

Dolores Romero López, Itz'iar López Guil,
Rita Catrina Imboden, Cristina Albizu Yeregui (eds.)

Seis siglos de poesía española escrita por mujeres

Pautas poéticas y revisiones críticas

Separata



PETER LANG

ISBN 978-3-03911-439-9

© Peter Lang SA, Editorial Científica Internacional, Bern 2007
Hochfeldstrasse 32, Postfach 746, CH-3000 Bern 9
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

Lucía Sánchez Saornil

El madrigal de tus sortijas

Oh tus sortijas líricas...

(Juan Ramón Jiménez)

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

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

La dulce pedrería de tus sortijas las llenaba de
constelaciones.

Tenían un anillo antiguo, de un oro viejo con dos
corazones rojos.

10 Otro era tan leve, tan leve, que tu dedo parecía cercenado
y engarzado luego a tu mano con un hilo de oro.

En otro conté hasta trece piedras, casi microscópicas,
que ponían una como rociada de estrellas en la
extrema palidez de tus manos.

15 Oh tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas
por dos finas pulseras de oro! Eran, en la sombra
de tu falda, como las manos truncas de una virgen antigua
dispuestas sobre un altar negro para no sabemos
qué horrendo sacrificio.

20 Y, como una ofrenda trágica, sangraban en tu anular
los corazones de tu sortija.

Lucía Sánchez Saornil (Madrid, 1895-Valencia, 1970) es la única escritora que participó en el Ultraísmo. De procedencia proletaria, y huérfana de madre desde muy joven, trabajó en la Compañía Telefónica, a la vez que estudiaba en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publicó sus poemas en las revistas de la vanguardia española: empezó colaborando en *Los Quijotes* en 1916 y siguió en *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Plural*..., firmando casi siempre bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor. A finales de los años 20 se afianza su compromiso político dentro del movimiento anarquista y en 1936 fue cofundadora del movimiento libertario feminista *Mujeres libres*. Recupera su vena poética en la guerra civil, con poemas comprometidos que recogerá en su único libro, *Romancero de*

mujeres libres. En 1937 conoce a la que sería su compañera hasta su muerte, América Barroso. Tras una breve etapa de exilio en Francia, regresó a España y llevó una anónima vida en Valencia. Aunque casi todas las monografías y antologías sobre el Ultraísmo le dedican un espacio¹, apenas hay estudios sobre su obra poética. Contamos afortunadamente con la edición de su poesía completa gracias a Rosa María Martín Casamitjana².

El presente poema, en prosa (aunque muy influido por el gusto del momento por el versículo), fue publicado en el nº 6 de *Grecia*, el 1º de enero de 1919, revista que, editada en Sevilla, era el primer enclave del movimiento ultraísta. La composición debe de ser de 1918, año mismo del primer manifiesto ultraísta. Se trata, pues, del momento inicial de este movimiento vanguardista y el poema delata ese carácter de transición. Recordemos que “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria”, publicado en otoño de 1918, lanzaba sólo la idea de la necesaria renovación literaria, desde la tendencia que fuera, y que, respecto a sus predecesores, se mostraba bastante respetuoso, no en rebeldía, sino manifestando una simple “voluntad de superar a los precursores”³.

El poema de Lucía Sánchez Saornil delata su aprendizaje poético en el Modernismo y, por supuesto, su admiración por Juan Ramón Jiménez, cuyo verso preside todo el poema. La huella modernista se manifiesta en dos procedimientos poéticos, además, claro está, del gusto por el poema en prosa, tan apreciado por el Modernismo y, muy especialmente, por Juan Ramón. Me refiero al impresionismo y al sincretismo sensorial: el poema no describe, sino que trata de crear un ambiente mediante pinceladas que se dirigen a todos nuestros sentidos (“aroma de flores”, “dulce pedrería”, “corazones rojos”...). La indefinición impresionista se sirve además del uso del enlace *como*, que en dos ocasiones se utiliza no tanto

