

✿ JAVIER SAN JOSÉ LERA ✿
(coord. y ed.)

LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL: UNA VOZ «ULTRA»,
MÁS ALLÁ DE SU CONDICIÓN FEMENINA

MARÍA PILAR CELMA VALERO

PRÆSTANS LABORE
✿ **VICTOR** ✿

SEPARATA



Ediciones Universidad
Salamanca

LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL: UNA VOZ «ULTRA», MÁS ALLÁ DE SU CONDICIÓN FEMENINA

MARÍA PILAR CELMA VALERO

LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL es la única escritora que participó activamente en el primer movimiento vanguardista español, el Ultraísmo. 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, que es también quien ha aportado más datos contrastados sobre su vida, pero sigue siendo una escritora olvidada.

Como expresa su editora, el olvido en el que ha caído Lucía Sánchez Saornil se explica por tres circunstancias: «su condición de mujer, su adscripción a un movimiento de vanguardia injustamente minusvalorado y su militancia política en un frente anatemizado tanto desde la derecha dictatorial como desde la izquierda marxista»³; y a estas circunstancias externas, habría que añadir la natural discreción de Lucía Sánchez Saornil. En efecto, si se comparan sus circunstancias a las de otras escritoras y activistas coetáneas, las diferencias no resultan definitivas para explicar el olvido en que cayó tras la guerra civil. Curiosamente es en el período de entreguerras cuando muchas mujeres españolas desarrollan su actividad intelectual y creativa, fuera de la intimidad del hogar, en el escenario de la vida pública, alcanzando una notoriedad que, a pesar del exilio de muchas de ellas, no se pudo borrar de la memoria colectiva. Todas ellas fueron mujeres y algunas, activas militantes de partidos de izquierda en la República —María Teresa León, María Martínez Sierra,

¹ Así ocurre con las antologías de Germán GULLÓN, *Poesía de vanguardia española*, Madrid, Taurus, 1989; de F. 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*, 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 «Introducción», 7.

etc.—, pero, tras la guerra, todas ellas siguieron también desarrollando su labor y su obra. Lucía Sánchez Saornil es, en gran parte, responsable de este olvido porque, al acabar el conflicto, prefirió llevar una vida anónima y no volvió a publicar una línea, ni reivindicativa ni creativa. Quizá asumió la derrota de los ideales libertarios como derrota propia y se conformó con alcanzar la conquista de su libertad personal en el terreno de la intimidad. Hora es ya de que se la rescate de ese olvido y el presente artículo pretende contribuir a la corriente de reivindicación de su figura, posible ya gracias al esfuerzo editor de Rosa María Martín Casamitjana.

Lucía Sánchez Saornil nació en Madrid, en 1895. De procedencia proletaria, y huérfana de madre desde muy joven, trabajó desde 1916 en la Compañía Telefónica, a la vez que estudiaba pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Publicó sus poemas en las revistas de la vanguardia española: empezó colaborando en 1916 en *Los Quijotes*, con cuyo director tenía cierta amistad, y siguió en *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Plural*..., firmando casi siempre bajo el seudónimo de Luciano de San Saor. Aunque por su natural discreción no debió de participar en las tertulias de los ultraístas —la más importante la del Café Colonial, en torno a Rafael Cansinos-Assens—, era conocida personalmente por varios miembros del grupo. Cansinos-Assens reserva un espacio para ella en sus memorias —entre afectuoso y paródico⁴— y ella le había dedicado su poema «Letanías de amor y de dolor», como «maestro del Ultraísmo». Dedicó otros poemas a Emilio G. Linera, responsable de la revista *Los Quijotes* y a Isaac del Vando-Villar. Por el testimonio de Cansinos sabemos que también la conocía el poeta César A. Comet y tanto éste como Adriano del Valle le dedicaron sendos poemas, aunque sólo el de este último alude a su personalidad. En 1925 Ediciones Tobogán anunció la publicación de su libro *Estuario*⁵.

A finales de los años 20 se afianza su compromiso político dentro del movimiento anarquista, compromiso que supondrá el abandono de su poesía en favor de una escritura al servicio de sus ideales⁶, mediante artículos publicados en revistas como *CNT*, *Tierra y libertad*, *Solidaridad Obrera*, *Revista Blanca*... Lucía participó en una importante huelga en la compañía telefónica y fue represaliada con su traslado a Valencia. Parece que en 1931 se le expulsó definitivamente de la compañía. En 1936 fue cofundadora —con Amparo Poch y Mercedes Comaposada— del movimiento libertario feminista «Mujeres libres», en el que desempeñó el cargo de Secretaria nacional; en mayo de 1938, fue también Secretaria del Consejo General de Solidaridad Internacional Antifascista⁷. Recupera su vena poética en la guerra civil, con poemas comprometidos que recogerá en su único libro, *Romancero de mujeres libres*, que ve la luz en 1937. Ese mismo año conoce a la que sería su

⁴ *La novela de un literato*, Madrid, Alianza, 1985, vol. II, pp. 260-265.

