



Facultat de Lletres

Grado en FILOLOGÍA HISPÁNICA
(LLENGUA I LITERATURA ESPANYOLES)

TRABAJO FINAL DE GRADO

LAS HIJAS DE SAFO AMAN CON Ñ

*Estudio de la obra poética sáfica de Lucía Sánchez Saornil
y Cristina Peri Rossi.*

Presentado por:

PAULA TRABUCCHELLI DÍAZ

Tutora del trabajo:

LARA VILÀ TOMAS

Curso académico: 2019-2023

LAS HIJAS DE SAFO AMAN CON Ñ

ESTUDIO DE LA OBRA POÉTICA SÁFICA
DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL
Y CRISTINA PERI ROSSI

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer el amor y apoyo incondicional que me han brindado mis padres siempre. Brindo por los empujes constantes que mi abuela, allá donde esté, me ha proporcionado en este camino de formación académica que ella nunca pudo disfrutar. Por todas las autoras y artistas que han quedado relegadas a un segundo plano por un canon que mantiene un método de selección tradicional. Agradecer, por supuesto, a la tutora que ha estado supervisando este trabajo: Lara Vilà. Sus aportaciones siempre han sido una puerta abierta a una nueva perspectiva.

RESUMEN

En este presente trabajo final de grado se expondrá una propuesta teórica que reúne una base para analizar la siguiente poesía sáfica, una literatura que hoy en día no tiene un cuerpo investigador completo. Además, el aspecto histórico, social y cultural tendrán un papel decisivo en el análisis de las distintas obras, pues debemos de reconocer que mucha de esta literatura no objetaba algún interés en la intelectualidad de su época, ya fuese porque tuviésemos una autora o porque fuese de temática homosexual.

Además, se estudiará, de forma breve, los conceptos estilísticos y temáticos innovadores que aúnan estas obras poéticas pero que, por ser obras de autoría femenina, se han posicionado, desde un canon conservador, en un segundo plano. Además, se especificará el factor sáfico o lésbico de estos versos, pues esta característica suma una cierta importancia e interés en ellos por ser un revelador de identidad, desarrollo, estilo, temática y voz narrativa o poética totalmente inédito e innovador teniendo en cuenta la época de estudio escogida.

ABSTRACT

In this present final degree project, a theoretical proposal will be presented. This one itself will establish the foundations to analyze the future texts that, nowadays, do not have a complete research team or interest. In addition, the historical, social and cultural aspect will have a decisive role in the analysis of the different works, since we must recognize that most of this literature did not have any interest in the intellectuality of its time, either because we had a female author or because the narratives were gay themed.

Therefore, we will briefly study the different works in the Spanish poetry of the 20th century that combine new stylistic and thematic concepts. Because they are works of female authorship, they have been positioned by the conservatives away from the canon. In addition, the sapphic or lesbian factor of these texts will be specified, since this factor adds a certain importance and interest in those for being an innovative revealer of identity, development, style, theme and narrative or poetic voice having in mind the chosen study period.

ÍNDICE

Introducción	6
Prefacio:	9
Safo: el origen	9
CAPÍTULO I	
LA SAFÍSTICA:	
UNA PROPUESTA TEÓRICA	
Primera voz: prima et femina	14
Segunda voz: homocordis	15
Tercera voz: argenta	16
CAPÍTULO II	
LA POESÍA SÁFICA	
EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX	
Contexto histórico	17
La poeta de la anarquía	18
Introducción al modernismo	19
Época modernista de Saornil	21
Época ultraísta de Saornil	23
CAPÍTULO III	
LA POESÍA SÁFICA EN	
TERRITORIO LATINOAMERICANO	
Contexto histórico: la dictadura uruguaya	29
La influencia del exilio en Peri Rossi	30
Evoché: la identidad textual	32
CONCLUSIONES FINALES	
BIBLIOGRAFÍA	

INTRODUCCIÓN

Este trabajo recorrerá, brevemente, la historia poética femenina del siglo XX desde una perspectiva ignorada: de mujer a mujer. Se ahondará, principalmente, en el análisis de las obras más significativas de las figuras literarias seleccionadas: Lucía Sánchez Saornil y Cristina Peri Rossi.

Se explicarán, también, las diferentes formas de entender el lesbianismo por parte de las escritoras analizadas en este trabajo. Esto quedará reflejado en su forma de exteriorizar su orientación sexual a través de sus poemas. La investigación, por lo tanto, cubrirá dos partes: el primero, el contexto histórico, político y cultural de la poeta; el segundo, su obra analizada desde un punto de vista crítico, personal y safístico.

Este trabajo propone, asimismo, la defensa de la literatura producida por escritoras olvidadas o que quedaron sin reconocimiento en vida. Esta defensa también supone una reflexión sobre los parámetros, algo excluyentes, de los cánones literarios. Defender es también implicarse con una parte intrínseca de nuestra sociedad y que no tiene que estar por más tiempo en los rincones polvorientos de la historia. Nuestro mundo es cambiante y la literatura es una muestra evidente de este fenómeno. Es el latido que marca la mutación natural de las sociedades, un movimiento que no cesa, que suena, que irrumpe en el tradicionalismo para vertebrar los nuevos valores y las voluptuosas verdades que tiñen de libertad nuestra condición humana.

El primer capítulo resume varios conceptos que son imprescindibles para entender adecuadamente cómo funciona el yo lírico femenino con base lésbica. Para ejemplificar, se mostrará la forma en que se ha desarrollado una teoría, la safística, cuya explicación conforma la primera parte de este trabajo:

—*Dualidad en femenino*: el yo poético *prima et femina*¹ y el tú femenino. En esta sección, se describe esta nueva visión del yo poético, cada vez más asentado en nuestros días por el aumento de escritoras en el panorama literario, que se establece a partir de un umbral social e histórico. Es una voz femenina en boca de una escritora que se dirige, como amante o como confidente, a un tú femenino. Cabe mencionar que este tipo de textos configuran estereotipos típicos de la época en que se concibieron —altamente masculinos, pero eso no es un dato que pueda rebajar el valor de estas obras.

—*Atribuciones lésbicas a escritores masculinos*: se conecta esta característica con la anterior, en cierta medida, por el gran número de textos que podrían haber sido

¹ Concepto extraído de un trabajo personal que será expuesto en el primer capítulo. Su significado se asemeja a *primera y mujer*. Es una forma de universalizar el yo poético que representa una entidad femenina no tradicional.

objetos clave en esta investigación, que presenta a un autor masculino que trataría de recrear los pensamientos, sentimientos, palabras y acciones que pertenecerían, realmente, a una mujer lesbiana. A su vez, estos escritos suponen la estabilización de muchos estereotipos que ni siquiera corresponderían a la realidad. Sin embargo, al haber sido escrito por hombres en el marco de un pensamiento tradicionalista, muchas de las conductas establecidas por estos en sus obras han terminado proclamándose como verdad única como, por ejemplo, la necesidad de masculinizar las relaciones amorosas entre mujeres o la *desviación* que sufrían estas mismas mujeres como escape al cortejo heterosexual.

—*La ambigüedad literaria, fruto de la represión*: el hecho de que muchas mujeres viviesen en una época donde la homosexualidad estaba íntegramente vetada provocó que mucha de esta literatura cayese en una ambigüedad constante. Por un lado, reprimir la propia orientación sexual incrementa la posibilidad de utilizar métodos de supervivencia en un entorno tradicional. Por eso, es recurrente que muchas autoras nieguen su homosexualidad y también la nieguen en su literatura.

—*Los rasgos formales y estilísticos de esta literatura*: aquí se valorará, desde una perspectiva menos social y más literaria, los aspectos fundamentales de estas obras. Se utilizará el análisis poético como medio para explicar las poesías.

El segundo bloque, que constituye el segundo capítulo, es una exposición del safismo peninsular del siglo XX y se estructuraría partiendo del contexto histórico, una subdivisión de entre el contexto histórico, una ligera biografía y una extensa explicación poética de la obra de Lucía Sánchez Saornil. La estructura quedaría de la siguiente manera:

—*contexto histórico*: se analizará el desarrollo de esta literatura en el ámbito cronológico del siglo XX. Por lo tanto, en este apartado se explicará, de forma breve, el contexto histórico y la estructura social y política de la época. Nos encontramos, por lo tanto, en tiempos de transición, tanto literariamente como históricamente. La Primera Guerra Mundial, la Segunda República Española y la Guerra Civil, entre otros sucesos históricos, fueron los que principalmente afectaron a la autora.

—*autoras y obras*: se observarán las distintas épocas literarias de Lucía Sánchez Saornil, la autora escogida para analizar la literatura lésbica de esta época en concreto. Su elección se ha basado en su modernidad y desarraigo en lo que se refiere al papel tradicional de la mujer y, sobre todo, a su idea de la autora intelectual.

El tercer capítulo aborda también un estudio descriptivo y analítico de la literatura sáfica en la literatura hispanoamericana. Veamos la estructura propuesta:

—*contexto histórico*: difiere del primer capítulo, pues aquí se recorrerán los distintos acontecimientos políticos y sociales que padeció Uruguay en los años 70. Se explicará la dictadura uruguaya y cómo afectó a la intelectualidad del país, a partir del estudio de la autora escogida, Cristina Peri Rossi.

—*autoras y obras*: se insistirá, principalmente, en la obra poética de Cristina Peri Rossi. Sin embargo, no se analizará el quehacer poético completo —que también incluye la poesía de exilio—, sino que el estudio se centrará en la producción poética erótica y, en concreto, lésbica de la autora uruguaya. El libro elegido para analizar y aplicar la teoría safística será *Evohé*, un libro con un alto nivel de transgresión e innovación que hicieron de la autora una enemiga férrea del régimen uruguayo.

Este trabajo finalizará con una breve conclusión que representará una valoración académica de la obra de ambas autoras y una reflexión sobre las consecuencias de desmasculinizar nuestra literatura. Los valores masculinos que emergen desde los orígenes de nuestras sociedades no son, para nada, únicos e inamovibles.

Debido a la gran cantidad de bibliografía que hay respecto a las autoras que se comentarán, he tenido que hacer una minuciosa selección de ésta. Se tiene en cuenta la gran diversidad e importancia de los trabajos de investigación que han quedado fuera de este trabajo final de grado. Se ha seleccionado, sobre todo, materia lésbica de estas autoras, pues escribían distintos temas en sus obras. Para ello, se han elegido las primeras etapas poéticas de ambas autoras. En Sánchez Saornil, extendemos esta premisa hasta su época ultraísta, pues encontramos una evolución de su discurso. Todo ello, además, está estrechamente conectado con la elección de los dos períodos históricos.

PREFACIO: SAFO: EL ORIGEN

Para comenzar este trabajo, querría fijar la atención en la poeta lesbiana Safo (Σαπφώ). En su obra podemos usar muy sutilmente la teoría safística, pero no será en esta ocasión. Se ofrecerá un breve análisis sobre la poeta y cómo su condición de mujer y lesbiana afectó a la recepción de su obra dentro de sus contemporáneos y, más tarde, entre autores cristianos.

