

La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto¹

The rewriting of the self in the poetry of Lucía Sánchez Saornil: textualizing the body, embodying the text

Isabel NAVAS OCAÑA

Autoría:
Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería, España
minavas@ual.es
<https://orcid.org/0000-0003-2599-0445>

Citación:
NAVAS OCAÑA, Isabel. «La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pp. 181-203. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.09>

Fecha de recepción: 27/02/2022
Fecha de aceptación: 05/09/2022

© 2023 Isabel Navas Ocaña

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



Resumen

Lucía Sánchez Saornil es una poeta de identidad cambiante, que en principio se construye a sí misma a partir de algunos tópicos del modernismo para, a continuación, abjurar de esos tópicos y sumarse con entusiasmo a la nueva estética ultraísta, una estética de vanguardia de la que termina también abjurando para textualizarse finalmente como escritora libertaria y feminista. Pues bien, nos vamos a ocupar aquí de una serie de textos de transición entre el modernismo y el ultraísmo que evidencian, además, una aguda conciencia crítica de índole feminista. De hecho, Lucía Sánchez Saornil va a verbalizar muy elocuentemente el paso de una a otra corriente mediante reveladoras imágenes femeninas, mediante cuerpos de mujer violados, yermos, mutilados, que muestran a las claras la opresión a que se ven sometidos en la sociedad del momento. Como demostraremos a continuación, el compromiso feminista de Lucía Sánchez Saornil se va fraguando al mismo tiempo que experimenta el anhelo de transitar por otros derroteros estéticos y abandonar la senda archiconocida del modernismo.

1. Aportación realizada en el marco del Proyecto de I+D+I «Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX», dirigido por la Dra. Helena Establier y financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (Ref. PID 2020-113343GB-I00).

Palabras clave: Lucía Sánchez Saornil; Modernismo; Ultraísmo; Feminismo; Literatura comprometida.

Abstract

Lucía Sánchez Saornil is a poet with a changing identity, who at first builds herself based on some modernist clichés, to later abjure those clichés and enthusiastically join the new ultraist aesthetic, an avant-garde aesthetic that she also ends up abjuring to finally textualize herself as a libertarian and feminist writer. Well then, we are going to deal here with a series of transitional texts between modernism and ultraism that also show an acute critical awareness of a feminist nature. In fact, Sánchez Saornil is going to very eloquently verbalize the passage from one movement to another through revealing female images, through raped, barren, severed, desecrated women's bodies, which clearly show the oppression to which they are subjected in the society of the moment. As we will demonstrate below, Lucía Sánchez Saornil's feminist commitment is forged at the same time that she experiences the desire to travel along other aesthetic paths and abandon the well-known path of modernism.

Keywords: Lucía Sánchez Saornil; Modernism; Ultraism; Feminism; Committed Literature.

Preliminar

Las distintas ediciones de la poesía de Lucía Sánchez Saornil nos han mostrado a una poeta que se inició en el modernismo, tuvo una participación notable en el movimiento ultraísta y finalmente abrazó el compromiso político, la militancia anarquista, y sobre todo la feminista. De hecho, si la edición primigenia de Martín Casamitjana, publicada a mediados de los noventa (1996), puso en valor la producción ultraísta, la reciente edición de Capdevila-Argüelles (2020a), con el rescate de un buen número de poemas juveniles, ha venido, a mi juicio, y probablemente sin pretenderlo, a poner el foco de atención en la faceta modernista. Ni que decir tiene que la vertiente comprometida de la obra de Lucía Sánchez Saornil, su *Romancero de Mujeres Libres* (1938), el único poemario que publicó en vida, fue en un primer momento la más conocida y la que antes vio la luz. A ella se sumó la edición de Martín Casamitjana, que, sin descuidar los comienzos modernistas de Lucía Sánchez Saornil, la consagró como la poeta del ultraísmo, como la única mujer que había tomado parte decididamente en el movimiento ultraísta (1996: 7). Capdevila ha reunido en *Corcel de fuego* nuevos poemas que, analizados con detenimiento, vienen a engrosar la nómina de los considerados modernistas, pero también a replantear algunas asunciones de la crítica, como el seudónimo masculino, la ambigüedad en la expresión del deseo amoroso, las resonancias homoeróticas, etc. Así lo

hemos demostrado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022). Lo cierto es que, con el corpus poético del que ahora disponemos, Lucía Sánchez Saornil se nos revela como una poeta de identidad cambiante, que en principio se construye a sí misma a partir de algunos tópicos del modernismo, para a continuación abjurar de esos tópicos y sumarse con entusiasmo a la nueva estética ultraísta, una estética de vanguardia de la que termina también abjurando para textualizarse finalmente como escritora libertaria y feminista.

Pues bien, para la construcción de ese yo cambiante, de esa identidad nómada, Lucía Sánchez Saornil se vale de tres procedimientos que van a ser una constante en su poesía, que estarán presentes desde los inicios: el seudónimo masculino, que alterna en ocasiones con su nombre propio (Navas Ocaña, 2023); la proyección del deseo amoroso hacia elementos de la naturaleza o bien hacia objetos de la modernidad, con el fin de dar cauce expresivo a una sexualidad en conflicto con la norma; y la corporeización del texto, de la poesía misma, la creación poética convertida en cuerpo de mujer, o por decirlo de otro modo, los cuerpos femeninos como metáforas de la creación poética, como símbolos de los distintos estadios por los que discurre la biografía y la obra de Lucía Sánchez Saornil: el modernismo, la vanguardia, el compromiso político, el feminismo.

Textualizar el cuerpo

La proyección del deseo hacia elementos de la naturaleza va a estar muy presente en los poemas de *Avante*, *Cádiz-San Fernando* y *Los Quijotes*, todos afines a la estética modernista, y va a ser una de las estrategias discursivas que generen mayor ambigüedad. Puesto que ya la he estudiado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022), para evitar una innecesaria repetición, valga aquí como muestra «Motivos galantes», publicado en *Los Quijotes* el 10 de octubre de 1918. En él, una joven «de graciosa silueta» y de «labios ardientes y rojos» posa «inquieta» su mano en la del sujeto poético, un sujeto que, si se identifica con la firma es masculino (Luciano de San-Saor), pero que, al transmutarse en la luna, se convierte en una mujer y, como tal, es quien besa los ojos de su amada: «-¿Si la luna estará enamorada? / La pregunta me fue susurrada / por tus labios ardientes y rojos. / -¡Si la luna estará enamorada!... / Y la luna en respuesta callada / largamente besaba tus ojos» (Sánchez Saornil, 2020a: 128).

Que sea la luna quien bese a la amada supone un desplazamiento de la acción humana de besar hacia un elemento de la naturaleza, probablemente con la intención de desviar la atención de esa mujer que besa, una mujer enmascarada tras el seudónimo masculino, pero que, al proyectar su deseo sobre la luna, termina evidenciando el cariz homoerótico del beso. «Motivos

galantes» es, por tanto, un ejemplo de la *descorporeización* de los amantes, o quizás sería mejor decir de las amantes, una muestra de la sustitución de sus cuerpos en el acto amoroso por elementos de la naturaleza. El desplazamiento del deseo hacia la luna es muy significativo –en otros casos, lo será hacia el sol, el agua o las flores–, contribuyendo a la ambigüedad, a la indefinición genérica de los cuerpos, aunque no perjudica en absoluto la expresión de una sensualidad y un erotismo intensos.

Por otra parte, en la poesía ultraísta, la ambigüedad en la expresión del deseo se acrecienta, si cabe aún más que en la modernista, porque en lugar de proyectar el deseo hacia la naturaleza, es decir, en lugar de descorporeizar a los amantes o de corporeizar/personificar la naturaleza, lo que se produce ahora es la sustitución de los cuerpos por elementos de la modernidad, como el avión o el cine. Habría que hablar por tanto de cosificación. Es lo que ocurre en «Me dejé un día... Poema del abandono», publicado en *Grecia* en octubre de 1919. Aquí la amada abandona al sujeto hablante², que se transmuta en un avión y sale volando en busca de ella: «Para hacerla un presente / iba mi avión recolectando estrellas / de los campos, / margaritas de los cielos, / y al volver / halló abierta la ventana. / Hoy del estrecho hangar / el avión loco / se me marcha volando a su recuerdo» (Sánchez Saornil, 2020a: 167). El amante-avión rememora además con tristeza los momentos en los que la mujer lo amaba: «Un día su mano, ¡avión mío!, / amaba tu locura, sin ojos, / por entre las ruedas de todos los carros celestes» (167).

