

Visualmente, el texto aparece como una composición de treinta y seis líneas, cuatro de ellas cerradas y el resto agrupadas en bloques de uno o dos módulos con estructura abierta, si bien demarcados tipográficamente por sangrados que lo dotan de una particular morfología externa. Puesto que no hay molde métrico versal, tampoco debemos hablar de encabalgamiento cuando se ve rebasada la línea por la expansión de la idea<sup>1</sup>; lo que nos lleva a contemplar el discurso poético como una articulación de unidades métricas inferiores al verso, formando secuencias segmentables, en grupos sintagmáticos que constituyen indisolubles bloques rítmicos. Concebida así la sintaxis poética, observamos que la arquitectura interna se apoya sobre una base rítmica fundamentalmente heptasilábica, si bien el sentido puede captarse a partir de grupos fónicos compuestos por 4, 7 y 11 sílabas. De hecho, a menudo se revela con la frase endecasilábica (7+4): “Tampoco yo me aguanto [7] muchos días” [4]; con la tetradecasilábica (7+7): “Un / algo de esperanza [7], otro poco de olvido” [7]; e incluso la octodecasilábica (7+11, 4+7+7...): “En el trato a que jornal obliga [11] suelo ser cumplido-/ra” [7]; “Y poco/más [4]: la carne, la piel [7], el sistema nervioso” [7].

De este modo, la estructura rítmica subyace en la modulación interior de dichos grupos sintácticos, en la recurrencia acentual –aquí invariablemente grave– y silábica, así como en todo recurso de repetición que, por sus consecuencias para el significado estético, son objeto de especiales cuidados en el canon versolibrista. Ese es el cometido de las asonancias interiores, entre las que destaca la prolongada serie verbal *padezco-impacienteo-prefiero-defiendo-puedo-entiendo...*, no sólo por la rima interna que genera, también por el signo de su temporalización, en cuanto fenómeno recurrente que dará resolución a los rasgos de la identidad, incidiendo en el efecto de figurar la rotundidad y estabilidad del sujeto. Afectan igualmente al ritmo poético las aliteraciones puntualmente distribuidas en las líneas 2, 3 y 4, tanto como los paralelismos iniciales –alejados en este caso de la estructura salmódica que María Rosal imprime a muchos de sus últimos poemas–, buscando dar un sentido fragmentario a la descripción verbal del sujeto, en función de su proyección social y personal (*En el trato... En la amistad... En el amor...*). En este mismo nivel se hacen notar ciertas paronomasias de alto efecto musical (*Para las paranoias; pido o doy*), aunque entre ellas destaca la formada con los términos *corazón* y *coraza* (33), por realizar una figura de contraposición indisociable –similar a las dos caras de la moneda–, que connota los significados de confrontación y complementación simultáneas, en los que pretende identificarse la conciencia.

La interacción del significante y el significado toma particular relevancia en la estetización del yo poético, cuando las estructuras sintáctico-semánticas pretenden ser una réplica del sujeto en el arte verbal. En este caso,

<sup>1</sup> Ignorando, por tanto, el salto de línea, se produce la serie de sinalefas que permiten componer grupos de 4, 7 y 11 sílabas: “En la / amistad” (12-13), “Con los hombres me / entiendo” (18-19); “...aunque hay días que / añoro...” (24-25); “...puedo decir que / apenas si he sufrido...” (27-28); “...en / alguna estación...” (28-29); “...todavía / en proceso...” (30-31); “...un algo de / esperanza...” (35-36).

la dinámica gramatical de adiciones y contraposiciones transluce el complejo de parcialidades que sustentan la cohesión personal. La acción integradora de elementos en contrapunto se hará notar también en los diferentes niveles que articulan el texto, poniéndose de relieve cuando las pausas interiores entrecortan la inercia enunciativa, compensando la prolongación discursiva; en el modo en que la distensión de las líneas cerradas contrarresta la tensión de las abiertas; en la neutralización que las proposiciones restrictivas hacen de las aserciones categóricas, para acabar relativizando el absolutismo de las afirmaciones iniciales (“Odio los sobresaltos, aunque hay días en que / añoro tres gotas de locura en la solapa.”), etc. En fin, el yo-texto buscará su equilibrio en la coexistencia de elementos que lo segmentan, apoyándose en figuras que lo doten de coherencia. En este propósito cumplirá una función destacable la unidad de discurso, por su alta contribución a la unicidad del sujeto, al venir reforzada por la estabilidad locutiva del yo enunciator que, a lo largo del poema, no experimenta variación.