Su apellido —algo discutido— indica su origen de nacimiento, la isla de Lesbos, y ha sido usado para designar la atracción romántica y/o sexual que ocurre entre dos mujeres. Esto se debe a que Safo mantuvo alguna relación sexo-afectiva con varias de sus discípulas. En la antigua Grecia, era costumbre mantener este tipo de relación emocional y sexual con alguien del mismo sexo. Es cierto que esta visión era más aceptada si se daba entre hombres, pues se describe que, entre ellos, había una relación de poder-sumisión. La educación de muchos hombres jóvenes no recaía, precisamente, en la vigilancia materna o femenina, sino que esta responsabilidad recaía sobre un pedagogo para que los formase como ciudadanos de bien. Es sabido que la mayoría de estos muchachos estaban inmersos en una relación pederasta pues las edades límites para permanecer junto con el pedagogo oscilaba entre los doce hasta los diecisiete años, cuando al adolescente le comenzaba a crecer la barba. En esa misma relación, el muchacho adoptaba el rol pasivo o *erómenos* y, el adulto mantenía el papel activo o *erastés*. Sin embargo, no hay que confundir estas prácticas milenarias con la homosexualidad en sí, pues en la misma polis griega se castigaba el exceso de pasividad o afeminamiento que podrían desarrollar los jóvenes una vez alcanzasen la edad adulta.

No obstante, en el caso de las mujeres, todo esto cambiaba debido, también, al distinto rol que debían de desempeñar las féminas griegas en la sociedad. Para empezar, las mujeres griegas² no eran consideradas ciudadanas en el sentido jurídico y político, sino solo como las esposas de los hombres que conseguían insertarse en la ciudadanía. Por lo tanto, debido al poder económico y social del marido, la mujer podía gozar de una riqueza compartida, pero nunca propia.

La mujer requería un tutor varón o *kúrios* (κύριος) para que realizase todas las actividades burocráticas en su nombre. Podía ser el padre, el hermano, el hijo si ella quedaba viuda. Para

² Se incluyen todas las mujeres del territorio griego excepto las mujeres espartanas, pues éstas gozaban los mismos derechos educativos, jurídicos y políticos que sus compatriotas masculinos.

resumirlo, la mujer estaba totalmente sometida al hombre y solo se igualaba con él en derechos en lo que respecta a las actividades culturales.

Partiendo de esta premisa, solo las mujeres nacidas en un entorno familiar con riqueza y poder podían acceder a la enseñanza *humanista* que impartiría una pedagoga. Claro está, los discípulos hombres requerían de un pedagogo de su mismo sexo, como así lo requerirán las discípulas. Es aquí donde entra nuestra poeta de Mitilene. Safo, como Andrómeda o Gorgo, era, también, maestra. Además de dedicarse a su labor poética, la poeta lesbiana formulaba una serie de enseñanzas, lecciones y discursos, en alguna sala interior u exterior, para las jóvenes doncellas, pues estas mismas necesitarían adoptar las costumbres típicas de la alta sociedad. Para ello, Safo las instruía en la música y en la poesía —en la antigüedad, las artes musicales y poéticas estaban unidas como una sola virtud artística.

Sin embargo, según los documentos, no hay indicios de actividades de poder-sumisión como sí ocurriría en el caso masculino. En los círculos femeninos, se instruía más en la bondad, en la cultura, en la elegancia, en la distinción y en la coquetería, rasgos vinculados a la buena imagen social que precisarían las nobles griegas. No obstante, sí se percibían unas notas de rivalidad entre las mismas maestras para ver quién tenía las mejores discípulas. Para ello, las pedagogas utilizaban todo tipo de agasajos, cumplidos y méritos hacia sus alumnas para que estas mejorasen su rendimiento. Podríamos decir que existía una especie de rivalidad entre maestras y alumnas, llegando al punto de la seducción entre ellas. Aquí dejamos un verso de la poeta lesbiana que recoge esta desazón cuando Andrómeda ha conseguido que una muchacha, de nombre Mégara, se vaya con ella.

«(V.68) ... pues que yo de la... pero sin embargo sucedió... ella semejante a los dioses... la culpable... Andrómeda... feliz... el modo... no refrenó la hartura... Tindirída... bello... sin engaño... ya no... Mégara...»³.

Sin lugar a dudas, podemos recrear en nuestra imaginación esta imagen: Safo mira el rechazo y la pérdida desde una posición de derrota, pero no culpa a la muchacha que ha sido seducida por Andrómeda, sino que aquí quien carga con la culpa de la osadía es la misma seductora. Mégara, si es que ese es el nombre que podemos usar para referirnos a la joven doncella, sucumbe como una iniciación de la voz *homocordis* en el yo lírico femenino de Safo.

Para culminar este apartado introductorio, deberíamos reafirmar que Safo, más que tener un interés homosexual con las mujeres, forzaba, en realidad, una actitud bisexual encaminada a la heterosexualidad. Quizá no fue una elección particular, sino, más bien, social. Volvamos al contexto histórico de nuestra poeta: la antigua Grecia. Las mujeres, así como los hombres, a pesar de tener estas experiencias de carácter libre en su sexualidad, debían de cumplir con un matrimonio heterosexual. Y se estipula que nuestra poeta se casó con, supuestamente, Cérilas,

³ Safo (2021). *El canto lesbio*. p. 105

un exitoso comerciante que falleció dejándole una considerable fortuna. De esta relación nacería su hija, Cleis. Esta información, sin embargo, solo queda plasmada en muchas de las comedias que se realizaron de la figura de la poeta. Así pues, en los poemas de Safo no encontramos nada sobre matrimonios.

«[...] La incomodidad que provocaba en algunos filólogos y estudiosos en general, de la Antigüedad a nuestros días, el hecho de que Safo cantara el amor a las mujeres en sus versos hizo que la existencia de una hija y, sobre todo, de ese marido de nombre más que discutible, fueran vistas como una tabla de salvación para “normalizar” su biografía»⁴.

Recuperando las comedias —en gran medida, las latinas— y su condición homosexual, Safo fue víctima de muchas recriminaciones por parte de sus coetáneos masculinos. Bien es cierto que muchos intelectuales como Platón alabaron su obra y su intelecto, quedándose, también, extrañados de que una mujer pudiese intervenir en el canon y en la historia. No todo podía posicionarse a su favor, así que hubo de cómicos que usaron su costumbre sexual e identitaria como una forma de ironizar sobre estas situaciones fuera de la tradición. Marta González señala esto mismo en *El canto lesbio*:

«[...] Es en época romana cuando se comienza a atribuir a Safo una conducta censurable por cuanto sexualmente activa, con hombres y con mujeres. A Horacio, que se refiere a ella como *mascula* (“varonil”) *Sappho* y a Ovidio, que la califica de *amatrix* (“amante”, pero enfatizando que se trata de una mujer en papel activo), sí parece que algunos de sus poemas les causaban, al menos, cierta incomodidad [...]»⁵.

Podemos ver que cuando una mujer adopta una posición de liderazgo en una relación, se consume el ideario colectivo de la figura tradicional y rol de éstas. En el caso de los muchachos varones que pasaban aquel tiempo de aprendizaje con el pedagogo, si estos recurrían a una posición pasiva o inactiva, también eran señalados por revertir la masculinidad establecida, aquella que fija el placer masculino en el individuo activo, por lo tanto, aquel que tiene el papel dominante. Que una mujer ofreciese esta nueva forma de rehabilitar las construcciones sociales no era un tema que resultase óptimo para aquellos que sí podían permitirse esa libertad sexual. Como se suele decir, una libertad termina cuando comienza otra, por lo que las recriminaciones que recibió nuestra poeta se justifican desde una posición de privilegio por parte del género dominante.

Las relaciones lésbicas no tienen componente masculino alguno, por ello, se suele decir que son lésbicas. Reiterar que una mujer es masculina por el mero hecho de relacionarse con mujeres y tener una perspectiva activa es reducir considerablemente el amplio espectro de la identidad sexual. Ocurriría lo mismo con relacionar la actitud pasiva de los jóvenes aprendices

⁴ Safo (2021). *El canto lesbio*. p. 13

⁵ Safo (2021). *El canto lesbio*. p. 14

varones como una forma de representar, peyorativamente, la feminidad, pues ser femenino era rebajarse a los conceptos sociales que engloban la inferioridad del individuo que expresa esta misma feminidad, relacionada, obviamente, con el rechazo social de la mujer. Es empresa difícil concretar qué es lo propiamente masculino y lo que es lo propiamente femenino, pues ahora, en esta época nuestra, los antiguos valores que encerraban las distintas propiedades identitarias están comenzando a disolverse, dejando un considerable espacio para reconstruir unas incipientes tendencias.

Sin embargo, este resumen introductorio solo quiere hacer hincapié en lo que las dos autoras que vamos a comentar sufrirían, también, por la forma en que amaban y escribían a quienes amaban. Siglos más tarde, encontraremos una literatura con esta tendencia lésbica. Y ésta tendrá también sus detractores.

CAPÍTULO I

LA SAFÍSTICA: UNA PROPUESTA TEÓRICA

En primera instancia, marcaré una breve explicación de este estudio para poder analizar más detalladamente cada una de sus partes⁶. Primeramente, en cualquier texto de autoría femenina, si es que no se hace un espectáculo poético, encontramos la voz base o *prima et femina* (o *prim-fem* si se decide abreviar el término). Es una condición fácil de asimilar, pues bastaría con fijarnos en qué medida esa voz va imponiéndose sobre lo universal. La voz *prima et femina* es aquella voz que parte de un estado activo de la voz femenina, es decir, es una voz que muestra autonomía y despojo del deseo, una característica que se encontraría en una voz masculina. Sería una voz femenina o pura aquella que no esconde esa misma premisa.



⁶ Scarano, L., Romano, M., Ferrari, M., (1994). *La voz diseminada, Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Editorial Biblos. Buenos Aires.

La voz *prima et femina* reúne tres condiciones: un carácter plenamente femenino (aunque el autor pudiese ser un hombre⁷), la interferencia cultural (las formas en que el género, como cultura, condiciona los argumentos de la voz) y el proceso de desarrollo del discurso poético como una posible identidad literaria. Por lo tanto, la búsqueda o creación de un lenguaje hasta entonces minimizado, apartado y criticado.

Dentro de la teoría safística, que engloba a la literatura homoerótica hispana, encontramos la voz *homocordis*⁸. Esta se caracteriza por contener alusiones homosexuales en su discurso, sea de forma directa o indirecta. Por lo tanto, la voz *prima et femina* también actúa como inicio de un discurso entre la voz base femenina y un tú femenino con unas tendencias amorosas o sexuales. Vemos que los códigos que usa la voz *homocordis* pueden concordar con los códigos universales establecidos en la tradición por no tener otra fuente para poder sostenerse. Por ende, es un caso que podría sufrir confusiones con los argumentos o tendencias de una voz poética que encarna los estándares masculinos universales en cuanto a la comunicación literaria.

