CARMELA FERRADÁNS

# La seducción de la mirada: Manuel Vázquez Montalbán y Ana Rossetti

*El presente artículo es un estudio comparado de la poesía de Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939) y Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950) emprendido a través del concepto de la mirada,* the gaze, *que ambos poetas utilizan en textos que tienen como base distintas imágenes publicitarias. Los dos poetas rescatan el contenido erótico de los anuncios, vaciando los mensajes publicitarios de su dimensión consumista, pero los resultados son diametralmente opuestos. La mirada que estructura los poemas de Vázquez Montalbán analizados aquí confirma las posiciones tradicionales del sujeto-masculino, que mira y controla la imagen sin ser visto, y del objeto-femenino, que posa para ser (ad)mirado. Los textos de Ana Rossetti, al contrario, juegan con los roles masculino-femenino y sujeto/objeto, transponiéndolos y explorando nuevos modos de construir lo masculino y lo femenino basados en la inclusión y el dinámico intercambio entre ellos. Si Vázquez Montalbán construye en sus textos el modelo binario dominante en el discurso patriarcal, Ana Rossetti lo de-construye y lo transforma, abriendo diferentes posibilidades para el entendimiento de lo femenino y lo masculino.*

> The eye viewing the object is on the side of the subject, while the gaze is on the side of the object.
> Slavoj Zizek

Según Freud (1957), mirar y tocar son las fuentes básicas del placer sexual. El placer derivado de mirar, la *scopophilia*, tiene que ver con el (des)cubrimiento del cuerpo que la civilización occidental ha ido *escondiendo* progresivamente a través del tiempo. Siempre siguiendo a Freud, el objetivo de la mirada es *destapar* las partes ocultas del cuerpo; el arte, sin embargo, tiene la capacidad de sublimar, desviar la atención de los genitales hacia el cuerpo como una totalidad. Este es uno de los muchos efectos que produce el poema "Calvin Klein, Underdrawers," de Ana Rossetti: la mirada escrutinadora del yo textual

recorre, miembro a miembro, el cuerpo de un anuncio de ropa interior del diseñador Calvin Klein en un deseo de convertirse, primero, en la ropa interior que encierra (oculta) los genitales del hombre representado en la foto, para pasar, por último, al ferviente deseo de ser la totalidad del cuerpo: "Fuera yo Calvin Klein."[1]

El acto de mirar supone un sujeto que mira y un objeto que es mirado o que se deja mirar. El juego que se establece entre ambos polos no es pasivo, sino curiosamente dinámico e interactivo y está embebido en relaciones de poder altamente marcadas por la política sexual de cada una de las partes. Históricamente este poder ha pertenecido a los hombres. El hombre no solamente mira, sino que actúa y posee con su mirada, mientras que las mujeres "receive and return a gaze but cannot act upon it" (Kaplan 31). En este artículo se estudia, precisamente, cómo se construye a través de la mirada esta problemática relación sujeto/objeto y la política sexual que se desprende de dos poemas de Manuel Vázquez Montalbán (Barcelona, 1939) y de Ana Rossetti (San Fernando, Cádiz, 1950). Aunque sus respectivos discursos difieran en términos de su estilo y visión de mundo, ambos escritores incorporan imágenes publicitarias en sus poemas, dotándolas de un alto contenido erótico que vacía los anuncios de su obvia intención consumista y relegan las imágenes (los cuerpos allí representados) a objetos para ser gozados visualmente. Este es uno de los rasgos que une a dos autores contemporáneos tan diferentes: la fascinación con el acto de mirar y el juego con la relación que se establece entre observador y observado. Si los textos de Manuel Vázquez Montalbán analizados aquí reafirman las posiciones tradicionales de sujeto-masculino y objeto-femenino, los poemas de Rossetti no solamente trastuecan estas posiciones, sino que juegan con el binarismo femenino/masculino, creando un sujeto nuevo, más allá de la fórmula tradicional.