Puesto que el móvil del acto poético es aquí la descripción del yo, éste constituirá una declaración sobre el propio enunciator, cuya pretensión va a ser definirse a propósito del sistema de relaciones que establece con el mundo y consigo mismo; sobre dicha red estructurante se irán perfilando los campos de sentido que tematizan el texto, siempre con el Yo como centro. Así es como el acto de revelación del sujeto vendrá mediatizado por su interacción con el entorno, exponiéndose a través de una revisión selectiva de los comportamientos, sentimientos y actitudes que le mueven respecto a las relaciones sociales (3-5, 13-14), laborales (6-8, 11-12), con uno y otro sexo (15-19) y personales (18-23). A modo de cierre, seguirá a tal exposición panorámica y fragmentaria del sujeto un último bloque, compuesto de una serie de cláusulas encabezadas por la pareja antitética *corazón/coraza*; ésta será la imagen conclusiva de la permeabilidad emocional y el endurecimiento protector, en que se debate el yo. De este modo, aparecen como complementación las dos vertientes que configuran el perfil psicológico, quedando comprimidas en una fórmula textual, que encierra la síntesis personal<sup>2</sup>. Situado en el centro tipográfico, dicho oxímoron funcionará como emblema estético de una conciencia que encuentra su unicidad en el contraste de la pluralidad (“Mi verdad se reparte”). La extensión descriptora que sigue a esta figura no hará sino incidir en su sentido equilibrante, representando los atributos de un *ser humano* dividido (“esperanza y olvido”), al tiempo que integrado por particulares rasgos psicológicos (“pimienta, cinismo”) y comunes componentes fisiológicos (“la carne, la piel, el sistema nervioso...”).

Dichos trazos, que pretenden ser referente de una individualidad determinada y concreta, nos remiten sin embargo a conocidos modelos poéticos, adscritos a la escritura *desde el cuerpo*. Pero los componentes biológicos no son tratados, en absoluto, como argumento diferencial que

---

<sup>2</sup> La acentuación lírica en el cierre o conclusión es uno de los parámetros señalados por García- Posada, como característica de esta tendencia en poesía. M. García-Posada. *La nueva poesía (1975-1992)*, Barcelona, Crítica, 1996, p 215.

condicione la identidad del sujeto en función del género, ya que sólo el signo de la deixis marca sexualmente un discurso, cuyo destinatario es igualmente indiferente. La conciencia que emerge de éste no refleja discriminación alguna entre lo permitido y lo censurable, entre lo privado y lo público o entre lo femenino y lo masculino, más allá de posturas estéticas; por el contrario, en él se manifiesta una voz evadida de imposiciones éticas, que se muestra en todo momento por encima de limitaciones sociales, sexuales o verbales. No se puede cuestionar la actitud desafiante que mueve el autodiscurso en “Mea culpa”, pero en tanto que el sujeto se reconoce en el objeto, el reto no está ya en la conquista de una identidad, surge más bien como un complaciente acto de reflexividad. Así pues, la profundidad significativa de la acción poética en este texto, deriva de la necesidad de vindicarse en su expresión de sujeto autónomo e independiente, que no busca en la responsabilidad ajena el origen de cómo piensa o siente, ni presenta el proceso personal como mera imposición del entorno (social, cultural o político).

