

ISABEL NAVAS OCAÑA / CONSTRUIRSE COMO OTRO: LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL VS. LUCIANO DE SAN-SAOR

El seudónimo masculino es una máscara a la que han recurrido con frecuencia las mujeres para hacer frente a los prejuicios de la sociedad patriarcal contra la figura de la escritora, de la literata. Escondarse tras un nombre de varón, construirse como otro, les permitió participar en un ámbito, el literario, vedado para ellas durante mucho tiempo, aun a costa de renunciar a la identidad propia, a costa de negar su cuerpo de mujer.

Lucía Sánchez Saornil (1895-1970), conocida sobre todo por la fundación de Mujeres Libres y por su participación en el movimiento ultraísta, utilizó en numerosas ocasiones el seudónimo de Luciano de San-Saor, masculinizando de manera premeditada su nombre (Luciano por Lucía) y fundiendo sus dos apellidos en uno (San-Saor). No obstante, alternará el seudónimo con su nombre propio cuando se trate de publicaciones de la periferia, alejadas de Madrid. Allí se mostrará menos reacia a textualizarse, a revelarse, como un cuerpo femenino. De hecho, los versos que vieron la luz en el semanario *Avante* de Ciudad Rodrigo, entre 1914 y 1915, y en la revista gaditana *Cádiz-San Fernando* a partir de 1916, todos de índole modernista, los firma con su nombre. Sin embargo, al iniciar en 1916 su andadura poética en la capital, concretamente en *Los Quijotes*, se decanta por el seudónimo de Luciano de San-Saor, con el que firmará más adelante también en *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, etc. Poemas como «Wateau» y «Pierrot danza» (Sánchez Saornil, 2020: 103 y 105) aparecieron por las mismas fechas en *Los Quijotes* con seudónimo y en *Cádiz-San Fernando* con su nombre propio, lo que evidencia la duplicidad, la oscilación, el juego de identidades, que jalonan la carrera literaria de Sánchez Saornil y, en particular, su paso por el modernismo y el ultraísmo.

Ahora bien, desde que se estrena como poeta en Madrid solo revela su verdadero nombre en contadas ocasiones. Publica con seudónimo todos los poemas de *Los Quijotes* excepto uno, «Jardines exóticos»; y lo mismo sucede en *Cervantes*, donde igualmente todos menos uno («Cuatro vientos») aparecen bajo la rúbrica de Luciano de San-Saor. En la revista *Grecia* también hay una única excepción, «Hora», solo que se presenta tanto con el nombre como con el seudónimo. En cuanto a *Ultra*, la excepción la constituye el poema «Cines», mientras que el resto presenta la firma de Luciano de San-Saor. Y esta será, además, la tónica desde mayo de 1918, fecha de su última colaboración en *Cádiz-San Fernando*, hasta la publicación del *Romancero de Mujeres Libres* en 1938. De hecho, continuará empleando el seudónimo masculino en revistas como *Ultra*, *Tableros*, *Vértices*, *Plural*, *Manantial* y *Martín Fierro*, donde estará presente a partir de 1921.

Convenciones de la lírica amorosa vs. expresión del deseo lésbico

La crítica ha aventurado dos hipótesis sobre esta cuestión del seudónimo masculino, muy relacionada además con el hecho de que abundan en la obra de Sánchez Saornil los poemas de temática amorosa en



los que el sujeto es masculino y el destinatario femenino. Hay quien opina que Sánchez Saornil se limitó a adoptar las convenciones del género, que no son otras que las del amor cortés pasadas por el tamiz del modernismo, y hay quien se decanta, en contrapartida, por una interpretación en clave biográfica que apunta a la expresión del deseo homosexual. Martín Casamitjana es la primera en plantear estas dos hipótesis sin tomar claro partido por ninguna (1996: 9-10). En cambio, Pilar Celma Valero, cuando comenta los poemas «Madrigal de ausencia», «Las rosas no se resignaban a morir», «Tigresa» y «Motivos triunfales», no duda en calificarlos como «mero ejercicio poético», como «recreación de motivos precedentes de la tradición modernista», y no como «manifestación de un eros homosexual» (2005: 268).

