

Marta GÓMEZ GARRIDO



**LA AMBIGÜEDAD SEXUAL EN TRES POETAS DE LA MODERNIDAD: LUCÍA
SÁNCHEZ SAORNIL, ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI Y CARMEN CONDE**

**Máster Universitario en Literatura Española
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)
Facultad de Filología**

**Curso Académico 2010-2011
Convocatoria de Junio**

María Dolores ROMERO LÓPEZ

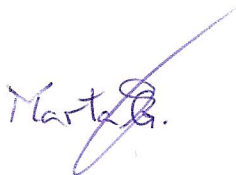
Vº Bº del Tutor

Fecha de defensa: 06/2011

Calificación del Tribunal: 9,5

La abajo firmante, matriculada en el Máster Universitario en Literatura Española de la Facultad de Filología, autoriza a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el presente Trabajo Fin de Máster: “LA AMBIGÜEDAD SEXUAL EN TRES POETAS DE LA MODERNIDAD: LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI Y CARMEN CONDE”, realizado durante el curso académico 2010-2011 bajo la dirección de María Dolores Romero López en el Departamento de Filología Española II, y a la Biblioteca de la UCM a depositarlo en el Archivo Institucional E-Prints Complutense con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del trabajo en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

Fdo.



Marta Gómez Garrido

La ambigüedad sexual en tres poetas de la modernidad: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Carmen Conde

Marta Gómez Garrido

Investigación sobre la presencia de un conflicto identitario relacionado con el género en tres poetas de la llamada Edad de Plata de la Literatura Española: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Carmen Conde. Todas ellas han sido seleccionadas por haber vivido relaciones amorosas con personas del mismo sexo, unas experiencias que, según la teoría del psicoanálisis, deberían verse reflejadas en sus composiciones. La influencia de las teorías del psicoanálisis de Freud, reinterpretadas por psicólogos como Julia Kristeva y Ernst Kris, junto con el despertar de la lucha feminista y la visión constructivista del género, hacen esta época propicia para analizar este conflicto en profundidad a través de las corrientes de la ‘gender theory’ y los estudios culturales.

Homosexualidad, Conde, conflicto, género, ambigüedad, sexual, Sagi, Saornil, poesía, femenina

Sexual ambiguity in three female poets of modernity: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi and Carmen Conde

Queer, Conde, gender, theory, sexual, Sagi, Saornil, poetry, female, ambiguity

ÍNDICE

Nota aclaratoria sobre las intenciones de estudio.....	4
1. Una nueva comprensión del deseo.....	5
1.1. El preconsciente o la musa.....	9
1.2. Teoría de la identidad sexual partiendo de la teoría de género.....	12
1.3. El lugar y el momento adecuados.....	14
1.4. Relevancia de la cuestión.....	17
2. Tras la senda de las autoras.....	20
2.1. Lucía Sánchez Saornil.....	20
2.2. Ana María Martínez Sagi.....	22
2.3. Carmen Conde.....	24
3. Las marcas de la ambigüedad.....	25
3.1. Ambigüedad en el autor.....	26
3.2. Rasgos de ambigüedad en el texto.....	27
3.2.1. Indeterminación sexual.....	27
3.2.1.1. Ausencia de género en el yo lírico.....	28
3.2.1.2. Ausencia de género en el ser amado.....	29
3.2.1.3. Utilización de pronombres personales.....	30
3.2.1.4. Transfiguración del ser amado.....	31
3.2.2. El alma asexuada.....	32
3.2.3. Metáforas de la ambigüedad.....	34
3.2.3.1. Punición.....	35
3.2.3.1.1. Oscuridad.....	36
3.2.3.1.2. Sombra.....	37
3.2.3.1.3. Lodo.....	37
3.2.3.1.4. Silencio.....	38
3.2.3.1.5. Ceniza y desierto.....	40
3.2.3.1.6. Amargura.....	40
3.2.3.1.7. Espejo.....	40
3.2.3.2. Deseo.....	41
3.2.3.2.1. El cuerpo.....	42

3.2.3.2.2. Flores y perfume.....	44
3.2.3.2.3. Luna.....	46
3.2.3.2.4. Sueños.....	46
3.2.3.2.5. Agua.....	47
4. Conclusiones.....	47
5. Bibliografía.....	49
6. Anexo de poemas.....	54
6.1. Lucía Sánchez Saornil.....	54
6.2. Ana María Martínez Sagi.....	60
6.3. Carmen Conde.....	76
6.4. Índice de poemas.....	87

NOTA ACLARATORIA SOBRE LAS INTENCIONES DE ESTUDIO

El presente Trabajo Fin de Máster pretende ser un ensayo preliminar de la investigación que después tengo intención de desarrollar en una tesis doctoral sobre el “Conflicto de identidades: género y sexualidad en la poesía de la Edad de Plata”. En esta ampliación se incluirán nuevas autoras como Elisabeth Mulder y se completará la investigación con la creación poética escrita por hombres para encontrar puntos en común y diferencias entre los poemas de ambos géneros.

**LA AMBIGÜEDAD SEXUAL EN TRES POETAS DE LA MODERNIDAD:
LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL, ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI Y CARMEN
CONDE**

Marta GÓMEZ GARRIDO

Ser mujer, ni estar ausente,
no es de amarte impedimento;
pues sabes tú que las almas
distancia ignoran y sexo.
Sor Juana Inés de la Cruz, “A la marquesa de Laguna”

Las poetas Ana María Martínez Sagi, Lucía Sánchez Saornil y Carmen Conde tuvieron en común algo más que ser mujeres y poetas: existe en su obra, como vamos a tratar de demostrar, cierta ambigüedad sexual. En primer lugar, vamos a comprobar la existencia de dicha ambigüedad, resultado del conflicto de género que experimentaron las tres poetas por sus experiencias personales y por la influencia de las nuevas teorías psicoanalíticas en su época, después analizaremos las formas en las que se muestra ese conflicto de género en sus composiciones poéticas.

1. UNA NUEVA COMPRENSIÓN DEL DESEO

A principios del siglo XX aparece una nueva comprensión del ser humano a raíz de las publicaciones de los trabajos de Sigmund Freud¹. El pensamiento del padre del psicoanálisis ha marcado profundamente el siglo XX (Landman, 1999: 9), dado que su intento de elucidar racionalmente el deseo sexual provocó un escándalo en la época, pero amplió la conciencia que el ser humano tenía sobre sí mismo. De las teorías del psicoanálisis que enunció Freud nos interesan especialmente dos aspectos para conseguir entender el conflicto de género: por un lado las teorías sobre la ambigüedad sexual existente en el ser humano, con las que rompe la dicotomía rígida del binomio hombre/mujer y, por otro, el poder de lo inconsciente y lo preconscious.

¹ En 1893 Freud publica *Estudios sobre la histeria*, en 1900 *La interpretación de los sueños* y en 1905 *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad*.

En su obra *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*, Freud señala que “los neuróticos son aquellos hombres que, poseyendo una organización desfavorable, llevan a cabo, bajo el influjo de las exigencias culturales, una inhibición aparente, y en el fondo fracasada, de sus instintos” (Freud, 1979a: 30), es decir, aquellos que intentan esconder sin éxito sus tendencias naturales por no ser aceptadas por su entorno social. En el sentido psicoanalítico, el exclusivo interés sexual del hombre por la mujer es una cuestión que requiere una explicación, ya que no es algo que pueda explicarse únicamente por sí mismo ni por la base de la atracción química (Freud, 1920: 56). El psicólogo añade también que “una de las más evidentes injusticias sociales es la de que el *standard cultural* exija de todas las personas la misma conducta sexual, que, fácil de observar para aquellas cuya constitución se lo permite, impone a otros los más graves sacrificios psíquicos” (Freud, 1979a: 31). Estos sacrificios psíquicos a los que alude Freud están relacionados con la presión que ejercen los pensamientos y tendencias que el ser humano intenta ocultar. El psicoanálisis, mejor que ninguna otra teoría del conocimiento, mostró cómo lo pulsional y lo simbólico actuaban sobre el Yo, presionándolo, del mismo modo que demostró que el inconsciente alteraba la consciencia imposibilitándola para realizar libremente sus tareas racionales (Pérez Arias, 2004: 2).

La feminista Julia Kristeva dio un paso más en las teorías enunciadas por Freud y en su obra *Poderes de la perversión* teoriza más en profundidad sobre aquellos elementos que conforman la identidad del Yo pero que han de reprimirse para entrar en contacto con la sociedad. A lo que se reprime lo llama “abyección”, provocada por la cultura dominante:

Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y lo tolerable, de lo pensable. Allí está, muy cerca, pero inasimilable. Eso solicita, inquieta, fascina el deseo que sin embargo no se deja seducir. Asustado, se aparta. Repugnado, rechaza, un absoluto lo protege del oprobio, está orgulloso de ello y lo mantiene. Y no obstante, al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora como condenada. Incansablemente, como un boomerang indomable, un polo de atracción y de repulsión

coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí
(1988: 7).

Así, la abyección se plantea como un elemento propio, que tienta y que repugna a la vez al sujeto, lo que más adelante podremos comprobar de primera mano en los textos de las poetisas. Kristeva señala además que la modernidad aprendió a reprimir, esquivar y maquillar lo abyecto (1988: 40), por lo que para buscar la huella de estas emociones en los textos poéticos, habrá que buscar en lo esquivo y ambiguo.

La investigadora Elizabeth Wright apunta en la misma dirección que Kristeva al afirmar que “los instintos del Yo, preocupados por la autopreservación y la necesidad de relacionarse con otros, están en conflicto con los instintos sexuales como centro dinámico de las energías del inconsciente” (Wright, 1985: 37). La necesaria socialización con los demás pone a los individuos que se salen fuera de la media social en una encrucijada con sus propios deseos.

La presencia de todas estas ideas que han pervivido hasta nuestros días afectó a aquellos que de forma directa o indirecta entraron en contacto con ellas. La corriente psicoanalítica de Freud llegó a España principalmente de la mano del filósofo y ensayista Ortega y Gasset, que fue el responsable de pedir a José Ruiz-Castillo, editor de Biblioteca Nueva, que tradujese al castellano las obras completas de Freud, llegando a prologar en 1922 el primero de sus volúmenes (Sánchez-Barranco, 2005: 133), en el que afirma: “No hay duda de que algunas de estas invenciones -como la represión- quedarán afincadas en la ciencia. Otras parecen un poco excesivas y, sobre todo, un bastante caprichosas” (Freud, 1922: 301-303). El filósofo español se muestra interesado por las aportaciones de Freud, especialmente por innovaciones como la represión, pero no termina de comulgar con la importancia que le da el médico vienés a la sexualidad en su obra.

A pesar de todo, la traducción de los textos de Freud al español ayudó a que el psicoanálisis entrase en la psiquiatría española, ya que la influencia del psicoanálisis se dejó notar en la obra de José Sanchís Banús, César Juarros, José María Sacristán, Emilio Mira y Ángel Garma, así como en la de Gregorio Marañón, que finalmente no pudo asumir la doctrina freudiana por sus prejuicios religiosos y morales (Sánchez-Barranco, 2005: 134)

Francisco Vázquez y Andrés Moreno afirman en *Sexo y razón: una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)* que en el curso del primer tercio del siglo XX “cristaliza un modelo de coordinación entre médicos –o agentes apoyados en un saber

médico-, padres y maestros, que se traduce en diversas formas de realizar la capacitación sexopedagógica” (1997: 151).

La educación sexual, por lo tanto, estuvo controlada por los médicos en aquella época, que discriminaban lo ‘patológico’ de lo ‘natural’. La República se negó a introducir la educación sexual en las Escuelas Normales y en los centros escolares, a pesar de ello, el debate no se establecía a favor o en contra de proporcionar una educación sexual, sino acerca de las características que ésta debía poseer (Vázquez, 1997: 153). Por ello, la derecha católica contemplaba con recelo una pedagogía sexual implantada por un Estado laico.

En aquellos años, entre los médicos dominaba una tendencia higienista de la sexualidad, caracterizada por los valores cristianos y el ascetismo. Nuria Capdevila-Argüelles señala en *Autoras olvidadas* que la poeta Lucía Sánchez Saornil criticó duramente en sus artículos “las nuevas teorías sobre diferenciación sexual propugnadas por Gregorio Marañón y los higienistas sexuales” (2008: 168). Incluso señala que el afamado médico examinó a Ana María Martínez Sagi a petición de sus padres por sus “rarezas deportivas e intelectuales” y concluyó que la poeta estaba en un estado intersexual y diagnosticó “la deformidad de los ovarios y aparato genital de la joven Sagi” (2008: 169).

El propio Gregorio Marañón fue el único médico español importante que conoció personalmente a Freud. En su teoría, Marañón defendió que cada ser humano estaba dotado con características de ambos sexos que se hacían patentes en ciertos momentos de su vida, a lo que él denominó estados intersexuales. Sin embargo, si en un individuo se mostraban claramente y de forma constante características del sexo opuesto, el médico lo consideraba una patología llamada intersexualidad crítica (Marañón, 1930: 69 y 135).

También cabe destacar la mención de la escritora Elisabeth Mulder a Freud en la poesía que hace de prólogo al poemario *Inquietud*, de Ana María Martínez Sagi:

Sobre un fondo del Trianón... No.
Siglo XX. Rascacielos. Espíritu en catalepsia.
New York. La obsesión del “Yo”.
Freud. Asepsia. (1932: 13)

Por ello, podemos deducir que tanto Mulder como Martínez Sagi conocían el contenido, o al menos parte de él, de las teorías del médico vienés.

1.1. El preconscious o la musa

Ahora que sabemos que estas teorías influyeron de forma directa en la época, la cuestión es discernir en qué manera esas pulsiones se podrían haber reflejado en los textos de los autores. Los filósofos y psicólogos que teorizaron sobre el psicoanálisis coinciden en recalcar la importancia del inconsciente en los procesos de creación, si bien no todos creen que esta influencia afecte de la misma manera a la labor creativa.

Para Freud la literatura y el psicoanálisis eran líneas de pensamiento separadas pero con puntos de intersección: el desvelamiento de los enigmas de la condición humana (Rey, 2009: 146). Así, el psicoanálisis nos informa del proceso de creación, de hecho, en su discurso 75, denominado *El interés del psicoanálisis para la estética*, asegura que “las fuerzas impulsoras del arte son aquellos mismos conflictos que conducen a otros individuos a la neurosis y han movido a la sociedad a la creación de sus instituciones” (2003: 1865). Así, el padre del psicoanálisis señala que las fuerzas destinadas hacia el trabajo cultural provienen de la represión de los elementos de excitación sexual, que no están destinados a la satisfacción genital, sino a procurar placer por otros caminos, desviados de su finalidad primariamente sexual. Sobre este material, de origen sexual pero reprimido, actúa el mecanismo de la *sublimación*, mediante el cual el artista transforma en cultura, en material aceptable socialmente, aquello que intenta reprimir y que es socialmente inaceptable (1979b: 168). La esencia de la represión consiste simplemente en desechar algo, y en mantenerlo alejado de la conciencia (Freud, 1953, XIV: 147).

El psicoanalista austriaco-norteamericano Ernst Kris fue aún más claro al teorizar sobre la relación existente entre los procesos mentales y la capacidad artística. Ernst Kris llegó a establecer que el nombre técnico de las musas era *preconscious* –aquello que es capaz de volverse consciente fácilmente y en situaciones usuales– dado que “el que habla no es el sujeto, sino una voz que sale de él. Lo que dicha voz, que surge de él, proclama, le era desconocido antes del nacimiento del estado de inspiración” (Kris, 1964: 125) dado que nace de su interior, de aquello que él mismo se intenta negar. En esta teoría existe un cambio importante con respecto a lo enunciado por Freud en un principio: para Ernst Kris es la capacidad manipuladora del Yo la que hace que aquello que no está del todo asumido por el individuo se muestre en sus obras artísticas, mientras que para Freud son las operaciones subversivas del Ello las que toman las riendas en la operación creativa. Elizabeth Wright analiza esta diferencia en su ensayo *Psicoanálisis y crítica cultural* donde concreta que Kris “mantiene la analogía entre arte

y sueño pero ésta ya no descansa sobre la idea de un deseo inconsciente sino que depende del modo en que las operaciones preconscientes del Yo modifican los deseos inconscientes” (1953: 56), es decir, que para Ernst Kris el artista sí es consciente de aquello que se intenta reprimir aunque intente apartarlo por no estar cómodo con ello.

La relación entre ambos elementos fue tan evidente en la época de la vanguardia, a la que pertenecieron las autoras estudiadas, que Pío Baroja, nada relacionado en principio con el psicoanálisis, también llegó a afirmar que el arte actual nace del subconsciente, y concreta más: “el arte antiguo hablaba del entendimiento; el moderno, más carnal, habla sólo a la sensualidad y a la subconsciencia”² (1980: 851).

Por lo tanto, el inconsciente (y el preconsciente) se ha llegado a concebir como una de las fuentes de las que mana lo artístico, pero la relación es más compleja y se retroalimenta. Aquello que el artista pretende ocultar, lo “abyecto” como lo llama Kristeva, influye en su obra pero, a la vez, el hecho de expresar esa abyección en una obra artística ayuda también a liberarla. A este respecto Kris apunta que el arte “libera las tensiones inconscientes y purga el alma” (1964: 62), además señala esta conclusión como el denominador común entre las teorías de Aristóteles y Freud sobre la actividad creadora.

La investigadora Elizabeth Wright apunta en *Psicoanálisis y crítica cultural* que “los mismos mecanismos que según Freud determinan la conducta normal y anormal entran significativamente en juego cuando se encara cualquier tipo de actividad estética”. Meissel parece coincidir en esta misma relación entre la conducta y la estética e incluso va más allá al considerar que la principal especulación literaria de Freud reside en la idea de que los propios mecanismos de los agentes mentales son los mecanismos del lenguaje, y no sólo de la actividad creadora (Meissel, 1981: 2). Podemos suponer que aquellas personas que finalmente realizan una conducta *anormal*, o fuera de lo que se puede considerar una mayoría, también plasmarán esa forma de actuar o esas preferencias en sus actividades estéticas e incluso en su lenguaje, ya que los mecanismos que el sujeto tiene que superar en ambos casos son los mismos y se puede suponer que la consecuencia también será la misma. Kristeva también recalca en sus ensayos la importancia del arte en la abyección:

Es en la literatura donde la vi finalmente realizarse, con todo su horror, con todo su poder. Si se mira de cerca, toda la literatura es probablemente una versión de ese apocalipsis que me parece

² Pío Baroja lo llama subconsciente, pero por el contexto probablemente se refería al inconsciente.

arraigarse, sean cuales fueren las condiciones socio-históricas, en la frontera frágil donde las identidades no son o sólo son apenas –dobles, borrosas, heterogéneas, animales, metamorfoseadas, alteradas, abyectas (1988: 277).

Por ello, para la autora, la literatura es la codificación última de nuestras crisis. La investigadora Diana Paris concluye en su obra *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad* que “la producción artística constituye otro modo de nombrar el sufrimiento, de complacerse en la depresión, de sobrepasar el duelo inacabado” (2003: 43). Esta visión es especialmente relevante para el análisis que nos proponemos hacer, ya que relaciona de forma directa el sufrimiento con la necesidad de expresar aquello que nos hace daño, aunque sea, como dijimos anteriormente, a través de las verdades veladas y el maquillaje.

El lenguaje poético parece ser el más adecuado para esta especie de catarsis, ya que designa de forma diferente a la lengua usada para la comunicación ordinaria, “es otra lengua que incorpora la contradicción, la vida y la muerte, el ser y el no ser, lo bueno y lo malo que pueden existir simultáneamente en un texto” (Paris, 2003: 82).

Julia Kristeva introdujo otro elemento más a la relación entre el arte y el inconsciente: el sexo. Diana París analiza en su ensayo la obra *El genio femenino*, de Kristeva, en la que la teórica analiza a tres de las escritoras más sobresalientes de la época: Hannah Arendt, Melanie Klein y Collette. En sus conclusiones, Paris destaca que fueron mujeres en el esplendor del término:

No se mimetizaron con la potencia varonil, pero hicieron de su afirmación fálica la posibilidad de avanzar en su singularidad poniendo de manifiesto la superación de la dicotomía binaria de los sexos. La bisexualidad psíquica es, en este sentido, una experiencia humana que sólo algunos sujetos están atentos a descubrir y expresar en sus obras y en sus pensamientos (2003: 59).

Esta *bisexualidad psíquica*, o la capacidad de romper y superar la dicotomía de los sexos y hablar desde el punto de vista humano, y no masculino o femenino, también resulta de máxima importancia para la posterior lectura de poemas que vamos a realizar. Al fin y al cabo, como sostiene la propia Julia Kristeva en *El genio femenino* “cada

sujeto inventa en su intimidad un sexo específico: allí es donde reside su genio, que es sencillamente, su creatividad” (2003: 472). También buscaremos más adelante esa ruptura de la dicotomía hombre/mujer en las composiciones de las tres autoras que vamos a analizar.

