

## MODELOS DE IDENTIDAD FEMENINA ENTRE LA VANGUARDIA Y EL COMPROMISO EN LA POESÍA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL<sup>1</sup>

INMACULADA PLAZA-AGUDO

*Grupo de investigación InGenArTe*  
inmaplazaagudo@gmail.com

**RESUMEN:** En el presente ensayo se aborda el estudio de la poesía de Lucía Sánchez Saornil en el periodo comprendido entre 1900 y 1939 desde el punto de vista de los modelos de identidad femenina identificables en su creación. Se explora, así, cómo, en un momento de importantes cambios y transformaciones en los roles de género, tanto en su poesía modernista y vanguardista de juventud como en los textos escritos durante la Guerra Civil (fundamentalmente en el *Romancero de Mujeres Libres*), la autora llevó a cabo una crítica a los estereotipos sobre las mujeres transmitidos por la tradición literaria, al tiempo que proponía nuevas imágenes de feminidad más acordes a los nuevos tiempos. Se busca, en última instancia, visibilizar el importante papel de Lucía Sánchez Saornil en la lucha por una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres.

**PALABRAS CLAVE:** Lucía Sánchez Saornil, modelos de identidad femenina, poesía de autoría femenina, roles de género, Vanguardias literarias, España, Siglo XX.

---

<sup>1</sup>Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación “Escrituras, imágenes y testimonio en las autoras hispánicas contemporáneas. II. Mitos e identidades” (Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PGC2018-097453-B-100).

## FEMALE IDENTITY MODELS BETWEEN AVANT-GARDE AND COMMITEMENT IN LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL'S POETRY

**ABSTRACT:** In this essay we analyze the female identity models which can be identified in Lucía Sánchez Saornil's poetry, written in the period between 1900 and 1939. In a moment of key changes and transformations in gender roles, we intend to explore how the author carried out a critique of traditional women's stereotypes, not only in her youth modernist and avant-garde poetry but also in the texts she wrote during Civil War (mainly in *Romancero de Mujeres Libres*); while, she was proposing new female identity images in tune to the new times. Finally, our aim is to bring visibility to the outstanding role Lucía Sánchez Saornil played in the struggle for real and effective equality between women and men..

**KEY WORDS:** Lucía Sánchez Saornil, female identity models, female authors' poetry, gender roles, Literary Avant-Garde, Spain, Twentieth Century.

Entre los meses de septiembre y octubre del año 1935, salieron a la luz cinco artículos firmados por Lucía Sánchez Saornil (1895-1970) en uno de los principales medios del anarcosindicalismo español, *Solidaridad Obrera*. En estos escritos, publicados bajo el título “La cuestión femenina en nuestros medios”, la poeta y activista anarquista denunciaba las desigualdades existentes en el movimiento anarcosindicalista y demandaba un cambio en el seno del mismo que pasase por una adecuada comprensión de la situación de opresión de las mujeres y una incorporación de las mismas en igualdad de condiciones con sus compañeros varones. El 8 de noviembre de ese mismo año, publicó un nuevo artículo, “Resumen al margen de la cuestión femenina para el compañero M. R. Vázquez”, en el que respondía al escrito de un compañero de militancia y fijaba su propósito de contribuir a un cambio en la mentalidad femenina. Planteaba, así, la necesidad de una politización de las mujeres, que pasaba no tanto por organizarlas en sindicatos, como por ponerlas en situación de “compre-

der la necesidad de esta organización” (*apud* Nash, 1976: 62). Terminaba anunciando la creación de una organización que respondiera a este propósito: la asociación Mujeres Libres, fundada en abril de 1936 y cuyo núcleo original, además de la propia escritora, lo conformaban la doctora Amparo Poch y Gascón y la periodista Mercedes Comaposada (Nash, 2018: 129). Se creó, además, una revista homónima, a través de la cual difundían su programa e ideas.

En los años que median entre el surgimiento de Mujeres Libres y el final de la Guerra Civil, Lucía Sánchez Saornil seguirá publicando textos de carácter político y feminista en diversos medios de prensa, lo que la convierte en una de las principales referentes del pensamiento feminista español del primer tercio del siglo XX (Capdevila-Argüelles, 2008: 25). Sin embargo, mucho antes de iniciarse en el activismo anarquista, había desarrollado ya una intensa carrera como poeta, de forma que, aunque no publicó ningún poemario, sí tuvo una activa participación en las principales revistas del vanguardismo español (*Los Quijotes, Cervantes, Grecia, Ultra, Plural*, etc.), en las que —generalmente, bajo el seudónimo de *Luciano de San-Saor*— aparecieron poemas suyos durante las décadas diez y veinte. Posteriormente, en el año 1937, en pleno conflicto bélico, saldrá a la luz el único poemario que publicó en vida, *Romancero de Mujeres Libres* (Martín Casamitjana, 1996)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Los principales datos biográficos que tenemos de Lucía Sánchez Saornil han sido aportados por Rosa María Martín Casamitjana, editora de la única edición existente actualmente de su poesía (1996), y por Antonia Fontanillas Borràs, autora en colaboración con Pau Martínez Muñoz de una antología de los artículos de la escritora aparecidos en la prensa anarquista en los años treinta. Lucía Sánchez Saornil nació en Madrid en el seno de una familia trabajadora y quedó pronto huérfana de madre, lo que determinó que, desde muy pequeña, tuviera que asumir el cuidado de una hermana menor. Realizó estudios de pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y, desde el año 1916, trabajó en la Compañía Telefónica. Según los datos y testimonios consultados por Martín Casamitjana (1992) y Fontanilla Borràs (en colaboración con Martínez Muñoz) (2014), Sánchez Saornil comenzó a militar en el anarquismo en el año 1931, fecha en la que tuvo lugar una huelga nacional de teléfonos. A partir de ese momento, empezó también su colaboración con diversos órganos y revistas del anarcosindicalismo español. Durante la Guerra Civil, tras unos primeros meses en Madrid, vivió en Valencia y Barcelona. En la primera de estas dos

En el presente artículo, partiendo del papel clave que las imágenes transmitidas a través de las artes tienen “en la construcción de la identidad colectiva” (Vilches-de Frutos/ Nieva-de la Paz, 2012: 22), nos proponemos abordar la producción poética de Lucía Sánchez Saornil desde el punto de vista de los modelos de identidad femenina que plantea. En ella es evidente un claro deseo de transgredir los estereotipos que tradicionalmente han pesado sobre la poesía de autoría femenina (Plaza-Agudo, 2012), al tiempo que, en muchos de sus poemas, se subvierten las imágenes femeninas habituales en la poesía escrita por varones, en la que generalmente las mujeres aparecen como musas y objetos de deseo (Benegas, 2017: 24; Rosal Nadales, 2010: 100). Veremos, además, que existe una continuidad entre los modelos planteados en su creación poética de juventud, de índole modernista y vanguardista, y los propuestos en el periodo de madurez, en plena Guerra Civil, fundamentalmente en su libro *Romancero de Mujeres Libres*. No dejaremos, por lo demás, de lado el estudio de algunos de los artículos que la autora publicó en la prensa anarquista, en la medida en que el artículo periodístico es un género idóneo que posibilita, tal y como señala Vilches-de Frutos, el acceso “a círculos más amplios y dispares” y el tratamiento de “temas de ética política” (Vilches-de Frutos, 2018: 93, 94). El objetivo último de nuestro análisis es mostrar la vigencia y la coherencia temática que existe entre el pensamiento y la creación poética de una escritora que buscó contribuir, tanto a través de su obra poética y periodística como a través de su militancia política, a una igualdad de género real y efectiva en un momento clave en la historia de nuestro país.

---

ciudades, conoció a América Barroso, con la que convivió hasta su muerte. Aunque existen testimonios encontrados sobre la naturaleza del vínculo que unía a las dos mujeres, fue supuestamente su compañera sentimental. Tras la ocupación de Barcelona por las tropas franquistas, Lucía Sánchez Saornil se tuvo que marchar al exilio en Francia, país en el que permaneció varios años. Aunque no está clara la fecha de regreso a España, parece ser que volvió en la primera mitad de la década de los cuarenta y que se acabó instalando, junto con América Barroso, en Valencia, ciudad en la que moriría en el año 1970. Durante estos años, siguió escribiendo poemas, que no llegó a publicar nunca.