Por último, hallamos en algunas poetisas una predisposición a la ocultación de la identidad femenina para su aprobación social. Las voces femeninas sufren una transformación identitaria y se presumen como formas masculinas. Esto suele ocurrir mucho en las autoras estudiadas que buscan un lugar en el panorama literario de su época. En este método de supervivencia se observan claramente expresiones o conductas más inclinadas al género masculino para preservar una ambición que solo permanecía inmune en una sola parte de la sociedad.

PRIMERA VOZ: PRIMA ET FEMINA

A partir de aquí, entendemos la safística como una herramienta, o posible herramienta, para poder analizar, de forma más compleja y académica, los distintos textos poéticos que podemos entender como textos lésbicos. En ella, contamos con las tres voces mencionadas y cada una tendrá un apartado donde se extenderá la información requerida. No obstante, se verá, de forma práctica, la aplicación de todas las voces —puede ser a la vez o solo de forma particular.

En esta ocasión, se explicará más detalladamente la voz *prima et femina*. El origen del término se encuentra en el latín y significa *primera y mujer*, o *fémica*. La selección de las palabras no ha sido en vano: las mujeres nunca han sido las primeras en nuestra historia en casi ningún ámbito —científico, literario, político. El hecho de que algunas mujeres pudiesen

⁷ Esta propuesta necesita una explicación aparte: es sabido que muchos poetas han utilizado las distintas naturalezas de las voces poéticas para expresar su poesía. Que un autor masculino juegue con esta voz significa que está representando un ideario que no le corresponde y solo perpetúa el uso de la voz mediante la transmisión cultural de un rol —en este caso, el femenino. Por esta misma razón, la voz se puede considerar *prima et femina* aunque tengamos un autor masculino, pero solo porque, en este caso, solo nos referimos a un término literario y no biográfico. Pese a esto, hay ciertas diferencias cuando el autor está inscrito, culturalmente, en un género y, por lo tanto, tiene un rol.

⁸ Del latín *homo* (igual) y *cordis* (corazón).

acceder a ciertas áreas es porque, seguramente, tenían dos formas de hacerlo: desde la vía económica o desde la posición social.

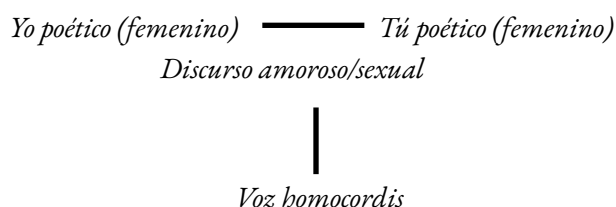
Por lo tanto, esta voz va a estar muy condicionada por la situación histórica y cultural, pero no será de uso exclusivo de las autoras. Como voz poética, puede ser de dominio público y no debería de ser excluyente. Es por eso que podemos encontrar poesía con autoría masculina y con una voz poética femenina que reúne o expone ciertos elementos y detalles que extienden o prolongan la interferencia cultural que alimenta a esta voz. Entendemos así que la voz poética tiene un código femenino y está condicionada por los argumentos que pueden potenciar la construcción social de género.

Sin embargo, el hecho de que haya condicionantes permite, al mismo tiempo, la búsqueda y estabilización de un lenguaje único, diverso y transgresor. Estaríamos a las puertas de una creación discursiva o una mejoría de esta y de la regeneración de una identidad literaria. Podemos ver un ejemplo de esto en autoras que toman la inferioridad de lo femenino como primario, invencible y, sobre todo, intelectual. De esto, la voz poética resurge con una vitalidad imperiosa y, como toda identidad, se permite la osadía de fallarse, reconocerse y deconstruirse. Entendemos así que la voz *prima et femina* accede a una posición activa e independiente en el discurso.

En las siguientes dos autoras, Lucía Sánchez Saornil y Cristina Peri Rossi, veremos cómo podemos aplicar la voz *prima et femina* en sus textos poéticos. En algunos poemas se verá más claro que en otros, pero esta teoría requiere de una visión mucho más allá, mucho más dinámica y más propicia a desentender lo simple.

SEGUNDA VOZ: HOMOCORDIS

Quizás sea esta la voz que represente este trabajo final de grado. Dentro de su naturaleza, encontramos una estructura amorosa simple, como la que encontraríamos en textos trovadorescos, pero, a la vez, sumamente compleja desde la mirada social. Antes de entrar en detalle a explicarlo, se expone aquí su estructura en un formato gráfico.



Habría que hacer un paréntesis necesario: mientras nos especializamos en la aplicación de esta teoría en textos lésbicos, no se excluye su uso en textos homoeróticos masculinos. Al fin y al cabo, la voz *homocordis* se aplica desde el yo poético, o desde el tú poético, como una forma de expresar un deseo homosexual.

Como se ha dicho, tanto el yo poético femenino como el tú poético femenino pueden hacer uso de la voz *homocordis*. En el yo poético podemos encontrarlo de forma directa en su discurso, pues es éste el que narra la situación, sus emociones y expectativas. Vemos en este yo su expresión cruda, genuina y entera de la voz *homocordis*.

No obstante, se ha entendido de forma tradicional que el tú poético no suele expresar ningún estado emocional, sino que es el objeto a poetizar. Solemos encontrarlo como una personalidad inactiva —pero provoca la acción, así que, en realidad, sería un tú activo—. En Cristina Peri Rossi, la autora del capítulo tres, vemos que el yo poético a veces nos describe las palabras activas que emplea el tú poético. En este sentido, el tú poético femenino podría también hacer válida la voz *homocordis* o, incluso, ser la diferencia con el yo poético que no la expresa.

TERCERA VOZ: ARGENTA

Para completar el cuerpo teórico de la safística, hay que añadir una tercera vocalización poética y es la voz de argenta. El nombre hace referencia a la plata, por lo tanto, se nos describe una voz impostada y no real que permite la ocultación del deseo homosexual a través de la masculinización —o feminización si hablásemos de textos homoeróticos masculinos— del yo poético. Para poder identificar esto, debemos partir de la premisa cultural de las autoras. Lucía Sánchez Saornil, por ejemplo, en su primer período poético, hacía uso de un pseudónimo masculino para poder publicar sus poesías. Además de este dato biográfico, la voz poética o yo poético también adopta la masculinización. Se produce, entonces, un cambio de género.

Que ocurra este fenómeno no solo se enmarca en la ocultación del género de la autora, sino también sirve como una especie de escudo para hacer pública su condición sexual a través de la literatura. Es por eso que las voces de argenta pueden tener ambas justificaciones.

En otros casos, podemos ver que la voz de argenta es usada como un juego poético o una forma de estilismo literario. En Cristina Peri Rossi podemos apreciar cómo la voz poética va balanceándose entre un género u otro y podría ser, meramente, un discurso experimental.

Por lo tanto, la biografía de la autora y el período histórico pueden afectar y condicionar la estructura de la voz de argenta. En los regímenes autoritarios que vivieron ambas autoras son elementos propicios al cambio de género de las autoras para poder intercalar su obra dentro de la historia literaria. Y como este fenómeno afecta en lo biográfico, no es algo imposible que también afecte al quehacer poético.

En los siguientes capítulos aplicaremos esta teoría al estudio de la obra de Lucía Sánchez Saornil y Cristina Peri Rossi. En esta ocasión, nos centraremos en la poesía, pues en ella, en el verso más antiguo, encontramos los primeros vestigios de una tradición culta, con escuela y seguidoras.

CAPÍTULO II

LA POESÍA SÁFICA

EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XX

CONTEXTO HISTÓRICO

La autora que vamos a analizar en este capítulo dedicado a la poesía sáfica española necesita, antes de su introducción, una sucinta exposición histórica. Nuestra poeta fue testigo de varias transiciones históricas, políticas, sociales y económicas. Por lo tanto, es necesario, al menos, dedicar unas pocas líneas a cada período que sufrió este país para comprender mejor el contexto artístico y literario.

Primeramente, encontramos el reinado de Alfonso XIII, que comenzaría en 1902 cuando éste mismo consigue alcanzar la mayoría de edad. Es importante destacar que en sus casi treinta años de reinado sorprenderá, ante todo, su activo apoyo a la dictadura del general Primo de Rivera, que duraría desde 1923 hasta 1930. Será en este período monárquico cuando se incrementará la unidad de la izquierda política, pero también sería una época en la que España sufriría las consecuencias de la depresión económica de la Primera Guerra Mundial. Esto provocó que se produjese un golpe de Estado dirigido por este general y avalado por el rey. Esto conllevaría a la creación de un gobierno totalitario con nulas libertades políticas. Sin embargo, a partir de la disyuntiva entre los socialistas y el dictador, éste mismo propondría unas elecciones libres en 1931 y éstas las ganarían los republicanos.

Tras el éxito de los republicanos en las elecciones de 1931, Niceto Alcalá Zamora se alzaría como el primer presidente de la Segunda República. Finalmente, el bloque de izquierdas ganarían, de nuevo, las elecciones de 1936, alzándose Manuel Azaña como presidente.

El gobierno legítimo de la Segunda República sería abatido en 1939 por el caudillo Francisco Franco después de haber originado varios alzamientos militares, comenzado, sobre todo, en Marruecos. A partir de aquí, se originarían varios focos de la misma índole en Sevilla, Baleares o Navarra.

La Guerra Civil, que comprendió desde 1936 hasta 1939, no fue una guerra plenamente nacional, sino que hubo intervención extranjera para ambos bandos. La República fue ayudada, de forma indirecta, por la Unión Soviética, aunque recibió un refuerzo directo por parte de las Brigadas Internacionales. En el lado militar, encontramos que Franco cuenta con el apoyo de otros países con sistemas políticos totalitarios o dictatoriales como Italia o Alemania. Sin embargo, y pese la ayudada brindada, la República es vencida y Franco se haría con el poder político de España, instaurando un régimen dictatorial que eliminaría todas las libertades democráticas como, por ejemplo (y la que nos concierne) la conseguida autonomía de la mujer.

Con este nuevo cambio de paradigma, serán muchos los intelectuales que terminarían siendo víctimas de persecución, ejecución y exilio. Éste último fenómeno lo viviría Lucía Sánchez Saornil debido a tres factores: mujer, anarquismo y lesbianismo.

A pesar de este escenario, nuestra poeta volvería de su exilio en los primeros años del franquismo. Sin embargo, este será el último período expuesto en este apartado de contexto histórico, pues Lucía Sánchez Saornil fallecería en 1970 y, por lo tanto, no llegaría a ver el fin de esta dictadura.