La *scopophilia* se manifiesta de varias maneras, siendo el *voyeurismo* una de ellas.[2] El *voyeur*, el *peeping-tom*, el sujeto que mira algo a escondidas sin ser visto, se separa a sí mismo del objeto que es mirado y que no puede devolver la mirada. El poder inherente en el acto de mirar, la posibilidad de sorprender desprevenido al objeto, puede ser placentero en sí mismo pero el propio deseo del objeto permanece siempre insondable. Esto se hace patente en la fotografía o el cine que por su propia naturaleza mecánica marcan la ausencia del objeto: la impresión luminosa que ha dejado el objeto que estuvo allí una vez en el pasado pero que ahora ya no está. Esta ausencia definitiva de lo representado hace que siempre haya un elemento de *voyeurismo* en el sujeto que mira una imagen fotográfica, *voyeurismo* teñido de nostalgia como en el poema de Manuel Vázquez Montalbán titulado "Voyeur":

> Si alguna vez volviérais
> amantes imposibles

disueltos fotogramas
piernas
en la mano del inmenso deseo
senos colgados sobre el balcón
frutal
sonrisas de renuncia en vuestras fauces
dentados animales blandos
trescientas mil
madres de reprimidas sabidurías
hijas plumeros de abril
acuarentadas damas
arrugadas por orgasmos crujís
en mi recuerdo de voyeur
respondón
si alguna vez volviérais
cointreau para otros labios
en el tapiz
donde jugasteis a pasar y envejecer
yo os daría
fruta del árbol de la vida
conoceríais
atrasadas felicidades a mi sombra
o sobre mi otro yo vencidas
amazonas
por los dulces caminos
las más dulces fatigas. (*A la sombra* 20)

El yo recuerda unas fotografías pornográficas de mujeres cuarentonas. El ambiente que rodea las fotos, teñido por la memoria, se presenta como decadente y ajado. La estructura sintáctica en un condicional imposible marcado por el imperfecto de subjuntivo – "si alguna vez volviérais" repetido en los versos 1 y 17 que se cierra con "yo os daría" del verso 21 y "conoceríais" en el verso 23 – señala, enfatizada por la repetición, la imposibilidad que tiene el yo de aprehender lo representado en las imágenes. Esto confirma la inevitable *ausencia* que marca por una parte la propia naturaleza de las fotos y, por otra, la distancia espacial y temporal de la memoria. Ahora bien, este sujeto *voyeurístico* se define a sí mismo como "respondón," es decir, que aunque sabe que es imposible que las imágenes vuelvan, lo intenta tercamente una y otra vez, definiendo su identidad de esa manera. Es interesante resaltar a este respecto que la posición del sujeto queda clara en el texto: si fuera posible rescatar las imágenes, yo les proporcionaría placer, a pesar de que ellas no van a volver.

La estrategia del texto, a la vez que confirma, mantiene las posiciones de sujeto/activo en control de la narrativa y de objeto/pasivo que posa para ser (ad)mirado por ese sujeto. El yo del poema, el sujeto que se construye a sí mismo como *voyeur*, proyecta su deseo sobre las fotos de unas mujeres desnudas que están encerradas en su memoria y que posan exclusivamente para él. Sobre ellas ejerce el poder de su mirada a través de la memoria nostálgica.

La mirada del yo construye en su memoria unas imágenes femeninas que confirman el concepto tradicional masculino de la mujer. Por una parte, la memoria reconstruye el cuerpo femenino de las fotos, desmembrándolo en "piernas / en la mano del más intenso deseo" (vv. 4 y 5), "senos colgados" (v. 6) y "sonrisas de rechazo" (v. 8). Las piernas, los senos y la boca son las partes del cuerpo femenino que la mirada masculina ha privilegiado como símbolos eróticos a lo largo del tiempo, y es interesante notar que en el poema ninguna de las tres forma parte, pertenece, al cuerpo de la mujer sino que, como en una imagen surrealista, están separadas en la mano de otro, colgadas en balcones, o muestran un rechazo evidente.[3] Por otra parte, esta memoria masculina fabrica una mujer pasiva y sin deseo que permanece impasible en su balcón o que juega en los tapices, a la espera de un hombre que complete su vida vacía. El verso 21, "Yo os daría," marca la culminación para el deseo del yo y, en los versos que cierran el poema, se indica que la sexualidad que el yo ofrece es capaz de producir el conocimiento absoluto de la felicidad y el placer.[4] Con esto el yo demuestra el poder sexual que ejerce sobre las imágenes.

