

El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi¹

The wounded body, in *Noche sobre el grito* by Ana María Martínez Sagi

Marina BIANCHI

Autoría:
Marina Bianchi
Università degli Studi di Bergamo, Italia
marina.bianchi@unibg.it
<https://orcid.org/0000-0003-1083-7405>

Citación:
BIANCHI, Marina. «El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 53-70. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.03>

Fecha de recepción: 28/03/2022
Fecha de aceptación: 04/10/2022

© 2023 Marina Bianchi

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Nuestro artículo reflexiona sobre la presencia del cuerpo en la poesía última de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907-Moià, Barcelona, 2000), centrándose en la colección *Noche sobre el grito*, redactada en los años de 1955 a 1970 y publicada por primera vez en 2019 en la sección de inéditos de la extensa antología *La voz sola* (Sagi, 2019: 105-141), cuya edición se debe a Juan Manuel de Prada. Es necesario señalar que, hasta la fecha, no existen estudios ni comentarios científicos de *Noche sobre el grito*, poemario que se aleja del contenido primordial de la producción en verso de la catalana, es decir, del amor y del dolor provocado por su pérdida.

Tras contextualizar a la autora y la obra en el marco del compromiso literario, se clasificarán las composiciones de *Noche sobre el grito* en tres núcleos temáticos: la experiencia de la muerte, el exilio y el anhelado regreso, la quimera de una España que ya no existe. En cada uno de ellos se analizará el lenguaje del cuerpo como medio para expresar la heterodoxia de la catalana y su sufrimiento debido a las injusticias de la guerra civil española, a la dictadura, al exilio y a la desilusión de la vuelta a su país.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

Finalmente, con un rápido recorrido por cada uno de sus poemarios, desde *Camino* (1929) hasta *La voz sola* (2019), se hará una comparación entre la presencia de elementos corporales en *Noche sobre el grito* y en el resto de la producción de Martínez Sagi.

Palabras clave: poesía española contemporánea; cuerpo; compromiso literario; «habla subversiva».

Abstract

Our article reflects on the presence of the body in the latest poetry of Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 – Moià, Barcelona, 2000), focusing on the collection *Noche sobre el grito*, written in the years from 1955 to 1970 and published for the first time in 2019, in the unpublished section of the extensive anthology *La voz sola* (Sagi, 2019: 105-141) edited by Juan Manuel de Prada. It is necessary to point out that, to date, there are no studies or scientific commentary of *Noche sobre el grito*, a collection of poems that maintains a distance from the primary content of the other literary works by Martínez Sagi, that is, from love and the pain caused by its loss.

After contextualizing the author and the book within the framework of the literary commitment, the poems of *Noche sobre el grito* will be classified into three thematic nuclei: the experience of death, the exile and the longed-for return, the chimera of a Spain that no longer exists. In each one of them, the language of the body will be analyzed as a means to express the author's heterodoxy and her suffering due to the injustices of the Spanish civil war, the dictatorship, the exile and the disappointment when she comes back to her country. Finally, with a quick look at each of her collections of poems, from *Camino* (1929) to *La voz sola* (2019), a final assessment will be proposed about the presence of corporeal elements in *Noche sobre el grito* and in the other works of Martínez Sagi.

Keywords: contemporary Spanish poetry; body; literary commitment; «subversive speech».

Nota previa

Este artículo analiza la presencia del cuerpo en la poesía última de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907-Moià, Barcelona, 2000), centrándose en la colección *Noche sobre el grito* publicada por primera vez en 2019, en la extensa antología *La voz sola* (Martínez Sagi, 2019: 105-141). El volumen, en edición de Juan Manuel de Prada, va introducido por un estudio que corrige algunos datos aparecidos anteriormente en *Las esquinas del aire. (En busca de Ana María Martínez Sagi)* (Prada, 2000), una biografía novelada basada en las conversaciones de Prada con la poeta catalana mantenidas entre 1997 y 1999 (cfr. Prada, en Martínez Sagi, 2019: LXVII). Ambos libros tienen el mérito de reconstruir los periplos biográficos de Martínez Sagi, aunque el gran valor del segundo

estriba en dar a conocer algunos de sus versos que habían permanecido inéditos hasta el momento, recogidos bajo los títulos de *Noche sobre el grito* (Martínez Sagi, 2019: 105-141) y de *La voz sola* (2019: 143-187), este último retomado para la denominación general del florilegio.

Tras un largo olvido y su casi completa ausencia en la historiografía literaria, la publicación de los dos tomos citados ha despertado el interés de la crítica por Martínez Sagi, tanto que en los últimos doce años Rocío Ortuño Casanova (2010 y 2014) y Marta Gómez Garrido (2011, 2013 y 2014) han incluido la poesía de Martínez Sagi en sus investigaciones; Helena Establier Pérez (2020) y Elisa Pérez Rosales (2020) le han dedicado ensayos muy notables; Elena Castro (2014, pp. 29-41) e Inmaculada Plaza Agudo (2015, pp. 11, 85, 103-106, 129, 176, 178, 199, 267) incluyen reflexiones sobre la catalana en volúmenes monográficos acerca de la poesía femenina. Sobre otros aspectos o géneros literarios de Martínez Sagi tenemos contribuciones también de María José Porro Herrera (2013), Fran Garcerá (2020) e Ivana Rota (2021), además de las reseñas de Eduardo Moga (2011 y 2019).

