

REFERENCIAS INTERTEXTUALES SOBRE EL CUERPO EN LA POESÍA DE ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI¹

INTERTEXTUAL REFERENCES ON THE BODY IN ANA MARÍA MARTÍNEZ SAGI'S POETRY

Marina BIANCHI

Università degli Studi di Bergamo
marina.bianchi@unibg.it

Resumen: El trabajo propone un recorrido por la producción poética de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 - Moià, Barcelona, 2000), haciendo hincapié en algunas de las referencias intertextuales acerca del cuerpo que en ella se detectan. Por medio de su escritura, la autora construye una identidad que supere la construcción cultural genérica impuesta, lo que analizaremos aquí desde la intertextualidad concebida como categoría semiótica y usada como paradigma hermenéutico. Sin volver al tema de la creación de una religión pagana, personal y carnal en la producción en verso de Martínez Sagi, ya analizado en “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’ el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi”, nos queda ahondar en cómo los textos de la poeta establecen relaciones con los de sus contemporáneos y otros autores, lo que, además, permite reflexionar sobre las diferentes etapas de su trayectoria creativa.

Palabras clave: Poesía española contemporánea. Ana María Martínez Sagi. Cuerpo. Intertextualidad. Identidad.

Abstract: The work proposes an exploration of the poetic production of Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 - Moià, Barcelona, 2000), with an emphasis on some of the intertextual references related to the body that are detected in her work. Through her writing, the author constructs an identity that transcends the imposed generic cultural construction, which we will analyze here from intertextuality conceived as a semiotic category and used as a hermeneutic paradigm. Without revisiting the theme of the creation of a personal and carnal pagan religion in Martínez Sagi's poems, already analyzed in “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi”, we delve into how her texts establish relationships with those of her contemporaries and other authors, which also allows us to reflect on the different stages of her creative trajectory.

Keywords: Contemporary Spanish Poetry. Ana María Martínez Sagi. Body. Intertextuality. Identity.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+i “Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

1. PREMISAS Y METODOLOGÍA

El presente trabajo propone un recorrido por la entera producción poética de Ana María Martínez Sagi (Barcelona, 1907 - Moià, Barcelona, 2000), haciendo hincapié en algunas de las referencias intertextuales acerca del cuerpo que en ella se detectan. Por ende, recurriremos al marco teórico ya expuesto en nuestro artículo “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023a), sumado al que solemos usar cuando elegimos la intertextualidad como paradigma hermenéutico.

Por un lado, a la hora de estudiar el elemento corporal como medio de afirmación de una identidad que supere la construcción cultural genérica impuesta y la escritura concebida como lugar de producción de una subjetividad que rechaza la concepción fija de la heteronormatividad, volveremos a los estudios sobre la teoría *queer*²: desde el libro *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados* (2014) de Elena Castro, hasta la referencia inevitable a Judith Butler, con sus conocidos volúmenes *Género en disputa* (2007), cuya primera edición salió en 1990, *Cuerpos que importan* (2002), que vio la luz en lengua original en 1993, *Lenguaje, poder e identidad* (2004), publicado en 1997, y *Deshacer el género* (2006), de 2004. De acuerdo con las aseveraciones de Butler acerca de la palabra como “instrumento de resistencia” que es “capaz de producir cambios” (2004: 261), hemos clasificado (Bianchi, 2023a: 185) la producción en verso de Martínez Sagi como “habla subversiva” (Butler, 2004: 261). Considerando el género como forma de configurar culturalmente el cuerpo (Butler, 2007: 49), Martínez Sagi “usa la corporeidad para dar voz al dilema entre ser mujer y reinventarse como sujeto otro, no sometido a los roles impuestos, es decir, para expresar lo silenciado y lo disidente, insertándose en el ámbito del ‘habla subversiva’ arriba nombrada y de lo *queer*” (Bianchi, 2023a: 185). A este respecto, pese a que la teoría *queer* se desarrolla desde los noventa del siglo pasado, Castro explica que las ideas en ella expuestas surgen mucho antes en las “voces poéticas cuyos textos pueden hoy ser calificados de *queer* por cuanto (re)presentan identidades no normativas” que “evidencian las fallas, las interrupciones en el discurso normativo y las interrogaciones de la identidad que en él se proponen” (2004: 9). Por supuesto, entendemos el sujeto como un ser consciente de su subjetividad y de la construcción social de su identidad con respecto a las relaciones con los demás, tal y como lo define Donald E. Hall (2004: 134).

Por otra parte, el concepto de intertextualidad se debe a la semiótica y remite a las relaciones entre textos en un sentido amplio, como el auspiciado por Julia Kristeva que

² De acuerdo con lo que Marta Carmona Osorio expone en el primer capítulo del libro *Transpsiquiatría. Abordajes queer en salud mental*, lo *queer* designa: “lo que no se puede designar”, es decir, lo que se escapa del “conjunto de normas y códigos sociales que nos educan asumiendo que seremos heterosexuales y que no seremos trans [...]. *Queer* define la identidad de quienes se escurren por los márgenes, de quienes escapan de esas políticas de identidad” (Climent Clemente y Carmona Osorio, 2018: 8).

