche divine* de Barcelona y la Movida madrileña», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, pp. 137-146.
- JURADO MORALES, José (2013): «Rossetti de ayer a hoy, con Gil de Biedma al fondo», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*. Madrid, Visor, pp. 9-19.
- KAPLAN, Ann (1983): «Is the gaze male?», *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London, Methuen, pp. 23-35.
- KEANE GREIMAS, Teresa (2010): «Ana Rossetti: du visuel au tactile», *L'ecphrasis dans la poésie espagnole (1898-1988)*, Limoges, Lambert-Lucas, pp. 117-132. Disponible en: [http://www.lambert-lucas.com/wp-content/uploads/2018/10/ecphrasis\\_poesie\\_espagnole\\_oa\\_tr.pdf](http://www.lambert-lucas.com/wp-content/uploads/2018/10/ecphrasis_poesie_espagnole_oa_tr.pdf)
- KIRKPATRICK, Susan (1991): *Las románticas: escritoras y subjetividad en España (1835-1850)*, Madrid, Cátedra.
- (ed.) (1992): *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia.
- KRUGER-ROBBINS, Jill (1997): «Poetry and film in postmodern Spain: the case of Pedro Almodóvar and Ana Rossetti», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*,

- 22.1-2, pp. 165-179. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/27741354>
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán (2009): *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*, Madrid, Devenir.
- (2017): *Culpables por la literatura. Imaginación, política y contracultura en la Transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal
- (2020): «Una urna puede ser el mejor preservativo. Porno-política y tecno-democracia en la Transición española, entre el destape y la Constitución», *Mélanges de la casa de Velázquez*, 50.1, Dossier: «Genre, sexualités et démocratie», pp. 85-114. Disponible en: <https://journals.openedition.org/mcv/12191>
- LAFOLLETTE MILLER, Martha (1995): «The Fall from Eden: Desire and Death in the Poetry of Ana Rossetti», *Revista de Estudios Hispánicos*, 29.2, pp. 259-278.
- (1997): «Ana Rossetti and the Wilde Connection: Disturbing Gender Polarity», *Romance Languages Annual*, 8, pp. 576-581.
- LAFUENTE LÓPEZ, Leticia (2017): «Entrevista a Ana Rossetti: por una educación en igualdad», *Learninglovers.org*, 26 de febrero de 2017. <https://learninglovers.org/2017/02/26/entrevista-a-ana-rossetti-por-una-educacion-en-la-igualdad/> (fecha de consulta: 10/02/2021)
- LANZ, Juan José (2007): *La poesía durante la Transición y la generación de la democracia*, Madrid, Devenir.
- (2008): «Luces de cabotaje: la poesía de la Transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio», *Monteagudo*, 13, pp. 25-48. Disponible en: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/67591/65101>
- LARUMBE GORRAITZ, María Ángeles (2002): *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- (2005), «El feminismo y la Transición española», *Laberintos*, 6, pp. 10-13. Disponible en: [http://pmayobre.webs.uvigo.es/pop/archi/profesorado/angeles\\_larumbe/fem\\_transicion.pdf](http://pmayobre.webs.uvigo.es/pop/archi/profesorado/angeles_larumbe/fem_transicion.pdf).
- LAVERGNE, Lucie (2015): «Erotisme et sacré dans *Devocionario* d'Ana Rossetti: interférences ou interactions?», en B. Hidalgo-Bachs (ed.), *Écritures poétique, écritures du sacré: interactions*, Paris, Michel Houdiard, pp. 1-8.

- LAWRENCE, D. H. (1979 [1953]): «Pornografía y obscenidad», P. Jubierre (trad.), *Camp de l'Arpa*, 64, pp. 7-11.
- LAWRENCE, D. H y MILLER, Henry (1981 [1967]): *Pornografía y erotismo*, A. Pellegrini (trad.), Barcelona, Editorial Argonauta.
- LECHADO, José Manuel (1993): *La Movida y no solo madrileña*, Madrid, Sílex
- LEGIDO-QUIGLEY, Eva (1999): «La erótica de Ana Rossetti: de la subversión festiva al tremendismo decadente, pasando por “el plumerío” posmoderno», en E. Legido-Quigley (ed.), *¿Que viva Eros? De la subversión posfranquista al thanatismo posmoderno en la narrativa erótica de escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Talasa, pp. 180-195.
- LENORE, Víctor (2018): *Espectros de la Movida. Por qué odiar los años 80*, Madrid, Akal.
- LLAMAS, Ricardo (comp.) (1995): *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo XXI.
- LLORENTE TORRES, Marina (2000): «El eros subversivo de la poesía de Ana Rossetti», en M. Llorente Torres (ed.), *Palabra y deseo, espacios transgresores en la poesía española, 1975-1990*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 103-126.
- LÓPEZ CABRALES, María del Mar (2000): «Lo mío no es la poesía, lo mío es escribir», en M. M. López Cabrales (ed.), *Palabras de mujeres: escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea, pp. 55-61.
- (2010): «Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 23. 1, pp. 79-92. Disponible en: [https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77765/EC\\_V23N1\\_079.pdf](https://kb.osu.edu/dspace/bitstream/handle/1811/77765/EC_V23N1_079.pdf)
- LÓPEZ MARTÍNEZ, Pedro (2006): «*La Sonrisa Vertical*»: una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002), Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia.
- LÓPEZ SUÁREZ, Mercedes (2009): *Tradición petrarquista y manierismo hispánico: de las antologías a Luis Martín de la Plaza*, Málaga, Universidad de Málaga.
- LÓPEZ-VEGA, Martín (2004): «¿Ha perdido la literatura española su sonrisa vertical?», *El cultural*. <https://www.elcultural.com/revista/letras/Ha-perdido-la-literatura-espanola-su-sonrisa-vertical/8936> (fecha de consulta: 26/02/2021)



- LÓPEZ VILAR, Marta (ed.) (2016): *(Tras)Lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*, Madrid, Bartleby.
- LOTH, David (1969): *Pornografía, erotismo y literatura*, F. Lida García (trad.), Buenos Aires, Paidós.
- LUIS, Leopoldo de (2000): *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, F. Rubio y J. Urrutia (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva.
- LUNA BORGE, Jose (1989): «Sobre la generación del setenta o el irresistible encanto de una escuela clásica», *Zurgai*, Monográfico «Poesía de los 70», pp. 10-13.
- LUSSÓN, Fernando (1988): «Ana Rossetti, en el balcón al nivel de la calle», *La Vanguardia*, 5 de marzo de 1988, p. 55.
- MAGINN, Alison (2002): «Female Erotica in Post-Franco Spain: The Will-to-Disturb», *Ciberletras*, 8, s/p. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/maginn.html>
- MAINER, José Carlos (1994): *De posguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- (ed.) (1998): *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.
- (2006): «La cultura de la Transición o la Transición como cultura», en C. Molinero (ed.), *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Ediciones Península, pp. 153-171.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar (1987): *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, Promociones y publicaciones universitarias.
- MANGINI, Shirley (1987): *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos.
- (1996): «Las vanguardias y el discurso del deseo», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. 3, *La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*, Barcelona-Puerto Rico, Anthropos-Universidad de Puerto Rico, pp. 177-212.
- MANNING MÚÑOZ, Tracy (2006): *Peripheral visions: Spanish women's poetry of the 1980's and 1990's*, Ohio, University of Ohio. Disponible en: [https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=osu1149000160&disposition=attachment](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1149000160&disposition=attachment)

- MARCUSE, Herbert (1983 [1953]): *Eros y civilización*, J. García Ponce (trad.), Madrid, Sarpe.
- MARTÍN, Salustiano (1988): «*Plumas de España*», *Reseña: Revista de Libros y Literatura*, 186, p. 41.
- MARTÍN GAITE, Carmen (2007 [1987]): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN DE SANTA OLALLA, Pablo (2013): *El Rey, la Iglesia y la Transición*, Madrid, Fundación Transición Española.
- MARTÍNEZ DE BUJANDA, Jesús (2016): *El Índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición española (1551–1819)*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- MARTÍNEZ-CARBAJO, Paloma (2008): «Marginalidad canónica: Ana Rossetti y su (re)interpretación de la “Lesbia” de Catulo», *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*, 8.1-2, pp. 6-20. Disponible en: <https://journals.tdl.org/cefiro/index.php/cefiro/article/view/157>
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2018): «Del erotismo en poesía», *InfoLibre*, 29 de junio de 2018. [https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2018/06/29/del\\_erotismo\\_poesia\\_84516\\_1821.html](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2018/06/29/del_erotismo_poesia_84516_1821.html) (fecha de consulta: 13/02/2021)
- MARTÍNEZ RUIZ, Florencio (1985): «*Indicios vehementes. (Poesía 1979-1984)*», *ABC*, 27 de abril de 1985, p. 55.
- (1987): «Aproximación al “boom” de la poesía femenina», en L. Jiménez Faro (ed.), *Panorama Antológico de Poetisas Españolas (siglos XV al XX)*, Madrid, Torremozas, pp. 9-21.
- (1987): «*Devocionario*», *ABC Literario*, 28 de marzo de 1987, p. 48.
- MARTÍNEZ SALMEÁN, Javier (2015): «Historia de la anticoncepción en España: del franquismo al siglo XXI», en Equipo Daphne (ed.), *Evolución de la anticoncepción en España: sociedad, salud y medios de comunicación*, Madrid, Aula médica, pp. 1-19.
- MASSOT, Josep (1991): «Ana Rossetti premio “La Sonrisa Vertical”: “No hay tanta libertad de costumbres como se dice”», *La Vanguardia*, 5 de febrero de 1991, p. 35-36. <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1991/02/05/pagina->

[35/33470488/pdf.html?search=Ana%20Rossetti%20premio%20La%20Sonrisa%20Vertical](https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjhh5.11) (fecha de consulta: 25/02/2021)

- MAYHEW, Jonathan (1995): «Gender Under Erasure: Contemporary Spanish Poetry Written by Women», *Revista de Estudios Hispánicos*, 29.2, pp. 335-347. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjhh5.11>
- MCCOY, Christina. I. (2009): «Entrevista a Ana Rossetti», *Pterodáctilo. Revista de Arte, Lingüística y Cultura*, 6, pp. 1-9.
- MEDINA PUERTA, Carmen (2020): «*Plumas de España* (1988), de Ana Rossetti: una novela sobre la transición sentimental española», en M. Á. Naval y J. L. C. Carilla (eds.), *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria*, Madrid, Visor, pp. 259-276.
- (2020): «El tema de la maternidad en las poetisas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero», *Artifara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20.2, Monográfico «Poéticas frente a frente. España, siglos XX y XXI», pp. 183-204. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4417>
- (2020): «“Construir la poesía como una enfermedad de la piel”. La representación del VIH/sida en la España democrática», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 16.2, pp. 169-189. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.16424>
- (2021): «La relación literaria de Pablo García Baena y Ana Rossetti», en D. Cerrato (ed.), *Escritoras y personajes femeninos en relación*, Madrid, Dykinson, pp. 823-838.
- (2022): «“Labios míos temblando, del precioso regalo de tu mano, tiñéndose”: la huella de Pablo García Baena en el *Devocionario* de Ana Rossetti», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 575-593. DOI: <https://10.5944/signa.vol31.2022.29420>
- MENDE, Susanna (1999): *Treulosigkeiten. Erotische Erzählungen*, Tübingen, Konkursbuchverlag.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2015): *Transbarcelonas: cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*, Barcelona, Bellaterra.
- MERINO CLAROS, Emilia (2014): «La Movida y sus “secuelas” en la obra narrativa de Eduardo Mendicutti», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida*

- revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, pp. 115-125.
- MERINO MADRID, Antonio (2015): *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Madrid, UNED. Disponible en: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Amerino>
- MIGUEL, Luna (ed.) (2013): *Sangrantes*, Madrid, Origami.
- MILLÁS, Jaime (1980): «Ana Rossetti: “Hemos perdido el sentido del rito”. Declaraciones de la ganadora», *El País*, 17 de junio de 1980. [https://elpais.com/diario/1980/06/17/cultura/330040807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1980/06/17/cultura/330040807_850215.html) (fecha de consulta: 18/02/2021)
- MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA (1953): «Concordato entre España y la Santa Sede», «Boletín Oficial del Estado» núm. 292, de 19 de octubre de 1953, pp. 6230-6234. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1953-13848>.
- MIRA, Alberto (1993): «Esta noche Sida. Comentarios a algunos tratamientos del SIDA en prensa y televisión», en J. V. Aliaga y J. M. G. Cortés (eds.), *De amor y rabia. Acerca del arte y el SIDA*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 145-162.
- (1999): *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, Barcelona, Tempestad.
- (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelona y Madrid, Egales.
- MIRIZIO, Annalisa (2000): «Del carnaval al drag. La extraña relación entre masculinidad y travestismo», en Á. Carabí y M. Segarra (eds.), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria, pp. 133-150.
- MIRÓ, Emilio (1981): «Dos premios para dos nuevas voces: Blanca Andreu y Ana Rossetti», *Ínsula*, 418, p. 6.
- MOI, Toril (2006 [1988]): *Teoría literaria feminista*, A. Bárcena (trad.), Madrid, Cátedra.
- MOIX, Ana María (1992): «Erotismo y literatura», en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (eds.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular. Siglos XI al XX*, Madrid, Tuero, pp. 199-208.

- MOIX, Terenci (1970): *El sadismo de nuestra infancia*, Barcelona, Kairós.
- MOLINERO, Carme (ed.) (2006): *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Ediciones Península.
- MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía (2000): «La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética», en F. Sevilla Arroyo y C. Alvar Ezquerro (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, pp. 169-177. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_4\\_020.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_020.pdf).
- MOURA, Beatriz de (2000): «La experiencia interior», en M. Ledesma Pedraz (ed.), *Erotismo y literatura*, Jaén, Universidad de Jaén, pp. 145-156.
- MORA, Ángeles (2015): *Ficciones para una autobiografía*, Madrid, Bartleby.
- (2017): «Ana Rossetti, siempre reinventándose», *InfoLibre*, 26 de mayo de 2017, [https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2017/05/26/ana\\_rossetti\\_de\\_udas\\_contraidas\\_65573\\_1821.html](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/05/26/ana_rossetti_de_udas_contraidas_65573_1821.html) (fecha de consulta: 26/05/2021)
- MORA, Gabriela (1982): «Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas», en G. Mora y K. S. Van Hooft (eds.), *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Michigan, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, pp. 2-13.
- MORALEJO, Juan J. (2010): «Influencia de los mitos clásicos en los poetas novísimos», en J. A. López Férez (ed.), *Mitos clásicos en la literatura española e hispanoamericana del siglo XX*, Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 365-395.
- MORALES BENITO, Lidia (2021): «Entre euforia y aburrimiento: la poesía dislocada de la Movida», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 846, Dossier: «La Movida, cuarenta años después». Disponible en: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/entre-euforia-y-aburrimiento-la-poesia-dislocada-de-la-movida/>.
- MORALES RIVERA, Santiago (2017): *Anatomía del desencanto. Humor, ficción y melancolía en España 1976-1998*, Indiana, Purdue University.
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora (2015): *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI.
- MOREIRAS MENOR, Cristina (1997): «Ana Rossetti y la cultura del espectáculo», *Castilla: Estudios de Literatura*, 22, pp. 107-121. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/14003>
- MORGADES, Lourdes (1991): «Ana Rossetti cree que el premio “La Sonrisa Vertical”

- cambia su cotización», *El País*, 6 de febrero de 1991. [https://elpais.com/diario/1991/02/06/cultura/665794805\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1991/02/06/cultura/665794805_850215.html) (fecha de consulta: 25/02/2021)
- MULVEY, Laura (1999): «Visual Pleasure and Narrative Cinema», en L. Braudy y M. Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, New York, Oxford University Press, pp. 833-844.
- MUÑOZ PUELLES, Vicente (1995): *Infiernos eróticos. La colección Berlanga*, Valencia, La Máscara.
- NAHARRO CALDERÓN, José María (1994): «Cuerpos con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano», *España Contemporánea*, 7.2, pp. 83-96. Disponible en: <https://kb.osu.edu/handle/1811/81274>
- NASH, Mary (2015): «Vencidas, represaliadas y resistentes: las mujeres bajo el orden patriarcal franquista», en J. Casanova (ed.), *Cuarenta años con Franco*, Barcelona, Crítica, pp. 191-227.
- NAVAJO, Ymelda (ed.) (1982): *Doce relatos de mujeres*, Madrid, Alianza.
- NAVAL, María Ángeles (2020): «Tradiciones y vías de institucionalización de la poesía escrita por las mujeres desde 1980», *Romance Notes*, 60. 1, pp. 59-67. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/765684/pdf>
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa (2018): «Vías de acceso a la literatura española de los años ochenta: la primera poesía de Ana Rossetti», en E. Alonso Valero y L. García Montero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, pp. 69-85.
- NICHOLS, William J. y SONG, H. Rosi (2014): *Toward a cultural archive of la Movida: back to the future*, Fairleigh, Dickinson University.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2004): *Narradoras españolas en la Transición política: textos y contextos*, Madrid, Espiral Hispanoamericana.
- NOLTE, Julia (2014): «“Todo era arte. Fany era arte”. La Movida como acción», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neuman, pp. 27-35.
- NÚÑEZ, Aníbal (1987): *Cristal de Lorena*, Málaga, Newman.
- NÚÑEZ, Antonio (1986): «Encuentro con Ana Rossetti», *Ínsula*, 474, pp. 1-12.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995 [1940]): *Estudios sobre el amor*, Madrid, EDAF.

- ORTIZ HERAS, Manuel (2004): «Historiografía de la Transición», en VV. AA., *La Transición a la democracia en España. Historia y fuentes documentales*, Guadalajara, ANABAD, pp. 223-242.
- OTERO, Manuel y Juan Ramón TORREGOSA (eds.) (1990): *Antología de la lírica amorosa*, Barcelona, Vicens-Vives.
- PALOMERO, Mari Pepa (ed.) (1987): *Poetas de los 70. Antología de poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.
- PARDO DE NEYRA, Xulio (2017): «Literatura y pornografía vs. erotismo y literatura: hacia una semiótica de la obscenidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 26, pp. 447-467. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol26.2017.19963>
- PARTZSCH, Henriette. (2004): «“La ginebra cimbrea visiones y deseos”: Ana Rossetti», en C. Sambró Granados (ed.), *La tradición del alba en la poesía española del siglo XX*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 307-317.
- PASAMAR, Gonzalo (2015): «¿Cómo nos han contado la Transición? Política, memoria e historiografía (1978-1996)», *Ayer*, 99, pp. 225-249. Disponible en: <https://revistaayer.com/articulo/262>
- PATRÓN SÁNCHEZ, Marina (2018): «Ana Rossetti: “Cada libro tiene su poética, cada libro tiene su universo, su sentido”», *Temblor. Asidero poético*. <https://temblorpoesia.com/ana-rossetti-libro-poetica-libro-universo-sentido> (fecha de consulta: 10/02/2021)
- PAYERAS GRAU, María (2013): «Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 111-142.
- PAZ, Octavio (1974): *Teatro de signos. Transparencias*, Madrid, Fundamentos.
- (1994): *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral.
- PELLEGRINI, Aldo (1981): «Lo erótico como sagrado», en H. Miller, *Pornografía y obscenidad. La obscenidad y la ley de reflexión*, A. Pellegrini (trad.), Barcelona, Argonauta.
- PEÑA ARDID, Carmen (2015): «Significantes ambiguos de la libertad. La reflexión sobre el sexo, el destape y la pornografía, *Vindicación feminista (1976-1979)*», *Letras Femeninas*, 41.1, pp. 102-124.