Pese a ello, la producción poética no recogida en los primeros tres libros de Martínez Sagi (1929, 1932, 1969) es aún poco conocida y casi nada estudiada, con excepción de nuestro capítulo «“De mi cuerpo a tu cuerpo”: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi» (Bianchi, en prensa, s. p.) donde, tras contextualizar metodológicamente el trabajo con relación a la teoría *queer* (Butler, 2001, 2002 y 2004) y reseñar lo escrito anteriormente sobre la autora, reflexionamos sobre el papel del cuerpo a lo largo de la entera trayectoria poética de la catalana. En sus páginas, analizamos el organismo humano como medio de afirmación de una identidad alternativa a la aceptada por la sociedad patriarcal de la época y nos detenemos en su evolución como imagen predilecta para manifestar un amor disidente, impetuoso y lacerante, un sentimiento que se coloca en la línea de los mejores autores de la Generación del 27 en cuyas obras, como en las de Martínez Sagi, «aflora la reivindicación de la libertad negada a quienes no se sienten conformes con la heterormatividad por no encontrar en ella su lugar como sujetos» (Bianchi, en prensa, s. p.).

Además, señalamos que no existen estudios sobre el poemario que examinamos aquí, *Noche sobre el grito* (Martínez Sagi, 2019: 105-141), cuya peculiaridad estriba en que se aleja de la línea temática fundante de la producción en verso de la catalana, es decir, del amor que produce sufrimiento también corporal –y de lo que en nuestro trabajo previo hemos definido como el «lenguaje del deseo de Martínez Sagi» (Bianchi, en prensa, s. p.)–, para acercarse al canto del dolor, debido tanto a los horrores de la guerra como a la ingratitud de España que olvida a sus exiliados.

Martínez Sagi y el compromiso

Como expresión de la desilusión y de la ira –el grito–, *Noche sobre el grito* (Martínez Sagi, 2019: 105-141)² se inserta en la proliferación de las muchas modalidades del compromiso poético en la España de mediados del siglo XX. En este sentido, recordemos que, desde los orígenes de la literatura, coexisten o se alternan distintas modalidades expresivas que conllevan respectivamente una mayor consideración de la forma o del contenido: unos propenden por la finalidad estética en defensa de la centralidad de la *poiesis*, otros proponen una escritura más cercana a la realidad abogando por la *mimesis*. Sin embargo, la realidad es la común plataforma de arranque de cualquier tendencia y de cualquier creación artística, ya que todas ellas proponen obras abiertas a múltiples posibilidades interpretativas, que sugieren sin decir del todo, que hablan del autor sin ceñirse al dato biográfico, que manan del mundo sensible sin hacer de éste el único tema posible y que dan voz a un universo personal de símbolos que ocultan a la vez que desvelan.

Como consecuencia, pese a que la existencia de las dos opuestas tendencias mencionadas es incuestionable, la categorización no puede ser tan rígida y cerrada como para excluir completamente el compromiso de la poesía estética, o el cuidado formal de la poesía mimética o de denuncia. Además, como se ha aclarado en otras ocasiones (Bianchi, 2016: 24-26), sería conveniente reconocer hasta tres distintas líneas, que a lo largo de la historia literaria a veces se suceden y otras conviven: el esteticismo del arte por el arte que se aleja de la referencia explícita al mundo sensible para crear universos alternativos; el intimismo que opta por la profundidad reflexiva que surge observando el universo desde la interioridad del individuo –en el que se coloca prioritariamente la poesía de Martínez Sagi–; la mirada crítica del realismo que devuelve un testimonio de la realidad colectiva. Independientemente de que reconozcamos dos o tres modalidades, la flexibilidad de la clasificación supone que las finalidades de cada corriente sean igualmente versátiles, lo que invalida la asociación del arte por el arte con la falta de compromiso ético, del intimismo con la transmisión de meras emociones privadas y del realismo con el propósito de denunciar. De hecho, más que adherirse a un manifiesto, elegir una de las tres corrientes supone escoger a unos maestros y dialogar con unos textos específicos entre los muchos consagrados por la historia de la literatura (Bianchi, 2016: 25-26).

Las principales teorías sobre el compromiso también desacreditan la correspondencia unidireccional con el arte que denuncia de forma explícita: la noción

2. Desde ahora en adelante, para las referencias bibliográficas al poemario se indicará entre paréntesis solo el número de las páginas.

procede de Jean-Paul Sartre, según quien revelar y nombrar siempre suponen un cambio en la mirada del lector (1948: 27-30); Roland Barthes añade que la escritura es un acto de solidaridad histórica (1953: 24) que implica una toma de posición ineludible (70-71); Theodor Adorno aclara el concepto, definiéndolo como una compleja e inevitable relación con la realidad de la que toda la literatura procede, incluida la que quiere huir de ella para afirmar su autonomía (2003: 393-413); finalmente, Raymond Williams confirma que la alienación y el compromiso son complementarios (1997: 233-234). Como consecuencia, pese a que la poesía puede expresar un malestar compartido, una emoción personal o alejarse de la realidad para crear otras alternativas, concebimos el compromiso como relación del autor con el mundo y su inquietud frente a él, lo que puede manifestarse en cada una de las tres tendencias.