## 1. Las transformaciones en los roles de género (1900-1936)

Nacida a finales del siglo XIX, Lucía Sánchez Saornil desarrolló su carrera literaria y su activismo feminista y anarquista en el primer tercio del siglo XX, momento de importantes cambios, especialmente en lo que se refiere a la situación social de las mujeres, que poco a poco se iban alejando del ideal tradicional del “ángel del hogar” y asumiendo nuevos roles en la esfera pública, que las acercaban al denominado modelo de la nueva “mujer moderna” (Nieva-de la Paz, 2009: 11). Tres son, en este sentido, los hitos que definen la progresiva apropiación de un espacio hasta ese momento vedado: la entrada a los niveles superiores de educación; el acceso a nuevos sectores profesionales; y la incorporación a la vida política (Capel, 1986; Fagoaga, 1985; Flecha, 1996; Nash, 1983). Paulatinamente, se fue produciendo, además, una liberación en las costumbres de las mujeres españolas, que, tanto en su vida pública como privada, adoptaban comportamientos más desenfadados y libres, tal y como se puede apreciar en las manifestaciones artísticas y literarias de la época (Ena Bordonada, 2012) y, a la vez, en la publicidad (Plaza-Agudo, 2011). Cambió su modo de vestir, la manera de configurar y vivir el amor y las relaciones sexuales, su forma de moverse por el espacio urbano, etc. (Luengo López, 2008; Mangini, 2001).

Estos cambios determinaron que poco a poco se fuera normalizando un nuevo modelo de mujer, que reivindicaba para sí nuevos derechos y espacios y que tomaba clara conciencia de las desigualdades de género existentes todavía en un momento de transición y de incipientes transformaciones. Como consecuencia, se produjo un importante auge del asociacionismo femenino y se crearon organizaciones, que, con finalidades y orientaciones diversas, tenían como foco prioritario la atención a las necesidades y los derechos de las mujeres. Así, junto a algunas asociaciones de una orientación católica y conservadora, encontramos otras que, aunque desde presupuestos diversos, tenían en la igualdad de derechos y la emancipación femenina sus prioridades centrales. Tal es el caso de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (ANME), de la Unión de Mujeres de España (UME) o de la Asociación Femenina de Educación Cívica (AFEC) (Scanlon, 1986; Fagoaga, 1985). A estas organizaciones, hay que

sumar otras que, con un tinte más marcadamente político, se fundaron en la década de los treinta y que jugaron un papel destacado en la organización y politización de las mujeres durante la Guerra Civil. Entre ellas, sobresalen la Agrupación de Mujeres Antifascistas (AMA), que, creada en el año 1933, agrupaba fundamentalmente a mujeres comunistas, pero también socialistas y republicanas; y la asociación Mujeres Libres, que, de índole anarquista, se fundó en la primavera de 1936 (Nash, 2018: 127).

En este contexto de cambios y transformaciones en los roles de género, se produjo una excepcional incorporación de mujeres en el ámbito literario, de manera que, durante estos años, iniciaron y desarrollaron su carrera profesional un número considerable de escritoras, cuya producción literaria ha empezado a ser rescatada y reconocida en las últimas décadas (Ena Bordonada, 1990; Nieva-de la Paz, 1993; Plaza-Agudo, 2015). Pertenecientes a diversos grupos generacionales y cultivadoras de distintos géneros literarios —teatro, narrativa, poesía, ensayo, etc.—, las autoras del primer tercio del siglo XX se adhirieron a las principales corrientes estéticas identificables en la creación literaria del periodo, al tiempo que contribuyeron a la renovación de los lenguajes expresivos, en consonancia con las tendencias vanguardistas que caracterizan la literatura de la llamada Edad de Plata. En su producción literaria, estas autoras plasmaron, por lo demás, la complejidad que entrañaban los cambios y transformaciones que estaban viviendo y buscaron reflejar las distintas problemáticas a las que tanto sus contemporáneas como ellas se debían enfrentar en su vida pública y privada (Nieva-de la Paz, 2018: 41-61). A través de los modelos de identidad femenina que plantearon en sus obras, llevaron, así, a cabo una reflexión sobre qué implicaba ser mujer en las primeras décadas del siglo XX, al tiempo que cuestionaban las imágenes femeninas legadas por una tradición de índole androcéntrica<sup>3</sup>.

En el caso concreto de la poesía, hay que tener en cuenta que este fue un género que practicaron con asiduidad las escritoras de la época, pues, a diferencia de otros —como el teatro— con una mayor imbricación

<sup>3</sup> Sobre la incorporación de las mujeres en el ámbito del pensamiento, véase Celma Valero (2001).

en la estructura empresarial, su propia naturaleza permite el cultivo en la intimidad y es fácilmente accesible en prácticamente cualquier circunstancia<sup>4</sup>. Debido a ello, el análisis desde un punto de vista temático de la creación poética de las autoras nos permite indagar en el proceso de construcción de la subjetividad femenina en el periodo, en la medida en que en sus poemas nos ofrecen un testimonio directo de cómo vivieron en su intimidad el proceso de cambios que se estaba produciendo. En ellos conviven, así, modelos de feminidad transgresores con otros que se pliegan a una imagen tradicional, lo que es propio de un momento de transición, tal y como se puede observar a partir del tratamiento de una serie de temas, que, aunque directamente imbricados en la esfera privada —de los afectos y deseos—, están condicionados por las transformaciones en la esfera pública: el amor y las relaciones de pareja; los vínculos materno-filiales; la labor creadora; la expresión del deseo de libertad, etc. (Plaza-Agudo, 2015).

## 2. Una mujer en las filas del vanguardismo español

En este contexto de progresiva incorporación de las escritoras a la esfera pública, inició y desarrolló su carrera literaria Lucía Sánchez Saornil, que ha pasado a la posteridad como la única mujer que publicó activamente en las principales revistas del primer vanguardismo español, concretamente del Ultraísmo. Entre el año 1916, en que aparece su primer poema en *Los Quijotes*<sup>5</sup>, y el año 1929, en que publica dos textos en la revista *Manantial* —y se cierra la que podemos considerar su etapa vanguardista—, salieron a la luz más de cincuenta poemas suyos en revistas como *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Tableros o Plural* (Martín Casamitjana, 1996). Con todo y pese a esta activa participación en los medios escritos, no parece haber tomado parte en las tertulias y principales actos del Ultraísmo —muy sig-

<sup>4</sup> En Plaza-Agudo (2015), se puede localizar una relación de libros poéticos escritos por más de sesenta autoras y publicados en el periodo comprendido entre 1900 y 1936.

<sup>5</sup> Publicada entre 1915 y 1918, la revista *Los Quijotes* fue fundada y dirigida por el impresor Emilio G. Linera y se considera un precedente de las revistas ultraístas (Anderson, 2017: 196-198).

nificativamente en el Manifiesto Ultraísta<sup>6</sup>—, si bien sí tuvo relación con los integrantes del grupo, tal y como se puede apreciar, entre otros, por las dedicatorias de algunos de los poemas de la escritora a personajes en la órbita del movimiento ultraísta como: Emilio G. Linera (“Sinfonías agresivas”, *Los Quijotes*, 1918); Rafael Cansinos-Assens (“Letanías de amor y de dolor”, *Cervantes*, 1919); Isaac del Vando-Villar<sup>7</sup> (“Breviario lírico”, *Grecia*, 1919); Eugenio Montes<sup>8</sup> (“Es en vano”, *Grecia*, 1920) y Norah Borges<sup>9</sup> (“Camino del arco-iris”, *Ultra*, 1921)<sup>10</sup>.