1.2. Teoría de la identidad sexual partiendo de la teoría de género

Michel Foucault analizó en su obra *Historia de la sexualidad* el papel que juega la sexualidad en la sociedad, llegando a la conclusión de que lo que se considera “normal” sexualmente hablando varía en gran medida de unas sociedades a otras (Foucault, 2005a: 51). No sólo no existe un cuerpo “natural” sino que tampoco existe una actividad sexual normal a lo largo de la historia, siempre viene prefijada por la sociedad correspondiente. En el segundo volumen de *Historia de la sexualidad* Foucault señala que “el comportamiento sexual está constituido como dominio de práctica moral” (2005b: 227). Con lo que es la moral predominante en una sociedad la que marca aquello que está bien visto y lo que no lo está, no sólo en las prácticas sexuales sino incluso en la constitución del propio cuerpo, dado que, como señala el autor, los hermafroditas fueron considerados criminales durante mucho tiempo puesto que su disposición anatómica trastornaba la ley que distinguía los sexos y prescribía su conjunción (Foucault, 2005a: 50).

Partiendo de la idea de que las prácticas sexuales aceptadas varían con cada periodo histórico, ahora vamos a analizar la situación de la moral dominante en el siglo XX para establecer un contexto adecuado a las obras poéticas que vamos a analizar más adelante. Linda McDowell y Pepa Linares sostienen en *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas* que “la larga historia de la política sexual del siglo XX constituye un intento de destruir tanto el poder de esos discursos dominantes como los tópicos sobre lo que se considera normal” (2000: 81).

Podemos establecer el comienzo de este intento por destruir los discursos dominantes en la aparición del feminismo. El primer cuestionamiento que hace la crítica feminista del género, estableciéndolo como categoría social y sexual, permitió el análisis de la sexualidad como un hecho social y cultural nacido de una necesidad ideológica, y no como algo esencial e inherente a la persona (Mandrell, 1999: 212). Fue Simone de Beauvoir la que encendió la mecha en su obra *El segundo sexo*, con la mítica frase: “una no nace mujer, se hace” (de Beauvoir, 1983: 13). En ella la autora concluye que cada individuo elige obligado un género a través de la coacción de la sociedad, que exige a sus ciudadanos que se sientan identificados con uno de los dos géneros:

masculino o femenino, pero asegura que esta elección no tiene nada que ver con el sexo. La autora fue incluso más allá y remarcó la determinación de lo femenino por contraposición a lo masculino, defendiendo que la identidad femenina se construye como la alteridad del hombre y no en sí misma: “La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, el Absoluto, ella es la alteridad” (de Beauvoir, 2000: 64).

Esta nueva acepción marcó los orígenes de la construcción teórica en torno al universo conceptual del género (Martín Casares, 2006: 85). Así aparece la lucha entre la concepción esencialista y la constructivista del sexo. Después de esta nueva visión constructivista, comenzó a diferenciarse el género y el sexo. El psicoanalista norteamericano Robert Stoller señala en *Masculin ou féminin?* que el término sexo hace referencia a lo biológico, mientras que el género está relacionado con lo psicológico, en referencia a la masculinidad y a la feminidad. “Para el pensamiento feminista el “género” designa la representación cultural del sexo”, es decir, su enfoque “social” (Stoller, 1989: 21). De esta manera, el género tiene relación con el espacio, el tiempo y el lugar. Los comportamientos de género no son entonces estáticos sino variables, además de culturales (Cevedio, 2003: 18).

Las teorías feministas poco a poco entraron también en la crítica literaria y el canon, de hecho, la investigadora estadounidense Elizabeth Scarlett destaca que “la crítica del patriarcado y de la opresión denunciados en, o ejemplificados por, los textos del canon literario se manifestó como el primer objetivo de la crítica textual feminista” (Scarlett, 1999: 92). La literatura y, especialmente, el lenguaje jugarán también un papel decisivo en esta lucha por redefinir el sexo y el género. El teórico del psicoanálisis Jacques Lacan señala que la identificación de los elementos depende de juicios humanos que pueden diferir. La última consecuencia de estos juicios es la asignación de roles conforme al género. El hecho de tener un cuerpo masculino o femenino le parece irrelevante antes de la división: sin lenguaje no hay género ni deseo orientado hacia los géneros. Una vez insertado en el lenguaje, el sujeto se vuelve de inmediato “discordante” con él: “No hay nada en el inconsciente que concuerde con el cuerpo. El inconsciente es discordante”. (Lacan 1975: 165). Elizabeth Wright entiende en esta afirmación de Lacan que el lenguaje sitúa al sujeto en la cadena de palabras que lo vincula con uno u otro género, pero la fuerza del inconsciente puede subvertir esa definición (1985: 110).

Esta lucha por la diferenciación entre sexo y género situará el punto de mira tiempo después en la *normalidad* de la propia sexualidad. En este ámbito, Elizabeth Wright da

un paso más, basándose en teorías psicoanalíticas, y habla de la psicosexualidad: “la sexualidad no es mero asunto de urgencia biológica, sino que implica la producción de fantasías bajo la presión de circunstancias externas. Hay luego una disfunción entre mera necesidad física y satisfacción mental” (1953: 222). El esfuerzo de las feministas, enfocado a deconstruir la tiranía de los géneros (Toda, 1995-96: 6), será aprovechado años más tarde por las reivindicaciones homosexuales, realizadas, en parte, a través de la *gender theory*³, cuyas reclamaciones se deslizarán desde el planteamiento de la noción misma de género al rechazo del “hetero-centrismo”, sustento de la cultura heterosexual. Jacques Arénes resume esta evolución de la siguiente manera: “la problemática de la *gender theory* se desliza así de la repulsa al mundo patriarcal hacia el rechazo del modelo heterosexual” (2007). Se podría decir que al igual que los rasgos identitarios de la mujer se han creado en contraposición a los del hombre, como defendía Simone de Beauvoir, los de los homosexuales se han creado en base a la heterosexualidad dado que se les considera su alteridad y no al revés.

Conviene aclarar que el estudio y la profundización en el modelo homosexual de la cultura no se ha podido hacer únicamente desde el punto de vista del polo opuesto al heterosexual, ya que todo lo referente a lo homosexual no es claro y concreto sino ambiguo, una característica importante para el presente estudio. No se puede hablar de una única identidad homosexual, porque estaríamos reproduciendo nuevos esencialismos que borrarían la necesaria subjetividad inherente al individuo (Toda, 1995-96: 6), además, nunca ha habido una sola manera de vivir la homosexualidad (Eribon, 2004: 2).

1.3. El lugar y el momento adecuados

Como ya hemos visto, el Yo se forma con lo que se reprime y lo que se rechaza reprimir (Capdevila-Argüelles, 2009: 144) y esta constitución de la propia identidad está muy influenciada también por los sistemas sociales de determinados momentos de la historia (Wright, 1985:6). Cuando hablamos de los primeros treinta años del siglo XX hablamos de un período de transformación y ruptura en todos los ámbitos, en todos los sentidos y que afectará a todos los géneros literarios (Merlo, 2010: 11). Es la época de la llegada del psicoanálisis y, en el arte, el momento de eclosión de las vanguardias, dos elementos ligados entre sí que influyeron de manera notable en la mentalidad de los ciudadanos de aquella época. La investigadora Nuria Capdevila Argüelles argumenta la

³ Los estudios de género se han conformado como un campo de estudio interdisciplinario que analiza la raza, la etnia, la sexualidad y la ubicación.

idoneidad del momento al afirmar que “el énfasis en el Yo hizo que la producción vanguardista conectase con el moderno psicoanálisis” (2009: 161).

Si acudimos a los manifiestos de algunos de los movimientos vanguardistas podemos entender la influencia de las teorías psicoanalíticas en el arte de la época. En el manifiesto ultraísta⁴ se afirma “Nuestro lema será *ultra* y en nuestro credo cabrán todas las tendencias, sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo” (Brihuega, 1982: 102), es decir, que en este movimiento caben todas las tendencias, estableciendo una marcada libertad en el ámbito de la expresión y lo expresado, sumado a ese “anhelo nuevo” inicialmente dirigido al ámbito estilístico y literario pero que parece abrir las puertas a las nuevas formas de sentir y de sentirse uno mismo. Además del ultraísmo, tanto el movimiento dadaísta como el surrealista sacan a la luz lo inconsciente y reaccionan contra la cultura y el orden establecidos, incluyendo el sexual (Sahuquillo, 1986: 231).

Los sueños y el inconsciente también tuvieron un papel más que relevante en la literatura de este momento histórico, especialmente en el movimiento surrealista. Como ya hemos visto, Pío Baroja criticaba la capacidad del arte moderno para hablar desde las regiones inferiores del alma a la sensualidad y al inconsciente, mientras que el arte antiguo, según el autor, hablaba desde el entendimiento.

Eso sí, el cambio que caracteriza el comienzo del siglo XX no llega desde la nada. El sistema de la Restauración, caracterizado por la alianza, implícita al menos, de unas burguesías sectoriales –agraria, industrial, financiera– que intentaron encontrar un campo de confluencia económica, revelado, al fin, en un pacto político, determina la aparición de un nuevo modelo para la economía española. (Tuñón de Lara, 1982: 116). El historiador Santos Juliá señala en *Historia de España* que:

El sistema político puesto en pie tras la restauración monárquica pudo garantizar un período de paz gracias a la pactada alternancia, pero no fue capaz de asegurar su circulación y renovación, dominado como estaba por sagas familiares. A finales de siglo el sistema le parecía a sus propios líderes viejo, vacío y hueco, como viejos eran los presidentes que se alternaban. Sin verdadero apoyo de la opinión, pues todos sabían que los parlamentarios en realidad representaban a los caciques.

⁴ En referencia al manifiesto ultraísta publicado en la prensa madrileña en otoño de 1918, recogido en el libro de Jaime Brihuega *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* (1982).

[...] Esta sensación de vacío, decrepitud y corrupción se exasperó cuando la clase política se tuvo que enfrentar a su primera gran prueba: las guerras de Cuba y Filipinas (2003: 418, 419)

Esa sensación de decadencia en la nación y en la raza provocó que a partir de 1880, surgiese una nueva generación que buscaba mayores ámbitos de libertad. “La sociedad se transformaba, se hacia moderna. Las mujeres entraban en la universidad y los obreros se organizaban en sindicatos: todo cambiaba, menos el sistema político” afirma Juliá (2003: 428-429). También cabe recordar que hacia el año 1900 había un claro predominio de la población rural.

Sería ya a principios del siglo XX cuando esta corriente de modernidad llegase al culmen. Como José-Carlos Mainer afirma en *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*:

(Los vanguardistas) eran los beneficiarios de aquel tirón de modernidad que sufría el país aún bajo el deteriorado corsé del antiguo régimen. Junto al conocido rechazo de una burguesía ignara y sentimental existían unos afanes de subversión estética y moral que no se conformaban con menos de cambiar el mundo y, por añadidura, existía un espíritu de absoluta hostilidad que reclamaba una gran autoseguridad colectiva –hacia lo que había significado la barbada generación de los padres y los abuelos y hacia lo que había producido como arte (2009: 244).

Más tarde llegó el nacimiento de la Segunda República en España. Aquello fue a la vez un síntoma y una respuesta a la crisis política nacional, que era, a su vez, un reflejo de la crisis a escala europea de la década de 1930 (Graham, 1995: 99). En la década de 1920 y 1930, el movimiento anarquista español elaboró una agenda social y cultural destinada a subvertir las estructuras de poder, las formas dominantes de la cultura, y, en particular, la influencia de la Iglesia Católica. (Cleminson, 1995: 116). En este contexto de cambio, la homosexualidad también jugó su papel. En 1929, en plena dictadura de Primo de Rivera, se reformó el código penal para criminalizar la homosexualidad de ambos sexos, si bien una vez instaurada la República, en 1932, se eliminó dicha reforma, excepto para los militares.

Después de realizar este repaso por el contexto histórico de la época podemos concluir, pues, que en este período se da un cambio significativo, tanto a nivel social como individual. Además, de la misma manera que la época de las Vanguardias literarias es un momento idóneo para la presencia de la ambigüedad genérica, la actualidad supone también el momento histórico apropiado para analizar dicho fenómeno. Linda Hutcheon sostiene en *Rethinking Literary History* (2002) que el presente es un buen momento para repensar la historia literaria gracias a los nuevos paradigmas metodológicos que han aportado novedosos retos a la investigación, también porque actualmente la definición de literatura es más amplia y rica que hace un tiempo e incluye otras categorías y discursos, y porque ahora teorizamos con la ayuda de pensamientos relativamente recientes, como el post-estructuralismo y el feminismo. Todos estos nuevos elementos conforman un pensamiento más complejo sobre la literatura y su historia (2002: ix). Por esta razón, las perspectivas económicas, políticas, culturales y sociales más amplias en temas como la raza o el género deben utilizarse en la construcción de cualquier historia de la literatura, de una manera diferente a la del pasado (2002: x).

1.4. Relevancia de la cuestión

El estudio de este fenómeno, enmarcado dentro de los estudios culturales, es relevante en la actualidad porque ayuda a iluminar aspectos de los textos y de la tradición que habían permanecido ocultos hasta el momento, renovando así el estudio tradicional de la literatura a través de nuevas interpretaciones. Es importante, tanto a la hora de la investigación como de la recepción, acercarse al texto sin caer en el chisme y a la simplificación de constatar si éste u otro autor eran homosexuales o no. La cuestión de este acercamiento es entender estos fenómenos textuales con una mentalidad más abierta a lo que la orientación sexual se refiere, un análisis que debe darse ahora que “la ley del silencio ha dado paso a una verbalización de lo homosexual” (Toda, 1995-96: 7). Como afirma James Mandrell, se trata de rescatar otra historia, la de los marginados que tanto definen la historia de la mayoría (1999) y que tienen la necesidad de expresarse con un código distinto al de la mayoría como indica Mary E. Galvin:

Ese patrón, esa estética viene de la necesidad. En una cultura estructurada significativamente por el heterosexismo, una mente que puede imaginar otras sexualidades e identidades de género debe ser capaz también de imaginar otras maneras de hablar,

nuevas formas de articular nuestras visiones de lo diferente. En un escenario cultural que nos considera impensables, hemos tenido que imaginar nuestra propia existencia (1999: xii).

En este contexto de invisibilidad, se hace especialmente necesario entender a las mujeres, ya que han sufrido una represión aún más honda que los hombres en este sentido (de Villena, 2002: 14). Esta tendencia a la invisibilidad ha sido especialmente relevante en los estudios literarios, según recalca Galvin, dado que en ellos los límites tradicionales de la formación del canon todavía se están ampliando para incluir escritos de mujeres y aún se sigue viendo de forma irrelevante la consideración de la orientación sexual como factor de interpretación (1999: 1).

A pesar de que exista la sensación, tanto en el ámbito académico como en el social, de que ya se ha hablado demasiado sobre el conflicto de género, la realidad es que no existe, hasta el momento, ningún estudio crítico similar al propuesto en el presente trabajo. Se ha encontrado bibliografía sobre investigaciones relacionadas como el ensayo de Ángel Sahuquillo *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual* (1986), realizado para la Universidad de Estocolmo, así como el capítulo “La escondida senda. Homosexuality in Spanish history and culture”, escrito por Daniel Eisenberg para el libro *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook* (1999). También destacan las antologías del mexicano Fredo Arias de la Canal: *Primera antología de la poesía homosexual: Los arquetipos orales de veneno, fango, punición, mutilación y decoración* (1997) y la del español Luis Antonio de Villena: *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica* (2002). Como se puede comprobar, este tipo de estudios ya se ha producido en el ámbito europeo y norteamericano, pero aún no se han llevado a cabo dentro de las fronteras españolas.

Analizar la presencia del conflicto identitario con el género en los textos poéticos ayuda a entender mejor los fenómenos textuales, con nuevas perspectivas casi no exploradas hasta el momento. Además, no sólo se realiza una lectura más profunda, sino que “una mente que puede imaginar otras sexualidades e identidades de género debe ser capaz también de imaginar otras maneras de hablar” (Galvin, 1999: xii), por ello es importante averiguar cómo se expresa con lenguaje literario esa indeterminación genérica y descubrir qué rasgos caracterizan a ese otro lenguaje velado.

Además, si se consigue entender mejor la obra de las poetisas seleccionadas para la investigación, entonces se conseguirá también dar una explicación más completa de su

época, ya que, como mantiene Mary E. Galvin, “nuestros poetas son nuestros teóricos [...] teóricos de la interrelación del lenguaje, la conciencia, la sexualidad, y el control social, los teóricos de la deconstrucción del pensamiento categórico” (1999: 3).

En relación a la metodología, existe cierto reparo a la hora de analizar los textos en base al autor, más si es con elementos de la teoría del psicoanálisis. A este respecto citamos unas palabras del propio Freud que consideramos perfectas para la ocasión:

(Es posible) que hayamos producido una total caricatura de la interpretación introduciendo en una inocente obra de arte propósitos de los que el creador no tenía idea, y que de ese modo hayamos demostrado una vez más cuán fácil es hallar precisamente lo mismo que uno busca y lo que a uno le preocupa. [...] No obstante no descubrimos en su obra nada que ya no estuviera en ella. Tal vez nos alimentamos de la misma fuente y trabajamos sobre el mismo objeto, pero cada cual con un método diferente (1953, IX: 91 y 92).

En la obra *Theory's Empire* se analiza la explosión que ha experimentado la teoría de la literatura en las últimas décadas, con nuevas aproximaciones, teorías y terminologías (Cunnigham, 2005: 24). Una de las características más comunes en la crítica literaria de las últimas décadas es el tratamiento contradictorio de la identidad, como consecuencia de la necesidad de remarcar la diferencia de los grupos marginales, incluyendo el homosexual: “El volumen I de la historia de la sexualidad de Foucault ha servido de biblia a la crítica *Queer* provocando una explosión de malas investigaciones” (Patai, 2005: 397). Los argumentos para considerar estas investigaciones como negativas han sido el de la falacia intencional (Dowling, 2005: 413), que consiste en confundir el poema con sus orígenes, dado que según la teoría de la literatura autónoma las novelas, las obras y los poemas se entienden como mundos en sí mismos, así como el problema de imponer categorías ideológicas modernas a poemas y obras que existen independientemente de estas categorías. Sin embargo, en este caso concreto se ha demostrado que la teorización sobre el conflicto identitario de género ya se estaba desarrollando en el momento que las autoras estudiadas escribieron su obra y que conocían su existencia. Además, no vamos a entrar a juzgar la vida personal de las poetas, sino a indagar en la ambigüedad que pueda existir en sus textos, siempre sin salirnos del propio texto y atendiendo a su contexto, sin confundirlo con la actualidad.

Sin salirnos de la realidad del momento de cada autor, no podemos obviar las diferencias personales que marcan el estilo de cada escritor. En este sentido, la investigadora Mary Galvin critica que “aquellos que han ido formulando el canon tradicional han actuado como si esta diferencia no hiciera ninguna diferencia en nuestra manera de leer” (1999: 2) y, por extensión, de escribir, pero como veremos en el análisis de los poemas, esa diferencia existe.

2. TRAS LA SENDA DE LAS AUTORAS

Las primeras décadas del siglo XX se caracterizaron, como hemos visto, por el ansia de renovación y de evolución, sin embargo, después de la contienda civil que azotó España finalmente aquellas autoras que habían conseguido obtener un lugar en el panorama de las letras fueron poco a poco relegadas al olvido. Siguiendo esta línea, José Luis Ferris apunta en la biografía de Maruja Mallo que “después llegó el silencio. Tras la guerra civil parecía casi un deber borrar las huellas de todas aquellas modernas que habían perturbado el orden establecido” (2004: 21).

Aunque en los años anteriores al Franquismo la mujer consiguiese avanzar posiciones en el contexto social, lo cierto es que esos logros no se vieron de forma positiva desde una parte importante del país y existían reticencias a que la mujer fuese considerada un ciudadano más. En el artículo de José Carlos Mainer “Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)” el investigador señala que “la derecha más berroqueña vio con mucha aprensión el fenómeno de la emancipación femenina y, en su marco, la dedicación de la mujer a la escritura” (1990: 15). A pesar de las reticencias, las tres poetisas estudiadas consiguieron cierta reputación en el mundo de las letras de la época.