⁵ Cfr. Juan Manuel BONET, *Diccionario de las vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 558.

⁶ Este cambio de actitud lo refleja y justifica en su artículo «Literatura nada más», publicado en *CNT*, n.º 104, 14 de mayo de 1933, p. 4. Martín Casamitjana reproduce algunos pasajes muy significativos, *ed. cit.*, 18.

⁷ Para esta etapa de su vida, para ver el alcance de su compromiso y para conocer algunos de sus artículos, véase de Mary NASH, «Mujeres libres». *España 1936-1939*, Barcelona, Tusquets, 1975. También es interesante —aunque más desde la memoria y afecto que desde el rigor analítico— el testimonio de Lola Iturbe, *La mujer en la lucha social. La Guerra Civil de España*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1974.

compañera hasta su muerte, América Barroso. Tras una breve etapa de exilio en Francia, ambas regresaron a España y se instalaron primero en Madrid, pero al ser reconocida Lucía, se trasladaron a Valencia, en donde la escritora llevó una vida anónima, alejada de la política y de toda actividad pública. Rosa María Martín Casamitjana añade algunos interesantes datos, obtenidos en conversación con la sobrina de América Barroso: parece que Lucía volvió a escribir poesía y que envió un original a Argentina, pero la nueva colección de poemas nunca llegó a editarse como libro y se perdieron los poemas. Sólo al final de su vida, al diagnosticarle un cáncer, vuelve a escribir veintitrés poemas, que permanecían inéditos hasta la publicación de su *Poesía*. Lucía Sánchez Saornil murió el 2 de junio de 1970. No pudo ver ninguno de los pequeños reconocimientos a su obra o a su entrega a la causa revolucionaria, pues todas las antologías en que fue incluida, así como otros artículos y libros que recrean su figura, salieron con posterioridad a esa fecha.

Lucía Sánchez Saornil, entre 1917 y 1919, publicó en la revista *Los Quijotes* doce poemas —todos anteriores a la difusión del manifiesto «Ultra»—, que se inscriben en la órbita del Modernismo y, en concreto, del llamado Modernismo postrubeniano. Guillermo de Torre, en 1920, elogiaba el meritorio paso de Lucía del Modernismo a la poesía «Ultra», meritorio precisamente por abandonar un modo de hacer poesía en el que había alcanzado gran maestría: «Después de haber logrado una admirable perfección técnica y una cristalización temática en cierta modalidad lírica extinta, abandonar esa ribera, iniciando un tránsito a otra más ardua y alboreante, es una decisión heroica, que revela un temperamento arrostrado y una sed literaria sincera»⁸.

La lectura de esos doce poemas revela, en efecto, su inmersión absoluta en la poética modernista. Empezaremos por analizar los aspectos más externos y evidentes de esta adscripción, para tratar después de romper la costra de los tópicos y escharbar en la personalidad de la escritora.

Nos encontramos en estos primeros poemas motivos reiterados hasta la saciedad en el Modernismo epigonal: muchos jardines, atardeceres y otoños, fiestas galantes... Si en el primer y más neto Modernismo, estos paisajes exteriores eran símbolos evidentes de un estado interior (los Machado, Juan Ramón Jiménez, Villaspesa...), convertidos con los años en lugares comunes, perdieron su sentido más profundo. Así ocurre en el Modernismo postrubeniano y así parece ocurrir en los poemas de Sánchez Saornil: en dos casos⁹ es evidente que el jardín y la tarde son sólo el marco espacial y temporal de una figura y nada tienen que ver con el paisaje interior del poeta:

El jardín exquisito y pagano,
cobijó tu graciosa silueta;
el ocaso, doliente y lejano,
te enmarcaba en su cromo violeta.
El otoño amarillo, tu hermano,
te rezaba una loa secreta (54).

⁸ «Madrid-París. Álbum de retratos. Mis amigos y yo», *Grecia*, n.º XLVIII (septiembre, 1920). *Cfr.* Martín Casamitjana, *ed. cit.*, p. 16.

⁹ En el titulado «Motivos triunfales» y en «Motivos galantes», al que pertenece la cita.

En otros poemas, incluidos los tres pertenecientes a la serie «Jardines exóticos», el jardín y la tarde tienen un mayor protagonismo como tema central, pero, aun cuando un halo de tristeza completa el ambiente, no llegan a sugerir el estado anímico del emisor:

Crepúsculo del jardín;
un melodioso flautín
da a la brisa su cantar.
Y como una melodía,
toda de melancolía,
llora en la luz crepuscular (44).

Puede afirmarse, en mi opinión, que prevalecen los motivos de la poesía modernista, pero desprovistos de su simbolismo, que es lo que les daba profundidad y les separaba de la mera exquisitez verbal.