forja la denominación (1981: 66-67), por Gérard Genette que se refiere al concepto prefiriendo el nombre de transtextualidad (1989: 9-10), o por Roland Barthes, quien desaconseja reducir la idea a los casos de influencia directa (1994: 1983). No se trata de rastrear citas explícitas o encubiertas, sino de estudiar los poemas desde la perspectiva de unos de los muchos “diálogos de discursos” (Kristeva, 1981: 93) que surgen de forma consciente o inconsciente, de las resemiotizaciones de fórmulas, códigos o significaciones procedentes de los diferentes contextos culturales que influyen en el escritor y que la obra recibe por diseminación (Barthes, 1994: 1683-1684). Entre las novedades teóricas sobre el concepto, en su tesis doctoral titulada *Autorreflexión y transreferencialidad: claves del pensamiento estético en la poesía española desde el medio siglo hasta los ochenta*, José Ángel Baños Saldaña (2022) opta por referirse a “las relaciones que un texto establece con otros referentes (textos, imágenes, vídeos, música, etc.)” (2022: 15), reuniéndolas bajo la denominación de *transreferencialidad*. Pese a la incuestionable argumentación que corrobora el término en el ámbito filológico —donde la palabra *texto* remite a lo verbal—, la semiótica entendida como “estudio unificado de cualquier clase de fenómeno de significación y/o comunicación” (Eco, 2000: 17) concibe el texto como cualquier unidad comunicacional no necesariamente lingüística: “en cualquier caso de comunicación (excepto quizá casos raros de univocidad elemental), nos encontramos ante un texto” (Eco, 2000: 97). La designación semiótica de cualquier tipología comunicativa, incluidas las no verbales, justifica que mantengamos la denominación tradicional de *intertextualidad* en el sentido que le atribuyen Kristeva (1981: 83) y Barthes (1994: 1683-1684), o, eventualmente, la de *transtextualidad* de Genette (1989: 9-10), por ser más abarcadoras en sus categorizaciones y más afines a nuestra formación.

En “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023a), ya hemos analizado la evolución del cuerpo como medio para manifestar un amor disidente, impetuoso y lacerante, afín al expresado por los mejores autores de la Generación del 27 y, como ellos, reivindicando la libertad negada a los inconformes con la heteronormatividad. Sin volver al tema de la creación de una religión pagana, personal y carnal en la producción en verso de Martínez Sagi, nos queda ahora ahondar en cómo los textos de la poeta establecen relaciones con los de sus contemporáneos y otros autores, con referencia al elemento corporal.

No nos detendremos en el estado de la cuestión sobre la poesía de Martínez Sagi compendiado en el estudio citado (Bianchi, 2023a)³, limitándonos a reseñar los aportes

³ En “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023a), además de Juan Manuel de Prada, citamos: la tesis doctoral de Rocío Ortuño Casanova (2010), luego publicada en libro (2014); el trabajo de fin de máster de Marta Gómez Garrido (2011), del que surgen diferentes artículos (2013; 2014); el excelente estudio de Helena Establier Pérez (2020); el apasionado acercamiento a la poeta de Elisa Pérez Rosales (2020). Con referencia a la presencia de Martínez Sagi en volúmenes monográficos, recordamos su inclusión en los libros de Elena Castro (2014: 29-41) y de Inmaculada Plaza Agudo (2015: 11, 85, 103-106, 129, 176, 178, 199, 267). Aunque lejanas a la hermenéutica de los poemas de Martínez Sagi, también citamos el artículo de Fran Garcerá (2020), el

sucesivos de los que tenemos noticia. En 2022, Lucía Cotarelo Esteban reflexiona sobre el denso poemario *Laberinto de presencias*, en “El *Laberinto de presencias*, viajes y poéticas del exilio de Ana María Martínez Sagi”, y Rocío Velasco de Castro compendia la vida y comenta rápidamente la obra de la autora, cerrando con dos de sus poemas, en “Transgresión y feminismo en Ana María Martínez Sagi”. El mismo año ve la luz un mastodóntico trabajo en dos consistentes tomos: *El derecho a soñar* (2022), del afamado novelista y ensayista Juan Manuel de Prada, a quien debemos, además, la recuperación y difusión de nuestra escritora. Se trata de una biografía surgida a raíz de una investigación larga e intensa, en la que se propone colmar las lagunas y corregir el libro basado en las entrevistas y confesiones de la poeta, *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi* (Prada, 2000). Sin embargo, la nueva monografía monumental va más allá de la reconstrucción documental de cada aspecto de la vida y del contexto histórico y literario, entremezclándola con el estudio de sus obras. El primer tomo recorre la infancia, la juventud y el comienzo de la edad adulta de Martínez Sagi, hasta la Guerra Civil, mientras que el segundo vuelve hacia atrás desde el final de su existencia hasta enlazar con el cierre del volumen anterior, revisando las inexactitudes e incongruencias de las publicaciones anteriores del mismo Prada. Finalmente, en los primeros meses de 2023, además de una larga nota sobre *El derecho a soñar* (2022) por José Miguel González Soriano (2023), titulada “Ana María Martínez Sagi: ‘El tumulto de la fama y la desolación del olvido’” y publicada en la revista *Ínsula*, sale otro artículo nuestro, “El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi” (Bianchi, 2023b), en *Anales de literatura española*.

Evitamos resumir aquí la biografía de Martínez Sagi, para la que remitimos a la más que exhaustiva obra citada arriba, *El derecho a soñar. Vida y obra de Ana María Martínez Sagi* (2022), y a las dos anteriores del mismo autor: *Las esquinas del aire. (En busca de Ana María Martínez Sagi)* (2000) y la edición de la extensa antología *La voz sola* (Sagi, 2019), introducida por un estudio que corrige algunos datos aparecidos en la publicación anterior y que incluye no pocos textos inéditos, donde tras los poemas encontramos también una selección de sus artículos periodísticos.

Finalmente, por razones de espacio y de tiempo, quedan fuera de este estudio las dos obras recientemente reunidas en libro (Martínez Sagi, 2022), *Donde viven las almas*, que alterna prosas y poemas que recuerdan la estancia mallorquina de 1932 y otros encuentros sentimentales, y *Andanzas de la memoria*, compuesto entre finales de los sesenta y principios de los setenta y ya antologado en *Las esquinas del aire* (Prada, 2000), que propone escenas autobiográficas en forma de estampas que se alejan de los temas fundantes de la trayectoria creativa de la catalana.

ensayo de María José Porro Herrera (2013), la aportación de Ivana Rota (2021), y los textos breves de Eduardo Moga (2011; 2019).

2. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN *CAMINOS* (1929): DE SAN JUAN A LA GENERACIÓN DEL 27

Como se ha señalado (Bianchi, 2023a: 190-191), Martínez Sagi reivindica la centralidad del cuerpo y la necesidad de asignarle un nuevo papel desde los distintos géneros literarios a los que se dedica, incluidos los artículos periodísticos (Establier Pérez, 2020: 85), para que la transformación social femenina pase tanto por la dimensión psicológica como por la física. En sus poemas, el cuerpo es el medio de la vana búsqueda de un amor imposible y anticonvencional en el que se fundamentan el deseo y el sufrimiento del duro recorrido hacia la afirmación de sí misma, en oposición a la tradicional diferenciación genérico-sexual binaria y a la heteronormatividad opresiva y patriarcal. Por ende, como en los *Sonetos del amor oscuro* de García Lorca (1984)⁴, Martínez Sagi conforma en su trayectoria creativa un ideario erótico en el que la pasión responde a su doble connotación semántica de deseo amoroso y de calvario, herencia de la tradición mística española y de su mayor exponente: San Juan de la Cruz.

El primer libro, *Caminos* (1929), ya deja intuir la tensión constante entre luz y sombra, entre inocencia y desgarró, entre “desolación y anhelo”, como escribe Establier Pérez (2000, p. 94), o entre “realidad y deseo”, en el lenguaje de Cernuda (2005). La influencia de la vía purgativa, primera etapa del *Cántico espiritual* (Cruz, 2002: 1-45), se hace patente desde la primera composición de Martínez Sagi, que en la edición de 1929 no tiene título:

Alas de luz en el alma,
inquietud en las pupilas,
y en el corazón la llama
de la piedad encendida.
Perdonando tus ofensas,
hermano, tus injusticias,
el daño de tus afrentas,
la burla de tus mentiras.
Así voy por los caminos
tortuosos de la vida,
besando, noble, la mano
ingrata que me castiga.
Una rosa de bondad
ofrezco por cada espina,
un beso por cada agravio,
un canto por cada herida.
¡Así voy por los caminos
e iré hasta caer vencida!

⁴ Entre otros, Verónica Leuci estudia el legado sanjuanista como paradigma de los *Sonetos del amor oscuro* (García Lorca, 1984) en su artículo “*Eros y Thánatos*: la mística del amor en los *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca” (2008), donde declina los significados simbólicos de la oscuridad en la oposición de luz y sombra, en la noche como escenario de las uniones amorosas prohibidas, en el abismo oscuro de la muerte y en la referencia a lo secreto y velado.

(Por cada gota de sangre
 un reguero de luz viva).
 Y cuando la Parca venga
 le diré: “¡Pálida amiga!
 ¡Me voy contenta! Di todo
 lo bueno que en mí había...” (Martínez Sagi, 1929: 8).

El alma tiende a la elevación, mientras por dentro quema la “llama de amor viva” (Cruz, 2002: 2008) “que en el corazón ardía” (2002: 206), en palabras de San Juan: se trata de la imposibilidad del encuentro con el amado, que en el *Cántico espiritual* se esconde y deja a la esposa herida y “con gemido” (2002: 7). Citando dos veces el comienzo del tercer verso de la “Canción segunda” de Garcilaso de la Vega (2022: 227-229) —cuyo íncipit reza “La soledad siguiendo, / rendido a mi fortuna, / me voy por los caminos que se ofrecen” (2022: 227)—, Martínez Sagi propone un yo que se halla en la “Noche oscura” (Cruz, 2002: 205-207) del alma en vilo, en la vana búsqueda que, como enseñan Petrarca y el Renacimiento, además del mismo Santo, pasa por los ojos, que se vuelven inquietos en nuestra poeta. De acuerdo con este procedimiento retórico, metaforizando cada concepto mediante el cuerpo, la herida de amor se torna “gota de sangre”, a la vez que “reguero de luz viva”, puesto que la claridad irradia el encuentro en la mística y en toda la tradición poética sucesiva. Como anuncia la apertura y como reseñamos en otra ocasión (Bianchi, 2023a: 194), la obra de 1929 gira alrededor del órgano de la vista, una parte del cuerpo que recuerda la segunda etapa del ascenso a la unión del *Cántico espiritual* (2002): la vía contemplativa. En *Caminos* (1929), el enamoramiento pasa con frecuencia por los ojos, así como el dolor por el corazón —que en “Ofrenda” se describe como “enfermo” (1929: 23)—, y los encuentros por la boca, frontera de los besos que se describe como “roja” en el mismo poema, remitiendo a la pasión (1929: 23). Pese a que la boca no aparece de forma explícita en San Juan, un verso del *Cántico espiritual* remite indudablemente a ella y a su papel en la unión amorosa: “y el mosto de granadas gustaremos” (2002: 42).

En el citado estudio de la trayectoria literaria de Martínez Sagi (Bianchi, 2023a: 194), señalamos que, en *Caminos*, también aparecen las partes del cuerpo del tú, respondiendo a dos órdenes de sensaciones: las manos como “garras” del hombre que repele al sujeto lírico en “Luz y barro” (1929: 35), y el “regazo” de la persona amada en el que desea ser acogida la voz femenina en “Una noche...” (1929: 49), que recuerda los versos de “Vida”, de *La destrucción o el amor* de Vicente Aleixandre:

Para morir basta un ruidillo,
 el de otro corazón al callarse,
 o ese regazo ajeno que en la tierra
 es un navío dorado para los pelos rubios (1968: 345).

3. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN *INQUIETUD* (1932): PARALELISMOS CON POETAS DE LA ÉPOCA

Según Establier Pérez, *Inquietud* (1932), marca el “descubrimiento de una pasión más allá de la norma” (2000: 101), intensa y carnal, en una época en que el deseo sexual es prerrogativa de la pluma masculina. Como ya se ha analizado detenidamente (Bianchi, 2023a: 195-198), el poemario canta la vuelta al dolor de la soledad tras saborear el encuentro, el sufrimiento después de pasar por lo que Cernuda denomina “acorde” (2003: 153-155), es decir, el éxtasis místico de la unión revisado en clave terrenal, en el que la realidad y el deseo coinciden, y que, sin embargo, solo dura un instante.

Desde el comienzo, una metáfora corporal cambia de significado: las garras ya no son algo de lo que el yo quiere huir, al contrario, como se lee en el cierre de “Canto a la inquietud”:

¡Únete a mí! Me entrego sin reservas
como una novia sumisa y confiada.
Desgárrame la carne fieramente
¡con el zarpado violento de tus garras! (Martínez Sagi, 1932: 15).

