

LA LUNA SUICIDA. EL CORPUS / CUERPO ULTRAÍSTA EN LA POESÍA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL¹

THE SUICIDE MOON. THE ULTRAIST CORPUS / BODY
IN THE POETRY OF LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

Isabel NAVAS OCAÑA

Universidad de Almería

minavas@ual.es

Resumen: Sánchez Saornil tenía ya, cuando se aventuró en las lides de Ultra, una amplia trayectoria como poeta modernista, de la que hubo de abjurar para abrazar el nuevo credo vanguardista. Las imágenes de destrucción, de muerte y de suicidio, que pueblan sus poemas en este período —la más significativa quizás sea la de la “luna suicida”—, evidencian que el tránsito no fue fácil, que la acucia el temor de no hallar esa nueva voz, y que, a pesar del sentimiento de pertenencia a la hermandad ultraísta, a pesar de su conexión con otros jóvenes poetas que, como ella, asumían el ingente reto de cambiarlo todo, quizás por su condición de mujer, no terminaba de encontrar un lugar en esta hermandad. Pues bien, estas circunstancias le confieren a la poesía ultraísta de Sánchez Saornil una singularidad excepcional dentro del movimiento Ultra.

Palabras clave: Lucía Sánchez Saornil. Modernismo. Ultraísmo. Vanguardias Feminismo.

Abstract: Sánchez Saornil already had, when she ventured into the work of Ultra, an extensive career as a modernist poet, which she had to renounce to embrace the new avant-garde creed. The images of destruction, death and suicide that populate her poems in this period —perhaps the most significant is that of the “suicidal moon”— show that the transition was not easy, that she was driven by the fear of not finding that new voice, and that, despite the feeling of belonging to the ultraist brotherhood, despite her connection with other young poets who, like her, took on the enormous challenge of changing everything, perhaps because of her condition as a woman, she could not find a place in this brotherhood. Well, these circumstances give Sánchez Saornil’s ultraist poetry an exceptional singularity within the Ultra movement.

Keywords: Lucía Sánchez Saornil. Modernism. Ultraism. Avant-garde Movements. Feminism.

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del Proyecto I+D+I “Género, cuerpo e identidad en las poetas españolas de la primera mitad del siglo XX”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento, ref. PID2020-113343GB-I00.

1. INTRODUCCIÓN

En “Literatura, nada más”, artículo publicado en 1933, Lucía Sánchez Saornil vinculó estrechamente la experiencia vanguardista, el paso por el ultraísmo, al cataclismo que su generación vivió como consecuencia de la Primera Guerra Mundial y, por tanto, dicha experiencia venía de principio teñida de dramatismo y de muerte. El horror de la contienda habría provocado en la juventud de la época una virulenta reacción en contra de la sociedad burguesa, única responsable de un desastre de tal magnitud, y esa reacción alimentaría el ímpetu subversivo, transgresor, de las vanguardias:

Una generación de muchachos que presenciaron, de más o menos cerca, la hecatombe mundial de 1914-18, tenían que reaccionar violentamente contra una civilización que había parido aquella monstruosidad. [...] Y aquellos muchachos, al abrir los ojos sobre el panorama del mundo, sintieron una oleada de rubor en la frente, y una blasfemia brotó natural y espontánea de sus labios. Los que nos encontrábamos entre ellos sabemos de unas horas de nihilismo exasperado. [...] Abominaron de Dios, se ciscaron en la patria y gozaron transgrediendo la ley. [...] Roto el cordón umbilical del pasado, el porvenir limpio esperaba un esfuerzo creador. [...] Abajo lo burgués, muera lo burgués, subversión, ¡subversión!: queremos volver de nuevo al bruto, quemar la historia, recomenzar la vida (Sánchez Saornil, 2021: 48-50).

Además, Sánchez Saornil tenía ya, cuando se aventuró en las lides de Ultra, una amplia trayectoria como poeta modernista, de la que hubo de abjurar para abrazar el nuevo credo vanguardista. Las imágenes de destrucción, de muerte y de suicidio, que pueblan sus poemas en este período —la más significativa quizás sea la de la “luna suicida”—, evidencian que el tránsito no fue fácil, que la acucia el temor de no hallar esa nueva voz, y que, a pesar del sentimiento de pertenencia a la hermandad ultraísta, a pesar de su conexión con otros jóvenes poetas que, como ella, asumían el ingente reto de cambiarlo todo, quizás por su condición de mujer, no terminaba de encontrar un lugar en esta hermandad.

Pues bien, estas circunstancias le confieren a la poesía ultraísta de Sánchez Saornil una singularidad excepcional dentro del movimiento Ultra. Por decirlo con otras palabras, si “el *cuerpo* que escribe” determina en gran medida el *corpus* literario escrito, tanto en lo que se refiere a la producción como a la recepción (Torras y Pérez Fontdevilla, 2019: 9), el *cuerpo* llamado Lucía Sánchez Saornil va a producir un *corpus* ultraísta singular como consecuencia de sus marcas de género, de sus vivencias, de su historia. De hecho, como veremos, el *cuerpo* llamado Lucía Sánchez Saornil escribirá ahora en clave ultraísta un *cuerpo* descorporeizado, cosificado, que bien podríamos denominar *no cuerpo*.

2. LA HERMANDAD ULTRAÍSTA

Entre 1914 y 1918 Lucía Sánchez Saornil publicó en las revistas literarias de la época un considerable número de poemas que se sitúan en la órbita de lo que se ha llamado “modernismo epigonal” (Martín Casamitjana, 1996: 9; Celma Valero, 2005: 265; Navas Ocaña, 2023a: 126-129). No obstante, a partir de 1919, se integrará en las filas del ultraísmo, convirtiéndose en la única mujer poeta que participa activamente en este movimiento de vanguardia.

Su entusiasmo por las novedades de Ultra podemos rastrearlo ya en una prosa poética que vio la luz en el número 7 de *Grecia*, publicado el 15 de enero de 1919, con el título “Breviario lírico. Salmo de gratitud”, donde Sánchez Saornil saluda con regocijo el afán innovador de quien considera sus correligionarios, sus compañeros de aventura. De hecho, la prosa está dedicada “A mis hermanos de *Grecia*, todos Caballeros de la Santa Orden del Ensueño”. Lucía les agradece que hayan escuchado la “música humilde” de su voz y que hayan compartido generosamente con ella su “pan espiritual”, y los presenta como un grupo de jóvenes que caminan unidos, “la sangre alborotada en las venas”, mirando al futuro en busca de una vida nueva, sin temor a lo desconocido, y aunque las sombras los circundan, la luz de la aurora los envuelve:

Bendición, a vosotros, mis hermanos, que habéis abierto las puertas de oro de vuestros corazones a la música humilde de mi voz. Bendición, a vosotros, que no desdeñáis compartir conmigo vuestro pan espiritual. Bendición, a vosotros, mis hermanos, que, las manos trenzadas en una estrecha guirnalda de juventudes, unidos y apretados como los fragantes racimos de Edom, como los rubíes, que sangran en las entrañas del fruto del granado, marcháis de cara al Futuro, anhelando rajar el vientre a lo Ignoto, porque sabéis, que de él, ha de salir la pauta de una vida nueva, más alta y más pura. Bendición, a vosotros, que sentís la sangre alborotada en las venas, ante la promesa lejana y no cerráis los ojos frente al presentido deslumbramiento. Bendición, a vosotros, que en medio de estas opacidades de crepúsculo, os bañáis en una divina luz de Aurora. Bendición, a vosotros, bendición (Sánchez Saornil, 2020: 130).