A menudo, encontramos la obra de M. Rosal catalogada como poesía erótica y, de hecho, una buena muestra del subgénero está recogida en *Don del unicornio* o *In vino veritas*. Pero ésta es una más, entre la riqueza de motivaciones estéticas que tiene una creación, cuya complejidad semántica quiere dar cuenta del ser y su pluridimensionalidad. Aunque se continúan estudiando, y se seguirán compendiando aparte, las manifestaciones artísticas de nuestras poetisas –no tanto los textos escritos por mujeres en otros géneros–, en el ámbito creativo parece diluirse la representación sexual del sujeto-mujer, en cuanto tópico que ha abanderado la lucha de las poetisas en la segunda mitad del XX, como medida de choque contra el dominio de los modelos fálicos, secularmente instalados<sup>3</sup>. Así pues, se va ajustando su producción a las tendencias generales de un cultivo que, por lo que a la autoescritura se refiere, privilegian la búsqueda de una textualidad del yo desde la diferencia individual, no genérica. En tal sentido, “Mea culpa” aparece como modelo de una poética posfeminista, donde la expresión del yo-mujer no sigue ya el cauce de la discriminación, limitándose a abordar la especificidad de su sexo desde un estadio de normalización. Como bien entiende N. Venegas, una vez transgredido el modelo patriarcal dominante, la mujer poeta debe dirigirse a *la conquista de sí misma y de su escritura*<sup>4</sup>; proyecto al que responde exactamente este texto de M. Rosal, producto de una perspectiva de vanguardia donde ya no se refleja el sujeto en cuanto miembro de un colectivo socio-genérico, sino como individuo que entiende su identidad como particularidad personal.

---

<sup>3</sup> No hay duda de que ha sido preciso desmontar, primero, la idea impuesta por la visión masculina (esfuerzo que requirió oponer el ginocentrismo al dominio androcentrista), y llevar a cabo una redefinición poética del sujeto-mujer, para poder llegar, después, a manifestarse en la escritura como conciencia particular. Pero en la poesía española escrita por mujeres, ha llegado el momento de desestimar los tópicos teóricos que, sobre la toma de conciencia como sujeto poético, justificaron las antologías femeninas de los años ochenta.

<sup>4</sup> N. Benegas. “Estudio Preliminar” de *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997, 17-88.

Si bien, la esencia del ser no puede quedar impresionada en la brevedad de la poesía, más que por unas cuantas pinceladas representativas (del pensamiento, la actitud o la conducta), en su calidad de acto estético personal “Mea culpa” reclama la capacidad de representar a quien suscribe el texto. En tanto que parte de una posición confesional, para llevar a cabo el desnudamiento del yo al margen de imposturas enunciativas o distorsiones retóricas de la referencialidad, el discurso quedará enmarcado en el ámbito del autorretrato poético, de cuya tradición literaria son ineludibles precedentes Machado, Cernuda o Gil de Biedma. Las resonancias de Machado en “Mea culpa” nos conducen inexorablemente al “Retrato” del poeta, que ya habían sido, uno y otro, objeto de alusión y paráfrasis en “Monólogo casi interior”, poema incluido en *Abuso de confianza*. Cernuda es referencia epigráfica del poemario en el que se integra “Mea culpa”, como lo es de *Territorios*, título general de un grupo de poemas que giran en torno al tópico de las verdades engañosas<sup>5</sup>. A Gil de Biedma, que ya fuera convocado de varias maneras en otros poemarios<sup>6</sup>, nos llevan ciertos rasgos derivados de similar actitud estética, entre ellos el enfoque del yo desde el cinismo y la aspereza, la ausencia de disfraces retóricos para obtener una imagen más nítida al contemplarse en el texto, y la voluntad de provocar e incluso conmocionar (antes que emocionar) al lector, desarmando las categorías morales que se pudieran oponer a los “contravalores” que exhiben los contenidos personales. Pero resulta fundamental, igualmente, el componente irónico, recurso distanciador asociado a la visión relativa, que hoy se corresponde con posiciones creativas e intelectuales dirigidas a afrontar la contradicción, la desorientación o el pesimismo.

En cuanto representación poética, “Mea culpa” viene marcada por la gran eficacia expresiva que aportan la precisión y concisión sintáctica, el hábil manejo de la elipsis, la ausencia de retórica y la selección léxica. Pese a promocionarse como apertura pública de la intimidad, toda literatura personal supone un ejercicio de ocultación y revelación simultáneas, juego que en el caso de la poesía, va a verse intensificado por la obligada reducción del formato. Las condiciones del género favorecerán los sobreentendidos y solapamientos encaminados a incitar la implicación del lector (“En el amor, prefiero reservármelo / por las reglas de juego contra la transparencia”), llevándole a colaborar en el proceso interpretativo, llenando los vacíos y ambigüedades con sus referentes particulares (“Para las paranoias uso métodos drásticos, / todavía en proceso de experimentación”). Pero la configuración verbal del yo también debe mucho a la estabilidad que aporta su reiterada verbalización en presente, por cómo recaba para su descripción la autenticidad propia del realismo autobiográfico (soy, confieso, prefiero, no

---

<sup>5</sup> Incluido en *A pie de página*, Lucena, 2002.