Además de colaborar en las principales revistas del Ultraísmo, en 1930 y 1931 Lucía Sánchez Saornil publicó tres artículos en prosa, bajo el seudónimo de Luciano de San-Saor, en *La Gaceta Literaria*. Se trata de tres textos de carácter autobiográfico, en los que reflexiona sobre cuestiones de índole literaria y que nos dan la pauta para entender algunas claves que podemos identificar en su obra poética de juventud, lo que es especialmente relevante en el caso de una autora, que, a diferencia de muchas de sus colegas escritoras, no dejó testimonio directo y escrito sobre el surgimiento de su vocación<sup>11</sup>. Desde este punto de vista, sin duda, el texto más rele-

<sup>6</sup> Tras publicarse en algunos periódicos generalistas, el Manifiesto Ultraísta apareció bajo el título “Ultra. Un manifiesto de la juventud literaria” en la revista *Cervantes* en el año 1919 (Anderson, 2017: 372-376). Los firmantes del mismo eran todos hombres.

<sup>7</sup> Isaac del Vando-Villar (1890-1963) fue un poeta ultraísta, fundador y director de las revistas *Grecia* y *Tableros* (Anderson, 2017: 118-119).

<sup>8</sup> Eugenio Montes (1897-1982) fue un escritor ultraísta que era miembro de la tertulia de El Colonial y que colaboró en algunas revistas del movimiento vanguardista, como *Cervantes* o *Grecia* (Anderson, 2017: 115).

<sup>9</sup> Aunque argentina, Norah Borges es una figura clave del vanguardismo español. Durante su estancia en España (1918-1921; 1923-1924), entró en contacto con los principales integrantes del Ultraísmo y colaboró activamente, con sus ilustraciones, en revistas como *Grecia* (Quance, 2009).

<sup>10</sup> Otro testimonio lo podemos encontrar en la obra de Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, en la que se relata un episodio en el que están involucrados el poeta vanguardista César A. Comet y la escritora. Parece ser que este acudió a su casa con la intención de cortejarla (Cansinos-Assens, 1982: 261-262). Posteriormente, Comet dedicaría a Sánchez Saornil el poema “Bengala festiva” (*Grecia*, 1920) (Martín Casamitjana, 1996: 10-11).

<sup>11</sup> El cultivo del género autobiográfico es común entre las escritoras españolas activas

vante es “El autor y el lector frente al libro”, en el que la escritora recuerda, desde una perspectiva llena de nostalgia, su pasión juvenil por los libros en una época marcada por la escasez económica: “Teníamos pocos años, poquísimo dinero y un ardor literario insaciable. Nuestra exigua biblioteca iba emergiendo lentamente, volumen a volumen [...]” (San-Saor, 1931: 14). La visión que se ofrece de la literatura está teñida de romanticismo e idealismo, de tal manera que la escritora considera que “un libro puede empujarnos violentamente del otro lado de las cosas, y encontrarnos de pronto con una fórmula nueva de vida” (*ibidem*: 14). Termina el artículo haciendo referencia al vínculo que se establece entre el autor y los lectores, que son los encargados de dar vida y transformar las criaturas salidas de la imaginación de su creador.

Este poder transformador de los libros es también destacado en “Notas de un sedentario”, artículo en el que la escritora se dibuja como una viajera sedentaria que, a través de los libros —y, por tanto, de la imaginación—, puede visitar cualquier lugar del mundo. Al mismo tiempo, a diferencia de otras poetisas contemporáneas que hicieron del viaje una enseñanza de su poesía —como Concha Méndez—, manifiesta su miedo a los espacios desconocidos, a las “ciudades titánicas”, en las que podrá eventualmente perderse, frente a la sensación de seguridad y confort que le reporta la vida en su propio país (San-Saor, 1930a: 12). Aunque resulta, sin duda, sorprendente que una poeta que adoptó posturas transgresoras tanto en su vida como en su literatura ofrezca esta perspectiva un tanto negativa de la idea del viaje, no podemos dejar de tener en cuenta el origen humilde y trabajador de Lucía Sánchez Saornil, que, en un momento en que viajar era un lujo de las clases sociales más privilegiadas, prefiere adoptar una postura realista y conformarse con el viaje a través del sueño, como, por otra parte, harán otras poetisas coetáneas (Plaza-Agudo, 2015: 180).

En “Telescopio invertido”, Sánchez Saornil anuncia, de algún modo, el giro que se produce en su trayectoria en la década de los treinta.

en el primer tercio del siglo XX. Muchas de estas autoras publicaron, así, en su exilio textos de carácter autobiográfico, en los que ofrecen, entre otros, testimonio sobre su experiencia (social, política y cultural) como profesionales activas en el periodo de preguerra (Nieva-de la Paz, 2018; Plaza-Agudo, 2015).

La autora pone, así, el foco en la imagen del patio de una casa “*distinguida*”, al que solo desembocan las cocinas y que es mirado desde la terraza a través de un telescopio metafórico. El patio se dibuja como un espacio cerrado y agobiante, del que sus habitantes, los criados y demás trabajadores de una gran casa, no pueden salir. Estos seres humanos acaban, pues, “obcecados y turbios de tanto girar dentro de sí mismos, de tanto tropezarse contra las propias paredes” (San-Saor, 1930b: 7), y se convierten en símbolo de muchos de los habitantes de la urbe moderna, que, pertenecientes a las clases más humildes, viven en condiciones de vida alienantes y de las que les resulta imposible escapar. La deshumanización de las ciudades es, por otro lado, un tema frecuente en la poesía de la escritora, que indaga en muchos poemas en los efectos perniciosos de la vida urbana en los ciudadanos y ciudadanas.

Finalmente, a la hora de analizar la poesía de juventud de Lucía Sánchez Saornil, hay que tener en cuenta que, aunque sus poemas se publicaron en revistas en la órbita del Ultraísmo, no todos responden a una estética vanguardista. Al igual que muchos/as de sus coetáneos/as, al comienzo de su carrera, la autora escribió poemas de carácter modernista, en los que podemos identificar muchos de los tópicos característicos, como la presencia de “lo fatal y lo satánico, paisajes otoñales y de ocaso, jardines exóticos, lo pagano, etc.” (Plaza-Agudo, 2011: 199). Una lectura detenida revela, sin embargo, la presencia de imágenes subversivas, que anticipan el deseo de transgresión y ruptura que caracteriza a las Vanguardias, cuyo influjo empieza a ser ya totalmente evidente en los textos que la escritora publica a partir de 1919. Desde ese momento, aunque no desaparecen del todo las imágenes y motivos modernistas, podemos identificar algunos de los rasgos caracterizadores del Ultraísmo. Desde un punto de vista técnico, son habituales el uso del verso libre; la aparición del poema en prosa; los juegos con los signos de puntuación y con la disposición de los versos; el empleo de las mayúsculas; la eliminación de los conectores; la yuxtaposición de imágenes que se superponen y la puesta en marcha de metáforas sorprendentes, entre otros. Desde el punto de vista temático, se produce una diversificación de los temas, de manera que el amor romántico deja de ocupar el lugar hegemónico que tenía en los primeros poemas modernistas y se empieza a tratar desde nuevos enfoques. Al mismo tiempo, poco

a poco, se incorporan múltiples referencias a los nuevos elementos de la modernidad (a medios de transporte, como el tren, el automóvil y el avión; a los nuevos inventos, como el cine y el telégrafo; al mundo urbano y sus habitantes, las fábricas, etc.), que se convierten en símbolo del deseo de adhesión a la nueva estética.