Valgan también como ejemplo esos amantes que se convierten en actores, en imágenes de una película, como sucede en «Cines», poema publicado en el número 3 de *Ultra*, correspondiente a febrero de 1920, bajo la rúbrica de Lucía Sánchez Saornil. Se trata de uno de los más citados por la crítica como emblemático de la adscripción de Sánchez Saornil a la estética ultraísta, puesto que incorpora imaginería procedente de la modernidad (Anderson, 2001: 180; Celma Valero, 2005: 275). En efecto, la relación amorosa se expresa aquí con terminología del mundo del cine: pantalla, reflectores, cinta, film, proyectar, etc. De hecho, la ventana se convierte en una pantalla cinematográfica en la que somos «tú y yo actores anónimos». Los tres versos finales evidencian también esta circunstancia: «A toda luz mis palabras-reflectores / proyectan en tus ojos / un film sentimental» (Sánchez Saornil, 2020a:183). El tú al que se dirige el sujeto hablante carece de marcas de género, aunque en esta ocasión dicho sujeto se presupone femenino puesto que Lucía Sánchez Saornil opta por firmar

2. El poema está firmado por Luciano de San-Saor, así que se presume un sujeto-hablante masculino.

con su nombre propio, lo que no hace sino incrementar la ambigüedad del poema.

De hecho, las resonancias homoeróticas que se observan con claridad en algunos poemas modernistas, como hemos visto en «Motivos galantes», donde quien besa a la amada es la luna, no son en absoluto frecuentes en la poesía ultraísta, o no lo son al menos en lo que se refiere a la proyección del deseo hacia elementos de la naturaleza. Quizás el poema que Lucía Sánchez Saornil dedica a Norah Borges, titulado «Camino de arco-iris» y publicado en *Ultra* en marzo de 1921 bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor, sea de los pocos en los que el tú (un tú sin marca de género, aunque la dedicatoria es a una mujer) se transforme en un elemento natural, la bruma: «Eres lo que no se sabe / bruma» (Sánchez Saornil, 2020a: 184).

En definitiva, probablemente como resultado de una vivencia personal controvertida, Lucía Sánchez Saornil textualiza el deseo, verbaliza los cuerpos con estrategias discursivas que provocan un notable grado de ambigüedad en el poema, sea mediante el empleo del seudónimo masculino, sea gracias a la descorporeización de los/las amantes, a su conversión en naturaleza o en objetos de la modernidad. Es evidente que Lucía Sánchez Saornil maneja con pericia una de las claves del modernismo, la espiritualización de la materia (Litvak, 2013: 135), el desplazamiento de estados de ánimo hacia el medio natural propio del simbolismo, con el fin de dar cauce expresivo a una sexualidad problemática, en conflicto con la norma vigente en la época. De igual forma, la fascinación del ultraísmo por los artefactos de la modernidad le permite textualizar un deseo amoroso cuando menos problemático, despojando nuevamente a quien así ama de su cuerpo y cosificándolo, transmutándolo en avión, en pantalla de cine, etc.

Corporeizar el texto

Del corpus/cuerpo modernista al ultraísta

Cuerpos ultrajados: Colombina

Ahora bien, cuando Lucía Sánchez Saornil intenta construirse a sí misma como escritora, cuando pone sobre el papel el proceso de la creación poética, acude de manera recurrente a cuerpos sexuados como femeninos, a cuerpos de mujer, sin ningún tipo de ambigüedad. Ya hemos estudiado el caso en lo que concierne a algunos poemas de índole modernista, en concreto «Madre primavera», «Mi origen pagano», «El fauno», «Motivos triunfales», «Motivos románticos», «Autorretrato», «Tigresa», «Margarita» y «Jardines exóticos» (Navas Ocaña, 2022). Lucía Sánchez Saornil textualiza en ellos su relación con la tradición grecolatina, con el romanticismo y con el malditismo, y lo hace a través de

voluptuosas doncellas, de novias virginales, de víctimas sacrificiales, de *femmes fatales*, de prostitutas y de mujeres de las clases populares como la Griseta.

Pues bien, justo en el momento de transición entre el modernismo, que ha cultivado con éxito, y la aventura ultraísta, a la que se va a sumar decididamente, Lucía Sánchez Saornil publicará toda una serie de poemas y de prosas poéticas en las que su cansancio de la estética modernista se materializará en cuerpos de mujer, corporeizando así en el texto mismo el final de un período clave para ella, que la ha consagrado como poeta, y el inicio de una nueva etapa, ahora bajo el signo inconformista y renovador de Ultra.

Será precisamente una figura femenina recurrente en el modernismo desde Rubén Darío, la de Colombina, la que utilice Lucía Sánchez Saornil para certificar el final de su paso por este movimiento. No obstante, antes de valerse de ella para tal fin, la poeta la había hecho aparecer en poemas de índole modernista, como «Vitela»³, «Pierrot danza»⁴ y «Poemas de locura. Carnaval»⁵, en sintonía con los planteamientos al respecto de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones. De ahí que el triángulo amoroso entre Colombina, Pierrot y Arlequín sea el tema de los dos primeros y está también presente en el tercero⁶, que ofrece además como nota singular un significativo contraste entre los estereotipos literarios de la comedia del arte y ciertos personajes populares del Madrid de la época. De hecho, la Colombina y el Arlequín del poema son en realidad una «Menegilda» y un «truhan» disfrazados para la celebración del carnaval. A la imagen de Colombina en la primera estrofa, vestida de blanco, la «boca pintada con rojos claveles» y dejando oír «su risa argentina», le sigue inmediatamente después su desenmascaramiento, su metamorfosis en una burda Menegilda, de la que Pierrot huye, «bogando [...] embarcado en la Luna», hacia «países remotos en busca de Fortuna» (Sánchez Saornil, 2020a: 81). Una Menegilda es, según la RAE, una «criada de servicio» y, como tal, aparece en la zarzuela *La Gran Vía*, de Federico Chueca y Joaquín Valverde, estrenada en Madrid en 1886, que incluye el «Tango de la Menegilda» (Pérez Borrajo y Lagos Rodríguez, 2020: 24-26). Pues bien, su presencia en este poema de 1915 muestra ya de forma embrionaria la atención por las mujeres de la clase obrera que presidirá

3. «Una bella Colombina / da su risa cristalina, / al verdor de la glorieta / y un Pierrot, blanco de yeso / le da el regalo de un beso / dibujando una pirueta» (*Los Noveles*, n.º 21, 21 de agosto de 1916) (Sánchez Saornil, 2020a: 85).

4. «La faz, pálida de harina, tiene un gesto de dolor, cuando evoca a Colombina, en la voz del surtidor» (*Cádiz-San Fernando*, n.º 114, 30 de octubre de 1917 y *Los Quijotes*, n.º 80, 25 de junio de 1918) (Sánchez Saornil, 2020a: 103).

5. *Avante*, n.º 254, 20 de febrero de 1915.

6. Como sucedía en *Pierrot y Colombina, la eterna aventura* (1898) de Rubén Darío y en *El Pierrot negro* (1909) de Leopoldo Lugones (Sarabia, 1987).

la trayectoria política y literaria de Lucía Sánchez Saornil en la década de los años treinta y culminará con el *Romancero de Mujeres Libres*. Pero, ante todo, lo que queda patente en este momento, cuando tiene sólo veinte años, es el choque entre el personaje literario de Colombina y la realidad grosera de Menegilda, que la poeta, por su procedencia social, conoce bien. Por lo demás, esta Colombina-Menegilda, esta vulgar sirvienta, de la que un soñador Pierrot escapa, embarcándose en la luna, para perseguir a una mujer ideal, a la quimérica Fortuna, tiene, en mi opinión, ecos claros de la Colombina de Rubén Darío, cuyo materialismo burgués chocaba también inexorablemente con el idealismo de un Pierrot convertido en la encarnación del incomprendido poeta moderno (Sarabia, 1987: 82).