La publicidad, tanto en su dimensión verbal y visual como en los efectos perversos que produce en el/la espectador/a, parece fascinar a los poetas novísimos y postnovísimos. Por una parte hay una tradición de experimentación con el lenguaje de la publicidad del que el poema se apropia, que comenzó Gloria Fuertes a principios de los sesenta, que continúa viva en Manuel Vázquez Montalbán y sigue desarrollándose en poetas de los ochenta como Fanny Rubio y Ana Rossetti.[5] Si Fuertes *vende poesía barata* a los paseantes o pregona sus productos desde un puesto del Rastro madrileño,[6] Montalbán juega con el lenguaje publicitario y, con una mirada típicamente masculina, rescata el contenido erótico del anuncio de coñac Terry famoso en las televisiones españolas de los años setenta. La memoria nostálgica del *voyeur* respondón del poema "Voyeur" aparece también solapada en "Terry me va," que se construye alrededor del juego intertextual con el anuncio:

ENTRE celajes lilas
circula el aire verdi-muerto
los caballos
galopan blancos
junto a estanques de aguas dulces
verde muerte del loto

las vírgenes violadas galopan
blancas a la crin asidas
gotas de tarde
cuelgan
del pecho repetido
al trote
Terry me va

usted sí que sabe
rozan
las palabras la triple piel
de vestidos cuerpos
sin lo inmediato
se rompen los músculos del placer
y hasta el gesto
de asumir la asunción de nada
duele en los ojos
como una despedida
Terry me va
usted sí que sabe

abotona
la cera los canales lilas
el seno dice sí
y la barbilla
de la doncella violada
dice sí

la tarde se aluniza en el estanque
y Onán cae derrengado tras el seto

cara de culo blanco trae la luna
el aire huele a coñac y a sexo
los caballos desbocados
Onán vencido
lame el televisor
frío de piel prohibida. (*A la sombra* 57–58)

En una interesante mezcla de símbolos lorquianos en descripciones surrealistas e imágenes del anuncio de televisión, el poema presenta una experiencia onanista frente a un televisor que está pasando el anuncio de Terry. El texto carece de los elementos deícticos fundamentales que apuntan a un yo y un tú

definidos y a una dimensión espacio-temporal concreta. Está escrito en una tercera persona imprecisa que nunca llega a definirse. Sin embargo, el poema construye la estructura básica yo/tú desde el título, "Terry me va," y a través de la repetición del *slogan* del anuncio "Terry me va, usted sí que sabe" (vv. 13–14 y 24–25) que afirma el deseo del yo que está contemplando las imágenes.

El poema comienza describiendo las imágenes a través de una yuxtaposición de movimiento y quietud, que se logra mediante el uso del color y de los verbos, con un lenguaje premonitorio de muerte muy al estilo de Lorca. El verde mortuorio del aire, del agua y del loto, junto a la imagen del agua estancada, da la sensación de parálisis, de algo suspendido, y enfatiza que las imágenes están encerradas dentro de un aparato de televisión. El único movimiento en la imagen es el galope del caballo y el trote de los senos de la mujer que lo monta. Mujer y caballo forman una unidad en la mirada del *voyeur*: ambos aparecen identificados por su movimiento simultáneo – el "trote" de la mujer y el "galope" del caballo – por su color blanco y por la calidad de "desbocados" que mujer y caballo presentan al final.

A partir del verso 15, el texto deja la descripción de la imagen para adentrarse en la experiencia onanista del yo que mira. Esta experiencia está marcada por la imposibilidad de asir la imagen, como en el poema "Voyeur," y por lo prohibido del acto en sí: el *voyeur* acaba su masturbación lamiendo la pantalla fría del televisor, confirmando la ausencia definitiva del objeto deseado.

"Terry me va" es uno de los primeros poemas que aparecen en el panorama poético español que juegan con la imagen publicitaria, dotándola de una dimensión marcadamente erótica en detrimento del mensaje publicitario consumista, tradición que seguirá Ana Rossetti en los ochenta, dotando al texto de un juego sexual que desequilibra las posiciones tradicionales masculina/femenina que el poema de Vázquez Montalbán confirma a través de una mirada claramente masculina. En "Terry me va," como en "Voyeur," nos encontramos con una descripción de la mujer que reafirma la proyección del tradicional deseo masculino sobre el cuerpo femenino. En "Terry me va," no sólo se mantienen las posiciones sujeto-activo-masculino y objeto-pasivo-femenino, sino que también hay una objetualización de la mujer a través de la identificación que se establece entre mujer y caballo, por un lado y, por otro, la fragmentación del cuerpo femenino en senos y barbillas que *trotan* a la par del caballo.