 Lucía Sánchez Saornil

Sin embargo, han sido precisamente las lecturas de esta índole, que subrayan la condición lésbica de la poesía de Sánchez Saornil, las que más desarrollo han tenido en los últimos años y las que han producido acercamientos más sugerentes. Destacan al respecto los trabajos de Capdevila-Argüelles (2008 y 2020), Candelas Gala (2012), Gómez Garrido (2013), Melissa Lecointre (2014) y Elena Castro (2014), así como el más reciente de Michela Cimbalo (2020). Valga como ejemplo el análisis que algunas de estas investigadoras hacen del poema «Crepúsculo sensual», publicado en *Cervantes* en mayo de 1919 bajo la rúbrica de Luciano de San-Saor. En él, un yo poético, sin otra marca de género que la del seudónimo, pasea a la hora del crepúsculo por un jardín que, bajo el efecto de la reciente lluvia, se abre «más verde y más carnal», especialmente las rosas, que, mojadas, aparecen «grandes y sangrientas» (Sánchez Saornil, 2020: 146). Ese yo poético, presuntamente masculino de acuerdo con la firma, posa sus manos sobre ellas y las acaricia. Las rosas se estremecen entonces al contacto y a él el alma se le convierte también en «carne trémula, enfebrecida [...] en incomprensibles ansiedades» (Sánchez Saornil, 2020: 147). Escrito en primera persona, «Crepúsculo sensual» ha sido considerado como un caso paradigmático del empleo del seudónimo masculino para esconder una escena de amor lésbico. De hecho, Melissa Lecointre ha interpretado el jardín como una alegoría del cuerpo de la amada para concluir que la escena aquí descrita no es sino la de una relación amorosa entre mujeres (2014: 111). Elena Castro ha llamado la atención sobre la relevancia que en la sexualidad lésbica tienen las manos, protagonistas indiscutibles del poema (Castro, 2014: 25), y Capdevila-Argüelles no ha dudado en afirmar que lo que está poetizando aquí Sánchez Saornil es el orgasmo femenino (2020: 18). Yo misma he analizado este poema como muestra de un fenómeno recurrente en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: la descorporeización de los amantes, la sustitución de sus cuerpos en el acto amoroso por elementos de la naturaleza, con el consiguiente desplazamiento de su deseo hacia el sol, la luna, el agua o las rosas (Navas Ocaña, 2022). Evidentemente, al firmar como Luciano de San-Saor, Lucía «podía permitirse dirigir sus poemas de amor a un sujeto feme-

☞ I. NAVAS
OCAÑA /
CONSTRUIRSE
COMO OTRO...

nino» (Gómez Garrido, 2013: 340), como hace en «Crepúsculo sensual», es decir, podía expresar, mediante la adopción de las convenciones del amor heterosexual, un deseo lésbico (Lecointre, 2014: 103).

En suma, el enmascaramiento, la ocultación deliberada tras un seudónimo masculino, la masculinización de su nombre, convierten sin duda la escritura de Lucía Sánchez Saornil en una «escritura travestida» (Lecointre, 2014: 102).

Ahora bien, ese travestismo puede tener mucho que ver también, a mi juicio, con la búsqueda de legitimación como escritora, con el anhelo de ser aceptada en un medio, el literario, tradicionalmente considerado masculino. Por eso, el seudónimo fue quizás tanto una herramienta útil para dar rienda suelta a la expresión de un amor «prohibido» como una manera de obtener reconocimiento literario entre sus contemporáneos. Es más, creo que el hecho de firmar como Lucía Sánchez Saornil en *Avante* y *Cádiz-San Fernando*, revistas de la periferia, y hacerlo como Luciano de San-Saor cuando empieza a colaborar en la madrileña *Los Quijotes*, podría explicarse precisamente como fruto del anhelo de ser aceptada en el mundillo literario de la época, que tenía su centro en la capital.