Respecto a la métrica, Sánchez Saornil tampoco se aparta demasiado de los usos del Modernismo, aunque no utiliza el verso libre; en general, respeta el metro y la rima: predominan las series de cuartetos o de redondillas octosilábicas y con rima en consonante (poemas III, V, VII); y los sonetos (XI), a veces remozados (con serventesios, en lugar de cuartetos, como el I; soneto con versos alejandrinos y serventesios, como el IV; de dodecasílabos, como el II; de decasílabos, como el XII). Hay también un poema en cuartetos de romance, terminada cada una en un verso a modo de estribillo (IX). Además de medida y rima, los poemas tienen un ritmo muy logrado. Y no podía faltar, en la órbita del Modernismo, un poema en prosa: «Las rosas no se resignaban a morir» (VI).

Característica esencial del Modernismo es el intento de fundir las distintas artes en la poesía, de aunar sensaciones pertenecientes a diferentes sentidos. Al influjo de la tradición modernista, se une el interés y el conocimiento de otras artes por parte de Lucía que, como ya vimos, había estudiado en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su interés por la pintura se plasma en el poema titulado «Wateau», en el que recrea con la palabra el cuadro de un jardín presidido por una minúscula figura femenina. La ékfrasis cobra sentido en el epifonema que cierra el poema: «¡Miniatura de ilusión / como un sueño fugitiva!» (47), abriendo así el texto a otro motivo modernista, el sueño, y a ese tono melancólico y desilusionado, que quizá nos desvelan el sentir de la autora.

La escultura está representada en el poema «Motivos triunfales», subtítulo «Rito, pecado...», que reproduce la admiración ante un tipo de mujer característico del Modernismo, la mujer fatal:

Eras grave y augusta, eras casi hierática
y te amé en la escultura de tu cuerpo pagano,
tu mirada dormida era quieta y extática
y era, un mármol desnudo, tu blancor soberano (43).

Por último, la música tiene lugar específico en el poema «Armonías del ocaso», subtítulo «Madrigal de los besos», que asimila los besos a la música:

¡Oh! música de tus besos
que es como el eco lejano
de una sonata, uno de esos
ritmos que pueblan lo arcano (41).

Pero, más allá de estos casos específicos, puede afirmarse que todos los poemas explotan el sincretismo sensorial: aromas, sonidos, luminosidad y cromatismo, plasticidad..., se mezclan con profusión. Algunas de estas sensaciones repiten sus procedimientos, así la sensación táctil se vale abundantemente de la referencia a la seda, el mármol o a la cera; la olfativa, a las flores; la visual al ocaso, al oro, al blanco que simboliza la pureza... También abundan las sinestesias: voz de seda (39, 40...).

El léxico se inscribe también en la tradición poética modernista, pero quizá haya que resaltar dos aspectos especiales, que estaban en la tradición, pero que adquieren un matiz peculiar: el primero —que sorprendió considerablemente al saberse producido por boca femenina— el léxico erótico y, asociado a este, el religioso desacralizado. Muchos poemas de Lucía están cargados de sensualidad, cosa que consigue aludiendo abiertamente al deseo carnal y refiriéndose al proceso amoroso de manera directa: «Su boca de sangre, muerde cuando besa» (40). El léxico erótico le resulta tan sugerente que lo utiliza también de manera metafórica: «Mientras el beso en tu boca / desfloró su melodía» (41). Como Rubén Darío, como Valle-Inclán, como otros muchos poetas modernistas, se sirve Sánchez Saornil de léxico religioso para tema amoroso y, como aquéllos, lo hace asociando este léxico a doctrinas paganas o esotéricas. En el siguiente terceto, final de «Motivos triunfales», se conjugan ambas características:

Tal que un rito pagano, a la luz postrimera,
como a un dios, en el templo del jardín florecido,
me ofrendaste el exvoto de tu cuerpo de cera (43).

Hasta aquí, se podría afirmar que la lectura de estos poemas revela un buen hacer poético, o en certeras palabras de Guillermo de Torre, «una admirable perfección técnica y una cristalización temática en cierta modalidad lírica extinta», pero poco más. Para intentar esa aproximación —si es que es posible— a la personalidad de la escritora a partir de estos primeros poemas publicados en la revista *Los Quijotes*, debemos analizar dos aspectos importantes: el grado de implicación personal en dichos poemas y la imagen de la mujer que se ofrece.

Hay varios poemas en forma impersonal (aunque puedan utilizar gramaticalmente la 3.^a persona), centrados en la descripción externa de jardines (V, IX) o de un paisaje pictórico («Wateau»). Otros poemas tienen un leve hilo narrativo o son meramente descriptivos y se centran en torno a una figura, aludida en 3.^a persona («Tigresa», «La danza de Pierrot»...). Resulta curioso el poema I, «Madrigal de ausencia», porque se inicia en 3.^a persona, pero luego se da un vuelco hacia lo personal: en los cuartetos se describe a la «novia lejana de la faz de cera» y al poeta que «sueña» con ella, pero en los tercetos se rompe ese distanciamiento y aparece un yo, necesariamente distinto de «el poeta»:

Roza una hoja la dolida frente...
 —visión amada de la blanca mano
 que me da su caricia transparente—
 Y en un divino espasmo de ansia loca,
 me dé un beso de lluvia... beso hermano
 del beso deseado de tu boca (39).

