

Contributi/9

Lucía Sanchez Saornil

Una voz subversiva en la Edad de Plata española

Valerio Marassio  0009-0000-3833-8320

Articolo sottoposto a *double blind peer review*. Inviato il 18/05/2025. Accettato il 21/08/2025.

LUCÍA SANCHEZ SAORNIL: A SUBVERSIVE VOICE IN THE SPANISH SILVER AGE

This article examines the work of Lucía Sánchez Saornil produced between 1919 and 1929, a period during which the Spanish activist and poet participated in the avantgarde movements that flourished in Spain. The aim of this paper is to emphasize the role that Sánchez Saornil – like many other women of her generation – played in one of the most iconic periods of Spanish literature: the so-called *Edad de Plata*. Beginning with the influence of Ortega y Gasset's *El arte nuevo*, this study highlights the impact of jazz music – both thematically and stylistically – on Sánchez Saornil's poetry from the avant-garde period. However, Sánchez Saornil's engagement with artistic renewal and experimentation would not have been possible without her simultaneous struggle for women's rights. Through her subversive example and her poetry, she was able to offer alternative, active, and empowering female models – some of which were inspired by the African American culture that shaped jazz and informed her creative vision.

1. Orígenes y formación de una intelectual: los primeros años de militancia en la vanguardia ultraísta

Lucía Sánchez Saornil fue una figura de primer orden dentro del panorama artístico e intelectual de la España de los años veinte y treinta del siglo XX. Fue una de las pocas mujeres que participaron activamente en el movimiento ultraísta (colaboró con las más importantes revistas vanguardistas de la época como *Cervantes*, *Grecia*, *Los Quijotes* o *La Gaceta Literaria*). También fue militante anarquista y feminista y durante su militancia publicó numerosos artículos periodísticos. Además, junto con Amparo Poch y Mercedes Comaposada, fue fundadora de Mujeres Libres: organización anarco-feminista de hasta 20.000

asociadas que estuvo en primera línea durante los tres años del sangriento conflicto bélico. Su activismo en el movimiento anárquico y de emancipación femenina ha sido el aspecto más estudiado de su biografía por parte de los importantes estudios históricos¹. Su ferviente actividad literaria, en cambio, no ha recibido por parte de la crítica la atención que merecería. Al igual que su activismo, la producción poética de Sánchez Saornil fue muy extensa y variada: además, a esta se puede añadir la publicación de numerosos textos en prosa en las más destacadas revistas vanguardistas (en el único número de *Reflector* es la única escritora que aparece junto a otros autores reconocidos internacionalmente, como Louis Aragón, André Breton, Gerardo Diego, Tristan Tzara y muchos otros)². A menudo, durante toda su fase vanguardista, que terminó en 1929 con la publicación «Avenida matinal» y «Tarde infinita», sus poemas o artículos en la prensa aparecieron firmados bajo el seudónimo de Luciano de San Saor. La adopción de este seudónimo masculino ha sido fruto de muchas y variadas hipótesis. La multitud de teorías refleja, como escribe Michela Cimbalo, la imposibilidad de reconstruir en manera lineal y unívoca la compleja decisión de la autora. Un proceso que resultaría todavía más complejo por la inconstancia con la que utiliza sus «identidades». Sin embargo, las hipótesis que parecen más acertadas se focalizan en la mayor legitimación que, no debemos olvidarlo, en un ambiente casi totalmente masculinizado como el literario, ofrecía una identidad masculina. Pero tampoco podemos obviar que el seudónimo masculino para nuestra autora haya representado un elemento para expresar más libremente su sentimiento amoroso hacia las mujeres. Si tenemos en consideración los numerosos poemas amorosos dirigidos a un destinatario femenino, una firma masculina habría significado disipar las sospechas sobre un argumento totalmente tabú en la época, como el amor homosexual³.