Lucía prefiere travestirse, transformarse en Luciano, para presentarse a la sociedad literaria madrileña de una manera más convencional y, solo cuando sus poemas se han hecho un hueco en revistas de cierto prestigio como *Los Quijotes*, *Cervantes* o *Grecia*, se permite la licencia de publicar en ellas algún poema con su nombre, desvelando por fin que se trataba de una mujer y despejando cualquier duda, si la hubiere, sobre la verdadera identidad del Luciano de San-Saor que llevaba tiempo publicando en la revista.

perteneciente a las clases populares, bien costurera o criada (Navas Ocaña, 2022). Sánchez Saornil poetiza aquí una «fiesta galante», celebrada en un jardín, en la que, al son de un *minué*, bailan «una loca Friné» y «un poeta liliál», es decir, una prostituta y un poeta modernista, y en la que la luna, al reflejarse en el estanque, muestra la grotesca mueca de una Griseta (Sánchez Saornil, 2020: 117). La parodia de motivos modernistas como la luna, el estanque y el poeta liliál es evidente.

«Cuatro vientos», publicado en *Cervantes* en junio de 1919, evidencia el culto a la modernidad propio del ultraísmo, la atracción vanguardista por elementos característicos de esa modernidad como los aviones. El poema describe el aeródromo madrileño de «Cuatro vientos» como un «nido de águilas de acero», «de grandes pájaros sonoros», de «cóndores altivos», presidido por el faro de «la torre radiotelegráfica» (Sánchez Saornil, 2020: 152).

En cuanto a «Hora», su excepcionalidad en *Grecia* estriba tanto en el asunto de la firma (es el único con la doble rúbrica de Lucía y Luciano) como en el hecho de ser ya un poema afín a la nueva estética ultraísta, aunque no es el primero de esta índole que publicaría en la revista. «Poema en el agua. Íbamos trillando estrellas», de junio de 2019, suele ser considerado por la crítica como la primera colaboración ultraísta de Sánchez Saornil en *Grecia* (Anderson, 2001: 197). Ambos poemas coinciden, a mi juicio, en tratar la problemática de la esterilidad literaria mediante las imágenes de pájaros que se rompen las alas al chocar contra los cristales o que se ahogan: «Las palabras, como pájaros, / se ahogaban en el agua» dice en «Poema del agua», mientras que en «Hora» afirma: «Tus palabras se tronchaban las alas / contra los cristales» (Sánchez Saornil, 2020: 157 y 177). Así expresa las dificultades expresivas por las que atraviesa en este momento de transición entre el modernismo y el ultraísmo.

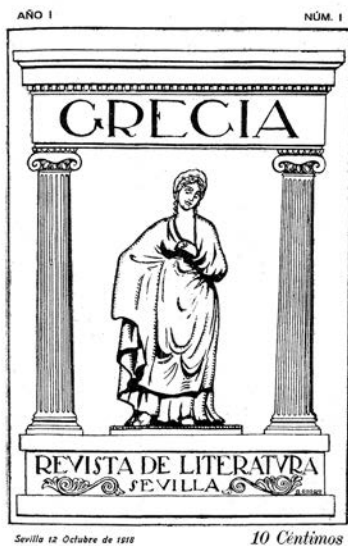
Por otra parte, el alejamiento del sentimentalismo modernista y el influjo de las teorías de la deshumanización de Ortega la apartan ahora de la temática amorosa y hacen del seudónimo masculino algo innecesario, puesto que la expresión del deseo lésbico retrocede en favor de otros intereses. De hecho, «Cines», el primer poema que publica en la revista *Ultra* ya en febrero de 1921 y que firma como Lucía, aunque tiene una temática amorosa, se limita a expresar el amor mediante un motivo característico de la modernidad, el cine, convirtiendo a los amantes en actores de una película. Y además nada hay en él del erotismo, de la sensualidad, que rezumaban sus poemas modernistas y que se observan en «Crepúsculo sensual».