## 2.1. Deconstruyendo las imágenes tradicionales de la feminidad

Al leer y analizar la poesía de Lucía Sánchez Saornil, una cuestión que ha llamado la atención de la crítica tiene que ver con el carácter dialógico de sus primeros textos poéticos, de manera que, en muchos de ellos, asistimos a una especie de teatralización de un diálogo amoroso en el que el objeto de deseo es siempre femenino y aparece caracterizado con los atributos propios de la amada modernista (bella, lánguida y etérea o *femme fatale*) (Celma Valero, 2005: 268), al tiempo que es perceptible una mirada masculina, que podemos rastrear también en otras autoras que se movían en la órbita del Modernismo, como Elisabeth Mulder. En el caso de Sánchez Saornil, se trata de una cuestión que provoca cierto desconcierto ya que, salvo en algunos poemas, el yo poético no aparece claramente identificado como masculino, lo que conlleva necesariamente un planteamiento sobre la naturaleza heterosexual u homosexual del amor tematizado en los textos, cuestión que tiene todavía un alcance mayor si tenemos en cuenta el seudónimo empleado por la escritora en estos poemas (Luciano de San-Saor) y si los leemos en clave autobiográfica en conexión con su propia orientación sexual. Un ejemplo evidente de este fenómeno lo encontramos en “Armonías del ocaso (Madrigal de los besos)” (*Los Quijotes*, 1917), poema en el que la amada aparece como un ser pasivo que espera “tras los cristales”, mientras el yo poético rememora los besos y añora la llegada de la unión matrimonial de los dos sujetos:

Blanca novia primavera  
¿Cuándo será la quimera  
de nuestro día nupcial...  
cuándo en divinos excesos,

nos hará un himno triunfal  
la música de tus besos? (Sánchez Saornil, 1996: 41-42)<sup>12</sup>

Más allá de la anécdota concreta que está detrás de este y otros poemas con un planteamiento similar, resulta relevante el juego de espejos que la autora propone a los/as lectores/as, pues son varias las explicaciones que se pueden encontrar a la utilización de un sujeto poético femenino como objeto de deseo, ninguna de las cuales es complemente concluyente en sí misma. Para Anderson (2001: 197), la impostación de una mirada masculina hacia un tú femenino tiene que ver con la asimilación que la autora hace de la estética modernista y de los temas y perspectivas que ha aprendido en los autores que ha leído —la mayoría, varones—. Al mismo tiempo, considera que es una opción perfectamente coherente con el empleo de un seudónimo masculino. La indefinición genérica del yo poético nos permite, sin embargo, ir más allá y plantear la posibilidad de que esta sea intencionada, de manera que podemos pensar que la duda acerca de la naturaleza del vínculo entre sujeto y objeto es buscada a propósito por la propia Sánchez Saornil para hablar en clave de un amor de orientación homosexual entre mujeres, que, dado su carácter socialmente reprochable hace cien años, debía ser vivido y expresado de una forma oculta e íntima. La ambigüedad en la que se mueve el yo poético resulta, así, altamente transgresora y está en clara consonancia con la deconstrucción de los roles de género en el amor y las relaciones pareja que la autora nos propone en muchos de sus textos poéticos<sup>13</sup>. Para ello, el seudónimo masculino, una forma de travestismo literario, le confiere una mayor libertad a la hora de tratar los temas, pues le permite hacerlo sin enfrentarse a las suspicacias que todavía en aquel entonces despertaban las obras de autoría femenina y las escritoras en sí mismas.

<sup>12</sup> A lo largo del ensayo, citaremos los poemas de Lucía Sánchez Saornil por la edición de Martín Casamitjana en 1996. Nos basamos también en ella a la hora de indicar la procedencia y fecha de los textos.

<sup>13</sup> Esta ambigüedad en la definición genérica de los sujetos en la poesía amorosa la ha identificado Gómez Garrido (2013) también en poemas de otras autoras contemporáneas de Sánchez Saornil, como Ana María Martínez Sagi o Carmen Conde.

Desde este punto de vista, uno de los temas que le interesa explorar a la escritora en sus primeros poemas es el del amor como un vínculo en el que se pone de manifiesto la diferente socialización de mujeres y hombres. En este sentido, uno de los textos más interesantes es “Romanza dolorosa” (*Cervantes*, 1919), que se plantea como el intento de diálogo de un sujeto femenino, que recuerda con pasión y vehemencia un antiguo encuentro amoroso y que declara su amor a un sujeto masculino, que responde, sin embargo, con silencio e indiferencia: “Y aún.— Aquella risa/ loca que, tantas veces,/ partían los suspiros/ y los besos... ¿Me quieres?...—// Él tiene la mirada/ perdida sobre el césped.// Ella suspira aún quedo/ —era un mayo como éste...—” (Sánchez Saornil, 1996: 61). En esta escena galante situada en una naturaleza idealizada, se pone el foco en la incomunicación que subyace a una relación amorosa en la que cada uno de los dos sujetos muestra diferentes grados de implicación e interés, lo que está principalmente motivado por la educación recibida: para las mujeres, el amor se presenta como una meta y un destino en sí mismo, mientras que, en el caso de los hombres, el significado que le otorgan es muy distinto, en la medida en que han sido educados en la idea de la esfera pública como su ámbito de realización.

Debido a esta socialización en intereses diversos, el amor se presenta como un vínculo imposible, de manera que, en “Poema” (*Grecia*, 1919), el yo poético adopta una postura escéptica y advierte a dos sujetos —identificados a través de los pronombres “él” y “ella”— de la imposibilidad de su encuentro amoroso. Cada uno de ellos aparece, así, asociado a un corcel —de fuego el de él; de sombras el de ella—, al tiempo que son dibujados como seres condenados a no encontrarse: como en una especie de escena circense, la mirada fija de ella persigue metafóricamente, dibujando círculos, a un él en movimiento, al que no podrá alcanzar nunca. Se consume, de este modo, una tragedia repetida a lo largo de los siglos:

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?  
No enciendas tu lámpara; si te sientas a esperarle, él, no llegará nunca.  
(Sánchez Saornil, 1996: 76)

En este poema se muestra cómo la espera marca al sujeto femenino, a la vez que se adopta una perspectiva crítica que busca deconstruir los tradicionales roles de género. La voz poética manifiesta el absurdo de que “ella” se arregle y se adorne con joyas —“broche de plata” y “collares”—, que se convierten en símbolo de la sumisión y dependencia de las mujeres en las relaciones de pareja, tal y como podemos ver también en “El madrigal de tus sortijas”, prosa poética publicada en *Grecia* en 1919. En ella, el yo poético se dirige a un tú femenino representado por sus manos, que aparecen “como cercenadas en las muñecas por dos finas pulseras de oro!” (Sánchez Saornil, 1996: 57). Las pulseras y las sortijas que pueblan los dedos del tú se dibujan, así, como las cadenas que lo esclavizan, especialmente uno de los anillos que porta dos corazones rojos sangrantes, y otro anillo “leve”, como un “hilo de oro”, que nos remite inmediatamente a la alianza matrimonial. Cada una de estas dos sortijas adquiriría un significado diferente: la primera de ellas representaría el amor truncado; la segunda el matrimonio, que nace ya manchado por la sangre de un amor roto. La portadora de las joyas se presenta, de este modo, como una virgen condenada al sacrificio de lo que parece un matrimonio sin verdadero amor (Celma Valero, 2007: 36):

Eran, en la sombra de tu falda, como las manos trucas de una virgen antigua dispuestas sobre un altar negro para no sabemos que horrendo sacrificio.  
Y, como una ofrenda trágica, sangraban en tu anular los corazones de tu sortija. (Sánchez Saornil, 1996: 57)

Anticipándose a algunas de las ideas que defendería en sus publicaciones en la prensa anarquista en la década de los treinta, Lucía Sánchez Saornil realiza una crítica velada al matrimonio como una institución que impide la libertad y la plena realización de las mujeres, en la medida en que, como consecuencia de la desigualdad de roles en el seno del mismo, supone, para ellas, una forma de esclavitud, tal y como representan las joyas que cercenan simbólicamente las manos y los dedos del sujeto femenino<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> La crítica al matrimonio que realiza Sánchez Saornil en este texto es coincidente con la llevada a cabo por Margarita Nelken en su ensayo del año 1919, *La condición*

En el “Poema de la vida” (*Grecia*, 1920), la escritora volverá a insistir en la misma idea, partiendo, en este caso, de una referencia mitológica: la de Ariadna, abandonada por Teseo después de haberle dado el hilo para salir del Laberinto del Minotauro. En el poema de Lucía Sánchez Saornil, no es, sin embargo, Teseo quien está encerrado, sino un sujeto poético femenino, que, como una novia, ha entrado en él vestida “cándidamente de blanco” y que toma la voz para lamentar su falta de libertad y su incapacidad para encontrar la salida. El hilo que la podría conducir hasta el final se transforma, así, poco a poco en un collar “largo y flexible” que no solo rodea su garganta, sino también sus senos, sus pies y sus brazos. Nuevamente, una joya se presenta como castradora de la libertad de un sujeto femenino, que adquiere un carácter universal, pues, en su condición de mujer recluida en un espacio cerrado, se convierte en arquetipo y representación de la gran mayoría de mujeres del primer tercio del siglo XX, para quienes el matrimonio se presentaba como un destino ineludible y cuya vida estaba limitada a las cuatro paredes del hogar, en el que solo podían desarrollarse en su doble papel de madres y esposas<sup>15</sup>:

Ay, el collar fatalmente  
abraza mis pies!  
sólo me queda  
este paso, tardo y beodo,  
para seguir de lejos  
estas danzas rítmicas  
mientras mis manos torpes  
aún continúan  
enhebrando perlas en mi collar.  
(Sánchez Saornil, 1996: 83-84)

*social de la mujer en España*. En él, presenta el matrimonio como una institución alienante para las mujeres, que, ante la falta de una educación y de expectativas laborales, lo veían como la única vía para lograr la supervivencia económica (Plaza-Agudo, 2015: 84-85).