Lo que es cierto, es que Sánchez Saornil figura entre las muchas mujeres escritoras que han sido canceladas de la historia oficial; sobre todo por lo que concierne su producción literaria. Como diferentes estudios críticos han demostrado recientemente, el supuestamente neutro y universal juicio de los críticos que ha fundamentado la creación del canon literario ha sido un resorte muy bien urdido para silenciar la exclusión de todo lo que no fuese masculino, blanco y burgués. El canon es, por su naturaleza, un producto de una cultura clasista, que excluye las realidades coloniales o periféricas y, por tanto, una representación parcial y sesgada de un mundo mucho más complejo y profundo⁴. Según escribe Rosa María Martín Casamitjana, una de las primeras estudiosas de la figura de Lucía Sánchez Saornil y editora de la primera antología poética

¹ En este sentido, se señala la imprescindible obra de Mary Nash («Mujeres Libres». *España 1936 – 1939*). Muy significativa resulta también la publicación reciente (2020) de Michela Cimbalo, *Ho sempre detto noi*, que constituye probablemente el primer estudio en italiano dedicado a Sánchez Saornil.

² M. Cimbalo, *Ho sempre detto noi. Lucía Sánchez Saornil, femminista e anarchica nella Spagna della Guerra Civile*, Roma 2020, p. 69.

³ *Ibid.*, p. 52 -53.

⁴ A. M. Crispino, *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma 2003, p. 8.

de la autora, se pueden identificar tres factores fundamentales que concurrieron a la relegación de la poeta en un espacio de olvido. Estos son: «su condición de mujer, su adscripción a un movimiento de vanguardia injustamente minusvalorado, y su militancia política en un frente anatematizado tanto desde la derecha dictatorial como desde la izquierda marxista»⁵, es decir, el frente anárquico revolucionario. Junto a estas circunstancias, no debemos olvidar también su origen humilde y proletario: la prematura muerte de su madre y de su hermano la obligó, en 1916, a acompañar su vocación literaria con el trabajo en la Compañía Telefónica de Madrid (ambiente en el que entró en contacto por primera vez con las organizaciones sindicales y anarquistas). Es decir que, prácticamente desde el mismo año (1916) en que empiezan a aparecer sus primeros poemas publicados en importantes revistas como *Los Quijotes*, la necesidad de trabajar para ayudar económicamente a su familia dificultó su participación en las reuniones literarias organizadas por sus compañeros del grupo ultraísta. A pesar de esto, queda constancia de las relaciones de amistad que Sánchez Saornil estableció con distinguidos poetas y de su participación activa en la época vanguardista: así lo muestran, por ejemplo, unos poemas que Adriano del Valle y Cesar Comet le dedicaron, publicados en 1920 en la revista *Grecia*, con el título «Fabula antigua» y «Bengala festiva»⁶. Especialmente intensa fue también su amistad con Norah Borges, ilustradora de un gran número de poemas y revistas vanguardistas. De este vínculo queda testimonio histórico en una ilustración, titulada «Maternidad», que Borges publicó en la revista *Grecia*, el 1 de noviembre de 1920. Sánchez Saornil correspondió el afectuoso regalo con un poema titulado «Camino del arcoíris», que lleva como epígrafe: «A Norah Borges, por una deuda antigua», publicado en *Ultra*, el 1 de marzo de 1921.

Dentro de la producción literaria de Sánchez Saornil se pueden encontrar los característicos rasgos de experimentación e innovación típicos de la poética vanguardista. Pero, lo que también nos interesa subrayar es la actividad que, a través de su obra literaria, la poeta dedicó a la deconstrucción de la tradicional representación de lo femenino en la literatura y, paralelamente, a la proyección de un nuevo modelo de mujer independiente y activa, a la denuncia de la condición de abandono en que se encontraba la mujer española a principio del siglo XX. Sánchez Saornil fue muy consciente de su rol de mujer intelectual: conocía el potencial revolucionario y la importancia de plasmar, a través de la literatura, un modelo de feminidad positivo acorde con los cambios que los nuevos tiempos imponían. Por esta crucial razón, compaginó la escritura en verso con su actividad periodística, con la publicación de artículos en diferentes diarios⁷ que

⁵ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, Valencia 1996, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ En la página de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España pueden encontrarse algunos títulos interesantes: *La verdadera y la falsa juventud* («El Heraldo de Madrid», Madrid, 23 enero 1929, p. 12), *Notas de un sedentario* («La Gaceta Literaria», 87, Madrid, agosto 1930, p. 12). En general, por todo lo que respecta las revistas de la Edad de Plata, se recomienda consultar la página: <http://nrevistasedp.edaddeplata.org/>

le permitían alcanzar un número significativamente mayor de público femenino para su labor de educación.