Sin embargo, a continuación, cambiando drásticamente de asunto, habla de un sendero a la hora del crepúsculo por el que “hoy ya no pasará nadie”, un sendero cuyo último viandante fue un hombre solo, que “llevaba en los ojos un extravío singular” y al que “al día siguiente hallaron, mudo y rígido, en el estanque azul” (Sánchez Saornil, 2020: 131). El sendero “se entristece ante la noche que llega, toda de un solo color como los vestidos de las viudas”, y Sánchez Saornil se pregunta entonces, acongojada: “¿adónde irá el sendero sin nadie?” (Sánchez Saornil, 2020: 131). La alegre sensación de hermandad de los primeros párrafos contrasta sobremanera con el tono desolador de estos otros, en los que reina la soledad más absoluta y la muerte. Me parece muy enigmático este cambio tan acusado de registro, tan abrupto, sin transición alguna. Lo único que enlaza la primera parte del “Salmo de gratitud”, la luminosa, la confiada en el porvenir, con esta otra más sombría y amarga, es la alusión negativa al crepúsculo como un reino

de sombras, de dificultades, que la hermandad, sin embargo, vence, porque la guía la “divina luz de la Aurora”. Quizás este “sendero sin nadie” que tanta ansiedad provoca en Sánchez Saornil, sea el que ha de tomar, muy a su pesar, la poeta modernista, porque significa para ella la muerte, el final. Quizás sea también el sendero que ahora se abre como un abismo frente a la escritora por ser la única mujer entre varones, el único cuerpo femenino. De hecho, como tal cuerpo femenino, al pretender integrarse en la hermandad ultraísta, y por ende en la cultura, estaría haciendo algo impropio, estaría ocupando indebidamente un espacio que no es suyo, que no es el que la sociedad ha destinado para ella². Quizás, en suma, el verse a sí misma como una excepción, como una rareza, la impulsó a describir con semejante desasosiego ese “sendero sin nadie”.

Al año siguiente, concretamente en abril de 1920, aparecerá en la revista *Cervantes* “El canto nuevo”, un poema en el que Sánchez Saornil vuelve a hablar con entusiasmo de sus hermanos, de esa “hermandad ultraísta” capaz de “todas las audacias”, cuya “hora”, asegura ella, ha llegado por fin³, y que, cual “vendaval impetuoso”, se propone acabar con todo lo viejo, borrando los caminos, volando los puentes, arrancando los rosales⁴, destrozando columnas y frisos a martillazos⁵, consumiendo las “viejas vestiduras” en la hoguera de un fuego purificador⁶. Las imágenes de violencia y destrucción que Sánchez Saornil emplea son muy gráficas e ilustran a la perfección los anhelos de ruptura, de cambio, que animan a las vanguardias.

También utiliza imágenes similares en “La verdadera y la falsa juventud”, artículo publicado en *El Heraldo de Madrid* el 29 de enero de 1929, donde hace un balance positivo del ultraísmo:

¿Agresivos? Bien. Agresivos, gritadores. ¿Cómo si no romper la coraza de prejuicios y de mal entendido respeto a las tumbas? [...] Agresivos, gritadores, llenos de vitalidad y de inquietud, afanándose por definir su tiempo, por imprimirle su estilo, son merecedores de todos los respetos y todos los cariños (Sánchez Saornil, 2021: 30).

Elogia además la labor de *La Gaceta Literaria* con una imagen que subraya el ansia de acabar con lo conocido: “Simpática *Gaceta Literaria*. ¡Magno ventilador para aventar el polvo de la rutina y la vulgaridad que cubre los espíritus!”. Y sale al paso de quienes han acusado a los impulsores de la revista de “afán de originalidad” —“Si no hay

² Los discursos misóginos abundan en estos primeros años del siglo XX entre intelectuales afamados como José Ortega y Gasset y sus colaboradores de la *Revista de Occidente* (Navas Ocaña, 2018).

³ “¡Oh, cuánto tiempo HORA NUESTRA / te hemos esperado!, ¡cuánto! / [...] Y al fin te poseemos / HORA NUESTRA / al fin podremos mecerle en nuestros brazos / y escribir tu claro nombre en nuestras frentes” (Sánchez Saornil, 2020: 172).

⁴ “Tras un vendaval impetuoso / borremos todos los caminos, / arruinemos todos los puentes, / desarraigemos todos los rosales; / sea todo liso como una laguna / para trazar después / la ciudad nueva” (Sánchez Saornil, 2020: 173).

⁵ “El horizonte es la pauta, hermanos. / Nuestros martillos, pulidos y brillantes / como uña de mujer, / canten sobre las columnas truncas, / sobre los frisos rotos” (Sánchez Saornil, 2020: 172).

⁶ “Un abanico de llamas / consumirá las viejas vestiduras / y triunfaremos, desnudos y blancos, / como las estrellas” (Sánchez Saornil, 2020: 173).

originalidad no hay artista”, proclama— y de constituir “una minoría selecta”, a lo que Sánchez Saornil responde que esa minoría “aspira a convertirse en mayoría fundando periódicos y revistas para difundir su cultura” (Sánchez Saornil, 2021: 30).

Hay claros ecos aquí de la iconoclasia del futurismo (Martín Casamitjana, 1996: 14; Anderson, 2001: 198). Sánchez Saornil parece en este momento plenamente identificada con esos anhelos de ruptura, hasta el punto de que “El canto nuevo” lo concluye con la imagen de la “pirámide invertida”⁷, símbolo inequívoco de la revolución vanguardista, de su impulso transformador. No sería esta la única ocasión en que se valiera de él. Una de sus colaboraciones en *La Gaceta Literaria* se titula precisamente “Telescopio invertido” (Sánchez Saornil, 2021: 38-40) y es una descripción en prosa del patio interior de una casa de vecinos, visto desde la terraza como si fuera, efectivamente, un telescopio al revés. Se trata de una imagen de raigambre vanguardista, que se vale de un motivo de la modernidad, el telescopio, y que evidencia el interés que el ultraísmo mostró por los paisajes urbanos, rindiéndose así al hechizo de lo moderno.

3. LA URBE MODERNA Y SUS OBJETOS

3.1. La cosificación de la naturaleza

El viraje de Sánchez Saornil, en lo que a esta cuestión del paisaje se refiere, será desde luego enorme, puesto que, durante años, desde sus inicios en el mundo de la poesía, se ha valido a menudo de los tópicos que al respecto ha popularizado el modernismo y, por ello, los jardines, los parques, las fuentes, los surtidores, las glorietas, los árboles, las flores, el crepúsculo, la tarde, el otoño, la luna, etc., han estado muy presentes en sus poemas (Navas Ocaña, 2023a).

Ahora, sin embargo, estos motivos típicamente modernistas cederán terreno en favor de la atracción por la urbe moderna y sus avances tecnológicos. De ahí que describa el horizonte como un reflector encendido⁸, la mañana como un sorbete o como un “cliché recién revelado chorreante de hiposulfito”⁹, la noche como una orquesta de jazz¹⁰ y el río como un “film de largo metraje”¹¹, empleando una imaginería procedente del mundo del cine, la fotografía y el jazz, que evidencia el culto por la modernidad, propio de las vanguardias, y que tiene como consecuencia la cosificación de la naturaleza.

⁷ “Los que hemos creado esta hora / alcanzaremos todas las audacias; NOSOTROS EDIFICAREMOS / LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS (Sánchez Saornil, 2020: 173).

⁸ [...] buscando el horizonte / enfocado de reflectores lejanos, / vago de claridades y de niebla” (“Acotación matinal”, *Grecia*, n.º 28, 30 de septiembre de 1919; Sánchez Saornil, 2020: 166).

⁹ “Paladar el sorbete colmado / de la mañana. / [...] Cliché recién revelado, / chorreante aún de hiposulfito, / visto a contraluz” (“Avenida matinal”, *Manantial*, 1929; Sánchez Saornil, 2020: 200).

¹⁰ “La noche ciudadana / orquesta su Jazz Band” (“Panoramas urbanos. Espectáculo”, *Ultra*, n.º 18, 10 de noviembre de 1921; Sánchez Saornil, 2020: 187).

¹¹ Así sucede en “Paisaje de primavera” (*Tableros*, n.º 3, 15 de enero de 1922), donde, además de la imagen del “film de largo metraje”, el río es descrito como una “madeja cristalina / que devanan las leguas” y como una “carretera ideal / que enciende por la noche / sus faroles celestes” (Sánchez Saornil, 2020: 189).