2.1. Lucía Sánchez Saornil

Lucía Sánchez Saornil nació en Madrid en 1895 y murió en Valencia en 1970 ya en el más absoluto anonimato. Lucía Sánchez Saornil fue la única mujer que participó activamente en las filas ultraístas y que, pese a su indudable afán de modernidad, firmaba a lo decimonónico con el sonoro seudónimo de Luciano de San-Saor. Además de por sus poemas, publicados en las revistas *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Tableros*, *Plural* y *Gran Guiñol*, su figura ha trascendido para los historiadores del anarquismo y los movimientos de emancipación femenina, ya que fue una activa militante y secretaria del Consejo General de Solidaridad Internacional Antifascista y fundó el movimiento libertario feminista “Mujeres Libres” en 1936 junto a Amparo Poch y Mercedes

Comaposada (Sánchez Saornil, 1996: 7). Así, se podría concluir que fueron tres los motivos que llevaron su nombre al olvido: su condición de mujer, su adscripción a un movimiento de vanguardia y su militancia política. Por los testimonios de sus dos compañeras de militancia Lola Iturbe y Sara Berenguer, recogidos por Rosa María Martín Casamitjana en su antología, sabemos que estudió en Madrid y que su madre y su hermano murieron cuando ella era muy joven, por lo que quedó a cargo de la casa y de una hermana. Su padre trabajaba en la centralita de teléfonos de la casa del Duque de Alba. Trabajó desde 1916 en la Compañía Telefónica, ocupación que compaginaba con sus estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y con su vocación literaria, por lo que fue una autora autodidacta, alejada de los círculos intelectuales burgueses (1996: 9).

Firmó sus primeros poemas, publicados en *Los Quijotes*, con el seudónimo ya mencionado de Luciano de San-Saor. Además, nunca apareció su fotografía en la revista, a pesar de que los poetas acostumbraban a acompañar sus textos con su imagen. Casamitjana define sus primeros poemas como “arrebatos sentimentales, aderezados con todos los ingredientes del modernismo epigonal, no exentos, sin embargo, de un fino lirismo muy próximo al Juan Ramón Jiménez de los Borradores Silvestres” (1996: 9).

En 1937 la poeta conoce a América Barroso, la que sería su compañera hasta la muerte. A finales de este año ambas se trasladan a Barcelona y en enero de 1939 se van a Francia, como refugiadas. Años más tarde, después de la entrada de los alemanes en Francia, regresarán a España, donde vivirán junto con las familias de ambas.

Mucho se ha especulado sobre la orientación sexual de la poeta, pero nunca se ha llegado a una conclusión satisfactoria. Rosa María Martín Casamitjana en la introducción de su antología ya señala la presencia de cierta ambigüedad en su obra:

Poemas amorosos en su mayoría, están atribuidos generalmente a un yo lírico masculino y dirigidos a un destinatario femenino, lo cual puede ser reflejo de una concepción absolutamente gratuita de la poesía, entendida como pura creación estética ajena a toda confesión sentimental y en la que el asunto amoroso es pretexto de sus inclinaciones lésbicas, sugeridas por alguno de los que la conocieron y desmentidas categóricamente por todos. Sus poemas tempranos revelan considerable osadía en su concepción sensual y no ideal del amor-pasión (1996: 9-10).

A pesar de que la investigadora apunta a una posible “concepción absolutamente gratuita de la poesía” como motivo para dirigir sus poemas amorosos a mujeres, lo cierto es que una vez pasada esta primera etapa, e inmersa en el movimiento ultraísta, los poemas de Sánchez Saornil continúan mostrando cierta ambigüedad y poseen también “intensos sentimientos que la alejan de la frivolidad e intrascendencia características de buena parte de la producción ultraica” (1996: 13). Finalmente, fuese cual fuese el verdadero motivo, su obra nos interesa para el estudio porque, más allá de las etiquetas, en sus composiciones existe una fuerte presencia de ambigüedad sexual, como afirma Nuria Capdevila-Argüelles en *Autoras inciertas*: “Ese amor manifiestamente heterosexual, no le sirve a este yo que si bien no se perfila como abiertamente homosexual, sí lo hace con una cierta ambigüedad genérica patente en el uso que hace de los pronombres que debieran apuntar con certeza al género de quien escribe pero no lo hacen” (2009: 159).

2.2. Ana María Martínez Sagi

Ana María Martínez Sagi nació en Barcelona el 19 de febrero de 1907, en el seno de una familia perteneciente a la burguesía más acomodada e industrial de la Ciudad Condal. Destacó tanto en el deporte⁵ como en las letras, con un curioso y variado perfil que atrajo la atención de los críticos de la época. Comienza a escribir poemas con apenas veintidós años, con inquietudes entre románticas y modernistas y, ése será su estilo a lo largo de toda su producción (Romero, 2010). En 1929 publica *Caminos*, su primera obra poética, un libro en el que según el escritor Juan Manuel de Prada “se aprecian las resonancias de las poetisas sudamericanas por entonces en boga” (1998: 147). Como recuerda Prada en su artículo, la obra fue recibida con alabanzas unánimes por autoridades literarias de la talla de Antonio Machado o Rafael Cansinos-Asséns. En 1932 publica *Inquietud*, “donde ya apuesta por ese despojamiento reflexivo y ese simbolismo telúrico que caracterizarán su mejor poesía” (de Prada, 1998: 148). En 1936 ejerció como corresponsal de guerra en el Frente de Aragón aunque más tarde se exilió a Francia desde donde trabajó en la resistencia. En 1969 regresó a España y publicó

⁵ Llegó a disputar la final del Campeonato de España de tenis y batió varias marcas nacionales de lanzamiento de jabalina. Además, la autora fundó el pionero “Club Femeni i d’Esports” y desempeñó durante un tiempo un cargo de responsabilidad en la Junta del F. C. Barcelona, convirtiéndose en la primera mujer directiva de un equipo de fútbol (de Prada, 1998: 148).

*Laberinto de presencias*⁶, una obra recopilatoria con la que cerró la publicación de sus creaciones.

Para el presente trabajo nos centraremos especialmente en sus poemarios a partir de 1932, ya que es la fecha en la que tendrá lugar su relación con la también escritora Elisabeth Mulder. Fue Juan Manuel de Prada en la obra *Las esquinas del aire* (2000), basada en la vida de la poeta, el que investigó su rastro hasta dar con el secreto, guardado hasta entonces, casi como su obra, que había caído en el olvido. Rubén Castillo Gallego resume el descubrimiento de Prada de la siguiente manera:

En síntesis, se puede decir que nuestros investigadores descubren que hubo un secreto candente que laceró las entrañas emocionales de Ana María, y que el lastre doloroso generado por la separación enturbió sus horas desde 1932 (en que se produjo la ruptura). [...] Es mucho tiempo, sin duda, para atreverse a definir esta relación como meramente episódica o genital (2006: 117).

Al principio los investigadores sólo tienen pistas y pequeñas conjeturas sobre la relación existente entre ambas mujeres: “La hipótesis era plausible, sugestiva, incalculablemente hermosa, pero le faltaba el condimento de las pruebas” (de Prada, 2000: 250). Será más tarde, cuando encuentren a la poeta en su vejez, cuando confirmen la relación que “fue un espejismo de plenitud que sólo duró unas semanas” (de Prada, 2000: 521).

Sólo con echar un vistazo a las poesías de su primer poemario: *Caminos*, publicado en 1929, descubrimos que su escritura es muy diferente a la de los posteriores. En casi todas las composiciones menciona a un “amado”, al que denomina “hermano” y si bien no encontramos una ambigüedad sexual en ellos en el ser amado, ya que es obviamente masculino, sí es cierto que su presencia es abstracta, casi como un ideal o un símbolo. En los poemas posteriores, como veremos, se dirige a un “tú” claro, que nos hace pensar en una persona real, mientras que en este poemario está esperando a un “amado” idealizado con el que mantiene un amor “casto”, muy diferente al que describe en *Inquietud*. A pesar de la presencia constante del amante masculino en este primer poemario, la autora incluye ya una poesía, *Luz y barro*, en la que muestra su repulsa hacia el hombre y su lujuria:

⁶ En esta obra incluye *Canciones entre la isla* (1936), *País de ausencia* (1940), *Los motivos del mar* (1955), *Visiones y sortilegios* (1960), *Jalones entre la niebla* (1967), *Amor perdido* (1968).

No te acerques, pues, hombre Tú estás hecho
de carne y de deseo. ¡Me das lástima!
El aliento que sale de tu boca
abrasa.
Presiento el apetito vil y torpe
que encubren tus palabras.
Me asquean tus caricias. Cuando besas,
me dejas en los labios una mancha.
En los ojos que jamás miran al cielo
¡no he visto nunca lágrimas!
Tus manos ardorosas e impacientes,
son garras.
¡No me busques, pues; no me llames!
Amor no ha de juntar nuestras dos almas (1929: 34).

2.3. Carmen Conde

Carmen Conde nació el 15 de agosto de 1907 en Cartagena. La autora tuvo una infancia marcada por la enfermedad y por la ausencia de su padre, que tuvo que emigrar a Madrid por motivos de trabajo y falleció cuando la escritora no tenía más que 14 años. Trabajó de modista y tras varios años de estudio, becada por el Ayuntamiento de su ciudad, consiguió hacerse maestra de escuela (Ximénez, 2005: 12). Como muchas otras escritoras de su generación se casó con un artista: el poeta Antonio Oliver Belmás, con quien fundó después de contraer matrimonio la Universidad Popular de Cartagena.

La obra poética de Carmen Conde se extiende a lo largo de casi setenta años, con treinta y cinco títulos publicados, entre 1929, fecha en la que publica *Brocal*, y 1988, cuando ve la luz su última obra: *Una palabra tuya...* Sin contar el resto de su creación literaria: novelas, estudios y ensayos, biografías y memorias, antologías y numerosos libros para niños⁷.

La poeta de Cartagena es la única de las tres autoras estudiadas que contrajo matrimonio, sin embargo, José Luis Ferris, mostró en su biografía sobre la autora la existencia de una relación con otra mujer: Amanda Junquera, esposa del catedrático de Historia Española Cayetano Alcázar Molina, a quien conoce en 1936. Una teoría sustentada en la información que consiguió a través de cartas y documentos personales

⁷ Los datos biográficos están extraídos de la biografía escrita por José Luis Ferris (2007).

de Carmen Conde. Así, José Luis Ferris señala en la biografía de la escritora que poco antes de comenzar la Guerra Civil, y de escribir “Ifach”, Carmen Conde realizó un viaje con Amanda, invitada por Clemencia y Olimpia Miró, y que este corto viaje cambió a la autora, que tras esos días tuvo que volver a “una realidad cotidiana que no podría aceptar ni comprender su transfiguración, su nacimiento a un amor a todas luces inadmisible y maldito” (2007: 448). Ferris señala también que desde ese momento la escritora tendrá que vivir siempre con la lucha interna del deseo y la moral:

De esa decisión iba a depender, con todas sus consecuencias, no sólo la vida de la escritora, sino también y esencialmente el rumbo de su obra. Ambas, vida y obra, se van a ver definidas por esa batalla interior que Carmen hubo de librar hasta el final de sus días, una lucha íntima, secreta acaso, entre las sombras del pasado y el presente junto a Amanda Junquera (2007: 462).

Ferris no es el único que alude a la ambigüedad presente en la obra de la autora. Emilio Miró en el prólogo a la *Poesía Completa* (2007) de Carmen Conde señala que en su poesía de los años ochenta “resurgen sus declaraciones de amor [...] y de un amor interpersonal que iguala a hombres y mujeres en su condición de criaturas amadas, aunque expresado –otra vez– en forma impersonal, con la muy elocuente ausencia del omnipresente yo poético” (2007:23).

3. LAS MARCAS DE LA AMBIGÜEDAD

Émile Benveniste afirma en *Problemas de lingüística general* (1972) que “la lengua suministra el instrumento de un discurso en donde la personalidad del sujeto se libera y se crea, alcanza al otro y se hace reconocer por él. Ahora, la lengua es estructura socializada, que la palabra somete a fines individuales e intersubjetivos” (1972: 78). Aquellos mismos sujetos que se han visto excluidos de la sociedad por las ideologías dominantes y el lenguaje que han impuesto sólo pueden deshacer esa marginación a través de otro nuevo lenguaje. “Se trata de que las palabras tabú pasen de la oscuridad del interdicto y lo ocultado a la claridad de lo dicho o confesado aún dejando ciertos puntos en entredicho, en la sombra” (Pérez Arias, 2004: 8). Ese punto intermedio entre lo dicho y lo oculto es lo que vamos a analizar en el siguiente punto en los textos poéticos de las tres autoras.

La creación de un nuevo lenguaje no sólo encuentra su fundamento en la ruptura de la marginación, sino también en la necesidad de expresar unos sentimientos que son diferentes a los de la mayoría, por lo tanto, se precisa de un lenguaje que concuerde con su experiencia y su identidad diferente. Alicia Redondo Goicoechea señala en *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura* que una parte de la psicología social ha insistido en la separación de tres géneros: masculino, femenino y ambiguo, sin embargo, ella cree que esta división no termina de aclarar el problema de la identidad de cara a los textos literarios, “porque la voz homosexual masculina es muy diferente a la lesbiana” (2009: 12), por eso, la investigadora se decanta por hablar de dos sexos, tres géneros y cuatro lenguajes o voces. Esta separación en lenguajes es interesante ya que:

Una mujer lesbiana, más que constituir una epistemología diferente frente a otra mujer heterosexual, lo que constituye es un lenguaje diferente, y lo que hace es instalarse en las fronteras del sexo femenino más alejadas simbólicamente de los hombres, pero absorbiendo parte de su modelo en tanto que vuelve su deseo hacia su propio sexo (2009: 12).

Así, las mujeres que tienen la necesidad de expresar sentimientos o deseo hacia una persona de su mismo sexo se han visto en la necesidad de crear un nuevo lenguaje, en el que se refleja ese conflicto de género al que hemos aludido. En los textos estudiados se muestra de dos maneras: en el propio autor que firma el poema y en el texto.

3.1. Ambigüedad en el autor

Cuando la ambigüedad se da en el autor se muestra a través del uso del pseudónimo, como en el caso de Lucía Sánchez Saornil, que utilizaba el nombre de Luciano de San-Saor para firmar la mayor parte de sus textos en las revistas literarias. Al firmar como un hombre, la autora podía permitirse dirigir sus poemas de amor a un sujeto femenino. Aunque fue una práctica muy común en la autora, podemos poner como ejemplo el poema *Madrigal de ausencia*:

Novia lejana de la faz de cera,
dulce adorada de melena rubia,
añorando tu boca-primavera
sueña el poeta mientras cae la lluvia (1996: 39).

Como ya se ha mencionado anteriormente, la elección de la mujer como objeto de sus poemas amorosos podría explicarse bien como una tendencia homosexual o bien como mera excusa poética. Respecto a la elección de un punto de vista masculino, no parece deberse a una necesidad de ocultarse por su condición femenina, ya que sus contemporáneos conocían su verdadera identidad, especialmente otros escritores que habían mostrado interés por su obra. Por lo tanto, el pseudónimo parece responder más a un distanciamiento con el texto a través de la eliminación de su propio nombre y a la necesidad de ser tomada en cuenta dentro de los movimientos vanguardistas de la época, que eran sobre todo masculinos y en los que las mujeres tenían tan solo un papel secundario. Así, la autora jugaba al despiste para conseguir publicar sus poemas y que fueran equiparados a los de sus compañeros de generación, que los llegaron a calificar de “tan valientes, tan viriles y tan bellos” (Capdevila-Argüelles, 2009: 152).

En el artículo “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX” (1989) María del Carmen Simón Palmer señala también como principal motivo para escribir desde la voz masculina la necesidad de adaptarse a las múltiples ligaduras intelectuales y morales a las que las escritoras tuvieron que enfrentarse para participar en la escritura, considerada exclusivamente masculina. Por su parte, Dolores Romero señala que “las razones que les impulsaron a sustituir su nombre civil son múltiples y variadas, pero se percibe una necesidad de huir de un destino social impuesto en virtud de su identidad como mujeres y un deseo de poder hacer cosas que sólo podían hacer los hombres” (Romero, en prensa). En última instancia, como bien afirma Simón Palmer en su artículo “es difícil averiguar con exactitud a qué criterio obedecieron para ocultar una falsa identidad” (1989: 94).

3.2. Rasgos de ambigüedad en el texto

Dentro de los textos hemos encontrado tres formas en las que se muestra el conflicto de género: la indeterminación sexual tanto en el yo lírico como en el ser amado, la identificación de la persona con el alma asexuada y la presencia de un código común metafórico relacionado con esa ambigüedad.

3.2.1. Indeterminación sexual

La homosexualidad todavía a principios del siglo XX se consideraba una cuestión innombrable, no es hasta los años 60 o 70 cuando comienza a hacerse visible (2002: 21). En este contexto se entiende que los primeros signos de una orientación sexual no

aceptada socialmente apareciesen en las poesías de la época a través de la ambigüedad, que se escondía tras la ausencia de signos sexuales en la gran mayoría de los casos. El investigador Luis Antonio de Villena considera que esta indeterminación es obvia “ya que la historia de la homosexualidad –del deseo homosexual- es la historia de un rechazo, de una afrenta y de un silencio [...] Nunca se repetirá bastante que el pecado nefando (como la Iglesia católica tituló la homosexualidad) significa el pecado que no puede decirse” (2002: 11).

Respecto al mejor medio para reflejar este tema tabú, el investigador Daniel Eisenberg afirma que “como en periodos anteriores, la poesía fue el medio de expresión más favorable para aquellos que necesitaban escribir sobre el tema tabú de la homosexualidad”⁸ (1999: 13), un medio de expresión que está cargado de ambigüedad por las características de su lenguaje y de sus silencios, que hacen la búsqueda más difícil. Por todo ello, la primera marca del conflicto la encontramos en la ausencia de rasgos sexuales y en el silencio, escondite para aquellos autores que, ya entonces o incluso hoy en día, optan por el silencio.

La indeterminación sexual la encontramos en tres elementos: la ausencia de rasgos genéricos en el yo lírico, así como en el ser amado y en la utilización de los pronombres “tú” y “yo”, no como en otras corrientes literarias, sino como claro escondite del nombre propio. La lista de poemas en los que no aparece mencionado el género del ser amado es muy extensa en la obra de las tres poetas, por lo que acudiremos a aquellos ejemplos que sean más curiosos para mostrar esta indeterminación.

3.2.1.1. Ausencia de género en el yo lírico

Ana María Martínez Sagi pide en la poesía “Invéntame” (2000: 571) derribar las murallas del cuerpo y el nombre (claramente relacionados con el género y las convenciones sociales) para poder seguir viviendo:

Invéntame otros brazos para acuñar mi sueño
la canción embrujada de otro mar luminoso
la ternura extasiada la caricia imborrable
y el amor delirante que triunfa en mis ojos.
Invéntame otras islas doradas y remotas
otras raíces nuevas y otros nudos de sangre.

⁸ Traducción propia.

Y un nombre breve en el que yo me reconozca
cuando tu voz de antaño nuevamente me llame.

Carmen Conde, por su parte, presenta en varias de sus composiciones un yo lírico ambiguo e incluso abstracto. En “Sino” (2007: 148) la autora habla del yo del poeta como “Este ser” e indica: “El contacto de este ser es para tu cuerpo lo que la lumbre para la plata”. También escribe sobre su espíritu, asexuado que desea el cuerpo del ser amado: “¡Quién te cerrara esas bocas ardientes de tu piel con la llama de mi espíritu, habitante tuyo eterno”. En “Ifach: Declamación” (2007: 149) denomina al “yo” como “amante”, pero sin indicar en ningún momento el género, sólo con la ambigüedad del que ama.

Lucía Sánchez Saornil en “Madrigal de ausencia” (1996: 39) presenta el yo lírico primero con una tercera persona: “sueña el poeta mientras cae la lluvia”, pero luego pasa a ser la primera “visión amada de la blanca mano / que me da su caricia transparente”, con lo que crea cierta ambigüedad entre ese “poeta” masculino y ella, si bien cabe recordar que este poema está firmado con su pseudónimo masculino. También existe cierta ambigüedad en el poema “Motivos galantes” (1996: 54) en el que Sánchez Saornil escribe sobre una conversación entre amantes: el ser amado parece ser una mujer, por sus “labios ardientes y rojos”, mientras que se establece cierto paralelismo entre el yo lírico, firmado con pseudónimo masculino, y la luna, de rasgos claramente femeninos: “¡Si la luna estará enamorada! / Y la luna en respuesta callada / largamente besaba tus ojos...”.

En el poema “Canto a la Inquietud” (1932: 15) Ana María Martínez Sagi pide en uno de los versos: “Quiéreme como a un amante apasionado”, en donde claramente adopta un rol masculino, sin embargo, más adelante cambia el género: “¡Únete a mí! Me entrego sin reservas / como una novia sumisa y confiada” con lo que el género del yo lírico varía de forma ambigua a lo largo de la composición.

3.2.1.2. Ausencia de género en el ser amado

En “Canto a la inquietud” (1932: 15) también aparece un ser amado indeterminado que no tiene nombre ni género, sino que está representado por la “inquietud”, a la que se dirige en todo momento la poeta.