2. Poemas juveniles: ruptura y negación de la tradición poética

2.1 *La influencia de la modernidad en las primeras composiciones*

En cuanto poeta ultraísta encontramos en la producción de Sánchez Saornil poemas donde lo nuevo es sumamente exaltado y, paralelamente, todo lo que concernía la tradición, el pasado, representa para la joven generación de artistas un símbolo de una sociedad putrefacta que había que arrasar. Sánchez Saornil publicó alrededor de sesenta poemas en las revistas de vanguardia. El primero de estos poemas que se acerca a la estética ultraísta es «Cuatro vientos», publicado en el año 1919, en la antología *Los poetas del Ultra*, una recopilación publicada por Rafael Cansinos-Assens en *Cervantes*, que pone en marcha la primera transición poética de nuestra autora. A partir de 1919, la poeta abandona los elementos estilísticos y temáticos del modernismo para incorporar en su voz poética el cultivo del verso libre enriquecido de imágenes creacionistas, la fascinación por la vida nocturna de la ciudad (con una original atención a las realidades más humildes, como los arrabales de Madrid), acompañada frecuentemente por los ritmos de los bailes y de las músicas modernas como el tango y, sobre todo, el jazz. El acercamiento al ultraísmo para Sánchez Saornil no representó simplemente una manera de ajustarse a la tendencia de la época, sino que formó parte de un convencido proceso de búsqueda de una nueva potencia emotiva, de mayor intensidad, para su voz poética⁸. Decisión que, si por un lado se reveló muy acertada y que nos ha dejado unos testimonios significativos e interesantes de los temas y de la iconografía ultraísta, por otro, de alguna manera limitó la autenticidad de su creación poética, haciendo que su voz se confundiera entre las muchas otras. La misma poeta se dio cuenta de esta circunstancia en un poema tan apasionante como «Nostalgia» (*Cervantes*, 1920). En este poema Sánchez Saornil escucha por un «telégrafo del recuerdo» una voz que inicialmente le parece una «incongruente melodía» que le provoca una fuerte reacción emocional. En los versos conclusivos, la poeta se da cuenta de que, en realidad, se trata de su palabra original: «¡Y era mi voz más antigua, / [...] la voz blanca, / aún no teñida por ningún matiz; / la voz aún no moldeada / por palabras exóticas, / [...] Y yo la desconocía / porque mi voz de hoy, / que se ha confundido con otras voces / y se ha torcido con palabra enrevesada, / ya no sabe llorar por las estrellas»⁹.

Pero volvamos ahora a su primera etapa ultraísta. En «Cuatro vientos», poema con una mezcla evidente de rasgos futuristas y creacionistas, los inventos tecnológicos de la modernidad hacen de protagonistas. La poeta describe

⁸ M. Cimbalo, *Ho sempre detto noi*, p. 66.

⁹ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 95.

los aviones como unas «[...] águilas de acero / de alas inmóviles / y vientres sonoros»¹⁰. La poeta se encuentra en el aeródromo madrileño de Cuatro Vientos mientras contempla desorientada el espectáculo de los «pájaros sonoros», que como bandadas de aves en vuelo se aglomeran en el transparente cielo. Es una experiencia que, de todas formas, parece acabar trágicamente: de repente, en una escena que tiene afinidades con la vicisitud mitológica de Ícaro, «Un pájaro soberbio / rasga el cristal del poniente / en vuelo al sol. / Y de pronto / aletea... gira y cae»¹¹. Contrariamente a lo que pasó en la mayoría de los poemas ultraístas que conocemos, la poeta madrileña no quiere escribir un himno entusiasta y celebrativo de la tecnología. No es infrecuente encontrar en sus poemas los aspectos amenazadores y perturbadores que conlleva la modernidad, la tecnología y la vida urbana en general. Como veremos a continuación, lo que realmente toma relevancia, si lo ponemos en comparación con los otros poemas Ultras, son los aspectos alienantes y de alguna manera reaccionarios de la metrópoli, sobre todo cuando su mirada se dirige a los estratos más pobres y vulnerables de la población.