La «novia», como figura literaria (y lo es por la descripción tópica que de ella se hace: faz de cera, melena rubia, boca-primavera) es objeto del poeta. Pero de la evocación que produce el contacto de una hoja, parece emerger una persona real, deseada por un *yo* también real. De igual modo, el poema VI, «Las rosas no se resignaban a morir», empieza en 3ª persona, pero pronto pasa a un «nosotros», en el que parece incluirse el *yo* autorial y alguien más (¿persona a quien dedica el texto?, ¿lector implícito?). Enseguida volveremos sobre este texto que puede esclarecer algunos aspectos interesantes.

Por último, varios poemas están escritos desde un *yo* y dirigidos a un *tú* muy concreto, por supuesto femenino (III, IV, XII). Estos son los que revelan una mayor sensualidad. Como se ha dicho, el hecho de estar firmados bajo un seudónimo masculino evitaría la extrañeza del lector de la época. Los lectores actuales, que sabemos que están escritos por una mujer: ¿hemos de tomarlos como un mero ejercicio poético, sometidos a las convenciones propias del género? O ¿hemos de considerarlos como manifestación de un eros homosexual? Para cierta crítica feminista resultaría, no sólo incuestionable, sino sumamente revelador y concluyente, el carácter lésbico de estos poemas. En mi opinión, tal afirmación puede resultar precipitada, puesto que ese protagonismo del *yo* se da precisamente en poemas cargados de tópicos modernistas. En dos de ellos, se hace referencia ya en los títulos al contenido literario de los mismos: el poema IV se titula «Motivos triunfales» y el XII, «Motivos galantes». Además, da la impresión de que, en efecto, estos poemas son sobre todo materia literaria, que responden simplemente a una recreación de «motivos» procedentes de la tradición modernista: la mujer fatal, la novia, los jardines, el ocaso, el otoño... La sensualidad forma parte de esa misma tradición. Quizá la implicación personal de Lucía Sánchez Saornil no dependa tanto de la hipotética presencia de un *yo* autorial y haya que buscarla por otras vías, como la visión que ofrece de la mujer.

En estos poemas iniciales aparecen reflejados dos tipos de mujer, que son los característicos del Modernismo: la mujer fatal y la mujer virginal. La primera la encontramos en dos poemas, «Tigresa» y «Motivos triunfales». El primero está escrito en tercera persona y es totalmente objetivo, con una mención «al poeta». Es una descripción que tiene todos los ingredientes de la «femme fatale» del Modernismo: físicamente es alta y rubia —esto no era determinante, sino que también se asocia al cabello oscuro—, carne fragante y aspecto misterioso y felino. Quizá lo más curioso es, dentro del tono objetivo, la referencia en dos ocasiones a un *vosotros*, que, en mi opinión, no se identifica con cualquier lector implícito, sino que va dirigido específicamente a los varones, en general:

La mano, elegante, que cede al poeta
 en una encantadora hora, milagrosa,

es como una garra, fina y poderosa,
que en un largo espasmo crispada os inquieta (40).

Es cierto que la actitud de superioridad y desdén de la mujer fatal estaba ya en otros poemas modernistas —y, en concreto, esa unión al poeta, al que entrega su mano, recuerda el poema «Antífona», de Manuel Machado— pero esa directa alusión a los varones —susceptibles de ser seducidos por una imagen que ellos mismos han creado desde su insatisfacción y fantasía— está cargada de desprecio y de regodeo:

Su boca, de sangre, muerde cuando besa,
y luego, en desdenes de altiva princesa,
os clava los dardos locos de su risa (40).

El otro poema centrado en una mujer fatal es «Motivos triunfales» (43), al que ya me he referido por su fusión de sensualidad y de léxico religioso y por la presencia de un *yo* protagonista del poema. La descripción física es más imprecisa, pero hay una mayor insistencia en los rasgos que configuran la sensualidad de la mujer (cuerpo pagano, mármol desnudo...), y resulta bastante evidente no sólo el deseo («encendidos los ojos de un arder satanesco»), sino también la unión que se produce: «desmayados los cuerpos en la luz violeta». Pero, como ya vimos, es difícil concluir una verdadera implicación personal de Lucía, mujer enamorada.

El otro tipo de mujer emblemático del Modernismo es la mujer virginal. Este tipo aparece en varios poemas bajo la forma de la *novia*. En el primer poema se nos ofrece su descripción: faz de cera, rubia, voz sedosa, blanca mano. Son pocos rasgos, pero suficientes para la caracterización. Aunque también esta figura pueda ser objeto de deseo (poema II), lleva implícita en su ser la no consumación, pues dejaría de ser virginal. De este modo, las novias de estos poemas están rodeadas de un halo de tristeza que resulta muy revelador. Quizá el texto más sugerente en este sentido es el poema en prosa, «Las rosas no se resignaban a morir» (46), con una dedicatoria personal muy concreta: «Para Milín, que sabe inclinar la cabeza graciosamente, como una rosa en un vaso de cristal». El texto parte de una anécdota concreta: la constatación de que unas rosas cortadas tres semanas antes, permanecen sin deshojarse, aunque ya decaídas. Aquí, en contra de lo que suele ser habitual en poesía, las rosas son el primer término de la comparación y las novias el segundo. Ya al describir las rosas, dice de ellas que eran «rojas como una encarnada boca de mujer». Y después da un salto mayor hasta la generalización:

...y al mirarlas, así inclinadas sobre el vaso, sin saber por qué, nos acordamos de las pobres novias sin amor que se inclinan, largamente, al borde de los caminos para mejor otear la lejanía, y así se van consumiendo de fiebre: se les profundizan poco a poco las ojeras lámparas votivas para la llama de los ojos—, y la cabecita, insensiblemente, con una gracia dolorosa y marchita, cae sobre el hombro, y el llanto, claro y silencioso, corre por el camino adorable de las mejillas pálidas, muy pálidas, como luz que se desvanece (46).

La dedicatoria tan personal y concreta, la implicación personal de la autora —*nos acordamos*—, la alusión a la ausencia de racionalidad —*sin saber por qué*— y el tono sumamente afectivo —casi sensiblero—, hacen pensar que aquí pueda no tratarse de un mero ejercicio poético. Mujeres fatales hay muy pocas en la realidad; mujeres con la única expectativa de realización personal en el matrimonio había demasiadas. Pienso que Lucía se está lamentando sinceramente de una situación que la mujer vivía de manera generalizada y que tan magistralmente recreará unos años más tarde García Lorca en *Doña Rosita la soltera*. Si no me equivoco, aquí Lucía sí deja traslucir una preocupación personal —la espera a que se cumpla la única expectativa de realización personal para la mujer, el matrimonio—, aunque parece desviarla hacia las otras mujeres: quizás ella, trabajadora y escritora, se sentía más liberada, con un horizonte de expectativas más amplio; pero, como mujer, se sentiría sometida, por solidaridad, a un destino coartante y cruel.

A partir de enero de 1919, Lucía Sánchez Saornil empieza a publicar sus poemas en las revistas más comprometidas con el vanguardismo: *Grecia*, *Cervantes* y *Ultra*. No significa esto que su poesía dé un vuelco radical. Muchos de sus poemas siguen siendo recreaciones modernistas. El primero que publica en *Grecia* —revista que, editada en Sevilla, se convirtió en el primer enclave del movimiento ultraísta—, es «El madrigal de tus sortijas», poema en prosa que anuncia la transición hacia un nuevo modo de concebir y de hacer poesía. Fue publicado en el n.º 6, el 1.º de enero de 1919, por lo que la composición debe de ser de 1918, año mismo del primer manifiesto ultraísta. Recordemos que «Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria», se había publicado en otoño de 1918 y lanzaba sólo la idea de la necesaria renovación literaria, desde la tendencia que fuera, mostrándose bastante respetuoso y manifestando una simple «voluntad de superar a los precursores»¹⁰.

Este poema en prosa de Lucía Sánchez Saornil está presidido por un verso de Juan Ramón Jiménez. La huella modernista se manifiesta en dos procedimientos poéticos, el impresionismo y el sincretismo sensorial: el poema no describe, sino que trata de crear un ambiente mediante pinceladas que se dirigen a todos nuestros sentidos. La cita de Juan Ramón Jiménez 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 todas las partes de su cuerpo. Sólo el verso 11 introduce un elemento artificial y ajeno a ella: «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 esa idea, pero sólo la recrea en su primer párrafo. Y después deriva toda su atención hacia un único elemento, 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.

El punto de partida —el verso juanramoniano y la estética modernista—, es enseguida superado desde los presupuestos del vanguardismo. El rasgo más evidente es la alusión a un elemento del mundo moderno, en concreto «las grandes ampollas eléctricas», desde las que se contempla la escena y cuya especial luz modifica la

¹⁰ Jaime BRIHUEGA, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931*, Madrid, Cátedra, 1971.

visión de la realidad. El influjo futurista, con su exaltación del mundo moderno y su dignificación artística de los nuevos inventos, resulta evidente. Por otra parte, también la violencia de algunas imágenes habría que ponerlas en relación con el Futurismo¹¹: «tu dedo parecía cercenado», «tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas», «como las manos truncas de una virgen antigua», «Y, como una ofrenda trágica, sangraban en tu anular los corazones de tu sortija» (57).

Este texto responde plenamente a la «deshumanización» que Ortega diagnosticaba en el arte joven: está proscrito lo anecdótico, lo sentimental, lo realista¹². La atención se desplaza de lo humano a lo inmaterial: las sortijas y las pulseras. 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»¹³, 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 «pasión humana» parece descartada, al tratarse de una contemplación «extática» e intelectual. Pero conviene analizar con mayor detalle la idea que subyace bajo las sorprendentes imágenes: un espectador contempla unas manos femeninas adornadas por sortijas; se extasia al captar el lirismo que confiere la palidez de las manos iluminadas por múltiples y brillantes irisaciones, producidas por el efecto de la luz eléctrica sobre las piedras engastadas en las sortijas:

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

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.

