

LA REPRÉSENTATION DU CORPS FÉMININ CHEZ MARÍA ROSAL¹

M^a Angeles HERMOSILLA ÁLVAREZ
Université de Cordoue.

Dans notre culture le corps féminin a été soit blâmé par les auteurs médiévaux (M^a Cruz Muriel, 1991) soit chanté par la poésie des troubadours car d'une façon générale il a été nommé par des voix d'hommes (et bien souvent pour des récepteurs du genre masculin) qui, rarement, en ont fait référence dans sa dimension réelle, anatomique.

Ce traitement-ci du corps de la femme – ainsi que celui de l'homme – a été rarement abordé dans la littérature, où le corps vieilli ou déformé est satirisé comme par exemple dans l'œuvre de Quevedo (M^a Grazia Profeti, 1984) ou bien encore où les formes féminines sont idéalisées conformément au modèle esthétique en vigueur.

Il faudrait peut-être en chercher la cause dans notre tradition catholique, selon laquelle, l'être humain, étant image de Dieu, doit être beau, sinon il est objet de parodie ou est idéalisé au moyen de la métaphore : les deux procédés gouvernent, selon Bataille, les constructions et les représentations humaines (Ginés Navarro, 2002 : 99), bien que le corps ait son propre langage (il rougit, pâlit, se contracte, etc...), langage dont les signes commencent seulement à être perçus à partir du XIXe siècle par le regard d'artistes comme Manet (p. 185-186). En même temps, la chair a été considérée aux côtés du monde et du diable comme un des ennemis de l'âme. C'est pour cela que, si nous excluons les représentations artistiques où l'esthétique nous fait oublier « la laideur du naturel », ce qui est une constante dans les religions, le vêtement a servi à cacher le corps du regard, dissimulant la nudité. Comme il est logique dans une perspective centrée sur l'homme, nous faisons référence à la nudité féminine : car celle de l'homme a d'autres connotations culturelles qui la rendent viable dans les œuvres artistiques, y compris celles peignant les saints et les martyrs. Mais, dans le cas de la femme, le corps nu est considéré « sexuellement facile à agresser » comme le signale M^a Milagros Rivera (1996 : 42) et, en conséquence, il faut favoriser sa dissimulation, concrétisée par le « hijab », voile islamique qui couvre la tête et la bouche ou bien, d'un point de vue occidental, par le silence car la parole féminine est tenue comme indécente (42, 43) si, surtout, elle est prononcée publiquement à l'église.

Ainsi donc, les lèvres (aussi bien buccales que vulvaires : rappelons l'importance du mythe de la virginité) sont restées fermées dans les sociétés patriarcales, mais non les yeux et les oreilles qui doivent être ouverts pour appréhender les normes gouvernant le patriarcat. Celui-ci implique la soumission à la maternité, la

¹ Une première version de cet article a été publiée sous le titre « La escritura del cuerpo en la última lírica femenina: la poesía transgresora de María Rosal », Mercedes Arriaga Flórez, José Manuel Estévez Saá *et alii* (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos. Una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*, Sevilla, Arcibel editores, 2005, pp. 109-123.

répression sexuelle et l'appropriation du travail productif et reproductif de la femme (Vitoria Sau, 2000 : 238). Il se perpétue au moyen de concepts comme celui de « contrat sexuel », c'est-à-dire d'un pacte entre hommes (ou certains hommes) au sujet du corps des femmes (M^a Milagros Rivera, 1998 : 74-75). C'est un accord préalable au « contrat social » de Rousseau, dont les femmes étaient exclues (M^a Milagros Rivera, 1998 : 74-75). Par conséquent, l'une des voies d'émancipation féminine fut la vie monastique, qui permettait la communication avec Dieu sans la médiation de l'homme, et même dans certaines occasions, la prise de parole, comme en témoignent les exemples de Thérèse de Jésus (Diana Sartori, 1996 : 53) ou Sœur Jeanne Inès de la Croix. De cette façon, un courant d'opinion cristallisé dans « *la querelle des femmes* » est créé, une réponse à la misogynie médiévale maintenue depuis le Moyen Age jusqu'au XVIIIe siècle, opposée au courant idéalisant, inspiré par l'amour courtois (M^a José Porro, 1995).