LA POETA DE LA ANARQUÍA

La pregunta que nos hacemos constantemente algunos estudiantes e investigadores es por qué un autor que propone una literatura innovadora, inusual e insaciable es susceptible de permanecer en las fangosas aguas de un olvido colectivo. Vemos que este fenómeno ocurre con poca frecuencia en los autores masculinos, pues en ellos se yergue una voluptuosa tradición literaria que es frecuentada por unos nombres con una alta carga de intelectualidad. No quita, en absoluto, este merecido mérito y admiración, pues sus aportaciones en las sociedades de entonces no han sucumbido al paso del tiempo y han llegado, casi intactas, a nuestras aulas y bibliotecas. Es importante destacar este factor, pues es obvio que bebemos de una cultura, de unos autores y de unos libros.

Sin embargo, al mérito se le debe de sumar un término: el privilegio. Los estudios y la investigación no siempre han sido campos frecuentados por mujeres o, al menos, no han sido consideradas formalmente como desarrolladoras de un tema. María Pilmar Celma Valero recalca esta misma premisa en su artículo *Lucía Sánchez Saornil: una voz «ultra» más allá de su condición femenina*:

«Como expresa su editora, el olvido en el que ha caído Lucía Sánchez Saornil se explica por tres circunstancias: “su condición de mujer, su adscripción a un movimiento de vanguardia injustamente minusvalorado y su militancia política en un frente anatomizado tanto desde la derecha dictatorial como desde la izquierda marxista»⁹.

En efecto, Lucía Sánchez Saornil estuvo adscrita al movimiento ultraísta, una corriente literaria opuesta al modernismo, que fue el movimiento que dominaba gran parte de la intelectualidad hispana. De origen proletario, la poeta madrileña comenzó sus andanzas poéticas publicando en varias revistas de la vanguardia española como *Los Quijotes*, *Ultra* o *Cervantes*. Fue en estos primeros vestigios públicos donde la poeta comenzaría el reiterado uso de un pseudónimo masculino: Luciano de San Saor.

«El hecho de que Lucía Sánchez Saornil se ocultara (o se revelara) bajo el pseudónimo de Luciano de San Saor llevó a la historiografía literaria a dos interpretaciones diferentes: la primera entiende que se trata de una creación

⁹ Celma Valero, M. (2005). *Lucía Sánchez Saornil: una voz «ultra» más allá de su condición femenina*. p. 263

estética alejada de toda y cualquier confesión sentimental; la segunda lo toma como expresión literaria de sus inclinaciones lésbicas»¹⁰.

Con este pequeño fragmento, podemos iniciar y completar brevemente la safística en la obra de la poeta madrileña. Como se comenta en esta introducción de *La cuestión femenina en nuestros medios*, Lucía sofisticó su anonimato caracterizándolo con una identidad masculina, pero, si realmenteuviésemos que acatar la primera impresión de la historiografía, podríamos también preguntarnos si esta tendencia estilística podría ser, también, usada por autores masculinos, pero esto no se encuentra en ninguno. Todos ellos escriben y reescriben sus nombres para emplazar su figura y legado en la historia. Podemos encontrar pseudónimos a lo largo de nuestra historia literaria, pero podemos observar y confirmar que la mayoría son usados por autoras que anhelan su sitio en las letras. Por lo tanto, la segunda opción que encontramos y que nos expone la historiografía es el ocultamiento de su condición sexual, asemejando su discurso poético a un discurso masculino o, si se quiere, una voz masculina y heterosexual hacia un tú femenino. Sin embargo, hallamos en Sánchez Saornil este borboteo de sensualidad femenina y una fuerte voluntad de desarraigarse de la costumbre que le impide recrear una nueva forma de hacer lírica.

«Sea como fuere, la indefinición de su yo lírico generó una desestabilización de los estereotipos de género y, al mismo tiempo, significó una ruptura con el papel pasivo y recatado atribuido a las mujeres en una España extremadamente conservadora y machista»¹¹.

Podemos dividir la etapa productiva literaria de nuestra poeta dependiendo del contexto histórico y de sus ideales: primeramente, encontramos una Sánchez Saornil proletaria y poeta que alimenta la teoría safística con su obra. Seguidamente, hallamos la Lucía anárquica y prosaica, por lo tanto, la autora cambia su registro literario para promover y trabajar sus ideales políticos con mucha más libertad. Encontramos un salto en su biografía autoral donde pasará de autora a poeta de nuevo en su único libro publicado en 1937: *Romancero de mujeres libres*. Por lo tanto, y dependiendo del contexto, encontraremos una autora mucho más íntima o mucho más social. Y es interesante destacar cómo pasará de lo particular a lo público.

INTRODUCCIÓN AL MODERNISMO

Entre 1917 y 1919, Sánchez Saornil publicaría en la revista *Los Quijotes* unos doce poemas que suelen adscribirse al Modernismo, o Modernismo posrubeniano, es decir, después del estallido innovador e intelectual de Ruben Darío, máximo representante del movimiento. Para poder explicar estos primeros poemas, habría que recuperar los elementos esenciales que caracterizan este movimiento decimonónico. Primero de todo, en esta forma de hacer

¹⁰ Saornil L. S. (2016). *La cuestión femenina en nuestros medios*. p. 16

¹¹ Saornil L. S. (2016). *La cuestión femenina en nuestros medios*. p. 17

literatura percibimos una incesante importancia sobre la estética: *el arte por el arte*. Por lo tanto, más que trabajar por una razón y un concepto, solo era de valor e interés el placer y el deleite que aquella obra pudiese provocar.

Encontramos, además, una especial atención al lenguaje, pues eran varios los poetas que cuidaban al milímetro el desliz y la delicadeza de sus palabras. En este sentido, podemos encontrar un vasto uso o casi un abuso de las figuras retóricas que nuestra literatura y lenguaje atesoran. Las hipérboles, las metáforas, las comparaciones o los hipérbatos eran unos recursos bastante poderosos para dar esa forma tan poética y tradicional a los versos. La estructura formal del poema solo buscaba, como se ha mencionado, el deleite.

Siguiendo con esta breve descripción de las bases del Modernismo, y que nos servirán para analizar unos cuantos poemas de la poeta madrileña, volcamos nuestra atención a una tendencia que también seguiría la vanguardia: el rechazo de la realidad. Éste mismo tenía mucha vinculación con el Realismo, un movimiento cultural, artístico y literario anterior al Modernismo. Rechazar la realidad era exiliar la cotidianidad y lo rudimentario para explotar los recursos de una belleza que se encontraba en el pasado, o, si se prefiere, también en zonas exóticas o lejanas. Este éxodo temporal fue motivado, justamente, por el auge de la industrialización en las grandes ciudades. Este fenómeno fue el detonante para que muchos artistas decidiesen buscar otra alternativa al arte.

Como siguiente característica, podemos ver que la literatura modernista peca, a veces, de abundante preciosismo, es decir, recrear ambientes o escenarios impregnados de belleza. Y si se habla de belleza, nos referimos a la belleza clásica o grecolatina. Conectado esta referencia de la belleza, debemos tener en cuenta que muchos de estos autores estaban influenciados por las culturas clásicas de la Antigüedad, concretamente, Grecia y Roma. Será por esta misma razón que encontraremos referencias a ciertos mitos o escenas famosas de estas sociedades, lo que añadiría un cierto grado de intelectualidad a los poemas.

Por la herencia romántica que mantenían los modernistas en su memoria colectiva, éstos mismos también querían cultivar la libertad creadora y rechazar las normas clásicas perfeccionadas durante el período de la Ilustración. Románticos y modernistas querían hallar la innovación y la renovación de la tradición, elementos que comparten también los ultraístas, así que eran totalmente experimentales con todo aquello que producían.

Finalmente, cabría hablar de la métrica prototípica de este movimiento. Si la poesía ya estaba teniendo un gran cambio contextual, era algo inevitable que también tuviese uno más estructural. Como se buscaba, ante todo, una musicalidad en el verso, se usarían estrofas que permitiesen la proliferación de esta práctica. ¿Qué formas poéticas facilitaban esto? Vemos en varios poemas que el alejandrino suele ser bastante práctico si se necesita tanto espacio como sonoridad, pero es cierto que también encontramos formas como el soneto, una forma más encorsetada y dinámica. Estas dos estructuras poéticas son solo dos de las muchas que se usaron en el período como el serventesio, los madrigales o el romance.

ÉPOCA MODERNISTA DE SAORNIL

Teniendo toda esta información, tenemos el suficiente material para plantear una hipótesis sobre su obra. Tomando en cuenta todo lo que se ha mostrado, hay algo que destacar: mientras que los paisajes podían ser una prueba de demostración de un mundo interior, en la poeta encontramos que sí tiene un valor espacial real. Tanto el jardín como la tarde son solamente una referencia real, tangible y ordinaria.

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.

Sin embargo, el jardín, como lugar, no es un espacio aislado o, al menos, no es algo que use la poeta una sola vez. En la serie *Jardines exóticos*, nos introduce el jardín y la tarde como temas centrales, pero mantienen su sencillez realística y no trascienden a un estado más poético.

Crepúsculo del jardín;
un melodioso flautín
da a la brisa su cantar.
Y como una melodía
toda de melancolía
llora en la luz crepuscular.

Vemos que aquí toma elementos naturales como parte de su discurso o estilo poético. No es raro ver este tipo de alusiones, más inmersas en la poesía bucólica, en textos modernistas. Un rasgo distintivo de Sánchez Saornil en sus poemas modernistas es la *descorporeización* de los amantes, (en realidad, las amantes), es decir, reemplazar los cuerpos humanos inmersos en el acto amoroso por elementos naturales.

¿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»

En efecto, si adoptamos esta perspectiva para analizar de sus poemas, podemos entender que la luna, como elemento femenino, es la exteriorización del deseo de la voz poética. Tenemos una forma muy particular de contribuir a una *ambigüedad corpórea*, a una distinción difusa

de los cuerpos sin género directo que escenifican el verso. Isabel Navas, en *La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto*, plantea esta teoría de la luna y de los elementos naturales como posibles aliados en la construcción de la voz poética en la obra saorniliana.

«Que sea la luna quien bese a la amada supone un desplazamiento de la acción humana de besar hacia un elemento de la naturaleza, probablemente con la intención de desviar la atención de esa mujer que besa, una mujer enmascarada tras el seudónimo masculino, pero que, al proyectar su deseo sobre la luna, termina evidenciando el cariz homoerótico del beso¹²».

En cuanto a la métrica, la poeta suele ser rigurosa en ese aspecto y es usuaria notable de las series de redondillas o cuartetas en rima consonante. También, en otros poemas, opta por el soneto o el soneto con versos alejandrinos, formas métricas típicas de este movimiento. No solo se consigue una rima y una métrica de escuela, sino también el requerimiento inicial y prescindible de ésta: el ritmo.