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.

Y, como una ofrenda trágica, sangraban en tu anular los corazones de tu sortija (57).

Hay tres tipos de anillos: uno con piedras brillantes —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, parecen cercenadas por las pulseras, que evocan unas esposas, que privan de libertad, nueva alusión posiblemente al matrimonio (convertido en un acto ritual). El observador —quizá una mujer contemplando la tragedia de otra o de muchas otras— imagina la escena de una virgen sacrificada en

¹¹ En el manifiesto futurista de Marinetti se puede leer: «Pues el arte sólo puede ser violencia, crueldad, injusticia».

¹² Dice Ortega: «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» (ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1976, p. 36).

¹³ *Ibid.*, p. 19.

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. No se puede afirmar que este primer texto de Lucía Sánchez Saornil, de transición entre el postmodernismo y el vanguardismo, desvele sentimientos personales, pero sí que parecen emerger preocupaciones propias de la escritora, en torno a la situación de la mujer en su época.

El resto de los poemas publicados en las revistas vanguardistas, pero que responden a la estética postmodernista, no añaden nada significativo a los ya comentados hasta aquí, desde el punto de vista estrictamente literario¹⁴. Pero, si se repasan los tipos de mujer que aparecen en estos poemas, podemos sacar algunas conclusiones interesantes. En estos poemas reaparecen las «novias» virginales y se dedica un poema al desgaste del amor por el tiempo (XV) y otro, a las viudas (XVI). En el primero, «Romanza dolorosa», en un marco decadentista resaltado por el otoño y la caída de la tarde, la mujer trata de establecer un diálogo, aferrándose a la memoria, que es lo único que le queda —«¿No te acuerdas mi amado?»; pero no obtiene respuesta. La cuarteta final resulta categórica:

Y como un adiós pálido
de lo que ya no vuelve,
el oro del crepúsculo
se le duerme en la frente (61).

En «Balada de las viudas» la escritora aborda un tema poco usual en la poesía y lo hace de manera directa, resaltando no la pena por la pérdida del esposo o por la soledad física, sino por la insatisfacción sexual de las viudas, después de que han conocido el placer y sin nuevas expectativas de realización:

¡Ay!, ¿podrán dormir las viudas,
tristes de un lejano goce,
[...]
¡Oh!, ¡qué temblor de luceros
habrá por su carne joven! (62).

Así pues, todos estos poemas vienen a poner en pie, con los anteriores, una cierta configuración de la mujer en la época: si antes, la sensibilidad de la escritora se había manifestado en su pena por las novias, en eterna espera, y en «El madrigal de tus sortijas», se había dejado sentir su prevención ante el matrimonio, sin amor, la tipología femenina queda completada ahora por las viejas enamoradas, sumidas en la triste realidad del desgaste y la desilusión, a las que sólo les queda el recuerdo, y por las viudas amargadas e insatisfechas. El panorama para la mujer de la época no parecía, desde la visión de Lucía Sánchez Saornil, demasiado halagüeño.

¹⁴ Merece destacarse, no obstante, el poema «Elegía interior», que parte de un tema y de motivos machadianos, pero los personaliza y se abre a nuevas perspectivas.

En este contexto, el poema «Crepúsculo sensual» cobra un sentido especial y parece que viene, en cierta medida, a romper esa visión negativa sobre la mujer, abriéndola a nuevas perspectivas. Reaparecen aquí motivos de poemas anteriores, asociados a la mujer —muy especialmente las rosas y las manos—, que cobran ahora un nuevo sentido. El poema, escrito en primera persona, parece que tiene un punto de partida espiritual: «Inquietudes inefables / ponían sus largos estremecimientos / en mis entrañas» (67). Pero enseguida todo se orienta hacia el goce de los sentidos, en el jardín humedecido por la lluvia. Todavía hay un momento en que cuerpo y alma participan del goce:

Tenían mis manos, para las rosas,
una caricia inextinguible,
una larga caricia
de carne y de espíritu (67).

Luego, todo deriva hacia la exaltación y el disfrute del placer sensual, hasta la sugerente imagen del alma hecha carne:

Las rosas
palparon entre mis dedos abiertos;
y fue una palpitación
de carne tibia,
carne estremecida y fragante.
—Glorioso contacto
que rompió el dique de los deseos abocados.—
Y en aquella divina
explosión de inquietudes
el alma se me hizo carne también [...] (68).

Frente a los otros poemas con protagonista femenina, casi todos escritos en tercera persona, este lo está desde un *yo* explícito que parece superar esas iniciales *inquietudes inefables en sus entrañas* por la entrega al placer de los sentidos. ¿Reproduce quizá este poema una opción personal de la propia escritora? Al menos, muestra una vía distinta de realización personal, al margen de la represión sexual y de los convencionalismos sociales que se vivían en la España de los años 20.

