



Hipertexto 15
Invierno 2012
pp. 132-142

**El otro lado del sexo:
“Nostalgia del hombre” de Carmen Conde y
“As Fontes” de Sophia de Mello Breyner Andresen**

Robert Simon
Kennesaw State University

[Hipertexto](#)

Los años de dictadura en la Península ibérica se marcaban por dos polos filosóficos en constante conflicto. El primero, de la propaganda gubernamental de los regímenes de Franco y de Salazar, abogaba a favor de la delimitación de los derechos de la mujer como ama de casa simple y feliz. El otro, de las bellas artes, buscaba la liberación del ser a través de varias avenidas: en España, por medio de un existencialismo de enfoque evidentemente social, como serían los casos de Rodríguez y González; y en Portugal, en términos de una visión polisémica y propulsada por el surrealismo de poetas como Cesariny y O'Neill. La cuestión de la libertad femenina, empero, no se pierde. Así, nuestro análisis se enfocará en dos poemas de poetas peninsulares, Carmen Conde y Sophia de Mello Breyner Andresen, y cómo la reflexión sobre la situación de la mujer se podrá redefinir según las específicas influencias que se ejercen en sus obras.

La historia de la década de los cuarenta en España se conoce en términos del hambre y del sufrimiento. En cuanto a lo literario, los poetas que surgieron entre 1940 y 1956 se conocen bajo diferentes denominaciones, siendo algunas “grupo poético de los años 50” y “grupo de medio siglo” que, según Machín Lucas, “[son] más un marbete para los libros que una realidad...” (18). Lo único que este grupo parece compartir como base teórica ha resultado ser la reacción “...contra el lenguaje cotidiano, e carácter oficial y opresivo, de esta sociedad en ruinas...” (19), o sea, del momento histórico de la posguerra. Con la evolución de los poetas a lo largo de la década de los 50, la diferenciación entre los poetas sociales y los de índole intimista se destaca cada vez más (Simon, *The Modern* 13). El discurso anti-hegemónico (no necesariamente anti-masculino) de la poesía de Conde la ubicará no sólo como parte de esta generación (aunque olvidada en las listas tradicionales de poetas canónicos), sino como portavoz de la revalorización del multi-perspectivismo desde un punto de vista femenino.

Agregando su voz al coro anti-hegemónico, en 1947 Carmen Conde publica el libro *Mujer sin Edén*, un poema largo en el que vuelve a trazar la base de los cinco primeros libros del *Antiguo Testamento*. Desempeña su obra desde una perspectiva igualadora ante Dios y el supuesto poder del hombre. Así, a lo largo de la obra esta visión de la mujer como ente sometido pero también creador se refuerza una y otra vez. Sin embargo, existe un caso en que la perspectiva cambia. Es el hombre, y no la mujer, quien se defiende y se valoriza como ser sensual en “Nostalgia del hombre”. La perspectiva de dominación sobre el mundo que lo rodea demuestra los lazos del poema con el contexto sociopolítico de la posguerra.

Se ha dicho que en el poemario “...*la mujer* es el centro, es el personaje que habla”, y que su trama se define como la narración de la expulsión del famoso jardín a *poiesis* (Conde, prólogo 14). No obstante, forma una parte integral de su generación, tanto en términos de la poesía de posguerra como del reconocimiento de la importancia de las pautas existencialistas en la poesía de su época: “Así, el palimpsesto bíblico sobre el que se urde en numerosos casos la poesía de este tiempo sombrío pone de realce no específicamente teológica pero sí existencial y metafísica” (Torre Fica 255). Ha resultado evidente el lazo temático y simbólico entre esta obra maestra de Conde y otras de su generación, así como se observa la caída del paraíso en poemarios como *Libro de Job* por Dámaso Alonso (256). Volviendo a la voz femenina de *Mujer sin Edén*, aunque se apodere de la narración el sujeto poético femenino hay siempre el sentido de “desconcierto, desorientación... [y el deseo de] neutralizar ... el dolor endémico de una era de desarraigos” (Torre Fica 257). La historicidad subjetiva y atormentada (258) de este sujeto poético tampoco se pierde, lo cual le da al texto una comunicabilidad fácilmente transferible, tanto a los lectores de sus tiempos como a los de nuestros días.¹

El poema que analizamos a seguir (o mejor dicho, esta división titulada del gran poema en que consta el libro) usa verso libre:

Una espada encendida revolviéndose,
defendiéndonos el Árbol de la vida.
¡Ángeles no tuvo el de la ciencia,
flanqueando su acceso!