Otro ejemplo de indefinición sexual en el ser amado se encuentra en el poema “Mi derrota” (1932: 53), en el que Martínez Sagi se dirige a alguien sin identificarlo con un

género u otro mediante la adjetivación y del que menciona “tu voz”, “tus deseos” y “tus manos pálidas”.

En “Lo imborrable” (1969: 135) Sagi escribe “Fue verdad / el deseo. / La ofrenda generosa / de mi cuerpo a tu cuerpo”, habla así de la corporeidad y, por lo tanto, de un deseo concreto, sin embargo en toda la composición no se encuentra una sola mención al género de aquellos cuerpos. Algo similar a lo que encontramos en “Por opacas galerías” (1969: 141): “Buscándote en cada cuerpo / viví maldiciendo a Dios” se habla claramente de un cuerpo concreto, de un amante, pero su género no se menciona en ningún momento, sólo la expresión “cada cuerpo” que contiene además en sí misma gran carga de ambigüedad en lo que respecta al sexo de dichos cuerpos.

3.2.1.3. Utilización de pronombres personales

El ejemplo más representativo de la utilización de los pronombres “tú” y “yo” como escondite de la persona amada se encuentra en el poema “La despedida” (1932: 81) de Martínez Sagi donde escribe “Tú y Yo en el albo sendero, / dos sombras blancas / perdidas en la noche de los sueños / sin esperanza”. La utilización de los pronombres en mayúsculas, como si fueran nombres propios, parece indicar una sustitución clara y consciente: ya no somos nosotros, personas sexuadas con un género, sino que sólo somos “tú” y “yo”, además, así esconde el verdadero nombre de ambos personajes. Más adelante, en el mismo poema, Sagi habla de sí misma y su amante como sombras: “¡Y en la ruta, para siempre, / nuestras sombras separadas!”, una identificación que se observa en otros de sus poemas, como “Puerto de Alcudia” (1969: 65), donde tampoco se hace referencia al género del ser amado pero sí se habla de “una ventana en la noche / abierta a la inmensidad / con dos sombras desveladas / que contemplaban el mar”. Así, ellos son sólo dos sombras, asexuadas. La misma identificación la encontramos en “Íbamos de la mano” (2000: 568), también de Martínez Sagi, donde indica “Nuestras sombras unidas / pasaban con sigilo / –El verde de tus ojos / era sereno y limpio–”, a pesar de la indeterminación de las sombras y de su género, cabe destacar el color verde de los ojos del amante, dado que Elisabeth Mulder tenía los ojos de ese color.

Lucía Sánchez Saornil también acude a los pronombres para ocultar el género del amante. En “Elegía interior” (1996: 78) encontramos la segunda persona, tras la que esconde al ser amado, así como la primera persona del plural: “nuestra galería”, “nuestros madrigales”. En la misma línea, Carmen Conde utiliza en muchas de sus poesías los mismos pronombres para ocultar el género de los personajes que participan en sus poemas y que tampoco se deja traslucir a través de los adjetivos. Un ejemplo de

ello lo encontramos en el poema en prosa “Ifach: Canción para suicidas de amor” (2007: 151): “Te busqué por cuantos se decían tú. Te hallé entre los que te escondían [...] Ayúdame, ayudándote. Por lo que soñamos, creímos, ¡no me dejes ir de ti con la fe trizada en el pálido corazón!”. En el fragmento “XI” de “El Escorial” (2007: 191) Conde oculta u obvia una vez más el género de la persona amada, a la que identifica con el entorno, pero indica: “He sido tuya como sólo se es del que nos da hijo”, en clara referencia al varón, con lo que parece estar señalando a una persona del sexo opuesto a pesar de la falta de concreción.

3.2.1.4. Transfiguración del ser amado

En otras ocasiones, no sólo no se menciona el género del ser amado o se le esconde tras el “tú” sino que además se le transfigura como un ser no humano. En “Fusión” (1969: 149) Ana María Martínez Sagi identifica al ser amado como una sombra: “Me persigues ¡oh sombra!”. De una manera similar aparece identificado el amante en “El deseo” (1969: 173), donde se produce una identificación entre ser amado y deseo, aunque éste tiene un cuerpo: “Sofocante me absorbe / la boca que no tengo”, aunque parece más un ser imaginario que una persona concreta.

Lucía Sánchez Saornil trata al ser amado en sus primeras composiciones como una especie de ser de cera, tanto en “Madrigal de ausencia” (1996: 39) como en “Motivos triunfales” (1996: 43), sin embargo, aunque el ser de cera no parezca humano, sí posee un género femenino. Además, estas composiciones están dentro de su primera etapa de escritura, más modernista.

Más claro es el tratamiento de la persona amada como un ser inhumano en la poesía de Sánchez Saornil “Crepúsculo sensual” (1996: 67), en la que identifica al amante con un jardín sensual lleno de “perfumes”, con el que se establece un contacto “de carne y espíritu” tras el que “el alma se me hizo carne también”, con lo que está presente el deseo sexual a pesar de la falta de concreción en el amante.

Carmen Conde confunde en “Paisaje” (2007: 148) también a la persona amada con un paisaje, para después concluir que: “Sólo en la vida se halla un rostro que es la suma de todos los paisajes”. En “Ifach: declamación” (2007: 149) se identifica al ser amado también con el paisaje de Ifach: “Ir por tu agua, mano derecha que enciende azules morenos y azules inocentes como palomas blancas; por tu espalda de abismo con posibles gritos de barcos arrebatados en hermosura”, como observamos, se confunde la forma física de Ifach con la de un ser humano, y más adelante Conde se entrega al paisaje: “Yo quiero, Ifach, ceñirte mis pies, que no vacilarán jamás por sus senderos, y

trasvasarte mi recién nacida sangre amor”. No olvidemos que fue junto a Amanda Junquera con quien Carmen Conde visita el Ifach.

En otras de sus composiciones, Carmen Conde habla de una “celestes criatura que me aclama. / Te ríes con mis manos en tu cuerpo, / agua que brincas la montaña” (2007: 204) donde también se observa esa relación del yo lírico con una naturaleza humanizada y casi corporal. En otro de sus poemas, la composición “IV” de “El Escorial” (2007: 190), Conde señalará a ese ser como algo (o alguien) único: “Es mío lo que elijo. Aparto de la multitud un ser y ya no se me va del corazón. Sumiso y dulce me da el suyo, porque siente –sin entender el misterio– que cumple con Dios al venir conmigo”. Observamos la presencia de esa indeterminación genérica: no se trata de quién es ese “ser” ambiguo, sino de que él y el yo lírico comparten el corazón, por encima de otras determinaciones.

3.2.2. *El alma asexuada*

La identificación de la persona con su alma, por encima de etiquetas sexuales, es uno de los rasgos característicos en varios de los poemas de las autoras. La que mejor define esta ambigüedad en el género es Elisabeth Mulder en el poema que le dedica a Ana María Martínez Sagi en la introducción de su obra *Inquietud* (1932):

La mujer es mujer... compendio suave
del bien y el mal disperso por la tierra.
Pero el alma no sabe de locuras.
Pero el alma, insexuada, es siempre buena.
Tu alma está en cada verso de tus rimas
y en cada vibración de tus ideas. (1932: 13)

En estas líneas que dedica la poeta a Martínez Sagi se observa claramente esa superación del género a través del alma, dado que ésta, según sus propias palabras, es “insexuada”. Las poetas, por lo tanto, acuden al alma, tanto a la propia como a la del ser amado, para evitar entrar en conflicto con las normas sociales establecidas, como bien dice Carmen Conde en su poema en prosa “Ifach: Declamación” (2007: 150): “presta como nadie nunca a sentirte en todo el mágico volumen que, siendo inmenso, cabe en mi alma sin cuerpo posible que la limite”.

Ejemplos de ello los encontramos en la poesía “Rencor” (1969: 165), del poemario *Amor perdido* de Ana María Martínez Sagi, en la que encontramos los versos:

“cuánta ceniza espesa / sobre tu alma desnuda / sobre tu boca hambrienta”, donde observamos cómo se habla del ser amado no como una persona física, sino como un alma, aunque esa alma tiene un cuerpo físico, que está desnudo y que desea. En “Elegía interior” (1996: 78) de Lucía Sánchez Saornil está presente también esa ambigüedad a través del alma “Qué viento, de repente, / ha secado tu alma?” estrofa con la que empieza un poema en el que se lamenta por una ruptura con un ser amado sin rasgos que indiquen su género.

Además de la identificación del ser amado con su alma, el término también aparece en relación con el deseo y el contacto sexual o amoroso entre ambas personas. En este sentido aparece en el poema de Martínez Sagi “Canto a la inquietud” (1932: 15): “Quiero sentir cómo bulles en mi sangre, / cómo me fundes con tu ardiente llama / cómo sacudes mis nervios, y te adentras, / victoriosa hasta el fondo de mi alma”. De este modo, el contacto entre la poeta y el ser amado va más allá del cuerpo, llegando hasta el alma, que no entiende de sexos ni de géneros. En la misma línea, Carmen Conde escribe en “Sino” (2007: 148): “La posesión de tu alma es para este ser como la de la tierra para la raíz”, donde, a través de la ambigüedad de un ser y del alma habla de un contacto de posesión, es decir, sexual; aunque la poeta también muestra otro tipo de unión más espiritual entre esas dos almas asexuadas en “Paisaje” (2007: 149): “se empaña el alma que hay suya en mi alma”.

En Lucía Sánchez Saornil también encontramos ese punto de contacto entre las almas. En “Crepúsculo sensual” (1996: 67) la poeta indica “Y en aquella divina, / explosión de inquietudes / el alma se me hizo carne también, / carne trémula, enfebrecida”. El alma, así, se convierte también en carne cuando la anega el deseo, sin embargo, sigue siendo un cuerpo sin rasgos sexuales o de género concretos.

A pesar de ser asexual, el alma sí sufre por esa lucha entre el deseo y la realidad, por eso en “Tortura” (1932: 43) Sagi habla de un pensamiento que daña su alma “¡Oh, Dios; cómo duele a mi alma / su zarpazo infame, / y se hunde la frente que oculta / la huella humillante!”; mientras que en “Liberación” (1932: 47) parece haber cerrado la puerta a aquel pensamiento “He sacudido el peso de mi cruz / quedo limpia y sin mancha de lodo” por lo que su alma ahora está limpia: “soy ahora una llama, una estrella, una hoguera; / el corazón es nítido como un claro diamante, / el alma es luminosa como una Primavera”, pero no del todo libre: “¡Soy libre de cadenas! / ¡Libre, de todo libre, menos de tu recuerdo!”.

Por el contrario, en Carmen Conde el alma en lugar de huir de ese pensamiento, o esa atracción, se enfrenta a ello: “No quiero que te crean sin lucha, porque afrontas / la

dura realidad que clava sus centellas / en esa pobre alma que nunca se arrepiente / de amar en la distancia y huir en lo cercano” (2007: 445).

Sea cual sea el comportamiento del alma, es el término con el que se logra superar la barrera corporal, y por lo tanto sexual y atada a convenciones sociales: “Ávida es la trampa que el cuerpo aprisiona” escribe Carmen Conde en “Fatalidad” (2007: 1027).

3.2.3. *Metáforas de la ambigüedad*

Daniel Eisenberg afirma en “La escondida senda. Homosexuality in Spanish history and culture” que en el siglo XX hubo muy poca discusión pública o abierta sobre el tema de la homosexualidad, pero que sí hubo gran cantidad de “alusiones codificadas” (1999:13) y destaca también la libertad sexual como parte de un programa republicano mucho más amplio en el que se incluían también otros valores reformistas como el acceso de la mujer al voto, el laicismo del estado o la revalorización del pasado musulmán español. Las mujeres, aunque menos estudiadas, también parecen tener símbolos y un código compartido dentro de sus poesías. Pepa Merlo afirma que existen en las autoras de la época ciertos “temas recurrentes [...] lo que nos hace ver que estas poetisas compartían los mismos referentes poéticos que sus contemporáneos” (2010: 63).

Este código común adquiere especial relevancia en estas poetisas que estudiamos, dado que aquello que se reprime “reacciona ante la censura y la evade codificándola en una forma no reconocible a primera vista” (Wright, 1985: 18) cuanto más intensa sea la fuerza de represión más oscuros serán los códigos. Ahora la cuestión es encontrar y analizar ese código que comparten las tres autoras en relación con la experiencia homosexual.

Las metáforas que componen ese código se pueden resumir en dos grandes grupos: punición y deseo. Esta división nos muestra la esencia del problema homosexual: el deseo que lo caracteriza y su prohibición por parte de una sociedad con una moral determinada. Por un lado tenemos las metáforas negativas de la punición que marcan un amor y un deseo vedados: la oscuridad, la sombra, la amargura, la ceniza y el desierto, el silencio y el espejo; y por otro las metáforas positivas del deseo físico y espiritual: las partes del cuerpo, los sueños, el agua, las flores y la luna. Las metáforas se sitúan así como opuestos, pero también se interrelacionan en una relación causal, ya que es el deseo vedado por la sociedad del momento el que provoca la punición.

Frente a la oposición de los dos grupos, existe un punto en común en todas las metáforas, que estudiaremos pormenorizadamente a continuación, y es su carácter sensorial, todas ellas hacen referencia a una experiencia sensitiva que se traduce a través

de la figura literaria en un elemento emocional. La oscuridad, la sombra, el espejo, los sueños y la luna se pueden considerar elementos visuales; la amargura y el agua corresponden al gusto; el silencio y la voz al oído; las flores y el perfume al olfato, y la ceniza, el lodo y las partes del cuerpo al tacto. La fuerte carga sensitiva de las metáforas no sorprende si tenemos en cuenta que el conflicto que se expresa en las poesías estudiadas proviene del deseo, que se experimenta a través de los sentidos y transforma las poesías en textos con gran fuerza sensorial, así, transmiten el deseo, físico y emocional, junto a la carga ética y social que acarrea.

Con esta división podemos constituir una ontología⁹ metafórica de la ambigüedad, en la que las metáforas, utilizadas en infinidad de movimientos literarios con otras connotaciones, adquieren un nuevo significado en este contexto de deseos vedados.

3.2.3.1. Punición

En las composiciones de las autoras aparecen, como era de esperar, metáforas relacionadas con el pecado y la conciencia dado que, como hemos visto, la homosexualidad se consideraba el pecado nefando. Así, en “Canto a la inquietud” (1932: 15) Ana María Martínez Sagi pide a la inquietud que no se aleje y afirma que “Tu fuerza extraña ha de impulsar mis actos y mi vida, que sin tu aliento infernal no fueran nada”, aparece pues la presencia del infierno, aunque como algo que atrae y sin lo cual no se puede vivir. En este mismo sentido, en la poesía de Lucía Sánchez Saornil “Motivos triunfales” tiene lugar un acto sexual (1996: 43), ya que los ojos de la amante están “encendidos en un arder satanESCO” y se entrega al poeta “tal que un rito pagano”.

En relación con el pecado aparece también la metáfora del abismo: “el torvo abismo en que me hunda” (1932: 15) como un elemento en el que el yo lírico cae sin remedio. También en “Tortura” (1932: 43) Martínez Sagi habla de un pensamiento que se le clava en la carne y que es “abismo terrible, negrura”. En la poesía que la poeta le dedica a Elisabeth Mulder (1932: 59) la califica de “Abismo de inquietud, sima profunda”, con lo que toda ella se convierte en sí misma en ese abismo que lleva a la perdición. Carmen Conde nombra también el abismo en “Primer Amor” (2007: 214): “Esta dicha de fuego que vacía tu testa, / que te empuja de espaldas, / te derriba a un abismo / que no tiene medida ni fondo”.

⁹ Entendemos ontología, según la concepción de los filósofos Nagel, Feibleman y Quine, como una construcción conceptual dentro de la cual adquieren sentido ciertas nociones, fundamentales en toda investigación científica, o bien una dimensión –la referencial– de la semántica (Salvat, 1986: 340).

3.2.3.1.1. Oscuridad

La noche en la poesía de estas tres autoras está relacionada con el deseo reprimido, es el escenario donde el deseo se puede desarrollar. Cuando Kristeva habla de la abyección, afirma que ésta “conserva aquella noche donde se pierde el contorno de la cosa significada, y donde sólo actúa el afecto imponderable” (1988: 18). También se puede entender la noche como “la naturaleza humana desprovista de humanidad donde el hombre vuelve a su estado puro” (Pérez Arias, 2004: 248), es decir, donde el poeta puede liberarse. Ángel Sahuquillo va aún más allá e identifica la noche con el Otro: “el amor de la noche es un amor proscrito” (1986: 134).

Ana María Martínez Sagi en “Tortura” (1932: 43) destaca la “negrura” del pensamiento que la corroe y que no la permitirá ser madre, mientras que en “Canto al dolor” (1932: 115) hace referencia al “negro misterio de tu abrazo” y el poema “El deseo” (1969: 173) se desarrolla en una “Noche / de insomnio negro”.

Lucía Sánchez Saornil también elige la noche como escenario de varios de sus poemas amorosos, aunque en algunos están presentes las estrellas: luminarias en el cielo nocturno (Becker, 2009: 169) que arrojan cierta claridad sobre esa predominancia del inconsciente. En “Poema en el agua” (1996: 75) la poeta habla de la persona amada: “Tus manos iban a una caza / de estrellas partidas / pero ellas te burlaban / escurriéndose entre tus dedos abiertos” se puede interpretar en el sentido de buscar esa luz en la oscuridad, pero después la poeta habla de la falta de decisión en ambos personajes, que no se atreven a dar el primer paso, tras lo que señala “Y por qué no había de ser / esta noche / nuestro viaje a la luna? / ¡Oh! No tendríamos más que dejarnos caer!” aquí la luna aparece más como compañera de experiencias que como mujer, ya que está fuera del tú y del yo que componen el poema. Cabe destacar la expresión “dejarse caer”, que podría relacionarse con el abismo del deseo.

En varias de las composiciones de Carmen Conde también encontramos el escenario nocturno. En “Paisaje” (2007: 148-149) escribe: “Tiene noche con desolado misterio y amanecer de unanimidad táctil”, aunque la carga erótica es aún más fuerte en “Desde lo oscuro” (2007: 152): “Entrégate a la fuerza sombría a quien temen tus noches; a la desconocida llamarada en que el silencio mueve tus piernas de basalto”. La llegada del deseo durante la noche también está presente en “Sobre la muerte” (2007: 153): “Como la noche se empapa de silencio y el sonido se hundió ya entre algodones, mi corazón se desnuda puro y entero, fruta de anhelo en abrazo al anhelo”. Pero no sólo el deseo es oscuro, sino también el amor prohibido: “¿De dónde es el amor; por qué se siente palpitándose oscuro...?” pregunta la autora en “Certidumbre” (2007: 1027).

3.2.3.1.2. Sombra

Ángel Sahuquillo señala en *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad* que en las composiciones relacionadas con el amor homosexual las sombras y la luz connotan valores inversos a los que estos símbolos suelen tener en la cultura establecida de raíces cristianas, una inversión provocada por la necesidad de los homosexuales de vivir en la sombra, en la marginalidad. De hecho, el concepto de pureza y sus asociados, como lo blanco y lo luminoso, se han llegado a utilizar con connotación de homosexualidad como reacción de defensa contra el menosprecio de la sociedad (1986: 103). Como hemos visto en el apartado anterior, en muchas ocasiones aparecen también las dos figuras de los amantes como dos sombras.

Tanto la sombra como la luz aparecen en el poema “La Defensa” (1932: 35) de Ana María Martínez Sagi:

¿Quién enturbia la luz de mis pupilas buenas?
¿Quién trunca mis quimeras, quién agosta mi vida?
Un temblor de emoción hace presa en mis venas
y me deja vencida.
Me hieren en la sombra. Como el topo rastrero,
babean en la tierra y manchan mi juventud:
pero en el alma, oculto, tengo un claro lucero,
y en lo azul de mis sueños: ¡tú!

En el poema podemos observar cómo el que aporta la luz a su vida es ese tú ambiguo, mientras que son los demás los que la hieren en la sombra y enturbian su luz. Sin embargo, en la misma autora encontramos poesías en las que la luz equivale a la lucha contra sus pensamientos e inquietudes y estos a la oscuridad, esto lo podemos ver en el poema “Liberación” (1932: 47): “He sacudido el peso de mi cruz / Quedo limpia y sin mancha de lodo / ¡Soy ahora una luz!”.

3.2.3.1.3. Lodo

El lodo es otra de las metáforas utilizadas para referirse al pecado, probablemente porque según la religión católica el ser humano, en tanto que imperfecto, está hecho de barro. En el poema de Sagi antes mencionado, “Tortura” (1932: 43) la autora afirma que

el pensamiento que no la deja vivir es “paletada de cieno, grillete, / y castigo implacable”, además de afirmar “se hunde la frente que oculta / la huella humillante!”, para cerrar el poema con “¡Pensamiento! ¡Sembrador torvo y sombrío / de simientes infernales! / ¡Cuervo negro, maldito y agorero: / apártate!” con lo que no sólo lo califica como cieno, sino que además hay una estrecha relación entre ese pensamiento y un comportamiento negativo, e incluso pecaminoso ya que es infernal, del que no puede huir y que es en sí mismo un castigo.