El sujeto poético femenino hasta se imagina pasional en un hipotético encuentro con el hombre que ambiciona la unión, referida rigurosamente en condicional, en “La cita”: “Así vendría yo: felina e indomable / como una pantera” (1932: 41). Por supuesto, al final del poema descubrimos que se trata de algo que no llegará a su realización: “Jamás. Ya te he vencido ¡y no acudo a la cita! (1932: 41). La unión que no se da con un ser masculino se relaciona con el hijo soñado e imaginado que no vendrá al mundo, en “Decía la madre al niño...” (1932: 17-19), en “Maternal” (1932: 61-63), en “La triste realidad” (1932: 73) y en “Niño” (1932: 111-113). El niño es un interlocutor fantasmal e inaccesible como el que, unos años después de la publicación de *Inquietud* (1932), protagonizará otro poemario de otra pluma femenina: *Niño y sombras* de Concha Méndez (1936), quien, sin embargo, hace referencia a la experiencia vivida de la maternidad y de la pérdida del bebé. En la obra de Martínez Sagi, el yo le habla a un ser que sabe irreal, como subrayan el condicional en la primera de las cuatro composiciones —“diría, si en mis brazos, / estrechara al niño-Dios” (1932: 17)—, los interrogativos que abren la segunda —“¿De dónde llegó este niño? / [...] / ¿Me lo das ya para siempre? / ¿No será que estoy soñando?” (1932: 61)—, y la constatación final de la tercera —“¡Cómo le lloro al hijo que he besado / únicamente en sueños!” (1932: 73)—. En la cuarta, el sujeto lírico confiesa que la presencia física del hijo podría curar sus penas, lo mismo que en Méndez: “Niño de manos milagrosas / que curaste mi herida” (Martínez Sagi, 1932: 111), “Tu boca bebe de mi dolor / y el llanto triste de mis ojos” (1932: 111) y, más adelante, “tú, el que curaste mi honda herida” (1932: 113).

Por otro lado, acerca de las partes del cuerpo y las edades, tres poemas de *Inquietud* (1932) retoman los títulos de la conocida serie de obras de Ramón del Valle-Inclán que

aluden a las distintas fases vitales: *Sonata de primavera* (Valle-Inclán, 2011), *Sonata de estío* (2011), *Sonata de otoño* (2010) y *Sonata de invierno* (2010). Los versos de Martínez Sagi que remiten a la juventud feliz en “Sonata de primavera” (1932: 23) citan “el pelo dorado” y “la frente” morena (1932: 23): la cabeza es el lugar donde todavía residen “los primeros sueños” y la esperanza de su realización. “Sonata de estío” (1932: 25) canta “el fuego del verano”, es decir, la edad adulta del deseo; en su última estrofa aparece la “mano morena” del segador, metáfora del contacto físico. A continuación, “Sonata de otoño” (1932: 27) resume en sí los dos últimos momentos de la existencia, la madurez y la vejez que acerca a la muerte. La ausencia del cuerpo y la masiva presencia de emociones negativas y sus señales —“la agonía”, la “profunda melancolía”, la “tristeza”, el “frío”, el “bronco lamento”, el “sollozar de angustia”, el rugido “rabioso”, el “miedo”, la “lúgubre queja” y “el sonido de muerte”— corroboran el sufrimiento por la desaparición de toda fe en un posible encuentro o reencuentro que alivie las penas de la soledad.

En esta última fase, “el zarpado sangriento” del dolor abre en la “carne blanca un profundo desgarró”, como leemos en “Canto al dolor” (1932: 115), donde el sujeto poético declara: “Soporto altiva y digna, la carga de mi cruz”. La congoja pesa en el cuerpo, como sugiere la referencia religiosa a la muerte de Jesús que en *Inquietud* (1932) prima sobre el legado de San Juan y concreta en el cuerpo la aflicción del ánimo. En este sentido, “Lamentación” reza:

Mis pensamientos todos se han clavado en mi carne
y en mi frente, cansada y marchita,
llevo una corona de ideas torturantes
como espinas (Martínez Sagi, 1932: 77).

El yo ha caído al abismo, el deseo de un amor alternativo clama en vano a través del cuerpo y, como ya se ha aclarado (Bianchi, 2023a: 198), en *Inquietud* (1932) aparece la amante real que provoca el sufrimiento de la autora reflejado en sus poemas: Elisabeth Mulder, quien firma el inusual prólogo en verso, “Retrato psico-físico de la autora” (Martínez Sagi, 1932: 9-13), y protagoniza la respuesta de Martínez Sagi, el poema “Elizabeth Mulder” (1932: 59).

4. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN *LABERINTO DE PRESENCIAS* (1969): CERNUDA, ANTE TODO, AUNQUE NO SOLO

Laberinto de presencias (1969), la última obra publicada en vida de la autora, se abre con la larga dedicatoria a la hija que nunca tuvo, titulada “Para ti, hija mía” (1969: 7-8) y cuyo final reivindica, justamente, “el derecho a soñar”. El volumen reúne seis poemarios: *Canciones de la isla*, escrito entre 1932 y 1936; *País de la ausencia*, compuesto entre 1938 y 1940; *Amor perdido*, redactado 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*, hecho entre 1945 y 1960.

Como hemos apuntado (Bianchi, 2023a: 198-199), todos ellos reiteran la simbología de la producción anterior y sigue presente el dolor por la pérdida de la amada; sin embargo, cada libro se caracteriza por matices específicos que Prada (en Martínez Sagi, 2019: LXII-LXIII) identifica en: la celebración sensorial del recuerdo del paisaje mallorquino, en *Canciones de la isla*; la nostalgia absorta de la infancia y de la juventud sobre la que triunfa la aflicción de la edad adulta, en *País de la ausencia*; el atrevimiento de la revelación acerca de su relación clandestina con Mulder y el consecuente sufrimiento, en *Amor perdido*; el tono desgarrado debido a la ausencia de la amada y al exilio, alternado a textos descriptivos más positivos, en *Jalones entre la niebla*; el acercamiento a un blando surrealismo, en *Los motivos del mar* y *Visiones y sortilegios*.