3.2. La naturalización de realidades ultramodernas

Es la ciudad la que ahora ocupa un lugar preeminente en la poesía de Sánchez Saornil, sus arrabales, sus bares, sus cines, sus automóviles, sus aeródromos, sus fábricas. En “Panoramas urbanos. Espectáculo”, por ejemplo, hay un bar con una pista de baile y un “box formidable”, y las dificultades del tráfico rodado se expresan con una imagen singular: “los autos desenrollan / sus cintas sinfónicas por las avenidas / atándonos los pies” (Sánchez Saornil, 2020: 187).

No obstante, la imaginería modernista, muy enraizada en el mundo natural, que Sánchez Saornil conoce bien y que ha utilizado hasta ahora con frecuencia, hace su aparición a veces en estos poemas de corte ultraísta. Es lo que sucede en el dedicado al aeródromo madrileño de “Cuatro Vientos”¹², cuyos aviones son descritos como “águilas de acero”, como “pájaros sonoros”, como “cóndores altivos”, como “gaviotas” que vuelan sobre el mar, “que se elevan, se persiguen y se abaten, / sobre las lejanas olas imaginarias” (Sánchez Saornil, 2020: 152). Incluso “la torre radiotelegráfica” acaba convertida en el faro de una “costa ilusoria”. Sánchez Saornil se vale de imágenes de la naturaleza para poetizar, para textualizar, las nuevas realidades del mundo moderno. Da la sensación de que la temática es nueva, sí, y obedece al “fervor maquinista”, al “canto a la máquina”, que el futurismo italiano contribuyó a popularizar¹³, pero la imaginería no lo es del todo.

Otro tanto podríamos decir del poema “La tormenta”¹⁴, donde el motivo principal son las chimeneas humeantes de las fábricas, que Sánchez Saornil compara con las estrellas. Mientras “las teas apagadas de las fábricas / humean / impotentes para prender los cielos”, las estrellas sí lo consiguen: “Pero yo he visto esta tarde / arder, entre un humo muy denso / y muy alto/ las teas que encendían las estrellas / para la noche” (Sánchez Saornil, 2020: 179). Y si las chimeneas fabriles no pueden emular, por más que quieran, las teas encendidas de las estrellas, tampoco los aviones del aeródromo logran levantar el vuelo con la presteza de los pájaros. De hecho, en las últimas estrofas de “Cuatro Vientos”, un avión se desploma y tiñe de sangre el horizonte¹⁵. Ni el aeródromo ni las fábricas podrán ganarle la partida nunca a la naturaleza, parecen querer decir estos poemas. La naturaleza se impone incluso cuando se trata de representar el impacto en la ciudad de un artefacto

¹² El poema se publicó en *Cervantes*, en junio de 1919, y formaba parte de la antología “Los poetas del Ultra”.

¹³ Según Gloria Videla, “fue posiblemente del futurismo de quien el ultraísmo tomó el culto a la velocidad y a las máquinas” (1971: 100). Así lo indica también Juan Cano Ballesta, para quien los futuristas italianos son los responsables de la introducción en las letras españolas del entusiasmo por la tecnología (1999: 99-134).

¹⁴ *Cervantes*, septiembre de 1920, pp. 41-42.

¹⁵ “Un pájaro soberbio / rasga el cristal del poniente / en un vuelo al sol. / Y de pronto / aletea... gira y cae. / Temblamos, / como si la tierra se hubiera removido / en una sacudida sísmica. / Un pájaro yace inerte y roto: / sobre la tierra, / cara al sol, / el corazón del pájaro muerto / de una estrella caída y opaca. / El río del horizonte, / que se había teñido de sangre, / se desbordó por los cielos” (Sánchez Saornil, 2020: 153). Como indica Candelas Gala, “aunque el tema es claramente vanguardista, su tratamiento dista mucho de manifestar entusiasmo por los avances de la aviación” (2012: 326).

tan moderno como el avión. En “Paseo nocturno”¹⁶, las calles, llenas de charcos tras la lluvia, acaban convertidas por efecto del paso de un avión en “ríos retorcidos / donde cuajaron todas las estrellas” (Sánchez Saornil, 2020: 178). Pájaros, estrellas y ríos para hablar de aviones, de fábricas y de calles mojadas. La fascinación por la modernidad y sus artilugios mecánicos, que es la enseña de la vanguardia, convive pues con la exaltación de motivos de la naturaleza, más propia del romanticismo y del modernismo. Es, no obstante, una convivencia interesada, con un propósito, en mi opinión, muy claro. Se trata de un proceso de naturalización de los nuevos objetos que facilite su aceptación. Las realidades ultramodernas se asocian a elementos naturales con el fin de asimilarlas. Son radicalmente nuevas, sí, pero el hecho de que guarden parecido con lo natural, con lo conocido, las domestica, las vuelve menos inquietantes, menos amenazadoras¹⁷.

3.3. La cosificación de los seres humanos

El traspase a la inversa también se produce, y no sólo en lo que a los elementos naturales se refiere —como hemos visto en el caso de la noche, la mañana o el río, trocados en orquestas, en reflectores y en films de largo metraje—, sino también en lo que concierne a los seres humanos. En “Me dejé un día... Poema del abandono”¹⁸, el sujeto hablante, al que su amada ha abandonado, se transmuta en avión para correr tras ella: “Hoy del estrecho hangar / el avión loco / se me marcha volando a su recuerdo” (Sánchez Saornil, 2020: 167). Y en “Cines”¹⁹, los amantes acabarán convertidos en actores. La ventana desde la que observan la calle es en realidad una “pantalla cinematográfica” y en ella ven lo que sucede como si de una película se tratara, una película cuya “cinta se fragmenta a cada paso / y se barajan los episodios”, incidencia muy frecuente entonces en las salas de proyección. Para indicar que encienden la luz del cuarto, se utiliza el término baterías: “encendemos las baterías”. Las palabras que pronuncian terminan siendo “reflectores”: “A toda luz mis palabras-reflectores / proyectan en tus ojos / un film sentimental”. De resultas, ellos mismos, no tardarán en estar delante de la cámara: “Tú yo actores anónimos / un día pasaremos ante el objetivo” (Sánchez Saornil, 2020: 183). Hay, por supuesto, en todo esto un eco claro de las teorías de Ortega y Gasset sobre la deshumanización del arte.

La cosificación de la naturaleza y de los seres humanos corre, por tanto, pareja a la naturalización de los avances de la modernidad: un río transformado en un rollo de película, un ser humano en un avión, un avión en un pájaro. Incluso objetos tradicionales como los libros son ahora representados por esas nuevas realidades que ha traído consigo

¹⁶ *Cervantes*, septiembre de 1920, pp. 40-41.

¹⁷ Otros poetas ultraístas recurrieron también a la imagen del pájaro para expresar su fascinación por los aviones. Enrique Romero, autor de una “Canción del aeroplano”, lo describe como un “águila blanca”; Rafael Lasso de la Vega habla de sus “alas desplegadas” en el poema “Aviones”; y Eliodoro Puche, en “Cruza un aeroplano”, lo llama “tiburón mecánico” y “ruiseñor joven” (Cano Ballesta, 2003: 146).

¹⁸ *Grecia*, n.º 31, 30 de octubre de 1919.

¹⁹ *Ultra*, n.º 3, 20 de febrero de 1921.

el progreso científico y tecnológico. En abril de 1921, Sánchez Saornil incluirá un poema sobre este asunto en el número 7 de la revista *Ultra*. Allí describe el libro como un tren “que cruza mil paisajes”, que “perfora el tiempo”, y gracias al cual “el alma viaja” (Sánchez Saornil, 2020: 185)²⁰.