Avec la Révolution Française, centrée sur la politique des partis et la lutte des classes, « le problème des femmes » fut à nouveau mis de côté. Le socialisme même, qui voulait abolir la propriété privée, laissa en dehors de ses principes la question de la « propriété » du corps féminin, ce qui, pour les féministes de l'égalité, fut considéré comme un obstacle sur le chemin de leur réalisation personnelle et de leur liberté. Cela expliquerait le rejet de la maternité par certaines femmes, le conflit avec la propre mère parce qu'elle transmet les valeurs patriarcales – thème présent dans la narration espagnole contemporaine (M^a Angeles Hermosilla, 2003) – et la dissimulation, en faveur des valeurs de l'intellect, du corps ou de son ornement, lesquels, selon l'opinion d'une des représentantes du féminisme de la différence (M^a Milagros Rivera, 1996 : 63), nous rattachent aux valeurs maternelles, le souci du corps contribuant ainsi à créer notre subjectivité historique et symbolique. Mais la loi du père le convertit en un langage de séduction envers les hommes.

De toute façon, penser à une séparation entre le corps et l'esprit, la nature et la culture, la vie et la raison est, selon ce qu'affirme Hélène Cixous (1995 : 13-14), une façon patriarcale de poser le problème car, en réalité, la pensée et la parole (soi-disant neutres) ont lieu dans un corps qui, de plus, est sexué.

Rappelons, dans ce sens, que, comme le dit Ginés Navarro (2002 : 9) au début de son étude sur le corps dans la théorie de Bataille, Nietzsche « exigeait comme tâche pour les temps futurs, de penser le corps et à partir du corps, en le prenant comme fil conducteur de la pensée », car le sujet doit construire son intelligibilité à partir de lui-même, du principe de toute explication, de son corps » (p. 10). Mais celui-ci, parce que représentant le naturel, est signe de l'absence de signifié – aussi l'a-t-on paré de différents vêtements – et menace l'ordre symbolique en vigueur, bien que, d'un autre côté, il constitue une source de connaissance, d'investigation personnelle.

Or, comment donner une voix à un *sujet* sexué dans un corps féminin qui traditionnellement fut *objet* dans les créations lyriques ? Comment lui faire une place dans une tradition littéraire où la femme apparaît représentée selon le point de vue de l'autre, généralement, de l'homme qui écrit ?

Mais c'est que l'expression corporelle ne s'atteint pas directement, sinon à travers le langage qui rend possible l'apparition du sujet, dont la construction est le résultat de l'usage du langage, comme par exemple dans l'interprétation que Mooij fait de Lacan (Nanne Timmer, 2003 : 336). Mais, selon les postulats de Luce Irigaray, Hélène Cixous

et Julia Kristeva (Beatriz Suárez *et aliae*, 2000 : 11), celui-ci est transmetteur d'un ordre symbolique patriarcal caractérisé par le phallocentrisme, si bien que, pour nommer le monde à partir d'un corps féminin, il faut sortir du lieu classique de l'énonciation et essayer de penser à partir de l'extérieur de la culture héritée. C'est ce que Foucault nomme « la pensée du dehors », dont les catégories ne se sont pas encore établies et qui, en langage littéraire, se réfère à la possibilité d'un langage dont l'être n'apparaît par lui-même qu'avec la disparition du sujet (M^a Milagros Rivera, 1998 : 63). Ce procédé commence avec les postulats de Marx et de Freud au début du XXe siècle. Les deux théories mettent en question la vision humaniste du sujet basée sur le concept d'« homme » en tant que « je » cohérent, unitaire et rationnel, une catégorie universelle dépossédée du corps et de sa filiation maternelle (Laura Freixas, 2000 : 170, 171) ; ce qui a fait que la pensée féministe ait pu critiquer l'androcentrisme et situer dans sa partialité un sujet masculin présumé universel. Ainsi, la reconstruction de l'ordre maternel est proposée, (Luisa Muraro, 1991) et, dans le domaine littéraire, est revendiquée, par les féministes françaises (Toril Moi, 1995 : 169-170), une « écriture féminine » à « l'encre blanche » – allusion au lait maternel – (Hélène Cixous, 1995 : 57), qui soit en connexion avec la phase préoedipienne ou préverbale de l'être humain. Il s'agit de « déconstruire » le discours patriarcal pour prendre la parole avec un signifié né d'une expérience personnelle de femme, tout comme le firent en castillan Teresa de Cartagena, Teresa de Jésus, Soeur Jeanne Inès de la Cruz, Rosalía de Castro et au XXe siècle, Gabriela Mistral, ou dans un style transgressif plus accentué, Cristina Peri Rossi (2003, où elle analyse son écriture sur le corps), pour ne citer que quelques exemples significatifs. C'est aussi cette tâche que la poétesse de Cordoue María Rosal (2003) a mené à bien dans sa poésie, et, comme nous le verrons, de façon brillante, car en fin de compte le sens dans l'œuvre artistique réside dans la forme. Nous utiliserons fondamentalement son anthologie *Travelling de acompañamiento* dans les pages qui suivent.