“Acércate, varona” --te dijo la serpiente.
Y te acercaste sumisa.
Dios se paseaba por el Huerto,
al aire de su Día.
Ansias tuvo de mí: «¿Dónde estás tú ...?»
¡Desnudo me encontré,
con fruto de tu sed sobre mi carne!
Una espada hay ahora, ¡una lumbre!,
que no nos deja ir ... ¿Por qué no ardía
antes que tu voz junto al manzano?

¹ Hay que reconocer que no se niega la voz masculina presente en el poema, sino que se reinterpreta la perspectiva universal como una manifestación no siempre masculina.

¡Ríos que yo vi sumisos míos,
muy lejos ya de mí, aunque ahora os nombre!
Los cuatro vivos miembros del gran agua
que éramos nosotros por su cauce.
Canté su nombre a todo: aves del cielo,
Bestias de los campos, a las flores.
Cayóse el sueño a mí, y ya dormido
Te hicieron de mi espalda, mujer mía.
Me buscas y te busco; el hambre tuya
Es hambre de ti en mí. Yo te deseo.

¡Oh tierra que te aprietas a mis lados:
yo tengo que labrarte, que mullirte,
que soy también de tierra en mi transcurso!
Subiendo están de ti dulces vapores
regándote la faz. Hueles a hembra,
y soy quien te fecunda, prolongándote.
(Conde 38-9)

Esta carencia de rima tradicional refuerza la ruptura con las formas poéticas tradicionales que renace en la década de los cuarenta y cincuenta desde un sentido de crisis existencial. La estructuración del poema también es notable – de las cuatro estrofas las más cortas se hallan al interior, y las más extensas, al exterior. Así, se ve que la supuesta arbitrariedad formal sería falsa, pues, existe una estructura de dos mitades casi iguales. Además, aparecen divisiones lógicas entre las estrofas por medio de los puntos interrogativos y exclamativos al final de las dos primeras estrofas y al principio de las dos últimas.

De esta manera el sujeto poético divide temáticamente el poema. Dedicar la primera mitad a la expulsión del hombre y la mujer de Edén, y la segunda mitad a la naturaleza del hombre ante la mujer. Destacamos primero, sin embargo, que el sujeto poético no es de la mujer universal (lo que llegamos a esperar en esta obra), sino la del hombre echado del paraíso por causa de su fervorosa sexualidad. Es más, la diferencia entre estas voces no resulta tan aparente como hubiéramos pensado al leer los poemas anteriores a éste (por lo menos al principio). El sujeto poético abre el poema notando que Dios puso guardián al “Árbol de la vida”, pero no al de la ciencia (Conde 38). Este hecho, junto con el tercer verso de la segunda estrofa, apunta a la sospecha de que Dios creó a propósito una situación tentadora. Esta idea de complot contra el ser humano se comparte con la voz más prominente del poemario, la de la mujer.

Otro tema aquí aparece en la segunda estrofa con la realización del deseo del hombre por la mujer a causa del engaño de la serpiente. La estrofa empieza con la llamada a la “varona” por ésta. Luego, aquélla se acerca “sumisa”. En otras palabras, la mujer no sólo actúa de manera inocente, sino también con cierta debilidad bajo el punto de vista del hombre. Debe parecernos llamativa esta visión de la mujer como débil ante el desafío de la serpiente, sobre todo si es el hombre quien nota la posibilidad del complot por parte de Dios. Ahora bien, la mujer ya ha mencionado que Dios pudo

haberles conducido al pecado, aunque no tan explícitamente: “¿Por qué te sorprendió que le buscara; / por qué tuviste celos de mi lucha / por ir de nuevo a él ...?” (35). Así, las palabras del hombre con respeto a la debilidad de su pareja no tienen fundamento. También debemos destacar que la versificación de la estrofa se hace brusca y entrecortada en los momentos en los cuales surge alguna emoción fuerte: “Ansias tuvo de mí: <Dónde estás tú ...? / ¡Desnudo me encontré ...! Una espada hay ahora, lumbre!, / que no nos deja ir ...” (38). De esta forma el ritmo del poema refleja el estado interior del sujeto poético femenino. Este hecho relaciona la métrica con el significado a un nivel específico.