- (2019): «Introducción. El estudio cultural de la Transición y su apoyo en la Historiografía», en C. Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Los libros de la Catarata, pp. 7-44.
- (2020): «Breve reflexión sobre las escritoras y el canon literario. Las novelistas de los siglos XX y XXI en las historias de la literatura española actual», en M. Á. Naval López y J. L. Calvo Carilla (eds.), *Narrativas disidentes (1968-2018). Historia, novela, memoria*, Madrid, Visor, pp. 35-62.
- PÉREZ, Antonio (2021): «Las míticas noches de la Malasaña de los 80 y los 90 en el Café Manuela: tertulias, música, poesía, porros y alcohol», *El diario*, 8 de septiembre de 2021.  
[https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/noticias/miticas-noches-malasana-80-90-cafe-manuela-tertulias-musica-poesia-porros-alcohol\\_1\\_8280222.html](https://www.eldiario.es/madrid/somos/malasana/noticias/miticas-noches-malasana-80-90-cafe-manuela-tertulias-musica-poesia-porros-alcohol_1_8280222.html)  
 (fecha de consulta 05/10/2021).
- PÉREZ, Janet (1991): «Characteristics of erotic brief fiction by women in Spain», *Monographic Review/ Revista Monográfica*, 7, Monográfico «Hispanic Marginal Literatures; The Erotic, The Cómics, Novela Rosa», pp. 173-195.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (2001): «Ana Rossetti, cronista del paraíso (“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”)», en F. Díaz Castro (ed.), *Comentario de textos, poetas del siglo XX*, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- (2013): «“El nombre de la rosa”. (Pequeña divagación sobre magia y poesía a propósito de Ana Rossetti)», en J. Jurado Morales (ed.), *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, Madrid, Visor, pp. 69-109.
- PÉREZ ESTRADA, Rafael (ed.) (1985): «Del goce y de la dicha. Poesía erótica», *Litoral. Revista de la Poesía y el Pensamiento*.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (2007): *Queer Transitions in Contemporary Spanish culture. From Franco to la Movida*, Albany, State University of New York Press.
- PÉREZ SERRANO, Julio (2007): «La Transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico», en R. Quirosa-Cheyrouze (coord.), *Historia de la Transición española. Los inicios del proceso democratizador*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 61-76.



- (2011): «Democracia y feminismos: la lucha por la liberación de la mujer en la Transición española, 1975-1983», en M. C. Chaput (ed.), *Masculin/féminin en transition: Espagne, 1970-1986*, Paris, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, pp. 11-24.
- (2016): «Funcionalidad y límites de la Transición a la democracia como paradigma historiográfico», en M. Á. Naval y Z. Carandell (eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años setenta*, Madrid, Visor, pp. 67-89.
- PETIT, Jordi y PINEDA, Empar (2008): «El movimiento de liberación de gays y lesbianas durante la Transición», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, pp. 171-197.
- PICORNELL, Mercè (2010): «¿De una España viril a una España travestí? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la Transición española hacia la democracia», *Feminismo/s*, 16, Monográfico «Género e imagen del poder en la historia contemporánea», pp. 281-304.  
DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2010.16.13>
- PLATERO MÉNDEZ, Raquel (2009): «Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización», *Política y Sociedad*, 46, pp. 107-128.  
Disponible en: <http://revistasculturales.ucm.es/index.php/POSO/article/download/POSO0909130107A/21860>
- POSADA KUBISSA, Luisa (2005): «La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray», en C. Amorós y A. de Miguel (eds.), *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización (Del feminismo liberal a la posmodernidad)*, Madrid, Minerva ediciones, pp. 253-288.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2004): «Poetas del 68 después de 1975...», *Anales de Literatura Española*, 17, pp. 159-183.
- (2020): «La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», pp. 61-75.

- PROFETI, María Grazia (1989): «*Plumas de España*, de Ana Rossetti», *Ínsula*, 505, p. 23.
- (trad.) (1994): *Imago passionis e altre poesie*, Firenze, Casa Editrice de Lettere.
- PUÉRTOLAS, Soledad (1996): «Literatura masculina», *El País*, 1 de septiembre de 1996.  
[https://elpais.com/diario/1996/09/01/opinion/841528810\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/09/01/opinion/841528810_850215.html) (fecha de consulta: 18/02/2021).
- PULIDO TIRADO, Genara (2017): «Mujeres poetas antologadas. El siglo XX en España», en R. Sánchez García y M. Gahete Jurado (coords), *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, Valencia, Tirant Humanidades, pp. 43-60.
- RAMÓN TORRIJOS, María del Mar (2018): «Desde la tradición hacia la ruptura: el nuevo sujeto poético femenino en las generaciones finales del siglo XX», en L. García Montero y E. Alonso Valero (eds.), *Poesía y democracia*, Barcelona, Castalia, pp. 153-177.
- REA, Michael C. (2001): «What Is Pornography?», *Noûs*, 35. 1, pp. 118-145. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/2671948>
- REBOIRAS, Ramón (2009): «Planeta Eros», *El País*, 7 de marzo de 2009.  
[https://elpais.com/diario/2009/03/07/babelia/1236386352\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2009/03/07/babelia/1236386352_850215.html) (fecha de consulta: 15/02/2021)
- REINA, Manuel Francisco (ed.) (2001): *Mujeres de carne y verso: antología femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid, La esfera de los libros.
- REINSTÄDLER, Janett (2018): «Todo bajo el sol y la luna: el *erotic turn* de la narrativa española a finales del siglo xx», en D. Ingenschay (ed.), *Eventos del deseo. Sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*, Frankfurt am Main-Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 217-230.
- REISZ, Susana (1990): «Hipótesis sobre el tema “escritura femenina hispanidad”», *Tropelías. Revista de Teoría de La Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 199–213. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.199012726](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199012726)
- (2006): «Las trampas de la mirada en la construcción de un sujeto lírico femenino (Ana Rossetti como paradigma)», en M. P. Celma Valero *et al.* (eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*, Vol. II,

- Imagen y palabra de mujer*, Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 221-241.
- REMACHA, Belén (2016): «La curiosa misoginia de la RAE», *El diario*, 5 de abril de 2016. [https://www.eldiario.es/cultura/rae-institucion-tradicionalmente-misogina\\_1\\_4075433.html](https://www.eldiario.es/cultura/rae-institucion-tradicionalmente-misogina_1_4075433.html) (fecha de consulta: 26/05/2021)
- RICHARDS, Michael (1999): *Un tiempo de silencio: la Guerra Civil y la cultura de la represión en la España de Franco, 1936-1945*, T. de Lozoya (trad.), Barcelona, Crítica.
- RIERA, Carme (1982): «Literatura femenina: ¿un ejemplo prestado?», *Quimera. Revista de Literatura*, 18, pp. 9-12.
- RÍO, Alejandra del, BELLO, Javier y JIMÉNEZ, Verónica (1994): «Conversación con Ana Rossetti», *Licantropía*, 2, pp. 67-71.
- RÍOS RUIZ, Manuel (1990): «Ana Rossetti, diez años édita», *Diario de Jerez*, 12 de mayo de 1990, p. 6.
- ROBBINS, Jill (2000): «Seduction, Simulation, Transgression and Taboo: Eroticism in the Work of Ana Rossetti», *Hispanófila*, 128, pp. 49-66.
- (2004): «An Introduction: Postmodern by Design: Spectacle, Fashion, and Fashion Plates in Post-Franco Spain», en J. Robbins (ed.), *P/Herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell UP, pp. 31-62.
- (2009): «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: *Plumas de España*, de Ana Rossetti», *Lectora*, 15, pp. 135-158. Disponible en : <https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7179>
- (2011): *Crossing through Chueca. Lesbian Literary Culture in Queer Madrid*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- RODRIGUES, Denis (2012): *La Transition en Espagne. Les enjeux d'une démocratisation complexe (1975-1986)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (trad.) (2021 [2010]): *Safo. El canto lesbio*, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ CALLEALTA, Ana (2020): «Hijas de su tiempo: la integración poética femenina», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico: «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», pp. 17-26. Ejemplar completo disponible en: <https://www.studia-iberica->

[americana.com/data/100172/assets/Issues/Siba2020@1605790541210.pdf](http://americana.com/data/100172/assets/Issues/Siba2020@1605790541210.pdf)

- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos (2005): «Literatura, Moda y Erotismo (II)», *Revista Laberinto*, 19, pp. 29-41.
- (2017 [1974]): *Teoría e historia de la producción ideológica. 1. Las primeras literaturas burguesas* (s. XVI), Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria (2020): «Devocionario (1985) de Ana Rossetti o la erotización del cuerpo de Cristo». *Crisol*, 11, pp. 1-15. Disponible en: <http://crisol.parisnanterre.fr/index.php/crisol/article/view/239>
- ROMERA CASTILLO, José (1989): «Un Eros literario: el Eros fálico en la poesía española actual», en C. López Alonso *et al.* (eds.), *Eros literario. Actas del Coloquio celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense en diciembre de 1988*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 365-377.
- ROS FERRER, Violeta (2020): *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- ROSAL NADALES, María (2006): *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*, Granada, Universidad de Granada. Disponible en: <https://digibug.ugr.es/handle/10481/1006>
- (ed.) (2006): *Con voz propia. Antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1975-2005)*, Sevilla, Renacimiento.
- (ed.) (2007): *Carnavalización y poesía: subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti*, Córdoba, La manzana poética.
- (2011): «Poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX», *Itinerarios* 13, pp.157-167. Disponible en: <http://itinerarios.uw.edu.pl/poesia-espanola-escrita-por-mujeres-a-finales-del-siglo-xx/>
- ROSAS, Yolanda (2007): «Entrevista a Ana Rossetti», *Alba de América: Revista Literaria*, 24, 49-50, pp. 637-640.
- (2012): «Eros en la poesía de Ana Rossetti», *Revista Carácter*, 1.1, pp. 143-159.
- ROSSETTI, Ana (1985): *Indicios vehementes*, Madrid, Hiperión.
- (1988): *Plumas de España*, Barcelona, Seix Barral.
- (1988): «La sortija y el sortilegio», en *Cuentos eróticos*, L. Freixas (ed.), Barcelona: Grijalbo, pp. 153-168.
- (1991): *Alevosías*, Barcelona, Tusquets.

- (1994): «Lectura comentada de poemas», en M. A. Muro (ed.), *Actas del Seminario de Filología Hispánica 1993*, Logroño, Consejería de Cultura, Deportes y Juventud del Gobierno de Rioja, pp. 87-110.
- (1997): *Una mano de santos*, Madrid, Siruela.
- (2002): «La noche de los enamorados», en A. Esteban (ed.), *Cuentos eróticos de verano*, Barcelona, Tusquets, pp. 109-125.
- (2004): *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)*, P. M. Viejo (ed.), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- ROUGEMONT, Denis (1986 [1939]): *El amor y Occidente*, A. Vicens (trad.), Barcelona, Kairós.
- RUANO, Joaquín (2012): «La aguja en el tintero. La imagen de las drogas en la poesía española de la Transición», en E. Raventós-Pons y A. Zamora (eds.), *Aportes recientes a la literatura y el arte españoles: estudios de crítica narrativa*, Lewiston-Queenston-Lampeter, The Edwin Mellen Press, pp. 97-118.
- RUIZ-COPETE, Juan de Dios (1988): «Plumas de España», *ABC*, 20 de agosto de 1988, p. 38. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19880820-38.html> (fecha de consulta: 25/02/2021)
- SÁEZ, Adrián J. (2020): «“No merece la pena vivir tanto”: las drogas en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Artífara: Revista de Lenguas y Literaturas Ibéricas y Latinoamericanas*, 20.1, pp. 315-324. DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4290>
- SAFO (2020): *Poemas y testimonios*, en A. Luque Ortiz (trad.), Barcelona, Acantilado.
- SALDAÑA, Francisco (1991): «Dialogando con las escritoras españolas Marina Mayoral y Ana Rosetti», en J. Arancibia *et al.* (eds.), *Literatura femenina contemporánea de España*, Westminster, Instituto Literario y Cultural Hispánico, pp. 209-217.
- SALDAÑA, M<sup>a</sup> Nieves (2016): «Violencia contra la mujer, “Crímenes de honor” y prácticas culturales y religiosas perjudiciales: estándares internacionales de derechos humanos adoptados por las Naciones Unidas», en N. Montesinos Sánchez y B. Souto Galván (coords.), *Laicidad y creencias. Feminismo/s*, 28, pp. 91-132. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2016.28.04>
- SALVADOR, Álvaro (2008): *Suena una música (Antología 1971-2008)*, Sevilla, Renacimiento.

- SAMANIEGO, Fernando (1978): «Lindsay Kemp: “Mi teatro tiene el peligro del circo y la pasión del rock”», 13 de enero de 1978, *El País*. [https://elpais.com/diario/1978/01/13/cultura/253494002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/01/13/cultura/253494002_850215.html) (fecha de consulta: 25/02/2021)
- (1978): «Lindsay Kemp: “Estar en escena es como hacer el amor con el público”», 27 de octubre de 1978, *El País*. [https://elpais.com/diario/1978/10/27/cultura/278290806\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1978/10/27/cultura/278290806_850215.html) (fecha de consulta: 25/02/2021)
- SÁNCHEZ DUEÑAS, Blas (2001): «Transgresión de mitos clásicos en la obra poética de Ana Rossetti», en M. Porro Herrera (ed.), *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de código en la literatura española. Escritura, lectura, textos (1001-2000): III Reunión Científica Internacional (Córdoba, diciembre 1999)*, Córdoba, Servicio de Publicaciones Universidad de Córdoba, pp. 301-314.
- SÁNCHEZ MENÉNDEZ, Javier (1987): «Las diosas bancas», *ABC*, 9 de octubre de 1987, p. 34. <https://www.abc.es/archivo/periodicos/abc-sevilla-19871009-18.html> (fecha de consulta: 11/02/2021)
- SANZ, Marta (2013): *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama.
- (2016): *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- SARABIA, Rosa (1996): «Ana Rossetti y el placer de la mirada», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20.2, pp. 341-360. <https://www.jstor.org/stable/27763287>
- SAVAL, Lorenzo y GARCÍA GALLEGO, J. (eds.) (1986): «Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea», *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*.
- SCARANO, Laura (2020): «La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: hermandades, redes y antologías de género», *Studia Iberica et Americana*, 7, Monográfico «Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos», pp. 35-60.
- SCHIMMEL, Annemarie (2007 [2003]): *Introducción al sufismo*, Barcelona, Kairós.
- SENÍS FERNÁNDEZ, Juan (2006): «Las diosas blancas de carne y verso tienen la palabra: canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres», en M. P. Celma Valero y C. Morán Rodríguez (eds.), *Con voz propia. La mujer en la*

- literatura española de los siglos XIX y XX*, Vol. II: *Imagen y palabra de mujer*, Valladolid, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua. Junta de Castilla y León, pp. 281-289.
- SERVODIDIO, Mirella (1992): «Ana Rossetti's Double-Voiced Discourse of Desire», *Revista Hispánica Moderna*, 45.2, pp. 318-327. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30203350>
- SHERNO, Sylvia (1995): «Ana Rossetti o el jardín del deseo erótico», en J. B. Monleón (ed.), *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, pp. 295-314.
- SILES, Jaime (1989): «Estética novísima y novísimos», *Ínsula*, 505, pp. 9-14.
- (1991): «Dinámica poética de la última época», *Revista de Occidente*, 122-123, pp. 149-169.
- SMITH, Paul Julian (1996): «Fatal Strategies: The representation of AIDS in the Spanish State», en P. J. Smith (ed.), *Vision Machines. Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93*, London-New York, Verso, pp. 101-127.
- (1997): «La representación del SIDA en el Estado Español: Alberto Cardín y Eduardo Haro Ibars», en X. M. Buxán (ed.), *ConCiencia de un singular deseo: estudios lesbianos y gais en el Estado español*, Barcelona, Laertes, pp. 301-321.
- SONTAG, Susan (1979 [1970]): «La imaginación pornográfica», *Camp de l'Arpa*, R. Arqués (trad.), 64, pp. 21-24.
- (1984 [1966]): «Notas sobre lo camp», *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral
- (1989): *AIDS and its metaphors*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- STRAUBINGER, Monseñor Juan (1991): *La Santa Biblia, Tomo I Antiguo Testamento*, Buenos Aires, Club de lectores.
- SUBIRATS, Eduardo (2002): «Transición y espectáculo», en E. Subirats (ed.), *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 71-85.
- SUQUET, Mirta (2015): «Memoria y resistencia. La escritura femenina del VIH/sida en la literatura hispanoamericana», en A. Calderón, K. Kumor y K. Moszczy Ska-Dürst (eds.), *¿La voz dormida? Memoria, identidad y género en las literaturas hispánicas*, Varsovia, Universidad de Varsovia, pp. 271-299.

- (2015), *Rostros del VIH/SIDA. Enfermedad e identidad en las narrativas del yo latinoamericanas: perspectiva comparada*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- TÉLLEZ RUBIO, Juan José (1993): «Está sola y busca –Aproximaciones hacia la poesía de Ana Rossetti–», *Zurgai*, pp. 82-87.
- TERRASA MATEU, Jordi (2008): «La legislación represiva», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal: la homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona, Egales, pp. 79-107.
- TORRAS, Meri (ed.) (2009): *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*, Barcelona, Castalia.
- TOUTON, Isabelle (2019): «Las narradoras en el campo literario en España», *Intrusas. 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 11-79. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/37/30/touton.pdf>
- TRABA, Marta (1981): «Hipótesis sobre una escritura diferente», *Quimera. Revista de Literatura*, 13, pp. 9-11
- TUSQUETS EDITORES (2004): «Tusquets suspende temporalmente el Premio “La Sonrisa Vertical”, tras 26 años de existencia», *El País*, 24 de mayo de 2004. [https://elpais.com/elpais/2004/05/24/actualidad/1085386626\\_850215.html](https://elpais.com/elpais/2004/05/24/actualidad/1085386626_850215.html) (fecha de consulta 11/02/2021)
- UGALDE, Sharon Keefe (1990): «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti», *Siglo XX/20th Century*, 7.1-2, pp. 24-29.
- (ed.) (1991): *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo veintiuno.
- (2004): «Theater and Performance in *Los Devaneos de Erato*», en J. Robbins (ed.), *P/Herversions: Critical Studies of Ana Rossetti*, Lewisburg, Bucknell UP, pp. 63-87.
- (ed.) (2007): *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*, Madrid, Hiperión.
- UGARTE PÉREZ, Javier (2008): «Introducción», en F. J. Ugarte Pérez (coord.), *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la Transición*, Barcelona-Madrid, Egales, pp. 13-47
- UMBRAL, Francisco (1977): «Bibí Andersen», *El País*, 28 de octubre de 1977.