Sánchez Saornil se hace eco en estos textos de las novedades que trajo el ultraísmo, como el culto a la modernidad, a las máquinas, a la velocidad, el gusto por los paisajes urbanos, el rechazo del romanticismo y el subjetivismo, la reducción de la lírica a la metáfora, la eliminación de nexos y signos de puntuación, las innovaciones tipográficas en la línea de los caligramas de Apollinaire, etc.

Luciano, de nuevo

Ahora bien, Sánchez Saornil vuelve enseguida al seudónimo masculino tanto en *Los Quijotes*, *Cervantes*, *Grecia* y *Ultra* como en *Tableros*, *Vértices*, *Plural*, *Manantial* y *Martín Fierro*, donde verán la luz desde 1921 en adelante toda una serie de poemas en los que se mantendrá fiel a la recién adoptada estética ultraísta.

No hay duda de que se siente en este momento miembro de la hermandad *Ultra* y así lo evidencia «El canto nuevo», publicado en *Cervantes* en abril de 1920. En él habla de una «hora nuestra» y exhorta a sus «hermanos» a «borrar todos los caminos» «para trazar des-



El poeta modernista vs. la poeta ultraísta

Ya hemos indicado qué poemas constituyen una excepción en lo que a la firma se refiere, es decir, cuáles aparecen firmados con su nombre en lugar de con el seudónimo: «Jardines exóticos» en *Los Quijotes*, «Cuatro vientos» en *Cervantes* y «Hora» en *Grecia*. Pero además constituyen una excepción porque en todos ellos la estética modernista da paso al ultraísmo.

«Jardines exóticos» evidencia ya el hartazgo de la estética modernista textualizado a partir de figuras femeninas como la célebre prostituta griega Friné y la Griseta, mujer

pués la ciudad nueva», es decir, a ser audaces y a acabar con lo viejo. El poema concluye con unos significativos versos: «Los que hemos creado esta hora / alcanzaremos todas las audacias» (Sánchez Saornil, 2020: 172-173). El ansia de novedad absoluta es, ya se sabe, una de las utópicas aspiraciones de las vanguardias.

Pocos meses después, en septiembre de 1920, el también ultraísta Guillermo de Torre publicará en la revista *Grecia* «Madrid-París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo», álbum en el que incluye a Sánchez Saornil haciendo referencia expresa a la cuestión del seudónimo. Elogia además la «perfección técnica» de su poesía modernista y considera digno de encomio el hecho de que Saornil se hubiera aventurado en los nuevos derroteros de la vanguardia: «Y he aquí la gesta realizada por esta sentimental poetisa que —enmascarada tras Luciano de San-Saor— orna nuestros frisos de avanzada y enciende sus palabras fosfóricas sobre el mármol polémico de nuestra mesa confraternal» (Torre, 1920: 11). Reconoce, por tanto, su valía como poeta ultraísta y la considera una más del grupo.

Rafael Cansinos Assens se muestra igualmente complacido con la obra de Sánchez Saornil y no olvida tampoco aludir al seudónimo: «Ese Luciano de San-Saor, que publica en *Los Quijotes* unos versos tan valientes, tan viriles y tan bellos, es Lucía Sánchez Saornil» (1985: 261). Calificar como viril la obra literaria de una mujer, cuando esta obra es de calidad evidente, tiene larga tradición en la crítica hispánica. Baste recordar el célebre caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y el debate que, en torno a su condición de poeta o poetisa, abrieran Antonio Ferrer del Río en 1846 (Navas Ocaña, 2017).