Dentro de las composiciones de su periodo vanguardista Sánchez Saornil escribió otras veces sobre los aviones, el invento más representativo de la modernidad del siglo XX que cambió radicalmente la percepción del espacio y del tiempo. De particular relevancia es «Me dejé un día... (Poema del abandono)», un poema de considerable extensión que alude, de nuevo con una prosopopeya del avión-pájaro, a un abandono, a la ausencia de una persona (¿amada?) en la vida de la autora: «Me dejé un día la ventana abierta / y se fue con las locas golondrinas / y no volvió»¹². De la misma manera que en «Cuatro vientos», junto al tema del vuelo volvemos a encontrar un paisaje marino: «[...] un horizonte de mar / amplio y azul»¹³ que con su inmensa extensión nos sugiere una sensación de libertad y que, para la poeta, representa el único recuerdo de aquel «avión loco» que un día se marchó de su «estrecho hangar».

En la producción poética de Sánchez Saornil, contrariamente a lo que pasa en las producciones de las otras muchas poetas a ella coevas, la temática del viaje no se trata tan extensamente. Mejor dicho, se desarrolla en una manera muy diferente. De nuevo, a nuestro aviso, podemos encontrar en el origen social de la poeta la causa de dicha diferencia: en las primeras décadas del siglo XX viajar era una actividad que solo las clases sociales más adineradas podían permitirse. Siendo de origen proletaria, la autora decide articular el discurso de manera totalmente diferente que, de todas formas, resulta igualmente potente. ¿Cómo es posible para las mujeres obreras vivir las aventuras que sus compañeras más acomodadas erigieron como símbolo de la moderna libertad? Según la poeta, debemos buscar la solución en los libros y a través de la imaginación y la fantasía que cualquier persona, a la hora de leer, puede experimentar libremente. Es lo

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹² R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 82

¹³ *Ibid.*, p. 73

que expone en su artículo «Notas de un sedentario», publicado en 1930 en *La Gaceta Literaria*:

«¿Por qué no viaja – me dicen – usted, hombre de dinero?» Y me hablan de cómo enriquece nuestro empujador, de cómo afina – y define – nuestra sensibilidad el roce con otros pueblos. ¡Bah! [...] Hay autores tan ricos de sugerencias que llegáis a vivir y a respirar con ellos un aire que pasó hace siglos sobre la tierra. De este modo yo he vivido en Roma, he recorrido los pueblos más exóticos, he remontado la corriente del Tigris; [...] yo he hecho itinerarios maravillosos sobre el lomo de las cartas geográficas. Así he podido registrar en Rusia, la septentrional, una temperatura de cuarenta grados, comprobada más tarde por Fedín en Las ciudades y los años¹⁴.

Aunque la poeta no tenga la posibilidad de viajar, los libros y la lectura, una auténtica acción de empoderamiento y de libertad en la filosofía de Sánchez Saornil, son las herramientas que le permiten disfrutar de todas las experiencias enriquecedoras que, debido a su condición económica, no le es posible vivir en primera persona. En su artículo periodístico, más que desvalorizar la importancia de viajar en sí misma como experiencia formativa y de libertad, la poeta parece dirigirse a las mujeres humildes y trabajadoras: y lo hace subrayando los beneficios intelectuales que, dada la imposibilidad material de viajar, deben buscar en la práctica de la lectura. Estos son los años en los que comienza definitivamente a madurar una conciencia social bien orientada en la autora: la imagen que propone de mujer moderna es la de una viajera, pero que lo hace, cuando no tiene alternativa, de manera sedentaria, a través del poder de la imaginación¹⁵.

Por otra parte, ya en 1921 Sánchez Saornil se había puesto a meditar sobre la idea de recorrer el espacio y el tiempo a través de las páginas de los libros. En particular, en el poema «Libro» (publicado en la revista *Ultra* en abril de 1921), la poeta expuso una visión muy original y moderna alrededor de la riqueza y la importancia implícita al acto de leer. Para la poeta el libro simboliza un «tren melodioso»:

Tren melodioso
que cruza mil paisajes
Forma color música
El tren perfora el tiempo
 agujero de luz
con las aristas de sus hojas claras

¹⁴L. Sánchez Saornil, *Notas de un sedentario*, «La Gaceta Literaria», 87, Madrid, agosto 1930, p. 12.

¹⁵I. Plaza-Agudo, *Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil*, «Revistas de Escritoras Ibéricas», 7, Madrid 2019, p. 33.

Forma color música
El alma viaja
En el reloj
 las horas golondrinas
han plegado las halas¹⁶.