Dotée d'un bagage littéraire de facture classique, elle le travaille, le brise jusqu'à le convertir en un matériau avec lequel elle construit une œuvre nouvelle qui puisse la guider dans la connaissance, comme elle-même l'exprime dans le poème « Ecce » (p. 31), publié dans *Sibila* (1993) son premier livre :

Descifrar los augurios
de la espiral oculta.
Sumergirme en la entraña
del azar y sus signos.
Interpretar prodigios,
Inciertas letanías.
Alimentar la llama
Secreta de la vida...

Et, après un espace blanc chargé de signification :

Ése es mi oficio,
Sibila al fin.

C'est pour cela qu'elle fait appel, comme le postule le féminisme de la différence (M^a Milagros Rivera, 1998 : 200 et suiv.), à une autorité féminine, Sibila, personnage de l'Antiquité, qui symbolise l'intuition des vérités supérieures et les

pouvoirs prophétiques (Juan Eduardo Cirlot, 1998 : 410). C'est-à-dire que notre poétesse se cherche dans les origines qui précèdent cette culture qui a nommé la femme par des stéréotypes ne la définissant pas et que l'auteur dénonce dans le poème « Cassandra » appartenant aussi à *Sibila* :

¿Eres diosa o camino?
Mujer acaso. Y basta. (María Rosal, 1997 : 401)

Observons la fermeté du dernier vers marqué par la régularité du rythme accentuel.

De cette façon María Rosal se situe dans la tradition littéraire, mais elle crée un mode d'expression particulier (depuis sa condition féminine), pour parler du corps, pour traiter l'érotisme et, consciente du temps qui passe de manière inexorable – « A las doce, propicio, Caronte arroja un cuerpo » (34) –, elle invite à la jouissance, même lorsqu'elle suit un modèle qui métaphorise les parties du corps féminin, et se présente comme une dame fuyante. Il en est ainsi dans le poème « Tan esquiva » (35) évocateur de la poésie de Sapho et de Catulle:

Pues, oh hermosa Lesbia,
si sabes que te espero,
 si sabes que tu imagen
certera me persigue
desde el preciso instante
en que, pétalos dulces,
 tus pechos distraídos
convocaron mi espera
en el vértice oculto
de tu delta purísimo.

¿Por qué extingues remota
tu afán y mi deseo?

Le poème suivant est de même inspiration classique. Malgré son titre menaçant (« En noches como ésta ») et l'allusion à Orcus (démon de l'enfer), éclatant en images zoomorphiques et phalliques, la nuit s'y transforme en un espace propice au pouvoir fécond de l'amour :

...la crisálida emerge.
Y con dardos falaces
de un néctar exquisito
apresenta la duda.

¡Oh cizaña acechante!
Enredada en las ubres
celestes de la sierpe.
Con guirnaldas se adornan,
núbiles y distantes,
los cuerpos de las ninfas.

Y aprendemos que el Orco
es sólo un hueco inmenso,
nocturno y planetario.

Notons que « la crisálida » – nymphe de l'insecte – anticipe la référence au mot *ninfas*, pris ici en un double sens : « divinités des rivières et des forêts » qui, en âge d'être mariées (« núbiles »), ornent leur corps – nous avons déjà signalé le sens de l'ornement comme lien avec la généalogie maternelle – et *ninfas*, dans l'acceptation de « petites lèvres de la vulve » en relation avec la transformation de « Orco » en « hueco inmenso / nocturno y planetario ». Ainsi est établi l'union d'Eros et de Thanatos, lien présent dans notre tradition littéraire, qui apparaît aussi, comme nous le verrons plus loin, dans d'autres poèmes de María Rosal.

Egalement fréquente, la conception dionysiaque de l'amour se manifeste dans le poème « Ab urbe » (37), où l'érotisme (« hay cuerpos que se abrazan ») s'exprime par des images futuristes (« y los trenes se mueven presintiendo su enigma. / Furtivos ascensores han cerrado sus puertas ») que le titre latin laisse prévoir, et qui viennent se greffer sur la référence au dieu du vin et des bacchantes, laquelle suggère l'urgence du désir charnel :

Presurosa la carne, destila un hueco inmenso,
contra los muslos tibios
de Dionisos o Baco.

Toutefois, dans le jeu érotique, la femme ne constitue pas un simple objet sexuel. Au contraire, elle se montre active et même se transforme métonymiquement, dans le poème « Mantis » (38), après le rituel amoureux (« entre olivos y templos / se mecen las cinturas ») en « la boca / femenina, implacable », évoquant ainsi cette espèce d'insectes où, après l'accouplement, la femelle dévore le mâle : « paladea con saña / los miembros venerados / del supremo banquete ».