El rápido recorrido por estas conocidas premisas teóricas se debe a que la poesía de Martínez Sagi no suele asociarse con el compromiso, por acercarse más, en su conjunto, al intimismo confesional. Sin embargo, creemos que *Noche sobre el grito* (105-141) forma parte de la misma actitud heterodoxa que en otros libros se configura como rechazo de la concepción fija y estable de la heteronormatividad en la desestabilización de los roles tradicionales y del lenguaje considerado adecuado para una mujer, lo que, en su época, solo es posible recurriendo al silencio y a la elusión como procedimientos retóricos para afirmar la libertad de un amor que quiere superar las restricciones convencionales (Bianchi, en prensa, s. p.). Si, como ya hemos comprobado (en prensa, s. p.), a menudo en Martínez Sagi la corporalidad se vuelve medio para pedir la misma libertad en el amor reclamada por Luis Cernuda en «Si el hombre pudiera decir...» de *Los placeres prohibidos* (2005: 77-78), el «habla subversiva»³ (Butler, 2004: 261) de la catalana también se extiende a su grito de rabia frente a las injusticias de la guerra, igualmente denunciadas a través del cuerpo. La ira pasa por la dimensión física en los distintos núcleos temáticos que identificamos en *Noche sobre el grito* (105-141), que a continuación analizaremos a través de un poema ejemplar para cada uno, aunque colocando todas las composiciones en uno de los grupos.

3. El concepto del habla subversiva procede de Butler, quien afirma en su *Lenguaje, poder e identidad*: «La palabra que hiera se convierte en un instrumento de resistencia, en un despliegue que destruye el territorio anterior de sus operaciones. Este despliegue significa enunciar palabras sin una autorización previa y poner en riesgo la seguridad de la vida lingüística, el sentido del lugar que ocupa uno en el lenguaje, la palabra de uno justamente como uno la dice. [...] El habla subversiva es la respuesta necesaria al lenguaje injurioso, un peligro que se corre como respuesta al hecho de estar en peligro, una repetición en el lenguaje que es capaz de producir cambios» (2004: 261).

Primer núcleo temático de *Noche sobre el grito*: la experiencia de la muerte

Noche sobre el grito (105-141) incluye diecinueve poemas; el más antiguo es de 1955, uno tiene fecha de 1967, uno de 1968, ocho de 1969, siete de 1970 y uno no lleva el año de redacción, aunque sabemos que se ha suprimido de *Laberinto de presencias* (1969) debido a la censura (Martínez Sagi, 2019: 117, nota 25), dato que lo coloca cronológicamente en la misma época en que escribe los demás. En palabras de Prada, el tono del libro es «imprecatorio y jeremiaco», y la autora expresa en sus páginas «su dolor ante una España ingrata y extranjera que reniega de sus hijos dispersos por el mundo, mientras se entrega a la pitanza de la prosperidad recién adquirida» (en Martínez Sagi, 2019: LXIV-LXV).

La colección se abre con los versos de «En la carne tatuado» (105-106), composición redactada en Estados Unidos en 1970 y dedicada al «miliciano de la guerra de España, / caído en la llanura de Belchite», cuyo título ya da cuenta de la centralidad del cuerpo como medio de afirmación de la hiriente verdad de la muerte del combatiente. Desde el íncipit se establece la diferencia entre los poemas que lloran el amor perdido que pueblan las demás obras de la catalana y los de *Noche sobre el grito* (105):

¿Una humedad de musgo?

¿Una humedad de campo?

¿De mar laguna cripta
jardín recién regado?

¿De gruta
de barranco

de ríos encañonados?

¿De penumbra de rocío

de sombra de sal de llanto?

No. Nada de esto. Un cuerpo
en mis brazos desplomado.

Aquí, Martínez Sagi no canta ni los momentos felices con la persona amada ni el dolor por su pérdida, sentimientos que en sus poemas guardan una estrecha relación con la naturaleza –especialmente con el mar–, sino la vida que abandona el cuerpo del miliciano, descrito en cada uno de los elementos que sugieren que la muerte se está apoderando de él (105):

Su pecho de toro: abierto.

Sus ojos: desorbitados.

Y entre las mías hincada

su mano: mordiente garfio.

Sudor. Tortura. Agonía.
Lancinante desamparo.
La sangre empapa mi falda:
terco río desatado.

La fuerza ha abandonado su pecho herido, tanto físicamente como también emocionalmente debido a la desilusión provocada por la guerra, puesto que se trata de la sede del corazón, del órgano que en la poesía de Martínez Sagi metaforiza la complementariedad de las dos dimensiones (Bianchi, en prensa, s. p.). De la misma manera, los ojos parecen salirse de las órbitas por el dolor tanto del cuerpo como del alma, igualmente víctimas de la tortura y de la agonía acompañadas por el río imparable de la sangre que fluye y mancha la ropa del sujeto lírico femenino. Manteniendo la misma dualidad, la savia vital del ser humano y la mirada, otro elemento que remite a lo espiritual (en prensa, s. p.), penetran a la vez al yo, la primera con su vivo color rojo y su fuego, la segunda con la blancura del rostro (106):

Fluye a borbotones. Roja.
El cuerpo me va calando.
Su rostro mira mi rostro:
¡cómo se queda de blanco!
De su pecho hasta mis pies
la sangre sigue avanzando.