Estos tipos femeninos de las clases populares no abundan en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil. De hecho, aparecen sólo en contadas ocasiones, sea la Menegilda de «Poemas de locura. Carnaval», la Griseta de «Jardines exóticos»⁷, la moza que retoza en la era con un gañán⁸, o la molinera de las «Sinfonías pastorales»⁹. No obstante, su presencia, por escasa que sea en estos poemas primigenios, es ya un indicio de la relevancia que adquirirán más adelante, cuando Lucía Sánchez Saornil se reescriba a sí misma como poeta comprometida en el *Romancero de Mujeres Libres* (1938).

Pero Colombina reaparecerá antes de que eso ocurra, concretamente en «Farsa del ensueño», una prosa poética publicada en *Grecia* el 1 de marzo de 1919, y lo hará para evidenciar el abandono del modernismo y la asunción de los presupuestos del ultraísmo. No en vano se la dedica a Adriano del Valle¹⁰, compañero en la aventura ultraísta, que previamente le había dedicado a ella el cuento «La sirena de mármol», también publicado en *Grecia* apenas un mes

7. Poema publicado en *Los Quijotes* el 10 de abril de 1918, que he analizado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022). El término Griseta, que procede del francés *grissette*, se aplica fundamentalmente a trabajadoras manuales como las costureras y bordadoras.

8. «Sinfonías agrestes. Nocturno», *Los Quijotes*, n.º 86, 25 de septiembre de 1918. La rudeza y la maldad del gañán hay quien la ha interpretado como una denuncia por parte de Sánchez Saornil de la dominación masculina (Lecointre, 2014: 106): «Con una moza, en las eras, retoza / un gañán recio que un beso aleve, / rudo y bellaco, ha rendido a la moza. / Luego fecunda el pecado su larva... / bajo la luna –milagro de nieve– tálamo de oro les brinda la parva» (Sánchez Saornil, 2020a: 127).

9. «Molino sin molinera / sobre tu rueda callada / enmudeció Primavera / los silbos de su tonada» (*Cádiz-San Fernando*, n.º 77, 20 de octubre de 1916) (Sánchez Saornil, 2020a: 86).

10. La dedicatoria es la siguiente: «Para Adriano del Valle, que puso un cuento suyo, como una estría de fuego, debajo de mi nombre» (Sánchez Saornil, 2020a: 140).

y medio antes, el 15 de enero¹¹. Lucía Sánchez Saornil relata en esta «Farsa del ensueño» la historia de unos comediantes que, con su carro de farándula, llegan a un pueblo para representar la historia de Colombina y Pierrot. La belleza de la actriz que encarna a Colombina «agitó en el pecho de los sátiros pueblerinos la víbora del deseo», «los malos pensamientos» y «los corceles del pecado» (Sánchez Saornil, 2020a: 140). Cuando la función termina, los actores que han interpretado a Pierrot y a Colombina, y que están enamorados, se quedan solos, disfrutando de su amor. Colombina, sin embargo, siente miedo y, aunque Pierrot intenta calmarla, prometiéndole que fabricará para ella, para su «casta desnudez», «un alto alcázar de ensueño» (141), no lo consigue. Cae la noche «como una zarpa siniestra y oscura» y entonces «bruscamente unos brazos rudos y poderosos, arrebataron la danzarina a los brazos débiles de Pierrot. Los sátiros pueblerinos aullaban de deseo...» (142). El final del relato es el siguiente:

... Se alejaban las bestias en carrera desenfrenada.

Sobre el verde tapiz de la pradera quedaba el cuerpo de la danzarina, frío y desnudo bajo la caricia lunar, mancillado por todos los impudores, como una estatua de alabastro que una ráfaga hubiera derribado del pedestal.

Junto a ella, dolorido y maltrecho, lloraba Pierrot, desteñida la blancura del rostro, porque la vida, ruda y cruel, había derrumbado el ensueño.

Y la luna reía, despiadada y blanca, sobre el dolor (142-143)

Además del acierto y la novedad del tema de la violación, de mostrar tan a las claras ese cuerpo femenino violado, se observa ya el agotamiento, el abandono, de los presupuestos del modernismo, simbolizado en la estatua de alabastro derribada del pedestal por la vida «ruda y cruel», y sobre todo en el cadáver de la bailarina. La luna enamorada de los poemas modernistas se ha transformado, además, en una luna «despiadada» que se burla del dolor de Pierrot. Lucía Sánchez Saornil recurre a un cuerpo de mujer, el de esta Colombina ultrajada por los «sátiros pueblerinos», para dar cuenta de su propia evolución como poeta, una evolución que no será fácil para ella –volveremos sobre esta cuestión enseguida–, y de ahí quizás el énfasis en la violencia de la historia relatada a tal fin. La joven poeta que cantó al amor, a las flores, al crepúsculo, a la luna, ha desaparecido. Lucía Sánchez Saornil firma su partida de defunción con la

11. La dedicatoria de Adriano del Valle rezaba así: «A Lucía Sánchez Saornil, que lleva una alondra lírica de Juan Ramón dentro del pecho» (Sánchez Saornil, 2020a: 140). Esta dedicatoria evidencia por un lado la estrecha relación de la poesía de Sánchez Saornil con el modernismo y por otro el reconocimiento del genio de Sánchez Saornil, de su mérito como poeta, que la hace acreedora de la «alondra lírica» de Juan Ramón.

muerte de Colombina, que no es sino la muerte del imaginario literario del modernismo, de esos amores idealizados, de esos jardines crepusculares que la autora ha poetizado hasta la saciedad, de esas lunas enamoradas. La nueva estética vanguardista arrasa con todo, hace volar por los aires a la poeta modernista que Lucía Sánchez Saornil ha sido hasta entonces, y la imagen que escoge para expresar semejante devastación es la del cuerpo violado de una mujer. Ni que decir tiene que se puede leer aquí también una denuncia de la violencia masculina y de sus terribles consecuencias para las mujeres. No creo que sea descabellado, a tenor de la evolución posterior y de su compromiso franco con la causa feminista, hacer esta interpretación. Es más, si comparamos la «Farsa del ensueño» de Lucía Sánchez Saornil con «La sirena de mármol» de Adriano del Valle, veremos cómo, además de las dedicatorias que cruzan sus autores, son textos estrechamente relacionados desde el punto de vista temático, ya que en ambos casos se textualiza una muerte, la del artista, la de la poeta, aunque difieren en la elección de la imagería y los símbolos empleados para esa textualización, y la diferencia estriba precisamente en el cuerpo femenino. En «La sirena de mármol», Adriano del Valle relata la historia de Pompeyo y Rebeca: él es escultor y ella su modelo. Cuando Rebeca muere ahogada en el mar, Pompeyo se encierra en su estudio para esculpir en mármol el cuerpo ausente de su amada. Pues bien, una vez que acaba la estatua, Pompeyo, persuadido de que se trata de la Rebeca de carne y hueso, se abraza a ella y se arroja al mar poniendo fin a su vida. El cuento de Adriano del Valle está lleno de referencias clásicas, tan del gusto del modernismo, empezando por el nombre del protagonista, Pompeyo, referencias¹² que, a mi juicio, desempeñan el mismo papel que el «alcázar de ensueño» en el que habitan por un momento la Colombina y el Pierrot de Lucía Sánchez Saornil. Pero esos mundos poéticos van a desaparecer irremisiblemente. Adriano del Valle opta por la imagen del artista hundiéndose en las aguas con su obra, con el cuerpo de la amada convertido en mármol. Esta imagen no es insólita y cuenta con larga tradición. El suicidio por amor forma parte del imaginario romántico y así lo evidencian célebres suicidas como Larra. Basta además recordar las leyendas de Bécquer, en concreto «Los ojos verdes», para toparnos con el personaje del joven enamorado de un espectro, que acaba ahogándose por correr en su busca (Navas Ocaña, 2011: 185-187). La singularidad del planteamiento de Lucía Sánchez Saornil es, en mi opinión, mayor. Aunque recurre a un personaje literario de larga tradición como Colombina, textualiza a partir de él una realidad, la de

12. Habla de «ménades», de «libúrnicas romanas», de «trirremes pericleanos» (Valle, 1919: 10).

la violación, muy poco representada en la literatura desde el punto de vista de las mujeres¹³, y lo hace para expresar sin visos de romanticismo, el terremoto que ha supuesto en su carrera la llegada de Ultra.