Mais le poème où notre poétesse rend le plus hommage à l'érotisme et au corps est celui du recueil *De remedio antiguo no hallado en botica* (1994), qui répond à notre littérature de l'Âge d'or la plus authentique ; un héritage qui éclate en de multiples registres et auquel elle donne une signification nouvelle, sinon surprenante et insolite. En voici un exemple :

BEATUS ILLE

No he de callar por más que con el dedo
o con la mano prieta me amordaces.
Orgullosa estaré, aunque disfraces
los vaivenes certeros donde cedo.

No he de callar, y en tan airoso ruedo,
cuando cerques mi orgullo y atenaces
mi fuste en altivez, cuando amenaces,
no rendiré mi almena ni mi credo.

Y pues que en soledad luces mi arcilla
y te mantiene el deje de mi nombre,
sigue frotando siempre, no hay mancilla.

No ha de mudar el tiempo tu costumbre
de alumbrarte en el gozo, ¡oh maravilla,
herida o sima y sin embargo cumbre! (p. 43)

Malgré le titre du sonnet et la langue classique utilisée, le sens horatien, réinterprété par Fray Luis de León (Ricardo Senabre, 1998 : 12-13), disparaît au bénéfice d'une allusion à l'organe sexuel masculin qui s'exprime en une jouissante activité onaniste. Il s'ensuit que les références littéraires, auxquelles s'ajoute l'intertextualité des vers premier et cinquième (provenant de l'épître satirique de Quevedo au Comte d'Olivares) et du dernier tercet (qui renvoie aux vers de la fin du sonnet de Garcilaso « En tanto que de rosa y de azucena ») se disloquant accentuent le ton parodique de la composition.

Le sonnet « Carpe diem » est également parodique. Il rappelle le style de Quevedo « A Apolo siguiendo a Dafne » (cf. le commentaire de César Nicolás, 1986 : 27-50). Dans ce dernier, à la différence de la tradition littéraire, selon laquelle un sujet lyrique masculin essaie de persuader la dame de jouir de l'amour, c'est l'homme qui fait sa *veillée d'armes* comme un chevalier – remarquons l'image phallique – qu'on incite à recevoir virilement les avances érotiques de la femme : « Cóncava identidad a tu belleza / se te ofrece (...) Debes hendir gallardo, tierno, apuesto / para velar tus armas con destreza ».

Et ainsi, en même temps que, dans un style baroque basé sur le double sens – « velar tus armas » peut également signifier « cacher sa stratégie » –, on exhorte à la satisfaction du désir (« armado caballero en la colina / del monte donde fué reina y señora / digna Venus triunfal dale contento / con sabio gesto a la oquedad divina » – remarquons la double acception de ce mot que mentionne le DRAE : « perteneciente a los dioses » (ici Vénus) et « extraordinariamente primorosa »), on invite à l'approfondissement de la connaissance, terme à double sens qui comporte l'idée d'union charnelle : « No dudes sumergirte sin demora / en tan filosofal conocimiento ».

Ce livre ne manque pas de chanter directement et les organes sexuels masculins, « Tempus fugit » (45), et les organes sexuels féminins, « Hortus clausus » (46). Dans le premier texte, sous le titre qui renvoie à un des thèmes les plus traités dans l'histoire littéraire, se cache la référence au sexe masculin, nommé métaphoriquement, sur le mode de la lyrique pétrarquiste traitant les parties du corps féminin : « tibio pedernal », « marmol triunfante », « delirios circulares de armonía », « gemela suavidad », « melaza andante », « dulce empeño », « cristal », « claro diamante », « embrujada y turgente geografia », et à l'urgence du désir sexuel (« Y pues que tempus fugit por mandato / fuera necio no obrar con desmesura / ante lúbrico dios / nunca sensato »). Ainsi apparaît une interprétation oblique et parodique du référent littéraire vers lequel, dans un premier moment, on nous orientait, dans la ligne de la poésie satirique de Quevedo.

Plus évidente encore est peut-être la relation intertextuelle établie dans « Hortus clausus » :

Érase un cráter dulce, almibarado,
era un hueco ancestral, grieta festiva,
érase cicatriz con lomo y giba,
érase una quimera de cuidado.

Era un cuenco de anís certificado,
érase una hendidura en ofensiva,
érase sombra astral, vuelta en ojiva.
Era un pozo sin fin, nunca saciado.

Érase del placer audaz distrito,
era volcán umbrío, cordillera,
era de los deleites el garito.

Era, según se mire, una chistera,
guarida de ilusión. Fuera delito
que no llevara el mundo por montera.

Ici, une série de métaphores référées au sexe féminin et débutant par des anaphores successives – rappelons-nous le sonnet de Quevedo « A un hombre de gran nariz », qui introduit une image phallique – s'achève en une résolution finale, renforcée par l'enjambement léger : ne pas se préoccuper des opinions d'autrui et revendiquer la liberté de la jouissance féminine.

