

**CONFLICTO DE IDENTIDAD: INDEFINICIÓN
SEXUAL EN TRES POETAS DE LA EDAD DE PLATA**

**IDENTITY CONFLICT: SEXUAL UNCERTAINTY IN THREE
FEMALE POETS OF THE SPANISH SILVER AGE**

Marta GÓMEZ GARRIDO

Universidad Complutense de Madrid
m.gomezgarrido@gmail.com

Resumen: Artículo sobre la presencia de un conflicto identitario relacionado con el género en la obra de tres poetas de la llamada Edad de Plata Española: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Carmen Conde.

Abstract: Article about the existence of a gender-related identity conflict in three female poets of the Silver Age of Spanish Literature: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi and Carmen Conde.

Palabras clave: Carmen Conde. Ana María Martínez Sagi. Lucía Sánchez Saornil. Poesía española contemporánea. Estudios *Queer*.

Key Words: Carmen Conde. Ana María Martínez Sagi. Lucía Sánchez Saornil. Queer Studies. Spanish Contemporary Poetry.

*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 Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), Ana María Martínez Sagi (1907-2000) y Carmen Conde (1907-1996) tuvieron en común algo más que ser mujeres y poetas: existe en su obra, como vamos a tratar de demostrar, cierta indefinición sexual. Cuando hablamos de indefinición nos referimos a la falta de concreción de rasgos sexuados, tanto en el yo lírico como en el ser amado, en las composiciones de estas tres autoras, seleccionadas por haber tenido experiencias vitales homosexuales, si bien en el artículo no entraremos a juzgar este aspecto ni caeremos en el simple cotilleo, sino que buscaremos el rastro de esa ambigüedad en sus textos.

A principios del siglo XX aparece una nueva comprensión del ser humano a raíz de las publicaciones de los trabajos de Sigmund Freud. 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.

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, 1922: 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.

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 lla-

ma *abyección*, provocada por la cultura dominante. 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 poetas. 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 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).

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. En su discurso 75, denominado *El interés del psicoanálisis para la estética*, Freud 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 pri-

mariamente 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). 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 *preconsciente* —aquello que es capaz de volverse consciente fácilmente y en situaciones usuales (Kris, 1964: 125)—. Para él 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, es decir, que para Ernst Kris el artista sí es consciente de aquello que se intenta reprimir. 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 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).

1. EL NACIMIENTO DE UN MODELO LÍRICO: AUTOBIOGRAFÍA Y GENDER THEORY

Los textos autobiográficos¹ han cobrado una importancia creciente en los últimos años, como señala Dolores Romero López «nadie cuestiona hoy en día que la lírica moderna comienza con el reconocimiento de lo autobiográfico» (2000: 546). A través de este género los autores no sólo dan rienda suelta a su necesidad de comunicar parte de lo que son, sino que también abren una brecha en el canon establecido hasta el momento, creando un conjunto de textos diferenciable por los rasgos de sus autores, estableciendo una diferenciación en base a su identidad. En esta idea coinciden Dolores Romero, quien sostiene que en la lírica de los últimos años aparece un yo au-

¹ Incluimos la poesía dentro de los textos autobiográficos, a pesar de no haber estado presente en las primeras definiciones del género porque, como afirma el investigador José Romera Castillo, “el discurso autobiográfico, desde la óptica de las formas lingüísticas, puede tener los mismos rasgos de lengua y de estilo que cualquier texto narrativo y que, asimismo, puede estar escrito en prosa o en verso” (2006: 26), dado que la poesía es un género que permite una gran subjetividad y a través del que muchos escritores han plasmado sus emociones e incluso sus vivencias.

tobiográfico cuyo ulterior deseo es la ruptura con el canon heredado, y Mercedes Alcalá Galán, que señala en «Las trampas de la memoria y la poesía autobiográfica de mujeres (1980-99)» que «existen en la obra de las poetisas de hoy unos acentos peculiares en la construcción de la identidad mediante la creación poética, y que esta leve impronta nace precisamente del relevante hecho de ser escritura de mujeres» (2000: 133), aunque Alcalá Galán precisa que no es que exista una diferencia concreta en la forma de escribir de hombres y mujeres, sino que «esta identidad, basada en el género, parte no de una diferencia esencial entre unos y otras sino de las distintas circunstancias bajo las cuales varones y mujeres acceden activamente a la configuración de la cultura» (2000: 137).

El papel que juega la sociedad en todo lo que al sexo concierne es sobresaliente. 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, 2005: 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.

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). 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).

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*², cuyas reclamaciones se deslizarán desde el planteamiento de la noción misma de género al rechazo del *hetero-centrismo*, sustento de la cultura heterosexual. 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).

2. 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. La Edad de Plata se ha venido planteando como un periodo de transformación y ruptura en lo científico, en lo tecnológico en lo cultural. José-Carlos Mainer afirma que los vanguardistas fueron «los beneficiarios de aquel tirón de modernidad que sufría el país aún bajo el deteriorado corsé del antiguo régimen» (2009: 244). 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. Además, de la misma ma-

² Los estudios de género se han conformado como un campo de estudio interdisciplinario que analiza la raza, la etnia, la sexualidad y la ubicación.

nera 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).

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. 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. 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» (1996: 39):

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

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, 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.

En el artículo «La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX» María del Carmen Simón Palmer (1989) 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. En última instancia, como bien afirma la investigadora 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 y 70 cuando comienza a hacerse visible. 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 y poeta 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» (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»³ (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 los siguientes elementos:

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:

³ Traducción propia.