Era una humedad caliente.
Zumos de fuego apretado.

Mi primer muerto. Veinte años.

No. ¡No he podido olvidarlo!

Es muy probable que el poema evoque una experiencia realmente vivida por Martínez Sagi: según explica Prada (en Martínez Sagi, 2019: LI-LII), la escritora se incorpora a las milicias antifranquistas en julio 1936 con destino al frente de Aragón, lugar desde el que manda sus crónicas de guerra al diario vespertino *La Noche* y donde permanece hasta agosto, cuando es herida por una granada y evacúa a Barcelona. Prada (en Martínez Sagi, 2019: LIII-LVII) informa además de que, tras recuperarse, vuelve al frente, esta vez escribiendo para *Nuevo Aragón*, y se queda hasta la disolución del Consejo de Aragón en agosto de 1937, para luego volver a Barcelona; finalmente, en enero de 1939, huye a Francia, donde se reúne con la hermana en Toulouse antes de irse a París, en 1940, y a América, en 1959.

Otro poema sobre la muerte es «Campo de concentración» (132), escrito en Barcelona en 1969 y dedicado a Mercedes Montfort, fallecida tras cruzar la frontera con Francia y ser atrapada en el camino por los «centinelas armados»

citados en los versos que la llevan a un campo de reclusión: «La recogió un horizonte / erizado de alambradas». La imagen de su momento final se centra de nuevo en dos de los elementos corporales ya citados, concretamente, los ojos y el corazón (132):

Bebió la sal de sus lágrimas.

No olvidaré mientras viva
el fulgor de su mirada.
Ni aquel corazón rebelde
que en silencio agonizaba.

La sinécdoque del corazón por el cuerpo entero es usual, no solo en literatura, por ser el órgano central en el que residen tradicionalmente el amor y las emociones (Cirlot, 2006: 149-150); sin embargo, la imagen del mismo agonizante se asocia normalmente con las penas causadas por el abandono de la persona querida, mientras que aquí Martínez Sagi cita el deterioro cardíaco para hacer hincapié en la vida que se extingue. En esto estriba la peculiaridad fundamental del lenguaje del cuerpo en *Noche sobre el grito* (105-141): sobre todo en el primer núcleo temático, aunque no de forma exclusiva, las relaciones entre la materia orgánica humana y su significado simbólico no son metafóricas sino más bien sinecdóticas o metonímicas. Entre los muchos ejemplos, lo corrobora un elocuente verso de «No somos de los vuestros», que reza: «fango, sangre, ceniza, humillación y lágrimas» (113), donde la sangre derramada es la causa del fallecimiento por metonimia, o una parte de los despojos humanos por sinécdoque.

Segundo núcleo temático de *Noche sobre el grito*: el exilio y el anhelado regreso

El exilio, otro tema muy presente en *Noche sobre el grito* (105-141), aviva el sentimiento contradictorio de Martínez Sagi hacia España, también expresado mediante elementos corporales referidos tanto al sujeto poético como al país que se personifica. Las raíces de su tierra han penetrado al yo hasta sus vísceras, tanto que no puede desprenderse de su pertenencia a ella ni siquiera estando lejos, a la vez que su sufrimiento alimenta la decadencia de su lugar de origen, como leemos en «País de la ausencia», escrito en París en 1955 (107):

Tierra de España:
indomable tierra cada día
más cerca y más lejana.
Tierra
de mi nostalgia
de mi exaltado amor

sin esperanza.
Hincaste las raíces
hondamente en mi entraña.
Te nutro de mi sangre
mi ansiedad y mis lágrimas.

La dependencia mutua se describe como vínculo físico parecido al de una madre con su hijo: España es el resultado de las acciones de sus habitantes, lo mismo que un niño crece según la educación recibida de sus padres. Por esta razón, la pésima situación en la que se encuentra tras la Guerra Civil, plagada de muerte, desolación y dolor, depende del inicuo odio de las personas que corrompe su nobleza, la tortura y la mutila hasta asesinarla metafóricamente (107):

Tierra viril y noble
dulce sacrificada
¡perdónanos la afrenta de tu muerte
que a todos nos alcanza!

Arrasaron tus campos.
Te sembraron cizaña.
Cegaron tus caudales.
Quemáronte las parvas.
Bárbaros huracanes
ciclones de venganzas
te dejaron herida
gimiente y desmembrada.
Las venas de tus ríos
sangre caliente arrastran.
Los cuerpos que se pudren
pregonan nuestra infamia.

Los cuerpos de los seres humanos y de España son igualmente víctimas de la guerra fratricida, la sangre de ambos se derrama y sus despojos se marchitan, trayendo a la memoria la acusación a Dios de los versos finales del poema «Insomnio» de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso: «Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra podredumbre? / ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, / las tristes azucenas letales de tus noches?» (1972: 279). En la composición del escritor de la Generación del 27, las repeticiones, las anáforas y las aliteraciones confieren énfasis y clamor a la queja de quien se describe como un cadáver en un entorno parecido a un cementerio. Tras el fingido estilo periodístico del incipit, el yo alude a un mundo aparentemente surrealista y de pesadilla: se pudre eternamente en un nicho desde el que sólo puede oír el lamento y la impotencia de la naturaleza, en una alegoría de su estado de ánimo que se aclara justo después, volviéndose sujeto activo de las mismas acciones.