Ana Rossetti es una de las poetas españolas que mejor ha seguido la estética *novísima* de incorporación de elementos de cultura popular a los textos poéticos.[7] Su discurso ofrece una nueva e interesante posición con respecto a la tradición poética española: no sólo revisa y subvierte el canon patriarcal español, sino que inscribe la experiencia erótica femenina en el discurso poético, espacio largamente silenciado por la ideología masculina. Como explica Sharon K. Ugalde, "Rossetti es de los/las poetas fuertes que se enfrentan a la tradición con brío y encuentran su propia voz ... La poesía de Rossetti tiene un efecto

subversivo, de movimiento del centro a la periferia y viceversa. Los cánones literarios y religiosos acaban por ser marginados mientras que la experiencia erótica de la mujer llega a formar un nuevo centro" (24). A esta explicación habría que añadir que Rossetti, enfrentándose al canon poético y patriarcal español, no solamente subvierte y altera las posiciones tradicionales femenina/masculina, sino que construye una subjetividad diferente basada precisamente en ese juego que resulta muy difícil de clasificar según los códigos patriarcales imperantes: lo femenino y lo masculino no se entienden como estructuras cerradas y excluyentes que se imponen desde unos códigos hegemónicos binarios ya obsoletos, sino que aparecen como diferentes posiciones intercambiables y dinámicas que generalmente se muestran contaminadas una de la otra.

La plasticidad típica del discurso de Rossetti, la preponderancia de lo visual sobre lo verbal, está basada en una estética barroca que incorpora elementos de la cultura de masas, como en los poemas "Chico Wrangler" y "Calvin Klein, Underdrawers." Ambos poemas usan como paratexto anuncios de las campañas publicitarias para desmantelar su mensaje y erotizar las imágenes de los cuerpos masculinos que aparecen en las fotografías.[8] "Calvin Klein, Underdrawers" (*Yesterday* 54) es una lectura erótico-poética de los anuncios de ropa interior masculina del diseñador norteamericano Calvin Klein.[9] Este texto desarrolla un juego erótico de ausencia/presencia: ausencia de los significantes – calzoncillo y pene – y de las metáforas, y presencia palpable de esa ausencia a través del deseo de posesión del otro que la voz poética expresa. Rossetti subvierte la publicidad de Calvin Klein en el sentido de que el deseo de posesión del cuerpo masculino que manifiesta la voz poética convierte el poema en puro juego erótico, vaciando las fotografías de Klein de la intencionalidad publicitaria obvia de consumo del producto anunciado (véase Ferradáns 1990; Makris 1993).

El poema "Chico Wrangler" (*Indicios vehementes* 99) también subvierte el mensaje publicitario consumista, convirtiendo las fotografías Wrangler en chicos-calendario, en hombres-objeto. Si los polos masculino y femenino en el juego de la seducción devienen dinámicamente reversibles en "Calvin Klein, Underdrawers," en el texto sobre Wrangler la mirada del/a hablante estructura el poema jugando con las posiciones sujeto-masculino y objeto-femenino a través de una situación de *voyeurismo* que, por una parte, se inscribe en los límites de la tradición poética española y, por otra, juega con los códigos de representación asignados a la mujer y al hombre.

En la entrevista hecha por Jesús Fernández Palacios a la escritora gaditana que sirve como introducción al libro *Indicios vehementes*, Rossetti contesta a una pregunta sobre los estímulos que recibe de la realidad cotidiana:

> ... 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! Desde luego, cuando yo hacía concursos de belleza entre las láminas de la historia del arte, más de una vez ganó el Ares Ludovisis. Aún están entre las páginas las hojas de laurel. Pero lo he tenido bastante olvidado. Mira por dónde un publivía de Wrangler ... (11)

La tradición cultural que enfrenta a Apolo y Dionisos se convierte, desde una perspectiva gráfica, en el binomio Tadzio/Leather boy. El sublime Adonis-Tadzio que merodeaba por la Venecia decadente del director italiano Lucino Visconti provocando la agonía y el éxtasis del compositor Gustav von Aschenbach, se opone al Ares Ludovisi, al dios de la guerra vestido de cuero que aparece trasvestido de vaquero aguerrido en los anuncios publicitarios de Wrangler pegados en las galerías subterráneas del metro de Madrid. La palabra inglesa *wrangler* se refiere a un vaquero a la vez que a un participante en una disputa acalorada.[10] El chico *wrangler* de Rossetti es no sólo el duro vaquero del oeste americano y el luchador, sino también el dios de la guerra, un personaje de Fassbinder, un drama de Genet, el chulo, el Ares Ludovisi y el marinero tatuado de Concha Piquer.