De nuevo, oímos la queja del hombre contra la voluntad divina: “¿Por qué no ardía / antes que tu voz junto al manzano?” (38). Esta idea no sólo recuerda a la conspiración presumida por la pareja sino en relación a lo que vemos después – recuerda la perspectiva de falta de poder del hombre sobre la situación. Y a diferencia de lo que siente la mujer, el hombre está acostumbrado a cierto favoritismo por parte de Dios. Así, la herida le llega desde otro ángulo.

El cambio de la segunda a la tercera estrofa también señala el cambio de tema central del poema. El hombre se sentía feliz y apoderado dentro del jardín edénico. Luego, hasta le dio la vida a la mujer, aunque no formó parte de la decisión. Los dos últimos versos de la estrofa describen lo que ocurrió después de la creación de la mujer –ambos hambrientos el uno por el otro, deseosos, (y, en ese sentido, iguales). Hay, además, un sentido de culpabilidad hacia la mujer. En cuanto exista, la vida del hombre se vuelca hacia el pecado y la eventual expulsión del jardín.

De todas formas, no podemos olvidarnos de la omnipresencia de las sospechas contra Dios. Al llegar a la última estrofa vemos que el odio a Dios se desvanece a la vez que el hombre se apodera de su nueva situación. La primera oración (o sea, los primeros versos antes del punto) afirma una relación íntima entre el hombre y la tierra. El poema hasta ahora ha servido como apóstrofe a la mujer. Aquí, aquella relación entre el ser humano y el panteón natural se extiende hacia ella. Esta actitud frente al mundo (y a la mujer) tiene sentido debido a la relativa libertad que recuerda el hombre en la estrofa anterior.

La conexión mujer / tierra sigue viva en la última oración del poema. Los “dulces vapores” (39) se relacionan con el polvo que sube de la tierra labrada y el olor de la piel de ella. Nos va a resultar destacable cuán circular es este vínculo en particular; se hace evidente una relación psicológica entre el ser femenino y la tierra dentro de la conciencia del sujeto poético femenino. Luego, este mismo vínculo íntimo se declara como herramienta de la fecundidad reproductiva de ambas: “soy quien te fecunda, prolongándose” (39). La continua percepción de dependencia por parte del hombre al final del poema nos demuestra la verdadera mentalidad del hombre original. Por todo lo que su argumento se parezca al de la mujer al principio, el hombre encuentra su valorización, no en la creación de un mundo sino en su dominación.

Así, podemos empezar a reiterar dos aspectos del poema todavía no estudiados. El primero resulta ser la constante lucha entre hombre y mujer, no por igualarse en la relación, sino en la inesperada búsqueda de la dominación del uno sobre el otro por medio de una manipulación psicológica y metafórica dentro del espacio poético. El segundo, y todavía más revelador, radica en la falta de fe en la raíz del dogma católico, o la figura de Dios.

Al enfocarnos en el primero, surge del mundo poético un contexto sociopolítico específico –la posguerra y los denominados “años de hambre” en la España de los años cuarenta. Esta época se destacaba en la consolidación del poder en manos del régimen franquista, ligado por antonomasia a las reglamentaciones de la iglesia católica en sus facetas más conservadoras y represivas; y en los primeros pasos de la reconstrucción del país. Hubo una supresión social enfocada en la mujer, la cual desembocó en las mujeres escritoras “who raised their voices above the closely-watched silence” que las rodeaba (*Four Postmodern Poets*, xiv). El poema revela que, aunque la mujer tenga voz en el mundo, los poderes divinos (o, por lo menos, los que se interpretan a sí mismos como divinos) no son de plena confianza, pues permiten una revalorización de la voz del hombre como suprema en la dialéctica entre los dos géneros.