4. REESCRITURAS DE TÓPICOS MODERNISTAS

4.1. El jardín

Por otra parte, tópicos modernistas como el jardín, el estanque, la primavera, la tarde y la luna aparecerán también, aunque ahora Sánchez Saornil los reformulará, los reescribirá, para poner distancia del modernismo. Por ejemplo, en “Breviario lírico. La noche”, prosa poética publicada en *Grecia* el 20 de mayo de 1919, el sujeto hablante vaga de madrugada por un jardín típicamente modernista, donde hay surtidores, frondas, avenidas arboladas, bancos, rosas de “intensa fragancia”, etc. Su vagabundeo tiene un objetivo: va “tras la mariposa del ensueño”, que ha huido de su cuarto. Mientras la busca, se mira en los estanques que, sin embargo, no le devuelven imagen alguna de sí mismo: “ciegos de sombra para nuestra imagen, espejos únicamente de los luceros lejanos” (Sánchez Saornil, 2020: 150).

Esa mariposa que ha huido quizás sea la musa modernista, de la que Sánchez Saornil ha empezado a distanciarse, y por eso el estanque no refleja ya su imagen, e incluso el banco en el que pretende sentarse la recibe de manera “hostil”²¹. Por eso además acaba sumiéndose en el olvido: “...Luego erraremos otra vez sonámbulos, hundiéndonos más y más en la noche, en una divina ignorancia de que vivimos, como en un lago de aguas negras abierto en la comarca fabulosa de los Olvidos” (Sánchez Saornil, 2020: 151).

4.2. La luna

La luna es todavía aquí la del modernismo: una “luna commovida y piadosa” que “anda rezándoles sus dulces cuentos de oro” a las frondas (Sánchez Saornil, 2020: 150). Pero pronto dejará de serlo. Apenas un año después, en “Panoramas urbanos. Espectáculo”, Sánchez Saornil muestra la desorientación que la acomete tras el abandono de la estética modernista haciendo mención expresa de la luna:

²⁰Volverá sobre este asunto en “Notas de un sedentario”, artículo publicado en el número 87 de *La Gaceta Literaria*, correspondiente al 1 de agosto de 1930. La capacidad que los libros tienen de llevarte a lugares lejanos sin salir de casa es, según Sánchez Saornil, su principal valor (2021: 35-37).

²¹ “¡Ay!, que el banco nos recibirá hostil, en su estupor, al sentirse commovido en medio de la noche por nuestra presencia, cuando él solo esperaba a las anchas hojas de los plátanos, que caen como grandes estrellas de oro” (Sánchez Saornil, 2020: 150).

Estos funámbulos
hemos arrinconado el aro de la luna
y el corazón del viejo piruetista
anda desorientado (Sánchez Saornil, 2020: 187)²².

De hecho, la luna, en los poemas ultraístas, ya no ilumina un jardín florecido ni un parque frondoso sino los arrabales de la ciudad, arrabales “negros y distantes” como los que aparecen en “Poema nocturno y musical”²³ (Sánchez Saornil, 2020: 191), repletos de moles de cemento. “¿Quién aprisionó el paisaje / entre rieles de cemento?”, se pregunta, angustiada, en “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo”²⁴ (Sánchez Saornil, 2020: 182). No, la luna ya no ilumina las flores, los árboles, los surtidores, ni vela el coloquio amoroso de los amantes, ni besa a la amada, como sucedía en algunos de los poemas modernistas de Sánchez Saornil—recuérdese “Motivos galantes” (Navas Ocaña, 2023b: 183-184)—, ahora es una suicida que se precipita sobre el arrabal, cayendo a los pies de los viandantes: “La luna, suicida emocionada, / se precipita / sobre el arrabal”, dice en “Poema nocturno y musical” (Sánchez Saornil, 2020: 191), mientras que “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo” concluye así: “Ahora la luna ha caído a mis pies” (Sánchez Saornil, 2020: 182). De nuevo una imagen de muerte, de destrucción, imagen que se va a repetir en aquellos poemas donde la primavera, otro motivo típicamente modernista, sea revisado desde los nuevos presupuestos del ultraísmo.

4.3. La primavera

En el río de “Paisaje de primavera”, descrito a partir de objetos modernos como el “film de largo metraje” y la carretera²⁵, aparecen ahogados los sueños:

Sobre el agua mis sueños
como ahogados.

—¡Ruta sinuosa de la inquietud!—

¿En qué meandro plácido
quedarán con los brazos en cruz?
¿Qué Sauce arrodillado
los retendrá por las cabelleras?” (Sánchez Saornil, 2020: 189).

²² “Panoramas urbanos” concluye con tres versos en los que Sánchez Saornil viene a confirmar, a mi juicio, el carácter metapoético del poema, al aludir en ellos a la fama que todo artista desea: “Al final / todos queremos cabalgar / los caballos de bronce de las glorietas” (2020: 187). Zachary Rockwell Ludington subraya “the fact that a female poet claims a central space for all” y observa aquí un atisbo de lo que será la trayectoria posterior de Sánchez Saornil como feminista, como fundadora de Mujeres Libres (2017: 95).

²³ *Vértices*, n.º 2, 1 de enero de 1923.

²⁴ *Grecia*, n.º 50, 1 de enero de 1920.

²⁵ Ver nota número 10.

Presumo que esos sueños ahogados en el río ultraísta son los del modernismo. De igual forma, en “Primavera”, poema publicado en *Plural* en enero de 1925, el jardín primaveral ya no es el del modernismo, su verdor ya no es tan exuberante: “La mirada verde del jardín / se ha subrayado de ojeras” (Sánchez Saornil, 2020: 193). La sensualidad del jardín modernista, escenario del amor, desaparece y lo que antes eran “praderas nubiles” ahora son “sepulcros de huellas antiguas” (2020: 193)²⁶.

4.4. La tarde

En cuanto al motivo modernista de la tarde, también aparecerá ligado a la muerte. “Con rumbo a lo definitivo”²⁷ es un ejemplo de ello. La hoguera del crepúsculo, una metáfora de raigambre modernista, abrasa con sus pavesas los ojos de la poeta y el humo los ciega:

La Gran Hoguera desatará
sus haces de chispas por el infinito
y mis ojos se abrasarán
sentados en el horizonte
HUMO HUMO
Cegarán mis ojos.
El difumino de las sombras
me BO-RRA-RÁ...
NADA (Sánchez Saornil, 2020: 171).

El final del poema es descorazonador y en él la muerte se expresa a partir de una metáfora pictórica: “El difumino de las sombras / me BO-RRA-RÁ... / NADA”. Los versos son cortos, en particular los dos últimos, pero el empleo de las mayúsculas en *borrará* y *nada*, enfatiza su significado, lo intensifica, acentúa el sentido de muerte, de desaparición, lo mismo que el hecho de partir mediante guiones las sílabas de *borrará*.

Por otra parte, en “Tarde infinita”, que apareció en *Manantial* en 1929, Sánchez Saornil describe la tarde como un ser inquietante de “pupilas rojas”, que, “agazapada”, la mira, la acecha, “por los ojos” del puente, lista para saltar sobre ella y atacarla, lo que termina haciendo, convertida en una afilada “guadaña”, el símbolo por antonomasia de la

²⁶ A diferencia de lo que aquí sucede, en “Jardín nupcial”, publicado en *Grecia* el 20 de septiembre de 1919, la luna, las estrellas y las rosas, en todo su esplendor, conforman una atmósfera idílica para el goce de los enamorados: “Las estrellas, como frutos, / cuelgan entre las ramas negras. / La luna camina / por todos los senderos / flameando sus velos blancos. / Las rosas se maceran / en el regazo de la noche. / He aquí los blancos tálamos / que esperan las nupcias gloriosas / de los amores nómadas / mientras en la sombra / flamean antorchas de cristal” (Sánchez Saornil, 2020: 165).