<sup>15</sup> Aunque las referencias suelen ser, por lo general, metafóricas y veladas, las poetisas del primer tercio del siglo XX recurrirán con cierta frecuencia a la mitología para explorar diversas cuestiones relacionadas con la conformación de su identidad, especialmente con los roles en las relaciones de pareja. Sienten, en este sentido, especial predilección por los grandes personajes femeninos abandonados, como Dido, Penélope o Ariadna (Plaza-Agudo, 2011 y 2015).



Como hemos podido ver, en sus primeros poemas, todavía muy influidos por la estética modernista, Lucía Sánchez Saornil adopta una postura crítica ante la configuración que primaba en la época sobre el amor y las relaciones de pareja. Denuncia el hecho de que se limite el destino de las mujeres al matrimonio, que se presenta como una institución opresora y limitadora de sus anhelos y deseos de realización. Desde este punto de vista, hay, en todos estos textos, una mirada que empatiza con el sufrimiento y el dolor de unos sujetos femeninos que se presentan como víctimas de una sociedad patriarcal. Así, por ejemplo, en “Balada de las viudas” (Cervantes, 1919), el foco se pone en las viudas, que se presentan como “tristes de un lejano goce” (Sánchez Saornil, 1996: 62), enfatizándose su soledad sexual, de manera que son abundantes las referencias al deseo reprimido de estas mujeres como consecuencia de la muerte de sus maridos. Se trata, en este sentido, de un poema transgresor en la medida en que se visibiliza el deseo sexual femenino, tema que, aunque todavía tabú, trataron algunas de las poetisas activas en el primer tercio del siglo XX, como Concha Méndez o Margarita Ferreras (Plaza-Agudo, 2015: 116-130).

## 2.2. En busca de una nueva voz propia

A medida que se va haciendo más perceptible el influjo del Ultraísmo —y de las vanguardias en general— en la poesía de Lucía Sánchez Saornil, el amor deja de ocupar un lugar preponderante en sus poemas y encontramos nuevos enfoques que reflejan el proceso de búsqueda de una nueva voz poética propia, que ansía situarse en el aquí y ahora de la nueva modernidad y que se adhiere al deseo de ruptura con el pasado y con la tradición. En algunos de estos textos el tono es, con todo, elegíaco, en la medida en que no hay un rechazo absoluto de la estética anterior, sino simplemente una constatación de los que ahora se consideran los nuevos modelos y expectativas vitales y literarios. Tal y como se refleja en “Elegía interior” (Grecia, 1919), poco a poco los sentimientos exaltados van desapareciendo, de manera que, partiendo de una metáfora amorosa —la del final de una relación—, encontramos en este texto una serie de imágenes que remiten finalmente a la ausencia de emociones y a la deshumanización que caracteriza los ismos vanguardistas: “Quién ha cerrado

nuestra galería?/ Quién puso luto al sol?/ Quién ha cerrado el libro/ de nuestros madrigales?/ Qué te ha dejado fría?/ Qué viento, de repente,/ ha secado tu alma/ que no la encuentro?” (Sánchez Saornil, 1996: 78). En “Nostalgia” (Cervantes, 1920), se certifica, de hecho, la desaparición de la antigua voz —pura y, a la vez tremendamente sentimental (*ibidem*: 95)— y el surgimiento de una nueva, que ya no tiene nada que ver con aquella pues ha desterrado de sí el culto a las emociones: “Y yo la desconocía/ porque mi voz de hoy,/ que se ha confundido con otras voces/ y se ha torcido con palabras enrevesadas,/ ya no sabe llorar por las estrellas” (*ibidem*: 96).

Si en los poemas anteriores la mirada se lanzaba hacia el pasado, en “Acotación matinal” (Grecia, 1919) el sujeto poético se presenta a sí mismo viajando en una barca y “buscando el horizonte” (Sánchez Saornil, 1996: 81). Es, así, un yo empoderado que viaja con los ojos bien abiertos a las “cosas” del mundo, que llegan hasta sí como un nuevo material sobre el que construir su poesía<sup>16</sup>. En “El canto nuevo” (Cervantes, 1920), lo que antes era un futuro que se anhelaba, se ha convertido ya en actualidad que se vive intensamente y nos situamos en un presente, en el que el sujeto poético individual es sustituido por un “nosotros”, que se apropia de la llamada “HORA NUESTRA”. El yo se integra, de este modo, en una colectividad —la colectividad vanguardista— y exhorta a los que llama sus “hermanos” a colaborar todos juntos en la destrucción de la tradición, tarea que aparece representada a partir de una serie de imágenes con una gran fuerza plástica: “borremos todos los caminos,/ arruinemos todos los puentes,/ desarraiguemos todos los rosales” (Sánchez Saornil, 1996: 87-88). Estas metáforas remiten, por lo demás, a una violencia que está lejos de la tradicional asociación de la poesía de autoría femenina con lo sentimental y que se presenta como necesaria para construir “la ciudad nueva”, imagen de una estética desprendida de cualquier rémora del pasado:

Un abanico de llamas  
consumirá las viejas vestiduras

<sup>16</sup> “Y las cosas, todas, venían a mí/ desde el pozo de la noche,/ como caravanas que llegasen de lejos,/ soñolientas aún del largo caminar/ Todo, hasta lo más distante,/ gritaba a mis ojos/ alzándose del lecho más profundo” (Sánchez Saornil, 1996: 81).

y triunfaremos, desnudos y blancos,  
como las estrellas.

Los que hemos creado esta hora  
alcanzaremos todas las audacias;  
NOSOTROS EDIFICAREMOS  
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS. (Sánchez Saornil, 1996: 88)

En este texto, que actúa a modo de poética, observamos, pues, un claro deseo de pertenencia y de colaborar en una tarea —la de la destrucción de todo aquello que se considera viejo y caduco— que requiere aunar esfuerzos compartidos. El yo poético —claro trasunto de la autora— no quiere, así, quedarse al margen y busca posicionarse en el centro del movimiento vanguardista, pues, a diferencia de lo que sucedía en su etapa modernista (a la que llegó como una epígono en un momento de decadencia de la estética), en el caso del Vanguardismo —y concretamente del Ultraísmo—, no quiere llegar tarde. Se presenta, por ello, trabajando en colaboración con todos aquellos —la mayoría, hombres— que están construyendo una nueva manera de mirar el mundo (“Es en vano”, *Grecia*, 1920).