Entre la secuencia de fotos de Mallorca de *Canciones de la isla*, “La breva” (1969: 45) guarda una conexión especial tanto con el cuerpo y con Cernuda como con la metáfora literaria convencional del fruto en su connotación sexual. Acerca de esta última, es suficiente recordar la importancia que tiene para Miguel Hernández, quien menciona el higo en diferentes composiciones de *Perito en lunas* de 1933 (2017: 55-81) y le dedica la “Oda a la higuera” (2017: 156-158), poema de la misma época no recogido en libro, que explicita desde el comienzo el significado simbólico al que nos referimos: “Abiertos, dulces sexos femeninos, / o negros o verdales” (2017: 156). Por analogía, los versos de “La breva” de Martínez Sagi rezan:

Pulpa de carne suave
equivoca encendida.
Boca impúdica abierta
de sangrantes encías.
Te beso y en el labio
me muerdes agresiva (1969: 45).

La poeta describe la imagen plástica del fruto que, partido por la mitad, recuerda una boca entreabierta; por efecto de la prosopopeya, se establece una similitud irónica entre el acto de comer el fruto primerizo de la higuera y la agresividad de un beso. Paralelamente, una fruta se vuelve cuerpo deseado en Cernuda, quien escribe en la primera parte de “La adoración de los magos”, de *Las nubes* (2005: 177): “¡Delicia de los frutos / de piel tersa y oscura, como un cuerpo / ofrecido en la rama del deseo!”

Por otro lado, los paisajes españoles recreados en las composiciones de *País de la ausencia* tienen poco que ver con el cuerpo, aunque sugieren la pérdida y el dolor que supone. Tan solo nos detenemos brevemente en la última, “Resignación”, que hace hincapié en el nombre ocultado de quien ha herido para siempre al yo y que este no quiere oír:

¿Qué arenas recubrieron
la herida que no cierra?
No me digáis el nombre
de mi tortura cierta.

Ese nombre que hincó
 sus raíces secretas
 y me dejó por siempre
 mutilada y sin fuerza (Martínez Sagi, 1969: 121).

De nuevo los versos de Martínez Sagi nos traen a la memoria un poema de Cernuda, que no solo retoma el asunto del nombre en el título, sino que también hace referencia al *País de la ausencia*: “No sé qué nombre darle en mis sueños”, de *Un río, un amor* de 1929:

Si mis ojos se cierran es para hallarte en sueños
 detrás de la cabeza,
 detrás del mundo esclavizado,
 en ese país perdido
 que un día abandonamos sin saberlo (Cernuda, 2005: 61-62).

Como ya se ha afirmado (Bianchi, 2023a: 199), la colección más corporal de *Laberinto de presencias* (Martínez Sagi, 1969) es sin duda *Amor perdido*, donde el dolor por el abandono encuentra sus metáforas en la crucifixión, la tortura y el cuerpo roto, reminiscencia del “cuerpo desecho, / en la noche sin luz, en el ciclo sin nadie” del final de “Decidme anoche” de Cernuda, siempre de *Un río, un amor* (2005: 53). La cruz aparece, por ejemplo, en “Desesperación (Martínez Sagi, 1969: 139) —“¡con qué cruz cargas mis hombros / y en qué infinito desierto / me dejas crucificada / para siempre a tu silencio!”—, o en los versos de “En la cruz” (1969: 161) —“En la cruz / de tu lecho / agoniza mi rostro / lejos de tu deseo”—. El martirio, el suplicio, el castigo, el fuego que quema y la muerte corporal llenan las composiciones, confirmando continuamente el contundente epílogo de “Tortura” (1969: 157): “En la noche de otros ojos / alguien me está asesinando”.

La amada es ahora casi una presencia fantasmal, como se explicita en “Ectoplasma” (1969: 189-190): “te libraste del molde / calcinado de tu cuerpo” (1969: 189). Por supuesto, otro poeta que ejerce una influencia evidente en Martínez Sagi nos ha acostumbrado a seres espectrales: Antonio Machado, baste con recordar la mujer detrás de la ventana de “A la desierta plaza” de *Soledades* (1996: 95), y, volviendo más atrás en el tiempo, Gustavo Adolfo Bécquer prefiere la espiritual y evanescente entre las tres mujeres, en la “Rima XI” (2014: 119-120). Pese a ello, es de nuevo Cernuda quien escribe unos versos bastante cercanos a los de nuestra autora, en “Decidme anoche”: “Incesante fantasma con mirada de hastío. // Fantasma que desfila prisionero de nadie, / falto de voz, de manos, apariencia, sin vida” (Cernuda, 2005: 52). A este respecto, según explica Jacques Lacan, se puede definir la “función cumplida por el fantasma como una metonimia del ser e identificar como tal [...] el deseo” (1959: 13), es decir, “el fantasma es el soporte del deseo” (1961: 19): el primero es una materialización imaginaria del segundo, y eterniza un momento de felicidad que no se puede reproducir en la realidad (1959: 15).

Otra imagen digna de nota que se repite en *Amor perdido* es el espejo que refleja el cuerpo del yo y el deseado; se trata de un elemento constante en la poesía que habla del amor entre personas del mismo sexo, como el que protagoniza la última composición del poemario de Martínez Sagi, “¿Quién?” (1969: 197-198). El poema empieza y termina con los mismos dos versos que abren, además, la segunda estrofa, cuyo íncipit citamos a continuación:

Mi reflejo. Tu reflejo.
Ni mi rostro. Ni tu faz.
En el agua de mi espejo
tu noche en mi aurora está.
¿Quién es cárcel luz faceta
quién es eco quién cantar? (1969: 197-198).