²⁷ *Cervantes*, abril de 1929, p. 49. Hay un guiño en el título de este poema al célebre “El viaje definitivo” de Juan Ramón Jiménez, poeta bajo cuya influencia se inicia Sánchez Saornil en el mundo de la poesía y al que incluso mencionará explícitamente en “Para dormir en sueños”, publicado en el n.º 247 de *Avante*, correspondiente al 2 de enero de 1915 (Navas Ocaña, 2023a: 127). Sin embargo, mientras que en “El viaje definitivo” de Juan Ramón la naturaleza es pacífica, está domesticada —“Todas las tardes, el cielo será azul y plácido” (Jiménez, 1982: 96)—, la de Sánchez Saornil no lo está y las llamas de su crepúsculo resultan mortíferas.

muerte. Esta tarde-guadaña emprenderá una criba inmisericorde en la memoria de la poeta, en sus recuerdos, dejándola desnuda, desamparada, en una terrible encrucijada:

Tarde afilada
como una guadaña
en el campo de mi memoria.

La tarde me acechaba
por los ojos del puente

Esto sí, esto no,
me iba dejando desnuda,
esquemática
sola como una antena.

Ruleta de imposibles
los cuatro puntos cardinales
girando en mi cabeza (Sánchez Saornil, 2020: 201).

Nada que ver esta especie de monstruo vespertino, en el que la muerte se encarna, con las tardes voluptuosas, sensuales, pletóricas de vida, de poemas modernistas, como el titulado “Primavera en mi alma”, que vio la luz en *Avante* el 11 de junio de 1914. La “primavera del alma” la expresó aquí Sánchez Saornil, como era habitual en el modernismo, por medio de los elementos del paisaje, de manera que los cipreses, los sauces, la fuente, las frondas, los rosales en flor, los cielos, el sol, el viento, etc., protagonizan una auténtica explosión de vida durante una hermosa tarde de primavera:

¿Por qué está todo de fiesta?;
¿qué tiene esta tarde?
[...]

No es la tarde; soy yo misma;
no es el día; es porque llevo
en mi alma, la primavera
rosa y oro de los sueños (Sánchez Saornil, 2020: 64-65).

Unos sueños estos que, andando el tiempo, acabarían ahogados, como hemos visto, en el río. Y no sólo los sueños, sino también los recuerdos, lo que ella fue en el pasado, la poeta modernista que fue y no será más, y quizás también la poeta ultraísta que fue y no será más. La fecha de publicación de “Tarde infinita”, año 1929, nos induce a pensar que entre lo finiquitado, entre lo que ya es memoria, quizás esté igualmente el ultraísmo. No tardará, de hecho, en renegar a las claras de su etapa ultraísta en el artículo “Literatura, nada más” (1933), que cierra definitivamente el ciclo vanguardista y da paso a una literatura comprometida políticamente de la que será muestra su *Romancero de Mujeres Libres* (1938).

5. LA MUERTE

5.1. Los pájaros y la esterilidad literaria

Además, en un poema de 1925, titulado “Mar muerto”²⁸, describe ya en pasado sus afanes vanguardistas. La imagen empleada aquí para hacerlo es la de un elemento natural, el mar, que está significativamente muerto. Se trata de un mar de hielo que la poeta se esforzó en penetrar en busca de su secreto:

Quería romper el hielo
Mis palabras querían
beber de aquella agua

Ingrávidos veleros
desflorar mares vírgenes
cosechar ecos nuevos.

[...]

Mis palabras querían
despertar aquella agua.

Su melodía hermética
estaba tras el hielo (Sánchez Saornil, 2020: 194).

No lo logró, sin embargo, y para expresar su frustración recurre a una imagen muy gráfica, la de “pájaros malheridos” que “ante lo impenetrable [...] abatían el vuelo” (Sánchez Saornil, 2020: 194).

Pero no es la primera vez que lo hace. Los pájaros van a aparecer en otros poemas ultraístas como “Hora” y “Poema en el agua. Íbamos trillando estrellas”, y también estará presente el motivo de la tarde. En “Hora”²⁹, por ejemplo, la tarde “pegaba su cara a las vidrieras” sin conseguir entrar en el cuarto donde dos amantes se acarician y se besan:

Cambiábamos las manos
como bandejas colmadas
de los frutos nuevos de todas las promesas
Los labios tímidos apretaban su horca
mientras la tarde
nos volvía la espalda arrastrando su pena (Sánchez Saornil, 2020: 177).

Escrito en primera persona, el sujeto hablante emplea el plural para incluir en el discurso a su amante. La tarde no está, pues, invitada a la ceremonia íntima y amorosa celebrada en una habitación que Sánchez Saornil describe enigmáticamente como un

²⁸ *Plural*, n.º 2, febrero de 1925.

²⁹ *Grecia*, n.º 46, 15 de julio de 1920, p. 4.

“verso antiguo”: “Vivíamos un verso antiguo” (2020: 177). Ni la tarde, con la cara pegada al cristal de la ventana, puede entrar, ni tampoco pueden salir a la calle las palabras de los amantes porque ese mismo cristal se lo impide: “Tus palabras se tronchaban las alas / contra los cristales” (2020: 177)³⁰. Un espacio, por tanto, cerrado y viejo, que es —no lo olvidemos— un verso. Quizás Sánchez Saornil está textualizando sus dificultades para abandonar la antigua estética modernista, y lo hace en clave ultraísta: esa imagen de la tarde con la cara pegada al cristal, ese beso como una horca y, por supuesto, esas palabras como pájaros atrapados en un verso antiguo, rompiéndose las alas contra los cristales. En mi opinión, aunque la temática es amorosa, el poema se puede leer también desde un punto de vista metapoético como expresión de esas dificultades, de esas tensiones entre lo antiguo y lo nuevo, que asaltan a Sánchez Saornil entre 1919 y 1920, cuando, tras una larga trayectoria como poeta modernista, decide incorporarse a Ultra³¹. Y pienso que “Poema en el agua. Ibamos trillando estrellas”³², en donde las palabras también son pájaros, puede interpretarse igualmente de esta forma. Hay aquí algo a lo que los amantes aspiran que resulta un imposible. Lo expresa Sánchez Saornil mediante la metáfora de las estrellas que las manos no son capaces de alcanzar:

Tus manos iban a una caza
de estrellas partidas
pero ellas te burlaban
escurriéndose entre tus dedos (Sánchez Saornil, 2020: 157).

Y a continuación, aparece la imagen de “las palabras como pájaros” que “se ahogaban en el agua” (Sánchez Saornil, 2020: 157).

“Hora” y “Poema en el agua” coinciden en tratar la problemática de la esterilidad literaria en un momento de transición entre modernismo y ultraísmo mediante imágenes de pájaros que o bien se rompen las alas al chocar contra los cristales o se ahogan.

5.2. El suicidio y la luna

La muerte está presente en ambos poemas, en esos pájaros de alas rotas, en esos pájaros ahogados, e incluso en los propios amantes. “Poema en el agua” concluye con una interrogación retórica sobre un hipotético viaje a la aluna, un viaje que, para emprenderlo, sólo tendrían que dejarse caer:

³⁰ La imagen del pájaro que, encerrado en una habitación, choca contra el cristal de la ventana está en el Juan Ramón Jiménez de los *Sonetos espirituales* (1917) (Jiménez, 1989: 239).

³¹ No obstante, las lecturas biográficas del poema abundan en la idea de la temática amorosa. Martín Casamitjana cree hallar aquí el reflejo del desengaño que Sánchez Saornil habría sufrido con César A. Comet, (1992: 56) y que fue relatado por Cansinos Asséns (1985: 260-265).

³² *Grecia*, n.º 20, año II, 30 de junio de 1919, p. 8.

—¿Y por qué no había de ser
esta noche
nuestro viaje a la luna?
¡Oh!, ¡no tendríamos más que dejarnos caer! (Sánchez Saornil, 2020: 157).

Hay ecos en estos versos de la luna suicida, que es ahora el emblema de la etapa ultraísta, como lo fue de la modernista la luna enamorada (Navas Ocaña, 2023b: 202), una luna que Sánchez Saornil a veces quiere poner a buen recaudo, como si pretendiera salvarla de un peligro, y para ello la devuelve a la naturaleza, la refugia en las alas de los cisnes. Así acontece en “Nocturno de cristal”³³, donde “los cisnes cobijan la luna bajo sus alas” (Sánchez Saornil, 2020: 170), y esto a pesar de que el poema es toda una declaración de principios sobre el suicidio. El sujeto hablante se mira en un espejo y, al contemplar su doble, se espanta y tiene fantasías suicidas:

Me ha tentado el suicidio
y al mirarme al espejo
me ha espantado mi doble
ahogándose en el fondo (Sánchez Saornil, 2020: 170).