El primer poema inequívocamente vanguardista de Lucía Sánchez Saornil es «Cuatro vientos», publicado en *Cervantes*, en junio de 1919, dentro de una selección hecha por Cansinos-Assens con el título de «Los poetas del Ultra». Es la única mujer que acoge el grupo y esta vez sí firma con su propio nombre. El título del poema hace referencia al aeródromo de Madrid y centra su contenido total: visión del aeródromo y de un accidente aéreo. El poema resulta paradigmático del arte nuevo y, muy especialmente, del futurismo. Lo primero que se manifiesta es una clara exaltación del mundo moderno y de sus avances tecnológicos, de manera que el paisaje «poético» se ha transformado completamente: el poema no sólo se ha deshumanizado, también se ha desnaturalizado, pues las imágenes, aunque proceden de la naturaleza, parecen servir sólo para hacernos comprensibles ese nuevo mundo:

En el río del horizonte
 naufraga Cuatro Vientos,
 nido de águilas de acero,
 de alas inmóviles
 y vientres sonoros (73).

La exaltación del mundo moderno no queda en algo externo, sino que responde al espíritu futurista —vigor, altivez, dominio—, que tan fácilmente derivaría después hacia el fascismo. Así se expresa el movimiento de los aviones:

Tornan a alzarse
 triunfales, como condores altivos,
 trepidan vientres locos
 en una embriaguez de energía,
 canto bárbaro de las fuerzas domeñadas (73).

Aun cuando se produce un accidente, la conmoción sólo se refleja en una palabra —«Temblamos» (74)— mientras que la atención se centra enseguida, nuevamente, en la capacidad para influir sobre la naturaleza:

El río del horizonte,
 que se había teñido de sangre,
 se desbordó por los cielos (74).

En la misma línea está el poema «Cines», de 1921, que anticipa en varios años el interés de los jóvenes escritores por esta nueva vía de acceso a la realidad, mediante el progreso técnico, y su influencia en todos los órdenes de la vida y del arte. Nuevamente, la escritora no se limita a un elogio del invento que tan popular se había hecho, sino que pone de relieve la nueva visión de la realidad que ha aportado y su irrupción en la vida personal y cotidiana:

La ventana pantalla cinemática
 reproduce su película inmortal
 en los espejos.
 La cinta se fragmenta a cada paso
 y se barajan los episodios
 Los actores son siempre distintos.
 Tú y yo actores anónimos
 un día pasaremos ante el objetivo
 La calle llena el cuarto
 Los espejos acuarios
 fluyen sus aguas turbias.

Encendemos las baterías
 El cuarto se va por los espejos
 A toda luz mis palabras-reflectores
 proyectan en tus ojos
 un film sentimental (98).

Como se ve en las dos primeras estrofas, el nuevo invento ha aportado la ruptura de la temporalidad (película inmortal, se barajan los episodios), la distorsión de la realidad (los espejos devuelven la imagen invertida), el fragmentarismo escénico y la mezcla de acciones y protagonismos. Parece que el nuevo invento no es sólo un entretenimiento, sino que ha modificado la visión de la realidad al romper varios ejes fundamentales sobre los que aquella se cimentaba (y, con la realidad, las artes hasta entonces): primero, el tiempo, ahora roto en su linealidad, y el espacio, ahora fragmentado; segundo, la identidad y la unidad de los objetos. En las siguientes estrofas puede comprobarse la irrupción del cine en la vida personal: la película no sólo se contempla, sino que se instala en nuestra vida, porque nos hace ver las cosas y a nosotros mismos con ojos nuevos. Si el Simbolismo había aportado la temática del «otro» (y el espejo fue el símbolo más idóneo), el cine incide en esa misma disgregación del yo y en la consciencia de la ilusión que es la vida. La vida es representación, pero ya no sirve la imagen del gran teatro del mundo, porque el teatro sólo reproducía la realidad. El gran cine del mundo aporta una nueva visión de la realidad y de nosotros mismos.

Esta nueva visión que aporta el cine aún se ve mejor en el poema, «Domingo»: aquí, el paisaje urbano, envuelto en la monotonía de una tarde de domingo, está contemplado como si de una película se tratara:

La ventana bosteza
 en el fondo
 cansada de mirar
 siempre el mismo paisaje
 En el plano del alma
 nadie pone su mano.
 En la ciudad
 la cinta cinemática
 desenrolla su metraje.
 No quiero
 no quiero
 no quiero
 Film para los horteras
 y las porteras.
 La semana
 canta su estrebillo.
 El lago del recuerdo
 se colma de suspiros
 Un gramófono ronca
 Domingo
 domingo
 domingo (109).

Este último poema puede servir, además, de muestra del juego tipográfico propio de las primeras vanguardias. Lucía Sánchez Saornil respeta, en general, la puntuación. Sólo en algunas ocasiones omite algún signo, aunque no llega a peligrar el entendimiento de la frase por su organización en versos distintos y por la mayúscula inicial de la frase siguiente. La distribución de los espacios en blanco no trata

de crear imágenes visuales (tipo caligrama). Aunque en ocasiones resulta difícil justificar la distribución tipográfica y parece responder sólo a una intención lúdica, creo que la escritora sí pretende una adecuación del resultado gráfico al contenido. En los cuatro primeros versos de «Domingo», es fácil comprender su distribución: como en el cine, la ventana ocupa el primer plano, mientras que «el fondo» y «el paisaje» deben aparecer en un plano distanciado. También son fácilmente justificables las dos estructuras tripartitas —«No quiero» y «Domingo»— que, diseminadas sus partes en tres versos escalonados, contribuyen al ritmo pausado, reiterativo y cansino, acorde con la sensación de hastío que trata de reproducir el poema «Domingo».