- [https://elpais.com/diario/1977/10/28/sociedad/246841208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/10/28/sociedad/246841208_850215.html) (fecha de consulta: 25/02/2021)
- (1982): «Las nuevas novelistas», *El País*, 9 de enero de 1982, p. 19. [https://elpais.com/diario/1982/01/09/sociedad/379378808\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1982/01/09/sociedad/379378808_850215.html) (fecha de consulta: 11/02/2021)
- URRERO PEÑA, Guzmán (2003): «Movida, carnaval y cultura de masas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 636, Dossier «La Movida madrileña», pp.15-30.
- VALIS, Noël (2004): «The “Cursilería” of camp in Ana Rossetti’s *Plumas de España*», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 1, pp. 57-68.
- VALLS, Fernando (1989): «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, p. 13.
- (1991): «La literatura erótica en España entre 1975 y 1990», *Ínsula*, 530, pp. 29-30.
- VARGAS LLOSA, Mario (2001): «Sin erotismo no hay gran literatura», *El País*, 4 de agosto de 2001, [https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715\\_786318.html](https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477562715_786318.html) (fecha de consulta: 25/02/2021)
- VARO BAENA, Antonio (2018): «La poesía de encuentro de Pablo García Baena», en F. Morales Lomas y R. Sánchez García (eds.), *La poesía de Pablo García Baena*, Granada, Comares, pp. 33-45.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y MORENO MENGÍBAR, Andrés (1997): *Sexo y razón. Una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*, Madrid, Akal.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1967): *Una educación sentimental*, Barcelona, El bardo.
- (1985): *Crónica sentimental de la Transición*, Barcelona, Planeta.
- (1985): *El pianista*, Barcelona, Seix Barral.
- (2001 [1998]): *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*, Barcelona, Mondadori.
- VEGAS, Valeria (2018): «Historia del *Pasapoga*, un lugar de leyenda», *Jot Down*, febrero de 2018, <https://www.jotdown.es/2018/02/historia-del-pasapoga-un-cabaret-de-leyenda/> (fecha de consulta: 15/06/2021)

- (2019): *Vestidas de azul: análisis social y cinematográfico de la mujer transexual en los años de la Transición española*, Sevilla, Dos bigotes.
- VIEJO, Paul M. (2004): «Introducción», en A. Rossetti, *La ordenación (retrospectiva 1980-2004)*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, pp. 7-24.
- VILARÓS, Teresa M. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.
- VILLAMANDOS FERREIRA, Alberto (2004): «Fetichismo y religión en *Alevosías* de Ana Rossetti: el placer en la condena», *Ojáncano: Revista de Literatura Española*, 26, pp. 23-37.
- (2011): *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*, Pamplona, Laetoli.
- VILLÁN, Javier (1983): «Ana Rossetti: el encanto barroco de la ambigüedad», *Sur dominical*, 3 de julio de 1983, p. 29.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1986): *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (ed.) (1992): *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor.
- (1999): *Madrid ha muerto. Esplendor y caos en una ciudad feliz de los ochenta*, Barcelona, Planeta.
- VIÑAS PIQUER, David (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel.
- WEICH, Horst y MAHLER, Andreas (1994): «Ana Rossetti: Ana y los ángeles de las pasiones», en D. Ingenschay et al. (eds.), *Abriendo caminos: la literatura española desde 1975*, Barcelona, Lumen, pp. 301-308.
- WILCOX, John C. (1989): «Observaciones sobre el *Devocionario* de Ana Rossetti», en G. Paolini (ed.), *La Chispa' 89: Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane University, pp. 335-344.
- WILDE, Óscar (2005): *Salomé*, P. Gimferer (trad.), Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- WINTER, Ulrich (2014): «El 23 F, la Movida y la Transición democrática. Lo político y lo cultural en un estado de emergencia», en F. Reza Links, C. Jünke y A. Gropper (eds.), *La Movida revisitada. Perspectivas actuales sobre un fenómeno cultural y transmedial*, Würzburg, Königshausen y Neumann, pp. 53-63.

- ZALDÍVAR, María Inés (1998): *La mirada erótica de una española y un chileno: Ana Rosetti y Gonzalo Millán*, Santiago de Chile, Red Internacional del Libro.
- ZAVALA, Iris M. (1983): «Inquisición, erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 2, pp. 509-529. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.1983.2.25>
- (1993): «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista» en M. Díaz-Diocaretz e I. M. Zavala (eds.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. I., *Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, pp. 27-76.

## **ANEXOS**

## ANEXO I

### **Entrevista a Ana Rossetti: «La crítica se empeña en decir que subvierto la tradición porque soy mujer»**

Esta entrevista se realizó en el marco del curso de verano «Poesía: una forma de resistencia», codirigido por los profesores y poetas Luis García Montero y Juan Carlos Abril, que tuvo lugar durante los días 20, 21, 22 y 23 de agosto de 2018 en la sede de Baeza de la UNIA. En torno al concepto de «resistencia» se articularon las reflexiones dedicadas a la poesía de los diferentes ponentes que participaron, Pedro Cerezo Galán, Ana Rossetti, Ángeles Mora, Esther Morillas, Justo Navarro, Ángelo Néstore, Marta Sanz y los propios directores. Por su parte, la escritora Ana Rossetti eligió, de entre la pluralidad de posturas desde las que puede abordarse el concepto de «resistencia», la perspectiva de género en su conferencia sobre la trayectoria literaria y vital de Carmen de Burgos «Colombine».

Carmen Medina Puerta: A propósito del título del curso «Poesía: una forma de resistencia», me gustaría preguntarle si para usted la poesía es una forma de resistencia.

Ana Rossetti: No exactamente o al menos yo entiendo la resistencia de otro modo. Como he formado parte de plataformas y asociaciones humanitarias he visitado zonas de conflicto, campos de refugiados y he estado en contacto con personas en situaciones adversas. Pues bien, a la poesía que se hace y se escucha en esos lugares, yo no la llamaría de resistencia sino de liberación porque da la oportunidad de acceder a otra realidad: la de la esperanza. Gracias a esas experiencias pude escribir «El equilibrio» e «Imperativo poético», ambos en *Llenar tu nombre* (2008). Por tanto, yo concibo la resistencia en el hecho de movilizarse, manifestarse, recaudar fondos, firmas, hacer denunciar y asumir riesgos. La poesía, si es que se produce, debiera ser solamente la consecuencia, el testimonio, por así decirlo, *a posteriori*. Si no, es una impostura ¿Hasta qué punto no es una apropiación indebida hablar de resistir cuando no hay oposición ni controversia? ¿Es lícito arrebatarnos la voz a las víctimas mientras permanecemos en nuestros privilegios? Personalmente, prefiero echarme a las calles que hacer de ventrílocua. Estas son las dudas y las preguntas que me hago en los primeros poemas de

*Deudas contraídas* (2016): «(des)Orden del día», «Efectos muy personales», «A pie de obra», «Declaración de principios» y «Bajada de defensas». Resumiendo, sea como sea y en todos los casos en que se produzca, yo creo que la poesía debe ser libertadora. Nos desliga de las fidelidades aprendidas, cuestiona lo que llamamos realidad, no nos somete a una sola interpretación, a un único relato, sino que suelta nuestra imaginación en inagotables posibilidades y libera al sentimiento proporcionándole otros cauces y formas.

C. M: En relación a su dilatada trayectoria literaria, considero que es una autora que justamente ha sabido muy bien huir de las distintas etiquetas que la crítica ha tratado de imponer a su obra a partir del cultivo de distintas temáticas, estilos y géneros: poesía, narrativa, ensayo e incluso ópera ¿Ha sido esta continua metamorfosis una forma de «resistir» al encasillamiento?

A. R: Es que yo no escribo ni en contra ni a favor de nada; yo no quiero demostrar nada. Si acepto algún encargo es, en primera instancia, porque creo que lo puedo abordar y, en segunda, porque considero que será una ocasión para explorar otros aspectos de mí misma. Con respecto a eso que dices de que he escapado a las etiquetas, bueno... hasta cierto punto. Porque lo que sí es cierto es que a las mujeres no se nos lee lo mismo que a los hombres, se nos exigen cosas distintas y se nos potencia o minimiza otras. Por ejemplo, de nosotras se valora mucho el que seamos trasgresoras. Pero no literariamente, no porque hayamos creado un estilo nuevo o hayamos roto alguna regla métrica o de composición. No. Se nos considera trasgresoras si algo de lo que decimos, aunque esté recogido en la literatura desde el código de Hammurabi, es visto como un atrevimiento si se pone en boca de una mujer.

C. M: Entonces, ¿Considera que se le encasilla?

A. R: Como mujer, sí. Eso no se les quita de la cabeza a los críticos y es un obstáculo porque no se nos lee igual que a los hombres.

C. M: Sí, justamente le quería preguntar por eso ya que ha venido a hablarnos de

Carmen de Burgos.

A.R: Claro, yo hablo –y hablaré– de todas las mujeres que sea con muchísimo gusto. Porque, sobre todo, lo que hay que tener en cuenta es que no estamos solas, que tenemos maestras y compañeras. Hoy voy a hablar de Carmen de Burgos, pero también de otras muchas mujeres que orbitaban a su alrededor porque no se puede hablar de cada una de nosotras como si fuéramos excepciones porque eso, además de ser muy peligroso, es mentira.

C. M: En esta línea, ¿Considera entonces que, tras casi un siglo después del camino trazado por esta pionera en las letras de autoría femenina, las mujeres siguen encontrando «resistencias» para encontrar un lugar en el canon literario?

A.R: Te voy a responder con un ejemplo muy claro. En mis talleres de lectura y género siempre utilizo un recorte de una página de crítica literaria. En este recorte hay dos críticas: una dedicada a la poesía de Ángel Petisme y otra a mi poesía. En la nota de Petisme hacen referencia a la escuela poética a la que pertenece y a sus influencias. En definitiva, lo insertan dentro de una tradición literaria. Mientras que en la nota que me dedican a mí se limitan a hacer apreciaciones sobre mi persona. Por ejemplo, dicen que soy «sexy»; pero obvian cualquier comentario sobre mi obra. No aluden a ninguna referencia ni generacional, ni estilística, ni siquiera mencionan el género literario que cultivo.

C.M: Como si hubiera emergido de la nada, ¿no?

A. R: Efectivamente, y eso no solo me perjudica directamente a mí, sino a todo el colectivo. Si no se tienen en cuenta nuestros antecedentes ni nuestra escuela es imposible que entremos en el canon porque no se nos reconoce ninguna genealogía.

C. M: Quisiera preguntarle sobre el asunto de la «escritura femenina», ¿Qué opina sobre la separación que a menudo se hace entre temáticas femeninas y «generales»?

A. R: Un claro ejemplo de que no debiera existir esta diferencia lo representa la propia Carmen de Burgos, quien no pensaba que los «temas de mujeres» fuesen inferiores. Ella aborda estos temas con profundidad y rigor. Por ejemplo, hace un estudio sobre la moda y en vez de hacerlo con frivolidad, lo aborda como la aportación femenina a la economía doméstica. De hecho, en su ensayo señala que la costura realmente fue un modo de subsistir para las mujeres de su época. En la moda, dice, es donde encuentran las mujeres la única oportunidad que tienen para expresarse artísticamente. Lo que inventan las mujeres cuando tienen pocos recursos para transformar los vestidos, demuestra una verdadera imaginación. Pero, además, la historia del traje no es baladí, a través de ella podemos seguir los cambios históricos, los usos y costumbres sociales, el sentido del gusto de una época. Por eso, Roberta Johnson y Maite Zubiaurre, muy acertadamente, incluyen en su *Antología del pensamiento feminista español* un artículo de Carmen de Burgos sobre la moda. Además, Carmen de Burgos también escribió libros de cocina; de hecho, cabe precisar que, junto al resto de su obra literaria, también fueron censurados posteriormente por Franco. Volviendo a la supuesta diferencia entre temas generales y temas femeninos, me parece muy ilustrativa la cita Carmen de Burgos a propósito del menosprecio que sufrieron sus libros de cocina: «Cuando un imbécil desea hacerme de menos me llama la ilustre autora de *¿Qué quiere comer usted hoy?*». Lo que vengo a demostrar es que, o sea, cuando las mujeres hablamos de política o de filosofía nos estamos metiendo en camisa de once varas, pero cuando escribimos sobre lo que se supone que son cosas de mujeres también nos hacen de menos. Sin embargo, cuando hay un conflicto bélico se recurre al trabajo de las mujeres para que los países sigan funcionando sin que se ponga en duda nuestras capacidades, aunque luego, cuando se acaba el conflicto debamos volver a las tareas «propias de nuestro sexo». Justamente de esta dicotomía y de la resistencia de las mujeres saharauis nace mi poema «Hacedoras de ciudades» de *Deudas contraídas*.

C. M: ¿Qué le ha motivado a dejar los asuntos intangibles como la propia materia poética, eje vertebrador de tu poemario *Llenar tu nombre* (2008), para dedicarse a la denuncia de la realidad social inmediata, aspecto que en su producción anterior no aparecía de forma tan evidente? En este sentido, considero que cuando tanto usted como los autores de la órbita de la generación novísima empezasteis a escribir y publicar, la



poesía social era una corriente de la cual os queríais distanciar por ser un movimiento agotado estéticamente. No obstante, en *Deudas contraídas* no dejó de ver cierta restauración de algunos de sus principios poéticos, desde la propia intención denunciadora hasta el estilo sobrio y directo que se aleja del neobarroquismo de su primera producción. ¿Es este acercamiento a temas políticos y sociales de índole global tanto por su parte, como por parte de otras poetas de tu generación, pienso en Chantal Maillard y su libro *La herida en la lengua* (2015), una suerte de vuelta a la poesía social?

A. R: En primer lugar, realmente *Deudas contraídas* (2016) empecé a escribirlo antes que *Llenar tu nombre* (2008). En 2006 cuando estaba en Los Ángeles, un alumno mío mexicano me llevó a una representación sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Por supuesto, yo había oído hablar de los asesinatos: vídeos, conferencias, noticias en redes..., es un problema que se viene produciendo desde hace muchos años, pero lo que tuvo de particular aquello fue que había familias de chicas asesinadas que contaron el drama en primera persona y desde cómo afectó su día a día. A raíz de esta experiencia surgieron los poemas «Arrebatadas» y «Halladas». Antes había escrito unos cuantos poemas como «*Sunt lacrimae rerum*» para un concierto del percusionista Juanjo Guillén; «Ciudad profanada» por el bombardeo sobre Bagdad y «Atrévete y sucederá» para otro proyecto. Pero hasta que no escribí «Arrebatadas» y «Halladas» no me di cuenta de que era capaz de abordar un problema social sin dejar de hacer poesía. Antes de acabar el conjunto de poemas de temática social que hoy integran mi libro *Deudas contraídas* se me cruzó en el camino *Llenar tu nombre*. En el año 2007 me llegó una invitación para ir a Burdeos a propósito del centenario de la fundación de la Compañía de María de Juana de Lestonnac en esa ciudad. El colegio donde yo estudié de niña también pertenecía a la Compañía de María, por eso me invitaron, como antigua alumna. En el colegio nos enseñaron eso de que «cuando bebas un vaso de agua, acuérdate de la fuente» y eso para mí sí que es una deuda contraída. A raíz de esas remembranzas me salió del tirón esa especie de acción de gracias que es *Llenar tu nombre*. El libro es una declaración de todo lo que le debo a la poesía, al colegio y a Juana de Lestonnac, quien en el siglo XVI decidió que las mujeres teníamos que tener la misma educación que los hombres. Si yo escribo poesía, si yo tengo gusto por el

lenguaje, además de por una inclinación personal, considero que realmente es porque en el colegio se me fomentó el interés por el aprendizaje y estas enseñanzas han sido verdaderamente las que me han ayudado a convertirme en poeta. El título del libro es por ella, por Juan de Lestonnac, quien nos encomendó: «Llenar vuestro nombre», y el contenido es una reflexión sobre lo que yo pienso que es la poesía para mí y a quién le debo yo su aprendizaje. Con respecto a tu pregunta a propósito de mi poesía de corte social, la cuestión es que yo he tenido varias militancias, no militancias de carnet, porque considero que una no puede comprometerse al cien por cien sin traicionarse a una misma; pero sí es verdad que yo he estado involucrada en muchas cosas sociales, aunque nunca escribía sobre ellas porque no encontraba el lenguaje adecuado. Es decir, no encontraba la manera de escribir sobre asuntos sociales, pero sin dejar de hacer poesía. Sin disfrazar lo que trataba de expresar para que se entendiera perfectamente de qué estaba hablando. Me ha costado muchísimo encontrar un código adecuado, si lo hubiera encontrado antes lo hubiera hecho antes, porque sí que es verdad que ha habido muchos temas que me han acongojado.

También tienes que tener en cuenta que *Los devaneos de Erato* (1980) no era una cosa social porque era una serie de poemas que yo escribí para un grupo muy reducido de personas. Es decir, nunca consideré que los fuera a leer un público amplio y en ellos trataba cuestiones que solo nos atañían a mí y a mi círculo más íntimo. De hecho, *Los devaneos de Erato* tuvo tanto éxito porque salió en los ochenta, aunque lo escribí antes; pero, si se hubiera publicado antes los de izquierdas hubieran pensado que yo era una reaccionaria y a los de derechas tampoco les hubiera gustado porque estaba hablando de unos temas que no eran aceptables. Por tanto, el éxito de *Los devaneos*, aparte de cómo estuviera escrito, en buena parte se debe al momento en que salió. La gente teníamos ganas de que nos dijeran que la vida era bella, fuera verdad o fuera mentira, nos estuvieran manipulando como luego dicen que pasó, pero por lo menos en lo que a mí atañe y en lo concerniente a mi entorno era así. Para mí los años ochenta fueron unos años intensísimos, maravillosísimos, muy dinámicos y muy efervescentes; aunque después yo pueda ser muy crítica con la «Movida». Además, se ha de tener en cuenta que se había muerto Franco y la gente de mi generación ya no teníamos ganas de hacer reivindicaciones políticas. Con respecto a *Devocionario* (1986), que también se publicó en los años ochenta, tampoco es un libro de poesía social porque en esa época esa

estética no estaba a la orden del día.

C. M: Quisiera ahora centrarme en la representación de la masculinidad y las minorías sexuales en su obra. ¿Cuando escribía *Los devaneos de Erato* (1980), *Devocionario* (1986) o *Alevosías* (1991), obra con la cual ganó el premio de la colección «La Sonrisa Vertical» de la editorial Tusquets, se planteaba fracturar los roles tanto femeninos como masculinos a partir del erotismo? ¿Era su intención proponer modelos alternativos a la masculinidad patriarcal?

A.R: Cuando se trata de hacer eso, estás perdida porque tú vas a decir lo que tú quieres y no lo que el poema quiere. El poema dice más de lo que tú estabas pensando. Yo no me lo planteaba, pero sí es verdad que me he metido en roles de género. Por ejemplo, te voy a hablar de «Chico Wrangler». «Chico Wrangler» funciona mejor si piensas que eso lo está diciendo un hombre, en lugar de si crees que si lo está diciendo una mujer ¿Por qué? Bueno, porque tienes que saber por qué se hizo «Chico Wrangler». A mí me dijeron que escribiera un poema para una revista gay que iba a estar ilustrada por Antonio Belmonte; si conoces la pintura de Antonio Belmonte entiendes por qué va en la línea de lo gay. Lo cierto es que a mí no se me ocurría nada hasta que vi en el metro un anuncio de «Wrangler». De hecho, lo que estoy describiendo en el poema es el anuncio. En aquel tiempo todavía estaba muy presente en el imaginario colectivo lo que había significado la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social*, entonces no es lo mismo si eso lo está diciendo un hombre a otro hombre. Es decir, a mi juicio, el poema funciona mucho mejor si se piensa que la voz poética corresponde un hombre y además a un hombre que está reprimido. Lo que ocurre es que como mis poemas aparecen firmados con mi nombre, la gente siempre interpreta que la voz lírica pertenece a una mujer.

C. M: En esta línea, me gustaría conocer su opinión sobre el hecho de que su primera obra poética haya sido leída en clave de transgresión y subversión de los roles femeninos/pasivos y masculinos/activos ¿Cree que la crítica ha sabido entender los roles de género que aparecen en su obra?