Cuerpos estériles, mutilados, encadenados

Es un hecho que entre 1918 y 1919, todavía dentro de la estética modernista y con el seudónimo de Luciano de San-Saor, Lucía Sánchez Saornil publica en *Los Quijotes*, *Cervantes* y *Grecia* toda una serie de poemas y de prosas poéticas en las que, además de verbalizar su cansancio del modernismo, se va a mostrar muy crítica con algunos aspectos de la vida de las mujeres, empezando a fraguarse lo que más adelante será su compromiso feminista. Lo acabamos de ver en «Farsa del ensueño» y lo mismo sucede en otra prosa poética, titulada «Las rosas no se resignaban a morir», que apareció en *Los Quijotes* el 10 mayo de 1918. En ella, Lucía Sánchez Saornil presenta de manera muy gráfica, mediante la imagen de las rosas mustias, el sufrimiento de muchas mujeres, cuya existencia se marchita a la espera del novio que no llega nunca. Las rosas, cortadas hace tres semanas, sin deshojarse aún, se inclinan sobre los bordes del vaso y le recuerdan «a las pobres novias sin amor que se inclinan, largamente, al borde de los caminos para mejor otear la lejanía» (Sánchez Saornil, 2020a: 121). En esa larga e infructuosa espera, las mujeres «se van consumiendo de fiebre; se les profundizan poco a poco las ojeras», sus mejillas, mojadas por el llanto, palidecen «como luz que se desvanece», y sus cabezas se doblan al fin, se vencen, y «con una gracia dolorosa y marchita, caen sobre el hombro» (Sánchez Saornil, 2020a: 121). Estas mujeres que aguardan pacientemente y sin éxito la llegada de un marido son como las rosas ajadas que luchan por mantenerse erguidas y, al igual que ellas, ansían los besos no recibidos, los «que no les dio la abeja de oro» (Sánchez Saornil, 2020a: 122). Se observa aquí de nuevo el desplazamiento de la acción humana de besar hacia la naturaleza, concretamente hacia la abeja, y, como quienes protagonizan ese beso no dado son de naturaleza femenina (las rosas y la abeja), asoman otra vez las resonancias homoeróticas que ya señalamos a propósito de «Motivos galantes».

El tema lo volverá a tratar poco después en «Poema de las vírgenes de treinta años»¹⁴, aunque ahora el deseo femenino se expresa de manera mucho más explícita:

En este tiempo de la primavera, cuando un ansia siempre renovada, os estre-
mece haciéndoos vibrar como cuerda de laúd; un deseo contenido por el largo

13. Con excepciones notables como la de María Rosa Gálvez (Establier Pérez, 2009).

14. *Grecia*, n.º 23, 30 de julio de 1919.

invierno se desborda de vuestra ánfora colmada y os sentáis en los bancos de los jardines, debajo de las acacias, florecidas apenas, a devanar la larga madeja de vuestras inquietudes» (p. 161).

Es en este tiempo que acecháis en los recodos de las avenidas al paso de los hombres solitarios que caminan con el hilo de la mirada enredado en las estrellas; y vuestros ojos se van detrás de ellos, mientras un extraño pudor ata vuestros pies entre vuestras faldas» (Sánchez Saornil, 2020a: 161).

Ya no emplea la imagen de las rosas marchitas para referirse a esas vírgenes treintañeras que han arruinado su juventud a la espera de un varón, pero se decanta por una parecida, la «guirnalda deshecha» (Sánchez Saornil, 2020a: 161). Las rosas, sin embargo, están muy presentes porque con ellas adornan las vírgenes sus alcobas por si se digna acudir el novio:

Y es ahora también, cuando colocáis brazados de rosas en los jarrones, sobre las almohadas, al pie del lecho, engalanando vuestra alcoba como para una fiesta nupcial; porque él vendrá esta noche, quizá mañana... un día... ¡quién sabe! y así renováis vuestra ansia cada hora, cada minuto» (Sánchez Saornil, 2020a: 161).

Desafortunadamente, las nupcias nunca llegan a celebrarse porque él no se presenta y esos lechos de rosas terminan convertidos en «tálamos fríos, blancos y estrechos como ataúdes» (Sánchez Saornil, 2020a: 162).

Son los mismos «tálamos fríos» sobre los que «se deshojaron las flores» que aparecen en la «Balada de las viudas», una de las «Letanías de amor y dolor», publicadas en *Cervantes* en marzo de 1919 (Sánchez Saornil, 2020a: 137). En esta balada el deseo carnal frustrado de las viudas, como antes el de las vírgenes, se verbaliza muy a las claras, sin tapujos: «¡Oh!, ¡qué temblor de luceros / habrá por su carne joven!, / –carne de seda doliente– / bajo una mirada de hombre» (137). Cuando, en mitad de la noche, rememoran el «lejano goce», el dolor por lo que han perdido les impide dormir, las condena al insomnio. Por eso, «tras las ventanas cerradas», «la lámpara de las viudas / pone su angustia sin nombre» (137), es decir, la lámpara encendida durante la madrugada se convierte en el signo externo, en el testimonio público, de su sufrimiento por el esposo muerto.

No hay duda de que Lucía Sánchez Saornil, al mostrar así el dolor de solteras y viudas, adopta una perspectiva decididamente feminista, que retomará años después en su *Romancero de Mujeres Libres* (1938), y creo que, teniendo presente esa trayectoria posterior, hay que enjuiciar estos textos tempranos, de 1918-1919. No obstante, quizás se puedan interpretar también en clave metapoética, precisamente porque en este período se está fraguando su conversión al ultraísmo, con lo que eso supone. La larga espera de las solteras y la dolorosa añoranza de las viudas no son sino la constatación de una ausencia, la

del varón, y esa ausencia supone la condena a la esterilidad. Tal vez la constatación de esa esterilidad femenina lo sea también de la esterilidad que la poeta experimenta ahora, en un período de transición, cuando ha de despojarse de las maneras del modernismo y adoptar la estética ultraísta. Después de haber cultivado profusamente una poesía, la modernista, que ya tenía en su haber un exitoso recorrido previo, con representantes de renombre como Rubén Darío y Juan Ramón, y tópicos muy reconocibles para el público lector (la tarde, el crepúsculo, la luna, etc.), Lucía Sánchez Saornil debió experimentar el vacío de lo radicalmente nuevo, de lo que está aún por construir –al fin y al cabo la vanguardia aspira a la radical novedad y Ultra no iba a ser menos–, y probablemente atravesó por un momento de inseguridad, de incomodidad, que textualiza con esas imágenes tan poderosas de las solteras y las viudas, de sus cuerpos yermos por la demora o por la falta del varón –léase inspiración– que las fecunde.

Es posible, además, que Lucía Sánchez Saornil perciba en este momento su paso por el modernismo como una rémora, como algo que la aprisiona, que le impide liberarse y abrazar decididamente el nuevo credo ultraísta. Así lo evidencian, a mi juicio, dos poemas («Madrigal de tus sortijas» y «Poema de la vida») y una prosa poética («Estaba enamorada de mayo»), que publica en *Grecia* entre 1919 y 1920 y que abordan el tema del matrimonio.