Hablando del segundo, nos encontramos delante de una perspectiva tan insólita como ya desprovista de cualquiera misterio. Dice Bousoño en su volumen sobre la poesía contemporánea que una de las claves de la época moderna es el individualismo, nacido de la ilustración del s. XVIII y engendrado en la cultura poética española del s. XX (Bousoño 16-19). Cuando éste habla de la obra de Francisco Brines, destaca para el lector el hecho de que hubo, en los años después de la Guerra Civil, una “nueva orientación cultural ... [que] responde a un incremento individualista” que sigue las pautas de la “filosofía que corresponde a este período inicial de la posguerra... la filosofía existencialista (Heidegger, Sartre ...) y la paraexistencialista (Ortega), que se adelantaron, como es costumbre del pensamiento, a las renovadoras concepciones estéticas” (Bousoño 27). Así, es razonable suponer que la lucha entre hombre y mujer que aquí se estudia halla sus raíces en esta indagación poética que nos lleva hacia una reinterpretación filosófica-cultural, tanto del universo del poemario como del contexto social al que la poeta se enfrentaba de manera constante y fútil.

La situación en Portugal, aunque semejante de varias maneras, tiende hacia unas estructuras socio-literarias algo distintas, en términos comparados, a las que en este estudio se han mencionado. Al cerrarse la época del surrealismo (c. 1945-1950), aunque se sintiera todavía sus huellas, el discurso poético había vuelto más hacia las dos tendencias, la social y la íntima (Guimarães 10-11), las cuales se ven claramente en la poesía de la España de posguerra hasta c.1960 (Simon, *The Modern*, 13-14). La poesía de António Ramos Rosa y Herberto Helder (1-12) demuestra esta evidente bifurcación. Así, el proceso de competencia entre tendencias se mantiene igual que en las obras poéticas publicadas en el país vecino. Empero, en el contexto social se revelan algunas diferencias. La primera tiene que ver con la ubicación de la mujer dentro de las estructuras sociales del Portugal de los 50. Aunque hay en las zonas

rurales y costeñas evidencia que "... men are the subjects, women are the 'other'" (Cole 77) (esp: "... los hombres son los sujetos principales, las mujeres son 'el otro'"), en el mundo artístico la situación se asemeja a un código social algo distinto, ubicando a las poetisas dentro del grupo de las poetisas sin ningún prejuicio evidente. Por ejemplo, la enumeración de poetisas de los cincuenta incluye a Andresen sin ningún apartado ni nota al pie de la página al respecto (Guimarães 9), lo cual se podría entender como resonancia de esta igualdad implícita. La segunda gran diferencia radica en la naturaleza de las obras poéticas del grupo de poesía más intimista, los poetisas de la revista *Poesia 61*: "Resulta ele de uma dupla valorização: a do símbolo, enquanto espaço fascinante capaz de criar através de associações ou de analogias, uma rede de leituras sobrepostas, e a da linguagem, considerada como uma outra dimensão desse mesmo espaço reticular que acaba por nos fixar à própria dimensão verbal do poema" (Guimarães 9) (esp: "Resulta en una valorización doble: la del símbolo, como espacio fascinante capaz de crear por medio de asociaciones o de analogías, una red de lecturas sobrepuestas, y la del lenguaje, considerado otra dimensión de ese mismo espacio reticular que termina en fijarnos en la misma dimensión verbal del poema"). Este vínculo entre lo mítico como raíz de una búsqueda de lo sublime, y no de la socavación evidente de un discurso jerárquico (tal como se observa arriba en el poema de Conde), sirve como el punto principal que podría dificultar la comparación que se pretende realizar en este estudio. Así, esta indeleble distinción cultural deberá tomarse en cuenta al seguir adelante.