A. R: La crítica puede leer mi obra como quiera, porque mi obra está por encima de mí, pero yo no estoy transgrediendo nada. Yo no invento nada en mi obra porque antes de comenzar a escribir yo había leído a San Juan de la Cruz y el *Cantar de los cantares*. Y tanto en la obra de San Juan como en el *Cantar* está muy presente la voz lírica femenina. Por ejemplo, en el *Cantar de los cantares* es la voz femenina la que habla de los muslos y del vientre del Esposo. Y en la poesía mística de San Juan es también la voz femenina la que va corriendo por la ciudad y por los bosques buscando al amado. No, yo no he inventado nada. Yo no considero que haya subvertido nada porque, en todo caso, ya lo hizo San Juan de la Cruz y quien quisiera que fuera el que escribió el *Cantar de los cantares* al emplear una voz lírica femenina. Además, quienes dicen eso no han leído a las poetisas arábigo andaluzas, entre ellas a la Wallada. Se ha de huir del pensamiento binario para evitar estos juicios maniqueos. Porque el hecho de que yo sea una mujer es el motivo por el que la crítica se empeña en afirmar que yo estoy subvirtiendo la tradición, algo que no ocurriría si yo fuera un hombre.

Además, la crítica a menudo tampoco tiene en cuenta que pertenezco a una generación que ha estado muy influida por medios de masas y la cultura popular. Yo he estado escuchando, por ejemplo, las letras de Rocío Jurado, de Mari Fe de Triana y de Juanita Reina. En las coplas se cuentan unos dramas sentimentales muy fuertes, adulterios, asesinatos, celos, historias de todo tipo, y sin ningún pudor. Por eso considero que es un error pensar que la poesía, en general, solo se nutre de la literatura canónica.

C. M: Por otra parte, tengo la impresión de que en su obra está muy presente la metaficción. Por ejemplo, en *Los devaneos* me parece que es muy evidente en poemas como «De repente descubro el retrato de Javier Marías» y «Anónimos que no tuve más remedio que dejar en la furgoneta de un pianista». ¿Considera que es así?

A. R: Yo no sabía que estaba escribiendo un libro de poemas cuando escribía *Los devaneos de Erato*. «De repente descubro un retrato de Javier Marías» está basado en una experiencia biográfica. Resulta que yo había estado leyendo la noche anterior *Una urna griega* de Keats y de pronto llego al salón de la casa y veo en *El País* un retrato de Javier Marías, pero yo lo estaba viendo al revés. En la foto tenía una melenita y un

jersey con el cuello que parecía una corbata de los románticos. Por un momento creí que era un poeta romántico y escribí el texto para mi cuñado porque él también había estado leyendo por ese tiempo *Una urna griega*. Sí, en ese sentido sí que podemos considerarlo como un juego metaficcional. Y «Anónimos que no tuve más remedio que dejar abandonados en la furgoneta de un pianista» también está basado en una anécdota biográfica. Cuando yo vivía en San Fernando fui a ver un concierto del pianista Felipe Campuzano. Como San Fernando es una ciudad de provincias y no había muchos eventos, en ese concierto la gente estaba sorprendida y emocionadísima. Las chicas no paraban de chillarle al pianista: «¡qué bonito eres!», «¡te voy a comer la boca!»; en fin, una cosa muy emocionante. Tiempo después, cuando ya vivía en Madrid, vi aparcada en la plaza de Tirso de Molina la furgoneta de Andalucía Espiritual, es decir, la furgoneta donde viajaba Felipe Campuzano, y no me pude resistir a dejarle los poemas en el parabrisas. O sea que es verdad, yo cuento la verdad.

C. M: Quisiera saber cuándo adoptó su seudónimo. ¿Fue antes de publicar *Los devaneos*?, ¿Por qué eligió esa referencia?

A. R: Ese apellido es mío. Yo me llamo Rossetti. O sea, yo te puedo dar mi árbol genealógico. No tiene nada que ver con los prerrafaelistas, que hay que distinguir de los prerrafaelistas. Rossetti es un apellido de mi familia y es un apellido muy común en Cádiz. De hecho, en el siglo XVIII apareció la guía Rossetti, que es la guía de comercio de Cádiz. Es un apellido de origen rumano. Yo me invento muy pocas cosas, la mayor parte son reales. Yo a todos los efectos me llamo Ana Rossetti, mi otro nombre no vale para nada. Y si empleo Ana Rossetti es porque quiero que se me llame así. Es lo mismo que Teresa de Jesús, ella se quiso llamar Teresa de Jesús. ¿Por qué le tiene que decir la gente que si es Ahumada o si es Sánchez Ahumada? Ella quiso llamarse así. En español, se dice yo me llamo o yo soy. Si yo digo me llamo Ana Rossetti es porque yo quiero que se me reconozca con ese nombre.

C.M: Por último, quisiera preguntarle sobre el sonado *strep-tease* que supuestamente realizó para el espectáculo *Kamasutra prohibido* de la sala Pasapoga. Usted se ha desdicho de este episodio. ¿Es cierto que realizó *strep-teases* durante la época del

destape o se malinterpretaron algunas declaraciones y se ha repetido este bulo?

A. R: Sí, el dichoso asunto. Es una verdad a medias. En realidad, me grabaron hablando sobre este tema durante un almuerzo y confundieron que yo estaba utilizando el «tú» retórico como si fuera el «yo» subjetivo. Además, primero, se ha de especificar que se llamaba *streap-tease* porque iban desnudas, pero no era un espectáculo de *streap-tease* como tal. Es decir, es distinto desnudarse como espectáculo a ir directamente desnudo. Esto último no es un *streap-tease*, pero coloquialmente se decía así en aquella época. Por otra parte, en dichas declaraciones, yo dije algo así como: «tú te quedas en cueros vivos en medio del escenario y ¿qué morbo tiene eso?», no estaba diciendo que YO lo hiciera. Sin embargo, lo transcribieron de manera que parecía que yo estaba empleando la primera persona. Yo nunca lo desmentí abiertamente porque es verdad que otras chicas estaban haciendo eso y yo no quería desmarcarme en el sentido de «no, yo soy decente», porque realmente yo estaba trabajando en el mismo espectáculo que ellas. Cuando se realizó el espectáculo *Coito colectivo* yo trabajaba en *Pasapoga*, pero mi función era la de regidora. Aunque es cierto que en otros espectáculos anteriores sí había salido a escena, siempre por causas extraordinarias. Es decir, para cubrir alguna baja. Porque a lo largo de mi vida yo he sido la sustituta universal. Realmente nunca desmentí abiertamente esos comentarios porque yo no quería desmarcarme de las demás compañeras del trabajo. Es decir, yo no quería tomar una postura de superioridad moral ni de ningún tipo, puesto que yo estaba envuelta en ese ambiente y también trabajé en el espectáculo y poco importa cual fuera mi tarea. La mentalidad que había en aquel momento, para la gente en general, era que todos los chicos que trabajaban allí eran maricones y todas las chicas éramos putas, daba igual lo que hiciéramos. Por eso, en su día, no me pareció adecuado distinguirme del resto de mis compañeras, porque yo era una trabajadora más. Aunque mi tarea principal era la de regidora. Y el único sueldo que entraba en mi casa en ese momento era el mío. Además, era el sueldo más bajo del equipo, por eso nunca tuve problemas para cobrar, a diferencia de otras compañeras.

## ANEXO II

### **Entrevista a Ana Rossetti: «Se ha tendido a malinterpretar las referencias religiosas que aparecen en mi literatura»**

Este intercambio se produjo por videollamada el 8 de mayo de 2020 debido a la situación de crisis sanitaria provocada por el covid-19.

Carmen Medina Puerta: En estos momentos estoy investigando la influencia del catolicismo en su cosmovisión y las diferentes maneras de abordarla que aparecen en su literatura. Es evidente que está muy presente en su obra.

Ana Rossetti: Yo pasé toda mi infancia en el colegio religioso Compañía de María de San Fernando, desde los tres hasta los dieciséis años. Por lo tanto, toda mi formación proviene de ahí, o por lo menos, una parte muy importante. Mi pueblo es un arciprestazgo. Yo no he hecho de vida de parroquia en un sentido tradicional, pero sí que he mantenido un vínculo muy estrecho con la Iglesia católica porque mis hermanos era acólitos de la misa mayor. Es decir, oficiaban en la misa mayor, por eso yo les he bordado roquetes y en mi casa se lavaban las tirillas de las casullas. Además, yo he participado en muchas actividades, pero, realmente, no he pertenecido oficialmente a ninguna organización. Por ejemplo, yo he estado ayudando a vestir a la Virgen de la Soledad, pero yo no pertenecía a la cofradía de la Soledad en mi vida. Yo he ido con las congregantes marianas, aunque no he sido congregante. De hecho, yo cada año asisto al Congreso de teólogos Juan XIII y no soy teóloga. Yo no me he acercado a la religión solamente de manera externa a pesar de que, como el resto de mis contemporáneos, estuviera inmersa en el nacionalcatolicismo. Yo he estado acudiendo a los ritos, pero los ritos no se pueden confundir con la oración. Ni las costumbres con la fe. Yo no me he limitado a realizar los comportamientos.

Mis abuelos eran terciarios carmelitas, que son monjes y monjas, respectivamente, pero seculares, por eso ellos solían rezar las «Horas canónicas» y el *Oficio de la virgen*. Yo nunca he podido leerlo porque jamás he llegado a comprenderlo. Cuando era niña, entre mis lecturas favoritas estaba el *Año cristiano* y el *Libro de prodigio*. Especialmente el *Año cristiano*, sobre todo porque me lo tenían prohibido. En el poema «Martyrum Omnium» de *Devocionario* me refiero a esa anécdota. Mis padres

sabían que yo leía las vidas de los mártires y pensaban que era una inclinación muy morbosa, por lo que decidieron esconderlas. Me permitían leer cualquier cosa a excepción de los tomos del *Año cristiano*. Yo de pequeña jugaba a ser una mártir: me hacía heridas en las manos poniéndome los pétalos de los geranios rojos, me cubría con una colcha y me subía a una hornacina. Cuando pasaban y me veían ataviada de tal guisa y simulando que estaba en éxtasis no lo podían soportar. Por eso me prohibieron expresamente que leyera la vida de los mártires. Entonces, yo lo que hacía era que esperaba a que se fueran a echar la siesta para ir a buscar los tomos del *Año cristiano*. En el poema «Mayo» de *Devocionario*, por ejemplo, cuento los ritos del mes de María. Es decir, describo el altar del mes de mayo. Normalmente, nos arrodillábamos ante él, rezábamos el «Acordaos» y luego leíamos algo en relación con ese día. Nosotros, mis hermanos y yo, estábamos siempre deseando que nos contaran algo del cura de Ars o de María de Ligorio porque eran cosas terroríficas y, justamente por eso, nos encantaban.

Por otra parte, y esto fue muy importante para mí, durante mi infancia mi madre me regaló muchísimas biografías de mujeres que tenían títulos como *Cuando las grandes heroínas eran niñas*, *Cuando las grandes artistas eran niñas*, *Cuando las grandes fundadoras eran niñas*, *Cuando las grandes princesas eran niñas*, etc. Entonces, yo tenía una visión de la mujer muy variada y muy amplia. Las protagonistas de estos libros eran muy diferentes; eran mujeres de distintas clases sociales y con distintas luchas. Sin duda, su lectura me influyó muchísimo. Fue fundamental que mi madre me diera a conocer la historia de las mujeres. Por eso, yo nunca tuve la percepción de que las mujeres fuéramos seres inferiores o estuviéramos limitadas. Por ejemplo, yo de pequeña conocía la vida de Marie Curie. Además, gracias a la formación que se me dio, yo no percibía la marginación que sufrimos las mujeres. Porque no se me educó en esos valores patriarcales. En mi colegio, que era de monjas, las profesoras tenían una formación excelente. Una de ellas publicaba en la Sorbona, otra era licenciada en Ciencias puras, otra en Románicas y Clásicas. Entonces mis referentes más cercanos eran mujeres muy cultas.

C.M: ¿Considera que la crítica ha sabido interpretar los códigos católicos que aparecen en su literatura, particularmente en un libro como *Devocionario*?



A.R: No, en general este acervo en mi literatura se ha malinterpretado. Porque una cosa es que tú interpretes la poesía como a ti te convenga y otra distinta es que digas que eso lo he dicho yo. A lo mejor lo dice el poema, pero no lo digo yo. No sé si me explico. Como lector, puedes leer el poema desde la perspectiva que te dé la gana. Eres libre de hacerlo, pero no se pueden sacar deducciones de mis intenciones. Tanto en *Devocionario* (1986) como en *Virgo Potens* (1994) realmente a lo que hago referencia es a unos niveles de lenguaje y de estética de manera muy superficial porque lo que estoy contando es otra cosa, pero me estoy valiendo de esas herramientas. En el primer poema de *Devocionario*, «Festividad del dulcísimo nombre», cuando dice: «mi cuerpo todo tu cuerpo recibía», el problema es que los críticos no saben lo que es la transustanciación. Porque en la transustanciación tu recibes el cuerpo, la sangre y la divinidad de nuestro señor Jesucristo. Por tanto, yo ahí no estoy inventado nada ni subvirtiendo nada. Estoy aludiendo a un problema que tenemos los católicos con los protestantes. Como la gente no sabe lo que es la transustanciación, malinterpreta el sentido del poema. Y en «Exaltación de la preciosa sangre» cuando digo: «mi inviolada saliva, comulgándome», hago referencia a la acepción de comulgar como sinónimo de participar de lo común. No tiene nada de sacrílego. No es nada religioso. Con frecuencia olvidamos que el lenguaje religioso está tomado del lenguaje común y luego se ha sacralizado, pero viene del lenguaje común. Por ejemplo, ¿por qué crees que el escapulario se llama escapulario? Pues porque protege la cintura escapular. Otro ejemplo, los paños sobre los que se pone la sagrada forma se llaman corporales. Como te indico, son términos del lenguaje común que después ha cogido la liturgia; pero no al revés. El que yo juegue con esa polisemia o el que yo emplee esos términos no tiene otro propósito que el de hacer poesía. Otro ejemplo es el poema «Purifícame» en el que encontramos el término viril. El viril es donde se mete la hostia para ponerla en la custodia. Y no te puedes imaginar lo que se ha desbarrado con ese asunto. Y no solo con ese término, sino que «pelvis» lo han confundido con «pubis». *Devocionario* es muy complicado porque la gente no sabe de lo que se está hablando. Por eso, como salí muy escarmentada de lo anterior, en *Punto umbrío* (1995) o *Llenar tu nombre* (2008) todo está muy apoyado, no ya en la estética ni en nada, sino una estructura. Sin embargo, aunque tengo muchas cosas tomadas del Nuevo Testamento o de la Biblia en *Llenar tu nombre*, los lectores no lo saben porque lo oculto. Por lo tanto, se dedican a leer el libro

sin sobreinterpretar todas esas referencias que están ocultas en el texto ni sin plantearse si yo he perdido la fe, o si hago referencia a Franco o las monjas. Simplemente, se limitan a leer el poema. «Llenar tu nombre» es una frase de Santa Juana de Lestonnac; pero eso no importa, porque es un libro de poesía que se llama *Llenar tu nombre* y nadie se pregunta de dónde viene. El título del primer poema de *Llenar tu nombre* se titula «A quién sino a ti» y es un salmo, pero la gente no se cuestiona por su origen. En *Punto umbrío* también incluyo referencias a San Ignacio, a Santa Juana de Lestonnac y a San Agustín; pero, como no se explicitan pasan desapercibidas y los lectores no hacen las mismas conjeturas que hicieron en *Devocionario*. Muchas veces me han preguntado a propósito de *Devocionario* si yo perdí la fe. La verdad es que este libro no tiene nada que ver con eso. Yo utilizo el lenguaje litúrgico y religioso, pero no hago referencia a la fe, y mucho menos, a la mía propia. Puedo aceptar que haya mucho erotismo, pero no hay ira en *Devocionario*, como en algunas ocasiones se ha llegado a decir. Esos prejuicios no pesan sobre la obra de María Victoria Atencia ni sobre la de Pablo García Baena, a quienes se les considera más conservadores que a mí, aunque en poesía recurramos a los mismos códigos culturales del catolicismo. Porque de mí piensan que yo utilizo esos códigos para rebatirlos. Incluso han llegado a decir que yo en *Una mano de santos* ridiculizaba la mística. El problema es que muchos críticos no saben distinguir entre la mística y la vida de los santos, que son dos cuestiones diferentes. La vida de los santos pertenece a la hagiografía y no tiene nada que ver con la mística. Es más, la mística no habla nunca de la vida de los santos. De hecho, los poetas místicos no hablan nunca de Dios. Porque una cosa es la poesía religiosa y otra la poesía mística. San Juan no habla de Dios ni de la Virgen ni de los santos cuando está escribiendo. Ni Rumi [Yalal ad-Din Muhammad Rumi] habla de la divinidad. La poesía religiosa trata cuestiones distintas a la poesía mística. En la vida de los santos, los santos son católicos y no siempre tienen por qué ser místicos. Mientras que los místicos pueden ser de cualquier religión. Además, yo nunca me burlo de la mística.

C.M: Esto último que apunta me hace pensar en el caso de Clara Janés porque ella en su poesía utiliza los códigos de mística, no solo de la poesía hispánica, sino también de la procedente de otras culturas y, por supuesto, del *Cantar de los cantares*; sin embargo, en ningún momento se ha puesto en tela de juicio que haga esta apropiación con fines

paródicos o que erotice irónicamente, algo que sí ha ocurrido con la obra de usted.

A. R: Efectivamente. Eso me da coraje, porque no soy la única que se sirve de esos recursos, pero, sin embargo, a mí siempre se me lee desde la parodia. Janés utiliza muchos códigos de la mística oriental.

C.M: E incluso desde una perspectiva abiertamente erótica. Su último libro se llama *Kamasutra para dormir a un espectro* (2019) y previamente había publicado un libro titulado *Eros* (1981).

A. R: Sí, *Eros* se publicó en la misma época que *Los devaneos de Erato* (1980) y con ella no insistieron tanto como conmigo en el tema del erotismo.

C.M: En relación a esta idea, ¿tiene un sentido sexual el poema «Embriágame»?

A. R: Claro. Ten en cuenta que hay poemas que pueden ser eróticos dependiendo del punto de vista. Por ejemplo, la idea del erotismo de Sade se basa en la violencia. A ver, hay que distinguir entre erotismo, sexualidad y genitalidad. Por lo tanto, se puede erotizar cualquier cosa si está en tu mente o en tu ánimo. El poema «Embriágame» es cierto que está hablando del momento extremo, del éxtasis. Por lo tanto, el primer verso: «Matarte, sí, matarte» no es literal, sino que hace referencia al modo en el que en el acto sexual los amantes se apoderan el uno del otro, respectivamente, y participan el uno del otro. Sí, es erótico. Yo no estoy en contra del erotismo como tal porque el erotismo tiene que ver con un paso al amor. Aquello con lo que yo estoy en contra es con que se me atribuyan irreverencias, sacrilegios, herejías, etcétera. Porque a ver si no puede ser erotizante una misa, no las actuales que han perdido gran parte de sus rituales, pero sí las que se celebraban en mi niñez. En la postcomión el sacerdote decía «que tu carne que he comido y tu sangre que he bebido se adhieran a mis entrañas». Entonces, es normal que una persona como yo, que he convivido con este tipo de rituales de la manera más natural del mundo, maneje sus códigos y su lenguaje también de la manera más natural del mundo. El carácter erotizante del que te hablo está también muy presente en otros muchos ejemplos, como en el «Salmo del deseo» y en el «Himno a la

Santa Cruz», que se solía recitar en la liturgia del Viernes Santo y que dice: «Abre tus ramas árbol sagrado, ablanda tu natural dureza y recibe benigno los miembros del soberano rey».

C.M: Mi pregunta, en este sentido, es si en «Embriágame» usted se sirve del lenguaje religioso para dirigirse a un tú humano. Es decir, para recrear una escena profana.