La poeta debía verse a sí misma en este momento de transición entre una y otra corriente como un ser dual, y esa dualidad la aterroriza, la sobrecoge, hasta el punto de hacerle contemplar la posibilidad del suicidio.

5.3. El recuerdo de la voz antigua

La muerte ocupa, en definitiva, un lugar preeminente en el corpus poético ultraísta de Lucía Sánchez Saornil, es una preocupación constante en estos años, quizás como consecuencia de la muerte y resurrección que la poeta misma protagoniza al dar por concluida su etapa modernista y abrazar el nuevo credo del ultraísmo. En “Plegarias de los veinte años”³⁴, por ejemplo, increpa a la Parca y le suplica que espere, que se detenga, que es muy joven aún, que sólo tiene veinte años. La juventud de quien así implora un aplazamiento es representada en este poema mediante motivos modernistas: “la fuente cristalina / que canta loca, loca, loca, / como una risa femenina / que se desborda de la boca”, los “capullos entreabiertos”, la “dulce primavera”, las acacias florecidas (Sánchez Saornil, 2020: 138-139). El modernismo se resiste, pues, a desaparecer. Resulta bastante significativo que estas plegarias comiencen con un verso de Rubén Darío: “¡Vamos a

³³ *Cervantes*, n.º 39, abril de 1920, p. 48.

³⁴ *Cervantes*, n.º 26, marzo de 1919, pp. 1-7.

morir, Dios mío, vamos a morir!”³⁵. En definitiva, le va a costar Dios y ayuda a Sánchez Saornil mudar de registro, de piel, renovar su voz³⁶.

De hecho, el recuerdo de su “voz antigua” la va a atormentar con frecuencia, como evidencian los poemas “Nostalgia”, “Ayer” y “Viaje retrospectivo”. En “Nostalgia”³⁷, por el “telégrafo del recuerdo” le llega una voz “mojada, como si saliera de una piscina”, que es en realidad la del modernismo, aunque la imagen de la piscina es de índole ultraísta:

Y era mi voz más antigua,
la que lloró
por una estrella y por un beso,
la voz blanca,
aún no teñida por ningún matiz: la voz aún no moldeada
por palabras exóticas,
mi voz más antigua! (Sánchez Saornil, 2020: 180-181).

Frente a esta voz juvenil e inocente, que cantaba al amor y a las estrellas, la “de hoy” “se ha confundido con otras voces / y se ha torcido con palabras enrevesadas”. Por eso, “ya no sabe llorar por las estrellas” (2020: 181). Parece tener en mayor estima la voz del pasado y, según confiesa, llora incluso al recordarla, como si la echara de menos:

Esta tarde
la ternura de mi voz más antigua,
me ha hecho llorar
mis lágrimas más amargas” (Sánchez Saornil, 2020: 181).

Volverá sobre el tema en “Ayer”³⁸, poema de corte amoroso en el que la memoria y el olvido juegan un importante papel³⁹, memoria y olvido que lo son de una historia de amor, sí, pero también de la militancia juvenil de Lucía Sánchez Saornil en el modernismo, tal como evidencia la alusión a las “canciones antiguas”, cuya letra los amantes han perdido:

³⁵ Una glosa en prosa de estos versos, aunque sin mencionarlos, parece también “Hora iluminada”, que Sánchez Saornil publicó en 1925 en el número 3 de la revista *Plural* (Sánchez Saornil, 2020: 196-198).

³⁶ A Dios precisamente acude Sánchez Saornil en la segunda parte del poema, al Jesús de Galilea que obró tantos milagros, y le ruega que se apiade de ella, que la mantenga con vida. Es quizás la única ocasión en la que aparece la temática religiosa en la poesía de Sánchez Saornil previa a la guerra civil. En los poemas escritos después, durante la posguerra, sí volverá los ojos a Dios, un Dios en quien quiere creer a pesar de todo (Martín Casamitjana, 1996: 26-27).

³⁷ *Cervantes*, n.º 44, septiembre de 1920, pp. 40-43.

³⁸ *Ultra*, n.º 21, 1 de enero de 1922.

³⁹ “Tu memoria de ayer / en mi garganta / dogal de seda de olvidos” (2020: 188).

Hemos perdido las letras
de las canciones antiguas.

Veamos. Do re re
¡Bah!" (Sánchez Saornil, 2020: 188).

Y algo similar podríamos decir de “Viaje retrospectivo”, publicado en el número 4 de la revista *Tableros*, correspondiente al 28 de febrero de 1922:

Esta noche la rueda gira
hacia atrás
[...]
Sí, yo he pasado por aquí
Este perfume
Así sabía
aquel beso" (Sánchez Saornil, 2020: 190).

5.4. ¿Resucitar a los muertos?

Entre junio y julio de 1920 llegará incluso a publicar en la revista *Grecia* dos poemas que muestran el deseo de revivir el pasado y de resucitar a los muertos. En el primero de ellos, titulado significativamente “Voluntad”⁴⁰, los ojos del yo poético, escrito en mayúsculas (YO), consiguen hacer florecer el jardín invernal, colmando los arbustos de flores, limpiando de líquenes las fuentes, llenando los bancos de enamorados⁴¹. Los dos versos finales constituyen una afirmación del poder taumatúrgico de ese yo: “Yo amo mis ojos taumatúrgicos / que resucitan los muertos” (2020: 175). Pues bien, lo que ha resucitado la poeta por obra y gracia de la voluntad es el típico jardín modernista con sus flores, sus fuentes y sus bancos donde los amantes se reúnen. Es la primera vez que hace uso de este poder taumatúrgico, que recuerda al poeta como un pequeño dios del creacionista Vicente Huidobro, con el que los ultraístas están tan en deuda (Videla, 1971: 103-108; Díez de Revenga, 1995: 34-47; García, 2020: 171-209 y 227-276), aunque hay ecos en “Voluntad” del poema “Madre Primavera”⁴², donde quien se arroga dicho poder es la Primavera, que entra en el “jardín inculto” de la escritora, fecunda los rosales y los nidos, y hace brotar el agua (2020: 89), ofreciéndonos una hermosa alegoría de la creación literaria (Navas Ocaña, 2023a: 138-139). Ahora es el yo ultraísta quien únicamente posee la capacidad de resucitar el jardín modernista.

Apenas un mes después, también en *Grecia*, aparecerá “Es en vano”⁴³, que presenta una temática similar, sólo que, transcurrido este breve espacio de tiempo, ya no parece

⁴⁰ *Grecia*, n.º 43, 1 de junio de 1920.

⁴¹ “La pena del invierno / agobiaba al jardín; pero YO ENTRÉ. / Mis ojos doblaron los arbustos / pesados de las flores, / y despojaron de líquenes las fuentes / [...] Mis ojos verdecieron el parque / y le poblaron de amor todos los bancos” (Sánchez Saornil, 2020: 174).

⁴² *Cádiz-San Fernando*, 30 de abril de 1917.

⁴³ *Grecia*, n.º 45, 1 de julio de 1920.

confiar Sánchez Saornil en la posibilidad de resucitar nada. Dedicado a Eugenio Montes, a quien llama “piloto ultraísta” —la dedicatoria es aquí muy significativa—, el poema muestra la intención de dejar finalmente atrás el pasado modernista y lo hace aludiendo a cadáveres y a féretros que desaparecen río abajo:

Detrás de nosotros
dejamos un rastro de cadáveres.
A cuántos los quisiéramos resucitar
y darles su son y su cantar y su sonrisa
Nada hay que pueda ponerlos en pie
De algunos nos hemos traído el perfume
pero ellos van en sus cajas negras
río abajo” (Sánchez Saornil, 2020: 176).