Le même modèle poétique se retrouve dans le sonnet « ¡Que carajo! » (47) où des éléments littéraires (y compris certaines métaphores évocatrices du pétrarquisme : « Fuera vara de nardo », « dedo de luz divina ») et d'autres vulgaires, comme le titre lui-même, ou d'autres encore qui démythifient (« ninguna muera / ajena a las delicias del colgajo ») se combinent pour réaliser une exaltation du phallus autour duquel les jeunes femmes sont invitées à une danse (« ¡Danzad doncellas junto al palo santo! Vuestra frente inclinad ante el icono ») qui, comme si c'était un sabbat, les conduise au plaisir (« rendid honores, gusto, pleitesía, / hasta que os dé tributo en ambrosía »).

Il s'agit d'un thème qui est présent également dans un poème du livre *Brindis* (1996), intitulé « Akelarre » (76-77) où la répétition de structures parallèles ou, plus strictement, de *couplings* (Samuel R. Levin, 1977 : 22), générateurs de rythme et de cohésion discursive (« No resistas, no dudes (...) / No te vuelvas, no huyas (...) / No respire, no hables. / No rompas el hechizo (...) / Deja tu sexo alerta, (...) / No descansa tu lengua. / No te salves, no huyas. (...) / Abandona la guardia / y entrégate sumiso »), exhorte à la rencontre érotique de l'homme avec des sorcières dotées d'attributs phalliques (« Son las brujas que llegan (...) / Deja que te agasajen / con sus uñas combadas / de pedernal bruñido. / (...) amor, no desperdicias / sus trémulas caricias / de hielo y azabache / (...) Abandona la guardia / y entrégate sumiso), bien que, dans des poèmes antérieurs, le fait, dans l'amour, de se donner inclue le sacrifice « Que te inmolen sin tregua / en el ara terrible / de todos los deseos ». Remarquons l'utilisation du verbe réfléchi, avec le pronom personnel de la seconde personne du singulier, qui révèle le rôle actif des amantes.

La femme, dans un autre poème du livre, intitulé *Vuelvo al lugar del crimen*, joue une fonction identique. En utilisant à nouveau l'image de la mante religieuse, la puissance érotique de la femme est mise en évidence, face au stéréotype de domination masculine :

Desprecia las ofrendas de su boca,
aunque se inclina y bebe el barro de su sexo.
Su derrota
terrible, las uñas enredadas en el pubis,
la impaciencia del orgasmo final,
broche estuchado sin remisión ni aliento.

Y allí le asesta el golpe, mantis de soledad,
orgullo, frenética batalla
para quien gana y muere (p. 176).

Nous nous trouvons donc devant l'inversion des rôles attribués par la culture patriarcale à l'homme et à la femme ce qui, dans la poésie de María Rosal, donne lieu fréquemment à l'expression du désir féminin le plus ardent. Cette rupture de la norme conventionnelle est interprétée comme étant un signe de folie, comme nous le voyons dans le poème suivant de *Don del unicornio* (1996), prix Cálamo de poésie érotique :

Con la noche me ciño
blanco velo de novia
y salgo a pasear
donde los buques llegan.
He aquí la loca –dicen-
cuando abro mis muslos,
cuando aliso mi vientre.
Les ofrezco maduros
pechos como magnolias.
Sin embargo no hay hombre
que apaciguarme pueda.
¿Dónde he de hallar el vuelo
que remonte mi carne?
¿En qué carne enemiga
morder hasta encontrarme? (p. 90)