2.2 La música jazz: una nueva fuente de inspiración poética

Con la publicación de «Notas de un sedentario» en 1930, Sánchez Saornil parece desarrollar posteriormente su idea original. No olvidemos, además, que una vez terminada la experiencia ultraísta la poeta encontró en los artículos periodísticos un medio de comunicación con el público más directo y eficaz que la poesía, debido principalmente a la difusión de masas que era posible alcanzar a través del medio periodístico. De todas formas, lo que la poeta parece afirmar es que cuando faltan los recursos financieros para viajar físicamente, gracias a los libros – metafóricamente equivalente a uno de los modernos medios de transporte – nuestra alma puede igualmente viajar atravesando el tiempo y el espacio, subiendo a bordo de este «tren melodioso» que son los libros. Otro aspecto interesante de este poema, que retomaremos en cuenta también a continuación, reside en su estructura: la repetición de los tres vocablos, «forma color música», al comienzo y poco después de la mitad dotan de ritmo al poema y musicalizan el lenguaje; en un intento que podría relacionarse con una inspiración en el esquema repetición-renovación típico de la música jazz¹⁷. Junto al ritmo reiterativo de la estructura, también es evidente la ausencia total de los signos de puntuación que, junto a la fragmentariedad del poema, proporcionan al lenguaje poético la espontaneidad de la comunicación oral. Finalmente, los recursos estilísticos (como las metáforas ilógicas y el frecuente recurso al asíndeton) para lograr una mayor intensidad lírica, y la transgresión formal de las reglas de disposición tipográfica, ayudan a crear una sensación de improvisación total que acerca la escritura a las características de la música sincopada.

Contrariamente a lo que podría parecer leyendo el poema anterior, «Me dejé un día...», publicado en la revista *Grecia*, el 30 de octubre de 1919, la autora en «Notas de un sedentario» nos dice que, siendo una mujer que nació «tierra adentro», nunca conoció la mar. Sigue argumentando que, tarea fundamental en el quehacer poético es entrenar la imaginación, «hacer plástica en [nuestro] interior esa conciencia que ten[emos] de él»¹⁸. Y esto, siguiendo el razonamiento de «Libro», es posible gracias al conocimiento, a la experiencia vivida, que nos

¹⁶ L. Sánchez Saornil, *Libro*, «Ultra», n. 7, Madrid, abril 1921, p. 2.

¹⁷ M. P. Celma Valero, *Lucía Sánchez Saornil: una voz «ultra» más allá de su condición femenina*, en J. F. San José Lera, *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca 2005, p. 276.

¹⁸ L. Sánchez Saornil, *Notas de un sedentario*, en «La Gaceta Literaria», n.87, Madrid, agosto 1930, p. 12.

transmiten los libros. De este ejercicio de imaginación también nació el poema «Acotación matinal», publicado en la revista *Grecia* en 1919. La poeta se presenta a sí misma a bordo de una barca, mientras sus ojos están «buscando el horizonte / enfocados de reflectores lejanos, / vago de claridades y niebla...»¹⁹. Encontramos de nuevo un barco en la mar mirando el horizonte ancho y desconfinado, otra vez símbolo de libertad y nuevas posibilidades para el yo poético femenino. Por lo tanto, la protagonista nos aparece como un sujeto empoderado, que se encuentra inmersa en su viaje, en busca de una nueva inspiración poética: «Y las cosas, todas, venían a mí / desde el pozo de la noche, / [...] Todo, hasta lo más distante, / gritaba a mis ojos / alzándose del lecho más profundo»²⁰.

En otro poema, titulado «Panoramas urbanos (Espectáculo)» y publicada en 1921, en la plenitud de su época vanguardista en la revista *Ultra*, Sánchez Saornil nos canta la vitalidad, el «Espectáculo», que anima la ciudad por la noche. En el ambiente metropolitano, donde lo natural está domesticado, encerrado dentro de algunos espacios específicos creados por el ser humano, como parques o jardines, la atmósfera nocturna está relacionada con el movimiento, la vitalidad, el estruendo del tráfico; contrariamente a lo que pasaría en un área rural, donde la noche sería sinónimo de silencio y quietud. A lo largo de los versos que componen este poema la poeta asocia directamente la noche de la ciudad con el frenesí de una performance de jazz. Los rumores de la metrópoli, con sus grandes avenidas llenas de agitación, los arcos voltaicos de los bares de donde llega el griterío de las personas que se reúnen por la noche, son todos sellos inconfundibles de la modernidad. Y estos, están directamente asociados con los ritmos y la melodía de jazz, la música que por excelencia fue considerada moderna:

La noche ciudadana
orquesta su Jazz-Band

Los autos desenrollan
sus cintas sinfónicas por las avenidas
atándonos los pies.