A. R: Claro. Es que el lenguaje litúrgico es muy vívido y dice cosas muy fuertes. Yo he estado en completa fusión con este universo. Además, yo no necesitaba ir a misa para tener a mi alcance este lenguaje. Yo cogía el misal y me ponía a leerlo por mi cuenta porque a mí me gustaba leer lo que fuera. Por eso en el primer poema de *Devocionario* hay un verso que dice: «yo te elegía nombres en mi devocionario». Porque en el devocionario encontraba unas palabras maravillosas y el relato de unos actos de deseo, de amor y de pasión. Además, todo era carnal. Ten en cuenta que lo que nos diferencia de otras religiones es, sobre todo en la rama católica del cristianismo, que el cuerpo tiene mucha importancia. Se veneran la sangre –existe la festividad de la preciosísima sangre– y las vísceras, por ejemplo, en la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús. Tampoco olvidemos que en la fiesta del Corpus Christi se venera el cuerpo de Cristo. Para el catolicismo es muy importante el hecho de que Dios se corporiza, es decir, se hace carne. Además, en los textos sagrados del catolicismo se habla de comer la carne. Todos los sacramentos pasan por el cuerpo. En el primer sacramento, que es el bautismo, te echan el óleo en los sentidos y te van diciendo: «ecceta», que quiere decir, ábrete.

C.M: En *Devocionario* usted dedica la sección «*In conspectu angelorum*» a las figuras de los ángeles ¿Hay una influencia buscada y consciente de los ángeles albertistas en tus propios ángeles? Usted mantuvo una amistad con el poeta gaditano, ¿esta relación ejerció algún tipo de influencia literaria en su obra?

A. R: No. A ver, los «Tres recuerdos del cielo» de Alberti han sido muy importantes en mi vida cotidiana, lo bailábamos como un minué. Pero los ángeles que aparecen en mi poesía tienen un origen distinto al de los de Alberti. Por ejemplo, el poema «La anunciación del ángel» surgió tras ver salir a un cargador debajo del paso de La Pastora,

que se celebra el quince de agosto. Normalmente, los cargadores eran marineros. La imagen que recuerdo de este cargador es verlo todo sudado con una cinta en la frente y un ramo de gladiolos del paso. Además, venía con la camisa abierta y en la otra mano llevaba una almohadilla rosa con lentejuelitas, una almohadilla que es para soportar el peso del paso en los hombros. Era una imagen de lo más delicado. La «anunciación» alude a la revelación del poema. No es un ángel del cielo, es un ángel terreno.

C.M: Justo ese poema se lo dedica a Pablo García Baena, ¿se inspiró en la estética del grupo poético *Cántico*, así como de la de Pablo García Baena para escribir su poesía?

A. R: Yo conocí personalmente a Pablo bastante tarde, en los años ochenta. Pero sí es verdad que la poesía de Pablo García Baena y también del resto de grupo *Cántico* me dio pistas para escribir *Devocionario*. De pronto, vi como ellos estaban conjugando lo sacro y lo profano. La primera noticia que tuve de la poesía de Pablo García Baena fue para mí como una anunciación. Recuerdo que un día estábamos por aquí, por el barrio de Malasaña, unos amigos, entre ellos Fernando Quiñones. En esa época yo todavía ni siquiera había publicado mi primer libro de poesía. Ese día Fernando nos enseñó un libro que se titulaba *Junio* y nos leyó el poema «Río de Córdoba», que García Baena le dedicó al Guadalquivir. En ese momento tuve yo una revelación. En ese poema aparecen muchas palabras de la liturgia católica como, por ejemplo, la palabra acetre. Acetre hace referencia al recipiente en el que se mezcla el agua bendita con el hisopo. Tuve una revelación porque de repente vi cómo él hacía esa combinación entre lo sacro y lo profano. Después seguí investigando y me leí la antología que hizo Guillermo Carnero de *Cántico*. Sí, me influyó mucho su estética. Principalmente, el modo en que Pablo García Baena recurre a las palabras de la liturgia, no por su significado sino por la belleza de las mismas. Por ejemplo, la palabra cingulo, los términos corporal, ungir, viril o custodia. Son palabras muy bonitas para utilizarlas en poesía. El libro *El amigo divino* lo compré para regalárselo a Pablo García Baena en respuesta a una carta que me mandó. Era un código que compartíamos. Una vez por un premio que le dieron, no recuerdo si cuando le hicieron hijo predilecto de Córdoba, en lugar de mandarle flores le regalé un libro de devociones que se llama *Flores celestiales*. Compartíamos esas claves.

C.M: También quisiera preguntarle si era amiga o conocía al pintor José Pérez Ocaña, a quien usted le dedicó el poema «...Que puedo morir de una muerte de lujos» de *Indicios vehementes* (1985). Además de por su disidencia sexual en la España del franquismo, este artista destaca por su puesta en valor del folclore andaluz ¿Le inspiró de alguna forma para construir los personajes masculinos de *Plumas de España*?

A. R: No lo conocí en persona, pero estaba dentro de mi espectro. Es decir, a él no llegué a conocerlo, pero sí conocía a muchos de sus amigos. Si él no hubiera fallecido tan pronto hubiera llegado un momento en que hubiéramos coincidido. Estoy completamente segura. La relación que tanto Ocaña como yo tenemos con las imágenes es incomprensible para el resto de la humanidad, pero es real. Por un lado, nos producen mucha admiración, pero por otro lado se trata de una relación muy natural porque en Andalucía se les trata como si fueran personas. Por ejemplo, la Virgen del Carmen que hay en mi pueblo es almirante, capitana general, alcaldesa y el número uno de CC.OO. No hay nada sobrenatural en nuestra relación con las imágenes

C.M: Vuelve sobre los ángeles, como traductora, en «Los ángeles viajeros», un poema que se tradujo por primera vez en 1992 en *Encuentros. Revista de Literatura*. Asimismo, *a posteriori* usted tradujo el *Tratado sobre el sexo de los ángeles* de Beata Maria di Montalbano. ¿Por qué se interesó por esta autora? ¿Es Beata María di Montalbano un seudónimo suyo?

A. R: *Tratado sobre el sexo de los ángeles* no lo escribí yo. Ese libro es de María Grazia Profeti. Es un juego que quería hacer María Grazia. Beata es un nombre muy común en Italia, tiene el mismo origen que Beatriz. Ella quería utilizar un heterónimo, como hizo Pessoa. Lo que ocurrió con ese libro es que hubo un problema con el copyright y la gente dio por hecho que yo lo había escrito, lo cual no tiene sentido. Ese libro estaba escrito en italiano, los ángeles que aparecen en él son totalmente distintos a lo que aparecen en mi poesía. El universo ficcional no se parece en nada al mío, ni por el lenguaje, ni por las situaciones. No es verosímil que yo hable de los ángeles como funcionarios, bibliotecarios o los sitúe en el aeropuerto, porque yo no domino ese mundo, ni tampoco ese lenguaje administrativo. María Grazia llegó a enfadarse

conmigo por este asunto. La gente dio por hecho que el libro era mío y que yo lo había escrito en dos idiomas, que yo era la Beata María de Montalbano. Pero yo no tengo tanto dominio del italiano para escribir un libro de poesía en italiano. Para mi ese desencuentro fue muy desagradable, principalmente por la cuestión personal, pero también porque me di cuenta de que mucha gente no entiende lo que lee. Asociaron el título, *Tratado sobre el sexo de los ángeles*, con muchos de los prejuicios que pesan sobre mi poesía, pero no se molestaron en leer con atención el estilo del libro. Los ángeles de ese libro no tienen nada que ver con el tipo de ángeles que he escrito yo. En caso de que lo hubiera escrito yo, la gente se debería haber sorprendido del cambio de estilo, de imaginario y de registro; pero no, dieron por hecho que era mío. Tendría que haber resultado muy llamativo que yo hubiera cambiado la atmósfera de los incensarios y los púlpitos por el escenario de los Free-Shop de los aeropuertos. Aunque siempre mantuve que yo no era la autora, nunca me terminaron de creer. Pensaron que yo estaba tomando una pose. Pero, al mismo tiempo, yo tampoco quería decir que era de María Grazia porque ella quería conscientemente emplear un seudónimo e inventarse un personaje. En el prólogo del libro ella se presenta como una investigadora que se ha encontrado ese manuscrito en un monasterio en Montalbano. Si yo decía que la autora original era María Grazia entonces estaba rompiendo con el juego ficcional que ella quería llevar a cabo, pero tampoco podía decir que era mío.

C.M: Cambiando de asunto, ¿podría afirmarse que en la sección «5 advocaciones» de *Yesterday* usted recurre a letanías marianas como «rosa mystica» o «turrus ebúrnea», pero le otorga un sentido profano y, en algunos casos, erótico?

A. R: Claro, porque es lo mismo que cuando en *Devocionario* empleo los verbos de las advocaciones de San Ignacio de Loyola para trabajar desde ahí. Por otro lado, las advocaciones tienen un sentido simbólico muy profundo. Lo que yo hago en *Yesterday* es coger las advocaciones y expresar el sentido que tienen para mí. Lo que me hace pensar, por ejemplo, la advocación «stella matutina».

C.M: Por ejemplo, Antonio Merino Madrid ha advertido que «turrus eburnea» funciona como epíteto del sexo masculino que ha sido arrancado a una figura vaticana y cuya

contemplación provoca que la voz lírica rememore un encuentro sexual.

A. R: Sí, claro. Ese poema está inspirado en un cuadro. Empleo la imagen «*turris eburnea*» para darle un sentido erótico; pero, no para burlarme de las letanías, sino para utilizar un material que yo dominaba. Para otorgarle coherencia a toda la serie de poemas de ese libro, elegí las letanías, pero podía haber empleado, por ejemplo, el Viacrucis. La intención era darle una estructura interna. Sí, hago referencia a la emasculación de las figuras, pero no lo hago desde la religión. «*Turris eburnea*» significa torre de marfil. En sí torre de marfil no es religioso. «*Stella matutina*» es literalmente estrella matutina. «*Domus aurea*» era la casa de Nerón que se llamaba así, pero esta expresión apareció posteriormente en las letanías.

C.M: De hecho, la expresión «*turris eburnea*» aparece por primera vez en el *Cantar de los cantares* y se emplea para describir las piernas del esposo. Por lo tanto, en sus orígenes no tenía un sentido religioso.

A. R: Claro. De hecho, a muchas cosas se les ha dado un sentido religioso porque pueden tener una lectura religiosa, pero la fuente original de donde proceden no lo era. Y a la inversa. Por ejemplo, el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz originalmente tiene un sentido religioso, pero quien no sepa quién era San Juan de la Cruz no se le ocurre que, a lo largo del texto o en versos como «Dónde te escondiste amado y me dejaste con gemido», se esté haciendo referencia ni a Dios, ni al alma ni a la Iglesia en sentido cristiano. Entonces, por un lado está lo que dice el poema y por otro el abanico de sentidos que puede desplegar. Por este motivo, el error que yo cometí con *Devocionario* fue que yo aludí de manera directa a unas referencias a las que pretendía dar otro sentido y que, al no ser entendidas, se han tergiversado.



### ANEXO III

#### **Ana Rossetti en el Aula de Poesía Jordi Jové**

A continuación, se transcribe la actividad «Encuentro con Ana Rossetti», que tuvo lugar el 18 de diciembre de 2020 en la Universitat de Lleida. El motivo de este encuentro fue la lectura poética de algunos de los textos reunidos en la antología que el Aula de Poesía Jordi Jové dedicó a la poeta y de cuya selección tuve el placer de encargarme<sup>798</sup>. Este encuentro puede visualizarse en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=xqrDR3v-VGE>

Carmen Medina: En primer lugar, quería agradecerle a Ana Rossetti que haya tenido el gusto de acompañarnos esta mañana; pero sobre todo quería agradecerle su generosidad y su amabilidad conmigo durante estos años. Todas las veces que desinteresadamente ha atendido a mis llamadas y entrevistas y me ha facilitado material. La verdad es que me siento muy afortunada. Por supuesto, también me siento muy afortunada de compartir departamento con el profesor Julián Acebrón, que acogió el proyecto, que hoy ya es un libro. Siempre me ha alentado a pesar de las circunstancias que estamos viviendo y que han ralentizado en ocasiones este proyecto. También quiero agradecerle su labor como director del Aula de Poesía Jordi Jové, su esfuerzo por seguir manteniéndola activa, porque es muy importante no solo para la comunidad universitaria, sino también para la ciudadanía de Lleida. Como digo, es muy importante el acercar a los lectores a autores vivos, el poder establecer ese puente, ese vínculo. También quiero agradecer al departamento de Filología Clásica, Francesa e Hispánica su apoyo. Y, por supuesto, a la Universidad de Lleida y a la Facultad de Letras por habernos cedido este espacio, que es maravillo, y por el soporte técnico. En último lugar, pero no menos importante, estoy muy agradecida a los alumnos y a todas las personas que voluntariamente están esta mañana aquí con nosotros porque sin ellos esta actividad no tendría ningún sentido y porque mi intención era establecer un puente entre ellos y una escritora que está viva, una escritora que además cuenta con una trayectoria muy extensa. Como decía muy bien el vicerrector de cultura y extensión universitaria, Joan Busqueta, este año se cumplen cuarenta años de la primera obra que Ana Rossetti publicó, a lo largo de los cuales no ha

---

<sup>798</sup> Julián Acebrón y Amat Baró (eds.) (2020): *Ana Rossetti*, con prólogo y selección de poemas de Carmen Medina, colección Versos, Lleida, Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida.

parado de publicar tanto poesía como narrativa. También se ha mantenido muy activa en el mundo del teatro; de hecho, ella empezó haciendo teatro. E incluso ha escrito un libreto para ópera. Es una escritora muy polifacética y, como señalo en la introducción de la antología, muy audaz. Es muy audaz porque está continuamente renovándose, buscando fórmulas nuevas, buscando nuevas temáticas y eso, sinceramente, me parece que la ensalza aún más. Quiero simplemente indicar, aunque aparece en la introducción, que la antología que estamos presentando evidentemente solo es de poesía; pero no quiero dejar de reivindicar su faceta como narradora. En cuanto a esta selección, he tratado de hacer un pequeño recorrido por todos sus libros de poesía. He elegido algunos de los poemas más representativos de su estilo, pero también he tratado de elegir poemas en los que habla sobre algunas de las facetas del oficio de escribir. Aquellos que dedica a sus lecturas favoritas o a las lecturas que más le han influido y aquellos en los que habla sobre cómo surgió la inspiración del poema que está escribiendo. A mi juicio, esta era una forma de hacer un doble homenaje: a ella, pero también a la poesía. Sin más, muchas gracias y espero que disfrutéis de su lectura porque además declama maravillosamente.

Ana Rossetti: Bueno, muchas gracias a ti, Carmen, porque en realidad tú has sido el hilo conductor de todo esto. O sea, el hecho de que yo esté aquí se debe a aquel encuentro que tuvimos en Baeza y a partir de ahí pues se ha establecido una relación y una serie de trabajos por tu parte. Y todo eso ha conducido a que esta mañana estemos aquí compartiendo. Y le doy las gracias a todos los que os ha sido posible venir porque, como ha dicho Carmen, si no este acto no tendría ningún tipo de sentido. Estoy muy agradecida a este libro que ha hecho Carmen, no solamente por el trabajo y por la dedicación que ello implica, sino porque, de verdad, hay tanta que gente que firma antologías, pero al final la antología la hacemos los poetas. Porque tú tienes que elegir los poemas, tienes que dar la bibliografía, en definitiva, tú tienes que hacerle todo el trabajo. Y, sin embargo, Carmen, sí es verdad que me ha pedido cosas y demás, pero ha asumido toda la responsabilidad. Es una persona que está verdaderamente interesada en lo que hace y además cuando se mete en tu trabajo está buscando claves propias para poder darle otro sentido a la hora de transmitirlo a los demás. Porque, claro, yo sé lo que he escrito o creo que sé lo que he escrito; pero una cosa es lo que yo he escrito y otra

cosa lo que el poema dice. Y el poema dice muchas cosas que yo no sé. Y se necesitan personas como Carmen que no sean simplemente lectoras, sino que sean creadoras porque hacen de alguna manera brotar todos los secretos que están dentro del poema y que quizá yo no sabía. Así que, como digo, es muy interesante que alguien se meta a interpretar y saque sus propias conclusiones. Porque es verdad que nosotras hemos hablado mucho, pero, en realidad, las conclusiones las has sacado ella. Porque yo puedo contar por qué he hecho los poemas y demás; pero una cosa es mi intención y otra cosa es el resultado. Os voy a poner como ejemplo «Qué será ser tú» de *Punto umbrío*. Este poema lo hice cuando estaba escribiendo el libreto para ópera basado en la vida de Óscar Wilde. Yo en realidad utilizaba a Óscar Wilde como un símbolo, en la obra se llama «el poeta»; asimismo los personajes que están alrededor tienen nombres simbólicos, excepto el nombre de la mujer de Óscar Wilde, Constanza, porque ya es simbólico de por sí y lo demostró a lo largo de toda su vida. Bueno, pues este poema iba a ser un aria de esta obra. Está basado en el *De profundis*, una carta que Óscar Wilde escribió a su amante y en la que le dice: «tú eres la juventud, tú eres la belleza, tú eres todo lo que yo pudiera desear; pero yo, que soy un hombre ya mayor, un hombre derrotado, un hombre deteriorado, ¿qué te puedo ofrecer?». Se ha de tener en cuenta que en ese momento Óscar Wilde estaba en la cárcel haciendo trabajos forzados. Entonces, lo que le estaba ofreciendo al amante a cambio de esa juventud, de esa belleza y de esa energía de vivir era un hombre derrotado. Basándome en esa carta y en esa historia yo hice el poema «Qué será ser tú». Pero este poema luego se ha convertido en otra cosa porque la gente lo ha usado para otras cosas. Yo me he enterado *a posteriori* que este poema ha servido para que un chico le pidiera matrimonio a su novia. Y esta otra lectura es completamente válida. Y eso está bien porque la palabra poética es palabra poliédrica y en realidad no importa lo que sienta el autor, sino lo que este poema está despertando en el lector. Porque la poesía sirve para que tú te conozcas, no para conocer a la persona que lo ha escrito. Esa persona pierde importancia con la revelación que te da la palabra poética. Y por eso muchas veces los poemas a lo largo de nuestra vida nos van diciendo cosas distintas y los vamos adaptando a circunstancias distintas. Y nos estamos identificando de otra manera. Y eso está bien porque hace que el poema no sea una fotografía fija, sino que sea una planta que va creciendo, que va desarrollándose, va floreciendo, se va multiplicando y va dando su fruto.

C. M: Me gustaría que contara, porque a mí me sorprendió mucho, la historia del poema «De repente, descubro el retrato de Javier Marías».

A.R: Sí, claro. Yo no sabía bien ni siquiera quién era Javier Marías cuando hice este poema. La cuestión es que yo en ese momento estaba leyendo mucho a los poetas románticos ingleses. Precisamente la noche anterior había leído «A la urna griega» de Keats y dio la casualidad que cuando fui a desayunar vi el periódico *El País* que estaba abierto por la sección de literatura, pero yo lo estaba viendo al revés, lo estaba viendo en otra dirección, y la página que yo veía era la crítica de una novela de Javier Marías que se llamaba *El monarca del tiempo* y tenía una foto de él, que en aquel entonces llevaba una melena. Tal como yo lo estaba viendo, me parecía que tenía puesta una chaqueta y una corbata de seda como las que llevaban los románticos, pero era fantasía mía, porque realmente lo que llevaba era un jersey y debajo una camisa. Pero en ese momento me pareció que era un poeta romántico. Entonces, sin más averiguaciones, hice el poema. Después ya me enteré que era Javier Marías y le pude poner el título. Aparte, en ese momento yo estaba escribiendo poemas, pero yo no pertenecía al mundo de la poesía. Es decir, antes de que se me reconociese como autora, cuando yo solamente me consideraba como lectora. Este poema se lo envié al novio de mi hermana, que era quien estaba leyendo el periódico cuando yo vi la crítica, y es un guiño a Marie Duplessi, que fue quien inspiró la novela *La dama de las camelias* de Dumas y también el personaje de la *Traviata*. Mezclando este elemento con la impresión del poeta romántico que yo me creía haber visto hice ese poema. Y después, justo antes de mandar estos poemas al premio Gules de poesía, porque este poema pertenece a mi primer libro publicado que se llama *Los devaneos de Erato*, fue cuando le puse el título «De repente, descubro el retrato de Javier Marías». Y tiene una cita de Diderot que dice: «Tal vez sea una mujer un tanto coqueta, no lo sé; pero con naturalidad y sin artificio».