El mismo símbolo aparece en Cernuda, por ejemplo, en “Como la piel”, que cierra *Un río, un amor*: “Prostituyendo los espejos vivos” (2005: 67). Para que no queden dudas sobre la interpretación metafórica del espejo, merece la pena reproducir otro poema de Cernuda, “Los marineros son las alas del amor”, de *Los placeres prohibidos*:

Los marineros son las alas del amor,
Son los espejos del amor,
El mar les acompaña,
Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor
Rubio es también, igual que son sus ojos.
La alegría vivaz que vierten en las venas
Rubia es también,
Idéntica a la piel que asoman;
No les dejéis marchar porque sonrían
Como la libertad sonrío,
Luz cegadora erguida sobre el mar.
Si un marinero es mar,
Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
Quiero sólo ir al mar donde me anegue,
Barca sin norte,
Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia (2005: 78-79).

Como es de suponer, el origen de la metáfora literaria procede de la fusión del mito de Narciso y del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz (2002: 17-18) que lo subvierte, pasando por las muchas reelaboraciones literarias en los Siglos de Oro, por *Introducción del narcisismo* de Sigmund Freud (1979: 65-98), y por *El seminario I. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)* de Lacan (2001: 175-216). Tras la influencia del psicoanálisis, el mito recobra centralidad en el Modernismo y, sobre todo, en la Generación del 27, que lo recupera en su vertiente de inclinación hacia individuos del mismo sexo. No nos detendremos aquí sobre este tema, al que, hace unos años, dedicamos un artículo publicado en el *Boletín de la Real Academia Española* (Bianchi, 2019).

Las presencias fantasmales siguen poblando *Jalones entre la niebla*, poemario en el que a menudo aparece el corazón roto, herido o muerto y, de nuevo, el cuerpo tiene un papel secundario frente al paisaje y a los elementos de la naturaleza. Lo mismo vale para *Los motivos del mar*, donde se nombra con frecuencia el corazón, con adjetivos que aquí sugieren matices más heterogéneos: se vuelve “azul” (Martínez Sagi, 1969: 339), “corsario” (347), “loco” (359), “verde” (359). Finalmente, en las imágenes alucinadas de corte surrealista de *Visiones y sortilegios*, cuyas composiciones no llevan títulos, vuelve la herida de legado sanjuanista, como en la que se abre con el verso “Ninguno se dio cuenta” (1969: 375). En ella, además, “la voz cautiva” trae a la memoria la obra de Emilio Prados *La voz cautiva*, redactada entre 1933 y 1934, y especialmente su homónima apertura (1975: 487-488). Digno de nota es también el poema de Martínez Sagi que empieza con el verso “Del tronco le sube”, donde leemos:

Hay una mujer
que corre desnuda
las manos cortadas sobre la jofaina
verde de la luna (1969: 395).

Como es sabido, tanto las manos cortadas como la luna son elementos constantes en la poética de Federico García Lorca, ambos emblemas de muerte, como corrobora “Muerto de amor” del *Romancero gitano*:

Madre, cuando yo me muera,
que se enteren los señores.
[...].

Siete gritos, siete sangres,
siete adormideras dobles
quebraron opacas lunas
en los oscuros salones.

Lleno de manos cortadas
y coronitas de flores,
el mar de los juramentos
resonaba no sé dónde (1973: 422).

5. REFERENCIAS INTERTEXTUALES EN LOS *POEMAS DISPERSOS* Y EN *LA VOZ SOLA* (2019): DE CERNUDA A UNA ENSEÑANZA SECULAR

Como se ha señalado (Bianchi, 2023a: 204), Prada recoge en *La voz sola* (2019): algunas composiciones de temas variado en la sección de los *Poemas dispersos* (2019: 81-100); entre los inéditos, *Noche sobre el grito* (1955-1970) canta el dolor por la ingratitud de España que olvida a sus exiliados, y *La voz sola*, escrito principalmente a finales de los sesenta, incluye unos pocos poemas compuestos en 1933 y uno en 1937.

Entre los *Poemas dispersos* (2019: 81-100), merece la pena dedicar unas palabras a “Obsesión”, una composición muy breve que reza:

¿Qué haces sin mis caricias
de tu cuerpo?
Yo lo dejé, sensible, luminoso,
florecido y ligero
—una rama encendida,
una rama en el viento—.
Yo cierro mis dos manos, hundo en ellas mis uñas,
y hiero sus blancas palmas, hago crujir sus huesos;
mis manos mutiladas, inútiles y tristes...
¡Pero sin mis caricias, qué haces, di, de tu cuerpo! (2019: 99).

Una vez más estamos ante un concepto compartido con Cernuda, resumido en “Lázaro” de *Las nubes*:

Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,
el agua sin frescor, los cuerpos sin deseo;
la palabra hermandad sonaba falsa,
y de la imagen del amor quedaban
sólo recuerdos vagos bajo el viento.
Él conocía que todo estaba muerto
en mí, que yo era un muerto
andando entre los muertos (2005: 171).

Un cuerpo sin caricias, en palabras de Martínez Sagi, o sin deseo, como escribe Cernuda, no tiene sentido; por la misma razón, si no se usan para amar, las manos son mutiladas e inútiles.

Sin volver a hablar de *Noche sobre el grito*, acerca del que ya existe un artículo (Bianchi, 2023b), pasamos directamente a *La voz sola*, que confirma lo que acabamos de reseñar: el sujeto lírico, con el “corazón muriendo” (en “Furor”, Martínez Sagi, 2019: 163) que sangra a lo largo del poemario, pide tan solo unas horas para volver a tener el “cuerpo arisco: frío clavel” de la amada, en “Dame unas horas” (2019: 143). De hecho, leemos en el cierre de “Aquellas manos”: “Vibraré sólo cuando me acuerde / de la caricia de aquellas manos” (2019: 176). Siempre de acuerdo con la poética de Cernuda, en los versos de “Sin solución” (Martínez Sagi, 2019: 152-153), la memoria del amor sigue pasando por lo corporal, en “Tu cuerpo tenso caliente... / Mi boca sedienta viva...” (2019: 153), y la herida final se encarga de mantener vivo el recuerdo.

Asimismo, en “Devuélveme”, de nuevo el pedido tiene que ver con la presencia física: “Devuélveme aquel rostro”, “tus ojos de tristeza / y tu boca de sed” (2019: 166). Se trata del mismo rostro inventado y soñado en la ausencia, sobre el que, avisa el sujeto poético en “Tu rostro”:

En mármoles de olvido
en bronce de congoja
en granitos de ausencia
día tras día noche
tras noche con dulzura
he labrado tu rostro (2019: 168).