<sup>6</sup> El homenaje a Gil de Biedma, y los poetas de la Escuela de Barcelona, queda explícito en el apartado *Compañeros de viaje*, dentro del cual encontramos “Se creó la palabra”, con claros ecos del barraliano “Informe personal sobre el alba”. El repudio del día se manifiesta en el poema de Rosal de este modo: “El alba se presenta / como una mujer fea y despeinada / que hubieran arrojado /de todos los prostíbulos”. En *Vuelo rasante*, Madrid, Torremozas, 1996.

soporto...). Será éste un ineludible indicador de la expresión autorreferencial, frente a las formas condicionales, futuras y subjuntivas del deseo, la realidad imaginada y la hipótesis<sup>7</sup>, así como ante los modos impersonales, utilizados por María Rosal en su poesía para universalizar los contenidos más subjetivos. Así pues, nos situamos ante un texto de suma economía expresiva, verbo transparente y tono conversacional, liberado de la carga metafórica que habitualmente utiliza su autora para nombrar y conocer estéticamente la realidad.

La poetización de la circunstancia personal, en este caso tratada desde la ironía y el sarcasmo –elementos que rebajan la tensión y relativizan el sufrimiento y la decepción–, nos sitúan ante esa tendencia de la década de los ochenta, cuyo ideario estético se manifiesta transformando en arte lo vivido, lo que deja adscrita “Mea culpa” a la línea realista del fin de siglo español. La poesía de lo cotidiano, de lo circunstancial y lo contingente responde a la propuesta de oponer la *materia* al *espíritu*, motor estético-ideológico de ese nuevo realismo poético que J. C. Rodríguez fundamenta en el *materialismo*. Sin eludir el hecho de que todo lo concerniente a la producción literaria, no es sino pura materialidad (soporte, instrumentos, canal, etc.), la argumentación de este crítico se basa, sobre todo, en el dominio semántico de la *escritura del cuerpo*. Dicha tendencia artística trata de reponer lo que suprimió la estética kantiana de la trascendentalidad, aquello que fue elidido por preinscripción de los criterios poéticos que entienden la creación como sublimación. Restaurar el lenguaje de uso como instrumento poético será, por tanto, una prioridad de la poesía de la *experiencia*, que romperá las distinciones entre el ámbito privado (normalmente concebido como el espacio propio de la poesía) y el ámbito público de las temáticas histórico-civiles, al igual que las que se puedan establecer entre sentimiento e intelecto<sup>8</sup>.

La base realista que informa la poesía de María Rosal, se revela con fuerza en aquellos contenidos que atañen a la problemática del sujeto actual; que procedan de una voz femenina y que resulte difícil, a veces, percibir la diferencia entre el yo autobiográfico y el yo poético, no son impedimentos para que comporten una identificación plural en ellos<sup>9</sup>. Aparece muy marcada

---

<sup>7</sup> Tal temporalización está muy asociada al estilo con el que las precursoras hispanoamericanas solían construir el sujeto deseante femenino; si bien esta fórmula, destinada a plantear el sexo en un plano de irrealidad, llegará hasta nuestros días. Tras el *Devocionario* de A. Rossetti (1986), se desarrolla en España una línea más prosaica e irónica, que sitúa abiertamente a la mujer como sujeto que requiere, al tiempo que es requerido, como quien causa dolor y también lo padece.

<sup>8</sup> J. C. Rodríguez. *Dichos y escritos. Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética*, Madrid, Hiperión, 1999.