«Madrigal de tus sortijas»¹⁵ va precedido por la cita de un verso de Juan Ramón –«Oh tus sortijas líricas...»– perteneciente al poema número XVIII de *Laberinto* (1913), cuyo tema es el aroma de la mujer amada (Jiménez, 2009: 51). La crítica coincide en interpretar este madrigal como una réplica al poeta de Moguer desde los presupuestos del ultraísmo y el arte deshumanizado de Ortega, que se aprecian ya en motivos de la modernidad como «las grandes ampollas eléctricas» o en la violencia de algunas imágenes –las «manos cercenadas»– que bien podrían considerarse de raigambre futurista (Celma Valero, 2005: 270-271 y Gala, 2021: 323). Lucía Sánchez Saornil emula al principio la temática del poema juanramoniano al aludir al «aroma de flores exóticas que me llegó de tus manos», para centrarse después en los anillos y las pulseras de esas manos que, en lugar de adornarlas, las hieren, las cercenan: «¡Oh, tus manos líricas, como cercenadas en las muñecas por dos finas pulseras de oro!»; «tu dedo parecía cercenado y engarzado luego a tu mano con un hilo de oro»; «sangraban en tu anular los corazones de tu sortija» (Sánchez Saornil, 2020a: 129). Mientras Juan Ramón percibía en las sortijas de la mujer amada

15. *Grecia*, n.º 6, 1 de enero de 1919 (Sánchez Saornil, 2020a: 129).

un poco de su «esencia»¹⁶, para Lucía Sánchez Saornil, en cambio, esas joyas lastiman el cuerpo femenino, llegando a provocar la amputación de algunos de sus miembros, concretamente de las manos y los dedos. Es más, las manos amputadas le parecen a la poeta «las manos truncas de una virgen antigua dispuestas sobre un altar negro para no sabemos qué horrendo sacrificio» (129). Quizás el sacrificio de un matrimonio, como parece indicar el anillo en el dedo anular, pero de un matrimonio no deseado, sin amor (Celma Valero, 2005: 272). Ahora bien, no es la primera vez que Lucía Sánchez Saornil recurre a la imagen de una mujer como víctima sacrificial para dar cuenta de su relación con el modernismo y en particular con la puesta al día que dicho movimiento pretende de la tradición grecolatina. Así sucedía en poemas como «El fauno. Ofrenda pagana» y «Motivos triunfales», que ya he analizado en otro lugar (Navas Ocaña, 2022). Esta circunstancia, estos precedentes, me hacen pensar que las manos «cercenadas» del «Madrigal de tus sortijas» son no sólo la ofrenda votiva de una mujer en el altar de un matrimonio forzado, sino el signo tangible, corpóreo, del cautiverio, de la servidumbre, de la dependencia que la poeta debía sentir en este momento, muy a su pesar, de la estética modernista.

De igual forma, la cadena que suponen estos esponsales no deseados para las mujeres en general, y para Lucía Sánchez Saornil en particular, si aceptamos la interpretación en clave metapoética, va a reaparecer en «Estaba enamorada de mayo»¹⁷, donde se poetiza el capricho del Otoño, presentado como un viejo, por la joven Flor, que no le corresponde porque está enamorada del apuesto Mayo. El enojo de Otoño al verse rechazado¹⁸ y la ausencia de Mayo provocan la enfermedad y finalmente la muerte de Flor.

La hipótesis de una lectura metapoética de estos textos en los que Sánchez Saornil subraya el carácter opresivo del matrimonio para las mujeres y por añadidura el carácter opresivo que tiene para ella ahora el modernismo, se refuerza, en mi opinión, tras el análisis de «Poema de la vida»¹⁹, donde vuelve a escoger como motivo el de las joyas, aunque en este caso no se trata de sortijas ni de pulseras, y tampoco hay alusión alguna al matrimonio, sino que versa sobre una hebra que le entregan al nacer, en la que ella, con su «gesto más

16. La frase completa, contenida en dos versos, es «Oh tus sortijas líricas, irisadas de mundos / que tienen una esencia tuya en cada diamante!» (Jiménez, 2009: 51).

17. *Grecia*, n.º 19, 20 de junio de 1919 (Sánchez Saornil, 2020a: 154-157).

18. Un enojo expresado de manera muy gráfica: «[...] Otoño, que exasperado por su impotencia, retuerce en locas convulsiones las ramas desnudas de los árboles, trunca de un manotazo los chorros de las fuentes, alborota con sus babuchas la alfombra de hojas doradas y roba a la luna su espejo, cegando el estanque» (Sánchez Saornil, 2020a: 155).

19. *Grecia*, n.º 38, 20 de enero de 1920. Anderson (2001: 199) y Celma Valero (2005: 52-53) coinciden también en señalar el carácter metapoético de este poema.

ingenuo» y vestida «cándidamente de blanco», va ensartando «cuentas de oro» y «tenebrosas perlas negras» hasta formar un «collar largo» (Sánchez Saornil, 2020a: 168). Damos por sentado que este collar es el de su propia vida, o en todo caso el de su carrera literaria²⁰. De hecho, en un primer momento, ataviada con él, parece que consigue cierto éxito entre sus correligionarios, a tenor de lo que indica en los siguientes versos: «El collar / largo y flexible / rodeó mi garganta / esbelta y frágil como un tallo de arroz. / La joya era en mí / como los corros de estrellas / en el mástil de la noche. / El collar, / más largo aún / rodeó mis senos, / y ataviada de este modo / pude enloqueceros / oh hermanos de los ojos tristes / la sonrisa iluminada» (168). Es evidente que el collar modernista le proporcionó a Lucía Sánchez Saornil cierta notoriedad como poeta, hasta el punto de abrirle las puertas de la hermandad ultraísta (Navas Ocaña, 2023), pero llega un momento en el que la asfixia, la constriñe, como le sucede con el collar del «Poema de la vida», que, andando el tiempo, se le enreda en los pies, la condena a un «paso tardo y beodo» y le impide unirse a los «coros nuevos» que pasan a su lado «con una danza más ligera y graciosa» (169).

No obstante, y con independencia de lo atinado o no de una interpretación en clave metapoética, lo cierto es que Lucía Sánchez Saornil se muestra en estos textos muy crítica con la relación de dependencia, de subordinación al varón, que las mujeres de la época padecen, ya sea debido a matrimonios de conveniencia o a celibatos impuestos por circunstancias de soltería y viudez. Evidentemente, la relación entre los sexos es en este momento muy controvertida²¹ y Lucía Sánchez Saornil va a textualizar esa controversia mediante la tradicional asociación de la luna con la feminidad y del sol con la masculinidad (Cirlot, 1992: 418). En «Poema», publicado en *Grecia* el 20 de julio de 1919, la poeta presenta la sucesión del día y la noche como un amor imposible entre un hombre y una mujer, entre un «corcel de fuego» y «un corcel de sombras», condenados a no encontrarse nunca. El poema está constituido por una serie de interrogaciones retóricas, dirigidas sucesivamente al sol y a la luna, que

20. En esta hebra hay ecos del hilo de la vida, un hilo en poder de las Moiras, tres divinidades de la mitología griega, conocidas como Átropo, Cloto y Láquesis, que encarnaban el destino: mientras una lo hilaba, la otra lo enrollaba y la tercera lo cortaba cuando llegaba la hora de la muerte. La versión romana de las Moiras son las Parcas, con la variante de que una preside el nacimiento, la otra el matrimonio y la tercera la muerte (Grimal, 1989: 364 y 408).

21. La conquista de derechos de las mujeres a lo largo del siglo XIX provocó en los albores del XX una reacción misógina protagonizada por intelectuales muy destacados como Nietzsche, Kierkegaard, Schopenhauer, Moebius, Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, etc. (Mangini, 2001: 97-112). La propia Sánchez Saornil rebatiría con contundencia la teoría de la diferencia sexual de Gregorio Marañón en «La cuestión femenina en nuestros medios» (*Solidaridad Obrera*, 1935) (Nash, 1975: 88-90 y Plaza Agudo, 2019: 45).

evidencian la imposibilidad del encuentro y lo vano del anhelo de los dos enamorados. En el caso de la luna, esas interrogaciones se refieren a las joyas con las que se empeña en engalanarse –diademas, broches de plata, collares–, que por desgracia de nada han de servirle porque nunca podrá alcanzar al sol²².

Podríamos concluir, por tanto, que el compromiso feminista de Lucía Sánchez Saornil se va fraguando al mismo tiempo que experimenta el anhelo de transitar por otros derroteros estéticos y abandona la senda archiconocida del modernismo.