*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.*

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.

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.

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 Amanda Junquera con quien Carmen Conde visitó el Ifach.

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 ese 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.

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 can-

tividad de «alusiones codificadas» (1999: 13). 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 poetas compartían los mismos referentes poéticos que sus contemporáneos» (2010: 63).

Este código común adquiere especial relevancia en estas poetas 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 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 cons-

⁴ 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).

tituir una ontología⁴ 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. 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».

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). 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 le 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», que se puede interpretar en el sentido de buscar esa luz en la oscuridad.

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».

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). 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 poemas en los

que la luz equivale a la lucha contra sus pensamientos e inquietudes y estos a la oscuridad, como 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!».

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!». 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).

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 secreto como ya hemos visto, por ello las autoras intentan gritar su amor, pero se encuentran con la incomprensión. Este aislamiento se observa, 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...».

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 en «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».

En las poesías de Carmen Conde también encontramos el silencio, aunque su caso es especial porque no sólo remarca la 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.

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 está sólo seco y árido, sino yermo.

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».

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».

Otra de las metáforas que nos encontramos con asiduidad son los espejos. Éstos muestran 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: «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.

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 que 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» (1985: 1), aún más en aquellos casos en los que se desea algo prohibido. La presencia de la palabra *inquietud* es también muy re-

petitiva 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 «infernala», 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».

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 presentes, 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. 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 «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 quemó 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».

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).

Los ojos ocupan también un lugar importante en las composiciones. «-El verde de tus ojos / era sereno y limpio-», concreta Sagi en «Íbamos de la mano» (2000: 568), mientras que Carmen Conde afirma en «Paisaje» (2007: 148-149) que «Sólo en la vida se halla un rostro que es la suma de todos los paisajes».

Tanto el perfume como las flores aparecen en los poemas 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.

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».

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, aunque, 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).

La luna es 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?».

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?».

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.

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 fue-

ra 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALÁ GALÁN, M. (2000). «Las trampas de la memoria y la poesía autobiográfica de mujeres (1980-99)». En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 133-142. Madrid: Visor Libros.
- BECKER, U. (2009). *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing.
- BENVENISTE, É. (1972). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2009). *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*. Madrid: Horas y Horas.
- CIRLOT, J. (2006). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CONDE, C. (2007). *Poesía completa*, edición y prólogo de Emilio Miró. Madrid: Castalia.
- DE BEAUVOIR, S. (1983). *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Buenos aires: Siglo Veinte.
- DE VILLENA, L. A. (2002). *Amores iguales. Antología de la poesía gay y lesbica*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- EISENBERG, D. (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.), 1-21. Westport, CT: Greenwood.
- ERIBON, D. (2004). *Insult and the Making of the Gay Self*. Durham: Duke University Press.
- FOUCAULT, M. (2005). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- FREUD, S. (1922). *Obras completas de Sigmund Freud. V. 1, Psicopatología*

- de la vida cotidiana*, con prólogo de José Ortega y Gasset. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1979a). *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de la neurosis*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1979b). *La moral sexual cultural y la nerviosidad moderna*. En *Obras Completas*, t. IX. Buenos Aires: Amorrortu.
- (2003). *Obras completas. Tomo II, Ensayos XXVI al XCVII: (1905-1915[1917])*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- HUTCHEON, L. (2002). «Preface». En *Rethinking Literary History: a Dialogue on Theory*, Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), i-xiii. New York: Oxford University Press.
- KRIS, E. (1964). *Psicoanálisis del arte y del artista*. Buenos Aires: Paidós.
- KRISTEVA, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora en colaboración con Siglo XXI Editores.
- LANDMAN, P. (1999). *Freud*. Madrid: Ediciones Istmo.
- MAINER, J.-C. (2009). *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MANDRELL, J. (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.), 211-230. Madrid: Visor Libros.
- MARTÍN CASARES, A. (2006). *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (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, 541-578. Barcelona: Planeta.
- MCDOWELL, L. y LINARES, P. (2000). *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- MERLO, Ph. (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

- REDONDO GOICOECHEA, A. (2009). *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI.
- ROMERA CASTILLO, J. (2006). «Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en España». En su obra, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, 19-36. Madrid: Visor Libros.
- ROMERO LÓPEZ, D. (2000). «Conflicto entre identidades o ¿cómo se generan los modelos líricos?». En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 545-554. Madrid: Visor Libros.
- SAHUQUILLO, Á. (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, J. (1986). *Salvat Universal. Diccionario Enciclopédico*, vol. 15. Barcelona: Salvat Editores.
- SÁNCHEZ-BARRANCO, A. y VALLEJO, R. (2005). «Ortega y Gasset, la psicología y el psicoanálisis». *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* XXV.95, julio/septiembre, 121-137.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (1996). *Poesía*, introducción y edición de Rosa María Martín Casamitjana. Valencia: Pre-Textos.
- SIMÓN PALMER, C. (1989). «La ocultación de la propia personalidad en las escritoras del siglo XIX». En *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, S. Neumeister (ed.), II, 91-97. Frankfurt: Vervuet Verlag.
- STOLLER, R. (1989). *Masculin ou féminin?* Paris: Presses Universitaires de France.
- TODA, M. et. al. (1995-96). «Introducción». *Stylística. Revista Internacional de Estudios Estilísticos y Culturales* 4, 4-7.
- WRIGHT, E. (1985). *Psicoanálisis y crítica cultural*. Buenos Aires: Per Abbat.

Recibido el 24 de febrero de 2012.

Aceptado el 28 de septiembre de 2012.