El bar canta una canción
agua y cristal.

Cascabeles mudos
cuelgan sobre la pista.
Sobre el tapiz voltaico
hay un ballet fantástico
enlutado como un duelo.

Estos funámbulos
hemos arrinconado el aro de la luna

¹⁹ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 81.

²⁰ I. Plaza-Agudo, *Modelos de identidad femenina entre la vanguardia*, p. 41.

y el corazón el viejo piruetista
anda desorientado ²¹.

Los rasgos vanguardistas aparecen muy claros desde el comienzo del poema. El texto refleja la incorporación de diferentes técnicas literarias que se habían ido difundiendo en toda Europa ya a principio de los años diez. La estética ultraísta aportó un aire de renovación en el contexto español, resultado de la asimilación de todas las innovaciones que ya se habían propagados en las capitales europeas. Tanto en este extracto como en la parte final no aparecen signos de puntuación a excepción de los puntos finales que, como ya vimos en el apartado precedente, sirven para dotar el texto poético de un ritmo entrecortado, dinámico y vital. El poema está compuesto a partir de fragmentos de la vida moderna que la mirada de la poeta observa con precisión, en busca de sus cualidades más marcadamente poéticas. El ritmo entrecortado y fragmentado de «Panoramas urbanos» acerca la escritura lírica a la espontaneidad y a la improvisación del lenguaje oral. Además, la eliminación total de cualquier tipo de sentimentalismo en el texto, resultado de la influencia ejercida por el texto de Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, resulta significativa: sobre todo si tenemos en cuenta que los poemas de corte modernista publicados por Sánchez Saornil se caracterizaban por un tono marcadamente romántico. De la misma manera, el verso libre domina en todo el poema: los elementos del mundo moderno y cosmopolita que los componen se funden en una yuxtaposición frenética de imágenes sin ningún nexo lógico aparente y, muchas veces, forman verdaderos oxímoros²². Dentro de «Panoramas urbanos» destacan también las imágenes de un «ballet fantástico» y unos «funámbulos» que recrean la atmósfera dinámica y convulsa que se respiraba en los dancings donde actuaban las orquestas de jazz. A la par que la música sincopada, las bailarinas y los bailes que a esta se acompañaban fueron un verdadero símbolo de los felices años veinte. En este sentido, es curioso señalar como, contrariamente a lo que pasa en los poemas escritos por hombres, donde sigue prevaleciendo una mirada anhelante del espectador que observa la danza seductora de la bailarina, cuando el sujeto del poema es un yo femenino el baile es sinónimo de libertad, movimiento energético y transgresión²³: todos matices que las escritoras vanguardistas querían lograr en sus poemas²⁴. Además, la relación metafórica que la poeta establece entre el jazz y el circo se explica a raíz de la popularización en las primeras décadas del siglo XX de los espectáculos circenses. Como escribe Jorge García, los artistas profesionales que viajaban por todo el continente animaron los escenarios nocturnos con danzas excéntricas, grotescas y acrobáticas. Entre las personas que actuaban en estas verdaderas atracciones

²¹ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 102.

²² M. R. Cobo-Piñero, *Jazz and the 1920s Spanish Flappers*, en R. Cornejo-Parriego (ed.), *Black USA and Spain. Shared memories in the 20th Century*, New York 2020, p. 15.

²³ Particularmente dilucidador, en este sentido, resulta el libro de Catherine G. Bellver, *Bodies in Motion*, en el capítulo «Dance, Gender and Poetry», en el que la autora analiza por separado la poesía escrita por hombres y por mujeres que tiene como temática la danza y las bailarinas.