Cuerpos infantiles profanados: las niñas cupletistas

La insatisfacción de Lucía Sánchez Saornil entre 1918 y 1919 con unos moldes expresivos, los modernistas, que ya no parecen adecuarse a sus nuevos intereses, se aprecia también en «Las canciones ingenuas», una prosa publicada en *El Progreso* el 26 de mayo de 1918. En ella relata cómo, mientras pasea por el parque, oye a unas niñas cantar, pero no una balada romántica, no el «Mambrú se fue a la guerra» o el conde Laurel, que habría sido lo previsible y además, en su opinión, lo deseable, sino «el último cuplé que una dolorosa muñeca pintarrajeada y vestida de encajes y sedas marchitas, puso de moda en el escenario de cualquier teatracho, absurdo y maloliente» (Sánchez Saornil, 2020a: 214). La condena moral es evidente, aunque no tanto a la tonadillera, y mucho menos a las niñas cantoras, sino al hombre que profanó sus labios de rosa con semejantes coplas:

¿Qué hombre de este siglo, mis bellas amiguitas, con una cruel desaprensión ha profanado vuestras bocas rosadas, poniendo en ellas una copla absurda y grosera? ¿Qué ladrón de ensueños os arrebató bruscamente, vuestras viejas tonadas, hermanas de las rosas y de los nidos?» (Sánchez Saornil, 2020a: 214-215).

Lucía se siente en este momento miembro de una hermandad, probablemente la ultraísta, así que les promete a las niñas que les pedirá a sus «buenos amigos poetas» canciones para ellas con «nuevas princesas, nuevos héroes, nuevas leyendas» (215).

Las figuras infantiles no abundan en la poesía de Lucía Sánchez Saornil. De hecho, aparecen en contadas ocasiones. El soneto «Mientras las colegialas...», publicado en *Avante* el 26 de septiembre de 1914, es una de ellas. La poeta evoca en él las figuras inocentes y alocadas de las alumnas de un convento de

22. «¿Para qué pones rosas sobre tu seno y adornas tus cabellos con diademas? / ¿Para qué prendes tu manto con broches de plata? / ¿Para qué cuelgas de tu garganta collares prodigiosos? (Sánchez Saornil, 2020a: 158).

monjas (Navas Ocaña, 2022). El primer poema del «Tríptico de la melancolía», titulado «A la nena muerta»²³, tiene un tono bien distinto, mucho más grave. La visión del cadáver de una niña durante su velatorio, tendida en un ataúd blanco («marco nevado») con flores alrededor («sobre un lecho de rosas»), adquiere tintes románticos. El cuerpo sin vida de la pequeña es un «nardo tronchado» y el sol, que entra «furtivo» por el «balcón entreabierto», pone «una lágrima de oro» sobre él en señal de adoración: «los rayos del sol así te adoran» (Sánchez Saornil, 2020a: 73). Hay, de nuevo aquí, ecos de Juan Ramón Jiménez, en concreto de la serie titulada «La niña muerta» que el poeta de Moguer dedica a su sobrina María Pepa, fallecida en 1911, a los dos años de edad, a causa de una meningitis (Jiménez, 2017: 153-181). El «nardo tronchado» y el «lecho de rosas» de la poeta recuerdan la «magnolia tronchada» y el «regazo de celindas» de «La niña muerta» de Juan Ramón.

Lo cierto es que las traviesas colegialas y la niña muerta, textualizadas a partir de motivos poéticos modernistas, destacan por su candidez, y la visión que de ellas ofrece Lucía Sánchez Saornil es plácida, nada tiene de negativa. Al contrario, se la ve cómoda recreando lo que podríamos definir como estereotipos infantiles del modernismo, mientras que, años después, las pequeñas cupletistas le provocan una notable desazón y desatan en ella airados reproches, principalmente contra el cruel desaprensivo que ha osado profanar su inocencia con esa «copla absurda y grosera», con esa «aborrecida canción de hoy», que a ella ya le disgusta tanto (Sánchez Saornil, 2020a: 215).

Hay, por tanto, en todos estos textos de transición entre el modernismo y el ultraísmo una aguda conciencia crítica de índole feminista que la lleva a verbalizar muy elocuentemente el paso de una a otra corriente mediante reveladoras imágenes femeninas, mediante cuerpos de mujer violados, yermos, cercenados, profanados, que evidencian además a las claras la opresión a que se ven sometidos en la sociedad del momento.

Elegías por el amor que termina

En marzo de 1919, Lucía Sánchez Saornil publicó en la revista *Cervantes* unas «Letanías de amor y dolor» que incluían, además de la «Balada de las viudas», ya comentada aquí, tres poemas más: «Letanía gris», «Romanza dolorosa» y «Plegarias de los veinte años». La poeta dedicó estas letanías a Rafael Cansinos-Asséns, a quien llama «magnífico señor» y «maestro del Ultraísmo»²⁴. Sin

23. *Avante*, n.º 243, 5 de diciembre de 1914.

24. La dedicatoria dice así: «Dedico estas letanías al magnífico señor Rafael Cansinos-Asséns, maestro del ultraísmo» (Sánchez Saornil, 2020a: 132).

embargo, estas letanías están todavía en gran medida en la órbita del modernismo. De hecho, en «Letanía gris» el tema del fin del amor lo expresa Lucía Sánchez Saornil a partir de tópicos del modernismo como el otoño, la fuente, la lluvia, las rosas, que ella conoce bien y que ha empleado profusamente en poemas anteriores. La tristeza por el amor que se acaba se percibe en primer lugar en toda una serie de imágenes relacionadas con elementos de la naturaleza, algo muy habitual en la poesía modernista: las rosas son «pálidas»; las «sendas» del parque están «desiertas», «olvidadas», «abandonadas»; el otoño «canta en la brisa» «ensueños melancólicos» y llena la arboleda de «hojas doradas» que caen en «languidez otoñal»; en la fuente, cuyo «chorro, antes inquieto, agua apenas palpita», «hay el secreto de una tristeza infinita»; octubre deshoja «cruel» los álamos y apaga «las tardes rojas en el lejano confín»; y «la lluvia hace glosas de tristeza en los cristales» (Sánchez Saornil, 2020a: 132-133). En una de las estrofas aparece también un piano, cuya melodía acentúa el abatimiento, la congoja, y le confiere a la escena un aura de romanticismo: «El piano ya no canta... / lento salmodia una pena, / bajo la caricia santa / de unas manos de azucena» (Sánchez Saornil, 2020a: 133). El motivo de tanta desolación, que no es otro que el fin del amor, va a quedar claro en las pocas estrofas –son cuartetas–dedicadas a seres humanos: la cuarta, la novena y la décima, de un total de once, además de la que se refiere al piano. En ellas, Lucía Sánchez Saornil habla de labios y de ojos, utilizando una técnica poética bastante frecuente desde Garcilaso de la Vega, la fragmentación del cuerpo, y en particular del cuerpo femenino (Bergman, 1995): «Labios de rosas callados... / sueños en el corazón, / ojos bellos entornados, / para una meditación. / [...] Ojos llorosos, que eran / luminosos y atrevidos... / éxtasis mudos, que esperan / que vuelvan los besos idos... / Cerca un divino livor / estos ojos infantiles... / ya no hay magnolias de amor / en los búcaros gentiles» (Sánchez Saornil, 2020a: 132-133).

La siguiente letanía, titulada «Romanza dolorosa», la entona una voz femenina al recordar la pasión que antaño sentía por ella su amante, una pasión que ahora se ha tornado en la más absoluta indiferencia. La imaginería es de nuevo de clara raigambre modernista con tópicos como «el oro del crepúsculo», las fuentes, las estrellas, el estanque, la tarde que languidece. A lo largo del poema, la mujer interpela una y otra vez a su amante: «¿No te acuerdas, mi amado», «Amor mío, ¿te acuerdas?» (Sánchez Saornil, 2020a: 135-136). Intenta hacerle recordar su amor juvenil en un «mayo lejano / florecido y riente», «un mayo como este» (135-136). Pero su amor está ahora languideciendo, es ya una pasión extinguida o en trance de extinguirse. Lucía Sánchez Saornil así lo indica, unas veces directamente, como cuando proclama «Languidece el idilio /

bajo las hojas verdes»; o cuando le pregunta «¿Me quieres?» e inmediatamente después dice, a tenor del silencio en el que se sume su amante, que «Él tiene la mirada / perdida sobre el césped» (135-136). Pero en otras ocasiones, se vale de la naturaleza, como suele ser frecuente en el modernismo. Por ejemplo, después de indagar si su enamorado se acuerda de que «un mayo, como este, / nos adentró en las almas / su sol tibio y alegre...», y no obtener respuesta, concluye con pesar: «Él tiene una nevada / grande bajo la frente» (135). Juega aquí con las estaciones, la primavera y el invierno, y su simbología: el nacimiento del amor frente a su final. Además, tras recordar cómo antaño «Fueron mis manos pálidas / flores para tu fiebre», a continuación, refiriéndose al desolador presente, concluye: «El oro del crepúsculo / se desmaya en el césped (135). Vuelve a insistir en esta imagen en la última estrofa: «Y como un adiós pálido / de lo que ya no vuelve, / el oro del crepúsculo / se le duerme en la frente» (136).