Comme on peut le remarquer, les moyens poétiques sont au service d'une attitude de transgression qui est l'affirmation même du sujet lyrique féminin. Ainsi, l'enjambement joue une fonction significative. Il fait découvrir que, avec l'interruption du vers, la notion sémantique du verbe « ceñir » – dans les acceptions du DRAE (« ajustar o apretar la cintura, el cuerpo, el vestido u otra cosa » ou, comme verbe pronominal, « moderarse ») – semble se briser lorsque apparaît l'image nuptiale – remarquons l'allitération de labiales et de voyelles ouvertes – qu'on voit déambuler jusqu'à son arrivée au port : dans ce cas la continuation de l'énoncé dans le vers suivant produit une sensation d'allongement de la promenade qui, parce qu'elle est nocturne et a lieu dans la zone portuaire, évoque immédiatement des connotations que la chanson populaire a contribué à fixer ; pensons à « Tatuaje », interprétée par la célèbre Concha Piquer. Il s'ensuit que le sujet lyrique féminin apparaîtra dans une attitude lascive. Cependant, cette pose, loin de répondre à un acte de folie ou de déchaînement, constitue le symbole du désir personnel (souligné par l'adjectif possessif de première personne), réitéré (de là le parallélisme : « cuando abro mis muslos, / cuando aliso mi vientre ») et propre d'une femme adulte (« Les ofrezco maduros / pechos como magnolias ») ; état mis en relief non seulement par l'antéposition de l'adjectif dans le syntagme enjambé, mais aussi par la coupure du vers, grâce à laquelle la qualité l'emporte sur le substantif. D'un autre côté, l'utilisation de l'image de la fleur blanche, qui établit un lien avec le « blanco velo de la novia », symbole de pureté, introduit une ambiguïté dans l'interprétation lubrique de l'attitude féminine qui ne trouve de réponse que dans la recherche de sa propre identité. C'est pour cela que la voix poétique déclare : « no hay hombre / que apaciguarme pueda », et qu'elle poursuit le chemin de la recherche personnelle, suggéré par la structure ouverte des interrogations rhétoriques, par le mouvement de l'anadiplose et par la rime entre « carne » et « encontrarme ». De cette manière l'érotisme, au-delà de la rencontre charnelle, devient une voix de connaissance (voir le sens de la rime *carne / encontrarme*) – « Dónde he de hallar el vuelo que remonte mi carne ? » – d'autoaffirmation et de reconnaissance de l'autre : « En qué carne enemiga / morder hasta encontrarme ? »

Il s'agit là d'une expérience mystique, régie par un rite d'où n'est pas absent le mystère de la transsubstantiation : le corps de l'aimé converti en aliment vivificateur mais aussi le sang, transformé en vin, symbole du sacrifice et de la vie éternelle (Juan Eduardo Cirlot, 1998 : 467). Il ne pouvait pas en être autrement chez une poétesse de Cordoue. Ce thème sera développé dans son recueil de poèmes *In vino veritas* (1996) publié à Montilla :

Trago a trago me llegas insolente,
madurado de sombra y lozanía.
Me siembras de inquietud y tiranía.
Trago a trago, me creces indolente. ("Ley", p. 95)

C'est pourquoi dans le livre les métaphores référées à l'union amoureuse sont traversées d'images sensuelles et liquides : « Aroma mi cintura con tu beso, / desnúdame y derrama en el oscuro / triángulo veraz », et plus loin : « Porque dulce clamar busco en la copa / más alta de los labios del deseo » (96). Et c'est parce que « la ebriedad es un don irrenunciable » (98) – intertexte allusif au titre du recueil de poèmes de Claudio Rodríguez influencé par Saint Jean de la Croix – qu'on la préfère à l'existence : « Perder hasta la vida, mas no el vino » (*Ibid*). Cependant, « vida » et « vino » ne sont pas des termes opposés, mais grâce au maniement habile du langage ils deviennent complémentaires : d'un côté ce sont des mots paronymiques, mais en plus « vino » a un double sens : « breuvage issu du fruit de la vigne » et « passé simple du verbe venir » ce qui suggère le pouvoir vivificateur de ce liquide spécial. En effet, d'après ce qu'on lit dans « Brindis » (100), qui renvoie à l'offrande de l'eucharistie, ce n'est pas le désir qui provoque la recherche de l'amant, mais une force vitale puissante. (« No te busca mi sed. / Es que la vida / me crece y te reclama cuerpo adentro »). Celle-ci fait que le sujet lyrique s'exclame : « pues te busco con ansia » ; un désir ardent de plénitude et de révélation qui, déjouant la mort, culmine en un enlacement avec l'être aimé :

Alumbra tu verdad. Quiero tenerte
en la última copa de insolencia
que mis labios le brinden a la muerte.

Mais l'idéal de communication peu de fois est atteint, surtout en milieu urbain, cadre du livre *Vuelo rasante* (1996) qui souvent se présente hostile à un sujet lyrique dédoublé grâce à l'utilisation impersonnelle du pronom personnel de deuxième personne du singulier :

Las farolas despiertan
sus luces alquiladas.
Se hace insistente y vil
el guiño de metal en los tejados,
mientras tu corazón
se acuesta boca arriba
en el cuarto violeta
de un club de mala fama ("Visión de agosto. III", p. 110)

Notons l'angoisse de l'être humain (« en el cuarto violeta ») paralysé dans une image de ville à la manière des personnages peints par Edward Hopper ou portés à l'écran par Alan Rudolph dans des films comme *Choose me* (1984).

Malgré tout, on ne renonce pas à ce qu'un jour se fasse la rencontre complice :

Recuerdas en silencio
algún beso furtivo
y acomodas tu espera
en el rincón más dulce (“Se enciende y se apaga la luz”, p. 113).

Et même, dans notre propre main, expression corporelle de l'état intérieur de l'être humain, on la pressent (Juan Eduardo Cirlot, 1998 : 303).