Dentro del léxico, encontramos las menciones al jardín, el uso sensorial, las flores o las relaciones semánticas o sinestésicas —*voz de seda*. No obstante, y lo que nos interesa, es la imparable carga erótica que inculca la poeta en cada una de sus palabras. Que una poeta decidiese arriesgar la tradición con esta peculiaridad provocó que más de uno quedase totalmente sorprendido y no solo porque se estaba tratando de reconducir unas normas muy sólidas e intransferibles, sino porque también provenía de una mujer. La mayoría de la poesía de Sánchez Saornil está cargada de una sensualidad que cabalga sin descanso, incluso se permite la licencia de unir lo erótico con lo religioso. Sánchez Saornil hace referencia al deseo carnal de forma directa, sin esconder la pretensión el deseo y la osadía.

Su boca, de sangre, muerde cuando besa,
y luego, en desdenes de altiva princesa,
os clava los dardos locos de su risa.

Vemos claramente los elementos más puramente modernistas (la princesa, la sangre, los dardos), pero no vemos la esencia modernista. En efecto, Sánchez Saornil está reinsertando la importancia del concepto y del significado, unos elementos que quedaron totalmente eclipsados por el deleite y disfrute. Todo esto, además, es reestructurado sin la necesidad de romper los esquemas métricos y rítmicos ya establecidos por el Modernismo. Sánchez Saornil es la poeta del cuerpo y de la anarquía, de las mujeres y de los jardines. La poeta madrileña hace una excelente exhibición de su técnica poética. Nos muestra sus extendidos conocimientos sobre la ciencia de la poesía, pero también nos advierte sobre su ambición por

¹² Navas Ocaña (2023). *La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto*. p. 183

romper unos moldes demasiado apretados como para poder desarrollar una identidad mucho más allá de Luciano de San Saor. Recordemos que esta es su primera etapa poética, una época donde todavía quedaría inmersa en las aguas del Modernismo, pero no estaría lo suficientemente lejos de la orilla como para poder reformular un nuevo estilo y adentrarse en un movimiento posterior que se explicará más adelante.

En esta etapa, su voz poética se articula como una voz de argenta, una voz impostada que imita una voz masculina tradicional que se dirige a un tú femenino. Fijémonos también en las mujeres que describe Lucía en sus poemas: una mujer dócil, una musa, una amada. Se hacen notorios aquí los tópicos de mujer fatal y de mujer virginal y su fusión dentro del tú poético modernista. En este sentido, encontramos una mujer altiva, felina y superior, con un físico inigualable y unos cabellos a veces rubios o a veces castaños. Sin embargo, esta misma mujer que hace sufrir al yo poético es, a la vez, la mujer pura a la que nadie puede acceder, por lo tanto, no se permite una consumación, pero sí imaginarla. En varios poemas modernistas, estos tú poéticos suelen estar referidos como la *novia*, pero en Lucía vemos que hay un yo y un tú muy específicos y concretos, pues, claro está, hay una connotación biográfica—. Desde la crítica feminista se avala por este eros homosexual y no sería algo extraño, pues es sabido que la poeta mantuvo una relación amorosa de por vida con otra mujer. Así, y con esta situación sobre la mesa, podemos detectar ese querer y no poder de la poeta, de cantar a la amada desde una voz *prima et femina*, *homocordis* y de argenta. Vemos aquí remitido esa *mascula sappho* que mencionaba Ovidio sobre la poesía amorosa homosexual de Safo. Claramente, el canto de amor hacia una mujer está consolidado desde una perspectiva unilateral masculina. No obstante, desde la primera característica de la teoría safística, podemos ver que la voz poética que usa Lucía es plenamente femenina con una fuerza, al parecer, dominante en el discurso, pero que por interferencia cultural se ve obligada a forjar una voz de argenta, es decir, aquella que solo maquilla y enmascara la verdadera voz solo para poder expresar unos conceptos que serían extraños desde la pluma de una autora. Además de eso, también se opta por el pseudónimo, un posible derivado de esta voz de argenta que permitiría una seguridad óptima para pasar totalmente desapercibida. Para concluir este análisis de su etapa modernista, Lucía hace hincapié en su voz o matiz *homocordis*, por lo tanto, su voz poética, que es también femenina, se dirige siempre hacia un tú femenino.

ÉPOCA ULTRAÍSTA DE SAORNIL

En este período, la poeta madrileña experimenta un cambio en la formalización de su obra y esto está estrechamente vinculado con la maduración de sus ideales políticos. Como resumen conceptual y estético, el ultraísmo, movimiento vinculado al vanguardismo, fue una renovación literaria bastante escueta, pues tuvo una duración de cuatro años y tuvo un desarrollo autóctono, es decir, nació y se trabajó en España hasta su exportación a otros países de habla hispana. El gran teórico y exponente de este movimiento fue el famoso poeta argentino Jorge Luis Borges. Entre sus características técnicas, se encuentran la eliminación de la rima, la eliminación del recurso decorativo o los sentimentalismos o reducir el lirismo a

la metáfora. Además, también se permitió la introducción de neologismos y tecnicismos. La síntesis fue, también, un elemento primordial, pues así, los poetas debían de tratar de resumir o acotar su lirismo para extender la sugestión temática.

De hecho, Lucía ha sido, desde que se tiene documentación, un ente cambiante, es decir, una poeta con una identidad que sufre constantes modificaciones que tienen relación con su entorno social e histórico. A través de los tímidos vestigios que promulgó durante su período modernista, sus ansias de modernidad y de corporeizar el texto llegaron a su más alta incisión en su obra posterior. Los cambios de un estado a otro nos demuestran que la poeta ha dejado atrás la proyección del cuerpo femenino en el elemento natural y ha optado por la cosificación de éste dentro de la modernidad. Toma el avión, el cine o el coche como iconos favorecedores a su nueva voz poética.

Para hacerla un presente
iba mi avión recolectando estrellas
de los campos,
margaritas de los cielos,
y al volver
halló abierta la ventana.
Hoy del estrecho hangar
el avión loco
se me marcha volando a su recuerdo.

Atendamos con detenimiento a este concepto de cosificación que plantea Isabel Navas (2023). Habría que conceder una especial atención a este rasgo transitivo, pues no es el hecho de cosificar o de convertir en objeto el cuerpo femenino, sino que habría que ir mucho más allá de este planteamiento. Entendamos que, si en su personalidad modernista, usaba la luna como elemento primario y primitivo para hacer una alusión ambigua de sus pretensiones sexuales, el avión debe de ser, al menos, algo más que una simple cosificación. Analizando ambos poemas, podemos interpretar que la luna, como primer elemento y de naturaleza eterna, se mantiene en una posición mucho más elevada que el avión, pues éste es un invento humano que no es capaz de sobrevolar al satélite. Quizás ese *avión loco* carece de cordura por no poder equipararse, como objeto material, a la luna, que es objeto celestial.

Sin embargo, el cambio que quisiera plantear la poeta no se considera radical o, al menos, todavía no habría suscitado otro tipo de lirismo. Su primer poema adscrito a este movimiento con más carácter vanguardista es *El madrigal de tus sortijas*, un poema prosaico publicado en la revista *Grecia* en 1919. En este, la poeta ya acude a la certeza de su cambio, de que será real y de que no quedan resquicios de su anterior poesía. No obstante, todavía pueden observarse en sus versos cómo su voz poética acude a la tradición grecolatina o al romanticismo, es decir, una ingeniosa forma de reiterar su pasado modernista —pues no fue algo en vano—. Si su publicación se fecha en 1919, es fácil pensar que su redacción se produjo sobre 1918, el año anterior, por lo tanto, al compás de la primera publicación del *Ultra*. *Un manifiesto de la juventud literaria* o lo que es lo mismo: la primera aparición pública del manifiesto ultraísta.

Entre las muchas renovaciones que se lanzaban desde sus páginas, la consolidación de una nueva literatura debía de convertirse en tendencia y ser objeto de mejoría de lo que había anteriormente.

En el poema *El madrigal de tus sortijas*, Lucía aparece, primeramente, como poeta al colocar como preludio de su poema unos versos de Juan Ramon Jiménez, concretamente, el primer hemistiquio del verso 2 del poema 18 de su poemario *Laberinto*, publicado en 1913. No es algo casual que Sánchez Saornil considere ejecutar su poema con la compañía poética juanramoniana, pues en ambos poemas aparece la mujer, su aroma y las sortijas:

«¡Oh tus sortijas líricas, irisadas de mundos
que tienen una esencia tuya en cada diamante!».

De esta forma, Sánchez Saornil, tomando estos versos de Juan Ramon Jiménez, resalta en la cita solo el elemento más circunstancial y, a la vez, más material: las sortijas. Solo se hace valer de esas cuatro primeras palabras del verso (¡oh tus sortijas líricas!), pero solo las recreará en su primer verso:

Oh tus sortijas líricas...
(Juan Ramón Jiménez)

Como un aroma de flores exóticas me llegó de tus manos...

Y seguirá el poema con esa costumbre de restaurar el ingenio vanguardista contra el fenómeno arcaico y modernista:

Bajo el pálido artificio luminoso de las grandes
ampollas eléctricas, esta noche las he admirado largamente,
extáticamente.

Con el uso de *ampollas eléctricas* —metáfora que se refiere a las farolas—, vemos con claridad la alevosía poética de Sánchez Saornil o, si se prefiere, su forma de redimirse ante aquella obsoleta expresión decimonónica.

Ahora bien: lo que juega un especial interés en este trabajo es saber si la propuesta teórica planteada al principio de este trabajo es capaz de analizar esta poesía es todavía compatible en este período. Bien, habrá algo que concretar y tener en cuenta y es algo restringido a la biografía de la poeta: Sánchez Saornil abandonará su pseudónimo masculino, permitiendo así una libertad airoso a su controvertida poesía. Es fácil pensar que como el ultraísmo coincidió con el auge democrático y cultural que propició la estructuración de la Segunda República, muchas autoras decidiesen abandonar el anonimato y la sombra para poder aprovechar esa inquietante idea de revolcarse en la historia literaria.

Si tomamos como ejemplo el poema anterior, podremos notar que la voz *prima et femina* sigue ahí, solo que ahora, gracias al contexto cultural e histórico, resulta mucho más segura y

optimista. Hay un detenimiento por observar las sortijas o el elemento identificador de la mujer receptora, pero no hay un reconocimiento corpóreo hasta el verso quince:

Oh tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas [...]