Estas dos letanías se inscriben aún en el ámbito del modernismo, aunque la «Romanza dolorosa» incluye al final una imagen que ya no es modernista, que evidencia el vuelco hacia el ultraísmo: «En la ciudad distante / las ventanas encienden / su fiesta cotidiana / de luces al poniente» (136). La atracción por la ciudad, por el espacio urbano, que caracteriza al ultraísmo y que está aquí presente, choca con la imaginería modernista del jardín en primavera que ha descrito en el resto del poema. Es un indicio, pues, del cambio que ya se está produciendo, y un indicio también de que el amor que se ha acabado, el idilio que ha tocado a su fin, probablemente sea el de la poeta con el modernismo.

Esta hipótesis se ve reforzada por la «Elegía interior» que Lucía Sánchez Saornil publica en el número 24 de *Grecia*, correspondiente al 10 de agosto de 1919. En ella, la voz del sujeto hablante, que podemos considerar masculina –la poeta firma con el seudónimo de Luciano de San-Saor– se dirige a un tú femenino para recordar el pasado feliz que compartieron y que ahora parece irremediablemente perdido: «¡Oh, si pudiéramos / hundir las manos en el fondo del tiempo, / y traerlas colmadas / de las emociones antiguas! / Si pudiéramos, de nuevo / leer las páginas que hemos dejado atrás / en las estanterías del pasado / entre el polvo de nuestra vida. / ¡Minutos! Estampas inefables / que colgamos en nuestra galería / interior; galería encantada / donde había una brisa / que abría de repente las ventanas / a un eco de canciones y de besos...» (Sánchez Saornil, 2020a: 163). Pero alguien ha cerrado esa galería, alguien ha puesto «luto al sol» y, lo más importante, alguien «ha cerrado el libro de nuestros madrigales» (163). Lucía Sánchez Saornil da cuenta de todas estas circunstancias con una serie de interrogaciones retóricas que quedan sin respuesta y que confluyen en la interpelación final: «¿Qué te ha dejado fría? / ¿Qué viento, de repente / ha secado tu alma / que no la encuentro?» (163).

Los tres últimos versos contienen la respuesta: «El tiempo / sigue apagando lámparas; / alma loca, alma mía» (164). La poeta entona aquí una elegía por el fin de ese amor, por esas «páginas que hemos dejado atrás en las estanterías del pasado», por la clausura de ese «libro de nuestros madrigales». Que escoja estas imágenes tan literarias me parece indicativo de que el amor desgastado por el tiempo, el amor finiquitado, es también el suyo propio, el que ella ha sentido hasta ahora por la musa modernista.

Del corpus/cuerpo ultraísta al Romancero de Mujeres Libres. La luna, de nuevo

Pues bien, los amores imposibles, que lo son bien porque los amantes no se encuentran, o simplemente porque la pasión languidece con el paso del tiempo, van a ocupar también un lugar de cierta relevancia en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil, solo que ahora esa imposibilidad se expresará a partir de una imaginería muy novedosa. Es lo que sucede en «Ayer», publicado en el número 21 de *Ultra*, correspondiente al 1 de enero de 1922. En la primera estrofa del poema, el sujeto poético, no marcado desde el punto de vista genérico, se dirige a un tú, que tampoco presenta ninguna marca de género, un tú que viene del pasado y cuyo recuerdo no parece grato: «Tu memoria de ayer / en mi garganta / dogal de seda de olvidos» (Sánchez Saornil, 2020a: 188). El recuerdo doloroso atenaza su garganta como un dogal. La memoria es además un espejo turbio –dice en la siguiente estrofa– en el que se sumerge un buzo para volver a la superficie sólo con «collares de lágrimas» (188). Aunque esos «collares de lágrimas» tienen ecos del modernismo, la imagen principal se construye a partir de un referente de la modernidad, el buzo: «Ayer. / ¡Un espejo empañado / otras imágenes irrecordables! / Un buzo sondea los espejos turbios / para tornar solo con collares de lágrimas» (188). Pues bien, hasta aquí, todo apunta a una historia de amor infeliz que quedó en el pasado. Sin embargo, los siguientes versos nos permiten pensar también en un posible significado metapoético: «Hemos perdido la letra / de las canciones antiguas. / Veamos. Do re re / ¡Bah!» (188). Ese amor cuyo recuerdo le resulta al hablante tan doloroso es, por tanto, el marco del que Lucía Sánchez Saornil se vale para evidenciar, para corporeizar, su distancia del modernismo, de esa canción antigua, que sin embargo parece añorar. Y esta va a ser la tónica en muchos poemas de imaginería ultraísta. Valga como ejemplo «Nostalgia»²⁵, en donde por el «telégrafo del recuerdo» le llega su «voz antigua», «una voz mojada, como si saliera de una piscina», que «ya no sabe llorar por las estrellas» (Sánchez Saornil, 2020a: 180).

25. *Cervantes*, n.º 44, septiembre de 1920.

Es más, andando el tiempo, la «voz antigua», la voz que ha envejecido y que ya no le vale, no será la modernista, sino la de Ultra, como creo que sucede en «Mar muerto»²⁶. El sujeto hablante de este poema no presenta marcas de género, aunque, en su pretensión de penetrar, de «romper el hielo» de ese mar muerto, en su intención de «desflorar mares vírgenes» para «cosechar ecos nuevos» (Sánchez Saornil, 2020a: 194), asume un papel tradicionalmente considerado masculino, que se ve reforzado además por el empleo del seudónimo de Luciano de San Saor. Convencido de que la «melodía hermética» de ese mar «estaba tras el hielo», como finalmente no puede penetrarlo, acaba expresando su frustración en estos términos: «Ante lo impenetrable / pájaros malheridos / abatían el vuelo» (194). Confluyen en este poema la estrategia discursiva de proyectar sobre la naturaleza, en este caso sobre el mar, el deseo, las cuitas amorosas –una estrategia más propia de la poesía modernista que de la ultraísta, ya lo hemos visto–, pero son unas cuitas mediante las cuales verbaliza su distanciamiento del ultraísmo, que a estas alturas le parece ya una aventura frustrada.

No tardará mucho en abjurar definitivamente de la vanguardia en artículos como «Sobre el viejo tema del arte nuevo», publicado en 1929²⁷, y de manera aún más contundente en «Literatura, nada más», de marzo de 1933²⁸. No obstante, continuará aún durante un tiempo cultivando una estética, la ultraísta, con la que no termina de sentirse cómoda y que la lleva a menudo al empleo de imágenes relacionadas con la muerte y el suicidio, como en el poema «Tarde infinita», que aparece en la revista segoviana *Manantial*, ya en 1929. En este poema, la tarde, que tantas veces ha mencionado en sus poemas modernistas, es ahora una especie de monstruo inquietante de «pupilas rojas», que, «agazapada / me miraba por los ojos» del puente, una «tarde afilada / como una guadaña / en el campo de mi memoria» (Sánchez Saornil, 2020a: 201). Pues bien, esa guadaña (un símbolo tradicionalmente asociado a la muerte) va haciendo una criba tan grande en sus recuerdos que la deja sola y desnuda: «Esto sí, esto no, / me iba dejando desnuda, / esquemática / sola como una antena» (201). Y, como consecuencia, se encuentra en una encrucijada, sin hallar el camino: «Ruleta de imposibles / los cuatro puntos cardinales / girando en mi cabeza» (201). Obsérvese que el sujeto poético es en este caso femenino, aunque el poema lo firme con el seudónimo de Luciano de San Saor.