Frente a este poema tan negativo, en “Liberación” (1932: 47) la poeta se redime: “Quedo limpia y sin mancha de lodo”, ya que ha cerrado aquello que la atormentaba: “Abandono mis sueños, abandono mis penas”, grita entonces por su renovada libertad, aunque no es completa: “¡Libre, de todo libre, menos de tu recuerdo!”.

En Carmen Conde más que el pecado está presente la conciencia. En el poema “Lo infinito” (2007: 206-207) se asombra de cómo su conciencia se ha difuminado: “Ser mujer y tuya, ¡qué inefable / fundirse la conciencia entre tus brazos!”. Para eludir a esta conciencia, como hemos visto, Conde se niega a llamar a las cosas por su nombre: “Medito, y la conciencia elude / la concreta criatura del llamarles algo” escribe en “En el principio” (2007: 213).

3.2.3.1.4. Silencio

También es relevante la presencia de la voz y el silencio, dos elementos muy importantes si tenemos en cuenta que las relaciones homosexuales se llevaban siempre en silencio como ya hemos visto, por ello las autoras intentan gritar su amor pero se encuentran con la incomprensión. Este aislamiento lo vemos, por ejemplo, en el poema “Cansancio” (1932: 37) de Martínez Sagi, en el que la autora se queja de la marginación: “¡Con qué sentida tristeza he llorado / y nadie me ha visto! / Sólo queda intacto mi amor infinito / para tu recuerdo, que aún reverencio” por eso, después de la incomprensión, la poeta exige a los demás silencio: “Callad, pues. Silencio... silencio... silencio...”.

En “Mi derrota” (1932: 53) Sagi se lamenta del silencio del ser amado, escribe: “¡Cómo te hubiera amado!”, para después lamentarse: “Pero no lo has querido... Pero no lo has querido... / Pasaste junto a mí y enmudeció tu boca / Yo seguí por mi ruta sin proferir un grito”. A pesar del lamento, ella tampoco habla, como bien apunta al final del poema “Mis cantos” (1932: 67): “¡Oh la canción, mía, mía, / que no habré de decir nunca!”. Al fin y al cabo, ni el amante ni ella pueden hablar, como vemos en “La despedida” (1932: 81) en la que se habla de “secretas ansias”, de “agonía de silencios /

y de dos vidas truncadas”, y donde se queja ante la impotencia: “¡Qué largo fue el camino, y qué tortura / la de tu boca cerrada”. Sólo durante los momentos de deseo parece sobreponerse la autora al silencio, como indica su poesía “El deseo” (1969: 173): “Gritos broncos derriban / murallas de silencio”.

En el “Poema en el agua” (1996: 75) de Lucía Sánchez Saornil también encontramos esa dificultad para verbalizar el deseo, lo que queda patente en los versos “Las palabras, como pájaros, / se ahogaban en el agua” y en “Músicas colgaban de tus labios”, pero músicas nunca dichas. También en el poema “Hora” (1996: 93) aparece la incomunicación: “Tus palabras se troncharon las alas /contra los cristales”, aunque para la poeta es casi mejor no hablar, porque al hacerlo se hacen promesas que no se han de cumplir: “Los labios tímidos / apretaban su horca”, aunque también podría hacer alusión a un contacto físico no permitido. Además, en esta composición la marginación de los personajes es aún más evidente en un verso posterior: “mientras la tarde / nos volvía la espalda / arrastrando su pena”.

En las poesías de Carmen Conde también encontramos el silencio, aunque su caso es especial porque no sólo remarca al imposibilidad de hablar, sino la dificultad de nombrar, como vemos en “Ifach: Canción para suicidas de amor” (2007: 150-151): “El sol, por quien existe el mundo que te preocupa, ya no extasía a los seres de mi entraña; hay una profunda silenciosa oscuridad para que tu voz la recorra alumbrándonos de palabras. Mas ¡no digas la palabra fatídica que te zumba ahora la sangre!” la poeta cambia así el sol (de connotación masculina, al contrario que la luna, y símbolo de la luz) por el silencio y la oscuridad, sólo arrullada por la voz del ser amado, al que el yo lírico pide que no rompa la armonía nombrando aquello que podría destruirla. Esta misma idea aparece en “En el principio” (2007: 213-124) donde la autora se niega a nombrar las cosas:

A pesar de los llantos oscuros
y de que cada noche bajan a mis labios
palabras ya maduras que pudieran ser nombres...
¡No llamar, no cercar, no destruir la eterna
sucesión de las formas inmersas en la Nada!

En “Entrega” (2007: 205) la autora escribe sobre su propia voz, un tema importante dado que, como poeta, siente esa necesidad de expresarse

Guardaré mi voz en un pozo de lumbre
y será crepúsculo toda la vida.
Ya girarán más leves los cuchillos
porque no encontrarán donde herirme.
Erguida de rocios negros,
para ti cantaré.

La poeta declara así que huirá de los cuchillos que intenten herirla por su canto, que guardará sólo para la persona amada.

3.2.3.1.5. Ceniza y desierto

La presencia del fuego y la ceniza representa la única opción que se les permitía a los homosexuales que aspiraban a formar parte de la sociedad: quemarse, es decir, negar esa tendencia (Sahuquillo, 1986: 302). Aunque la ceniza es también el deseo que todo lo quema: “Hay un fuego que corre por mis venas, y reduce a cenizas mis mejores deseos” escribe Martínez Sagi en “Confesión” (1932: 89).

En “Fusión” (1969: 149) Martínez Sagi emigra “como un agua suicida / al desierto angustiado / de tu alma sin orillas”. El desierto, así, no es sólo aquello que está seco y árido, sino también lo yermo, donde nada crece.

Para Carmen Conde la ceniza hace referencia al amor que se consume, ya sea a través del deseo o de la sociedad. “¿Ceniza tú algún día? ¿Ceniza esta locura / que estrenas con la vida recién brotada al mundo? / ¡Tú no te acabas nunca, tú no te apagas nunca!” canta en “Primer amor” (2007: 214). Aunque, finalmente, todo se quema, como muestra en la tercera parte de “Fatalidad” (2007: 1028): “Todo lejos se fue, quedaron sólo / cenizas del resplandor. / La vida es quemadura, brasa fija”.

3.2.3.1.6. Amargura

La palabra amargura aparece también para referirse a los homosexuales, dado que en esa época el término “de la cáscara amarga” se utilizaba para designarles (Sahuquillo, 1986: 112). En “Desaliento” (1932: 101) Martínez Sagi se lamenta: “Me vence el desaliento / y me rinde mi cruz de amargura” y en “Canto al dolor” (1932: 115) interpela al ser amado: “Para beber me ofreces un cáliz de amargura”.

3.2.3.1.7. Espejo

Los espejos pueden tener diversas lecturas según el contexto en el que aparezcan dentro de la poesía. Sus connotaciones pueden ir desde la imagen de la moral

predominante, hasta el símbolo de la homosexualidad por reflejar a alguien igual, es decir, del mismo sexo; pero también muestran la otredad, ya sea definida por el ser amado, la sociedad o la parte inaceptada del propio autor. Martínez Sagi cierra el poema “El deseo” (1969: 173) afirmando: “Y el rostro que persigo / morirá en el espejo”, probablemente en referencia a esa realidad social en la que ya no puede encontrarle.

Para Conde el espejo simboliza también la realidad social, como vemos en “Asalto” (2007: 210): “¿Por qué me he detenido súbitamente hoy / para mirarme hostil / en el espejo triste de la conciencia”, se pregunta la poeta en el poema.

En “Hora” (1996: 92) de Sánchez Saornil el espejo parece simbolizar más bien la entrada a otros mundos y otras realidades, y es el cristal el que impone los límites de la realidad: “Desde el fondo del cuarto / el espejo dialogaba con nosotros / Tus palabras se troncharon las alas / contra los cristales”. Estas mismas connotaciones parecen darse en “Ayer” (1996: 103): “Detrás de los cristales / una tarde de rosas mustias / corona nuestro último esfuerzo” se puede considerar pues, que lo que hay detrás del cristal es la realidad objetiva o social, mientras que dentro están el yo lírico y el amante. Sin embargo, en este poema el espejo aparece con un significado diferente: “Ayer / ¡Un espejo empañado / otras imágenes irrecordables”, sería como una puerta al pasado o a los recuerdos.

3.2.3.2. Deseo

La presencia del deseo es constante en las poesías amorosas de estas autoras y representa al segundo grupo de metáforas. Ese deseo se vive como un arma de doble filo que lleva a experiencias “divinas” pero a la vez quema y duele. El lenguaje relacionado con el deseo no suele ser concreto, sino ambiguo, como señala Elizabeth Wright “el lenguaje del deseo es velado, no se muestra abiertamente”, aún más en aquellos casos en los que se desea algo prohibido ya que “las energías del deseo se dirigen fuera de la percepción consciente y se adhieren a ideas e imágenes particulares, que representan deseos inconscientes” (1985: 1). La presencia de la palabra “inquietud” es también muy repetitiva en las tres escritoras, pero especialmente en Ana María Martínez Sagi. En el contexto de sus poemas, la inquietud refleja un deseo imparable y asfixiante: “Desgárrame la carne fieramente / ¡con el zarpazo violento de tus garras” pide Martínez Sagi en “Canto a la inquietud” (1932: 15), en esta misma poesía la inquietud se presenta como “misteriosa y dominante” así como “infernial”, pero sin ella, el yo lírico no sabe vivir: “¡Inquietud no me abandones! / ¡Tengo miedo de vivir si tú me faltas!”.

Con el mismo sentido escribe Lucía Sánchez Saornil en “Crepúsculo sensual” (1996: 67): “Inquietudes inefables, / ponían sus largos estremecimientos / en mis entrañas”, antes de relatar un encuentro sexual con un amante-jardín con ciertos rasgos humanos.

Carmen Conde también tiene un poema titulado “Inquietud” (2007: 205) donde trata a su amante como una especie de ser con el que no consigue fundirse: “La noche me niega su torso de aurora / y vamos extrañas, desprendidas, / sin coincidir jamás”. Al contrario que Martínez Sagi, se muestra fuerte frente a esa inquietud, aunque teme arrastrar a la persona amada hacia la perdición: “Temo levantaros más arriba del aire que podéis respirar. Encender ante vosotros lumbres cuyos vértigos os abrasen” escribe en la composición “VII” del “El Escorial” (2007: 190).

3.2.3.2.1. El cuerpo

Las partes del cuerpo ocupan una posición relevante en los poemas amorosos que estamos analizando, dado que el deseo amoroso-físico está muy presente en las composiciones. Las manos son uno de los elementos corporales más repetidos, ya que hacen la función de punto de contacto con el ser amado. Lorca sostiene en una carta dirigida a Ana María Dalí que “en los guantes y en los sombreros está toda la personalidad cuando se han usado y empapado” (Sahuquillo, 1986: 301). La mano por lo tanto tiene un carácter físico, de contacto con la persona amada, e incluso a veces ciertas connotaciones sexuales. También pueden tener relación con la posesión: “¡Entre tus manos pálidas mi vida quedó rota!” sentencia Martínez Sagi en “Mi derrota” (1932: 53), mientras que en “Confesión” (1932: 89) compara sus manos con las de su amante, en las que se adivinan unos rasgos femeninos: “Son ásperas mis manos, marchitas de cansancio, / y las tuyas son finas, nevadas de azucenas...”. En “Íbamos de la mano” (2000: 568) Sagi le pregunta a su amante: “No sé si tú sentías el calor de mi mano / la gracia milagrosa de aquel contacto íntimo”.

En la poesía “Crepúsculo sensual” (1996: 67) de Lucía Sánchez Saornil las manos aparecen también como un elemento de contacto con el ser amado, que transforma en deseo lo que tocan: “Tenían, mis manos, para las rosas, / una caricia inextinguible, / una larga caricia / de carne y espíritu”. Al igual que en “Primavera” (2007: 204) de Carmen Conde: “Te ríes con mis manos en tu cuerpo, / agua que brincas la montaña” y en “El Escorial” (2007: 189), donde ser amado y escenario se confunden: “He puesto mis manos sobre tu roca amartillada, domada, hecha carmen de ardores, y nos hemos trasvasado el calor que nada ni nadie apaga”.

También cobra gran importancia lo corporal y el cuerpo, dentro del contexto del deseo. En “Lo imborrable” (1969: 135) Sagi habla de “La ofrenda generosa / de mi cuerpo a tu cuerpo”. En la misma línea, Lucía Sánchez Saornil en “Motivos triunfales” (1996: 43) escribe: “y te amé en la escultura de tu cuerpo pagano” y Carmen Conde en “Sino” (2007: 148): “Por tu cuerpo poroso y ávido circula la enriquecida sangre que te aumenta mi sangre. ¡Quién te cerrara esas bocas ardientes de tu piel con la llama de mi espíritu habitante tuyo eterno”.

En Carmen Conde también encontramos la superación de lo corporal hacia lo espiritual, donde no hay diferenciación sexual, en “Ifach: Canción para suicidas de amor” (2007: 150): “No temas, te dice el mar. No temas por tu razón, que yo te quemo porque para mí todos los cuerpos son algas”.

La boca y, por extensión, lo oral, es otro de los elementos más comunes, así en “El deseo” (1969: 173) de Martínez Sagi intuimos la presencia del ser amado en los versos: “sofocante me absorbe / la boca que no tengo”, también presente como un punto de contacto, a través de los besos, y por su relación con la voz y la sed: “En la noche demente / resucitada muero: / con la boca quemada”. Además, Ana María Martínez Sagi establece en “Cuando...” (1969: 191) que será una vez derruido el cuerpo cuando pueda unirse con la persona amada:

Quando mis brazos delfines rígidos
cuando mis ojos pozos sin agua
cuando mi boca cuenca de sombra
cuando mi cuerpo raíz cortada
sean un ínfimo trazo de polvo
limo disuelto ceniza amarga
viviré en cada latido tuyo
sombra de sombras resucitada.

Cabe destacar también la presencia del rostro, que a falta de nombres, es lo que distingue al ser amado: “Y el rostro que persigo / morirá en el espejo” sentencia Sagi en “El deseo” (1969: 173) y en “Tu rostro” (2000: 573) ha sido ella misma la que ha “labrado” el rostro del amante:

Amorosamente sí.
Angustiadamente sí:

he labrado tu rostro.
Traspuse pavorosas vorágines de gritos
derribé cordilleras
descendí por los anchos
océanos secretos
descorriendo el cerrojo de las noches hostiles
del ansia adormecida
de mi voz ahogada
en canteras de angustia

Rostro que ahora es de mármol: un recuerdo inmortal, que ni siquiera el propio amante podrá robarle.

Los ojos ocupan también un lugar importante en las composiciones. Además, en las poesías de Martínez Sagi suelen ser de color verde, como los de Elisabeth Mulder: “-El verde de tus ojos / era sereno y limpio-” concreta en “Íbamos de la mano” (2000: 568). El rostro también aparece en la obra de Carmen Conde, concretamente en “Paisaje” (2007: 148-149): “Sólo en la vida se halla un rostro que es la suma de todos los paisajes”.

3.2.3.2.2. Flores y perfume

Tanto el perfume como las flores aparecen en las poesías con claros rasgos femeninos, pero para ocultar una presencia corporal clara de mujer. En este sentido, las metáforas cobran gran importancia y adquieren carga sexual ya que identifican el deseo hacia una mujer.

En “Puerto de Alcudia” (1969: 65) Martínez Sagi habla del encuentro de “sombras desveladas” que contemplan el mar y destaca “un áspero perfume / ramo de brea y sal”. Lucía Sánchez Saornil habla también de un perfume, relacionado además con la naturaleza, pero en un claro contexto de deseo sexual en “Motivos triunfales” (1996: 43): “un perfume violento exhalaba la flora / que abrasaba la carne en un ansia secreta”. En un sentido similar escribe también la poeta en “Crepúsculo sensual” (1996: 67) donde aparece un amante que se presenta como un jardín lujurioso, pero tras el que se adivina carne humana, y más concretamente un cuerpo de mujer:

El jardín se abría pomposo,
más verde más carnal.

Las rosas, grandes y sangrientas,
se abrían –atónitas
de los truenos lejanos
al poniente.
Una ola de perfumes,
frescos de agua,
asaltó mis sentidos.

Observamos pues la presencia de esos perfumes femeninos que exhala el jardín,
que luego se convertirá en carne:

Las rosas,
palpitaron entre mis dedos abiertos;
y fue una palpitación
de carne tibia,
carne estremecida y fragante.

En Carmen Conde también encontramos esa conjunción entre el perfume y las flores en “Fatalidad” (2007: 1027): “Caer en una trampa, no intentar evadirse / porque a narcisos huele su música de flores”. Además, es interesante que utilice el narciso, ya que en ciertos contextos se ha relacionado la homosexualidad con el mito de Narciso, como podemos observar en el poema de Juan Gil Albert “La primera tentación de la serpiente”, del poemario *Las ilusiones* (1998: 135):

La pupila de Dios volvió al reposo
de sus mejores días tras el goce
del sueño realizado, mas no pudo
borrar de algunos hijos de los hombres
aquella inclinación estremecida
que sellaba una herencia, y en los brazos
de estos ensimismados pecadores
mécese la ilusión de aquel amante
igual a nuestro rostro en el espejo.

En “Rencor” (1969: 165), Martínez Sagi se dirige al ser amado en un contexto de deseo: “vas abriendo tus cardos / tus orquídeas perversas / tus garfios acerados / tus manos de tiniebla”. Vemos cómo se unen el ser amado y las flores, que poseen connotaciones femeninas, y son a la vez cardos, y pinchan, pero también orquídeas, que atraen, eso sí, son perversas (pecaminosas) y son a la vez las manos del amante, que son de tiniebla (y por lo tanto de oscuridad). La flor se identifica comúnmente con el símbolo de la belleza, sobre todo femenina (Becker, 2009: 184)

3.2.3.2.3. Luna

La luna es la otra metáfora femenina. Respecto a su imagen, en “El beso” (1969: 125) Sagi escribe “¿Qué puñales de luna qué dardos acerados / abren mi cuerpo frío y me penetran ciegos?”, en donde podríamos hacer una lectura del deseo hacia una mujer, ya que los puñales a los que se enfrenta son de luna, que se relaciona con lo femenino (Cirlot, 2006:291).

En “Motivos galantes” (1996:54) Lucía Sánchez Saornil establece un paralelismo entre la luna y el yo lírico, como vimos antes, pero además, detrás del amante que pregunta al poeta si la luna está enamorada se intuye una voz femenina: “La pregunta me fue susurrada / por tus labios ardientes y rojos”.

Un paralelismo similar se muestra en “Deseo” (2007: 156) donde Carmen Conde escribe sobre la luna: “¿Cómo podemos faltarnos si para su lumbre no hay cuerpo como el mío de nieve ni ojos tan volcados a su claror, y para mi alma ninguna garganta puede dar mejor respiro que ella?”.

3.2.3.2.4. Sueños

Elizabeth Wright apunta a que aquellos deseos que no se satisfacen en la vida de vigilia tienen su reino en los sueños (1985: 18), aunque no se suelen mostrar de forma clara, por eso se habla de la dualidad y la ambigüedad de los sueños. Este territorio onírico también tiene su papel en las poesías de las tres autoras, no sólo como ámbito de libertad sino también como reflejo de aquello que quiere conseguirse. Ana María Martínez Sagi escribe en “La despedida” (1932: 81): “Tú y Yo en el albo sendero, / dos sombras blancas, / perdidas en la noche de los sueños / sin esperanza”, es decir, de los deseos que no pueden cumplirse.

En “Luna cerca del mar” (2007: 154) Carmen Conde habla también de los sueños como utopía que se realiza en ese edén donde sólo están ella y la persona amada: “¿Eres

tú quien me arrebatas mi luna de entre los ojos en ardor que la devuelvan intacta y límpida al paraíso de donde tú y yo cogemos el silencio de nuestro ensueño?”

3.2.3.2.5. Agua

El agua aparece en varias de sus composiciones pero con diferentes connotaciones, aunque predomina la relación del líquido vital con el deseo. Esta acepción la podemos encontrar en el poema “Elisabeth Mulder” de Martínez Sagi (1932: 59) en el que la autora se pregunta “¡Y qué agua prodigiosa hará el milagro / de colmarte la boca sedienta!”. En el poema “Ofrecimiento” (2007: 204), de Carmen Conde, encontramos también esa concepción sensual del mar y del agua: “Nádame. / Fuentes profundas y frías / avivan mi corriente”.