Esta idea del olvido que no logra cancelar a la persona amada de la memoria procede desde más atrás, puesto que, en España, ya la registran los petrarquistas. Entre ellos, escribe Juan Boscán en su soneto “LXXXV”:

Quien dize que'l ausencia causa olvido
merece ser de todos olvidado.
El verdadero y firme enamorado
está, cuando stá ausente, más perdido.

Abiva la memoria su sentido;
la soledad levanta su cuidado;
hallarse de su bien tan apartado
haze su desear más encendido.

No sanan las heridas en él dadas
aunque cese'l mirar que las causó,
si quedan en el alma confirmadas.

Que si uno'stá con muchas cuchilladas,
porque huya de quien l'acuchilló,
no por eso serán mejor curadas (en Ruiz Casanova, ed., 2011: 244-245).

En la poesía del siglo XX, el concepto sigue vigente, aunque muchos autores presentan en sus versos más bien la elección de ceñirse al dolor, sobre el que construyen su trayectoria, como en “Por unos tulipanes amarillos” de *Invocaciones* de Cernuda:

Y mordí duramente la verdad del amor para que no pasara
y palpitara fija
en la memoria de alguien,
amante, dios o la muerte en su día (2005: 120).

Ya sea una actitud deliberada o no, al fin y al cabo, la reivindicación del derecho a un amor no convencional y el dolor que provoca el hecho de no tenerlo son el motor que mueve tanto la trayectoria poética de Martínez Sagi como la de Cernuda. Este principio básico compartido, con el que concluimos nuestro fragmentario recorrido que, sin lugar a duda, merece futuras profundizaciones, se encuentra bien compendiado en los versos iniciales de “XVI” de *Donde habite el olvido*:

No hace al muerto la herida,
 hace tan sólo un cuerpo inerte;
 como el hachazo un tronco
 despojado de sones y caricias,
 todo triste abandono al pie de cualquier senda.

Bien tangible es la muerte;
 mentira, amor, placer no son la muerte.
 La mentira no mata,
 aunque su filo clave como puñal alguno;
 el amor no envenena,
 aunque como un escorpión deje los besos;
 el placer no es naufragio,
 aunque vuelto fantasma ahuyente todo olvido.

Pero tronco y hachazo,
 placer, amor, mentira,
 beso, puñal, naufragio,
 a la luz del recuerdo son heridas
 de labios siempre ávidos;
 un deseo que no cesa,
 un grito que se pierde
 y clama al mundo sordo su verdad implacable (Cernuda, 2005: 106-107).

6. BREVE NOTA CONCLUSIVA

El recorrido por la trayectoria creativa de Martínez Sagi en busca de algunas de las innumerables referencias intertextuales sobre el cuerpo que pueblan su poesía nos ha llevado a analizar ecos de autores de diferentes épocas, desde el siglo XVI hasta el XX, todos ellos acreditados integrantes de la historia literaria española: Boscán, Garcilaso, San Juan, Bécquer, Valle-Inclán, Machado, García Lorca, Cernuda, Aleixandre, Prados, Méndez y Hernández. La tarea de seguir profundizando en el complejo diálogo con los antepasados y con los contemporáneos, además de contribuir en la hermenéutica, es fundamental para devolverles a quienes lo merecen su lugar en el canon, puesto que identificar las relaciones con otros textos que han influido en la tradición permite reconocer de manera incuestionable la calidad de las obras de escritores injustamente excluidos, a menudo por el mero hecho de ser mujeres, como es el caso de Martínez Sagi.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXANDRE, V. (1935). *La destrucción o el amor*. Madrid: Signo.
 ____ (1968). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
 BAÑOS SALDAÑA, J. Á. (2022). *Autorreflexión y transreferencialidad: Claves del pensamiento estético en la poesía española desde el medio siglo hasta los ochenta*. Tesis doctoral: Universidad de Murcia.