Por otra parte, la luna seguirá teniendo una presencia notable en los poemas ultraístas, pero no es ya una luna enamorada, como en «Motivos galantes», sino

26. *Plural*, n.º 2, febrero de 1925.

27. *El Pueblo*, n.º 12.916, 31 de julio de 1929 (Sánchez Saornil, 2020a: 220-223).

28. *CNT*, 14 de marzo de 1933 (Sánchez Saornil, 2020a: 234-236).

una «luna suicida», en consonancia con esas imágenes de muerte que van a ser recurrentes en este momento, una luna que «se precipita sobre el arrabal», como sucede en «Poema nocturno y musical»²⁹, y termina cayendo a sus pies, como en «Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo»³⁰.

En definitiva, el proceso de reescritura al que se ha sometido el yo poético de Lucía Sánchez Saornil, ha sido, llegados aquí, largo y no exento de incertidumbres y titubeos. Pero lo cierto es que desde los poemas modernistas iniciales, cuyo corpus es bastante amplio, ha transitado hacia la vanguardia ultraísta, haciendo gala tanto de entusiastas adhesiones como de vacilaciones e incluso arrepentimientos, y en todos los casos para expresar esas metamorfosis, esas vacilaciones, esos arrepentimientos, se ha valido de cuerpos, de cuerpos sexuados como femeninos, de cuerpos metamorfoseados en lunas, soles y flores, de cuerpos cosificados, que son aviones, reflectores y cintas de metraje cinematográfico, de cuerpos ultrajados como los de Colombina, o marchitos, como los de las solteronas y las viudas, de cuerpos oprimidos por el yugo del matrimonio.

Cuando en 1937, en plena Guerra Civil, Lucía Sánchez Saornil se decida a poner en versos un nuevo yo que se ha venido fraguando a lo largo de la década de los años treinta a partir del compromiso político con el anarquismo y de la militancia feminista en la asociación *Mujeres Libres*, recurrirá otra vez a cuerpos de mujeres, aunque ahora sin vacilaciones ni ambigüedades. Valga como muestra el «Romance de la libertaria», incluido en su *Romancero de Mujeres Libres* (1938) y dedicado a María Silva, la nieta del mítico Seisdedos, protagonista de los trágicos sucesos de Casasviejas, que fue fusilada en agosto de 1936 (Montseny, 1951 y Plaza Agudo, 2019: 47). En este romance, Lucía Sánchez Saornil se vale de un recurso muy común en la poesía amorosa escrita por hombres desde Garcilaso de la Vega, la desmembración, la fragmentación del cuerpo femenino, al que ya nos hemos referido antes. La poeta habla de los «grandes ojos ardiendo» de María, de «su lengua andaluza», de su pálido «rostro moreno», de «su cerebro de niña pobre / sin pan, sin libro y sin credo», de sus «piernas de corza joven / que hacen competencia al viento» (Sánchez Saornil, 2020b: 9). De hecho, muestra a María huyendo campo a través, perseguida por «chacales con voz humana», para presentarla a continuación en la cárcel, acosada ahora por «alguaciles y escribanos» que, con «apetitos sin freno» «olisqueaban» la carne de María, que es —dice— «carne de pueblo», y «la flor de su inocencia», que es un «aguijón de su deseo» (11-13). Pero entonces

29. *Vértices*, n.º 2, 1 de noviembre de 1923 (Sánchez Saornil, 2020a: 191).

30. *Grecia*, n.º 50, 1 de noviembre de 1920 (Sánchez Saornil, 2020a: 182).

estalla la guerra. Utiliza para indicarlo en el poema una imagen muy gráfica: «a la luna subió el grito del pueblo ibero» (15). Narra entonces el fusilamiento de María Silva a quien vuelve a referirse como «carne dolida del pueblo» y a quien promete que ese mismo pueblo la vengará (19).

Obsérvese la relevancia que la luna tiene en la poesía de Lucía Sánchez Saornil, una luna que se convierte en símbolo de los distintos momentos, modos y corrientes literarias por las que la poeta transita desde sus inicios: a la luna enamorada de la poesía modernista la sustituye la luna suicida del ultraísmo, para terminar en esta luna guerrillera, que se convierte en símbolo del pueblo español en lucha, y en símbolo también de nuevo de la textualización, de la reescritura que de sí misma hace Lucía Sánchez Saornil como poeta durante la guerra civil.

Bibliografía citada

- ANDERSON, A. A. (2001), «Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta», *Salina: revista de lletres*, 15, pp. 195-202.
- BERGMAN, E. L. (1995), «La mujer petrarquista. Hollines y peces. Poética renacentista a través de la óptica de Sor Juana», en I. M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthorpos, II, pp. 145-158.
- CAPDEVILLA-ARGÜELLES, N. (2008), «Lucía Sánchez Saornil. Acracia poética y política», *Autoras inciertas; voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, Horas y Horas, 2008, pp. 141-184.
- CELMA VALERO, M. P. (2005), «Lucía Sánchez Saornil: una voz “Ultra”, más allá de su condición femenina», en J. San José Lera (coord.), *Praestans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 263-278.
- CIRLOT, J. E. (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- ESTABLIER, H. (2009), «Florinda perdió su flor. La leyenda de la Cava, el teatro neoclásico y la tragedia de María Rosa Gálvez de Cabrera», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXV, pp. 195-219.
- GALA, C. (2012), «Desplazamientos nómadas: la poesía de Lucía S. Saornil», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 36 (2), pp. 315-333.
- GRIMAL, P. (1989), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- JIMÉNEZ, J. R. (2009), *Laberinto (1910-1911)*, pról. E. Pallarés y Túa Blesa, Madrid, Visor.
- JIMÉNEZ, J. R. (2017), *Historias*. ed. R. Fernández Berrocal, Sevilla, Vandalia, Fundación José Manuel Lara.
- LECOINTRE, M. (2014), «Lucía Sánchez Saornil ou l'écriture travestie», en A. Allaire y D. Leclercq (coords.), *Afinidades electivas: El poeta-ísla y las poéticas*

- homoeróticas*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, pp. 101-116.
- LITVAK, L. (2013), «Las flores en el modernismo hispánico», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 1, pp. 134-159.
- MANGINI, S. (2001), *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- MARTÍN CASAMITJANA, R. M. (1996), «Introducción», en L. Sánchez Saornil, *Poesía*, Valencia, Pretextos e Instituto Valenciano de Arte Moderno, pp. 5-28.
- MONTSENY, F. (1951), *María Silva la libertaria*, Toulouse, E.D. Universo.
- NAVAS OCAÑA, I. (2011), *Poesía eres tú... pero yo no quiero ser poesía*, Madrid, Visor.
- NAVAS OCAÑA, I. (2022), «¿Si la luna estará enamorada?: cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil», en H. Establier Pérez (ed.), *Cuerpos y sensualidad en la poesía española contemporánea escrita por las mujeres (1900-1968)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- NAVAS OCAÑA, I. (2023), «El seudónimo masculino en las escritoras de la Edad de Plata: Lucía Sánchez Saornil vs. Luciano de San-Saor», en prensa.
- PÉREZ BORRAJO, A. y LAGOS RODRÍGUEZ, E. (2020), «La Gran Vía: Nuevas aproximaciones a la zarzuela desde los estudios de género», *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, 1, pp. 14-35.
- PLAZA AGUDO, I. (2019), «Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil», *Revista de escritoras ibéricas*, 7, pp. 25-54.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (1996), *Poesía*, ed. Rosa María Martín Casamitjana, Valencia, Pretextos e Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (2020a), *Corcel de fuego*, ed. Nuria Capdevila-Argüelles, Madrid, Torremozas.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (2020b), *Romancero de Mujeres Libres*, Madrid, CGT.
- SARABIA, R. (1987), «Darío y Lugones: dos visiones modernistas de Pierrot», *Latin American Theatre Review*, 21, pp. 75-83.