<sup>9</sup> En esta línea de compromiso personal se desenvuelve “Desnudo a medias”, donde la poeta ya llevaba a cabo una reflexión sobre la propia trayectoria, igualmente comprimida en unos pocos apuntes en clave rememorativa y de estilo directo. Si bien en este poema se hará mayor incidencia sobre la revitalización que supone la escritura para la persona: “me aferro como nunca / al tacto de los cisnes / y borro más que escribo / la historia interminable / de esta pasión sin nombre”. En M. Rosal, *Abuso de confianza*, Torredonjimeno, 1995.

dicha tendencia en *Abuso de confianza* (1995), *Vuelo rasante* (1996) o *Ruegos y preguntas* (2001), aunque la evolución entre los dos primeros poemarios y el último se hace más acusada. *Ruegos y preguntas* va a recoger ya, insistentemente, los interrogantes de la primera madurez; parodia y sarcasmo se irán transformando en humor ácido, para acabar en sus últimos poemas siendo desgarró (“Futuro imperfecto” o “Arte de madurar”). En la poesía de María Rosal la *sentimentalidad* se canaliza a través de la corporeidad; bajo la aparente temática superficial de muchos de sus poemas, lo que late es el conflictivo trasfondo de la existencia humana. Luego, será su concepción de la representación poética lo que le lleve a actualizar tales abstracciones, en una forma de existencia concreta, fijándolas en circunstancias determinadas. La desesperanza o incapacidad de vivir el amor (“Brindis”), el vacío ante los nuevos modos de relacionarse sentimentalmente (“Publicidad engañosa”, “E-mail”), la inconsistencia de los contactos eróticos furtivos (“Último verano (amar en los taxis)”..., son manifestaciones actuales de la problemática más perpetua y atemporal; como lo son las que tienen que ver con la permanente soledad del hombre, la duplicidad del ser y el propio extrañamiento o las transferencias entre el yo-individual y el yo-plural, que encontramos en su poesía más personal.

Así pues, por el modo de aludir a los más comunes estados mentales y sentimentales desde la contingencia, haciendo que irruman en el ámbito de la poesía los elementos que forman parte de su vida (personas, objetos, comportamientos o discursos), M. Rosal participa de la poesía de la experiencia. Pero la particularidad de su poética está en el uso que hace de una gran variedad de registros y niveles lingüísticos, a la vez que se expresa desde la imagen y el símbolo, recursos estéticos que conferirán mayor intensidad a la representación de la realidad. Ni siquiera en su poesía claramente referencial prescinde del lenguaje trópico, si bien éste pasará a ser en sus últimos libros el rasgo estilístico más llamativo<sup>10</sup>; aunque la diferencia formal que se observa a primera vista, está en la sustitución del verso breve, nervioso e inquietante de las primeras obras, por las prolongadas formas de sus últimas entregas. Los metros clásicos abundan en una poesía marcada intensamente por el neobarroquismo y el neorrealismo que servirá de base a las temáticas eróticas y actuales; se distanciará de los ritmos tradicionales, sin embargo, con la renovación que lleva a cabo en *Tregua* y *Otra vez Bartleby*, buscando mayor desarrollo expresivo en la elasticidad versicular. Junto a la recurrencia morfológica, que presentan los poemas de *Tregua*, la dilatación del continente y el peso que cobra el contenido, serán los constituyentes fundamentales que den paso a una nueva línea estética. La ironía con que en los poemarios anteriores se trataban los motivos de la soledad, la incomunicación o la rutina asfixiante, en éste se volverá grave reflexión sobre los efectos corrosivos de la incomprensión, la derrota, la renuncia, la desolación o la huida. Se representa

---

<sup>10</sup> M<sup>a</sup> José Porro destaca la “evolución progresiva, coherente y sobre todo novedosa de cada conjunto poemático”, estimando el modo en que “la evolución de temas, formas y actitud lírica va cambiando conforme se suceden los distintos volúmenes”. “Prólogo” a *Travelling de acompañamiento*, Fernán Núñez, 2002, pp. 9.

aquí un sujeto en recuento vital, obligado a recomponerse sobre los restos de su propia disolución; de ahí que el proceso textual se plantee como un itinerario entre el sufrimiento del aprendizaje y su aceptación, y la evasión que supone dicha revelación. Para anunciar la transformación del sujeto, el libro se cerrará con la frase “*Ella. Ha muerto*”, declaración que admite, si se quiere, una lectura generacional e incluso genérica, pero también, y por encima de la tercera persona, contendrá un señalamiento personal; el mismo que va a hacerse difícilmente eludible en poemas como “Busca entre los libros...”, “Se ha mirado al espejo...” o “La que huye”, donde los materiales autobiográficos se hacen reconocibles.