"Chico Wrangler" es el primero de los cinco poemas que componen la colección *Sturm und Drang*, la última de *Indicios vehementes*. De manera similar al texto sobre Calvin Klein, Rossetti juega con un lenguaje barroco y unos códigos descriptivos que se enfrentan y renuevan el canon poético patriarcal español. Si en el poema sobre Calvin Klein la estructura yo/tú, matizada por el uso del subjuntivo, presenta una reversibilidad de posiciones de sujeto y objeto, en "Chico Wrangler" el yo y el tú permanecen en sus posiciones de sujeto activo y objeto pasivo: el yo se siente asaltado repentinamente por un objeto: la imagen de un cuerpo:

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. (99)

Los elementos deícticos de la descripción apuntan a una tercera persona indefinida: una boca, una camiseta, su pecho, un vigoroso brazo, unas piernas. La descripción del cuerpo masculino, como en el poema sobre Calvin Klein, se hace desde los códigos que la tradición masculina atribuye al cuerpo femenino. Las partes del cuerpo que se mencionan en la descripción descendente (boca-pecho-piernas) son metonimias usadas convencionalmente para la representación del cuerpo femenino. Sin embargo las imágenes se apartan de esta tradición porque se encuentran contrapuestas con los objetos cigarro-camiseta-manga-pantalón:

| *atributos* | *objetos* | *cuerpo* | *atributos* |
|---|---|---|---|
| | cigarro | boca | jugosas sedas |
| incitante | camiseta | pecho | escudo durísimo |
| mínima | manga | brazo | vigoroso |
| ceñido | pantalón | piernas | perfectas/separadas |

Es notable la total ausencia de color. La descripción se hace a través de una secuencia de adjetivos: *jugosas* e *incitante,* que apuntan al tono erótico del poema; *durísimo* y *vigoroso,* que se refieren a la virilidad del cuerpo, y *mínima, perfectas* y *ceñido,* que señalan formas. Todos los adjetivos carecen de color pero connotan una carnalidad a la manera gongorina. Esto es interesante ya que Góngora se valía básicamente del color en sus descripciones de figuras femeninas. Tomemos por ejemplo los cuatro primeros versos de la estrofa 14 de la *Fábula de Polifemo y Galatea,* dónde se describe el color de la piel de la ninfa:

> Purpúreas rosas sobre Galatea
> la Alba entre lilios cándidos deshoja:
> duda el Amor cuál más su color sea,
> o púrpura nevada, o nieve roja. (Góngora 177)

o la estrofa 42 del mismo libro, donde se describe la unión de Acis y Galatea. Los labios rojos y carnosos se sugieren aquí a través del clavel y el rubí:

> No a las palomas concedió Cupido
> juntar de sus dos picos los rubíes,
> cuando al clavel el joven atrevido
> las dos hojas le chupa carmesíes. (Góngora 190)

El énfasis que pone Góngora en los labios, lo pone Rossetti en la boca y en la saliva, que recuerda aquel otro verso de Góngora "La dulce boca que a gustar convida / un humor entre perlas distilado" (Góngora 104). Si este último soneto del poeta sevillano es una advertencia a los amantes sobre los peligros del amor, el poema de Rossetti es una invitación al goce del cuerpo del otro.

Góngora escribe dentro de la tradición petrarquista que había establecido un canon determinado para la descripción del cuerpo de la mujer, centrada en la cabeza, que descendía del cabello al cuello: cabello rubio, frente blanquísima, ojos claros, piel blanca, cuello largo. Las metáforas que la tradición petrarquista usó hasta la saciedad tenían que ver con piedras y metales preciosos y flores: rubíes, zafiros, esmeraldas, perlas, oro, plata, claveles, lirios, azaleas, rosas y un largo etcétera poblaban el mundo poético, sustituyendo a cabellos, frentes, ojos, mejillas, labios y cuellos. Ana Rossetti también usa en abundancia metáforas florales, como en "El jardín de tus delicias" (*Indicios vehementes* 22). Sin embargo, no usa el color de las flores en el sentido gongorino, sino que las flores son signos para las diferentes partes del cuerpo: "Flores, pedazos de tu cuerpo."