²⁴ C. G. Bellver, *Bodies in motion*, Cranbury 2010, p. 24-25.

de la modernidad, había un gran número de artistas de origen afroamericano. El *cake-walk* (un baile jazzístico muy difícil de practicar) era una de las danzas más populares que se podían admirar en los circos de la época y normalmente era acompañada por una música sincopada tocada por una orquesta con la cara tiznada. Estos aspectos dejan traslucir también en Sánchez Saornil un cierto grado de fascinación por la cultura afroamericana, como por otra parte es normal en el periodo de los movimientos de vanguardia. No es casual que el espectáculo del «ballet fantástico» en «Panoramas urbanos» aparezca descrito por la poeta «enlutado como un duelo». Una imagen que, una vez más, parece tener una relación con el color negro y con las actuaciones de los artistas y de los músicos que animaban los espectáculos circenses en las primeras décadas del siglo XX en España y Europa.

2.3 Una mirada «cinemática» hacia la realidad

Otro medio de expresión artística que tuvo una importancia revolucionaria en la época de los movimientos de vanguardia fue el cine: este tuvo una relación muy estrecha tanto con la música jazz como con la poesía vanguardista. El cine, quizás el más relevante artefacto cultural perteneciente al siglo XX y pionero de los modernos medios de comunicación de masas, jugó un papel fundamental en la estética de las vanguardias. Y también Sánchez Saornil, verdadera poeta innovadora, escribió poemas dedicados al cine en cuanto símbolo de lo joven, dinámico e industrial. De significativo interés resulta «Cines», composición publicada en la revista *Ultra* el 20 de febrero de 1921. Testimonio de la predilección de la poeta por los ambientes modernos, «Cines», representa una de las composiciones más importantes por la originalidad con la que la autora crea las imágenes plásticas dentro de los versos:

La ventana pantalla cinemática
reproduce su película inmortal
en los espejos.

La cinta se fragmenta a cada paso
y se barajan los episodios
los actores son siempre distintos.

Tú y yo actores anónimos
un día pasaremos ante el objetivo

La calle llena el cuarto
Los espejos acuarios
fluyen sus aguas turbias.

Encendemos las baterías.
El cuarto se va por los espejos

A toda luz mis palabras-reflectores
proyectan en tus ojos
un film sentimental ²⁵.

De nuevo privados de los elementos de puntuación²⁶, los versos tienen una dinamicidad significativa y la escritura refleja el intento de musicalización del lenguaje poético. Para este propósito, la poeta recurre a técnicas jazzísticas como la falta de lógica discursiva, la fragmentación narrativa y otros factores estilísticos como la frecuente incorporación de la aliteración y del asíndeton. La cualidad corpórea del poema, la acción que se percibe en la sucesión frenética de imágenes creadas por la poeta, acercan «Cines» a los ejemplos de experimentación poética que durante la época de vanguardia establecieron un diálogo con los ritmos sincopados, acelerados y entrecortados de la música jazz.

Además, la originalidad y la modernidad de Sánchez Saornil residen también en la capacidad de incorporar a su escritura poética la fisicidad y la plasticidad de las imágenes derivadas de la influencia de las técnicas cinematográficas. El resultado de esta experimentación de corte vanguardista ha sido definido por la crítica como «poesía cinemática» (no en vano, en este como en otros poemas, la autora suele utilizar bastante a menudo la palabra «cinemático/a»). Este poema está caracterizado justamente por la yuxtaposición de imágenes en el texto como nuevo método de presentación y análisis de la realidad. A través de la asimilación de la técnica cinematográfica, el poema, exactamente como durante la proyección de una película o una sucesión de diapositivas, intenta crear una apariencia engañosa de presente perpetuo: es decir, una suerte de efecto que produce en la persona que lee una sensación que la acción está ocurriendo en el mismo instante en que la leemos, es decir, en el presente que estamos viviendo por primera vez²⁷.

El cine ha sido desde el comienzo de su historia un medio de comunicación que revolucionó el panorama artístico del siglo XX, su modernidad y dinamicidad ejercieron una intensa fuerza atractiva en el imaginario estético de la joven generación de artistas. Tanto en los poemas de nuestra autora como en los de sus compañeras y compañeros ultraístas podemos encontrar numerosas referencias cinematográficas. Sin embargo, la modernidad de las obras poéticas relativa a los movimientos de vanguardia reside sobre todo en el apasionado

²⁵ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 98.