Estamos frente al correlato objetivo del sentimiento de los vencidos en la guerra civil, que ahora sienten miedo y desesperanza. Se trata de una visión casi apocalíptica de la realidad, que refleja la putrefacción y la miseria humana, sin posibilidad de redención: los innumerables cadáveres que pueblan Madrid, España y el mundo –estamos en la época de la Segunda Guerra Mundial– se corrompen día tras día ante la indiferencia de Dios, a quien se increpa en las preguntas finales, por acusarle de usar la corrupción del hombre para abonar sus huertos.

Si en el poema de Martínez Sagi faltan tanto la acusación a Dios –que, sin embargo, encontramos en otra composición de *Noche sobre el grito*, titulada «A Dios» (136-137)– como la presencia y participación del yo en el entorno apocalíptico, por otro lado, se mantienen las mismas emociones negativas, la ira, la visión aterradora, la muerte que se apodera de todo y de todos, invadiendo hasta los cuerpos de los vivos, y el suplicio de los españoles en general y del sujeto lírico en particular (107):

¡Oh tierra del calvario
del injusto suplicio
de la muerte callada!
Mi corazón te busca.
Mis ojos te reclaman.

Nombre de mis silencios.
Sed de mi herida en llamas.
Sangre que me golpea.
¡Tierra de España!

El deseo de volver que queda patente en los versos «Mi corazón te busca. / Mis ojos te reclaman» se concreta luego en el poema «Retorno del exiliado» (111-112), probablemente surgido de uno de los regresos temporales de la catalana a España, puesto que lo redacta en Barcelona en 1969. En su interior, se denuncia el miedo de las personas a acercarse al sujeto poético, lo que puede inspirarse en algo realmente vivido por la autora, quien ha sido acusada por disidente bajo la dictadura franquista (cfr. Prada en Martínez Sagi, 2019: LVI-LVI); en la composición, el temor se manifiesta en la indiferencia de los demás, de nuevo nombrados a través de las partes de sus cuerpos: «Rostros de hiel y de piedra. / Trabados cuerpos sin brazos. / Corazones de miseria» (111). La actitud de los españoles que, como en *Hijos de la ira* (Alonso, 1944), no dialogan con el yo lírico se deriva en la honda soledad percibida al volver a España, estado anímico que protagoniza también el poema «Amargura» (119-120). Por la misma razón, aprendemos en «Triste encuentro» (134-135) que hasta la mujer

antes querida se ha vuelto «Voz sin raíz. Inexacto / cuerpo sin ímpetu firme» (135), falsa como España, trayendo a la memoria otra composición de *Hijos de la ira*: «Monstruos», donde «acechan ojos enemigos» que provocan angustia (Alonso, 1972: 299).

Como la autora en la realidad, la voz lírica de *Noche sobre el grito* (105-141) ya no se siente a gusto en su país que finge no conocerla, ni logra adaptarse a la sociedad que la acoge del otro lado del Atlántico, incapaz de entender su sufrimiento, como se lee en «No somos de los vuestros» (113-114), escrito en Barcelona en 1970. Como la mayoría de las ideas expresadas en la colección, la insalvable lejanía entre los exiliados y los que no lo son se expresa en imágenes corporales que solo los primeros han conocido: los «rostros de piedra», los «cuerpos caídos con un nombre en los labios», la «huella indeleble en las bocas llagadas» (114). En el núcleo temático más consistente del poemario, el malestar en ambos sitios y las emociones intensas provocada por el largo destierro se precisas en la extenuación del corazón en «Ya lo sé...» (115-116), en el «corazón condenado / a doble muerte y mortaja» en «Remordimiento» (117-118), en la «Muerte vertical» del título de la composición en cuyos versos la voz lírica anda «Sorda. Deshabitada» y con «Las manos maniatadas» (121), en «la mano pródiga / que arisca se contrae» y en «los rostros huidos» de «Cansancios...» (127).

La relación con España, dolorosa por lo observado en la patria, sigue hiriendo sin tregua en los años pasados en el continente americano y en los regresos –como se explicita también en «Verdad y sueño en el retorno» (133)–, hasta volverse acusación rotunda a los errores y a los malos sentimientos de sus habitantes, mediante un reproche dirigido al país personificado en «Yo te acuso sufriendo» (128-131), cuyo íncipit reincide en lo corporal como concreción del suplicio: «Es en mi sangre en mi cuerpo / donde me dueles España» (128).

Tercer núcleo temático de *Noche sobre el grito*: la quimera de una España que ya no existe

El espeluznante escenario dejando en la patria antes del exilio no es más que un país en ruina como consecuencia de las malas acciones de los hombres, en una inversión del conocidos *topos* literario que da cuenta de la huella del tiempo que destruye toda obra humana: en *Noche sobre el grito* (105-141), el paso del esplendor al horror se debe a las personas, el fluir temporal debería encargarse de la construcción y de la vuelta a la esperanza, la ilusión no consiste en que algo sobreviva sino en que la devastación se supere. Es lo que ocurre en «Dame tiempo», redactado en Estados Unidos en 1970 (109):

Dadme tiempo.
Pesa y duele esta noche
asesina de sueños.

Tengo que edificar sobre las ruinas.
Germinar otra vez en el desierto.
Tengo que alzar ciudades de esperanza.
Hallar luz y calor entre este cieno.