Tengo que explicar que estos poemas, los de *Los devaneos de Erato*, estaban escritos únicamente para mandarlos a los amigos, para mandarlos a la gente que conocía y tenían claves que nos interesaban a nosotros. A partir de los quince años me trasladé a una casa al lado de la de mis padres, aunque teníamos una escalera común. Y yo vivía ahí con mis hermanos. Entonces, a partir de ese momento se desarrolló una especie de

lenguaje propio que utilizábamos para dialogar entre nosotros y otros amigos que venían a visitarnos. Un lenguaje que no solo atendía al lenguaje oral, sino a otros medios de comunicación como la escritura. Y esa manera de comunicarnos obedecía a sensaciones que nos gustaban, nos sorprendían o que nos hacía recordar a esa persona. Aquello me sirvió a mí también como taller porque estábamos escribiéndonos continuamente. Con todo ese material, todos estos poemas que yo había estado mandando a diestro y siniestro, decidí, debido a un desastre económico que cayó en mi vida, probar fortuna y presentarme a un concurso. Con ello formé un corpus poético, cogí los poemas que podían tener una mayor afinidad, bien por la temática o bien por el campo semántico. Realmente lo que yo quería en ese momento era que me dieran las 100.000 mil pesetas que decían que me iban a dar por haber ganado el premio; pero al final no me las dieron porque hubo problemas con el ayuntamiento de Valencia. Es cierto que al final tuve ese problema, pero realmente este libro, *Los devaneos de Erato*, me cambió la vida porque a partir de ese momento me convertí en otra persona y tuve otro objetivo. De repente, no solo me encauzó mi vida, sino que me cambió la agenda. Los nombres que poblaban mi cotidiano empezaron a ser otros y las relaciones también se establecieron desde otro punto de vista y desde otro tipo de afecto y de admiración. Porque, claro, no es lo mismo admirar a una persona que simplemente has leído o has visto por ahí que cuando esa persona te recibe como a una igual. Eso no lo agradeceré lo bastante. Fue muy importante para mí el que escritores a los que yo admiraba, de pronto, me incluyera dentro de su comunidad. Y que además no me trataran de una manera paternalista, ni me vieran como si fuera algo exótico. Además, como digo, ese libro me cambió la vida porque hasta ese momento yo creía que mi vida estaba destinada a otras cosas, iba por otros derroteros.

C. M: Quería comentar varias cosas, por eso he elegido este poema. Bueno, la anécdota es muy simpática. Es llamativa, quizás; pero, lo interesante es que este poema, «De repente, descubro el retrato de Javier Marías», es muy sugerente, demuestra que hay una indagación y una elaboración muy consciente por su parte. O sea, no se trata simplemente de ver en el periódico una imagen y describirla, sino que se advierte que hay un ensayo de escribir un soneto. Un soneto con versos alejandrinos, si bien un poco libre. No tiene una estructura muy fija, pero se nota que hay un trabajo de contar sílabas,

de buscar palabras que sean sugerentes, de jugar con figuras retóricas. Es decir, que usted realmente había hecho una tarea, un taller en casa, y por eso ese libro cuajó tan bien. Y como comentaba antes, efectivamente, es muy interesante que la publicación de este libro, que estaba muy labrado, muy trabado, le puso en contacto con poetas como Alberti. O sea, realmente le abrió las puertas del mundo literario, gracias a que se reconoció que su libro no era la libre exaltación de los sentimientos sino un trabajo intelectual.

A.R: Sí, mira, he visto que has escogido el poema que le hice a Emily Dickinson. Yo a Emily Dickinson o a Gerard Manley Hopkins los tengo en mi punto de referencia porque esos poetas no publicaron en vida. Bueno, el mismo Bécquer con las *Rimas*, que tampoco se publicaron en el momento, sino que se publicaron después de que muriera, aunque él sí que quería que fueran publicadas. Los otros poetas que he mencionado seguramente también porque si no hubieran roto sus poemas. Lo que quiero decir es que esas personas no publicaron en vida, pero hicieron las cosas bien, se tomaban en serio su escritura. Entonces yo no estaba publicando, sino que estaba dando mis poemas a unos u a otros, pero, aunque fueran poemas para andar por casa, sí es cierto que yo tenía una voluntad de hacer poesía y me esforzaba. En su día, la gente se sorprendió de que yo apareciera de la nada y que mi libro estuviera estructurado; pero, claro, es que yo había estado escribiendo desde ni se sabe. No estaba publicando, pero sí estaba trabajando. Y, realmente, yo me autocorregía, me autodirigía y me autocensuraba también. Con lo cual eso lo que quiere decir es que, aunque yo no lo sabía, realmente era mi verdadera vocación y era mi verdadero objetivo, aunque no fuera muy consciente.

C. M: Si me permite, me gustaría también que leyese «Isolda» y que nos hablase un poco de cómo surgió la idea porque, como me contó en Baeza, fue a raíz de una anécdota muy curiosa.

A.R: Sí, sobre los primeros poemas hay más anécdotas que contar porque, como digo, eran cosas que yo les mandaba a unos y a otros para compartir algo. Además, lo que ocurre en «Isolda» es que se superponen muchas capas también. Yo tenía en mi cabeza

el cuadro de William Morris que se llama «La bella Isolda» y en el que aparece Isolda poniéndose el cinturón y detrás se ve una cama deshecha. A mí desde luego las imágenes me provocan un estado anímico susceptible a que lo rellene con algo. He de decir que el cuadro de «La bella Isolda» de William Morris es un retrato de Jane Morris. Ella era una gran bordadora, su hija también fue una gran artista. Jane Morris, al igual que su esposo, William Morris, se dedicaba a hacer diseños de bordados y también diseñaba papel. Y su hija heredó el interés en este oficio de sus padres e hizo un papel que es muy famoso con madreselva y mariposas. Es un papel que se extendió muchísimo en esa época. Jane Morris podéis saber quién es, no solamente por este cuadro, sino porque fue pintada por muchos prerrafaelistas. Sobre todo, por Dante Gabriel Rossetti. Ella es la que, por ejemplo, aparece de Perséfone con una granada en la mano. Y en otros cuadros más. Estamos acostumbrados a ver a estas mujeres del prerrafaelismo, de la hermandad de los prerrafaelistas, simplemente porque sirvieron de modelos. Eran unas mujeres bellísimas o por lo menos tenían una belleza extraña para aquella época. Pero la cuestión es que ellas escribían poesía y pintaban. Ellas estaban dentro de esa hermandad no solamente como objetos de lujo y de placer para la vista, sino que también eran creadoras.

Por otra parte, la cuestión es que, en aquel tiempo, bueno, anteriormente a aquel tiempo, cuando una chica se quedaba embarazada estando soltera, es decir, sin estar casada, decían que le habían echado una pastilla en la Coca Cola. Y es verdad que, aunque suene a chiste, ahora se están dando casos reales de este tipo, que te ponen de todo en la bebida, como la burundanga y, claro, te puedes quedar embarazada de esa manera. Lo que pasa es que en aquel tiempo no siempre era por eso, sino que se utilizaba ese argumento para salvar a las chicas de las injurias. Porque tened en cuenta que, en los años sesenta, que una chica con quince o con dieciséis años se quedase embarazada y además siendo soltera era una tragedia. Además de esto, en el poema aparece la leyenda de Tristán e Isolda. Como cuenta la leyenda, Isolda se tenía que casar con el rey, que era un señor viejo, anciano, decrepito. Entonces, para facilitar las cosas, la madre de Isolda, que era hechicera, le dio un filtro para que se lo tomase antes de acostarse con el rey. Bueno, como mucha gente ahora toma coca para acostarse con quien sea. Además, para casarse Isolda debía trasladarse hasta la corte. Para que no viajara sola el rey había mandado a su sobrino, Tristán, para que acompañara y protegiera a Isolda durante el

viaje. Tristán era un muchacho joven, apetecible. El caso es que ellos se enamoran. Ellos tienen una relación por el camino, o se sospecha que tienen una relación por el camino, y entonces se dice que, por error, bebieron el filtro y que por eso se enamoraron. Yo no creo que necesitaran filtro ninguno, pero bueno, eso es lo que cuenta la leyenda. Entonces de ahí sale este poema.

C. M: Quisiera ahora pedirle que nos leyera un poema de *Punto umbrío*, de hecho, el último “*Como si una linterna me arrancara de en medio de la noche*”. También quiero hacer una pequeña aclaración porque, en primer lugar, hemos leído poemas de su primera etapa. Estos primeros poemas están muy marcados por el erotismo, pero, como usted siempre me ha dejado muy claro y lo deja muy claro en sus entrevistas, se trata de una faceta que estuvo cultivando un tiempo, principalmente en su primer libro, y que después ha abandonado para ir a la búsqueda de otras cuestiones. De hecho, como ha explicado en alguna ocasión, con *Punto umbrío* algunos de sus lectores sufrieron una cierta decepción porque rompió el horizonte de expectativa que se habían creado con respecto a su literatura. Sin embargo, *Punto umbrío* es un poemario muy interesante, muy redondo también, donde se percibe que cada poema está pensado como parte de un conjunto armónico. Especialmente, el último poema que cierra el libro y que me gustaría que leyera, porque me parece que es toda una declaración de intenciones.

A.R: Bueno, realmente, a los poetas siempre nos están pidiendo que hagamos poéticas. Y entonces una empieza a inventarse cosas o a desbarrar o yo qué sé. Pero, realmente, muchas veces hacemos poéticas sin saber que lo estamos haciendo cuando estamos hablando de otra cosa. Entonces, yo he hecho muchas poéticas sin esa intención, pero son mucho más certeras, son mucho más sinceras puesto que tú no estás intentando dar una imagen, con lo cual te estás maquillando, te estás disfrazando para dar una impresión a los demás, sino que eso está fluyendo en ti de manera libre y espontánea. Entonces ese poema puede ser una poética o a lo mejor una declaración de intenciones en cuanto a lo que es la vocación. Ese poema sobre todo trata acerca de la imposibilidad de escapar de la vocación porque más tarde o más temprano siempre aflora, por muchos obstáculos que se atraviesen en el camino.



C.M: Igualmente, otra extensa poética sería su libro *Llenar tu nombre*, del que me gustaría que leyese el poema «Emily Dickinson». No sé si conocéis a Emily Dickinson, fue una poeta americana del siglo XIX que durante los últimos veinte años de su vida se confinó, se auto-confinó, en su casa y se dedicó a escribir poesía. Nunca publicó en vida su obra completa, si bien había publicado algunos poemas sueltos; pero es un ejemplo de constancia y de verdadera vocación.

A.R: Tengo que aclarar que ese poema está dentro de un poema general que se llama «Inmortal invisible». Dentro de este poema hay una parte dedicada a Gerard Manley Hopkins y otra a Emily Dickinson. Lo que tiene también de admirable Emily es que ella no solo escribía porque no tuviera otra cosa que hacer, puesto que era una persona que tenía sus posibles para poder vivir cómodamente, sino que además dejó todos sus poemas ordenados y clasificados. O sea que realmente para ella esa actividad tenía importancia. Es decir, ella no escribía porque estuviera aburrida y algo tenía que hacer, sino que su escritura se sustentaba en una vocación y en una necesidad.

En este poema estoy hablando por ejemplo del fusil, y del Nadie, que son referencias a poemas suyos. También en el poema remito al color blanco porque se dice que siempre estaba vestida de blanco, aunque el retrato que conocemos de ella no es precisamente blanco el vestido, no sabemos de qué color es, pero, desde luego, es un vestido oscuro. Y también hago referencia a los lirios por otra anécdota. Se sabe que ella solamente publicó en vida dos poemas o algo así en una revista y que no tuvieron muy buena acogida. Y que por eso dicen que ella se desengañó y ya no quiso volver a saber nada más de publicar. Pero, al parecer sí hubo un crítico al que le llamaron la atención y que fue a visitarla. Tened en cuenta que estamos hablando del siglo XIX y ahí nadie podía mostrarse a alguien si no tenía una carta de presentación o si esa persona no estaba presentada o todo ese tipo de protocolos. Y fue ella la que le abrió la puerta y llevaba unos lirios en la mano y le dijo: «Soy Emily Dickinson y me presentan mis lirios».

C.M: Antes de finalizar, quisiera hablar de su último libro de poesía que salió publicado en 2016 en la Bella Varsovia, se llama *Deudas contraídas*. El título es muy elocuente porque en él hace un repaso, como un examen de conciencia, de todo aquello que nos

interpela, de todas las tragedias con las que nos hemos acostumbrado a convivir y usted se plantea cuál es su función, cuál es su responsabilidad como ciudadana. Me gustaría que leyese el primer poema de este libro, «*Sunt lacrimae rerum*» y que nos hablase un poco de cómo se fue gestando el libro.

A.R: Sí, ese libro me ha costado mucho trabajo hacerlo. Porque yo sí estoy, o lo pretendo, estar muy involucrada en ciertas cuestiones que nos atañen y con las que tenemos una responsabilidad como seres de este mundo. Pero, no encontraba el lenguaje preciso para poder contar eso en mi poesía porque yo no quería disfrazarlo ni ponerle tantas capas de significados que terminara diluyendo lo que yo realmente quería decir. Además, por otro lado, no quería que fuera un panfleto, lo que quería era que siguiera siendo poesía. Y este poema precisamente, el que está al principio, lo escribí antes de que yo decidiera hablar sobre eso. Fue un encargo de un percusionista que se llama Juan Guillén, que quería que yo hiciera un texto para un espectáculo suyo que se iba a llamar *Lamento*. Entonces yo hice un borrador, un primer esbozo y sobre eso formé el poema. Algunos textos de este tipo los hice separados, pero todavía yo no me veía con fuerzas. Realmente cuando yo me di cuenta de que era capaz de embarcarme en ese campo de la protesta, de la denuncia y de la reivindicación fue porque, aunque yo ya tenía mucha información sobre los feminicidios que se estaban perpetrando en Ciudad Juárez, bueno y muchos sitios más, pero sobre todo en Juárez, asistí a una representación de teatro sobre lo que estaba pasando en el norte de México. Después de esa representación se hizo un coloquio con las familias de todas estas chicas asesinadas. No es lo mismo escuchar una noticia, leerlo en un periódico, un documental o lo que sea, que estar viendo cómo las familias te están contando cómo era su hija y qué es lo que pasó. Entonces a partir de ahí, que me pude involucrar en el estado de esas familias que les habían arrebatado a sus hijas, escribí un poema que se llama «Arrebatadas», que tiene tres partes, y luego otro que se llama «Halladas». Y a partir de ahí ya me di cuenta de que tenía que tirar para adelante. Pero por medio se me metió el libro *Llenar tu nombre*, que me salió casi de un tirón. Después tuve que desprenderme del libro *Llenar tu nombre* y otra vez empezar con *Deudas contraídas*. *Deudas contraídas* es un poemario que me costó, pero que estoy muy orgullosa de haberlo conseguido y de haber

encontrado una nueva manera de contar las cosas. Porque es verdad que hay cosas que se tenían que decir, pero yo quería saber cómo las quería decir y cómo las debía decir.

En este poemario los títulos suelen ser frases comunes, menos este primer poema que se llama «*Sunt lacrimae rerum*». Es una cita de *La Eneida* y lo dejé así a pesar de que chirría un poco tener esa cita ahí en latín, pero es que fui incapaz de encontrar una traducción que me convenciese porque todas eran posibles. Se puede traducir como «lo que nos hace llorar», pero también «las lágrimas de las cosas». Y otras tantas. Yo he visto varias traducciones de *La Eneida* y lo traducen de distintas maneras, pero todas me convencían. Y pensé en dejarlo así y que cada cual le atribuya el sentido que le parezca más oportuno.

C.M: Me llamaba mucho la atención este poemario porque es una evolución suya personal que se refleja en sus temas y es también una reflexión sobre su propia búsqueda de hacer una poesía cívica. Búsqueda que he visto que se ha producido también en otras compañeras suyas de generación. El caso de Chantal Maillard es muy evidente porque es de su misma generación y en 2015, justo en fechas muy próximas a la publicación de *Deudas contraídas*, publicó *La herida en la lengua*, que es un libro en el que se pregunta sobre los genocidios, sobre la historia más dramática de Europa. Lo cual es un giro en su propia poesía.

A.R: Sí, es que hay una cosa que no podemos ignorar y es que somos producto de nuestro tiempo. Y, sin saber cómo, el medio nos va modificando. Yo no lo sabía, pero yo estaba escribiendo un poemario que era lo que se necesitaba leer en los años ochenta, aunque yo no era consciente. Yo necesitaba escribirlo, pero no sabía que se iba a poner de moda. Lo que quiero decir es que yo no soy una persona diferente a todos los demás. Por ejemplo, además de mí hay otras personas que recientemente también han querido tratar el tema de la violencia. Ahora mismo la Bella Varsovia, que es la misma editorial que sacó *Deudas contraídas*, ha publicado un libro de Bibiana Collado Cabrera que es alucinante y que se llama *Violencia*. Precisamente está hablando de la violencia ejercida en general, pero en particular contra las mujeres. Entonces de pronto estamos hablando de unos temas que llevaban tiempo sin tratarse. Lo mismo ocurre con el tema de la maternidad, que está aflorando ahora. De pronto se está hablando de la maternidad de

una manera completamente diferente de cómo se estaba hablando en otros momentos. Y además desde posturas completamente contrapuestas. Porque al mismo tiempo que ha salido *Querida hija imperfecta*, de Ana Pérez Cañamares, que trata el tema del fracaso como madre o que trata la dificultad, la complejidad de ser madre, el Premio Nacional de Poesía de este año lo ha merecido un libro como *Feliz Idade* de Olga Novo, que es un canto a la maternidad desde otro momento y desde otro punto de vista. Entonces está bien porque la maternidad ya no es ese cliché, es esa convención de la madre con el niño en brazos en postura amorosa, sino que tiene muchas facetas y tiene muchas grietas y tiene muchas maneras de abordarse. Hacía mucho tiempo que ese tema no estaba siendo trabajado, a lo mejor alguien podía escribir sobre eso, pero no de manera tan notable como ahora. Por ejemplo, María García Zambrano también habla de la maternidad en *La hija*. Y lo que es más interesante, está siendo trabajado por poetas de distintas edades que están haciendo una reflexión no de la experiencia que están viviendo, sino de la experiencia que vivieron. Esto es interesante, porque, os lo digo de verdad, aunque cuando una es madre eso es ya para toda la vida, la cuestión es que la relación con los hijos va cambiando a lo largo del tiempo.

C.M: Sí, sí. De hecho, a mí este tema me interesa mucho. Hace poco publiqué una investigación sobre este asunto. Es decir, la representación del tema de la maternidad en la poesía española actual escrita por mujeres, a partir de los casos de Julieta Valero, Raquel Lanseros, Miriam Reyes y Érika Martínez. Creo que el hecho de que este tema esté aflorando tanto tiene que ver también con que ahora hay más mujeres escritoras. Es decir, que era un tema que en la literatura tenía menos tradición porque a los hombres no les interpela tanto ya que en la construcción de su identidad no está tan presente. Y sí que es muy interesante porque es un tema muy poliédrico.