Entonces, visto desde esta manera, la *voz prima et femina* no tiene una constitución sexuada o corpórea, sino más bien un detenimiento por la descripción de los objetos que decoran ese mismo cuerpo femenino de deseo. Con esto, seguimos el recorrido con la voz *homocordis*, la cual nos indica que el yo poético es femenino y su receptor o tú poético también lo es. Sin embargo, no se atiende aquí a un uso de masculinización por parte del yo poético —cuando sí se podía observar en su época modernista con esos toques eróticos algo canónicos—. Tenemos, así, el cumplimiento de la voz femenina y la voz homosexual, ambas pilares de la safística. Por último, habría que añadir si este poema, como poema que representa este período, cumple con la última condición de la safística: la voz de argenta. Como se ha dicho, este fenómeno, en términos biográficos, era bastante común en las autoras, es decir, sustituir su nombre real por un pseudónimo, muchas veces, masculino. En términos poéticos, esta voz se ha diluido entre el pasado y el progreso en Sánchez Saornil, pues, como se ha mencionado, no se encuentra una masculinización explícita en esta voz o, al menos, no atendemos realmente a ningún tipo de dominación o sumisión por parte de la voz poética ante su tú poético. Lo que vemos aquí es una singular descripción que nos narra los distintos detalles, incluso los menos perceptibles, de las sortijas que decoran y no de las manos que portan, pero, de igual manera, sin las manos portadoras no habría sortija a la que adorar. Y es aquí donde tendríamos que fijarnos en la excelencia poética de Sánchez Saornil: entre las sortijas hay anillos. Realmente, encontramos tres anillos: el que tiene piedras brillantes, uno antiguo y de oro y, el último, muy fino y, también, de oro. Podríamos pensar que éste mismo podría tratarse de una alianza matrimonial.

[...] La dulce pedrería de tus sortijas las llenaba de constelaciones.
Tenían un anillo antiguo, de un oro viejo con dos corazones rojos.
Otro era tan leve, tan leve, que tu dedo parecía cercenado
y engarzado luego a tu mano con un hilo de oro.
En otro conté hasta trece piedras, casi microscópicas,
que ponían una como rociada de estrellas en la extrema palidez de tus manos.
Oh tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas por dos finas pulseras de oro! [...]

El último verso parece indicarnos que el tú poético, el cual solo sabemos de los objetos que presumen sus manos, carece de algún tipo de impedimento más social que no físico: esas pulseras de oro, que no son de hierro, podrían indicar una especie de cadena o privación de libertad. Si entendemos que el matrimonio puede interpretarse como una especie de contrato de sacrificios personales, el poema cobraría así sentido. Esto puede verse claramente en los siguientes versos:

Eran, en la sombra
de tu falda, como las manos trucas de una virgen antigua

dispuestas sobre un altar negro para no sabemos
qué horrendo sacrificio. [...]

El tecnicismo detallístico de la poeta borbotea como el agua de una fuente. Primero, la voz poética nos indica que las manos no están visibles, sino bajo la sombra de la falda del tú poético. Que se nos oculten esas manos con tanta sortija decorativa nos indica que ni tan solo el brillo del oro y de las piedras necesitan lucirse para el escenario que se va a vivir. Han perdido su esplendor, pues el tú poético, que se rodea de un círculo monocromático (*en la sombra de tu falda, sobre un altar negro*) está condicionado por una metáfora muy bien trabajada: su entrega a un matrimonio que no quiere y que provoca que una tradición tan antigua quede ensuciada. El tú poético tiene la obligación de casarse sin desearlo verdaderamente y, quizás, no sienta amor por quien va a ser su esposo. En este sentido, si aplicamos la teoría safística, podríamos reinterpretar este poema desde la perspectiva de un yo poético resentido por el fatídico presente que se avecina entre ellas dos. Podemos interpretar que el matrimonio es el punto final a una relación lésbica, quizás platónica, que ha sucumbido a la tradición. Es posible que la voz *prima et femina*, desnuda de masculinización, y la voz *homocordis*, llena de incompreensión, se fusionen para denunciar lo que sería la traumática experiencia del matrimonio para muchas mujeres en casos de necesidad y, también, para suscitar que a partir de unas sortijas, de las que no dejan de brillar, sean las primeras responsables en reciclar lo corpóreo en onírico. Podemos incluso ir más allá y afirmar que como el matrimonio homosexual no era algo que se pudiese considerar en la época, el yo poético acentuase ese canto lírico pesimista en su parte *homocordis*. Si este poema admitiese un yo poético masculino, entenderíamos que, aunque el tú poético quedase como solo una posibilidad y un deseo, estaríamos, todavía, en el círculo de la lamentación dirigidos únicamente al dolor que sufriría el yo poético. Sin embargo, aquí no se observa el sentimiento que podría sentir el yo poético femenino. Por lo tanto, parece que lo oculta y solo apreciamos una descripción conceptual de un acontecimiento que ocurría de forma generalizada entre las mujeres. ¿Es posible que la condición de mujer de la poeta pudiese, de alguna forma, promover este cambio de perspectiva? Seguramente sí.

En Sánchez Saornil vemos la deconstrucción, renovación y estilismo de la voz poética que encarna la fuerza de los ideales políticos y culturales de la autora. Vemos, también, que la safística se adapta perfectamente a su obra desde una visión no tan compleja como veremos en la siguiente autora.

Antes de ocuparnos de nuestra próxima autora, cabría mencionar ciertos factores que diferencian la selección de estudio anterior y la presente. El hecho de que se seleccionara a Lucía Sánchez Saornil como representante poética de la literatura sáfica española tiene su razón en sus tendencias pioneras en una época donde la existencia del lesbianismo se ubicaba en el desconocimiento y olvido sistemático. Si bien es cierto que hubo más intentos de otras autoras en visibilizar el amor homosexual, no fue tan exitoso —e ingenioso— como encontramos en la poeta madrileña. Sin embargo, nos hemos centrado en comentar solo

algunos poemas que nunca constituyeron, realmente, un libro, sino publicaciones en revistas que, posteriormente, sí se recogieron para realizar algún tipo de antología.

No obstante, esto no ocurrirá con la poeta que vamos a comentar en el siguiente capítulo. En esta ocasión, sí contamos con un libro y una autora: *Evohé* de Cristina Peri Rossi. En efecto, hemos saltado casi unos cuarenta años desde la obra de Sánchez Saornil hasta la presente. Cristina Peri Rossi forma parte de una generación de escritores de la segunda mitad del siglo XX. Que se haya seleccionado este lapso temporal entre ambas poetisas tiene una pretensión justificada: encontrar diferencias y similitudes en los dos discursos lésbicos.

Se podría haber seleccionado otras autoras del territorio hispanoamericano. Sin embargo, debido al elevado número de autoras latinas que desarrollan esta temática, he optado por seleccionar a la poeta más disidente en el ámbito sexo-afectivo literario.

CAPÍTULO III

LA POESÍA SÁFICA EN TERRITORIO LATINOAMERICANO

CONTEXTO HISTÓRICO: LA DICTADURA URUGUAYA

Cristina Peri Rossi es una poeta uruguaya que conoció, al igual que Sánchez Saornil, un período de su vida con numerosos cambios políticos y sociales. Recién cumplidos los treinta dos años, tuvo que escapar de su país natal, Uruguay, por las intensas represalias tras el golpe de Estado de 1973 que derrocó al gobierno constitucional.

Uruguay había experimentado, mucho antes de esta fecha, distintas disidencias y crisis políticas. En realidad, el bando más conservador favoreció, en cierta medida, unas conductas autoritarias para usarlas como herramientas de represión contra las manifestaciones que ocurrían entre partidarios de reformas de izquierda y los de derecha. El entonces presidente, Juan María Bordaberry, que formaba parte del Partido Colorado, decretó la disolución del Parlamento. En este punto, se estableció la dictadura encabezada por el Consejo de Seguridad Nacional.

Si por algo es conocida la dictadura uruguaya es por su intensa represión sistemática y vulneración de los derechos humanos más fundamentales. El ejército tomó el control del gobierno y prohibió por ley los partidos políticos, los sindicatos y cualquier tipo de expresión que comunicara el rechazo al nuevo régimen —como, por ejemplo, manifestaciones.

Fue en este período donde tanto asesinatos de opositores políticos como la persecución de muchos intelectuales, escritores o, simplemente, personas que estaban en contra de este nuevo paradigma político. Fueron muchos los uruguayos que optaron por el exilio y, entre ellos, se encontraría la escritora y poeta Cristina Peri Rossi.

Ella, como muchos, fue una de las personas afectadas por este suceso. La poeta sufrió una persecución debido a su posición política y, por supuesto, por su trabajo literario, que ya denotaba su rechazo del autoritarismo del nuevo régimen. En 1974, la poeta se vio en la necesidad de abandonar el país y exiliarse a España. En este período, su producción literaria no se detuvo y exploró temas como la identidad, la represión o la sexualidad. En realidad, su literatura era la fórmula ideal para hacer una crítica social sobre las normas impuestas.

La dictadura finalizó en 1985, cuando se pudo restablecer, de nuevo, un gobierno democrático. Esto sucedió debido a las grandes presiones, tanto externas como internas, y a las incontables movilizaciones populares que pedían el cese del régimen.

Una vez se restauró la democracia en el país uruguayo, fueron muchas las comisiones que solicitaron la investigación de los crímenes que ocurrieron durante este período de trece años de fascismo. Al ser un proceso histórico aún reciente, todavía han quedado heridas entre la población, que pide una agilización para hacer frente a los tantos misterios que quedaron sin resolver.

LA INFLUENCIA DEL EXILIO EN PERI ROSSI

En este sentido, podemos relacionar los períodos históricos de España y Uruguay, ambos dictaduras en sus momentos, como condicionantes en las obras de las dos autoras que se están comentando en este trabajo final de grado.

Para que Cristina Peri Rossi se convirtiese en uno de los ejes principales de la persecución dictatorial fue, en cierta medida, por su intensa campaña para desacreditar al gobierno autoritario de forma política y literaria. Tanto sus posiciones sociales como su opinión se interpretaron como un tremendo escándalo por el régimen. Después de proclamarse el golpe de Estado de 1973, rápidamente la poeta se convirtió en objeto de censura y, sobre todo, de represión. Tal fue el caso que sus obras quedaron prohibidas y no se le permitió una total libertad de expresión.

Durante el tiempo que tuvo que mantenerse en el exilio en España, su producción literaria se basó en obras de ficción y de poesía. En su obra encontramos la incesante exploración de temas tabú y su lealtad hacia el pueblo uruguayo al denunciar la injusticia y la represión.

Como ocurría con Sánchez Saornil, Cristina Peri Rossi usa la poesía como arma política. Ambas eran integrantes de la izquierda más radical (Sánchez Saornil, por ejemplo, se movía en el anarquismo). Peri Rossi no tuvo temor a la hora de confesar que su dardo político residía en cada uno de sus libros con toda la intención. Además, en su período de exilio, abordó el tema que más nos interesa en este trabajo, que es el erotismo y, sobre todo, la homosexualidad. La temática lésbica es mucho más abundante en su literatura posterior, por lo tanto, solo se estudiará este período.

Cabe destacar que su obra aborda, en la mayoría de ocasiones, la temática del exilio como podemos ver en *Estado de exilio*, el poemario más significativo de toda su carrera literaria.

Será de este período uno de sus poemarios con temática erótica y homosexual: *Evohé*. Y, para comenzar, nos fijaremos en el significado del título del libro. El término *evohé* era lo que se conocía en la Antigua Grecia como el grito de las bacantes en cualquier juego o ceremonias de tipo amoroso, como así nos ejemplifica su prólogo. Era, por ejemplo, como un grito al deseo, a la felicidad y al disfrute. Por lo tanto, el título no ha sido escogido en vano y tiene su trasfondo histórico como también literario.