[...]

No me rocéis siquiera.
Nada digáis. Silencio.
Dejadme amortajar los rostros de ceniza
los corazones yermos
el país que inventé
donde nada era cierto.

Dadme tiempo.
Es tremendo enterrar
aún vivos tantos muertos.

Aunque el cuerpo no protagoniza el poema, la muerte y la esperanza de volver a la vida siguen tomando forma en él, la primera en los «rostros de ceniza / los corazones yermos», la segunda en el nuevo nacimiento evocado por el verbo «germinar». Asimismo, la autora usa «enterrar», normalmente referido a los cadáveres en su materia orgánica, para aludir al recuerdo de los que siguen en España, a los muertos en vida, según la visión que Martínez Sagi comparte con la expresada por Alonso en *Hijos de la ira* (Alonso, 1944).

En el mismo núcleo temático se coloca «Incertidumbre en el regreso» (110), donde los años anteriores al conflicto se asemejan a un sueño imposible protagonizado por un sujeto que se presenta como un «corazón loco» con su «latir pujante» (110). La esperanza vuelve temporalmente en «Jamás consientas» (122-124), en cuyos versos la voz poética entabla un monólogo interior en el que le recomienda no ceder a su interlocutor ficticio y por ende a sí misma; por supuesto, la necesidad de no rendirse toma forma en el sufrimiento físico del corazón: «Que se desgarré. Que arda / que sangre que padezca», y más adelante: «Que el dolor del hermano / lo sacuda con fuerza. / Que se llague. / Que se hiera» (122). En este sentido, es inevitable citar otra resonancia –aunque modificada– de otro miembro de la Generación del 27: la conocida idea del dolor que no solo merece la pena, sino que se encarga de conferir energía vital y sentido a la existencia, expresada por Luis Cernuda en el poema «Si el hombre pudiera decir...» del libro *Los placeres prohibidos* (2005: 78), entre otros. Por supuesto, Cernuda se refiere concretamente al sufrimiento amoroso, y de hecho es una evidente referencia intertextual de composiciones de Martínez Sagi

pertenecientes a otros libros que cantan el mismo sentimiento (cfr. Bianchi, en prensa, s. p.); sin embargo, la reiterada necesidad de las penas para evitar morir en vida no deja de traer a la memoria la enseñanza del sevillano.

La confianza en un futuro mejor, metaforizada en el padecimiento del corazón en «Jamás consentas» (122-124), se deposita también en otros elementos corporales, como las manos en la composición «En busca de consuelo» (125-126), donde leemos: «Decidme que las manos / que juntas nos sostienen / son cadenas / potentes» (125). Pese a ello, la utopía se rompe gradualmente tras experimentar las desilusiones de los regresos temporales de las que se ha hablado con referencia al segundo núcleo temático, hasta la total desaparición de expectativa que ya no existe en los versos de «Esperanza» (138-141). Si el anhelo del reencuentro «calentaba las carnes ateridas» (138) en los treinta años de destierro, tras la vuelta, la voz poética no aguanta la indiferencia de una España «sorda» (141) y pide ser asesinada para olvidar la quimera ahora desolada –para retomar otro título de Cernuda–: «Sujetadme las piernas, la memoria, los puños: / y echadme en esta fosa» (141), versos que evocan la petición bécqueriana de la rima LII (Bécquer, 2014: 144-145), una vez más trasladando el contexto de las penas de amor al dolor por España.

Las distintas facetas del cuerpo en la trayectoria poética de Martínez Sagi⁴

Las referencias corporales pueblan las obras de Martínez Sagi desde el comienzo y hasta el final de su trayectoria creativa, tanto en sus poemarios sobre el amor como en el que analizamos aquí. Ya en *Caminos* (1929), su primer libro donde se asiste al nacimiento del deseo, las actitudes y emociones pasan con frecuencia por el órgano de la vista del yo, aunque también aparecen partes del cuerpo del tú que responden a dos órdenes de sensaciones: el hombre que repele al sujeto poético y la persona amada en quien desea ser acogido. Pese a que todavía el cuerpo no vehicula el placer carnal del sujeto lírico, ya se intuye no solo su indisoluble vínculo con las sensaciones y los sentimientos, sino también, aunque en ciería, su papel en la rebelión contra una identidad impuesta y en la consiguiente afirmación de una subjetividad alternativa que empieza a forjarse.

Sigue *Inquietud* (1932), donde el deseo duele y clama de forma explícita a través del cuerpo, de las manos, de la boca, de los ojos y de la carne: la

4. El rápido recorrido por las obras de Martínez Sagi se reelabora compendiando el detallado análisis propuesto en «“De mi cuerpo a tu cuerpo”: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi» (Bianchi, en prensa, s. p.), en el que no se incluye *Noche sobre el grito*.

deconstrucción de los papeles tradicionales que pasa a través del cuerpo se intensifica, revelando cada vez más una pasión que se sale de la norma e identificando la plenitud con la realización del deseo cernudiano. En este libro, Martínez Sagi canta la derrota y la vuelta al abismo tras saborear el paraíso de la unión, en una alternancia de Eros y Thanatos y de emociones contrapuestas que en ambos casos se concretan en imágenes corporales a menudo herederas de la mística y más en general de la religión cristiana, de la que procede el calvario amoroso.