Dentro de los poemas vanguardistas de Lucía Sánchez Saornil, resultan especialmente relevantes aquellos en los que se explora la deshumanización inherente a la urbe moderna, espacio privilegiado por los vanguardistas frente a la naturaleza y a lo rural. En “Domingo” (*Plural*, 1925), la ciudad es contemplada, como en una especie de película, desde una ventana y se incide en la monotonía del paisaje y en la rutina de los días, frente a la ruptura que supone el domingo. La vida en la urbe moderna constituye, así, un *film* repetido cuyo final ya se conoce de antemano y que, por ello, provoca el rechazo del sujeto poético, que se niega a contemplar una vez más la historia ya sabida:

	En la ciudad la cinta cinemática desenrolla su metraje.
No quiero	no quiero
	no quiero
	Film para los horteras y las porteras. (Sánchez Saornil, 1996: 109)

En el poema “Paisaje de Arrabal” (*Grecia*, 1920), subtítulo “Anochecer de domingo”, la ciudad se dibuja como un paisaje-prisión, en el que hombres y mujeres, que han disfrutado del descanso dominical, sueñan y anhelan una vida distinta que les permita “un salto prodigioso/ para que el río acune su sueño” (Sánchez Saornil, 1996: 97) y que los aleje, en última instancia, de un espacio sin vida en el que no parecen posibles la plenitud y la realización. Frente al gusto modernista por la belleza y lo aristocrático, en este poema Lucía Sánchez Saornil nos sitúa en un espacio de arrabal y pone el foco en la vida de hombres y mujeres humildes, que viven atrapados en la rueda de un trabajo deshumanizador y que, solo a través de la imaginación y el sueño, pueden lograr escapar momentáneamente a unas condiciones de vida alienantes.

Tal y como se puede ver a partir de estos dos textos, progresivamente va surgiendo en Lucía Sánchez Saornil una vocación social que la lleva a empatizar con el/la otro/a y que se traduce en un deseo de reflejar la infelicidad que conlleva la vida en la urbe moderna para todos/as aquellos/as ciudadanos y ciudadanas que pertenecen a las clases sociales más desfavorecidas.

### 3. *Romancero de Mujeres Libres: de la vanguardia al compromiso*

Dos poemas publicados en la revista segoviana *Manantial* en el año 1929 (“Avenida matinal” y “Tarde infinita”) constituyen dos últimos textos vanguardistas que Lucía Sánchez Saornil publicó en la prensa. Se cierra así una etapa de su trayectoria vital y literaria y se abre un nuevo periodo centrado en su militancia anarquista y marcado por un silencio poético que durará ocho años, hasta la publicación en 1937 del *Romancero de Mujeres Libres*. Es este un libro conformado por romances de circunstancias que escribió durante la Guerra Civil y que, en algún caso, habían sido publicados previamente en revistas anarquistas como *Umbral* o la propia *Mujeres Libres* (Martín Casamitjana, 1996: 21)<sup>17</sup>. A diferencia de los poemas escritos por otras autoras coetáneas sobre la Guerra Civil (Rome-

<sup>17</sup> Lucía Sánchez Saornil cultiva en este libro la forma métrica del romance, estrofa que, por su carácter popular, fue utilizada con frecuencia en la poesía de circuns-

ro López, 2010), estos textos de Sánchez Saornil no solo tienen un valor testimonial, sino principalmente y sobre todo un carácter político y comprometido.

Para entender esta transición entre lo que podemos considerar un compromiso vanguardista y su nuevo compromiso político-social, resulta especialmente relevante un artículo que, bajo el título “Literatura nada más”, Lucía Sánchez Saornil publicó —esta vez, ya con su nombre—, en la revista *C.N.T.* el 14 de marzo de 1933<sup>18</sup>. En él, explora en qué consistía el deseo de transgresión y búsqueda de “*lo nuevo*” que caracterizó la literatura y el arte de los años veinte y reniega de su pasada militancia en las filas de las Vanguardias. Considera que estas fueron, al fin y al cabo, burguesas, pues, aunque buscaron acabar con la tradición y el pasado, su empeño y sus logros fueron únicamente literarios, en la medida en que “se les escapó lo humano, el sentido netamente, injustamente humano de la vida, y no hicieron más que remozar el concepto burgués, deshumanizándolo todo, convirtiéndolo todo en pura literatura” (Sánchez Saornil, 1933: 4). Lucía Sánchez Saornil reniega de un arte deshumanizado —en los términos en que lo definió Ortega y Gasset— y aboga por una literatura comprometida, que pase por comprender “qué porción del mañana está contenido en la jornada de un peón” (*ibidem*: 4). Los nuevos planteamientos de la autora se sitúan, así, en la línea de un gran corriente artística y literaria de carácter social que triunfó en Europa y América por estas fechas y que en España encuentra su representación más destacada en la narrativa social de la llamada Generación del Nuevo Romanticismo (Vilches-de Frutos, 1982: 34).

Desde el punto de vista de los temas que le interesan, existe, con todo, una clara continuidad en la trayectoria de Lucía Sánchez Saornil, que viene dada fundamentalmente por su claro posicionamiento a favor de igualdad. De hecho, muchas de las cuestiones que ocupan un lugar central en sus artículos en la prensa anarquista estaban ya presentes en sus poemas de las décadas diez y veinte, en los que, como se ha visto, la autora realiza

---

tancias escrita en el bando republicano durante la Guerra Civil (Martín Gijón, 2011: 183).

<sup>18</sup> Agradezco a la Fundación Anselmo Lorenzo el haberme proporcionado amablemente copia digitalizada de este artículo.

una crítica a los roles de género tradicionales, al tiempo que aboga por una nueva manera de entender las relaciones de pareja. Así, por ejemplo, en el grupo de artículos que, bajo el título “La cuestión femenina en nuestros medios”, la autora publicó en *Solidaridad Obrera* en el año 1935<sup>19</sup>, se centra en denunciar las múltiples desigualdades entre mujeres y hombres que todavía perviven en esa fecha, con especial atención a las formas de discriminación y opresión que sufren las mujeres dentro del anarquismo. Le interesa, en este sentido, poner en evidencia cómo muchos compañeros de militancia, aunque fervientes defensores de la libertad y de la abolición de la propiedad privada, en sus hogares ejercen una férrea tiranía hacia sus mujeres. De esta manera, defiende la importancia de una labor educativa que se dirija a los hombres (“I”, *apud* Nash, 1976: 46), al tiempo que fija como uno de los objetivos inmediatos de la lucha anarquista contribuir a la emancipación moral de las mujeres (“II”, *ibidem*: 50).

Otro de los temas que ocupa un lugar destacado en este grupo de artículos es la crítica a la teoría de la diferenciación sexual de Gregorio Marañón, quien justificaba la división sexual del trabajo en base a determinadas características fisiológicas, sexuales y hormonales de hombres y mujeres. Los primeros estarían, así, biológicamente destinados a su realización en la esfera pública, mientras que, para las segundas, la maternidad es el destino fundamental (Aresti, 2001: 193). A esta premisa, al igual que harán otras feministas —como Carmen de Burgos o Margarita Nelken—, responde Sánchez Saornil aduciendo el carácter social de las diferencias entre mujeres y hombres y criticando duramente la asociación de las primeras con la maternidad. Considera que, como consecuencia de esta vinculación, la mujer no ha sido vista “como individuo, como racional, pensante y autónomo” (“IV”, *apud* Nash, 1976: 56) y reivindica una necesaria disociación de ambos conceptos, de manera que “antes que la madre

---

<sup>19</sup> Citaremos estos artículos por la recopilación que Mary Nash realizó en 1976 de diversos textos periodísticos vinculados a la asociación Mujeres Libres y publicados en diferentes medios de prensa anarcosindicalistas. Concretamente, los artículos aparecidos en *Solidaridad obrera* en 1935 bajo el título “La cuestión femenina en nuestros medios” son cinco. Aparecieron los días 26 de septiembre y 2, 9, 15 y 30 de octubre de 1935.

debe estar la mujer” (“IV” *ibidem*: 57)<sup>20</sup>. En este punto, el pensamiento de Sánchez Saornil difiere radicalmente del planteamiento de otra eminente anarquista, Federica Montseny, quien sí consideraba la maternidad como “un medio imprescindible para la realización completa de la persona, particularmente en cuanto a la mujer se refería” (Nash, 1975: 82).