La obra poética de Sophia de Mello Breyner Andresen (n. 1919, Porto, Portugal - †2004) se destaca, tanto como la de Conde, por la falta de datos personales o de la subjetividad esperada de una poética tan intimista: "Na sua obra poética, Sophia nunca dá notícia explícita da sua vida pessoal" (Ceia 183). (Esp: "En su obra poética, Sophia nunca da noticias explícitas de us vida personal"). De hecho, nos debe sorprender dada la afinidad simbólica que Andresen comparte con los saudosistas portugueses de comienzos de siglo XX, cuya poética se llenaba de un panteísmo natural palpable. La presencia del paisaje en su poesía nos impulsa hacia una comprensión mayor de la intersección entre el objeto visto por el sujeto poético y la experiencia intelectual de éste, la cual incluye la inserción de las figuras mitológicas griegas / clásicas como punto de referencia para una indagación ontológica universal: "Dans la poésie portugaise de la seconde moitié du XX^e siècle, ... la voix de Sophia Andresen que se réalise cette nudité fondamentale, requise par la rigueur d'un rapport, à la fois personnel et poétique, aux choses. Car, pour Sophia Andresen, 'le véritable désir des poètes est un désir de fusion et d'unification avec les choses'..." (Jesus 62). (Esp: "En la poesía portuguesa de la segunda mitad del siglo XX, ... [es] la voz de Sophia Andresen que realiza esa desnudez fundamental, requiere por la precisión de un conformidad, personal y poética a su vez, hacia las cosas. Pues, para Sophia Andresen, 'el verdadero deseo de los poetisas es un deseo de fusión y de unificación con las cosas'".) Frente a la dominación masculina, entonces, es que este mundo poético se opone, dándose el libre albedrío por la muy agudamente analizada arbitrariedad del mundo real que se refleja en su obra: "... tratar-se-á do género arbitrariamente imposto pela convenção gramatical ..." (Klobucka 103). (Esp: "...se tratará del género arbitrariamente impuesto por las convenciones gramaticales".) Hay algunos poemas

que se refieren directamente a la figura femenina como punto de contacto entre los poderes reflejados por ese panteísmo y el mundo real, como “A Rapariga e A Praia” (Esp: “La muchacha y la playa”):

Uma rapariga vai como uma espiga
São cor de areia suas pernas finas
Seu íris é azul verde e cinzento

Um rapariga vai como uma espiga
Carnal e cereal intacta cerrada
Mas nela enterra sua faca o vento

E tudo espalha com suas mãos o vento
(Andresen, *Antologia III*, 138)

(esp.: Una muchacha va como una espiga
son sus piernas finas del color de la arena
su iris es azul-verde y gris

Una muchacha va como una espiga
Carnal y cereal intacta sin abrir
Pero en ella entierra el viento su cuchillo

Y todo lo extiende el viento con sus manos)

Aquí es evidente el vínculo entre la imagen del cuerpo femenino y la simbología del panteón natural. Hay también el acto violento que sirve como punto de intersección entre los dos, cuyas raíces en el contexto histórico y literario se nos harán evidentes en el análisis que sigue. El poema que más realza estas tendencias en torno al contexto de la mujer en el mundo jerárquico masculino es “As Fontes” (Esp: “Las fuentes”), poema grabado al comienzo del nuevo siglo como canción de fado:

Um dia quebrarei todas as pontes
Que ligam o meu ser, vivo e total
À agitação do mundo irreal
E calma subirei até às fontes.

Irei até às fontes onde mora
A plenitude, o límpido esplendor
Que me foi prometido em cada hora
E na face incompleta do amor.

Irei beber a luz e o amanhecer
Irei beber a voz dessa promessa
Que às vezes como um voo me atravessa
E nela cumprirei o meu ser.
(*Antologia I*, 60)

(esp: Un día romperé todos los puentes
Que conectan mi ser, vivo y total

A la agitación del mundo irreal
Y calma subiré hasta las fuentes.

Iré hasta las fuentes donde mora
La plenitud, el límpido esplendor
Que se me prometió a cada hora
Y en la faz incompleta del amor.

Beberé la luz y el amanecer
Beberé la voz de esa promesa
Que a veces como un vuelo me atraviesa
E en ella cumpliré este mi ser.)