-
- 1 Así ocurre con las antologías de Germán Gullón, *Poesía de vanguardia española*, Madrid, Taurus, 1989; de Francisco Fuentes Florido, *Poesías y poética del Ultraísmo*, Barcelona, Mitre, 1989; y de Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia, 1995.
 - 2 Lucía Sánchez Saornil, *Poesía*, Rosa María Martín Casamitjana (ed.), Valencia, Pre-Textos, 1996, edición por la que cito. En la “Introducción” se ofrece una biografía de la autora e interesantes orientaciones sobre su poesía.
 - 3 “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria” (1918), Jaime Brihuega (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 102.

para comparar cuanto para crear esa sensación de límites no definidos, de imprecisión: en el inicio del poema, lo que es captado no es un olor comparable a un aroma de flores exóticas, sino directamente una especie de aroma de flores exóticas. Y lo mismo ocurre en el sexto párrafo con “una como rociada de estrellas”. En ambos casos no hay un primer término de la comparación, sino que el *como* sirve para tratar de expresar por aproximación algo difícil de explicar con palabras.

La cita de Juan Ramón Jiménez que preside el texto de Lucía es el primer hemistiquio del verso 11 del poema 18 de *Laberinto* (1913), que se centra en el aroma de la mujer. Juan Ramón hace derivar ese aroma de toda ella, sus ojos, sus manos, sus dedos, su cabello, su corazón, su sangre, sus brazos... Sólo el verso 11 introduce un elemento artificial y ajeno a ella, aunque su esencia abarca todo lo que está en contacto con su carne: “Oh tus sortijas líricas, irisadas de mundos, / que tienen una esencia tuya en cada diamante!”. La clave del poema de Juan Ramón es la esencia de la mujer concentrada en un aroma tan definitivo que permanece aun cuando ella esté ausente. Lucía parte de esta misma idea, pero la concentra en su primer párrafo, el más breve de toda la composición. Y después deriva toda su atención hacia un único elemento, curiosamente el elemento externo y artificial: “tus sortijas líricas”. De todas las partes del cuerpo, sólo una es resaltada y se convierte en el centro de la visión: las manos. Sobre esta cuestión de focalización volveremos enseguida.

En cuanto a la opción por el poema en prosa, el presente texto denota también una deuda con el Modernismo y, por supuesto, con Juan Ramón que, además de diversos poemas en prosa publicados en revistas⁴ desde 1904, había consagrado el género dándole una especial relevancia en el *Diario de un poeta recién casado* (1917). El texto de Sánchez Saornil cumple ciertas características necesarias para que un texto en prosa pueda ser calificado de lírico: en primer lugar, se impone la esencialidad, frente a la narratividad o la discursividad; la instantaneidad, frente al transcurso temporal. Predomina el lenguaje connotativo, sobre el denotativo. Conlleva la implicación personal del autor. Predomina el interés estético, frente a lo meramente informativo. En cuanto al plano de la expresión, el

4 La revista *Helios* (1903-04) había dedicado un espacio especial, como género específico, al poema en prosa y en él habían publicado Juan Ramón Jiménez, Gregorio Martínez Sierra y Santiago Rusiñol. Aunque inédito como libro, Juan Ramón había ido publicando diversos poemas en prosa de las *Baladas de primavera* en revistas.

texto se caracteriza por la abundante adjetivación, el léxico poético, el lenguaje metafórico, el sincretismo sensorial, el uso de sinestesias...