Hay noches en que, incluso,
acaricias tu mano
por encontrar un pulso
caliente como el tuyo (*Ibid.*)

Ou cela peut arriver quand le sentiment semblait être resté inerte, une idée qui se l'antithèse des deux vers de la fin :

Y hay veces que hasta sientes
que toman al asalto
tu corazón de sal,
abierto en carne viva. (*Ibid.*)

De toute façon, nous nous trouvons dans un domaine où la personne est soumise à un rituel de sacrifice, symbolisé par le sang (Juan Eduardo Cirlot, 1998 : 398-399) et par l'image taurine, dont on survit de manière incertaine mais cependant avec habilité :

Y existen esos otros,
nacidos como tú
en ciudades anónimas,
que un día se despiertan
con el costado herido,
con la sangre rondando la cintura
y cogen el estoque
y salen a la plaza
sin mucha convicción, pero con arte. (“A las cinco de la tarde”, p. 115)

Dans ces circonstances, comme le on voit dans *Ruegos y Preguntas* (2001), la relation avec l'être aimé tourne à la difficulté. Son corps se soumet, à travers une série d'images de langage bureaucratique, à une tâche d'interprétation – « leyendo y aprobando -si procede- / el acta de tu piel la turbia geografía / de venas y caricias (« Se abre la sesión », 125) – se terminant dans un espace inhospitalier : « el cuarto de un hotel / donde encontrarnos con ruegos / y preguntas ». Ou, comme le dit le poème « Habitación 203 » (126) dans un lieu où tout simplement « encontrarte corpóreo », si le désir de communication, que les chiffres disent, aboutit :

que tu boca me llame: 230216.
Que tu pulso me escriba:
Apartado 6.969.
Que tus manos me encuentren:
habitación 203.

Il s'agit donc de transmettre un état émotionnel à travers un mètre et un langage

rhétorique qui, loin du style classique des premiers livres, relie la poésie de María Rosal à l'esprit d'avant-garde de la génération de 27, une tendance qui se poursuit également dans *Tregua*, publié la même année que le livre antérieur, où le poème écrit en versets, rejette le rythme externe, imposé par un modèle préalable, et épouse un rythme intérieur : le lecteur pénètre dans la pensée de l'auteur et sent comment affleurent les sentiments de tendresse, d'amour ou de colère, correspondant au va-et-vient de la ligne des vers, comme c'était le cas dans *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso. En même temps, des images érotiques de teneur surréaliste se déroulent faisant allusion au corps et invitant parfois à la caresse orale : « Vino y miel y veneno para el perímetro de los labios menores, / una lengua descalza y un perro ciego al acecho » (p. 150). Ou bien, dans un autre poème, on est exhorté à un abandon amoureux qui ne suit pas le modèle patriarcal, mais un autre, peut-être plus ancien et plus savant, qui nous unit à nos origines et nous relie à la généalogie féminine :

Acepta el vino o róballo si nadie te lo ofrece. Entrégate con los
ojos vendados de una virgen y el vientre sabio de la
mujer que es madre, de la mujer que exige verdad,
simiente, celo, aunque sea un instante de intensidad
mortal

para su cauce de hembra

con los días contados (p. 151).

C'est-à-dire qu'un ordre différent est invoqué, où une femme nouvelle s'élève contre l'ignominie d'un pouvoir établi, dont elle n'est plus complice, mais auquel auparavant elle était soumise, comme le dénonce un poème se référant à la femme du système patriarcal, poème construit sur des répétitions anaphoriques qui se précipitent vers le pronom personnel de la troisième personne du féminin singulier et, après la pause, l'inévitable fin :

La que construyó un templo para acunar la infamia,
la que lamió la lengua de sal del unicornio.

Ella. Ha muerto (p. 155).

Un sujet lyrique féminin est annoncé, capable d'expérimenter un renouveau intérieur, comme on peut lire dans les poèmes de *Vuelvo al lugar del crimen* :

Volverá por su casa. Abrirá
los balcones para que crezca el aire,
para que arrase el humo de los desconocidos (p. 174).

Bien que l'apparition de cette figure, dotée d'attributs phalliques, suppose, en avançant, la subversion de l'ordre en vigueur :

Ella lo sabe. Avanza.
Lleva oculta una sierpe entre los muslos.
(...)
¿Qué crédito encontrar entre las buenas gentes? (p. 175)

Une voix surgit donc, qui, changeant le principe cartésien – « quizás sabe que existe porque lucha » (176) – met en question les mythes du patriarcat, comme celui de « la femme fatale » :

Otros cuerpos. Quizá tuvo otros cuerpos.
(...)
Preciso es delimitar su tacto:
vulva ceremonial o sílex en acecho.
La sequedad de un vientre.
(...)
Se abre la blusa y muestra
morado un corazón, su jeroglífico.