«Con la obra de Peri Rossi asistimos a un cuestionamiento del sistema de relaciones poder-control/sexualidad. Tanto en su narrativa como en su poesía, hay un claro rechazo de la heterosexualidad como única forma de intercambio sexual [...] Frente a la autoridad del discurso heterosexual, considerado como

el único legítimo, Peri Rossi reivindica nuevas formas de expresión de la sexualidad siempre abiertas, que no se agoten nunca en algo cerrado, establecido y estructurado»¹³.

Antes de entrar en el análisis de *Evohé*, cabría hacer un resumen, antes, de cómo llega a estructurarse la formulación poética erótica de Cristina Peri Rossi. Lo que sorprende no es el uso, repetición y profesionalismo que se aplica en la poesía homosexual, sino en la manera en que se desnaturaliza la relación lésbica en el entorno urbano. Ahí es donde reside la extravagancia el quehacer poético de la autora uruguaya.

«El cuerpo de la mujer es mostrado y la palabra es quien lo nombra; leemos los cuerpos y los amamos y esa conjunción: palabra-amor-cuerpo genera toda una serie de claves simbólicas y metafóricas que desestructuran el imaginario heteronormativo»¹⁴.

En efecto, la mujer o tú poético femenino en el universo poético de Peri Rossi no se encuadra solo como una formación corpórea, sino como un ente tridimensional: lenguaje, amor y físico. Serán las fases por las que la voz *prima et femina* tratará de ajustar su configuración *homocordis*. La ciudad, como cuarto elemento transgresor, será el espacio de la norma, pero el rincón de la intimidad liberada. Es la ciudad el ente que define la diferencia y la limitación y eso le otorga su potencial de *organismo vivo*.

De estos cuerpos y de estas urbes encontramos, siempre, el deseo femenino que propiciará un refuerzo en la dinamicidad, actividad, independencia y pluralidad, unos elementos que han permitido deslegitimar la creencia de que sin una intervención masculina el deseo es solo un anhelo y no una realización. Es por eso que el lesbianismo se ha visto, desde siempre, como una personalidad corrompida y amenazante, pues el hecho de que una mujer pueda encontrar el sosiego, el placer y el amor en una compañera solo provoca una opresión sistemática hacia ellas por no elegir la heteronormatividad. Así lo argumenta Antonia López Valera en *Una lectura feminista y lesbiana de la obra poética de Cristina Peri Rossi: exilio, cuerpo y deseo*:

«La condición de estar fuera de la norma, de estar en los márgenes, establece una conexión con una identidad no fija, estable, sino fluida en ese ir y venir del centro a la periferia que marca un deseo erótico que pone nombre y, por lo tanto, confiere existencia al lesbianismo»¹⁵.

¹³ Domínguez, Carmen (2000). *Lesbianismo e identidad sexual en la obra poética de Cristina Peri Rossi*. p. 145

¹⁴ López, A. (2019). *Una lectura feminista y lesbiana de la obra poética de Cristina Peri Rossi: exilio, cuerpo y deseo*. p. 11

¹⁵ López, A. (2019). *Una lectura feminista y lesbiana de la obra poética de Cristina Peri Rossi: exilio, cuerpo y deseo*. p. 12

En este sentido, podemos entender el lesbianismo como una voluntad que permite ensalzar las relaciones no normativas como objetos transicionales que permiten un declive de la pasividad sexual, histórica y tradicional que ha padecido la mujer para atender a las necesidades masculinas. Las mujeres, por lo tanto, se configuran como sujetos activos, cambiantes y plurales.

EVOHÉ: LA IDENTIDAD TEXTUAL

Comencemos, entonces, por el análisis más técnico y safoístico en la obra *Evohé*. En esta ocasión, resultará bastante curioso cómo la teoría propuesta puede reinterpretar por sí misma varias cuestiones. De hecho, y se verá más adelante, se podría explicar todo este aparato teórico con tan solo esta obra.

Las primeras redacciones de *Evohé* seguro que comenzaron antes de los años 70, pues su edición y publicación se daría en 1971 a manos de la editorial Girón. Es un primer poemario, pero no un primer intento de transgresión y vacilación hacia la normatividad y autoritarismo, aunque sí es un claro ejemplo del desarrollo conceptual sobre el cuerpo de la mujer y sus distintas formas de representarse. Veamos, pues, cómo inicia el poemario:

DEFINICIONES

PALIMPSESTO.—Escrito debajo de una mujer.

Esta sería la primera forma poética hallada en su primer lanzamiento de quehacer poético. Parecería un proceso iniciático banal o poco rompedor. Sin embargo, como toda producción poética, es necesaria una relectura. Encontramos el título, *Definiciones*, como si se estuviese imitando las entradas de un diccionario y se usa como la forma que abre, de manera definitiva, el libro. No obstante, se nos da esta generalidad, esta indeterminación, solo definiciones y no la definición. Intuimos que, a lo mejor, se estaría haciendo una alusión a la manera en que se intenta explicar todo sin mucha determinación y, en este caso, el modo en que, sin ni siquiera pensarlo, se define la historia.

Tenemos la acepción no académica de *palimpsesto* o, si se prefiere, la manera en que Peri Rossi ve a la mujer o tú poético femenino. Veamos, entonces, qué es realmente un palimpsesto según el DLE:

PALIMPSESTO

Del lat. *palimpsestus*, y este del gr. *παλίψηστος* *palípsēstos*.

1. m. Manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente¹⁶.

¹⁶ <https://dle.rae.es/palimpsesto>

No queda otra cosa que mencionar la genialidad metafórica que usa Peri Rossi con este inicio y con este gusto léxico: hay y habrá otra manera de percibir la escritura, la realidad y la propia huella. El cuerpo femenino no se limita a la individualidad, sino a la pluralidad y Peri Rossi quiere formular una nueva tendencia en su trabajo al conceder a las mujeres una total e irreversible importancia en toda su obra poética. El cuerpo y la mujer son un texto diverso, cambiante y permanente, pues en ambos términos encontramos las señales de la sumisión histórica femenina. De esta condición opresiva se formula, en parte, su disidencia y perseverancia.

Aplicando la teoría safística, habría que comenzar por analizar la voz *prima et femina* en este poema-definición. Como se ha visto, la voz sí mantiene un carácter plenamente femenino, pues hay una interferencia cultural basado en el género: la bipartición sexuada es una realidad histórica, contemporánea y poco equitativa, por lo tanto, el mero hecho de que la voz poética ya nos esté advirtiéndolo de que el cuerpo de la mujer es un palimpsesto lleno de inscripciones que postulan su recorrido histórico-cultural, es decir, en su sumisión, nos indica que la misma voz está desarrollando su discurso poético para transformarlo en una identidad literaria.

Completamos, entonces, el primer rasgo de la safística con tan solo este primer poema. Ahora bien: ¿qué ocurre con la voz *homocordis*? La voz poética sabemos que es femenina, pero no se nos indica en este preciso poema algún tipo de discurso directo al tú poético femenino. Sin embargo, sí está de forma implícita: al hablar de la mujer en general, y sabiendo cómo se irá desarrollando el discurso poético, podemos intuir que sí puede haber unos sutiles vestigios de voz *homocordis* o una especie de llamamiento al lector de que aunque todavía no se haya iniciado un proceso poético de tipo amoroso, sí lo está en su forma más reivindicativa o política. Además, la voz *homocordis* no sigue, de momento, un patrón de código universal poético, es decir, no se propone un prototipo ya establecido de comunicación entre el yo y el tú poético, sino que se deja una hipótesis, una cuestión, una formulación.

En lo que se refiere a la voz de *argenta*, no encontramos ningún tipo de masculinización en la voz poética o, al menos, no parece esa la motivación de esta voz poética femenina. Parecería que, incluso, esta voz trata de trazar su propia tradición. Y, en efecto, en lo que respecta a lo biográfico, Cristina Peri Rossi no hace uso ni tolera el uso de pseudónimos masculinos para la publicación de sus textos. En cierta manera, la ocultación o preservación de la intimidad por su propia seguridad en una época llena de tumultos políticos no es parte de su construcción ideológica y política. La voz, de alguna manera, se instruye desde su propia tradición de sumisión.

Centremos, ahora, en el siguiente poema de Peri Rossi. Se titula *Invitación* y es bastante llamativa su estructura e influencia *metatextual*. En la cosa poética de la poeta uruguaya encontramos muchas relaciones conceptuales entre el cuerpo (lo físico del organismo) y el texto (lo físico de la literatura). Veámoslo, pues, en este fragmento del poema mencionado:

Una mujer me baila en los oídos
palabras de la infancia

yo la escucho
mansamente la miro
[...]
Y me tiene así,
prendida de sus letras
de sus sílabas y consonantes
como si la hubiera penetrado.
[...]
Y hablándome me lleva hasta la cama
adonde yo no quisiera ir
por la dulzura de la palabra ven.

El acercamiento corpóreo entre la voz poética femenina y el tú femenino se da, no a través del paso físico, sino desde el paso verbal, por lo tanto, desde la palabra. La consumación física no tiene lugar aquí y no se realiza en los últimos versos, sino que ya hay una especie de consenso o práctica que plantea otra existencia del placer. Eso lo vemos en la segunda estrofa ejemplificada: el yo poético está atrapado dentro de la sensualidad textual y gestual del tú poético (la palabra, el sonido, la mirada). Del cuerpo no sabemos realmente nada o no tenemos alguna descripción fehaciente, pero sabemos el producto final que supone la idea del deseo cerca. El cuerpo es un cuerpo totalmente poético, por lo tanto, es mostrado a través de la forma que tiene la inquietud de la otra.

Por lo tanto, sin palabra no hay cuerpo o, si se prefiere, sin el pronunciamiento no hay mujer. El deseo, aunque no lo pareciese, existe de una forma explícita y, sobre todo, se observa al final del poema. Desde la palabra somos capaces de nombrar y dar un reconocimiento a algo, es decir, brindar de existencia y será así la mujer en Peri Rossi: nombrar el cuerpo amado y el cuerpo erótico.

Sin embargo, no habría que pasar por alto un detalle que podría romper el *statu quo* de la voz *homocordis*. Lo encontramos en los últimos versos y, en concreto, en el segundo (*adonde yo no quisiera ir*). Al modo de interpretar, la teoría safística no contempla la negación de la voz *homocordis*, sino todo lo contrario. La voz *homocordis* es una voz poética positivista que, aunque pareciese no haber ningún tipo de acercamiento, puede anhelarla, puede desearla y puede pensarla. Entendemos así que la voz *homocordis*, en este poema en específico, parece no dejarse llevar y quizás sea por algún tipo de impedimento algo más social (quizás la tradición, la heteronormatividad o la religión). Vemos, entonces, que hay una especie de grieta o rotura en la voz *homocordis*, pues marca el rechazo de la invitación del tú poético femenino (que este sí la tiene contemplada).