Y si aquí se expone el dolor por la superación, “casi a los cuarenta años”, de prejuicios, ímpetus y esperanzas, en *Otra vez Bartleby* aparecerá ya asentado el sujeto, tras digerir las imposiciones vitales que se planteaban en *Tregua*. De tal posicionamiento procede la variación enunciativa que domina el último libro publicado, produciéndose un deslizamiento de la expresión impersonal y del uso de figuras sustitutivas del yo, a la referencia explícita en primera persona. Así pues, frente al dominio de la impersonalización en *Tregua*, se impone ahora la concreción del yo, para establecer una situación poética en forma de interpelación. Bajo la frecuente fórmula de la interlocución, el yo se irá manifestando en relación al tú (con-paciente o contendiente); sea éste Bartleby, hombre-metáfora de la esclavitud escritural, increpe a un tú-palabra (“Leña para el invierno”), o a sus instrumentos (“sé que tú único ojo me persigue...”), o bien se dirija a un yo desdoblado (“Escribo ergo sum”) o a un nosotros impreciso y totalizador.

Al igual que en *Tregua* persiste, como medida de distanciamiento, esa voluntad de objetivar el sujeto poético con la mediación metafórica, privilegiándose la sucesión de imágenes fisiológicas, que van a dar lugar al ejercicio descriptivo del espacio emocional. El antropomorfismo significa psicológicamente en la poesía de María Rosal, y dicho plano de sentido, creado a partir de la imaginería biológica, transmitirá los estados más profundos del ser humano asociándolos a sensaciones puramente corpóreas, pero también a su interacción con el elemento deshumanizado. Si se comprende que todo desgarramiento psíquico se experimenta por conductos físicos, se podrá entender que la situación anímica se haga perceptible mediante la imagen sensible (“He sufrido contigo la difteria, la malaria mortal / de quien lame una piedra en busca de alimento”)<sup>11</sup>.

Pero si *Otra vez Bartleby* participa de la postura combativa que caracteriza la poesía de Rosal desde su inicio, el conflicto que ahora se enfoca es la lucha que el poeta mantiene con la palabra. El tema nuclear de este libro reposa en las causas y en los efectos del sufrimiento que produce *la llamada de la escritura*, en la angustia por una adicción que *no siempre es grata*<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> De “Diagnosis”, *Otra vez Bartleby*, Sevilla, Vitruvio, 2003, p. 24.

<sup>12</sup> Como *pura paradoja* define la poeta su postura ante la escritura. Al igual que el escribiente de la obra de Herman Melville, *preferiría no escribir*, pero resulta inevitable cuando la necesidad de la palabra se impone. Relacionado con dicho aspecto, encuentra otro referente

“Preferiría no hacerlo” es el arco de entrada a *Como tú, Bartleby*, un espacio poético donde se formulan y reformulan las motivaciones de esa irremediable y corrosiva pasión por la escritura; sin embargo, por obra de la polisemia poética, dicha paradoja podrá extrapolarse a cualquier terreno, donde el sujeto viva la contradicción de verse arrastrado hacia aquello que le tiraniza. La estrategia estética en poemas como “Diagnosis”, “Negaciones”, “Campo de plumas” o “Necrofilia” tiene que ver con el modo en que la elasticidad significadora del lenguaje más creativo, logra transformar en emoción compartida lo que de otro modo podría ser soslayado o incomprendido. Será precisamente el artefacto trópico lo que posibilite su aplicación a cualquier otro ámbito de conquista, donde se opongan dos fuerzas con urgencia de dominio. El amor, que en cuanto objeto de posesión se transforma en fuente de dolor, es el campo más propicio a dicha sustitución; sin embargo, podrían verse reflejados aquellos referentes de lucha que conlleva toda relación con la vida. La agresividad se atenúa en los poemas de *Estrategias*, donde el interlocutor ya no es siempre un enemigo y se hacen fácilmente intercambiables, los terrenos del sexo y la escritura. Aunque la gravedad del dolor por la palabra va a reaparecer en *Otra vez Sísifo*, de la mano de los versos de Cernuda: “Ha sido la palabra tu enemigo: / Por ella de estar vivo te olvidaste”. Bajo el simbolismo de la reiteración sin progreso, de la imposible solución de continuidad que castiga la historia de amor y odio que el yo poético mantiene con la poesía, se reúne en este apartado un grupo de poemas (“La poesía muestra sus miserias”, “Cárcel de amor”, “Deber cumplido” y “Otra vez Sísifo”...), donde unas veces se objetiva para contemplarse en la distancia del “Él”, y otras se desdobra bajo la forma del “Tú”, sin que éstas pasen de ser fórmulas retóricas para encubrir la misma conciencia poética.