Debido a lo anterior, se entiende que, en los poemas que escribe durante la Guerra Civil, a la autora le interesa subrayar el protagonismo femenino en el conflicto, en la medida en que es consciente de que las imágenes transmitidas a través de los textos pueden contribuir a la conformación de un modelo de comportamiento para las mujeres del bando republicano (Nash, 2018: 90-91). Desde este punto de vista, un texto que hay que destacar es el “Himno de Mujeres libres”, que planteó como un himno para la organización de la que ella misma era fundadora y que, aunque no se incluye en el *Romancero de Mujeres Libres*, resulta sumamente interesante, en la medida en que constituye toda una declaración de intenciones y principios. En él se exhorta a las mujeres de “Iberia” y del mundo a desafiar el pasado y a transgredir los tradicionales estereotipos, que las asociaban a la esfera privada y a la paz. En medio del clima bélico estas deben, pues, adoptar una actitud activa que rompa con lo establecido —al igual que, años antes, habían hecho los vanguardistas— y que las aleje de un modelo de feminidad tradicional, marcado por la debilidad y la sumisión:

Que el pasado se hunda en la nada  
¡Qué nos importa del ayer!  
Queremos escribir de nuevo  
la palabra mujer.

Adelante, mujeres del mundo,  
con el puño elevado al azul.  
Por rutas ardientes,  
¡Adelante,  
de cara a la luz! (Sánchez Saornil, 1996: 115)

<sup>20</sup> Al igual que en los anteriores artículos, Lucía Sánchez Saornil dirige una dura crítica a sus compañeros de militancia, a quienes acusa de haber asumido acríticamente estas teorías sin llevar a cabo una reflexión profunda sobre las mismas.

En consonancia con este proceso de búsqueda de un nuevo modelo de feminidad, más acorde a los tiempos bélicos que se estaban viviendo, Lucía Sánchez Saornil propone algunos ejemplos de mujeres que, lejos de la imagen estereotipada de la miliciana, ofrecen un patrón de fortaleza y arrojo. En el retrato que hace de ellas, a la autora le interesa destacar su condición de mujeres humildes, que supieron actuar con valentía y determinación en momentos clave, lo que, indirectamente, las convierte en las heroínas del pueblo al modo de la Mariana Pineda inmortalizada por Federico García Lorca. Una de estas mujeres es María Silva, a la que se dedica el “Romance de ‘La Libertaria’”. En este poema, la autora traza una biografía de la militante anarquista, a la que presenta, siguiendo el modelo de los grandes personajes femeninos de las tragedias clásicas, como marcada por la desgracia desde el comienzo de su vida: nieta del mítico Seisdedos, logró sobrevivir a los trágicos sucesos de Casas Viejas y pasó, con tan solo dieciséis años, por diversas cárceles republicanas, en las que se tuvo que proteger frente a los abusos de “alguaciles y escribanos” (Sánchez Saornil, 1996: 118). En los primeros meses del conflicto fue detenida y fusilada, ratificándose, de este modo, su condición de víctima sacrificial de la historia de España y de lo que la autora presenta como una lucha entre opresores y oprimidos, que conlleva la muerte de los más débiles e inocentes: “¡Ay, María Silva Cruz,/ carne dolida del pueblo!/ Rugió brutal el destino,/—¡Al fin, María Silva! ¡Fuego!// ¡Ay!, María Silva Cruz/ (“Libertaria”, por tu abuelo),/ ¡carne de tu misma carne,/ te vengará el pueblo ibero!” (*ibidem*: 120)<sup>21</sup>.

“Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera del Guadalmediana” (publicado previamente en la revista *Mujeres Libres*) es un poema dividido en tres partes, dedicado a presentar la tragedia de Encarnación Giménez, que fue condenada a muerte por lavar ropa de milicianos heridos en el río (Usandizaga, 2007: 115)<sup>22</sup> y a la que Sánchez Saornil da la voz en las dos primeras partes del poema, que constituyen un monólogo

<sup>21</sup> Al igual que Sánchez Saornil, Federica Montseny convirtió a María Silva en protagonista de su novela breve *María Silva. La Libertaria* (1951) (Fopiani, 2012).

<sup>22</sup> También el poeta anarquista Félix Paredes dedicó un poema a exaltar la figura de Encarnación Jiménez (Usandizaga, 2007: 115).

dramático de la propia lavandera. Desde el comienzo, esta se presenta a sí misma como una mujer del pueblo, ignorante y trabajadora, para quien el río, lejos de las imágenes de una naturaleza idealizada transmitidas por la literatura y el arte, constituye tan solo una fuente de trabajo y, por tanto, de “—frío, dureza, fatiga,/ hambre, sudor, ignorancia—” (Sánchez Saornil, 1996: 128). En la segunda parte del texto, se reproduce la declaración de Encarnación ante el juez, en la que insiste en su inocencia, amparándose en que los milicianos cuyas ropas lavó, en tanto que hijos del pueblo como ella, “eran de mi misma carne...” (*ibidem*: 129). No ve, así, ningún tipo de culpa en su acción, al tiempo que manifiesta su ignorancia en relación al propio conflicto: “Estoy loca de palabras/ y nadie acierta a decirme/ por qué los hombres se matan” (*ibidem*). Aunque estamos ante unas imágenes un tanto estereotipadas —en la medida en que se subraya la inocencia y la falta de intencionalidad política de Encarnación—, resulta interesante observar cómo, a través de ella, Sánchez Saornil subraya la importancia de la labor de las mujeres en la retaguardia, que va más allá de sus roles tradicionales en la esfera privada. Al mismo tiempo, la convierte —como es especialmente evidente en la tercera parte del poema, en que se exalta el valor de la lavandera en el momento de su muerte— en símbolo de todos aquellos oprimidos que mueren víctimas de las injusticias: “Abajo todos los códigos,/ corran veloces las llamas!/ ¡cayó Encarnación Giménez/ bajo un huracán de balas. [...]// ¡En pie los pobres del mundo/ en torrente desbordada!” (*ibidem*: 130-131)<sup>23</sup>.

También en los poemas dedicados a exaltar el heroísmo colectivo, ocupan las mujeres un lugar relevante. En el romance “¡Madrid, Madrid, mi Madrid!...” (publicado previamente en *Umbral*), se dibujan imágenes de mujeres que buscan defender con virulencia la ciudad cercada (“—A nosotras, Malasaña!—/ van las mujeres rugiendo,/ trémulas de fiebre y ansia,/ galopando en potro de ira, [...]”) o que se muestran dispuestas a partir valientemente al frente para colaborar en la lucha (“—Voy contigo, compañero,/ los dientes tengo y me bastan”) (Sánchez Saornil, 1996: 121, 122).

<sup>23</sup> En los dos textos comentados, se puede observar una tendencia recurrente en la poesía de la Guerra Civil: la de minimizar la importancia de la muerte, que es vista como una “fase inevitable de los ciclos naturales” (Martín Gijón, 2011: 188).

En este contexto de vida en una ciudad sitiada y marcada por el terror, se subraya el importante destino que espera a niños y mujeres, que no se presentan tanto como víctimas, sino como artífices de la defensa de Madrid:

¡Muchachos, al parapeto!  
 donde Madrid os reclama.  
 ¡Adelante las mujeres!  
 ¡adelante!, ¿Quién se tarda?  
 Una hora vale un año,  
 un minuto, una semana.  
 ¡Hagamos muros de carne,  
 y a ver qué guapo los salva! (Sánchez Saornil, 1996: 123-124)

Como vemos a partir de estos textos, en su poesía de circunstancias escrita durante la Guerra Civil, a Lucía Sánchez Saornil le interesa destacar el importante rol que las mujeres de las clases sociales más humildes y desfavorecidas desempeñan en el conflicto. En este sentido, claramente consciente del papel propagandístico de la poesía, hay en todos estos textos un evidente deseo de ofrecer a las mujeres del bando republicano unos modelos femeninos que no solo les sirvan como referentes, sino también como espejos en los que puedan ver reflejado el heroísmo de unos personajes reales que, partiendo de unas circunstancias y condiciones similares a las suyas, han encontrado la vía para luchar contra el avance del fascismo.

#### 4. Conclusiones

Dado el importante valor testimonial de la poesía de Lucía Sánchez Saornil, el análisis de la misma desde el punto de vista de los modelos de identidad femenina que plantea nos permite indagar en los derroteros que siguió el proceso de cambios y transformaciones en los roles de género en el primer tercio del siglo XX. Existe, en este sentido, una línea de continuidad temática entre los primeros textos poéticos, modernistas y vanguardistas, que la autora escribió en los años diez y veinte, y aquellos poemas de circunstancias, que, con un carácter marcadamente social, realizó durante la Guerra Civil. En todos ellos es, así, observable un claro deseo de contribuir a la igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres a

partir del planteamiento de una serie de imágenes femeninas que subvierten y transgreden los estereotipos tradicionales.