También encontramos la presencia del mar y la playa como edén donde tiene lugar el encuentro del deseo, quizás por la libertad que simboliza la gran masa de agua. En “Puerto de Alcudia” (1969: 65) las dos sombras miran al mar, en “Íbamos de la mano” (2000: 568) “no se oía más ruido / que el del mar y la brisa” y en “Me acuerdo” (2000: 575) la poeta afirma: “Me acuerdo sí me acuerdo / de la noche y del mar. / En mi boca perdura / terco sabor de sal”.

4. CONCLUSIONES

La ambigüedad sexual es un rasgo que cobra gran relevancia en la poesía con la llegada de la modernidad, especialmente a través de las vanguardias. Fue ésta una época en la que los autores que vivieron experiencias homoeróticas mostraron a través de la ausencia de género y de un código común que los demás desconocían esa libertad de amar que la sociedad del momento no entendía. La ambigüedad en la propia identidad del poeta muestra también la ruptura del encasillamiento sexual al que obligaba la sociedad. Se pone así en entredicho la asociación del sexo con el género y se comienza a concebir la distinción genérica como una construcción de carácter cultural.

Después de analizar los poemas de Ana María Martínez Sagi, Lucía Sánchez Saornil y Carmen Conde podemos concluir que existe cierta ambigüedad en su poesía amorosa, en la que no se suele mostrar claramente el género del ser amado y se tiende a utilizar un código común relacionado con el deseo y la punición, a través de las metáforas de la ceniza, la noche, el silencio, la oscuridad –como metáfora de la

marginalidad—, el espejo, lo corporal, las flores, la luna, el agua y los sueños, representando el espacio donde todo es posible.

Estas características comunes las hemos relacionado con sus experiencias vitales en el campo de la atracción sentimental dirigida hacia personas del mismo sexo. Hacer esta diferenciación a la hora de analizar sus textos es relevante porque el hecho de que el deseo se dirija hacia alguien del propio sexo marca la escritura, como hemos podido comprobar.

El hecho de que estas experiencias se reflejen en los textos de forma ambigua se debe tanto a la necesidad de ocultar esos sentimientos, aunque fuera imposible mantenerlos alejados del todo del papel, como a que “las experiencias de los gays y lesbianas, como es el caso de muchos de los marginados, suelen ser siempre ambiguas” (Mandrell, 1999: 225). La ambigüedad es, así, una cualidad del ser humano inteligente, que piensa por sí mismo y no se limita a las etiquetas impuestas por la sociedad, que se plantea lo que es y lo que quiere llegar a ser, que cambia en el tiempo, madura, y es capaz de verse a sí mismo desde dentro y desde fuera.

5. BIBLIOGRAFÍA

5.1. Fuentes primarias

CONDE, Carmen (2007). *Poesía Completa*, edición y prólogo de Emilio Miró. Madrid: Castalia.

MARTÍNEZ SAGI, Ana María (1929). *Caminos*. Barcelona: Industr. Graf. Guinart.

_ (1932). *Inquietud*. Barcelona.

_ (1969). *Laberinto de presencias*. León.

_ (2000). “La voz sola” en *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Juan Manuel de Prada. Barcelona: Planeta, 541-578.

SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía (1996). *Poesía*, introducción y edición de Rosa María Martín Casamitjana. Valencia: Pre-Textos.

5.2. Fuentes secundarias

ARÉNES, Jacques (2007). “La cuestión de género o la derrota del hombre heterosexual en Occidente” en *Criterio*, 2367. <http://www.revistacriterio.com.ar/sociedad/la-cuestion-de-genero-o-la-derrota-del-hombre-heterosexual-en-occidente>

ARIAS DE LA CANAL, Fredo (1997). *Primera antología de la poesía homosexual: Los arquetipos orales de veneno, fango, punición, mutilación y decoración*. México: Frente de Afirmación Hispanista.

BAROJA, Pío (1980). *Obras completas, Tomo VIII*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BECKER, Udo (2009). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing.

BENVENISTE, Émile (1972). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.

BRIHUEGA, Jaime (1982). *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931*. Madrid: Ediciones Cátedra.

CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2009). *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y HORAS.

CASTILLO GALLEGO, Rubén (2006). *La voz de los otros*. Murcia: Universidad de Murcia.

CEVEDIO, Mónica (2003). *Arquitectura y género: espacio público-espacio privado*. Barcelona: Icaria Editorial.

CIRLOT, Juan-Eduardo (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.

- CLEMINSON, Richard (1995). "Politics of Spanish Anarchism" en *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Helen Graham y Jo Labanyi (eds.). Oxford: Oxford University Press, 116-123.
- CUNINGHAM, Valentine (2005). "Theory, What Theory?" en *Theory's empire: an anthology of dissent*, Daphne Patai y Wilfrido Corral (eds.). Nueva York: Columbia University Press, 24-40.
- DE BEAUVOIR, Simone (1983). *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Buenos aires: Siglo Veinte.
- _____ (2000). *El segundo sexo*. Vol. 1. Madrid: Cátedra.
- DE LA CRUZ, Sor Juana Inés (1994). *Obra selecta*, introducción y edición de Margo Glantz. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- DE PRADA, Juan Manuel (1998). "Desolada ausencia" en *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, 14, verano de 1998, Fundación Camilo José Cela, 146-163.
- _____ (2000). *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta.
- DE VILLENA, Luis Antonio (2002). *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- DOWLING, William C. (2005). "The Gender Fallacy" en *Theory's empire: an anthology of dissent*, Daphne Patai y Wilfrido Corral (eds.). Nueva York: Columbia University Press, 411-418.
- EISENBERG, Daniel (1999). "La escondida senda. Homosexuality in Spanish history and culture" en *Spanish Writers on Gay and Lesbian Themes. A Bio-Critical Sourcebook*, David William Foster (ed.). Westport, CT: Greenwood, 1-21.
- ERIBON, Didier (2004). *Insult and the making of the gay self*. Durham: Duke University Press.
- FERRIS, José Luis (2007). *Carmen Conde. Vida, pasión y verso de una escritora olvidada*. Madrid: Temas de Hoy.
- _____ (2004). *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Madrid. Temas de Hoy.
- FREUD, Sigmund (1922). *Obras completas de Sigmund Freud. V. 1, Psicopatología de la vida cotidiana*, con prólogo de José Ortega y Gasset. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (1953). *The standard edition of the complete psychological works. Vol. IX y XIV*. Londres: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

- _____ (1979a). *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1979b). *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*. Ob.C. T.IX, Buenos Aires: Amorrortu.
- _____ (2003). *Obras completas. Tomo II, Ensayos XXVI al XCVII: (1905-1915[1917])*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FOUCAULT, Michel (2005a). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- _____ (2005b). *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*. México: Siglo XXI Editores.
- GALVIN, Mary E. (1999). *Queer poetics. Five modernists women writers*. Westport, Conn.: Greenwood Press.
- GIL ALBERT, Juan (1998). *Las ilusiones*. Barcelona: Mondadori.
- GRAHAM, Helen (1995). "Women and social change" en *Spanish Cultural Studies: an Introduction*, Helen Graham y Jo Labanyi (eds.). Oxford: Oxford University Press, 99-116.
- HUTCHEON, Linda (2002). "Preface" en *Rethinking literary history: a dialogue on theory*, Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.). New York: Oxford University Press, i-xiii.
- JULIÁ, Santos *et al.* (2003). *Historia de España*, Madrid, Espasa Calpe.
- KRIS, Ernst (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora en colaboración con Siglo XXI Editores.
- _____ (2003). *El genio femenino: la vida, las locuras, las palabras. 3, Colette*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, Jacques (1975). "Seminar of 21st January 1975" en *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*, Juliet Mitchell y Jacqueline Rose (eds.). Londres: McMillan, 162-71.
- LANDMAN, Patrick (1999). *Freud*. Madrid: Ediciones Istmo.
- MAINER, José Carlos (1990). "Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo)" en *Homenaje a María Teresa León: Cursos de Verano en El Escorial (1989)*, 13-40.
- _____ (2009). *La edad de plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- MANDRELL, James (1999). “Estudios gay y lesbianos: La revelación del cuerpo masculino: una mirada gay” en *El hispanismo en los Estados Unidos*, Francisco la Rubia Prado y José M. del Pino (eds.). Madrid: Visor, 211-230.
- MARAÑÓN, Gregorio (1930). *La evolución de la sexualidad y los estados intersexuales*. Madrid: Morata.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2006). *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MCDOWELL, Linda y Pepa Linares (2000). *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MEISSEL, Perry (ed.) (1981). *Freud: Twentieth-Century Views*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- MERLO, Pepa (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- PARIS, Diana (2003). *Julia Kristeva y la gramática de la subjetividad*. Madrid: Campo de ideas.
- PATAI, Daphne y Wilfrido Corral (ed.) (2005). “Identities” en *Theory's empire: an Anthology of Dissent*, Daphne Patai y Wilfrido Corral (eds.). Nueva York: Columbia University Press, 397-399.
- PÉREZ ARIAS, Cristina (2004). *La literatura como cura en la obra de Julia Kristeva*. Madrid: Facultad de Filosofía U. Complutense de Madrid.
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2009). *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- REY, Carlos (2009). “Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura” en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 29, 145-155.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores (2010). “Las poetas del 27: Identidad femenina en tiempos de guerra” en *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras española*, Marina Mayoral y M^a del Mar Mañas (coords.). Madrid: Sial Ediciones, 75-109.
- _____. “La identidad velada: El uso del seudónimo en algunas literatas de la Edad de Plata” en *Imposturas y fraudes literarios españoles*, Joaquín Álvarez Barrientos (ed.). Salamanca: Universidad de Salamanca (en prensa).
- SAHUQUILLO, Ángel (1986). *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*. Estocolmo: Universidad de Estocolmo.
- SALVAT, Juan (1986). *Salvat Universal. Diccionario Enciclopédico Vol. 15*. Barcelona: Salvat Editores.

- SÁNCHEZ-BARRANCO, Antonio y Reyes Vallejo (2005). “Ortega y Gasset, la psicología y el psicoanálisis” en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Vol. XXV, 95, julio/septiembre, 121-137.
- SCARLETT, Elizabeth (1999). “Feminismo: La crítica feminista en el hispanismo, la recepción feminista de Rosalía de Castro y la melancolía femenina en Las orillas del Sar” en *El hispanismo en los Estados Unidos*, Francisco la Rubia Prado y José M. del Pino (eds.). Madrid: Visor, 91-110.
- SIMÓN PALMER, Carmen (1989). “La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX” en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, II, S. Neumeister (ed.). Frankfurt: Verveut Verlag, 91-97.
- STOLLER, Robert (1989). *Masculin ou féminin?*. Paris: Presses universitaires de France.
- TODA, M^a Ángeles, et. al (1995-96). “Introducción” en *Stylistica. Revista Internacional de Estudios Estilísticos y Culturales*, 4, 4-7.
- TUÑÓN DE LARA, M. et. al (1982): *La España de los caciques. Del sexenio democrático a la crisis de 1917*, en la colección *Historia de España*, 10, Madrid: Historia 16.
- VÁZQUEZ, Francisco y MORENO, Andrés (1999). *Sexo y razón: una genealogía de la moral sexual en España (siglos XVI-XX)*. Madrid: Ediciones Akal.
- WRIGHT, Elizabeth (1985). *Psicoanálisis y crítica cultural*. Buenos Aires: Per Abbat.
- XIMÉNEZ, Damián (2005). *Carmen Conde (Biografía)*. Barcelona: Biblioteca CYH.

6. ANEXO DE POEMAS¹⁰

6.1. Lucía Sánchez Saornil

MADRIGAL DE AUSENCIA

Novia lejana de la faz de cera,
dulce adorada de melena rubia,
añorando tu boca-primavera
sueña el poeta mientras cae la lluvia.

Canta el agua sus arias otoñales...
dulce nostalgia de tu voz de seda,
que cantara divinos madrigales,
bajo el palio triunfal de la arboleda.

Roza una hoja la dolida frente...
-visión amada de la blanca mano
que me da su caricia transparente-

Y en un divino espasmo de ansia loca,
me dé un beso de lluvia... beso hermano
del beso deseado de tu boca.

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:39).
Publicado originariamente en *Los Quijotes* nº43 (1916).

¹⁰ Las poesías que se transcriben siguen un orden cronológico.

MOTIVOS TRIUNFALES

Rito, pecado...

Eras grave y augusta, eras casi hierática
y te amé en la escultura de tu cuerpo pagano,
tu mirada dormida era quieta y extática
y era, un mármol desnudo, tu blancor soberano.

Un jardín luminoso; una fuente sonora;
desmayados los cuerpos en la luz violeta;
un perfume violento exhalaba la flora
que abrasaba la carne en un ansia secreta.

En la hora encantada, del jardín principesco,
la armonía del verso devanaba en tu oído,
encendidos los ojos de un arder satanesco.

Tal que un rito pagano, a la luz postrimera,
como a un dios, en el templo del jardín florecido,
me ofrendaste el exvoto de tu cuerpo de cera.

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:43)
Publicado originariamente en *Los Quijotes* nº64 (1917)

MOTIVOS GALANTES

Y RESPONDIÓ LA LUNA

El jardín exquisito y pagano,
cobijó tu graciosa silueta;
el ocaso, doliente y lejano,
te enmarcaba en su cromo violeta.

El otoño amarillo, tu hermano,
te rezaba una loa secreta...
Te acogiste, temblando, a mi mano,
y a la luna mirabas, inquieta.

-¿Si la luna estará enamorada?
La pregunta me fue susurrada
por tus labios ardientes y rojos.

-¡Si la luna estará enamorada!
Y la luna en respuesta callada
largamente besaba tus ojos...

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:54)
Publicado originariamente en *Los Quijotes* nº87 (1918)

CREPÚSCULO SENSUAL

Inquietudes inefables,
ponían sus largos estremecimientos,
en mis entrañas.

Había llovido...

El jardín se abría pomposo,
más verde, más carnal.

Las rosas, grandes y sangrientas,
se abrían –atónitas
de los truenos lejanos-
al poniente.

Una ola de perfumes,
frescos de agua,
asaltó mis sentidos.

Y yo, puse mis manos
sobre las rosas,
aún mojadas de la lluvia reciente;
mis manos,
que temblaban, temblaban,
como las estrellas;
mis manos abiertas como pasionarias,
pálidas como pasionarias.
Tenían, mis manos, para las rosas,
una caricia inextinguible,
una larga caricia
de carne y espíritu.

El crepúsculo llenaba
de su sangre los senderos
-venas hinchidas,
que se abrían delante de mis ojos.-
Ríos alucinantes
que el día llenaba
de su sangre de vencido.

Las rosas,
palpitaron entre mis dedos abiertos;
y fue una palpitación
de carne tibia,
carne estremecida y fragante.

-Glorioso contacto
que rompió el dique
de los deseos abocados.-
Y en aquella divina,
explosión de inquietudes
el alma se me hizo carne también,
carne trémula, enfebrecida,
que, en incomprensibles ansiedades,
se hundía, ahogándose,

en los ríos,
sangrientos, del crepúsculo.

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:67)
Publicado originariamente en *Cervantes* (1919)

POEMA EN EL AGUA

Íbamos trillando estrellas...

Tus manos iban a una caza
de estrellas partidas
pero ellas te burlaban
escurriéndose entre tus dedos abiertos.
Las palabras, como pájaros,
se ahogaban en el agua.
Pasaba la brisa
-adioses de abanico en nuestras frentes-
Tenías un aire desmayado
que te iba bien.
Músicas colgaban de tus labios.
-Y por qué no había de ser
esta noche
nuestro viaje a la luna?
¡Oh! no tendríamos más que dejarnos caer!

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:75)
Poema publicado bajo el título "El ultra romántico" en *Grecia* n°XX (1919)

ELEGÍA INTERIOR

Qué viento, de repente,
ha secado tu alma?

Oh, si pudiéramos
hundir las manos en el fondo del tiempo,
y traerlas colmadas
de las emociones antiguas!
Si pudiéramos, de nuevo,
leer las páginas de hemos dejado atrás
en las estanterías del pasado
entre el polvo de nuestra vida.
Minutos! Estampas inefables
que colgamos en nuestra galería
interior; galería encantada
donde había una brisa
que abría de repente las ventanas
a un eco de canciones
y de besos...
Quién ha cerrado nuestra galería?

Quién puso luto al sol?
Quién ha cerrado el libro
de nuestros madrigales?
Qué te ha dejado fría?
Qué viento, de repente,
ha secado tu alma
que no la encuentro?

El tiempo,
sigue apagando lámparas;
alma loca, alma mía...

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:78)
Publicado originariamente en *Grecia* n°XXIV (1919).

HORA

La tarde
pegaba su cara a las vidrieras
Vivíamos un verso antiguo
Desde el fondo del cuarto
el espejo dialogaba con nosotros
Tus palabras se tronchaban las alas
contra los cristales
Cambiábamos las manos
como bandejas colmadas
de los frutos nuevos de todas las promesas
Los labios tímidos
apretaban su horca
mientras la tarde
nos volvía la espalda
arrastrando su pena.

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:92)
Publicado originariamente en *Grecia* n°XLVI (1920)

AYER

Tu memoria de ayer
en mi garganta
dogal de seda de olvidos.

Ayer
¡Un espejo empañado
Otras imágenes irrecordables
Un buzo sondea los espejos turbios
para tornar solo con collares de lágrimas

Hemos perdido la letra

de las canciones antiguas.

Veamos. Do re re
Bah!

Detrás de los cristales
una tarde de rosas mustias
corona nuestro último esfuerzo.

Luciano San-Saor (Lucía Sánchez Saornil), *Poesía* (1996:103)
Publicado originariamente en *Ultra* n°21 (1922)

6.2. Ana María Martínez Sagi

CANTO A LA INQUIETUD

¡Inquietud, no me abandones!
¡Tengo miedo de vivir si tú me faltas!
Quiero sentir eternamente el roce
misterioso y dominante de tus alas.

Quiero sentir cómo bulles en mi sangre,
cómo me fundes con tu ardiente llama,
cómo sacudes mis nervios, y te adentras,
victoriosa hasta el fondo de mi alma.

He de prenderte en mis ideas. Sombra,
de mi cuerpo has de ser. Tu fuerza extraña
ha de impulsar mis actos, y mi vida,
que sin tu aliento infernal no fueran nada.

Quiéreme como a un amante apasionado,
sé la luz que resplandezca en mis miradas,
la bandera que me lleve a la pelea,
y el grillete que me obligue a ser tu esclava.

El torvo abismo en que me hunda. El viento
que me empuje. La sima que me atraiga.
La nube que me eleve hasta la altura,
y la ola que me arrastre de la playa.

¡Únete a mí! Me entrego sin reservas
como una novia sumisa y confiada.
Desgárrame la carne fiéramente
¡con el zarpazo violento de tus garras!

Ana María Martínez Sagi, *Inquietud* (1932:15)

LA DEFENSA

Aletean los cuervos del Dolor,
en torno a mis auroras luminosas.
En mi jardín fragante, solloza el surtidor
y se mueren las rosas.

¿Quién enturbia la luz de mis pupilas buenas?
¿Quién trunca mis quimeras, quién agosta mi vida?
Un temblor de emoción hace presa en mis venas
y me deja vencida.

Me hieren en la sombra. Como el topo rastrero,
babean en la tierra y manchan mi juventud:

pero en el alma, oculto, tengo un claro lucero,
y en lo azul de mis sueños: ¡tú!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:35)

CANSANCIO

No me habléis más. Estoy cansada
de tan palabra huera.
Quiero vivir así, olvidada,
de espaldas a la Quimera.
No me habléis más. Si mis labios sonrieron,
hoy los sella un cansancio de muerte.
Vuestras torpes palabras de nada me sirvieron:
tengo el alma inerte.
Ansío quietud y reposo. Callad.
Dadme la paz buena de vuestro mutismo
y el consuelo íntimo de mi soledad.
Todas las palabras me son dolorosas,
mi único anhelo,
es el de alejarme, mis alas inquietas
tienen sed de cielo.
Callad, os lo ruego. No me han conmovido
nunca vuestras frases: ni ahora ni antaño.
Me pareció siempre insufrible el ruido
de tanta palabra vestida de engaño.
Vuestras voces broncas -zumbido incesante
de abejorros negros- ¡qué mañas han sido!
Cuanto más sufría, más mortificantes
me eran los consuelos que nunca he pedido.
Tengo la altivez de no haber suplicado
jamás. Soy valiente y el dolor resisto.
¡Con qué sentida tristeza he llorado
y nadie me ha visto!
Sólo queda intacto mi amor infinito
para tu recuerdo, que aún reverencio.

Tú a quien llamaría, eres sordo a mi grito.
Callad, pues. Silencio... silencio... silencio...