Sobre este sustrato modernista, Lucía construye un poema en prosa que participa también de las características de la poesía de vanguardia (y, en concreto, del Ultraísmo) y que, en mi opinión, resulta ser un paradigma de lo que Ortega, unos años más tarde, llamará el *arte nuevo*. El rasgo más externo y evidente de esta adscripción a las vanguardias sería la alusión a un elemento del mundo moderno, en concreto las grandes ampollas eléctricas; es decir, las bombillas de luz eléctrica. El influjo futurista, con su exaltación del mundo moderno y su dignificación artística de los nuevos inventos, resulta evidente. Pero la influencia no se queda en algo meramente externo, como ocurrirá en muchos poemas del grupo del 27 que describen meramente —aunque sea a través de sorprendentes imágenes— un objeto del mundo moderno. Aquí el invento adquiere un protagonismo especial porque la visión que se nos ofrece está determinada por ese “artificio”. Es esa luz artificial la que se proyecta sobre las manos y hace que la realidad se transforme. Es algo similar a lo que ocurre en el cuadro de Luigi Russolo, *La cabellera de Tina*, subtítulo “estudio de efectos de luz en un rostro femenino” (1911). La visión y, por tanto, el resultado poemático no hubieran sido los mismos si la escena se hubiera contemplado a pleno sol o a la luz de la luna. La lluvia de imágenes que siguen sólo puede haber sido sugerida desde esa especial y artificial luz, la de las bombillas eléctricas.

También la astucia y la violencia de las imágenes finales, de esa nueva realidad que provoca la luz eléctrica —la apariencia de dedo y manos cercenadas, la sangre en el anular—, parecen derivarse del manifiesto futurista de Marinetti (“Pues el arte sólo puede ser violencia, crueldad, injusticia”⁵). Este era el movimiento vanguardista europeo que mejor podía conocerse en España en 1918. Recordemos que Dadá se estaba desarrollando en ese preciso momento y que, rico en proclamas y veladas provocadoras, apenas había dado obras de creación, al menos en literatura⁶.

5 Filippo Tommaso Marinetti, “Manifiesto del Futurismo” (1909), en José Pierre, *El Futurismo y el Dadáismo*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 99.

6 No obstante hay que recordar que en Grecia se publicó algún texto de Tristán Tzara. Vid. José María Barrera López, *El Ultraísmo en Sevilla. Historia y textos*, Sevilla, Alfar, 1987.

Lucía Sánchez Saornil demuestra un alto grado de asimilación del Futurismo, en cuanto que no se queda sólo en la inclusión en su texto de motivos del mundo moderno, sino que esa inclusión determina una nueva manera de ver el mundo. Pero creo que en este texto hay mucho más en cuanto a esa nueva contemplación del mundo y que esa novedad es una aportación del vanguardismo español, gracias a la revalorización que nuestras vanguardias —tras los pasos de los modernistas⁷— hicieron de la poesía barroca y, en concreto, de Góngora, antes de que el grupo del 27 convirtiera al poeta cordobés en emblema de la nueva poesía.

Luis de Góngora escribió un soneto titulado “De una dama que, quitándose una sortija, se picó con un alfiler”⁸. En él, el poeta alude a una anécdota insignificante, la herida sangrante producida en la mano de una dama, cuando se quita una sortija, y lo hace mediante el uso de abundantes y brillantes metáforas. La única referencia al posible contenido amoroso del poema se concreta en el segundo verso, cuando el poeta, al aludir al diamante engastado en la sortija, dice “de mi firmeza un émulo luciente”. Los elementos son los mismos en ambos textos: la mano pálida, el dedo, la sortija, la sangre. Y, sin embargo, la coincidencia de estos motivos no garantiza que Lucía conociera el poema gongorino y, además, tampoco importa demasiado, porque lo verdaderamente importante es algo más profundo y significativo: el desplazamiento que el Barroco hace del punto de vista, de lo general a lo particular, de lo esencial a lo accidental, de lo sustantivo a lo adjetivo. En “El madrigal de tus sortijas” —y no puede obviarse la alusión en el título de un poema en prosa a una composición lírica tan característica de nuestros Siglos de Oro— toda la atención del que observa se concentra en un punto concreto, las manos, focalización semejante a la producida en el poema barroco (y que la pintura barroca ejemplifica bien). Y esa concentración de la mirada sobre un fragmento de la realidad se resuelve igualmente, no en una descripción objetiva, sino en una acumulación de imágenes, en gran medida visuales. Lo que añade la moderna mirada de Lucía sobre el procedimiento barro-

7 En el nº 3 de la revista *Helios*, baluarte del Modernismo, se inaugura una sección que pretende recoger juicios valorativos sobre Góngora y reivindicar su aportación en la creación de un lenguaje específico de la poesía.