Mujer fatal con su secreto a voces. (p. 177).

C'est un processus ardu dans la recherche de sa propre expression qui, à la fin du livre, semble être atteinte :

El corazón malvive en un burdel.
Putá heredad.

(Al fin has encontrado tu lenguaje) (p. 178).

C'est peut-être pourquoi notre poète va jusqu'à traiter, dans *Otros Poemas*, des thèmes comme celui de l'onanisme féminin, tabou dans la culture patriarcale :

HOSPES COMESQUE CORPORIS

Del salón en el ángulo oscuro...
con cuánta precisión, con qué destreza
-¡voto a Dios que me espanta esta grandeza!-
hiende Venus triunfal de amor el muro.

La huella digital talla el conjuro.
Andante...molto allegro –qué proeza-
contra el fragor erguido de certeza.
Cascada y vendaval, dulce cianuro.

Hospes comesque corporis: ¡oh dedo!
¡Ariete dispuesto al buen suceso
y a no cejar en mengua ni agonía!

Sirve otra ronda. Que te importe un bledo
vivir o fenecer en el exceso.
Labra orgulloso tu caligrafía.

Y porque nada, ¡oh dedo!, te derrote,
otra oportunidad –algarabía-
te brinda a discreción el estrambote (p. 182).

Sous le titre latin, pris chez Adrien, qui poursuit la tradition littéraire selon laquelle l'amoureux est à la fois ami et ennemi, le sonnet exalte le doigt au moyen des jeux intertextuels du code littéraire – le premier vers provient de la rime VII de Bécquer, et le troisième du sonnet cervantin « Al tûmulo de Felipe II en Sevilla » – et du langage musical – le vers sept : *Andante, molto allegro* – dont la signification se brise au point de manifester un sens différent, au service d'un chant à la liberté du plaisir solitaire – contribuant à celà, avec une intention parodique et désinvolte, les expressions familières du douzième vers –, et de conclure sur un *estrambote* qui suggère la possibilité de l'orgasme multiple féminin.

Il s'agit, en fin de compte, d'utiliser les découvertes de notre tradition littéraire, depuis le Siècle d'Or jusqu'à l'avant-garde, pour mener à bien une torsion formelle qui donne accès à une voix lyrique transgressive, où l'érotisme et le corps puisse être traités selon une perspective nouvelle, ainsi que nous avons essayé de le montrer tout au long de ces pages.

BIBLIOGRAPHIE

- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998 (3^a edic).
- CIXOUS, H., *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- FREIXAS, L., *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.
- HERMOSILLA, M. A., "Las relaciones madre e hija en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres", *Lecturas: imágenes. Mujer, adulterio y cine*, 2, 2003, pp. 337-358.
- LEVIN, S., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1977 (2^a edic.).
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995.
- MURARO, L., *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- MURIEL, M. C., *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Edit. Guadilova, 1991.
- NAVARRO, G., *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- NICOLÁS, C., *Estrategias y lecturas las anamorfosis de Quevedo*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1986.
- PERI ROSSI, C., "EL lenguaje del cuerpo", *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, C. de Mora y A. García Morales (eds.), Sevilla, Universidad de..., 2003, pp. 13-19.
- PORRO, M. J., *Mujer "sujeto"/mujer "objeto" en la literatura española del siglo de Oro*, Málaga, Universidad de ... (colección Atenea), 1995.
- PROFETI, M. G., *Quevedo: La escritura e il corpo*, Roma, Bulzoni Edit., 1984.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, 2001, 2 vols.
- RIVERA, M. M., *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, horas y HORAS, 1996.
- _____ *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria, 1998 (2^a edic).
- ROSAL, M., *Travelling de acompañamiento*, Fernán Núñez, edic. "Puerta de la Villa", 2003.
- _____ "María Rosal", *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, N. Benegas y J. Munárriz (eds.), Madrid, Hiperión, 1997, pp. 397-407.
- SARTORI, D., "Por qué Teresa", *Traer al mundo el mundo. Objeto y objetividad a la luz de la diferencia sexual*, Grupo DIÓTIMA, Barcelona, Icaria, 1996, pp. 41-78.
- SAU, V., *Diccionario ideológico feminista*, vol. I, Barcelona, Icaria, 2000 (3^a edic.).
- SENABRE, R., *Estudios sobre Fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de..., 1998.
- SUÁREZ, B. et aliae (eds.), *Escribir en femenino*, Barcelona, Icaria, 2000.
- TAMMER, N., "El cuerpo y la nuda vida en *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés", *Escribir el cuerpo. 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, C. De Mora y A. García Morales (eds.), Sevilla, Universidad de..., 2003, pp. 327-338.