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:37)

TORTURA

Toda yo soy un gran pensamiento,
-pensamiento tremante-
anillado a mis nervios sensibles
y clavado en mi carne.
¿No habéis sentido nunca el dolor acerado,
la tortura salvaje,

de un pensamiento -garfio, candente y agudo,
tenaz y cobarde?
¡Hoy lo siento en mí! Corre impetuoso
fundido en mi sangre,
y es abismo terrible, negrura,
sima alucinante,
paletada de cieno, grillete,
y castigo implacable.
¡Oh, Dios; cómo duele a mi alma
su zarpazo infame,
y se hunde la frente que oculta
la huella humillante!
Y no sé... Y no sé... Tengo miedo
de no poder arrancarle,
de que me arrastre en su vértigo
de que me venza y me aplaste,
¡y me convierta en esclava
que no puede liberarse!
¡Pensamiento! ¡Pensamiento!
Huracán que levantas tempestades.
Llama ardiente y pavorosa que me quemas.
Marea alta que me llevas y me traes.
¿No te dan compasión mis ojos limpios?
¿No te mueve a piedad, la hora fragante,
de mis risas en flor y de mis sueños
felices e inefables?
Déjame como soy: ¡fuerte y serena!
¡No intentes de mi ruta desviarme!
Que han de ser todas mis horas como un lago
en la paz de la tarde...
Y he de tener los ojos como estrellas,
y la boca florecida de verdades,
y el corazón como una Primavera,
y el acento seguro, claro y suave;
cuando se haga para mí el milagro inmenso,
¡el milagro sublime, augusto y grande!
De estrechar un dulce ser entre mis brazos
y de oír una voz que diga: ¡madre!

¡Pensamiento! ¡Sembrador torvo y sombrío
de simientes infernales!
¡Cuervo negro, maldito y agorero:
apártate!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:43)

LIBERACIÓN

Hoy estoy olvidada de todo.
He sacudido el peso de mi cruz.
Quedo limpia y sin mancha de lodo

¡soy ahora una luz!

Soy ahora una luz, una antorcha flameante,
soy ahora una llama, una estrella, una hoguera;
el corazón es nítido como un claro diamante,
el alma es luminosa como una Primavera.

Nada sé, nada ansío, nada espero ni añoro.
No me ata ningún lazo. Nada pienso ni siento.
Voy a emprender el vuelo con mis dos alas de oro
¡soy libre como el viento!

Abandono mis sueños, abandono mis penas.
Es un vago letargo, dulcemente me pierdo.
¡Soy libre de cadenas!
¡Libre, de todo libre, menos de tu recuerdo!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:47)

MI DERROTA

¡Me tenías tan cerca! ¡Me tenías tan cerca,
y nunca me llamaste! Yo sigo altiva y sola
por mi ruta sombría, sin proferir un grito,
altanera y erguida, pero el alma me llora...

¡Oh, tu voz que me sigue! Imán irresistible
que me atrae y me vence. Llamada poderosa
que me deja en suspenso, sin un sólo latido,
tu voz: claridad viva, melodía en la fronda.

¡Cómo te hubiera amado! Con qué solicitud
habría serenado la inquietud de tus horas.
Esclava apasionada de todos tus deseos,
siempre amante y rendida, y sumisa y dichosa.

Pero no lo has querido... Pero no lo has querido...
Pasaste junto a mí y enmudeció tu boca.
Yo seguí por mi ruta, sin proferir un grito.

¡Entre tus manos pálidas mi vida quedó rota!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:53)

ELISABETH MULDER

Mujer-esfinge,
misteriosa, enigmática y compleja.
Abismo de inquietud, sima profunda,
captadora de estrellas

y de humanos dolores;
poeta,
de la luz y la sombra,
de la nube y la tierra.
Supremamente erguida en el Dolor.
Fuerte y serena,
contra todos los vientos
y mareas.
Ferviente apasionada
de la Idea,
iluminada creadora
de Belleza.
Alma noble y limpia,
que todo lo mezquino y lo bajo desdeña.
Corazón apasionado y bondadoso,
espíritu alerta,
en la clara aurora de los sueños,
y en la noche negra de las penas.
Mujer-enigma de pupilas verdes,
altiva y torturada y sensitiva y bella.
Inexpugnable en la cima de tu Vida
cernida de Tormentas.
¡Qué mano audaz sosegará el tropel,
de tus horas fantásticas e inquietas!

¡Y qué agua prodigiosa hará el milagro
de colmarte la boca de sedienta!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:59)

MIS CANTOS

Canciones de dudas, de celos,
de inquietudes y alegrías,
canciones de altos anhelos
y ocultas melancolías.

Canciones de digo al viento,
tiernas canciones de amor,
vibrantes de sentimiento
y encendidas de fulgor.

Canciones -deseos vagos
de mi alma soñadora,
serenas como los lagos
cuando los besa la aurora.

Canciones: fruto, armonía,
sentir de mi vida trunca.
¡Oh la canción, mía, mía,

que no habré de decir nunca!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:67)

LA DESPEDIDA

Los campos estaban lívidos
de luna clara,
y la noche era triste
y callada.

Tú y Yo en el albo sendero,
dos sombras blancas,
perdidas en la noche de los sueños
sin esperanza.

¡Qué largo el camino y qué frías
tus pupilas glaucas!
Pupilas donde he visto arder el fuego
de tus secretas ansias.
¡Qué largo fue el camino, y qué tortura
la de tu boca cerrada,
y la de mi frente hundida,
¡tan pálida!

Agonía de silencios
y de dos vidas truncadas.
Agonía de la carne
que antes vibrara:
¡fuente de deseo eterno
que nacía entre llamas!
No. No desmayé... Una fuerza
misteriosa me alentaba.
Muda, muda e impasible,
como una estatua,
sin un grito, ni una queja,
¡y sin una sola lágrima!

Después: un adiós. Tu mano
entre mis manos, temblaba.

¡Y en la ruta, para siempre,
nuestras sombras separadas!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:81)

CONFESIÓN

¿No ves? Yo soy la angustia, la perversa inquietud.
Sacudo brutalmente tu vida suave y quieta.

En tu remanso claro
soy la dura tormenta,
que todo lo empuja, lo azota, y lo arrasa:
soy así de mala ¡aunque no lo quiera!

Tengo algunos días de extraña dulzura.
Florezco lo mismo que una Primavera,
y soy simple y dócil, y sumisa y riende,
y apacible y buena.
Me torno alegre y pura,
y sencilla, como cuando era pequeña.
En estos días luminosos
todas las horas son serenas.
Pero esto pasa pronto... Pero esto pasa pronto...
Hay un fuego que corre por mis venas,
y reduce a cenizas mis mejores deseos
y mis alas ligeras.
-Las alas que me ascienden, victoriosas,
hasta las nubes y las claras estrellas.-
La inquietud es entonces
mi sola compañera,
y una fuerza misteriosa me tortura,
me rinde, me aniquila, me doblega,
y es cuando sufro, y grito, y lloro, y rujo,
y soy salvaje lo mismo que una fiera.
En estos días sombríos
todas las horas son negras.

¡Y qué quieres! Ya siempre seré así:
complicada, enigmática y compleja,
y he de sembrar en todos tus caminos
simientes de tristeza.
Amado: no me busques sensible, mi amante,
déjame quieta,
hundida en este piélago insondable
de mi existencia.

Son ásperas mis manos, marchitas de cansancio,
y las tuyas son finas, nevadas de azucenas...

Ana María Martínez Sagi, *Inquietud* (1932:89)

DESALIENTO

Hay días en que siento,
que la vida es cansancio, es hastío y negrura.
Me vence el desaliento
y me rinde mi cruz de amargura.

¡Imploramos en vano! ¡Imploramos en vano!
Nuestras voces se pierden ignoradas y solas.

Hundida estoy en medio del océano
y a merced de las olas.

Como es leve y pequeña, mi voz cansina,
la Vida no la advierte.
Pasa el hombre a mi lado: tampoco la adivina
¡la voz de él es tan fuerte!

Rutas llenas de zarzas, llenas de abrojos,
¡siempre lo mismo!
Se me cierran de espanto los ojos
por no ver este abismo.

No sé por qué habrá sido, ni qué mano,
sembró espinas en todas mis sendas.
¡Qué tengo que hacer, hermano,
para que me entiendas!

Para que mi acento sea comprendido,
para que en tu alma mi canto se ahonde,
tú, que pasas siempre arrogante y erguido,
¿qué he de hacer? ¡Responde!

Me he mostrado siempre tal cual soy. Te he dado
el alma y la vida:
hombre que a la tierra vives apegado,
¡en tu carne un día se abrirá mi herida!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:101)

CANTO AL DOLOR

Dolor: yo te bendigo porque me haces fuerte.
Dolor: yo te bendigo porque me haces buena.
Una extraña atracción me ha llevado a quererte
y a adorar el martirio de tu dura cadena.

Eres el espoleazo brutal que me tortura
los nervios si están quietos. El brusco latigazo.
Para beber me ofreces un cáliz de amargura,
para refugio el negro misterio de tu abrazo.

Mas no importa. Te quiero, sembrador, embrujado,
que esparces por mis sendas tus semillas inquietas.
¡No nací para ser un regato encalmado,
ni quiero que mis horas sean mansas y quietas!

Deseo sentir siempre el zarpazo sangriento
que abre en mi carne blanca un profundo desgarró:
por tus heridas, brota mi claro sentimiento,
por ti, Dolor, me olvido que estoy hecha de barro.

Después de tus caricias -dentelladas feroces-
es cuando mejor vibro, es cuando mejor canto.
Ni una queja me escuchas, Dolor, ¡ya me conoces!
Ruedo, caigo en el polvo, ¡mas siempre me levanto!

Me sostienen mi espíritu, mi orgullo, y mi firmeza.
Soporto altiva y digna, la carga de mi cruz.
¡Quién sabe si algún día de toda mi tristeza,
no brotará en la tierra una rosa de luz!

Ana María Martínez Sagí, *Inquietud* (1932:115)

PUERTO DE ALCUDIA

Era una larga terraza
vestida de claridad.
Eran dos montañas negras
ocho barcas y un cañar.
Una ruta navegante
con un puerto sin fanal
como laguna dormida
bajo el fulgor estelar.

Y era un áspero perfume
ramo de brea y sal
y una ventana en la noche
abierta a la inmensidad
con dos sombras desveladas
que contemplaban el mar.

Y era abril:
y nada más.

Ana María Martínez Sagí, *Laberinto de presencias* (1969:65)
De *Canciones de la Isla* (1932-1936)

EL BESO

¿En qué océanos áureos y arrebatados me hallo?
¿En qué rompientes duras en qué surcos de fuego?
¿En qué simas fugaces en qué abismos rugientes
me sostengo y me hundo me levanto y me pierdo?

El corazón al rojo
ha marcado certero
la huella perdurable
de este minuto intenso.

Olvidar. Olvidar
todo el pasado muerto.

Sentirse florecer
el corazón y el cuerpo
y en una tierra virgen
resucitar de nuevo.

¿Qué puñales de luna qué dardos acerados
abren mi cuerpo frío y me penetran ciegos?
¿A qué vértigos puros a qué cuencas recónditas
a qué cielos efímeros a qué vastos incendios
hechizada y demente
me conduce tu beso?

Ana María Martínez Sagi, *Laberinto de presencias* (1969:125)
De *Amor Perdido* (1933-1938)

LO IMBORRABLE

Fue verdad
el deseo.
La ofrenda generosa
de mi cuerpo a tu cuerpo.
Verdad también
el cielo
con sus golfos azules
sus gavillas de fuego.
Verdad los altos bosques
de los mástiles quietos
los pinos navegantes
los campos marineros.
Verdad aquel minuto
fúlgido alado eterno.

Trazo rojo en el mar.
Gota de luz al viento.

Ana María Martínez Sagi, *Laberinto de presencias* (1969:135)
De *Amor Perdido* (1933-1968)

POR OPACAS GALERÍAS

Por opacas galerías
huyó alocada mi voz.
Fue el mar
quien me la robó
dejándola en una isla
de donde nunca volvió.
Se me perdió en las rompientes
y el viento la sepultó.
¿Qué herida mató su ímpetu?
¿Qué sueño la asesinó?

Venablo de luz hincado
lo dejé en tu corazón.
Luego dormí noches lóbregas
y ardí en cráteres de horror.
Buscándote en cada cuerpo
viví maldiciendo a Dios.

Algo palpitante cálido
se pudría bajo el sol...

¡Ay mi voz estrangulada
que dejó de ser mi voz!

Ana María Martínez Sagi, *Laberinto de presencias* (1969:141)
De *Amor Perdido* (1933-1968)

FUSIÓN

Me persigues ¡oh sombra!
con obstinación fría
atándome los puños
segándome la risa
parándome la sangre
y el pulso de la vida.
A tu viento tenaz
dócilmente me inclinas.
Te prolongas en mí
penetrando furtiva
mis silencios de yedra
mis murallas erguidas.
Ya mi voz no es mi voz
ni la tristeza es mía
ni sé ya qué raíz
está ardiendo en mi herida.
Suspendida en el tiempo
sobre enjambre de cimas
de mareas nocturnas
de selvas abatidas
emigro ineluctable
como un agua suicida
al desierto angustiado
de tu alma sin orillas

Ana María Martínez Sagi, *Laberinto de presencias* (1969:149)
De *Amor Perdido* (1933-1968)

RENCOR

On a peine á hair ce quón a tant aimé
CORNEILLE

Cuánta piedra nocturna
cuántas sordas arenas
cuántos pozos transidos
cuántas auroras muertas
cuántos muros de espanto
cuánta agonía lenta
cuánto peso de sombras
cuánta ceniza espesa
sobre tu alma desnuda
sobre tu boca hambrienta
sobre tu ávido cuerpo
sobre tu sangre yerta.

¡Y aún persistes! Hurgando
con tozuda demencia
subterráneos oscuros
y galerías ciegas
vas abriendo tus cardos
tus orquídeas perversas
tus garfios acerados
tus manos de tiniebla.

¿Qué volcanes feroces
qué bárbaras tormentas
qué azadones rabiosos
qué sañudas piquetas
qué mordazas de olvido
qué losas justicieras
conseguirán al fin
hundirte bajo tierra?

Ana María Martínez Sagi, *Laberinto de presencias* (1969:165)
De *Amor Perdido* (1933-1968)

EL DESEO

Noche
de insomnio negro.

Sobre un talud de cardos
crispada me recuesto.
En cada pliegue blando
recóndito del lecho:
una espina de miel
un cuchillo de fuego.

Incrustado

a mi cuerpo
tentáculo feroz
y agresivo: el deseo.

Gritos broncos derriban
murallas de silencio.
Sofocante me absorbe,
la boca que no tengo.
Mordaza de mi mutismo.
Pantera de mi desierto.
Hoguera de mi penumbra.
Abismo de mi tormento.
En un rojo
revuelo
de combates
sin freno
abierta
desmembrada
me consumo y me pierdo.
En la noche demente
resucitada muero:
con la boca quemada
con los flancos ardiendo.

Lívida madrugada
cortará el aire denso.

Y el rostro que persigo
morirá en el espejo.

Ana María Martínez Sagi, *Laberinto de presencias* (1969:173)
De Amor Perdido (1933-1968)

CUANDO...

Cuando mis brazos delfines rígidos
cuando mis ojos pozos sin agua
cuando mi boca cuenca de sombra
cuando mi cuerpo raíz cortada
sean un ínfimo trazo de polvo
limo disuelto ceniza amarga
viviré en cada latido tuyo
sombra de sombras resucitada.

Seré la sed voraz de tu boca
la huella terca de tus pisadas
el grito agudo de tus renunciadas
la cruz perenne de tus espaldas.
Mías la sangre de tus heridas
la sorda queja de tu garganta
la noche densa de tu congoja

la llama última de tu esperanza.

Todos los besos que no te diera
Quemarán vivos tu boca helada.
Me buscarás sin hallarme nunca.
Nudo de sangre. Fuente cegada.
Y he de morirme de doble muerte
cuando la tierra cubra tu cara.

Ana María Martínez Sagi, *Laberinto de presencias* (1969:191)
De *Amor Perdido* (1933-1938)

ÍBAMOS DE LA MANO

Íbamos de la mano
por el bosque aromado de espliegos y tomillos.
Íbamos de la mano:
era claro el camino.
Tarde de primavera.
Rosado el mar tranquilo.
Íbamos de la mano las bocas silenciosas.
No se oía más ruido
que el del mar y la brisa los últimos reflejos
del sol incendiaban las copas de los pinos.
Nuestras sombras unidas
pasaban con sigilo.
-El verde de tus ojos
era sereno y limpio-.
No sé si tú sentías el calor de mi mano
la gracia milagrosa de aquel contacto íntimo.

Tu voz quebró el silencio: <<¿En qué piensas, pequeña?>>
-Cruzó una gaviota por el cielo encendido-.
Yo te miré los ojos que ya amé en otro mundo
y algo breve y muy dulce te murmuré al oído.
Besaste tú mi mano.

Luego la noche vino.

Ana María Martínez Sagi, "La voz sola" (2000:568)
Suprimido de *Inquietud* (1932) e incorporado a *La voz sola* (1969)

INVÉNTAME

Invéntame otra vez un mundo prodigioso
surgido de tus manos como ramo de estrellas.
Invéntame palabras carbúnculos fulgentes
Para encenderme el alma deshabitada y yerta.

Invéntame otras playas y puertos venturosos.
El sortilegio intenso de otro claro nocturno
el palpitar demente de aquel corazón joven

la inocencia dichosa de mi cuerpo desnudo.

Invéntame otros brazos para acuñar mi sueño
la canción embrujada de otro mar luminoso
la ternura extasiada la caricia imborrable
y el amor delirante que triunfa en mis ojos.

Invéntame otras islas doradas y remotas
otras raíces nuevas y otros nudos de sangre.
Y un nombre breve en el que yo me reconozca
cuando tu voz de antaño nuevamente me llame.

Invéntame remansos compasivos de olvido.
Faros fieles y alertas bajo el azul del cielo.
¡Que ya no sé crearme espejismos piadosos
ni esperanzas mentidas para seguir viviendo!

Ana María Martínez Sagi, "La voz sola" (2000:571).
De *La voz sola* (1969)

TU ROSTRO

Pacientemente sí.
Porfiadamente sí.
En mármoles de olvido
en bronces de congoja
en granitos de ausencia
día tras día noche
tras noche con dulzura
he labrado tu rostro.
Tu rostro que inventé
hoy pervive en mis ojos
va siguiendo mis pasos
hasta borrar el tiempo
hasta velar mi nombre
hasta cubrir las islas
de luz de la memoria.

Amorosamente sí.
Angustiadamente sí:
he labrado tu rostro.
Traspuse pavorosas vorágines de gritos
derribé cordilleras
descendí por los anchos
océanos secretos
descorriendo el cerrojo de las noches hostiles
del ansia adormecida
de mi voz ahogada
en canteras de angustia.
Aurora tras aurora.

Ocaso tras ocaso.
Ni demente ni cuerda:
así labré tu rostro.

¡Y nadie lo descubre
vibrando entre mis manos!
¡Oh rostro conquistado!
Ardiente quemadura.
Grito tenso del sueño.
Fiel herida del alma.
¡Estatua de fulgor
que no podrás robarme!

Ana María Martínez Sagi, "La voz sola" (2000:573)
De *La voz sola* (1969)

6.3. Carmen Conde

SINO

Este ser cae en ti como agua en una campana.

El contacto con este ser es para tu cuerpo lo que al lumbre para la plata.

La posesión de tu alma es para este ser como la de la tierra para la raíz.

¿Qué puedes hacer tú si no es pertenecerle igual que el zumo a la naranja, la sangre a la arteria, el éxtasis al delirio?

Arráncate, si puedes, esta espada que te atraviesa como si te hincara las brasas del viviente dolor.

SINO

Avidez, porosidad.

Por tu cuerpo poroso y ávido circula la enriquecida sangre que te aumenta mi sangre.

¡Quién te cerrara esas bocas ardientes de tu piel con la llama de mi espíritu, habitante tuyo eterno!

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:148)

De *Sostenido Ensueño* (1938).

PAISAJE

Esta voz es, exactamente, *mi voz*. Para mí es paseo de chopos dorados en otoño y de cipreses en primavera. Tiene agua ligera y una densidad tan apretada y caliente, que se empaña el alma que hay suya en mi alma, igual que el vaso claro con el agua fría.

Tiene noche con desolado misterio y amanecer de unanimidad táctil. Refleja los tonos ardorosos del Poniente y es mágico compás de los astros en una eternidad de sol.

Cuando la oigo ajena, entera me recorre, devolviéndome una copiosa vida consciente. Y si mía, ¡a qué celeste azul me lleva su vértigo! Aunque me engañare, creería en ella.

Sólo en la vida se halla un rostro que es la suma de todos los paisajes. Y una voz que es por sí toda la gracia del sonido.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:148)

De *Sostenido Ensueño* (1938)

IFACH: DECLAMACIÓN

Esta caliente multitud de aguas que fecunda tus raíces, amante de la continuidad del verde mar y traspasada a tierra, me ha cogido entre sus brazos para conocimiento eterno de mi cuerpo terrenal y de mi alma abierta en espacios.