8 Luis de Góngora, “poema nº 357”, *Obras completas*, Juan e Isabel Millé y Giménez (eds.), Madrid, Aguilar, 1972.

co es, sobre todo, la distorsión de esa realidad fragmentada por el efecto de la luz eléctrica.

Algunas imágenes aúnan tradición e innovación: las pálidas manos llenas de “constelaciones” o “una como rociada de estrellas”, por la proyección sobre ellas de las piedras de las sortijas, iluminadas por la luz eléctrica. Otras resultan sumamente modernas, en parte por su violencia: “tu dedo parecía cercenado”, “tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas”, “como las manos trucas de una virgen antigua”. Por otra parte, la imagen final –“Y, como una ofrenda trágica, sangraban en tu anular / los corazones de tu sortija”– sitúa claramente el texto al margen de la realidad.

He dicho antes que este texto resultaba paradigmático de lo que para Ortega representa el arte nuevo. En el diagnóstico que éste pretende hacer, en *La deshumanización del arte*, alude a una serie de características que se cumplen plenamente en “El madrigal de tus sortijas”. En primer lugar, el distanciamiento del público: es obvio que este poema en prosa, por su contenido, por su forma, por su género, por su extraño tema, en suma, por su dificultad para ser entendido, disgustaría a la inmensa mayoría del público lector. Sólo una minoría de iniciados podría apreciarlo; se trataría de “un arte para artistas, y no para la masa de los hombres”.

Característica primordial del arte nuevo, según Ortega, es la tendencia a deshumanizar el arte, mediante la proscripción de lo anecdótico, de lo sentimental, de lo realista. Ortega dirá que “la gente nueva ha declarado tabú toda injerencia de lo humano en el arte [...] Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven”¹⁰. En el texto de Sánchez Saornil, un espectador no identificado contempla una escena, o mejor, un fragmento de una escena, en el que la atención se desplaza de lo humano a lo *inmaterial*: las sortijas, las innominadas pulseiras. La única referencia a la materia humana es al dedo y a las manos, que aparecen como “cercenados” del resto del cuerpo. Si el arte antiguo se ocupaba, según Ortega, de “figuras y pasiones humanas”¹¹, es obvio que el texto de Lucía está muy alejado de él, puesto que la “figura humana” está reducida al mínimo e, incluso, amenazada en su integridad; y toda

9 Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1976, p. 23.

10 *Ibidem*, p. 36.

11 *Ibidem*, p. 19.

“pasión humana” parece descartada al tratarse de una contemplación “ex-tática” y estética. Por otra parte, el planteamiento de base, el tema es, como luego veremos, más intelectual que emocional.

Desprovisto de todo contenido humano, resulta así un arte sin pretensiones trascendentes, que halla su razón de ser en sí mismo, en el placer estético. En el proceso de deshumanización, el principal recurso del poeta es, siempre según Ortega, la metáfora, que es el más radical instrumento de la deshumanización, ya que la metáfora supone siempre una desrealización. No es necesario repetir la riqueza y originalidad de las imágenes del poema comentado.

Todos estos rasgos sitúan el texto de Sánchez Saornil en el marco del arte nuevo, del arte de vanguardia. Pero hay un rasgo que Ortega considera muy importante y que no está presente en dicho texto: el carácter lúdico del arte vanguardista. Es cierto que el presente poema en prosa no busca la trascendencia del arte, que halla su razón de ser en sí mismo, pero adolece de la mera intención lúdica y de toda ironía. Las imágenes, resueltas al principio en mero ejercicio de brillantez verbal, van ganando consistencia hasta alcanzar un sentido trágico. El lirismo de las “sortijas” juanramonianas se traslada hacia las manos y entonces todo se torna funesto: “Oh tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas por dos finas pulseras de oro”. Quiero insistir en la violencia de las imágenes y en la acumulación de términos que reconducen el lirismo hacia la tragedia:

Oh tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas
por dos finas pulseras de oro! Eran, en la sombra
de tu falda, como las manos trucas de una virgen antigua
dispuestas sobre un altar negro para no sabemos
qué horrendo sacrificio.