Pues bien, considerando “Mea culpa” en su co-textualidad, parecerá un pasaje disonante en un conjunto cuyo denominador más común son los motivos metapoéticos. Como objeto de reflexión, el acto de escribir y las circunstancias que rodean la escritura serán tratados desde la subjetividad que invade el poemario; pero por la voluntad autoalusiva del poema que analizamos, éste va a aparecer como un paso adelante en la implicación personal. Situado como cierre de la segunda parte del libro, parece querer llamar la atención sobre la identidad real que se halla impostada en el laberinto metafórico que informa el conjunto; de ahí que se acoja a la expresión directa y al lenguaje oral, alejándose del agresivo torrente imaginario con que, en su entorno, se representa la lucha del creador con la escritura.

A modo de conclusión cabría decir que, ciertamente, María Rosal encaja bien en esa “nueva generación de la poesía española, cuyas representantes manejan con igual soltura los temas de la vida cotidiana y la poesía amorosa o erótica”, según dice N. Venegas en la antología que presenta; pero dicho juicio no agota, ni mucho menos, la definición que

---

estético en V. Núñez, poeta cordobés cuya obra analiza María Rosal en *Vicente Núñez: Paradoja de la Ramera*, Sevilla, Renacimiento, 2004.



merece la complejidad de su poesía<sup>13</sup>. Es el modo de reconciliar discursos, jugando poéticamente con la tradición y su alteración –eterno motor del arte-, lo que hará de su obra una producción difícil de encasillar. El acento paródico que adquieren sus sonetos proviene, en gran parte, de la acción disonante que conlleva tratar con factura clásica los motivos más actuales; el festivo efecto anacrónico que los caracteriza, surgirá aplicando viejas estructuras lingüísticas a la mentalidad de nuestro tiempo, al tiempo que de atribuir reconocidas imágenes literarias al pragmatismo cotidiano (“Érase del placer audaz distrito / era volcán umbrío, cordillera / era de los deleites el garito”)<sup>14</sup>. Conjugando barroquismo (metros, imágenes, parodia), vanguardismo (metáfora surrealista, versolibrismo) y posmodernismo (ironía, paradoja, reflexión estética, interpelación, intertextualidad), irá desarrollando una sintaxis poética que dé cabida al ritmo tradicional y al verso libre, a la síntesis de lenguaje clásico e innovador, con altos y bajos registros. En cuanto a su esencia semántica, tendrá que ser valorada con respecto a la composición contradictoria del sujeto y la necesidad vital de reconocerse en ella; así como en una peculiar forma de significar la devastación anímica o psicológica, la decadencia o destrucción interior del sujeto, con un engranaje de imágenes que representan los aspectos más crudos y grotescos de la materia. Aunque, si cabe, el gran reto de su poética es de alcance pragmático, por la gran habilidad que muestra para mantener el paralelismo significativo con campos semánticos disociados, a lo largo del poema; puesto que la bifurcación de sentidos, sólo podrá resolverse en el acto de interpretación, dicho procedimiento pondrá en evidencia, una vez más, la capacidad plural de la palabra estética.

Alicia Molero de la Iglesia

U.N.E.D., Madrid

---

<sup>13</sup> Manuel Gahete pone de relieve el oficio que tiene María Rosal para tratar artísticamente cualquier material desde la complejidad o desde la sencillez, “combinando en su afán lo liviano y lo grave, lo proteico y lo prosaico, lo esotérico y lo transparente”. “Prólogo” de *A pie de página*, Lucena, 2002, p. V.

<sup>14</sup> De “Hortus clausus”, en *A pie de página*, Lucena, 2002, p. 61.