Ir por tu agua, mano derecha que enciende azules morenos y azules inocentes como palomas blancas; por tu espalda de abismo con posibles gritos de barcos arrebatados en hermosura; por tu costado de veleros anclados en las viejas cartas de marear, donde aprendieron los griegos este camino con ansia de nubes, donde yo, amante, ardo en música continua de alegría.

Bien sé que tu mismo suelo de mar, atravesado por peces que llegan desde Sicilia, sabe de otras orillas que plantas yodadas se adaptan para asegurarle a la tierra su entrega. Mas ¡cuánto mejor que nadie podrás tú si te desprendes con alas decir allá

arriba de tu vuelo el cóncavo arder de los pies que se te ajustaron sosteniendo cuerpos que, cual el mío, llevaban ojos eléctricos de maravilla!

Tú sabes de las plantas alígeras, que son sobre tu carne una brisa de danza, y que suben, suben, bailando tu aire; y con ellas tu tierra se alivia del peso mineral de tu figura. Tú sabes de unos pies ágiles, pero posesivos de lo que hollan, ascendiéndote para desde ti ser dueños de todos los caminos calientes de tus aguas llenas de sabiduría... Y de los pies que gravitan de tan oscuro modo, que a cada paso tú te hundías bajo ellos dejándote hoyos que sólo la dulce lluvia de la espuma colmaba de blancor.

Yo quiero, Ifach, ceñirte mis pies, que no vacilarán jamás por sus senderos y trasvasarte mi recién nacida sangre de amor, incorporándome tu altiva serenidad de torreón de los azules.

¿Qué pueden saber aquellos a cuya oreja no han llegado tus caracolas de esta fe que realza mi alma y la hace hialina y la turba de nubes contorneadas de oro, y la hierde del gozo que sólo tu antigüor de pastor de distancias sabe interpretar como un dios?

Suben los siglos amantes y te enriquecen con fortuna de olivos y de almendros, con el tesoro de plata gritadora de las barcas repletas de peces. Vienen los hombres azuleando sorpresa en sus ojos fatigados de tierra llana, y se te acercan las mujeres más sensibles para esta única sagrada posesión de tu verticalidad sobre el mar.

Pero sólo yo estoy, humilde de los dones más visibles, pequeña y latida en oleadas de éxtasis, aquí, presta como nadie nunca a sentirte en todo el mágico volumen que, siendo inmenso, cabe en mi alma sin cuerpo posible que la limite.

Y es por ello que tu sal y tu yodo, y tu sonrisa de poderío, serán siempre mi mayor tesoro. Y yo el tuyo, menos poderoso, pero ardiente voz que te cante. Porque cantarte será ir con mi amor y mi delirio en hondo calado posesivo, ¡contigo, Ifach!, por el camino espeso de vides, que es la eternidad tuya.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:149)
De *Sostenido Ensueño* (1938)

IFACH: CANCIÓN PARA SUICIDAS DE AMOR

No temas, te dice el mar. No temas por tu razón, que yo te quemo porque para mí todos los cuerpos son algas. Detrás de ti está la tierra, que también es mía, que también poseo yo. Si acude tu oído a este suelo, y aun a la montaña horadada para el paso del viento, me seguirás oyendo latir poseyéndola. Y delante de ti estoy. Entrégateme. Confía en mi densidad. Te sostendré con un pecho enérgicamente blando.

Sé muy bien qué piensas mientras me miras...

¡Sí, soy profundo, sí! Tanto, que yo mismo me ignoro porque debajo de mí ya no tengo ojos que me señalen mis propias galerías de cristalinos corales rosa y de pólipos nacarados. Noticia de mis suelos me la darás tú precisamente cuando te deje ir a lo hondo mío después de dorarte y atravesarte de espumas... El sol, por quien existe el mundo que te preocupa, ya no extasía a los seres de mi entraña; hay una profunda silenciosa oscuridad para que tu voz la recorra alumbrándonos de palabras. Mas ¡no digas la palabra fatídica que te zumba ahora la sangre! Yo soy reposo, yo soy quietud; me muevo como tu madre te movía en su vientre; y soy ronco por fuera cuando no te llamo. Pero mi voz está hecha de círculos hipnóticos a los que nada turbará jamás. Tú eres un ser atormentado mientras me escuchas; acabarás sonriendo en ondas mágicas bajo el remoto esplendor del cielo inmóvil.

En mí no se descansa. El sino del mar es sostener la ebullición de la materia.

Enriquécenos. Atesórate.

(Si oyes este clamor, ¡cuán lejos se queda tu roca con musgos ásperos!...)

Te busqué por entre cuantos se decían tú.

Te hallé entre los que te escondían. Contigo creí que era posible todo: Dios, los astros y el sueño.

¿Qué telas fueron vestidas a tus miembros, tan estrechas y mojadas que al desnudarte arranco tu piel?

Y te me quedas en carne viva sufriente, llorándome a gritos mi cáustica violencia que te cortó de aquellos y no te logra purificar conmigo.

Ayúdame, ayudándote. Por lo que soñamos, creímos, ¡no me dejes ir de ti con la fe trizada en el pálido corazón!

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:149)

De *Sostenido Ensueño* (1938)

DESDE LO OSCURO

Entrégate, dicen en torno tuyo; pero no sabes quién habla.

Entrégate a la fuerza sombría a quien temen tus noches; a la desconocida llamarada en que el silencio mueve sus piernas de basalto. No resistas, pues es inútil, y sabrás por fin quién hay detrás de tu cabeza cuando se te hace el vacío contra la espalda. Entregarse es serse fiel y ser fiel.

(Una mueve, sí, el alma en todos los horizontes sin obtener otra claridad que el oscuro mandato resonándolos inmenso... Entonces es que, inexorablemente, hay que morir).

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:152)

De *Sostenido Ensueño* (1938)

SOBRE LA MUERTE

Como la noche se empapa de silencio y el sonido se hundió ya entre algodones, mi corazón se desnuda puro y entero, fruta de anhelo en abrazo al anhelo. Me dejará sola y entregada el abrazo que me apaga el mundo y el pecho por quien me enciendo, inesperada aurora. Mi soledad será anticipo del eterno ir por la vida sin corazón.

Duelen las tiernas espaldas de la tierra, reclavada de explosiones. Caminando seguro se acerca, tras el horror de la guerra, un tedio inmenso... ¡Tan redonda alegría vital era la que yo traía!

Mas esta noche, que conduciré siempre apagada, carbón de hielo en mis arterias, me dice de eternidades solitarias que nadie me niega.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:153)

De *Sostenido Ensueño* (1938)

LUNA CERCA DEL MAR

Y sólo con mi soledad la esclarecida sien fría del cielo apretado de luna. Solitaria blancura que late ardorosas vigiliadas; orto de pasión en que mi alma sale de ella y se contempla esparcida por la noche como una lumbre ensanchada y débil.

¿Quién -¿eres tú?- oye mi voz honda, de musgos, raíces del misterio que mueve dentro de la noche su silencio de luna en flor?

¿Quién –¿no eres tú?- viene con su cuerpo caliente, tallo y fruto de ternura, aquí junto a mi soledad?

¡Ah loca presencia blanca que anduviste por mares que presentían poetas vigilantes!
¡Ah luna de lunas frías, solas, y vosotras en mitad de la noche sin fin que me desnute!

¿Eres tú quien me arrebatas mi luna de entre los ojos en ardor que la devuelvan intacta y límpida al paraíso de donde tú y yo cogemos el silencio de nuestro ensueño?

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:154)
De *Sostenido Ensueño* (1938)

DESEO

Se reparte la luna en el mundo. Esta noche de luna es de todos, menos mía. Yo la tengo, en memoria de años suyos y míos, encerrada en el cubo de mi cuarto solitario. ¿Cómo podemos faltarnos si para su lumbre no hay cuerpo como mío de nieve ni ojos tan volcados a su claror, y para mi alma ninguna garganta puede dar mejor respiro que ella?

Así era.

Mas esta madrugada soy más sola que nunca y mi soledad no acabará en gozo. Todo lo dejé atrás, todo lo perdí conscientemente. Libre y mía acudí a este cerrado recinto, a donde ella no llega... Me la nombran afuera, ajena, vaciada en almohadas y en ríos, en espejos y en ventanas por donde no voy yo con ella.

¡Luna que soñé mía siempre, igual que mía en mi ilusión y en deseo! ¿Quién te nombra si yo no tengo tu presencia perenne, si me falta tu corporeidad, si eres de otros y me tienes amante sola tuya, viva, joven, en donde no me respiras ni te respiro?

¡Si la noche tuviera piedad de mi sumisa boca que sombras bebe!... ¡Qué espléndido el planeta de sus nueve lunas mellizas, resplandeciendo sólo para mí!

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:156)
De *Sostenido Ensueño* (1938)

EL ESCORIAL

I

Unísona unidad compacta. Bajo retumbante que las montañas sostienen. Trazado indeleble en la abierta llanura. La luz que te señala en las noches de fuegos, revela tu arquitectura a la Toledo del alfange líquido.

¿Quién, si no tiene un alma oceánica, puede resistirte el frente a frente, desnudos los dos de ternuras, en hispídos inviernos como los tuyos?

He puesto mis manos sobre tu roca amartillada, domada, hecha carmen de ardores, y nos hemos trasvasado el calor que nada ni nadie apaga.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007), p. 1027
De *Mío* (1941)

EL ESCORIAL

IV

Esto es mío.

Cada uno puede ir a coger aquello que yo no le quitaré nunca. Solamente esto es mío.

Id adonde las cosas tienen tres dimensiones. Contad con el tiempo, con el espacio, con la profundidad. Mi pertenencia se inscribe en un aire que no puede respirarse sin licencia de Dios.

Mío es el sí, mías son las palabras que os obligan a recuperaros y a miraros extraños de merecerme.

Es mío lo que elijo. Aparto de la multitud un ser y ya no se me va del corazón. Sumiso y dulce me da el suyo, porque siente –sin entender el misterio- que cumple con Dios al venir conmigo.

¿Cuál de esos que van y vienen por cosas, buscando compañía para su angustia, podría quitarme lo que es mío?

Todo, lo que nadie ve, lo que ni se oye ni se toca, es mío. Y yo os doy a mí, quien todo lo posee, para que viváis en el Sí.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:190)

De *Mío* (1941)

EL ESCORIAL

VII

Temo levantaros más arriba del aire que podéis respirar. Encender ante vosotros lumbres cuyos vértigos os abrasen. Deciros palabras de las que asordan porque son golpazos de sangre. Aproximarme a vosotros y que vuestros cuerpos desfallezcan con mi contacto. Desvelaros, si dormíais. Haceros soñar lo que nunca, si no es por mí, convertiríais en realidad mágica.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:190)

De *Mío* (1941)

EL ESCORIAL

XI

Te quiero porque tiembla mi cintura entre tus brazos. Me gustan tu olor áspero, tu viento salvaje, tu carne estremecida de inesperadas corrientes; la serenidad exterior de tu traza y el arrebatado apasionamiento que escondes.

He sido tuya como sólo se es del que nos da hijo. Me has ordenado las prisas, corregido los impulsos; tu solemnidad me hizo soñar siendo señora de mí misma.

Nada me importan tus transeúntes, ni siquiera tus muertos entroncados con la Historia...

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:191)

De *Mío* (1941)

PRIMAVERA

Encuentras mi sonrisa en tu cintura,
flor de la esbelta rama.
Mi gozo de empezar por ti el bosque,
celestes criaturas que me aclaman.

Te ríes con mis manos en tu cuerpo,
agua que brincas la montaña.
Con un manto de núbiles tersuras
me envuelves, te derramas.

De collares de voces me cercáis,
aves de pluma muy temprana,
porque canten delgadas avenidas
el frescor y la fiesta de las alas.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:204)
De *Ansia de la gracia* (1945)

ENTREGA

Guardaré mi voz en un pozo de lumbre
y será crepúsculo toda la vida.

Ya girarán más leves los cuchillos
porque no encontrarán dónde herirme.
Erguida de rocíos negros,
para ti cantaré.

¡Que no me busquen los sin vista,
que no me llamen los ahogados,
que no me sientan los que huyo!

A mi soledad de reflejos,
amor,
sólo tú.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:205)
De *Ansia de la gracia* (1945)

INQUIETUD

¿Dónde se guarda la estrella mía,
mi cristal de amor?

La noche me niega su torso de aurora
y vamos extrañas, desprendidas,
sin coincidir jamás.

¿Para qué, si a nada le soy amor,
soy yo amor en lo desconocido mío?

Y esta ternura que ciñe mis hombros,
que entolda el oro de mi corazón.
¿Para qué, si estoy buscando el agua
y sólo conozco el eco de la fuente?

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:205)
De *Ansia de la gracia* (1945)

LO INFINITO

Tú vives en el Albra.
Los pájaros te aclaman.
De túnicas de aves te viste la alegría.
¡Qué aurora la que exaltas!
¡Qué noble luz la tuya!
Te escuchan las mañanas y las noches
porque eres como un río,
porque eres como un corzo.

Sentirte a ti que pasas
rozándome las rosas y los ayes...
Doler en tus rodillas, estrujada
por riscos y malezas...

Y que un céfiro de alondras venga dulce,
que tú llegues aventando mis heridas...
Ser mujer y tuya, ¡qué inefable
fundirse la conciencia entre tus brazos!

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:206)
De *Ansia de la gracia* (1945)

ASALTO

¡Tan segura que iba!
¿Por qué me he detenido súbitamente hoy
para mirarme hostil
en el espejo triste de la conciencia
y me he encontrado pobre,
tan mísera que carezco
de un solo día plácido para cantarte, Vida?

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:210)
De *Ansia de la gracia* (1945)

EN EL PRINCIPIO

Se suceden las formas,
Un prodigio de luz y de color me habita.
En mi alma se mueven
grandes mundos que buscan su palabra
para llamarse algo y no sólo materia.
¡Nombres quieren los sueños!
Música, amarillos y rosa, un céfiro blando
son mientras no son fuera de mí.
Medito, y la conciencia elude
la concreta criatura del llamarles algo.
¡Lucha sin descanso en mi callada
ignorancia del llamar perfecto!
¿Por qué los sueños quieren tomar parte del mundo
si cuando son presencias sin contorno
alivian tanto al alma?
Ser donde yo soy, con un nombre:
árbol, libro, calle con musgo en las piedras...
¿Y lo que es eso mismo, pero no se ve nunca;
lo que es el árbol todo, pero no son las hojas,
ni los pájaros que cantan en sus límites verdes?
¡Qué tortura es llamar!
¿No quieren los fantasmas seguir siendo fantasmas?
Me poblaría de ellos siempre; aquello
que los desnuda para hacerlos cosas me aterra.
¡Una niebla delgada entre el mundo y mis ojos;
un silencio de exactitudes, un cielo
sin arcos que sostengan la bóveda
de la verdad con nombre fijo!
Me voy quedando sola en este mundo,
porque en el otro crecen mis amigos eternos.
Son todos los que antes gimieron por dar nombre
al universo ávido que trabaja en mi alma
buscándose una salida, emergencia concreta.
Prefiero sonreír callada, descalzar mi memoria.
A pesar de los llantos oscuros
y de que cada noche bajan a mis labios
palabras ya maduras que pudieran ser nombres...
¡No llamar, no cercar, no destruir la eterna
sucesión de las formas inmersas en la Nada!

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:213)
De *Ansia de la gracia* (1945)

PRIMER AMOR

¡Qué sorpresa tu cuerpo, qué inefable vehemencia!
Ser todo esto tuyo, poder gozar de todo

sin haberlo soñado; sin que nunca
un ligero esperar prometiera la dicha.
Esta dicha de fuego que vacía tu testa,
que te empuja de espaldas,
te derriba a un abismo
que no tiene medida ni fondo.
¡Abismo y sólo abismo
de ti hasta la muerte!
¡Tus brazos!
Son tus brazos los mismos de otros días,
y tiemblan y se cierran en torno de su cuerpo.
Tu pecho, el que suspira, ajeno, estremecido
de cosas que tú ignoras,
de mundos que lo mueven...
¡Oh pecho de tu cuerpo, tan firme y tan sensible
que un vaho lo pone turbio
y un beso le traspasa!
¡Si nunca nadie dijo que así se amaba tanto!
¿Podías tú esperar que ardieran tus cabellos,
que toda cuanto eres cayeras como lumbre
en un grito sin cifra,
desde una cordillera gritada por la aurora?

¿Ceniza tú algún día? ¿Ceniza esta locura
que estrenas con la vida recién brotada al mundo?
¡Tú no te acabas nunca, tú no te apagas nunca!
Aquí tenéis la lumbre, la que lo coge todo
para quemar el cielo subiéndole la tierra.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:214)
De *Ansia de la gracia* (1945)

No quiero que te crean sin lucha, porque afrontas
la dura realidad que clava sus centellas
en esa pobre alma que nunca se arrepiente
de amar en la distancia y huir en lo cercano.

Tú cuentas con tu ser. Yo sé que existes y eres;
que sufres por saberlo. No importa que otros sepan
y callen; y retuerzan, si hablan, tu ventura
de ser tan solitaria y eterna y fugitiva.

Escúchales si dicen que el mundo es una historia
contada a los atentos en ir volviendo hojas...
¿Qué vas a contestarles, tan ciegos en su empeño
de no escribir la vida, de oírla desde fuera?

La vida se cincela con lágrimas que abrasan,
con fríos desengaños y hambres de infinito.

La vida no es pasado; la vida, si es el hoy
es tiempo que se acerca cubriendo las distancias.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:445)
De *En un mundo de fugitivos* (1960)

FATALIDAD

Caer en una trampa, no intentar evadirse
porque a narcisos huele su música de flores.

Así, noches de insomnio, largas tardes de ira,
mañanas sin control, alentando esperanza
que nunca se resigna a detener el duelo,
tampoco el llanto oscuro invisible o cansado.

Ávida es la trampa que el cuerpo aprisiona,
delirantísima trampa que todo lo consume.
Ay, si le dijeran que su libertad huiría,
a veces voluntaria y siempre fatalmente.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:1027)
De *Desde Nunca* (1982)

CERTIDUMBRE

Espero que me nombres, un momento
para escuchar solamente tu voz.
Si dices... Lo que dices es tan tuyo
que a mí no me integra...
Hablas de crear esto o aquello
que al fin no irás a hacer.
Oigo convencida de tu ansia
de tener y vivirlo todo.
Es atroz no escuchar que lo tuyo
nunca será mío; que no serás de mí
como quisiera.
Y no debo escapar de la emboscada
que el destino me hizo. Segura
la consumación de mi existencia
es tangencial a la tuya.
¿De dónde es el amor; por qué se siente
palpitándose oscuro...?
Tú no sabes y si sabes te lo callas
que yo era otro ser, que era
un pedazo de tierra que nunca
dejó que el viento lo sembrara.
Semillas tú le echaste con usura
sin esperar que arraigaran...

Habla cuanto quieras, habla y dime
todo lo que dices, tan lejano
de abarcarme contigo.

Carmen Conde, *Poesía completa* (2007:1027)
De *Desde Nunca* (1982)

6.4. Índice de poemas

LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL	... 54
Madrigal de ausencia	... 54
Motivos Triunfales	... 55
Motivos Galantes	... 55
Crepúsculo sensual	... 56
Poema en el agua	... 57
Elegía interior	... 57
Hora	... 58
Ayer	... 58
ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI	... 60
Canto a la inquietud	... 60
La defensa	... 60
Cansancio	... 61
Tortura	... 61
Liberación	... 62
Mi derrota	... 63
Elisabeth Mulder	... 63
Mis cantos	... 64
La despedida	... 65
Confesión	... 65
Desaliento	... 66
Canto al dolor	... 67
Puerto de Alcudia	... 68
El beso	... 68
Lo imborrable	... 69
Por opacas galerías	... 69
Fusión	... 70
Rencor	... 71
El deseo	... 71
Cuando...	... 72
Íbamos de la mano	... 73
Invéntame	... 73
Tu rostro	... 74
CARMEN CONDE	... 76
Sino	... 76
Paisaje	... 76
Ifach: Declamación	... 76
Ifach: Canción para suicidas de amor	... 77
Desde lo oscuro	... 78
Sobre la muerte	... 78
Luna cerca del mar	... 78
Deseo	... 79
El Escorial I	... 79
El Escorial IV	... 80
El Escorial VII	... 80
El Escorial XI	... 80
Primavera	... 81
Entrega	... 81

Inquietud	... 81
Lo infinito	... 82
Asalto	... 82
En el principio	... 83
Primer Amor	... 83
Poesía sin título (de <i>En un mundo de fugitivos</i>)	... 84
Fatalidad	... 85
Certidumbre	... 85