En las obras siguientes se asiste al paso de la presencia de la amada que hace sufrir al dolor por el deseo imposible que sigue vivo en el recuerdo tras el definitivo final de la relación con la periodista y escritora Elisabeth Mulder (Barcelona, 1904-1989). *Laberinto de presencias* (1969), la última obra publicada en vida de la autora, reúne en un libro textos de distintos poemarios: *Canciones de la isla*, escrito entre 1932 y 1936; *País de la ausencia*, compuesto entre 1938 y 1940; *Amor perdido*, redactado paralelamente a los demás, entre 1933 y 1968; *Jalones entre la niebla*, creado entre 1940 y 1967; *Los motivos del mar*, surgido entre 1945 y 1955; *Visiones y sortilegios*, realizado entre 1945 y 1960. En todos ellos se mantienen tanto la simbología de la producción anterior como el incesante dolor por la pérdida de la amada. Si en *Amor perdido* las imágenes corporales se siguen asociando con la afirmación de una nueva subjetividad femenina, en las demás colecciones de *Laberinto de presencias* (1969) adquieren nuevas funciones: son un recurso retórico para personificar el paisaje mallorquino, en *Canciones de la isla*; forman parte de la descripción de las personas y de sus gestos, en *Canciones de la isla* y en *País de la ausencia*; se identifican con el blanco de la muerte, del sufrimiento o de la luz en el mundo poblado de presencias fantasmales de *Jalones entre la niebla*. Por otro lado, en *Amor perdido*, el cuerpo no deja de ser el centro de la expresión de un sentimiento doloroso que se nutre de la sensualidad y recupera su intertextualidad con la mística y con el deseo cernudiano: el amor provoca heridas que a menudo repercuten en el corazón, y su recuerdo devuelve el yo a la vida mediante la imagen de la resurrección. El calvario y el estremecimiento en su sentido erótico positivo se alternan como la muerte y la resurrección metafóricas que sacuden el organismo humano con las dos opuestas emociones, en una mística carnal recreada desde la perspectiva personal de Martínez Sagi y basada en la obstinación del sentimiento y en la imposibilidad del olvido.

El lenguaje del deseo de Martínez Sagi se mantiene solo parcialmente en la producción final: se pierde en algunas composiciones de temas variados de la sección de los *Poemas dispersos* (2019: 81-100), que recoge la primera composición escrita por Martínez Sagi, «Mujer» (2019: 82-83), y en dos de

los tres últimos libros, *Noche sobre el grito* (1955-1970) que analizamos aquí, y *Andanzas de la memoria*, compuesto entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Este último, ya antologado en *Las esquinas del aire* (Prada, 2000), propone escenas autobiográficas en forma de estampas que se alejan de los temas fundantes de la trayectoria creativa de la catalana. Entre uno y otro se coloca cronológicamente *La voz sola*, que reincide en el dolor del sujeto lírico por el recuerdo del amor perdido. Su corazón sangra a lo largo del libro, y el mar que antes era escenario del éxtasis es ahora compañero en la soledad de quien se sabe sin esperanzas, consciente de que, pese a la eternidad del deseo, no hallará sino desilusión y dolor que se concretan en las heridas del corazón y en las frecuentes mutilaciones y agonías corporales. Escrito principalmente a finales de los sesenta, aunque incluye unos pocos poemas compuestos en 1933 y uno en 1937, *La voz sola* denuncia la definitiva derrota del sujeto lírico que culmina en la inscripción fúnebre del último poema: «Mi epitafio» (2019: 187). Se cierran así la expresión de la heterodoxia y la búsqueda de una subjetividad alternativa a la hegemónica mediante el habla subversiva definida por la teoría *queer*, abierta en 1927 con «Mujer» (2019: 82-83).

Si en las obras que tratan el amor vivido, perdido y recordado el lenguaje del cuerpo se declina en las manos, los brazos y los ojos para referir la presencia de la amante, y en la carne, las entrañas, el corazón, la sangre y las heridas y mutilaciones para dar cuenta del sufrimiento por la ausencia de la persona querida, en *Noche sobre el grito* todos los elementos citados confluyen en la simbología del dolor y del grito airado que se relaciona parcialmente con el antecedente de *Hijos de la ira* (Alonso, 1944). La finalidad de superar la heteronormatividad tradicional está totalmente ausente, pero no lo está el objetivo primario de la mujer que toma la palabra para rebelarse, para denunciar una realidad injusta, para expresar su inconformidad que le impide reconocerse en la normalidad impuesta fuera y dentro de España, para recrearse como sujeto distinto a la idea compartida a la que debería amoldarse, como mujer y como lesbiana en otros poemarios, como víctima de la guerra y como exiliada en *Noche sobre el grito*. En ambos casos, Martínez Sagi entiende el verso como medio para expresar lo inefable de sus conflictos interiores, reivindicando la centralidad del cuerpo y la necesidad de asignarle un nuevo papel para que, por lo menos en sus obras, logre forjar la identidad deseada, imposible en el mundo real, que se compone tanto de la dimensión psicológica como de la física. Incomprendida en ambas dimensiones, limitada por el juicio de los demás sobre su sexualidad, sobre el hecho de tomar la pluma, sobre su conducta antifranquista y sobre la elección del exilio, Martínez Sagi encuentra en el lenguaje del cuerpo su espacio de libertad en el que puede autodefinirse desde la palabra no censurada, desde

la subversión, desde la resistencia; es decir, desde la propuesta de un nuevo paradigma interpretativo de la realidad y de sí misma como sujeto, de acuerdo con las teorías de Butler (1990: 200) según quien en el cuerpo femenino se proyectan las interpretaciones culturales del contexto social, y, justamente por eso, este representa el lugar en el que puede realizarse una nueva interpretación de las normas heredadas. La peculiaridad de *Noche sobre el grito* estriba en la ampliación del concepto más allá de las cuestiones de género.