A.R: Sí, sobre todo porque la maternidad ahora es otra cosa. Te lo digo de verdad. Ten en cuenta que ahora tú puedes elegir ser madre. Antes era una imposición, no había ningún tipo de discusión. Además, antes las mujeres tenían todos los hijos que vinieran, pero ahora nada más se tienen uno o dos. Entonces la relación con el hijo es algo completamente diferente de lo que era antes. Y además ahora, generalmente tú relacionas con el hijo de manera que tú preservas tu individualidad. Es decir, las

mujeres poseen otras facetas aparte de la de ser madre. También existe otra reflexión diferente sobre el tema de los cuidados. Además, ahora está permitido hablar de las dificultades que acarrea la maternidad mientras que antes eso era un sacrilegio. Pensasen lo que pensasen, las mujeres eran incapaces de hablar sobre el malestar que podía provocarles algún aspecto de la maternidad. Hay una mayor reflexión sobre la crianza, algo que no se planteaba en mi época. Ahora la maternidad se aborda de manera muy diferente.

C.M: Sí, en ese sentido, como decía, al final la literatura no dejar de ser un producto histórico, un producto ideológico y de alguna manera, quiera o no, es decir, rechace o esté a favor, reproduce la ideología que hay en el momento, refleja la historia, los cambios sociales. Y en ese sentido, es verdad que su trayectoria ejemplifica muy bien cómo ha ido cambiando la sensibilidad con respecto a algunas cuestiones. Por ejemplo, con respecto a la sexualidad.

A.R: Sí. Claro porque ahora tenemos muchas facilidades para informarnos sobre lo que está pasando en la actualidad. Aunque en otras épocas en las que era más difícil recibir información también se producía este intercambio. Por ejemplo, durante el siglo XIX toda Europa estaba practicando el Romanticismo. En todos los países la gente estaba expresándose, vistiéndose, escuchando una música y suicidándose con el achaque del Romanticismo. Y la sensibilidad romántica se extendió rápidamente. Y entonces no tenían internet, no tenían redes sociales, no tenían nada de eso. Y me he referido al Romanticismo, pero puedo hablar de otras épocas. Por ejemplo, el estilo gótico. De repente en toda Europa durante una determinada época en un radio muy extenso se construyeron catedrales góticas. Luego el barroco. Es decir, son fenómenos que no ocurren solo en un sitio, sino que tienen lugar en diferentes puntos geográficos. Esto hace que te des cuenta de que, de alguna manera, tú eres un producto social y un producto histórico. No puedes escapar de esos condicionantes.

C.M: Sí, efectivamente. Por último, antes de finalizar me gustaría que leyese «Atrévete y sucederá», justo el último poema de *Deudas contraídas*, porque a pesar de que el libro es bastante duro a veces, sin embargo, deja entreabierto una ventana a la esperanza, a la

ilusión y a la confianza en el ser humano. Y me gustaría que nos dejase con ese buen sabor.

A.R: Todas las cosas que pensamos y sobre todo las que imaginamos en el mundo del arte, luego pasan en la realidad. Muchas novelas que en su día eran ciencia ficción en la actualidad ya no podrían considerarse ciencia ficción porque lo que imaginó el autor se corresponde con la realidad. En la mitología hay cosas que hacían los dioses que nosotros estamos haciendo ahora: nos estamos comunicando a distancia y estamos volando. Estamos haciendo muchas cosas que antes nada más las hacían los dioses. Todo lo que el ser humano imagina, antes o después, se puede llegar a materializar. Entonces, lo mismo que se pueden imaginar o pensar cosas malas también se pueden pensar cosas buenas. Muchas gracias.

#### ANEXO IV

### **Entrevista a Luis Antonio de Villena: «El éxito de *Los devaneos de Erato* se debió a la incipiente visibilidad del mundo gay en la España de los ochenta»**

El pasado 2 de julio de 2021 el escritor Luis Antonio de Villena tuvo la amabilidad de mantener una conversación telefónica conmigo acerca de su amistad con Ana Rossetti, que se inició tras la publicación de *Los devaneos de Erato*.

Carmen Medina: Buenas tardes, quería conversar con usted a propósito de su amistad con Ana Rossetti. Ambos participasteis en diversas actividades literarias juntos durante el periodo de los años ochenta y noventa, entre otras el «Encuentro de Literatura Española Actual» que organizó la Universidad de Albacete el 25 de febrero de 1987. Además, considero que durante esos años ustedes tratasteis temas parecidos en vuestras respectivas obras. Asimismo, ambos pertenecéis a la misma generación, ella nació en 1950 y usted en 1951. ¿Recuerda cuándo conoció a Ana Rossetti?

Luis Antonio de Villena: Sí, somos de la misma generación, pero ella empezó tarde y yo empecé muy jovencito. Cuando ella empezó en el año ochenta, yo ya llevaba nueve años en el mundo literario desde la publicación de mi primer libro. En ese sentido, nuestra trayectoria es muy distinta. En mis primeros libros yo estaba muy metido en el mundo de los «novísimos» y a este momento ella llegó tarde. Ella se dio a conocer con un libro, *Los devaneos de Erato*, que, aunque en cierta medida puede tener algo de «novísimo» tardío, su rasgo más característico y novedoso es que da voz a una mujer que trata la sexualidad de una manera ambigua. En aquel tiempo a ella le gustaba tener una imagen rupturista. Luego cambió, pero en aquel tiempo le gustaba ser una chica que iba con chicos gais, guapos y ambiguos. Ese ambiente es el que aparece en *Los devaneos de Erato*. De hecho, el éxito del libro estuvo muy marcado por los inicios del mundo gay, es decir, la incipiente visibilidad del mundo gay en los primeros ochenta. Ese libro ganó un premio en Valencia. No era un premio muy llamativo, pero editaban el libro. Además, dio la casualidad de que en el jurado estaba Francisco Brines, a quien le gustó mucho el libro de Ana. De hecho, Brines, que era la personalidad más conocida de todos los miembros de ese jurado, fue quien hizo fuerza para que ganara *Los*

*devaneos de Erato*. Brines, que era muy amigo mío, me comentó que *Los devaneos de Erato* era parecido a mi libro de poemas *Hymnica*, que yo había publicado justo un año antes, en 1979, pero escrito por una mujer. En cualquier caso, gracias al premio el libro pudo publicarse, aunque la edición inicial era muy normalita. A raíz de ahí fue cuando conocí a Ana. A finales del ochenta o principios del ochenta y uno, justo cuando el libro se publicó. Recuerdo que yo la llevé a cenar a un restaurant ruso. Era muy tímida, cosa que ahora parece impensable. Ella me dijo que tenía una enorme admiración por mí. Bueno, al parecer, la admiración le hizo estar muda. Quiero decir que durante la cena prácticamente solo hablé yo porque ella habló muy poquito. Eso luego cambió mucho porque ella es muy habladora, pero en aquella ocasión se mostró muy tímida. En fin, a partir de ese momento y a raíz de la publicación de su libro nos hicimos amigos. Y tuvimos bastante relación durante ese tiempo, sobre todo durante los años ochenta.

C. M: Sí, sí, de hecho, Brines en la reseña que dedicó a *Los devaneos de Erato* titulada «Un testimonio femenino asume la rebelión», que apareció en *El País*, comparó este libro con su poemario *Hymnica*. Quisiera saber si en este momento a usted le llamó la atención que una mujer tratara en su literatura un tema como la homosexualidad masculina, pero, además, desde el punto de vista de un varón. Estoy pensando en poemas como «Un señor casi amante de mi marido, creo, se empeña en ser joven» o «Nikeratos renuncia al disimulo».

L. A. de V: No, no me llamó la atención. Era novedoso, pero en ese tiempo había muchas cosas novedosas. Es verdad que su libro resultó muy llamativo, aunque yo no me lo esperaba para nada porque yo esos temas ya los había tratado y lo había hecho con mucha naturalidad. *Los devaneos de Erato* unía un tono cultista, que recordaba a los «novísimos», con ese gusto de hablar de chicos gais.

C. M: Sí, de hecho, Ana en alguna ocasión se ha reivindicado como continuadora de vuestra estética, la de los «novísimos».

L. A. de V: Sí, especialmente en *Los devaneos de Erato* se ve claramente. *Los devaneos de Erato* es un libro que tiene algo de novísimo porque conjuga elementos culturales y



elementos esteticistas, aunque le añade el componente sexual, que lo estrictamente «novísimo» no había tenido. Como indicó Brines, estaba muy próximo a mi libro *Hymnica*, que yo había publicado un año antes, en el 1979, el cual no era un libro propiamente novísimo, aunque yo sí pertenecía a la generación de los «novísimos». Mientras que mi primer libro *Sublime solarium*, que publiqué con diecinueve años, en 1971, sí era un libro que entraba de lleno en esa estética.

C. M: Además, la primera etapa de Rossetti está muy marcada por un claro alejamiento de la estética de la poesía social, como ella misma ha afirmado.

L. A. de V: Bueno, la poesía social ya no existía en aquel tiempo. El rechazo a lo social es uno de los rasgos novísimos por excelencia. Especialmente en sus principios, es decir, a inicios de la década de los años setenta. La poesía social en el 1980, cuando Ana empieza, no existe, ha caído totalmente en el olvido.

C. M: Sí, pero de alguna manera, la poesía de la experiencia vino a tomar el relevo de la poesía social y Ana, sin embargo, no entronca con esta estética.

L. A. de V: La poesía de la experiencia es un término muy ambiguo. No creo que se deba emplear el marbete «poesía de la experiencia» para hacer referencia a lo social porque eso era una fórmula que utilizaron algunos poetas, pero inicialmente era una fórmula que empleó Gil de Biedma para definir su propia poesía. Es decir, para definir una poesía cuyo rasgo principal es el realismo meditativo. No, efectivamente, Ana no tiene nada que ver con la poesía de la generación del ochenta, pero simplemente porque cronológicamente ella no pertenece a esa generación. Efectivamente, por edad, pertenece a la generación del setenta, a la generación de los «novísimos», pero empezó muy tarde porque cuando ella publica su primer libro todos habíamos publicado muchos libros ya. Aunque *Los devaneos de Erato* es un libro que está dentro de la generación del setenta, que no tiene nada que ver con la generación del ochenta, pero se publicó bastante tarde. Esas cosas a la larga no tienen importancia, pero en el momento sí porque pueden dar una sensación de cierta desubicación. En su día de hecho su libro quedó desubicado en el panorama, en el mapa geográfico de las generaciones de la

poesía.

Con todo, a mi entender, fue el tiempo más brillante de ella. Su primera etapa fue muy exitosa. En aquel momento coincidió con Blanca Andreu. A inicios de los ochenta, ambas aparecieron como poetas, Rossetti con *Los devaneos de Erato* y Blanca Andreu con *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*. Blanca Andreu era mucho más joven, prácticamente diez años más joven, y hacía un tipo de poesía muy distinta a la de Rossetti, pero, como sus obras salieron a la vez, durante un tiempo las solían emparejar en las lecturas literarias. Indudablemente, era un emparejamiento artificial, cuyo único nexo en común era que eran dos mujeres nuevas que escribían poesía, pero en realidad tenían muy poco que ver entre sí. Y ellas para aprovecharse del éxito se dejaron emparejar durante al menos dos o tres años. El éxito de este tándem se debió a que a inicios de los ochenta se empezaba a reivindicar una poesía hecha por mujeres, a pesar de que antes sí había habido mujeres – por ejemplo, en los novísimos encontramos a Ana María Moix; aunque dejó de escribir poesía muy temprano—.

C. M: Sí, es cierto que durante los ochenta se empezó a poner la atención sobre la literatura escrita por mujeres.

L. A. de V: Bueno, ahora esa atención se pone mucho más que entonces, pero en ese momento es cuando se empezó. Se empezó marcando porque desde luego había habido muchas mujeres que habían escrito antes, pero iban metidas en el mismo saco que los hombres. Ahí es donde se empezó a poner lo femenino un poco aparte, que está todavía por ver si eso es un acierto o no. A lo mejor a la larga no resulta tan acertado separar a las mujeres de los hombres. Yo no estoy a favor de que a las mujeres se las ponga aparte de los hombres porque entonces el papel del feminismo se degrada, se estropea. Muchas feministas radicales están estropeando el feminismo al separar lo femenino de lo masculino. Puesto que si lo femenino tiene que actuar separado de lo masculino entonces lo masculino querrá actuar separado de lo femenino. Y eso no les beneficia a las mujeres. Lo que parece un paso adelante se puede convertir muy fácilmente en un paso atrás.

C. M: Yo creo que en ese momento las mujeres poetas se agruparon para reclamar para sí cierta atención.

L. A. de V: No, pero justo en ese momento no. Fue después cuando las otras poetas mujeres, que tenían mucho menos eco, impulsaron los encuentros de mujeres. Estas poetas quedaban muy marginales en la escena literaria. Realmente fueron Rossetti y Andreu las que llamaban la atención como poetas nuevas. Las otras mujeres estaban más bien en los márgenes. Algunas no eran muy buenas porque el hecho de ser mujer no garantiza calidad como no lo garantiza el ser hombre. La calidad es independiente del sexo. Entonces había poetas buenas y poetas malas. Rossetti y Andreu fueron señaladas porque eran nuevas y porque eran buenas. Las otras no contaban tanto porque eran peores.

C. M: Sí, he leído algunas críticas justamente subrayando la calidad de Ana Rossetti frente a la de otras. José Luis García Martín era muy tendente a hacer este tipo de comentarios.

L. A. de V: Bueno, García Martín era muy poco amigo de esta tendencia. Era además un crítico muy bilioso y enseguida criticaba casi todo. A él la poesía femenina le parecía en general mala, salvo Ana Rossetti porque se acercaba a un tipo de poesía que a él le gustaba y luego porque, efectivamente, ella sí tenía calidad.

Luego hay que indicar que, por su parte, Blanca Andreu desapareció totalmente hace años desde que murió su último marido, Juan Benet. No ha publicado nada ni sé muy bien dónde está. Y Ana, aunque sí sigue publicando, no tiene ni de cerca el éxito que tuvo en los años ochenta. Además, estuvo un tiempo desaparecida de la escena pública y cuando volvió había experimentado un cambio enorme tanto físico como literario. Pasó de maquillarse a no maquillarse, de tener una figura cuidada a descuidarse, de vestirse con ropas atractivas a usar vestidos largos que tapaban todo, de llevar el pelo teñido a llevarlo muy corto y con canas. También tuvo un cambio de mentalidad y esto repercutió en su poesía, porque ella comenzó a hacer una poesía más profunda y rompió con el mundo anterior. A partir de la publicación de *Punto umbrío*, que no tuvo mucho éxito, abandonó su estética inicial y empezó a hacer una poesía muy

distinta, más opaca. A mí *Punto umbrío* me pareció que era un libro que está bien, pero que es más serio y menos brillante que los otros. A partir de ahí ella empezó a ser menos conocida. Desgraciadamente, esa segunda etapa de su poesía gustó menos. Y también es verdad que publicaba más de tarde en tarde.

C. M: Sí, efectivamente, a raíz de *Punto umbrío* se produjo una ruptura en su obra. Es más difícil de entender porque, como destacó Víctor García de la Concha en una elogiosa reseña que le dedicó en el periódico *ABC*, era un libro de herencia mística.

L. A. de V: Víctor García de la Concha hacía crítica de poesía en *ABC*, en efecto; pero nunca fue un hombre muy enterado de las novedades. Víctor García de la Concha era un académico experto en Santa Teresa, en San Juan de la Cruz y en el Siglo de Oro, de ahí que se fuera siempre hacia lo místico porque él era experto en ese tema: los místicos del Siglo de Oro. Más tarde trató de entender la poesía moderna. Incluso empezó a escribir una historia de la poesía española contemporánea que no terminó, publicó solo dos tomos en Cátedra y se quedó a medio hacer, pero él no tenía mucha idea de la poesía moderna. Precisamente porque él no frecuentaba nada del mundo literario, él quería entender la poesía contemporánea desde el puro sillón de la academia y desde ahí no se entiende. Era un hombre que tenía un gran bagaje cultural pero lo nuevo no lo podía entender muy bien porque lo conocía de puro oídas.

C. M: Aunque, sin embargo, yo sí creo que la poesía posterior de Ana Rossetti tenía una gran influencia de la poesía mística. Y en *Punto umbrío* se percibe de manera bastante clara. De hecho, ella ha sido una gran lectora de Santa Teresa, de San Juan de la Cruz y en esa obra se evidencia.

L. A. de V: Sí, bueno ella contaba que de pequeña había jugado a santos y a herejes y a ser mártires con una hermana en San Fernando. Ella tenía muy mitificada esa infancia y adolescencia en las que la presencia del elemento religioso había sido muy grande. Pero es más bien la historia de unas chicas que han leído, que les gustan esas cosas y que incluso juegan a eso, contaba esas historias en un tono que no era para nada serio. Es decir, ella no quería hacer poesía mística ni eso que se llamaba «poesía del silencio»,

que era una poesía más metafísica, más abstracta.

C. M: Sí, efectivamente esas anécdotas a las que haces referencia aparecen en su literatura, pero en *Devocionario*, no en *Punto umbrío*. Por otra parte, hay que destacar que Ana también ha cultivado otras facetas como la literatura infantil.

L. A. de V: Bueno, eso es otra cosa. La literatura infantil no ha tenido éxito nunca. De hecho, hay grandes autores de literatura infantil que si los nombras nadie sabe quiénes son. La literatura infantil, con razón o sin ella, queda un poco fuera del canon de la literatura. No sé si está fundamentado o no, pero, en general, la literatura infantil da mucho dinero, pero raramente entra en los cánones de la literatura académica. Por ejemplo, Gloria Fuertes, que era una gran amiga mía, también tenía una inmensa capacidad para hacer literatura infantil e incluso realizó muchos programas televisivos de literatura infantil, pero ella se dio cuenta de que la literatura infantil había sido un elemento negativo para su carrera literaria, por eso al final de sus días quiso recuperar su faceta de poeta para adultos.

C. M: Tampoco podemos olvidar que Ana Rossetti también ha publicado narrativa para adultos. De hecho, usted presentó su novela *Plumas de España*.

L. A. de V: Sí, ese libro lo presenté yo en Bocaccio. A mí la verdad es que *Plumas de España* me decepcionó un poco porque me pareció que era una novela que estaba bien, pero que yo había imaginado de otra forma. Por aquel tiempo, ella contaba mucho que estaba haciendo una novela que se iba a llamar *Plumas de España* y yo me imaginé que iba a ser una novela con mucho glamour, con mucha pluma. Y luego resulta que es una novela muy local, muy costumbrista, del mundo provinciano de Cádiz. A mí las cosas provincianas no me han gustado nunca demasiado. La verdad es que luego la novela tuvo poco éxito. En parte porque la gente se imaginó que iba a ser una novela muy glamurosa, que era lo que se esperaba de Ana y del estilo que Ana usaba en su vida real y la novela es todo lo contrario. Yo la presenté porque era amigo de ella y diría cosas buenas, como es lógico, pero a mí la novela me cautivó poco. Creo además que el éxito que ha tenido Ana se ha basado principalmente en su poesía. Sus libros de prosa nunca han tenido mucho eco.

C.M: A este respecto, le quería preguntar sobre el premio «La Sonrisa Vertical», que Rossetti ganó con *Alevosías*. Usted también ganó este galardón en 1999 con el libro de relatos *El mal mundo* ¿Por qué decidió usted presentar su manuscrito al premio «La Sonrisa Vertical»?