Las imágenes que la escritora ofrece contribuyen, en este sentido, a la conformación de un nuevo modelo de feminidad, que se aleja de la asociación de las mujeres con un patrón de belleza, pasividad, debilidad y sumisión. En sus primeros poemas, a Sánchez Saornil le interesa explorar críticamente el diferente papel que, como consecuencia de la educación recibida, mujeres y hombres tienen en las relaciones de pareja, al tiempo que denuncia el matrimonio como una institución alienante, en la medida en que, al presentarse como la única vía de realización para muchas mujeres, constituía una forma de esclavitud. En los poemas que más claramente se sitúan en la línea vanguardista, la autora emprende un proceso de búsqueda de una voz poética propia, de manera que, en muchos de ellos, asistimos a la configuración de un nuevo sujeto poético, que, alejado de los viejos estereotipos, se presenta a sí mismo en el aquí y ahora de la nueva modernidad y como protagonista de los transgresores cambios que llevaron a cabo los movimientos vanguardistas. Durante la Guerra Civil, Lucía Sánchez Saornil pone su poesía al servicio de la causa republicana y reivindica el importante papel de las mujeres en la retaguardia, conformando un nuevo modelo de heroína del pueblo que destaca no solo por su valentía y fortaleza sino también por su fervor revolucionario.

**Recibido:** 4/06/2019

**Aceptado:** 07/11/2019

### Referencias bibliográficas

Anderson, Andrew (2001), “Lucía Sánchez Saornil. Poeta ultraísta”, *Salina*, 15, pp. 195-202.

--- (2017), *El momento ultraísta. Orígenes, fundación y lanzamiento de un movimiento de vanguardia*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

Aresti, Neus (2001), *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea.

Benegas, Noni (2017), *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Cansinos-Assens, Rafael (1982), *La novela de un literato*, Madrid: Alianza.

Capdevila-Argüelles, Nuria (2008), *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid: horas y HORAS.

Capel Martínez, Rosa María (1986), *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1930)*, Madrid: Ministerio de Cultura/Instituto de la Mujer.

Celma Valero, María del Pilar (2001), *Pienso luego escribo. La incorporación de la mujer al mundo del pensamiento*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

--- (2005), “Lucía Sánchez Saornil: una voz ‘ultra’ más allá de su condición femenina”, en Javier San José Lera (coord. y ed.), *Praestans Labore Víctor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca: Ediciones Universidad, pp. 263-278.

--- (2007), “Lucía Sánchez Saornil: El madrigal de tus sortijas”, en Dolores Romero López *et al.* (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Berna: Peter Lang, pp. 299-307.

Ena Bordonada, Ángela (1990), *Novelas breves de escritoras españolas*, Madrid: Castalia/Instituto de la Mujer.

--- (2012), “El retrato de mujer en la narrativa femenina de la Edad de Plata”, en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 35-49.

Fagoaga, Concha (1985), *La voz y el voto de las mujeres: 1877-1931*, Barcelona: Icaria.

Flecha, Consuelo (1996), *Las primeras universitarias en España*, Madrid: Narcea.

Fontanilla Borràs, Antonia y Pau Martínez Muñoz (2014), “Lucía Sánchez Saornil (1895-1970). Poeta, periodista y fundadora de *Mujeres Libres* de Antonia Fontanilla Borràs”, en Antonia Fontanilla Borràs y Pau Martínez Muñoz (eds.), *Lucía Sánchez Saornil. Poeta, periodista y fundadora de Mujeres Libres*, Madrid: LaMalatesta Editorial, pp. 19-69.

Fopiani, Ana María (2012), “Muere a los 76 años el hijo de ‘La Libertaria’ sin saber dónde fue enterrada su madre”, *elmundo.es*. (1 de noviembre) <<https://www.elmundo.es/elmundo/2012/11/01/andalucia/1351775779.html>> [consulta: 23/02/ 2019].

Gómez Garrido, Marta (2013), “Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetisas de la Edad de Plata”, *Signa*, 22, pp. 333-358.

Luengo López, Jordi (2008), *Gozos y ocios de la mujer moderna. Transgresiones estéticas en la vida urbana del primer tercio del siglo XX*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Mangini, Shirley (2001), *Las modernas de Madrid*, Barcelona: Península.

Martín Castamitjana, Rosa María (1992), “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”, *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, 3, pp. 45-66.

--- (1996), “Introducción”, en Lucía Sánchez Saornil, *Poesía*, Valencia: Pre-Textos, pp. 7-28.

Martín Gijón, Mario (2011), “La poesía durante la Guerra Civil española en el frente y la retaguardia de la zona republicana. Notas para una revisión”, *Monteagudo*, 16, pp. 181-201.

Nash, Mary (1975), “Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil”, *Convivium*, 44-45, pp. 73-99.

--- ed. (1976), “*Mujeres Libres*”. *España 1936-1939*, Barcelona: Tusquets Editor.

--- (1983), *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Barcelona: Anthropos.

--- (2018), *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Barcelona: Taurus.

Nieva-de la Paz, Pilar (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936 (Texto y representación)*, Madrid: CSIC.

--- (2009), “La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social”, en Pilar Nieva-de la Paz (coord. y ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo XX*, Ámsterdam-New York: Rodopi, pp. 9-20.

--- (2018), *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*, Berlin: Peter Lang.

Plaza-Agudo, Inmaculada (2011), *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900-1936)* [Tesis Doctoral], Universidad de Salamanca. <[https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83310/1/DLEH\\_PlazaAgudoI\\_Im%C3%A1genesfemeninas.pdf](https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/83310/1/DLEH_PlazaAgudoI_Im%C3%A1genesfemeninas.pdf)> [consulta: 23/02/2019].

--- (2012), “Estereotipos sobre las escritoras en los prólogos a las poetisas españolas de preguerra”, en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 85-101.

--- (2015), *Modelos de identidad en la encrucijada. Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas (1900-1936)*, Málaga: Universidad de Málaga.

Quance, Roberta (2009), “Norah Borges en la vanguardia: entre vírgenes y sirenas”, *Romance Studies*, 27.1, pp. 1-10.

Romero López, Dolores (2010), “Las poetisas del 27: identidad femenina en tiempos de guerra”, en Marina Mayoral y María del Mar Mañas (coords.), *Memoria de la Guerra Civil en las escritoras españolas*, Madrid: SIAL, pp. 75-107.

Rosal Nadas, María (2010), “Mujer real frente a mujer soñada. Nuevas imágenes de mujeres en la poesía contemporánea”, *Ámbitos*, 24, pp. 99-108.

San-Saor, Luciano de [Lucía Sánchez Saornil] (1930a), “Notas de un sedentario”, *La Gaceta Literaria*, 87, p. 12.

--- (1930b), “Telescopio invertido”, *La Gaceta Literaria*, 90, p. 7.

--- (1931), “El autor y el lector frente al libro”, *La Gaceta Literaria*, 99, p. 14.

Sánchez Saornil, Lucía (1933), “Literatura nada más”, *C.N.T.*, 104, p. 4.

--- (1996): *Poesía*, Valencia: Pre-Textos.

Scanlon, Geraldine M. (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974*, Madrid: AKAL.

Usandizaga, Aranzazu (2007), *Escritoras al frente. Intelectuales extranjeras en la Guerra Civil*, San Sebastián: Editorial Nerea.

Vilches-de Frutos, Francisca (1982), “El compromiso en la Literatura: la narrativa de los escritores de la Generación del Nuevo Romanticismo (1926-1936)”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7.1, pp. 31-58.

--- (2018), “Gobierno y diversidad de género: *Jardín de damas curiosas* (1917) y otros artículos periodísticos de Matilde de la Torre”, en Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional-¿moral?*, Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 91-111.

--- y Pilar Nieva-de la Paz (2012), “Representaciones de género en la Industria Cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico”, en Francisca Vilches-de Frutos y Pilar Nieva-de la Paz (coords. y eds.), *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas*, Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, pp. 15-34.