En definitiva, a esas alturas parecía evidente que el seudónimo le había abierto a Sánchez Saornil las puertas de importantes publicaciones, le había proporcionado cierto prestigio en la vida literaria madrileña y, sobre todo, le había ayudado a ser aceptada por sus compañeros ultraístas. No es extraño que la veamos firmar de nuevo como Luciano de San-Saor.

Lucía, por fin

Hasta finales de la década de los años veinte, continuará cultivando una estética, la ultraísta, de la que terminaría distanciándose debido al compromiso político. En este periodo desarrollará una intensa actividad en el seno del anarcosindicalismo, llegando a ser secretaria de redacción del diario confederal *CNT*. Allí precisamente publicará en 1933 el artículo «Literatura, nada más», donde abjura de su pasado vanguardista y acusa a sus compañeros ultraístas de burgueses y de haber protagonizado una subversión que solo fue literaria (Sánchez Saornil, 2020: 234-236). Abandona entonces casi por completo la creación poética y se dedica a la prosa periodística. De forma paralela va creciendo su compromiso feminista, al darse cuenta de los muchos prejuicios que contra las mujeres existían todavía en ese momento entre los propios anarquistas. Fruto de la reflexión sobre este asunto son los cinco artículos que publicará en *Solidaridad Obrera*, en el otoño de 1935, bajo el título «La cuestión femenina en nuestros medios», y sobre todo la fundación de la organización Mujeres Libres.

Aunque en este periodo, y en lo que a los artículos de carácter político se refiere, se valdrá de algunos seudónimos («Un Confederado», «El Observador», «Vigía», «La Compañera X» y «Otra compañera») (Soriano Jiménez, 2022: 227-228 y 241), Sánchez Saornil firmará con su nombre todos los poemas publicados en la prensa anarquista, tanto en la revista *Mujeres Libres* como en *Umbral*, en *CNT*, en *Tierra y Libertad*, en *Solidaridad Obrera*, etc. Estos poemas,

muy distantes ya del modernismo y del ultraísmo, fueron reunidos en 1938 en el volumen *Romancero de Mujeres Libres*. En ellos es frecuente el tono de arenga, el lenguaje sencillo y directo, con el fin de que el mensaje revolucionario llegara a una gran mayoría, y la referencia a acontecimientos de la historia inmediata, como la revolución de Asturias, la muerte de Buenaventura Durruti, etc.

En definitiva, podríamos decir que la poeta modernista Lucía Sánchez Saornil, la poeta de *Avante* y *Cádiz-San Fernando*, se esconde tras el poeta modernista Luciano de San-Saor cuando debuta como escritora en Madrid en la revista *Los Quijotes*, aunque no tiene inconveniente en seguir firmando como Lucía mientras dura su colaboración en *Cádiz-San Fernando*, es decir, por las mismas fechas en que publica en *Los Quijotes* y en *Cervantes*. La adopción del credo ultraísta y, en consecuencia, una menor atención a asuntos de índole amorosa en consonancia con la deshumanización del arte nuevo, la impelen a firmar otra vez, aunque solo de manera ocasional, con su nombre tanto en *Cervantes* como en *Grecia* y en *Ultra*, así que el poeta modernista Luciano de San-Saor se desenmascara, se transmuta, en la poeta ultraísta Lucía Sánchez Saornil. Pero esto será por poco tiempo, porque vuelve enseguida a enmascararse, a travestirse, tras el seudónimo masculino que, como poeta modernista, le había abierto las puertas de importantes publicaciones, le había granjeado un cierto prestigio en la vida literaria madrileña y, sobre todo, le había ayudado a ser aceptada sin ambages por sus compañeros ultraístas.