La poesía de Góngora es una complicación del sistema estético renacentista que intensifica e integra la tradición culta basada en la imitación del arte clásico grecorromano. Si la mitología clásica era en el renacimiento un catálogo de arquetipos al que aludía directamente el poeta, para Góngora es un rompecabezas que el lector culto tiene que desenmarañar: hay que conocer perfectamente la mitología grecolatina para poder comprender en toda su extensión un poema de Góngora.

"Chico Wrangler" está escrito desde el límite (v. 2): nace en las fronteras de la tradición petrarquista española. La descripción descendente no sólo comienza en la boca y se atreve a bajar hasta las piernas, sino que el cuerpo descrito juega con la ambigüedad de las marcas de diferencia sexual. El sexo del chico *wrangler* es tan equívoco como el de Calvin Klein; sin embargo, el cuerpo *wrangler* queda manifiestamente objetivado y desmembrado como el de una mujer en los medios de comunicación de masas, como puro objeto para el placer del sujeto-espectador quien controla la imagen con la mirada. Esta relación *voyeurística* entre la voz poética y la imagen del publivía pone de manifiesto el placer de la mirada que, desde la imposibilidad de ser vista, escrutina la fotografía *wrangler,* reificando el cuerpo allí representado.

El hombre ha tenido siempre el privilegio de *ver* a la mujer. En los medios de comunicación de masas, las imágenes, generalmente, se dirigen a un espectador masculino, blanco, heterosexual de clase media. La mirada masculina proyecta su fantasía sobre la figura femenina, la cual es estilizada correspondientemente según los parámetros culturales en voga en ese momento y lugar. Esta mirada masculina transforma la imagen de la mujer en objeto erótico, mientras que el hombre es un yo ideal, que controla desde fuera y toma posesión de la imagen.

De esta manera el placer del espectador-masculino está no sólo en lo erótico, sino que se conecta con un sentido de poder y control sobre la imagen: el cuerpo de la mujer está enmarcado y posa sólo para él, mientras que su propio cuerpo queda escondido. Esto es lo que afirman los textos de Vázquez Montalbán analizados en este trabajo. La crítica cinematográfica más reciente ha puesto esta forma de voyeurismo como característica del cine en donde la curiosidad y el deseo de mirar se mezclan con la fascinación por el parecido y reconocimiento del espectador con las imágenes proyectadas en la pantalla (véase Mulvey).

En "Chico Wrangler" se trastruecan los papeles tradicionales de sujeto-masculino que controla y objeto-femenino que posa para ser (ad)mirado. A través de la relación de *voyeur* que el texto establece, el sujeto que está en control se convierte en femenino y el cuerpo-objeto en masculino, aunque aparece descrito con características femeninas, como hemos visto en otros poemas de Rossetti.

Si Góngora tomaba la mitología grecorromana como sistema simbólico de referencia, Ana Rossetti construye el suyo propio con elementos de la cultura popular, como la publicidad. A través de un lenguaje barroco cargado de erotismo, "Chico Wrangler" libera las fotografías publicitarias de su mensaje de consumo, convirtiéndolas en hombres-objeto. La mirada de la *voyeur* que contempla las fotos, y que estructura el texto, propone la subversión de las posiciones tradicionales sujeto-masculino y objeto-femenino a la vez que juega con las concepciones de lo femenino y lo masculino. Pero, como en "Calvin Klein, Underdrawers," el juego que establece el texto no es una mera transposición de roles, sino una exploración de otros modos de construir lo femenino y lo masculino que aboga por la inclusión y la mutación dinámica entre el uno y el otro.

*Illinois Wesleyan University*

NOTAS

1 Ver Ferradáns (1990) para un extenso y detallado análisis de este poema.

2 Freud (1957) considera el *voyeurismo* como una perversión conectada con la sensación de asco o repugnancia. El poema "Voyeur" de Manuel Vázquez Montalbán no tiene esta connotación sino que utiliza el término en un sentido más amplio, para aludir a la persona que mira algo a escondidas, sin ser visto, el mismo sentido que atribuimos al término en este artículo.