A diferencia del poema de Conde analizado anteriormente, la forma del poema es el cuarteto tradicional. Este hecho vincula el poema con una herencia formal que ayuda a establecer su indeleble autoridad. En términos de lo temático, el primer aspecto del poema que nos llama la atención es la presencia del simbolismo geográfico y “del mundo”, como se ha dicho, que conecta el mundo íntimo y poético al real. El poema comienza, empero, con el sujeto poético en un estado de preeminencia personal ante el mundo efímero, con el deseo de romper con los lazos que lo mantiene en lo mundano. Así, hay un deseo de iluminación sublime que se refleja en el paso hacia “las fuentes”, en las cuales llegará a una experiencia de lo sublime, o del verdadero amor. Este deseo por realizarse tiene fuertes resonancias con lo místico, por ejemplo, en obras como las del poeta portugués António Ramos Rosa, cuya poesía se carga de una epistemología mística y no sólo surrealista / neo-realista (Simon, “Mysticism” 55). No hay, no obstante, el lazo con el simbolismo de poetisas místicas como Santa Teresa de Ávila (cuya obra se conoce en toda la península) que se esperaría, por lo que podemos razonar que este poema cabe dentro de la poética única de Andresen, tal como se ha discutido arriba. Al pensar en la cuestión del surrealismo, nos encontramos ante más que nada un proceso, una evolución. Conseguimos ver este proceso desde el multi-perspectivismo que proponía la fragmentación del objeto poético en el primer poema presentado aquí “A Rapariga e A Praia”. La utilización del simbolismo clásico / neoclásico como fuente de una mayor liberación del inconsciente es lo que pretendía el surrealismo en su estado base. Es aquí donde las influencias de las técnicas de poetas como Cesariny o Helder se sienten más – en “...a calcinação e dissolução de todas as formas” (Guimarães 71) (esp: “... la calcinación y la disolución de todas las formas”). y la subsiguiente búsqueda de la libertad individual y universal.

En cuanto a la presencia de temas de la lucha de la mujer en el poema, y sobre todo en relación al poema de Conde que ya se ha analizado, la poesía de Andresen casi nunca indaga en la cuestión de manera directa (como ha comentado Klobucka). Por medio de la creación y difusión de la palabra poética clásica y panteísta, y al mismo tiempo unificadora en términos de la unión entre el objeto mundano y el sublime (desde la tradición de Platón y, más tarde, de los místicos sufistas que influyen tanto en los

procesos místico-poéticos ibéricos [Simon, *Understanding*]),² el poema se inculca en el mundo simbólico de tal manera que la relación física y jerárquica de “hombre-mujer” ya no tiene importancia. Es esa “agitación” lo que nos importa – la vivencia en un mundo cuyos puntos de referencia son el sufrimiento, la dictadura y la carencia de derechos bajo una sociedad gobernada por una dictadura conservadora que restringe y limita al ser humano (Simon, *The Modern* 1-2). Esa “promesa” de la cual habla el sujeto poético remite hacia esta noción –que se han roto de la misma manera por la que éste romperá “los puentes” que lo conectan al mundo de las mentiras.

A diferencia de otros poemas de Andresen se observa el uso de la primera persona en los tiempos verbales, “iré”, “beberé”, etc. El uso del futuro simple nos da la sensación de inmediatez y de acción: la situación se *resolverá*, no que algún día de éstos se *va a resolver*. La eminencia del futuro, así, expresa el deseo del sujeto poético (y, por antonomasia, de la misma poeta) de alcanzar la libertad, tanto espiritual como sociopolítica bajo un sistema gubernamental totalitario en el cual el silencio sirve como cárcel del alma del pueblo.