Muchos otros poemas de Lucía Sánchez Saornil responden a las consignas del movimiento «Ultra», pero ahora, más que acumular ejemplos, conviene ver cómo fundamenta los planteamientos del nuevo arte, en el poema titulado «El canto nuevo». Comienza con la proclamación de que ha llegado un nuevo tiempo, que viene a colmar todos los anhelos y expectativas de la juventud:

¡Oh, cuanto tiempo HORA NUESTRA
te hemos esperado!, ¡cuánto!
Oh, cuántas veces tendimos
el cable de nuestra mirada limpia al futuro
[...]
¡Oh, cuántas veces
el diamante de nuestro deseo
partió el cristal del horizonte
buscándote más allá de las auroras! (87).

No es necesario insistir en la adscripción de este texto de tono programático al Futurismo y al Ultraísmo, evidenciada además por la presencia de términos que resultan emblemáticos —*futuro, más allá de...*— Con la conciencia de que ha llegado ese tiempo nuevo —proclamado con tono mesiánico: «he aquí, todo cumplido»—, se invoca a los *correligionarios*, a unirse sirviéndose del fuego purificador. A partir de ahí se imponen dos objetivos: destruir todo lo anterior —«Tal un vendaval impetuoso / borremos todos los caminos» (88)— y construir una nueva realidad, simbolizada en «la ciudad nueva». El carácter mesiánico de la nueva empresa se hace explícito, junto con subversión de todos los valores y planteamientos anteriores:

Tiranos del esfuerzo,
nuestros brazos levantarán esta vieja Tierra
como en una consagración.
Un abanico de llamas
consumirá las viejas vestiduras
y triunfaremos, desnudos y blancos,
como las estrellas.
Los que hemos creado esta hora
alcanzaremos todas las audacias
NOSOTROS EDIFICAREMOS
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS (88).

La visión general ofrecida en «El canto nuevo» sobre la ideología subyacente al movimiento ultraísta —en este caso, el Futurismo, de manera incuestionable—, se concreta en el poema titulado «Libro», de carácter metapoético. No podía encontrarse una imagen más adecuada para la nueva concepción del libro, que la de un icono de los tiempos modernos, el tren:

Tren melodioso
 que cruza mil paisajes
 Forma color música
 El tren perfora el tiempo
 agujero de luz
 con las aristas de sus hojas claras
 Forma color música
 El alma viaja
 En el reloj
 las horas golondrinas
 han plegado las alas (too).

No se trata sólo de una imagen visual, sugerida por el acto de pasar rápidamente las hojas. El libro, como el tren, traspasa los espacios y, lo que es más, el tiempo. Con la conquista de la velocidad, se han roto los límites de formas, colores y sonidos. El libro del arte nuevo, que ya no copiará la realidad, traspasará, por obra y gracia de la imaginación, las barreras del tiempo y del espacio. Por el libro, «el alma viaja», como el cuerpo lo hace gracias al tren.

Resultaría incompleto este recorrido por la poesía de Lucía Sánchez Saornil, como escritora ultraísta, sin hacer al menos una breve mención a la concepción vital subyacente en sus poemas. Ya me he referido al vitalismo que implica su exaltación y entrega a los sentidos, por ejemplo, en el poema «Crepúsculo sensual». Pero es esta una solución que no logra acallar una visión más negativa de la vida, concebida siempre en su relación con la inexorable muerte: en el «Poema de la vida» (83-84) —escrito significativamente en primera persona—, ésta se presenta como una «loca danza» dentro de un laberinto, en el que esta nueva *Ariadna* se siente atrapada por su propio hilo. El sentido de desorientación vital y la falta de libertad quedan al descubierto. Y la vida es sólo camino *laberíntico* hacia la muerte.

La muerte es aludida en muchos poemas, pero quiero hacer mención brevemente a tres de ellos, en que ésta ocupa un lugar central. El primero, «Plegarias de los veinte años», plantea la actitud airada de una joven ante su próxima muerte. Su grito de impotencia hace que se rebelde incluso contra Jesucristo, a quien impreca llamándolo «¡Predicador, predicador!» (64). En cierto modo, este poema viene a completar la tipología de la mujer en la época, desvelando una realidad que era bastante frecuente, el alto grado de mortalidad antes de llegar a la edad adulta (por supuesto, no sólo en el sexo femenino). El segundo, titulado «Con rumbo a lo definitivo» (86), es una visión extática y premonitoria de la propia muerte, en la que el nihilismo se impone. Por su brevedad lo reproduzco completo:

La Gran Hoguera desatará
 sus haces de chispas por el infinito