- BARTHES, R. (1994). *Œuvres complètes*, É. Marty (ed.). Paris: Seuil.
- BÉCQUER, G. A. (2014). *Rimas*, R. Montesinos (ed.). Madrid: Cátedra.
- BIANCHI, M. (2019). “Narciso en tres poetas españoles del medio siglo: reivindicando el derecho al amor”. *Boletín de la Real Academia Española* 99.320, 557-578. Disponible en línea: <https://revistas.rae.es/brae/article/view/200> [08/05/2023].
- ____ (2023a). “‘De mi cuerpo a tu cuerpo’: el ímpetu del amor oscuro en la poesía de Ana María Martínez Sagi”. En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por las mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 183-212. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2023b). “El cuerpo herido, en *Noche sobre el grito* de Ana María Martínez Sagi”. *Anales de Literatura Española* 38, 53-70. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.03> [06/05/2023].
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, A. Bixio (trad.). Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. J. Sáez y B. Preciado (trad. y pról.). Madrid: Síntesis.
- ____ (2006). *Deshacer el género*, P. Soley-Beltrán (trad.). Barcelona: Paidós.
- ____ (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. M. A. Muñoz (trad.). Barcelona: Paidós.
- CASTRO, E. (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.
- CERNUDA, L. (2003). *Ocnos*. Madrid: El País [Clásicos del siglo XX].
- ____ (2005). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza.
- CLIMENT CLEMENTE, M. T. Y CARMONA OSORIO, M. (2018). *Transpsiquiatría. Abordajes queer en salud mental*. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- COTARELO ESTEBAN, L. (2022). “El *Laberinto de presencias*, viajes y poéticas del exilio de Ana María Martínez Sagi”. *Laberintos. Revista de Estudios sobre los Exilios Culturales Españoles* 24, 54-69. Disponible en línea: <https://bv.gva.es/documents/167016322/167019200/N%C3%BAmero+24/729ac03b-6f49-4462-8b04-b147c3114857> [06/05/2023].
- CRUZ, S. J. de la (2002). *Cántico espiritual y poesía completa*, P. Elia y M. J. Mancho (eds.), D. Ynduráin (estudio preliminar). Barcelona: Crítica.
- ECO, U. (2000). *Tratado de semiótica general*, C. Manzano (trad.). Barcelona: Lumen.
- 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 *Activistas, creadoras y transgresoras. Disidencias y representaciones*, M. Moreno Seco (ed.), 77-110. Madrid: Dykinson.
- FREUD, S. (1979). “Introducción del narcisismo”. En *Obras completas*, vol. XIV, 65-98. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- 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, 9-28. Disponible en línea: <https://doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.01> [07/05/2023].
- GARCÍA LORCA (1973). *Obras completas*, A. del Hoyo (recopilación, cronología, bibliografía y notas), J. Guillén (prólogo), vol. I. México: Aguilar.
- ____ (1984). “Sonetos de amor”. *Lorca, sonetos de amor*. Suplemento del *ABC*, 17 de marzo.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. C. Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- 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: Universidad Complutense de Madrid.
- ____ (2013). “Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata”. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 22, 333-358. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/signa.vol22.2013.6356> [07/05/2023].
- ____ (2014). “La abyección del deseo en la poesía de Ana María Martínez Sagi”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 23, 247-258. Disponible en línea: http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.44638 [07/05/2023].
- GONZÁLEZ SORIANO, J. M. (2023). “Ana María Martínez Sagi: ‘El tumulto de la fama y la desolación del olvido’”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 913-914, 54-56.
- HALL, D. E. (2004). *Subjectivity*. New York: Routledge.
- HERNÁNDEZ, M. (2017). *Obra poética completa*, L. de Luis y J. Urrutia (ed., introd., estudios y notas). Madrid: Alianza.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica 2*, J. M. Arancibia (trad.). Madrid: Fundamentos.
- LACAN, J. (1959). *Seminario 6, clase 22 (27 de mayo). El deseo y su interpretación*, R. E. Rodríguez Ponte (trad.). Buenos Aires: Paidós. Consultado a través de la edición digital de La Cantera Freudiana: <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacanseminario6.html> [09/05/2023].
- ____ (1961). *Seminario 8, clase 17 (19 de abril). La transferencia*, R. E. Rodríguez Ponte (trad.). Buenos Aires: Escuela Freudiana. Consultado a través de la edición digital de La Cantera Freudiana: <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacanseminario8.html> [09/05/2023].
- ____ (2001). *El seminario 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, J.-A. Miller (ed.). Buenos Aires: Paidós.
- MACHADO, A. (1996). *Poesías completas*, M. Alvar (ed.). Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍNEZ SAGI, A. M. (1929). *Caminos*. Barcelona: Gráficas Guinart.
- ____ (1932). *Inquietud*. Barcelona: Ilustra Farré.
- ____ (1969). *Laberinto de presencia. Antología poética*. León: Gráficas Celarayn.

-
- ____ (2019). *La voz sola* [antología], J. M. de Prada (ed.). Santander: Fundación Banco Santander.
- ____ (2022). *Donde viven las almas. Andanzas de la memoria*, J. M. de Prada (ed.). Santander: Fundación Banco Santander.
- MÉNDEZ, C. (1936). *Niño y sombras*. Madrid: Héroe.
- MOGA, E. (2011). “Una elegía extraviada de Ana María Martínez Sagi”. *Turia. Revista cultural* 100, 77-83.
- ____ (2019). “La escritora y deportista a la que olvidó la Transición”. *Letras Libres*, 5 de julio. Disponible en línea: <https://letraslibres.com/cultura/la-escritora-y-deportista-a-la-que-olvido-la-transicion/> [07/05/2023].
- ORTUÑO CASANOVA, R. (2010). *Mitos cristianos en la poesía no religiosa del grupo del veintisiete*. PhD Dissertation supervised by Chris Perriam & Anthony Lappin: The University of Manchester. Disponible en línea: <https://research.manchester.ac.uk/en/studentTheses/mitos-cristianos-en-la-poes%C3%ADa-no-religiosa-del-grupo-del-veintisi> [17/01/2024].
- ____ (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 *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, L. Cerullo e Y. Romero Morales (eds.), 226-243. León: Eolas Ediciones.
- 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 *Escritoras españolas en los medios de prensa: 1868-1936*, I. Rota, y C. Servén Díez (coords.), 138-168, Madrid: Renacimiento.
- PRADA, J. M. de (2000). *Las esquinas del aire. En busca de Ana María Martínez Sagi*. Barcelona: Planeta.
- ____ (2022). *El derecho a soñar. Vida y obra de Ana María Martínez Sagi*, 2 vols. Barcelona: Espasa.
- PRADOS, E. (1975). *Poesías completas*, C. Blanco Aguinaga y A. Carreira (ed. y pról.), vol. I. México: Aguilar.
- ROTA, I. (2021). “Ana María Martínez Sagi entre deporte y periodismo: Las colaboraciones en *Crónica* (1929-1938)”. En *Mujer y prensa en la Modernidad. Dinámicas de género e identidades públicas en revistas culturales de España e Hispanoamérica*, D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), 165-179. München: AVM / Akademische Verlagsgemeinschaft München.
- RUIZ CASANOVA, J. F., ed. (2011). *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*. Madrid: Cátedra.
- VALLE-INCLÁN, R. del (2010). *Sonata de Otoño. Sonata de Invierno*, L. Schiavo (ed.). Madrid: Austral.
-

- ____ (2011). *Sonata de Primavera. Sonata de Estío*, P. Gimferrer (ed.). Madrid: Austral.
- VEGA, G. de la (2022). *Garcilaso. Poesía completa en castellano*, R. Ballesteros (ed. y pról.). Málaga: Poéticas Ediciones.
- VELASCO DE CASTRO, R. (2022). “Transgresión y feminismo en Ana María Martínez Sagi”. En *Amor impossibilis. Textos y pretextos de escritoras españolas (s. XX-XXI)*, Y. Romero Morales y P. Cabrera Castro (eds.), 115-129. Sevilla: Alfar.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 10/09/2023

Fecha de aceptación: 17/01/2024