3 El poema "Chico Wrangler," de Ana Rossetti, analizado al final de este trabajo, también desmiembra el cuerpo masculino con la mirada, pero Rossetti juega

con lo femenino y lo masculino de manera evidente, desbaratando las posiciones tradicionales sujeto/objeto.

4 El poema de Jaime Gil de Biedma titulado "Peeping Tom" (*Moralidades* 36) trata el tema de la mirada desde otro punto de vista: el de la persona que es observada por el *voyeur*. El hablante del poema es sorprendido por un "muchachito atónito" en su primera experiencia sexual. La memoria del yo, en este caso, asocia e identifica el deseo del *voyeur* con el propio.

5 Ver *Manifiesto subnormal*, de Vázquez Montalbán, donde hay muchos poemas que se dirigen hacia los efectos negativos de la sociedad de consumo jugando y parodiando el lenguaje publicitario. También la sección *Liquidación de restos de serie* de su antolgía *Memoria y deseo: obra poética (1963–1983)*. Sobre Fanny Rubio y la publicidad de la colonia Paco Rabanne, ver Ferradáns (1995).

6 Ver "El vendedor de papeles o el poeta sin suerte" y "Puesto del Rastro," de Gloria Fuertes (53 y 66).

7 Sobre la incorporación de la música popular en su discurso poético, ver el estudio de Mary Makris (1995).

8 Uso el término paratexto como lo describe Gustavo Pérez Firmat en "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura."

9 Calvin Klein ha jugado con lo masculino y lo femenino en sus campañas publicitarias desde los años 80. Hacia finales de los 80 y principios de los 90, sus modelos se hicieron más andróginos haciéndose cada vez más difícil distinguir quién era hombre y quién era mujer. Finalmente, Klein lanzó una colonia andrógina, *CK1*, que puede ser usada por hombres y mujeres.

10 "Wrangler 1: a bickering disputant 2: a ranch hand who takes care of the saddle horses; broadly cowboy" (*Webster's New Collegiate Dictionary*, 1980).

## OBRAS CITADAS


FERRADÁNS, CARMELA. "Fanny Rubio o el anverso y reverso de lo cotidiano." *Romance Languages Annual* (Summer 1995): 456–62.

——. "La (re)velación del significante: erótica textual y retórica barroca en 'Calvin Klein: Underdrawers' de Ana Rossetti." *Monographic Review/Revista Monográfica* VI (1990): 183–91.

FREUD, SIGMUND."Three Essays on the Theory of Sexuality." *Standard Edition.* Vol. 7 London: The Hogarth Press, 1957.

FUERTES, GLORIA. *Obras incompletas.* Madrid: Cátedra, 1983.

GIL DE BIEDMA, JAIME. *Moralidades, 1959–1964.* México: Joaquín Mortiz, 1966.

GÓNGORA, LUIS DE. *Antología poética.* Ed. Antonio Carreira. Madrid: Castalia, 1987.

KAPLAN, ANN E. *Woman and Film: Both Sides of the Camera.* New York: Methuen, 1983.

MAKRIS, MARY. "Mass Media and the 'New' Ekphrasis: Ana Rossetti's 'Chico Wrangler' and 'Calvin Klein, Underdrawers'." *Journal of Interdisciplinary Studies* 2 (1993): 237–49.

——. "Pop Music and Poetry: Ana Rossetti's *Yesterday*." *Revista de Estudios Hispánicos* 29 (1995): 279–96.

MULVEY, LAURA. "Visual Pleasure and Narrative in Cinema." *Screen* 16/3 (Autumn 1975): 6–18.

PÉREZ FIRMAT, GONZALO. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura." *Romanic Review* 69 (1978): 1–14.

ROSSETTI, ANA. *Indicios vehementes.* Madrid: Hiperión, 1987.

——. *Yesterday.* Madrid: Torremozas, 1991.

UGALDE, SHARON K. "Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti." *Siglo XX/ 20th Century* 7, 1–2 (1989–1990): 24–29.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *A la sombra de las muchachas en flor.* Barcelona: Laia, 1985.

——. *Manifiesto subnormal.* Barcelona: Kairós, 1970.

——. *Memoria y deseo: obra poética (1963–1983).* Barcelona: Seix Barral, 1986.