Bibliografía citada

- ADORNO T. (2003), *Obra completa*, Madrid, Akal.
- ALONSO, D. (1944), *Hijos de la ira*, Madrid, Revista de Occidente.
- ALONSO, D. (1972), *Obras completas*, Madrid, Gredos, vol. X.
- BARTHES, R. (1953), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
- BÉCQUER, G. A. (2014), *Rimas*, Madrid, Cátedra.
- BIANCHI, M. (2016), *De la Modernidad a la Postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*, Sevilla, Renacimiento.
- BIANCHI, M. (en prensa), «“De mi cuerpo a tu cuerpo”: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi», en H. Establier (ed.), *Cuerpo y sensualidad en la poesía española contemporánea escrita por mujeres (1900-1968)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, s. p.
- BUTLER, J. (1990), «Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault», en S. Benhabib y D. Cornell (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Alfons El Magnánim-Generalitat Valenciana, pp. 193-211.
- BUTLER, J. (2001), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, J. (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*, Buenos Aires, Paidós.
- BUTLER, J. (2004), *Lenguaje, poder e identidad*, Madrid, Síntesis.
- CASTRO, E. (2014), *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria.
- CERNUDA, L. (2005), *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*, 4.ª ed., Madrid, Alianza.
- CIRLOT, J. E. (2006), *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- ESTABLIER PÉREZ, H. (2020), «Versos y otras transgresiones femeninas en la España de la República. Los poemas de Ana María Martínez Sagi (de *Canciones a Inquietud*)», en M. Moreno Seco (ed.), *Activistas, creadoras y transgresoras. Disidencias y representaciones*, Madrid, Dykinson, pp. 77-110.
- GARCERÁ, F. (2020), ««Ya no tienen donde morir las Ofelias». Dos autoras en la Barcelona de la vanguardia: Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi», *Revista Internacional de Culturas y literaturas*, 23, pp. 9-28. <https://>

- revistascientificas.us.es/index.php/CulturasyLiteraturas/article/view/12936 [consulta: 26 marzo 2022]. <http://dx.doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.01>
- GÓMEZ GARRIDO, M. (2011), *La ambigüedad sexual en tres poetas de la modernidad: Lucía Sánchez Saornil, Ana María Martínez Sagi y Carmen Conde*, trabajo de fin de máster, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GÓMEZ GARRIDO, M. (2013), «Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata», *Signa*, 22, pp. 333-358. <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6356> [consulta: 26 marzo 2022]. <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6356>
- GÓMEZ GARRIDO, M. (2014) «Abyección del deseo en la poesía de Ana María Martínez Sagi», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 23, pp. 247-258. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/44638/42132> [consulta: 26 marzo 2022]. http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44638
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1929), *Caminos*, Barcelona, Gráficas Guinart.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1932), *Inquietud*, Barcelona, Ilustra Farré.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1969), *Laberinto de presencia: antología poética*, León, Gráficas Celaryn.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (2019), *La voz sola* [antología], ed. J. M. de Prada, Santander, Fundación Banco Santander.
- MOGA, E. (2011), «Una elegía extraviada de Ana María Martínez Sagi», *Turia*, 100, pp. 77-83.
- MOGA, E. (2019), «La escritora y deportista a la que olvidó la Transición», *Letras libres*, 5 de julio. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/cultura/la-escritora-y-deportista-la-que-olvido-la-transicion> [consulta: 9 marzo 2022].
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2010), *Mitos cristianos en la poesía no religiosa del grupo del veintisiete*, tesis doctoral, University of Manchester.
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2014), *Mitos cristianos en la poesía no religiosa del grupo del 27*, London, The Modern Humanities Research Association.
- PÉREZ ROSALES, E. J. (2020), «Vindicación y compromiso en los vértices del tiempo. Ana María Martínez Sagi», en L. Cerullo e Y. Romero Morales (eds.), *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, León, Eolas, pp. 226-243.
- PLAZA AGUDO, I. (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada: imágenes femeninas de la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga.
- PORRO HERRERA, M. J. (2013), «Ana María Martínez Sagi y Josefina Carabias: algunos temas recurrentes en la prensa», en I. Rota y C. Servén Díez (coords.), *Escritoras españolas en los medios de prensa: 1868-1936*, Madrid, Renacimiento, pp. 138-168.
- PRADA, J. M. de (2000), *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*, Barcelona, Planeta.

- ROTA, I. (2021), «Ana María Martínez Sagi entre deporte y periodismo: las colaboraciones en *Crónica* (1929-1938)», en D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), *Mujer y prensa en la Modernidad. Dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*, München, AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München, pp. 165-179.
- SARTRE, J.-P. (1948), *Qu'est ce-que la littérature*, Paris, Gallimard.
- WILLIAMS, R. (1997), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.