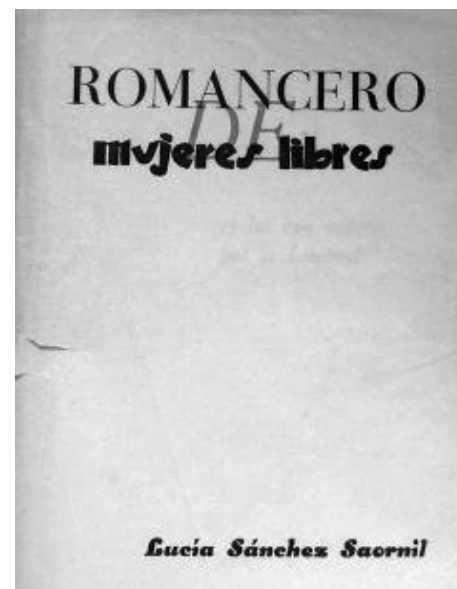
La ruptura con los planteamientos de la vanguardia y la militancia política anarquista, y sobre todo el compromiso feminista que la llevaría a la fundación de Mujeres Libres, la impelen de nuevo a renegar del Luciano de San-Saor ultraísta para resurgir, para reescribirse a sí misma, como la Lucía Sánchez Saornil del *Romancero de Mujeres Libres* (1938). Será entonces, y solo entonces, cuando por fin emplee el nombre de Lucía Sánchez Saornil sin vacilaciones, sin vueltas atrás. Será entonces, y solo entonces, cuando se sienta lo suficientemente autorizada para lanzarse al ruedo público sin ocultar su condición de mujer.


I. N. O.—UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Bibliografía

- ANDERSON, A. A. (2001). «Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta», *Salina: Revista de Lletres*, 15, pp. 195-202.
- CANSINOS ASSENS, R. (1985). *La novela de un literato*, vol. II, Madrid, Alianza.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, N. (2008). «Lucía Sánchez Saornil. Acracia poética y política», en *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, Horas y Horas, pp.141-184.
- (2020). «Introducción», en Lucía Sánchez Saornil, *Corcel de fuego*, Madrid, Torremozas, pp. 7-50.
- CASTRO, E. (2014). «Lucía Sánchez Saornil», en *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*, Barcelona, Icaria, pp. 17-29.

I. NAVAS
OCAÑA /
CONSTRUIRSE
COMO OTRO...



 I. NAVAS
OCAÑA /
CONSTRUIRSE
COMO OTRO...

CELMA VALERO, M. del P. (2005). «Lucía Sánchez Saornil: una voz “ultra”, más allá de su condición femenina», en J. San José Lera (ed.), *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 263-278.

CIMBALO, M. (2020). *Ho sempre detto noi. Lucía Sánchez Saornil, feminista e anarchica nella Spagna della Guerra Civile*, Roma, Viella.

GALA, C. (2012). «Desplazamientos nómadas: la poesía de Lucía S. Saornil», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 36, 2, pp. 315-333.

GÓMEZ GARRIDO, M. (2013). «Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata», *Signa*, 22, pp. 333-358.

LECOINTRE, M. (2014) «Lucía Sánchez Saornil ou l'écriture travestie», en A. Allaire y D. Lecler (eds.), *Afinidades electivas. El poeta-isla y las poéticas homoeróticas*, Alicante, IAC Juan Gil Albert, pp. 101-116.

MARTÍN CASAMITJANA, R. M. (1996). «Introducción», en Lucía Sánchez Saornil, *Poesía*, Valencia, Pretextos / IVAM, pp. 5-28.

NAVAS OCAÑA, I. (2017). «Avellaneda y Bécquer: del magisterio femenino a la biografía sentimental», *Acta Literaria*, 54, pp. 99-120.

— (2022). «¿Si la luna estará enamorada?: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil», en Helena Establier Pérez (ed.), *El corazón en llamas. Cuerpos y sensualidad en la poesía española escrita por las mujeres (1900-1968)*, Frankfurt am Main / Madrid, Iberoamericana Vervuert.