L. A. de V: Yo había escrito dos novelitas cortas que se unen porque tienen el mundo común del erotismo masculino y las envié a Tusquets como libro para editar. Es decir, yo no lo presenté nunca a «La Sonrisa Vertical». Yo conocía a los editores de Tusquets, a Beatriz de Moura y especialmente a Toni López Lamadrid. Antonio López Lamadrid era el que tenía el dinero, el que realmente llevaba Tusquets, y con el que además me llevaba muy bien. Entonces yo le envié a Toni el libro para que lo editara y él me llamó y me dijo que sí, que lo publicaba pero que por qué no me dejaba, o sea él me pidió mi consentimiento, presentarlo al premio. Yo le dije que sí, que si yo no tenía que hacer nada más que consentir, que lo presentara. Él lo presentó y el libro ganó. Lo que pasa es que cuando le comuniqué mi consentimiento yo no me había dado cuenta de que era un premio con una dotación muy pobre. Me quejé y Toni entonces dobló la cantidad.

El motivo que llevó a Ana a presentarse la verdad es que lo desconozco. Como te digo, no era un premio especialmente bien dotado, pero sí era prestigioso. Lo mismo que mientras que el Gules de poesía, que ganó con *Los devaneos de Erato*, era un premio totalmente irrelevante, sin embargo «La Sonrisa Vertical» era un premio que tenía mucho nombre. Supongo que ella lo presentaría por eso, porque realmente dinero no daba mucho.

C. M: ¿Considera que este premio fue importante para su proyección literaria?

L. A. de V: Pues no recuerdo especialmente que lo fuera porque yo en ese momento, lo gané en el año 1999, estaba literalmente muy bien. De hecho, se enfadaron un poco conmigo en Planeta porque yo era un autor de Planeta. Me regañaron por haber hecho ese pinito con Tusquets y no volví a publicar en Tusquets. A mí me iba muy bien en Planeta, mi carrera literaria en ese momento estaba muy bien.

C. M: Usted sabe que en 2004 el premio dejó de convocarse, ¿qué motivos cree que

propiciaron su fin?

L. A. de V: Yo creo que es muy evidente. No hacía falta un premio de género erótico en 2004 cuando se podía editar una novela erótica en cualquier colección. Es decir, una novela erótica del género que fuera, heterosexual, homosexual, cabía dentro de cualquier colección. El premio «La Sonrisa Vertical» había nacido cuando la novela erótica no se publicaba y dejaron de convocarlo a principios de los dos mil porque realmente novelas eróticas había ya en todas partes. Yo creo que ese fue uno de los motivos por los que el premio desapareció.

C. M: Sí, estoy totalmente de acuerdo con usted. Por otra parte, antes ha comentado que durante las décadas de los años ochenta y noventa pudo dedicarse plenamente a la literatura, bueno aún lo hace; pero, como usted ha subrayado, durante aquellos años le fue especialmente bien. Quisiera preguntarle sobre la diferencia entre aquella época y ahora. ¿Qué significaba ser escritor en la década de los ochenta y qué significa ser escritor hoy en día? ¿Qué cambios en la industria editorial y en el mundo literario ha observado usted que se han producido a lo largo de estos cincuenta años desde que inició su trayectoria?

L. A. de V: Ha habido muchos cambios. No tanto en la industria como en el hecho de que hoy se cobra menos. Al principio de mi carrera, yo me dediqué a la literatura muy temprano, tenía un respaldo familiar. Yo comencé a dedicarme a la literatura después de haber terminado la universidad y hacía de todo. Es decir, aparte de escribir literatura – poesía, prosa y ensayo–, hacía crítica literaria en periódicos y daba conferencias. Durante muchos años viví de la literatura muy bien. El problema hoy día es que para alguien nuevo dedicarse a la literatura en este momento es un disparate porque las editoriales a partir de la crisis que hubo entre 2008 y 2010 rebajaron los sueldos. Todo bajó, pero especialmente la literatura, que aún no se ha recuperado. Hoy en día ser escritor es casi imposible, al menos para alguien que empieza.

C.M: Sí, además antes ha comentado que un escritor no solo se dedica a escribir, sino que tiene que cultivar múltiples facetas: dar conferencias, hacer crítica...

L. A. de V: Sí, bueno, esa es la fórmula para poder vivir. Entendiendo que literatura es todo. De la poesía solo no. Como decía Vicente Aleixandre con cierta gracia: la poesía da para merendar. Si tú escribes solo poesía muy difícilmente vas a poder vivir únicamente de eso. La prosa da más dinero que la poesía. Y si además hacías periodismo, como yo lo hice, sobre todo crítica literaria, aunque también opinión, eso se pagaba más, mucho más que ahora. Y había muchos más periódicos. Juntando todas esas actividades vivías bien. Especialmente si tenías un cierto éxito, que yo lo tuve desde muy temprano, a los veinte y pocos años ya tenía éxito.

C. M: Por último, quería preguntarle por la «Movida» porque usted la vivió plenamente. Usted es de Madrid y vivía allí en aquella época. Participó de la noche madrileña y también escribió *Madrid ha muerto* (1999).

L. A. de V: Sí, *Madrid ha muerto* es una novela en parte ficción, en parte documento. Es decir, *Madrid ha muerto* refleja mucho mi propia experiencia de la «Movida», mezcla ficción con no ficción. Hay una parte que es casi como una crónica real de la «Movida». Hay un cincuenta por ciento de lo que cuento que es totalmente real. Yo no me consideré nunca de la «Movida» porque era más mayor. Al principio, yo la viví mucho con Fernando Savater. Íbamos a sitios del ambiente de la «Movida» que nos gustaban porque eran muy divertidos. No nos pareció al principio demasiado serio. Lo considerábamos un movimiento un poco tonto, pero muy simpático. Estuve muy cerca de la «Movida» porque también tuve muchos amigos que eran integrantes de la «Movida», desde el Almodóvar de entonces, que no tiene nada que ver con el de ahora, hasta fotógrafos como Pérez-Mínguez, entre otros. Gente de la canción, del grupo *Radio Futura*, especialmente Carlitos Berlanga, que murió. Yo conocía bien este ambiente, pero yo nunca me consideré parte de la «Movida». Simplemente era un espectador que estaba muy cerca. Yo no me consideraba parte de aquello porque la «Movida» no dio literatura. Durante la «Movida» lo que se produjo fue cine, canciones, fotografía y algunos artículos de periódico, pero nada más. No existía una literatura de la «Movida», esa es una de sus principales carencias de las que además la gente habitualmente no se da cuenta. No había literatura en la «Movida», salvo quizás un poco de periodismo. Cuando se ha escrito de la «Movida» ha sido a toro pasado. Es decir, la «Movida» ya



había terminado. Por ejemplo, *Madrid ha muerto*, que es una de las primeras novelas que se escribieron sobre la «Movida», se publicó en el año 1999 cuando la «Movida» había terminado hacía por lo menos ocho o nueve años.

C. M: Sin embargo, fíjese, cuando leí su ensayo *La revolución cultural (desafío de una juventud)*, que publicó muy jovencito, en el 1975, un poco antes de que se popularizara el marbete de la «Movida», me pareció ver en este ensayo una especie de intuición, de manifiesto de lo que luego sería la «Movida».

L. A. de V: No, no, yo creo que eso no fue nada así, al contrario. Ese libro lo escribí en 1973. Tuve que aceptar, porque estaba muy bien pagado, que en Planeta le cambiaran el título. El libro se llamaba originalmente *La otra cultura*, pensando que era lo que se llamaba «la contra cultura», es decir, esa cultura de lo alternativo, lo *underground*, la cultura que venía de los *beats*, del mundo del rock and roll, del mundo de las experiencias psicodélicas, todo ese ámbito que se llama habitualmente la contra cultura, eso es lo que quiere reflejar. Yo lo escribí en el año 1973, pero no se publicó hasta 1975 porque era una colección que la censura de la época no autorizó. Prácticamente la colección se abrió con mi libro, que tuvo muchísimo eco en ese momento. Pero, no tuvo nada que ver con la «Movida» porque la «Movida» en ese tiempo no existía ni de lejos. Yo hablaba más de lo que diríamos era, había sido y, quizás, estaba dejando de ser, lo que se llamó la contra cultura en Estados Unidos, en Inglaterra, en parte de Europa. En España yo había conocido esas cosas a través de amigos de la universidad. Ese libro está hecho justamente cuando estaba terminando la universidad. En mi libro no hay nada de la «Movida». Es posible que luego haya habido elementos que han coincidido porque evidentemente todo lo que había sido la cultura *underground*, la cultura marginal, pudo tener algo con la «Movida», pero tenía que ver algo porque la «Movida» bebió en esa fuente. Pero no porque aquello fuera a adelantar algo de la «Movida». No era previsible lo de la «Movida» en 1973, casi diez años antes de la «Movida».

C. M: Gracias por la aclaración. Mi confusión se debe a que consideraba que la «Movida» era heredera del sesenta y ocho y esta cultura *underground* de la que me hablaba usted también en su ensayo.

L. A. de V: Claro. Sí, una parte de la «Movida» sí. Una parte solo. Pero la llamada contra cultura era una cosa muy seria, aunque tuviera componentes como el sexo libre, la droga y el rock and roll. La «Movida» tenía un lado muy lúdico que no se había dado en la contracultura, que era una forma de vida libre donde los chicos y las chicas viajaban, no tenían el propósito de nada más terminar la carrera buscar un empleo. No, la gente quería seguir viviendo, seguir teniendo experiencias, acumulando saberes. Y ahí, bueno, la «Movida» bebió algo de eso, pero un poquito.

C. M: Sí, sí, entiendo las diferencias que apunta y le agradezco mucho la aclaración.

L. A. de V: Cuando uno lo ha vivido lo ve muy claro porque, evidentemente, no tiene que hacer un esfuerzo intelectual. Tiene que hacer un esfuerzo de recordar y de sentir cómo se vivían esas cosas. Claro, el que no lo ha vivido hace una especie de viaje intelectual que le puede fallar. Yo me doy cuenta ahora que el haber vivido algo te da una experiencia que luego no se alcanza por el mero lado intelectual, o sea, el camino intelectual nunca es suficiente para revivir la experiencia que no se ha tenido. La experiencia que no se ha tenido solo la puedes revivir a través de alguien que sí la haya vivido y que te la cuente.

C. M: Le agradezco sinceramente que haya querido compartir conmigo sus vivencias. Por supuesto muchas gracias por su tiempo y su amabilidad. Le deseo mucha suerte con la presentación de su último libro *La vida feliz de mis jóvenes ricos* (2021) en México, donde ha sido publicado.

L. A. de V: Muchas gracias. Efectivamente, lo ha publicado la Universidad Veracruzana, pero también va a publicarse en España en septiembre.

## ANEXO V. APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Imagen 1. Árbol genealógico de la familia de Ana Rossetti. Imagen cedida por la autora.

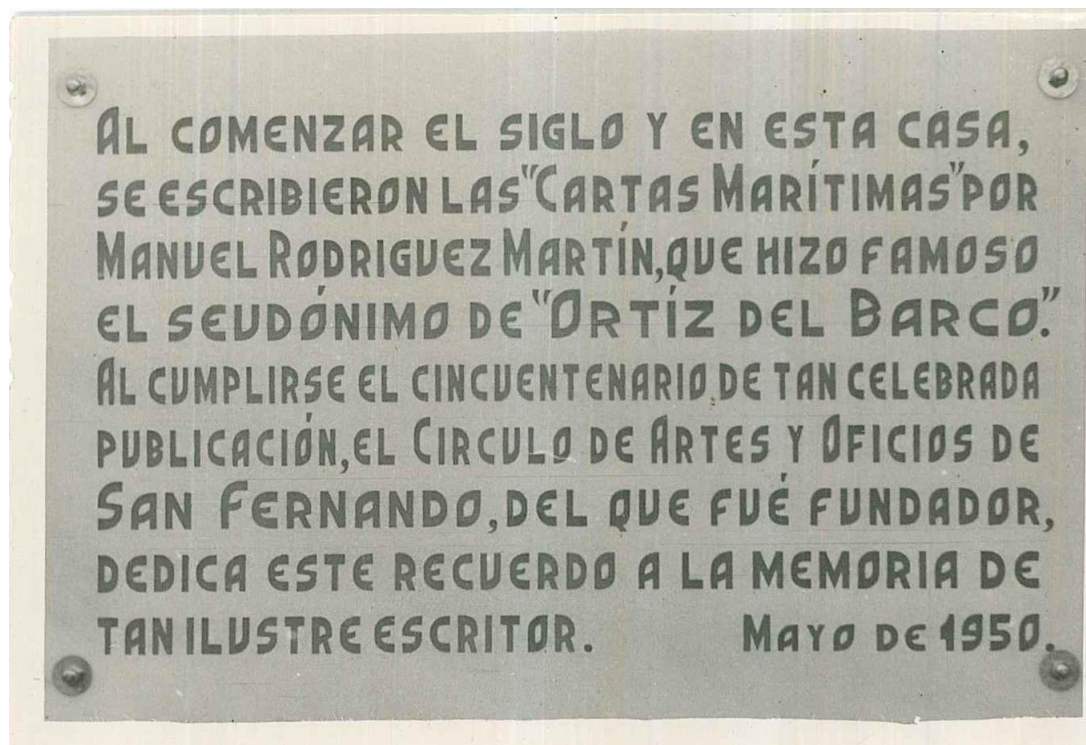


Imagen 2. Placa conmemorativa a Manuel Rodríguez Martín, «Ortiz del Barco», bisabuelo de Ana Rossetti. Calle Maestro Portela, n. 24, San Fernando (Cádiz).



Imagen 3. (1954). Ana Rossetti en una representación teatral del colegio Compañía de María de San Fernando. Fotografía cedida por la autora.



Imagen 4. (1955). Ana Rossetti en el colegio Compañía de María (San Fernando, Cádiz). Fotografía extraída de la portada de *Recuento. Cuentos completos* (2001, Páginas de Espuma).



Imagen 5. (1957). Primera comunión de Ana Rossetti. San Fernando (Cádiz). Fotografía del archivo personal de la escritora.



Imagen 6. (1959). Ana Rossetti con sus hermanos. De izquierda a derecha: José (dos años), Luisa (siete), Carlos (cuatro) y Ana (nueve).



Imágenes 7 y 8. (1975) Certamen del premio de relatos «Puente de Zuazo» de la Real Academia de San Romualdo, San Fernando. En la fotografía de la izquierda aparecen, de pie, Ismael Sánchez Abellán, esposo de Ana Rossetti, Ana Rossetti y dos de los miembros del jurado, entre ellos Pilar Paz Pasamar. En la foto de la derecha, Ana Rossetti lee el relato «Y a la reunión de aguas Dios llamó mar», que resultó ganador del certamen. Las fotografías fueron tomadas en el hotel Salymar de San Fernando y han sido cedidas por la escritora.



Imagen 9. (1976) Lectura y presentación del relato «Y a la reunión de aguas Dios llamó mar», ganador del premio «Puente Zuazo» de la Academia de San Romualdo a cargo de la actriz Maruchi Fresno. El acto tuvo lugar en la Casa de la Cultura de San Fernando. La fotografía ha sido cedida por la escritora.



Imagen 10. (1977) Ensayo del grupo teatral *Metáfora*.



Imagen 11. Representación de «La casa de las Espirales» en Cuenca (1977). Fotografías cedidas por Ana Rossetti.



Imagen 12. «II Encuentro de poetas andaluces en Granada» (1983). La fotografía está tomada en la plaza Bib-Rambla y aparecen de derecha a izquierda: Felipe Benítez Reyes, Ana Rossetti, Pepe Bornoy y Paco Bejarano. Fotografía cedida por la escritora.



Imagen 13. «II Encuentro de poetas andaluces en Granada» (1983). Ana Rossetti con Pablo García Baena. Fotografía cedida por Ana Rossetti.





Imágenes 14 y 15. Ana Rossetti (1986 y 1988). Fotografías de Carlos Bullejos. Recuperadas de la revista *Zarza Rosa*, n.7 (1986) y *Poesía en el campus*, vol. 14 (1991).



Imagen 16. Lectura de poesía erótica con Rafael Alberti en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 18 de abril de 1986. Fotografía del archivo personal de la escritora.



Imagen 17. Intervención de Luis Antonio de Villena y Ana Rossetti en el «Encuentro de Literatura Española Actual» en la Universidad de Albacete (25 de febrero de 1987). Fotografía recuperada del Boletín *Información. Cultural Albacete*.



Imagen 18. Presentación de la novela *Plumas de España* en la sala Bocaccio de Madrid con Luis Antonio de Villena (noviembre de 1987). Fotografía cedida por Ana Rossetti.



Imagen 19. Ana Rossetti (1987). Fotografía de Carlos Bullejos. Fotografía cedida por la autora.



Imágenes 20 y 21. Ana Rossetti (1987). Fotografías de Isabel Mena cedidas por la escritora.



Imagen 22. Ana Rossetti (1988). Fotografía de Carmen Mallve. Imagen cedida por la escritora.



Imagen 23. «Encuentro sobre el amor» en Benasque (1993). María Bueno y Silvia Marsó (en la parte superior), Amelina Correa Ramón, Ana Rossetti y chico desconocido (en la parte inferior). Fotografía cedida por Ana Rossetti.



Imagen 24. Entrega de la Medalla de Plata de Andalucía en Sevilla (28 de febrero de 1995). Fotografía cedida por la autora.



Imagen 25. (2000) Ana Rossetti y su hija, la actriz Ruth Gabriel, en un ensayo de la adaptación dramática *Fuenteovejuna* de Lope de Vega.



Imágenes 26 y 27. Ana Rossetti, Francisco Brines, José María Álvarez y Luis Antonio de Villena (fotografía superior). José María Álvarez, una traductora, Ana Rossetti, Francisco Brines y Luis Antonio de Villena (fotografía inferior). Ambas imágenes fueron tomadas en Berlín en el año 2000 en el marco de un congreso de literatura española. Fotografías extraídas de la página web de Luis Antonio de Villena: <http://luisantoniodevillena.es/web/galeria/>





Imagen 28. 14 de diciembre de 1998. Sevilla, Iglesia San Luis de los Franceses. Homenaje a San Juan de la Cruz: “Decid si por vosotras ha pasado”. Actividad organizada por Ana Rossetti y financiada por Cajasur y el Centro Andaluz de las Letras. De izquierda a derecha: desconocida, María Rosal Nadales, Juana Castro, Ana Rossetti, María Victoria Atencia y desconocida. Fotografía extraída de la página web de Juana Castro: <https://juanacastro.es/index.php/2016-06-13-20-01-08/con>



Imagen 29. Ana Rossetti, Carmen Medina, Mercedes Alvarado y Ángeles Mora. Fotografía tomada durante el curso de verano «Poesía: una forma de resistencia» que tuvo lugar entre los días 20 y 23 de agosto de 2018 en la sede de Baeza de la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA).



Imagen 30. Presentación de la reedición de *Mnemosine*, de Dionisia García, y *Los devaneos de Erato*, de Ana Rossetti, llevada a cabo por la editorial Tigres de Papel para la colección «Genialogías». El acto tuvo lugar en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia el 7 de junio de 2019 y fue organizado por el Aula de Poesía de la Universidad de Murcia. En la foto de izquierda a derecha: Paco Moral (coeditor de Tigres de Papel), Dionisia García, Idoia Arbillaga, Ana Rossetti y Milagros López.



Imagen 31. Julián Acebrón, Ana Rossetti y Carmen Medina en la Sala Víctor Siurana de la Universitat de Lleida durante un encuentro poético realizado el 18 de diciembre de 2020 en el marco de las actividades organizadas por el Aula de Poesía Jordi Jové.