Me interesa insistir en ello porque creo que este viraje es suficiente para descartar el sentido lúdico del poema y proponer en él una mayor carga conceptual. Quizá la temprana fecha de este texto y su condición de ser de transición explican también que la autora no se libere totalmente de un fondo que atañe a los sentimientos. El texto puede ser calificado de antirromántico, antirrealista, antisentimental, pero no porque se haya desprendido de todo sentimiento, sino porque lo oculta e intelectualiza bajo una acumulación de imágenes. El poema se resuelve en una lluvia de imágenes y parece sólo eso, pero no es sólo eso. El tema parecería ser el

elogio de unas manos adornadas por joyas, pero ¿por qué entonces el título de “El madrigal de tus sortijas”? Es cierto que, a menudo, el madrigal se centraba en el elogio de una sola parte de la mujer, pero también es cierto que todas las preceptivas lo califican de composición amorosa. Fijémonos ahora en lo que esconden las imágenes.

Un espectador —que se convierte en el emisor del poema— contempla unas manos femeninas adornadas por sortijas; se extasía al captar el lirismo que confiere la palidez de las manos iluminada por múltiples y brillantes irisaciones, producidas por el efecto de la luz eléctrica sobre las piedras engastadas en las sortijas. Hay, al menos, tres tipos de anillos: uno con piedras brillantes —precisamente trece, inicial augurio de desgracia—, que producen el efecto lírico de iluminar como estrellas; otro “antiguo, de un oro viejo con dos corazones rojos”; otro, tan fino que parecía cercenar el dedo: es un simple aro de oro; parece tratarse, pues, de una alianza matrimonial.

El lirismo de la inicial visión extática se torna en visión dolorosa: la alianza quiebra una ilusión, quizá una vida, y los corazones de la otra sortija, antigua, “sangraban”. También las manos, con dos pulseras, parecen cercenadas por sus muñecas: las dos pulseras evocan las esposas (el nombre es significativo) que privan de libertad, nueva alusión posiblemente al matrimonio (convertido en un acto ritual¹²). El espectador, tras su personal visión de las manos cercenadas —por las esposas— imagina la escena de una virgen sacrificada en un altar negro —color contrario en su simbolismo al blanco propio de una boda—; pero no es una evocación de un pasado remoto. Es una realidad presente: es el sacrificio de una mujer que se entrega a un matrimonio sin amor y traiciona así un sentimiento antiguo.

A pesar de la alusión al matrimonio concebido como sacrificio; a pesar de la renuncia a un amor antiguo, desconocemos los auténticos sentimientos de la mujer concreta que es objeto del poema. También desconocemos la identidad y los sentimientos del espectador: nada indica que sea el otro “corazón” sangrante de la sortija. O que, si lo es, sea un hombre (a pesar de que el texto apareciera firmado bajo seudónimo masculi-

12 El negro del altar haría pensar incluso en un ritual de carácter satánico: recordemos que en el Modernismo se habían desarrollado con gran fuerza el esoterismo y el ocultismo y que estas nuevas espiritualidades prolongarán su influencia en las décadas siguientes.

no). Es un observador objetivo, que podría ser una mujer contemplando la tragedia de otra, quizá de muchas otras¹³. La contemplación es intelectual, extática, no emocional. Así, aunque las imágenes finales apuntan hacia ciertos sentimientos, la efusión sentimental brilla por su ausencia. Quedémonos –como más prometedor para el arte de la década de los 20– con los brillos de las pedrerías, bajo el pálido artificio luminoso de las grandes ampollas eléctricas.

María Pilar Celma
Universidad de Valladolid

13 Podría asociarse a la tendencia homosexual de la escritora (que contempla el sacrificio de su enamorada, que traiciona, mediante un matrimonio convencional, el amor lésbico), pero esto sería una mera conjetura, pues, en tan temprano momento, no hay ninguna evidencia de dicha tendencia.