6. CUERPOS FEMENINOS EN PAISAJES URBANOS

Son cadáveres éstos asexuados, aunque en la primera mitad de 1919, cuando Sánchez Saornil, tras haber cultivado la estética modernista, se aproxima al ultraísmo, textualizará las indecisiones y ansiedades propias del momento a partir de toda una serie de cuerpos femeninos ultrajados o estériles (viudas, solteronas, mujeres violadas)⁴⁴, cuerpos que mucho tienen que ver con estas imágenes de muerte tan frecuentes en su poesía ultraísta. Ahora bien, estas figuras femeninas con tan numerosa y significativa presencia en el período de transición entre modernismo y ultraísmo no tendrán, sin embargo, continuidad en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil, donde las mujeres, cuando aparecen, que no lo hacen con tanta frecuencia como sucedía en los poemas modernistas, son simplemente figuras de los paisajes urbanos que ahora, por influencia de la nueva estética vanguardista, tanto le van a interesar a la poeta madrileña.

No obstante, como habitantes de esos paisajes urbanos, las mujeres de las que habla en “Crepúsculo en el jardín urbano”, “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo”, “Fiesta” y “Domingo”, a pesar de su carácter estereotipado, de su simple condición de comparsas de ese paisaje, son figuras que entrañan una cierta carga de crítica social⁴⁵, una crítica que, andando el tiempo, ya en la década de los treinta, se convertiría en la tónica general de la escritura comprometida de Lucía Sánchez Saornil. Se trata ahora de “mujeres marchitas” colgadas del brazo de los hombres regresando a casa en una tarde de domingo, como sucede en “Paisaje de arrabal. Anochecer de domingo”, donde hay un clima de desolación y de muerte, ya lo hemos visto. De hecho, a los hombres que llevan del brazo a esas mujeres marchitas les ronda por la cabeza la idea del suicidio, como parece desprenderse de estos versos:

⁴⁴ Me refiero a textos como “Farsa del ensueño” (Grecia, 1 de marzo de 1919), “Balada de las viudas” (Cervantes, marzo de 1919), “Poema de las vírgenes de treinta años” (Grecia, 30 de julio de 1919), que ya he analizado por extenso en otro lugar (Navas Ocaña, 2023b: 185- 195).

⁴⁵ Juan Manuel Bonet ya señaló las “inquietudes sociales” presentes en estas “visiones suburbiales madrileñas” de Lucía Sánchez Saornil (2012: 25).

Los hombres que tornan del domingo
con mujeres marchitas colgadas de los brazos
y un paisaje giróvago
en la cabeza
vendrán soñando en un salto prodigioso
para que el río acune su sueño (Sánchez Saornil, 2020: 182).

No se olvide además que aquí la luna cae a los pies del sujeto hablante, reforzando así la idea de abatimiento, una idea que persiste en otro poema posterior, titulado “Domingo”⁴⁶, de temática similar. Los cuatro primeros versos de “Domingo” ya dan cuenta del tedio:

La ventana bosteza
en el fondo
cansada de mirar
siempre el mismo paisaje” (Sánchez Saornil, 2020: 195).

La ciudad es descrita como una “cinta cinematográfica” que “desenrolla su metraje”, como un “film para los horteras / y las porteras” que el sujeto hablante rechaza con contundencia mediante la repetición tres veces de la frase “No quiero” (2020: 195)⁴⁷. La cosificación de la ciudad, su conversión en objeto, corre pareja al atisbo de crítica social, apreciable en la alusión, cargada de connotaciones negativas, a dos estereotipos populares: los horteras y las porteras.

Por lo demás, en “Fiesta”⁴⁸, Sánchez Saornil retoma el motivo del baile, frecuente en su poesía modernista, aunque ahora tanto los recursos tipográficos (mayúsculas y sangrías) como algunas imágenes (“los evónimos se han recortado las barbas”, “los violines centauros tienden el arco”, “los surtidores alargan la mano a las estrellas”) (Sánchez Saornil, 2020: 186) apuntan hacia el ultraísmo. La humanización de la naturaleza, la personificación de fenómenos naturales, el hecho de que esos fenómenos realicen acciones humanas, es otra de las técnicas que emplea Sánchez Saornil en su etapa ultraísta. Los dos versos finales de “Paseo nocturno”⁴⁹ son también prueba de ello: “El alba infla sus carrillos rosados / disponiéndose a apagar las estrellas” (Sánchez Saornil, 2020: 178). Esto evidentemente no es nuevo, ya estaba en los poemas modernistas, donde la luna, el sol, las flores besaban con frecuencia los labios o los ojos de la amada y el agua suspiraba de amor (Navas Ocaña, 2023a). Pero el resultado ahora es novedoso porque novedoso es presentar a un arbusto recortándose la barba, a un violín como un centauro

⁴⁶ *Plural*, n.º 2, febrero de 1925.

⁴⁷ Vera Ruth Jones ha señalado diferencias notables entre “Domingo” y “Cines”, poemas en los que hay referencias al cinematógrafo. Mientras en “Cines” Sánchez Saornil muestra su “fascinación por la vida moderna” a partir de imágenes cinematográficas, en “Domingo” parece ya “desengañada y aburrida de las máquinas” (Jones, 2010: 15).

⁴⁸ *Ultra*, n.º 10, 10 de mayo de 1921 y *Martín Fierro*, n.º 41, 28 de mayo de 1927.

⁴⁹ *Cervantes*, septiembre de 1920, pp. 40-41.

que tensara el arco, a un surtidor intentando alcanzar con la mano las estrellas, y al alba hinchando los mofletes. La naturaleza se humaniza pero no para expresar el amor sino para realizar un sinfín de actividades humanas cotidianas, sin trascendencia amorosa alguna: cortarse la barba, hinchar los mofletes, etc.

Esta singular humanización de la naturaleza corre pareja con la deshumanización y cosificación de los seres humanos. De hecho, las “mujeres” que aparecen en “Fiesta” son simplemente elementos del paisaje⁵⁰, figuras que ponen en él una nota de color o de sensualidad, y nada más. En “Fiesta”, al describir el baile, Sánchez Saornil hace una curiosa y humorística observación a partir de una sinécdote: “los monóculos caen en los descotes de las mujeres” (2020: 186). Monóculos y descotes son partes de un todo, bien masculino o femenino. El hecho de representar ese todo por medio de una parte, que es en realidad un objeto, cosifica el todo, lo deshumaniza. Quien contempla lujuriosamente el escote es un monóculo, no un hombre, y lo contemplado tampoco parece una mujer, sólo un escote.

La fragmentación del cuerpo femenino va a estar también muy presente en “Crepúsculo en el jardín urbano”, una prosa poética que publicó en *Grecia*, en mayo de 1919. Son mujeres quienes habitan ese jardín urbano, mujeres de risas “encantadoramente frívolas”, de ojos con “enormes ojeras azulosas”, de “bocas uniformes, todas rojas, todas húmedas, todas como corazones”; y son sus vestidos “de colores pálidos”, “muy tenues, muy vaporosos”, parte fundamental del paisaje, como “airones elegantes de no sabemos qué delicioso torneo” (Sánchez Saornil, 2020: 119-120). Compone así, mediante las imágenes fragmentarias de ojos, bocas y vestidos, una estampa pictórica del jardín, una estampa en realidad deshumanizada de la urbe.

7. A MODO DE CONCLUSIÓN: EL CORPUS / CUERPO MODERNISTA VS. EL CORPUS / CUERPO ULTRAÍSTA

En definitiva, la cosificación de la naturaleza (el río como un film de largo metraje) y de los seres humanos (el amante como un avión, el hombre como un monóculo), así como la fragmentación del cuerpo femenino (la mujer como escote), conviven con la naturalización de las realidades ultramodernas (los aviones como pájaros) y con una novedosa personificación de la naturaleza que ya nada tiene que ver con el amor (el arbusto que se corta la barba).