Querría hacer una pequeña introducción a un poema que, al contrario que la voz *homocordis*, aquí se incentiva la voz argenta. Se entiende que esto es solo una forma de interpretación artística y poética, pero es curioso como este poema sin título comienza con un curioso cambio de género:

Cansado de mujeres
de historias terribles que ellas me contaban
cansado de la piel,

de sus estremecimientos y solicitudes,
como un ermitaño,
me refugió en las palabras.

Con este giro discursivo sobre la mesa, solo quedaría como opción retornar a la hipótesis que ayudaba a explicar la forma en que la voz *homocordis* quebraba: un impedimento. Podría parecer que la voz de argenta entra sin despojo alguno, tornando la voz poética femenina en una masculina por tres hipotéticos motivos: estética, externalización u ocultamiento. Tomando la primera opción, podríamos interpretar esta voz de argenta como solo un mero ejercicio estético, un juego poético donde la voz femenina sigue siendo femenina, pero que, al hablar sobre sexo, también se incluye el género, por lo tanto, podría ser aceptable. Si seguimos la segunda, podemos interpretar que la voz poética está haciendo una externalización, es decir, puede que estemos atendiendo a otra voz poética que no sigue los parámetros de la safística por su masculinización y que nos explica un acercamiento a otro tipo de perspectiva sobre el cuerpo femenino. De este modo, estamos ante una técnica que puede dar una riqueza inusual al discurso poético, pues contar con más de una voz poética conlleva a un quehacer poético mucho más innovador, más rico y estable. Ahora bien, si nos dedicamos a atender la tercera opción, podríamos aceptar que la voz poética femenina utiliza la voz de argenta para hacer un ocultamiento de la voz *homocordis*. En este sentido, el cambio de género otorgaría una normatividad sexual al discurso y permitiría esconder la identidad homosexual.

CONCLUSIONES FINALES

Como se ha podido comprobar, este trabajo final de grado no solo se ha centrado en el trabajo y demostración de una teoría nueva e innovadora que serviría como herramienta principal para el análisis de los textos lésbicos, sino que también se ha hecho hincapié en el análisis de los poemas y, sobre todo, en el contexto histórico.

En efecto, los contextos históricos influyen en la creación literaria, como se ha observado. Si pensamos, también, que la jerarquía social provoca un cambio de discurso en la literatura femenina (algo más reivindicativa, transgresora y disidente), ser una autora en un contexto entre guerras, cambios políticos y sociales conlleva una reestructuración de la identidad literaria. Además, no solo afecta el contexto, sino también la clase social de ambas: la clase media trabajadora. La lucha de género y de clase son características fundamentales para cultivar una literatura no solo femenina y lésbica, sino también permite establecer una crítica sobre el entorno, la historia, el poder y sobre las relaciones sociales.

Es necesario, entonces, trazar una línea que dirija una nueva para entender la literatura y que no solo se establezca la literatura femenina como un estudio aparte, sino que sería conveniente introducirla en la historia literaria y en los pertinentes estudios como objetos de altísima innovación, intelectualidad, nueva estilística y discursiva singular.

Sin embargo, esta empresa es, todavía, algo por conseguir. Si la literatura femenina todavía encuentra dificultad para una normalidad literaria, aunque tiene adeptos y defensores, tendríamos que entender que la literatura lésbica todavía se encuentra en una fase de aceptación.

Solo tendríamos que retroceder la mirada o la lectura hacia la introducción de este trabajo, donde se ha expuesto a Safo, una poeta que no encontraba ningún impedimento interno para expresar su sexualidad. Sin embargo, se ha visto que en lo que se refiere a lo exterior, a lo social, no había una aceptación plena, sino una especie de tolerancia. Hemos visto que a la propia poeta griega se la acusaba de masculina por tener un papel activo en sus relaciones y así se mostraba su yo poético en su poesía. Por lo tanto, todavía queda trabajo para convencer a todo lector que la poesía lésbica no es un intento de masculinización ni busca acercarse al término, sino que es una poética autónoma que bebe y adopta la universalidad de la literatura para hacer de ello su propia escuela.

Tanto Lucía Sánchez Saornil como Cristina Peri Rossi trataban de esquivar el dedo acusador, pero, al mismo tiempo, no lo temían. En el primer caso, Sánchez Saornil, a pesar de haber pertenecido a una época llena de cambios políticos y sociales, encontramos un yo lírico insinuante, genuino y arrollador. Aunque encontrásemos una masculinización en su primera etapa poética (una voz de argenta), debemos de analizar su obra desde una nueva perspectiva. En el segundo, que es Peri Rossi, vemos que la diferencia temporal tiene una importancia

entre una poética y otra. Sin embargo, como Sánchez Saornil, Peri Rossi también fue una autora de guerra. En los usos de masculinización o voz de argenta en la autora uruguaya no contemplan una ocultación o búsqueda de publicación, sino que se usa algo que fue necesario para sobresalir en la literatura tiempo atrás como una oportunidad de remediarlo a través del juego lírico. Quizás en Cristina Peri Rossi vemos una referencia, un recuerdo, una observación hacia el pasado. Puede que ambas, como autoras de guerra y autoras políticas, utilizaran el lesbianismo no solo como identidad personal, sino también como un incipiente discurso transicional. Es, por lo tanto, el intento de normalización del lesbianismo literario en unos regímenes dictatoriales y en unas sociedades que trataban de olvidar su existencia.

En cuanto al cuerpo teórico, todavía queda unos últimos pasos: su aceptación, su generalización y su mejoría. La safística como teoría analizadora de corpus lésbico podría ser una incipiente solución para tratar de entender la literatura sáfica como un terreno rico en discursos y lenguajes que todavía buscan una continuidad. Esta teoría es, solamente, una propuesta válida, pero en su estadio más primario. Por lo tanto, necesita de más adeptos que la usen, la testifiquen y la mejoren. Ampliar el horizonte que ha planteado este trabajo y tratar de establecer conexiones aún más complejas y significativas para que esta literatura pueda encontrar, al fin, un serio grupo de investigación y estudio.

Se ha visto, pues, que la safística puede explicar la poesía sáfica o lésbica desde una perspectiva más técnica, pero siempre tomando la perspectiva de género. Como toda teoría, está sujeta siempre a la hipótesis y resolución, pero en su práctica se ha podido comprobar que tiene una carga teórica suficiente como para tener en cuenta su uso.

La voz *prima et femina*, la voz *homocordis* y la voz de argenta, como trío, aúnan las características más significativas de la safística. Todas ellas son componentes válidos para analizar el yo poético o lírico femenino, pero no solo se especializan en éste, sino que también pueden ir mucho más allá y trascender al tú poético femenino. En definitiva, la safística tiene como intención teorizar la poesía lésbica desde el punto de vista discursivo, pero todavía necesita mucha más investigación para poder entablar algún tipo de teoría que analice muchos más elementos como los tópicos, los símbolos y las referencias en las literaturas lésbicas de distintos períodos.

En resumen, el trabajo, que finalizaría aquí, ha tenido en cuenta la revalorización de unos textos, hasta el momento, condicionados por el olvido y que, tras su estudio, se ha formulado una hipótesis teórica sobre el análisis de las voces que adaptaría ese yo-tú lírico femenino. Además de una exhaustiva interpretación argumentativa de las distintas poesías, este trabajo pretende ser una puerta abierta para la continuación del (re)descubrimiento de este tipo de la literatura e incentivar su estudio. La safística, por otro lado, que sea la primera de las teorías analíticas que pueda trascender y llegar a otros puntos académicos. La literatura es un ente vivo que requiere constante observación crítica para recuperar su riqueza textual, poética y social. Por ello, este trabajo fin de grado finaliza con la aplicación exitosa de la safística, de un extenso análisis interpretativo de las poesías expuestas y con un objetivo ambicioso. Un trabajo que ha rechazado la afirmación de una masculinización en las obras lésbicas y que ha

tratado de imponer una correcta observación de estos textos bajo una premisa histórica y cultural. El género, como construcción de naturaleza social, es indispensable en estos análisis poéticos. La poesía, como creación comunitaria, se comporta como medio para expresar las invalidaciones que provoca la adquisición de roles por pertenecer a un género, en este caso, la desigualdad que conlleva ser una mujer por el hecho de serlo.

BIBLIOGRAFÍA

Caetano, G., Rilla, J. (1987). *Breve historia de la dictadura uruguaya (1973-1986)*. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.

Casanova, J. (2007). *República y Guerra Civil. Vol. 8 de la Historia de España, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares*. Barcelona. Crítica/Marcial Pons.

Celma Valero, María del Pilar (2005). *Lucía Sánchez Saornil: una voz "ultra", más allá de su condición femenina*. Salamanca. Ediciones Universidad, pp. 263-278.

Domínguez, C., (2000). «Lesbianismo e identidad sexual en la obra poética de Cristina Peri Rossi», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 6, No. 2. <https://doi.org/10.1080/14701840020014945>

Fariña Busto, M. J. (2000), *Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi* Barcelona. Icaria, pp. 235-247.

González Calleja, E. (2005). *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*. Madrid. Alianza Editorial

Henríquez, Ureña, M. (1978). *Breve historia del modernismo*. México. Fondo de cultura Económica.

Hermida, Y. (2016). *Luchaban por un mundo nuevo: Lucía Sánchez Saornil y Sara Berenguer Laosa, militancia anarquista durante la Guerra Civil Española*. Barcelona. Descontrol Editorial.

Jackson, G. (2005). *La República española y la guerra civil*. Barcelona. RBA Coleccionables S.A.

Navas, Ocaña, I. (2023). «La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto». *Anales de Literatura Española*, N.º 38, pp. 181-203.

Lemos, T. (2023). *LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL: Introducción a la vida y obra de una «Mujer Libre»*. Santiago de Chile. Editorial Eleuterios.

López, A. (2019). *Una lectura feminista y lesbiana de la obra poética de Cristina Peri Rossi: exilio, cuerpo y deseo*. Tesis doctoral dirigida por Milena Rodríguez Gutiérrez. Universidad de Granada.

De San-Saor, L. (1918). «Poesía». Madrid. *Los Quijotes*. N°87.

Espejo Muriel, C. (2001). «El dulce silencio de Hilas: La “homosexualidad” en Grecia y Roma». *Orientaciones: revistas de homosexualidades*. pp. 23-36

Peri Rossi, C. (1971). *Evoché*. Montevideo. Giron Editorial.

Safo (2021). *El canto lesbio*. RBA Libros. Barcelona. Editorial Gredos.

Saornil L. S. (2016). *La cuestión femenina en nuestros medios*. Santiago de Chile. Editorial Eleuterio.

Saz Campos, I. (2004). *Fascismo y franquismo*. Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

Videla, G. (1963). *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid. Editorial Gredos.