Al tomar en cuenta el contexto del Portugal de los años cincuenta, observamos que este anhelo se encuentra plenamente ubicado como parte de un discurso ibérico mayor. Así, hay un aspecto indudable que comparten estos dos poemas –el deseo por parte de la voz femenina de una libertad individual frente a las libertades que han tomado las figuras masculinas, que sean éstos los representantes físicos de lo masculino, como en el caso del poema de Conde, o abstractos, como en el caso de Andresen. El individualismo del cual se ha hablado en el análisis del poema de Conde, entonces, servirá perfectamente para describir el intento de la liberación del ser por medio del mundo simbólico-mítico del este ejemplo de la obra de la poeta portuguesa. Desde luego podemos ver que las distinciones que dividen estos dos mundos podrían causar algún desentendimiento por parte de la perspectiva crítica. Es por eso que recordamos la reminiscencia mitológica (en la poesía de ésta, la clásica; en la de aquélla, la bíblica) que forma las bases en las que se asientan las perspectivas poético-críticas de los sujetos poéticos en cuestión.

En conclusión, este muy sintético estudio se ha enfocado en los aspectos anti-hegemónicos del discurso presente en un poema de *Mujer sin Edén*, de Carmen Conde, y en el poema “As Fontes” de Sophia de Mello Breyner Andresen, sobre todo en la aplicación directa de los tormentos sociales de la mujer en el contexto de las dictaduras ibéricas del siglo XX y la lucha individualista a raíz del existencialismo en España y de la poesía pos-surrealista en Portugal. A través del análisis de estos poemas, hemos podido entender más candentemente el verdadero sufrimiento que las españolas padecían en este tan triste momento de la historia de la península.

² Se ha trazado una trayectoria directa en la evolución del misticismo sufista y su influencia, por medio de Ibn Árabi, en la mística contemporánea ibérica. Véase Simon, Robert. *Understanding the Portuguese Poet Joaquim Pessoa* 79-90, para más información.

Obras citadas

- Andresen, Sophia de Mello Breyner. *Antologia Poética III*. 4ª Edición. Lisboa: Caminho Edições, 1999. Impreso.
- . "As Fontes". *Antologia Poética I*. Lisboa: Caminho Edições, 2001. Impreso.
- Bousoño, Carlos. *Poesía poscontemporánea: cuatro estudios y una introducción*. Madrid: Ediciones Júcar, 1984. Impreso.
- Ceia, Carlos. "Monólogo Crítico – Nos 50 Anos da Vida Literária de Sophia de Mello Breyner Andresen". *Colóquio de Letras*. 132-3 (abr-sept 1994). 183-7. Impreso.
- Cole, Sally. *Women of the Praia: Work and Lives in a Portuguese Coastal Community*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991. Impreso.
- Conde, Carmen. *Mujer sin Edén*. Prólogo Leopoldo de Luis. 3ª Ed. Madrid: Ediciones Teremozas, 1985. Impreso.
- Guimarães, Fernando. *A Poesia Contemporânea Portuguesa*. 2ª Edición. Vila Nova de Famalicão, Portugal: Quasi Edições, 2002. Impreso.
- Jesus, Helena de. "Poétique du Poème-paysage; Sophia Andresen, António Ramos Rosa, et Eugénio de Andrade". *Paysage de la Lusophonie ; Intimisme e Idéologie*. 2009. 59-72. Impreso.
- Klobucka, Ana. "O Formato Mulher: As poéticas do feminino na obra de Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Tereza Horta e Luiza Neto Jorge". Diss. Harvard U. 1993. Impreso.
- Machín Lucas, Jorge. *José Ángel Valente y la intertextualidad mística posmoderna*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2010. Impreso.
- Pritchett, Kay, ed y trad. *Four Postmodern Poets of Spain: A Critical Introduction with Translations of the Poems*. Fayetteville: U Arkansas Press, 1991.
- Simon, Robert. "Mysticism without Borders: A Comparative Study of Contemporary Mystical Symbolism in António Ramos Rosa's *O Aprendiz Secreto* and the Poetry of Clara Janés." *Ellipsis*. 5 (2007). 41-66. Impreso.
- . *The Modern, the Postmodern, and the Fact of Transition*. Lanham, MD: The University Press of America, 2011. Impreso.
- . *Understanding the Portuguese Poet Joaquim Pessoa: A Study in Iberian Cultural Hybridity*. Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2008. Impreso.

Torre Fica, Iñaki. “*Mujer sin Edén* de Carmen Conde: un puente tendido hacia el feminismo moderno”. *Notas y estudios filológicos*. 14 (1999). 253-264. Impreso.