SÁNCHEZ SAORNIL, L. (1938). *Romancero de Mujeres Libres*, Barcelona, Publicaciones de Mujeres Libres.

— (1996). *Poesía*, ed. Rosa María Martín Casamitjana, Valencia, Pretextos / IVAM.

— (2020). *Corcel de fuego*, ed. Nuria Capdevila-Argüelles, Madrid, Torremozas.

SORIANO JIMÉNEZ, I. C. (2022). *Lucía Sánchez Saornil entre mujeres anarquistas*, Madrid, La Linterna Sorda.

TORRE, G. de (1920). «Madrid. París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo», *Grecia*, 3, 48, 1 de septiembre, pp. 11-12.

MARINA BIANCHI / UNA NO MADRE EN BUSCA DE SU SER: NIÑO Y SOMBRAS DE CONCHA MÉNDEZ

Concha Méndez (Madrid, 1898-México, 1986) entiende la poesía como un medio privilegiado para captar la realidad que la rodea y su función en ella, un género literario que trae su mayor inspiración de los acontecimientos autobiográficos y da voz a su oposición a la imagen femenina vigente, tradicional y patriarcal. En sus versos escritos en primera persona, el cuerpo se vuelve paradigma de la creación de un sujeto lírico que se declara mujer y que, sin embargo, anhela afirmarse en la sociedad más como individuo que como miembro de una comunidad que reivindica sus derechos. Por ende, el punto de vista es el intimista de las emociones que el mundo exterior suscita en el yo, aunque abstraídas y universalizadas en un proceso creativo que da cuenta del anhelo de libertad y de la voluntad de conquistar ámbitos típicamente masculinos, como lo son, en la época, el deporte, el cine, la poesía, la formación intelectual, la presencia en el escenario público y el trabajo.

En sus obras, el cuerpo es fundamental para la exploración y, sobre todo, para la apropiación de la realidad que rodea al sujeto poético: mediante la experiencia sensorial se conoce, se reconoce, se relaciona con los demás y encuentra su papel. En este sentido, Gilles Deleuze señala que, a lo largo de la contemporaneidad, el cuerpo ha dejado de ser un obstáculo para la actividad intelectual y se ha vuelto «aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida» (1987: 251).

Esto sigue vigente en *Niño y sombras*, el último poemario de Méndez publicado en España, en 1936, perteneciente a la etapa de madurez y de mayor producción en verso de esta autora. Las veintiocho



composiciones del libro surgen a raíz de la pérdida de su primer hijo —marzo de 1933—, con quien el sujeto lírico entabla un diálogo fingido en unos poemas introspectivos: de la exaltación de la fisicidad de la mujer y de la libertad individual en las obras anteriores, se pasa aquí a la maternidad frustrada y, en consecuencia, a unas páginas cargadas de dolor. Pese a ello, como veremos, el embarazo no limita la autoafirmación de la voz poética, puesto que, en palabras de María Martos y Julio Neira, «la experiencia maternal es en Méndez un elemento que ensancha la femineidad, que la expande», sin limitar «sus posibilidades de intervención en el mundo» (2019: 194).

Pese a los estudios existentes sobre *Niño y sombras*, entre los que destaca el análisis detallado y muy acertado, tanto en la forma como en el fondo, llevado a cabo por Giuseppe Mazzocchi (2006: 113-124), creo que es preciso profundizar más en la catarsis que genera un cambio identitario en el sujeto femenino, objeto de este breve ensayo.

Madre e hijo

Uno de los mejores compendios de las teorías de los grandes pensadores —filósofos, psiquiatras y semióticos— sobre la maternidad y su presencia polifacética en la poesía española escrita por mujeres se encuentra en el tercer capítulo de la tesis doctoral de Sergio Fernández Martínez, aunque su trabajo se centra en el papel del dolor en la creación en verso del siglo XXI. Se detiene su estudio en el origen de

 Concha Méndez