El cuerpo que escribe todo esto, llamado Lucía Sánchez Saornil o Luciano de San-Saor⁵¹, responde a las incitaciones del tiempo en el que vive, se deja llevar, aunque a veces no con mucho entusiasmo, por el fervor maquinista de las vanguardias, y canta, en suma, los objetos ultramodernos. Las tesis orteguianas sobre la deshumanización del arte se dejan sentir también en su poesía. Como consecuencia de ello, cosifica y desnaturaliza

⁵⁰ También lo fueron en algunos poemas modernistas como “Elegancias” y “Gavota” (Navas Ocaña, 2023a: 143-144).

⁵¹ He tratado por extenso en otro lugar la cuestión del seudónimo masculino (Navas Ocaña, 2023c).

la naturaleza, cosifica y deshumaniza los cuerpos de los seres humanos, que, en lugar de desearse con una voluptuosa pasión carnal, como se deseaban en sus poemas modernistas, ahora se convierten en objetos, en simples objetos, del paisaje urbano de la ciudad moderna.

Podemos concluir, por tanto, que si los tópicos del modernismo ayudaron a Sánchez Saornil a corporeizar los conflictos de una sexualidad no heteronormativa (Navas Ocaña, 2023a), los del ultraísmo le valieron, en cambio, para descorporeizar esos conflictos, para eludirlos, para silenciarlos, para matarlos simbólicamente. La reescritura en clave ultraísta de los tópicos modernistas del jardín, la tarde, la luna y la primavera, con esas recurrentes imágenes de muerte, de destrucción y de suicidio, así lo evidencian.

Al abrazar los códigos de Ultra, el cuerpo que escribe, llamado Lucía Sánchez Saornil o Luciano de San-Saor, se despoja de las vestiduras modernistas, cambia de piel, o quizás sería mejor decir, se descarna, se descorporeiza, se objetualiza. Conforma así un *corpus / cuerpo* ultraísta descorporeizado, cosificado, descarnado, y lo hace en franca oposición al que fue el sensual, el decididamente carnal *corpus / cuerpo* modernista.

La asunción del seudónimo masculino también ahora, en plena efervescencia ultraísta, responde, como ya señalamos en otro lugar, a la lógica de las circunstancias. Para cuando decide incorporarse a las filas de Ultra ya tiene una trayectoria reconocida en la sociedad literaria de la época como Luciano de San-Saor (Navas Ocaña, 2023c). No obstante, esa asunción obedece también a un hecho incontestable y es que el seudónimo masculino refrenda, reafirma, el proceso de descarnación, de descorporeización, de suicidio, de muerte, que caracteriza al *corpus* ultraísta. La poeta modernista Lucía Sánchez Saornil se construye como *otro*, se parapeta tras un cuerpo de varón, para escribir, para textualizar el deseo por cuerpos femeninos como el suyo y poder hacerlo sin infringir las normas, de acuerdo con las convenciones morales del momento asentadas en el patrón heterosexual. Por eso, el sujeto hablante de muchos de sus primeros poemas es masculino, es un hombre expresando el deseo por una mujer (Navas Ocaña, 2023a). Pues bien, la poeta ultraísta Lucía Sánchez Saornil vuelve a parapetarse tras el seudónimo masculino, tras un cuerpo de varón, pero en su caso para textualizar la muerte de la poeta modernista, para abrazar la modernidad con su culto a la máquina y lo que esto significa, para superar ahora mediante el silencio, mediante la omisión, el conflicto de una sexualidad controvertida, es decir, para descarnarse y descorporeizarse también a través de la firma.

A todo esto hay que añadir las zozobras, las ansiedades, a las que Lucía Sánchez Saornil dio rienda suelta en textos como “Breviario lírico. Salmo de gratitud”, en relación con su pertenencia a la llamada “hermandad ultraísta”, una hermandad compuesta casi en exclusiva por hombres, en la que Lucía se vería probablemente a sí misma como una excepción, como una anomalía, como un cuerpo de mujer ocupando indebidamente un espacio de hombres.

Pues bien, estas ansiedades, así como la elusión del cuerpo, su silenciamiento, su objetualización, hacen del *corpus* ultraísta de Lucía Sánchez Saornil un *corpus* de excepcional singularidad dentro del movimiento Ultra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, A. A. (2001). “Lucía Sánchez Saornil, poeta”. *Salina* 15, 195-202.
- BONET, J. M., ed. (2012). *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Sevilla: Vandalia / Fundación José Manuel Lara.
- CANO BALLESTA, J. (1999). *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*. Valencia: Pre-Textos.
- ____ (2003). “Canto a la máquina y utopismo antitecnológico (1916-1939)”. En *Poesía lírica y progreso tecnológico*, S. Schmitz y J. L. Bernal Salgado (coords.), 143-162. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- CANSINOS-ASSÉNS, R. (1985). *La novela de un literato*, vol. II. Madrid: Alianza.
- CELMA VALERO, M. del P. (2005). “Lucía Sánchez Saornil: una voz ‘Ultra’, más allá de su condición femenina”. En *Praestans labore Víctor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha*, J. San José Lera (coord.), 263-278. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J., ed. (1995). *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*. Madrid: Castalia.
- GALA, C. (2012). “Desplazamientos nómadas: la poesía de Lucía S. Saornil”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 36.2, 315-333.
- GARCÍA, C. (2020). *Ultraísmos 1919-1924*. Sevilla: Renacimiento.
- JIMÉNEZ, J. R. (1982). *Antología poética*, V. Gaos (ed.). Madrid: Cátedra.
- ____ (1989). *Antología poética*, J. Blasco (ed.). Madrid: Cátedra.
- JONES, V. R. (2010). *Un film sentimental para tus ojos: El cinematógrafo en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil*. Undergraduate Theses and Professional Papers: University of Montana.
- LUDINGTON, Z. R. (2017). “Where is Spain? The “Rappel à l’Ordre” and the Poetry of Lucía Sánchez Saornil”. *Hispanófila* 180, 91-107.
- MARTÍN CASAMITJANA, R. M. (1992). “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”. *Duoda. Revista d’Estudis Feministes* 3, 45-66.
- ____ (1996). “Introducción”. En *Poesía*, L. Sánchez Saornil, 5.28. Valencia: Pre-Textos / Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- NAVAS OCAÑA, I. (2018). “Leyendo a Ortega como una mujer”. *Studia Neophilologica* 90.1, 126-140.
- ____ (2023a). “¿Si la luna estará enamorada? Cuerpos y máscaras en la poesía modernista de Lucía Sánchez Saornil”. En *El corazón en llamas. Cuerpo y sensualidad en la poesía española escrita por las mujeres (1900-1968)*, H. Establier Pérez (ed.), 123-150. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- ____ (2023b). “La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto”. *Anales de Literatura Española* 38 [monográfico sobre “Imaginarios poéticos en las escritoras españolas contemporáneas (1900-

- 1968)’], H. Establier Pérez y L. Palomo Apeluz (eds.), 181-203. Disponible en línea: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.09> [18/12/2023].
- _____. (2023c). ‘Construirse como otro: Lucía Sánchez Saornil vs. Luciano de San-Saor’. *Ínsula* 913-914 [monográfico ‘Quiero hablar de mí... sola’], H. Establier Pérez y Á. L. Prieto de Paula (eds.), 13-16.
- SÁNCHEZ SAORNIL, L. (1996). *Poesía*, R. M. Martín Casamitjana (ed.). Valencia: Pre-Textos / Instituto Valenciano de Arte Moderno.
- _____. (2020). *Corcel de fuego*, N. Capdevila-Argüelles (ed.). Madrid: Torremozas.
- _____. (2021). *La exacta medida de lo humano. Prosa, 1913-1939*. S. l.: Anarquismo en PDF.
- TORRAS FRANCÈS, M. y PÉREZ FONTDEVILA, A., eds. (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijada entre género y autoría*. Barcelona: Icaria.
- VIDELA, G. (1971). *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 10/09/2023

Fecha de aceptación: 08/01/2024