²⁶ En la práctica surrealista teorizada por André Bretón en el manifiesto de 1924 se subraya explícitamente cómo la inclusión de la puntuación durante el proceso de escritura –que es pensado como un juego desinteresado de la mente– representaría un impedimento al libre fluir de la conciencia; momento fundamental en el proceso creativo surrealista (M. Breton, *Manifiesto del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003, p. 34).

²⁷ C. G. Bellver, *Bodies in motion*, p. 22.

estudio, y en la consiguiente transposición en formas literarias, de algunas de sus más significativos procedimientos técnicos. Si en el párrafo anterior hemos mencionado la yuxtaposición de imágenes en los poemas como principal ejemplo de este fructífero diálogo entre las dos formas artísticas, también merece la pena considerar la incorporación de palabras o frases completas escritas en letras mayúsculas. Según escribe Román Gubern, la inclusión en el texto poético de dichos signos tipográficos no sería simplemente una trivialidad estética. Más bien, equivaldría a un intento de imitación de la técnica cinematográfica del primer plano²⁸.

Seguramente, en los poemas de Sánchez Saornil, donde encontramos diferentes frases escritas en letras mayúsculas, estas marcan una voluntad de conferir un énfasis mayor al enunciado: característica, esta última, que tiene mucho en común con el procedimiento del primer plano cinematográfico. En particular, podemos señalar dos composiciones relevantes en este sentido. La primera se titula «El canto nuevo» y fue publicada en la revista *Cervantes* en 1920. El poema resulta especialmente interesante porque, a la par que los precedentes manifiestos publicados por sus compañeros ultraístas, nos restituye un cuadro preciso y delineado de las aspiraciones poéticas del ultraísmo. Como subraya muy acertadamente Inmaculada Plaza-Agudo, a través de la publicación de «El canto nuevo», aproximadamente dos años después del primer manifiesto ultra, la autora «busca posicionarse en el centro del movimiento vanguardista»²⁹. Una hipótesis que también puede aplicarse a «Meridiano» (aunque este último fue publicado en 1927): en este poema escribe la poeta que «La hora es única y / v / e / r / t / i / c / a / l.»³⁰, con una clara alusión, tanto visual como verbal, a lo que expuso Guillermo de Torre en el *Manifiesto ultraísta vertical*.

Escrito en verso libre y abundante en las usuales imágenes metafóricas de significativa cualidad plástica, «El canto nuevo», representa un poema de innegable originalidad y modernidad. Influenciada también por las ideas iconoclastas del Futurismo, la autora anima a sus compañeras y compañeros, que no duda en definir como «hermanos»: «Tal un vendaval impetuoso / borremos todos los caminos, / arruinemos todos los puentes, / desarraiguemos todos los rosales»³¹. Resulta evidente la aspiración de Sánchez Saornil, que parece identificarse plenamente en la tarea de renovación estética del movimiento ultraísta: la «HORA NUESTRA» (he aquí la aparición de las letras mayúsculas) finalmente ha llegado. Es decir, que es el momento propicio para destruir cualquier tipo de vínculo con la tradición, con una sociedad putrefacta, según la retórica ultraísta, para edificar un futuro sin pasado. El poema es un canto a un futuro que ya se ha hecho presente en la época en la que vivió la poeta. «El canto nuevo» se cierra con un último eslogan ultra, que la poeta enfatiza todavía más gracias a

²⁸ C. G. Bellver, *Bodies in motion*, p. 87.

²⁹ I. Plaza-Agudo, *Modelos de identidad femenina entre la vanguardia*, cit., p. 42.

³⁰ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 87.

³¹ *Ibid.*, p. 87.

las letras mayúsculas: «NOSOTROS EDIFICAREMOS / LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS»³².

De significativo interés, siempre por la incorporación de las letras mayúsculas, es el poema «Con rumbo a lo definitivo», publicado en 1920 en *Cervantes*. En sus versos breves predomina el nihilismo y una surte de sentimiento de vacuidad experimentado por la poeta, una sensación inusual en sus poemas ultraísta. Según escribe María Pilar Celma Valero, «Con rumbo a lo definitivo» es un poema en el que la autora delinea una «visión extática y premonitoria de la propia muerte»³³

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-RRÁ-RÁ...
NADA³⁴.

Sin embargo, el aspecto que más nos interesa, en este caso, es la repetición en el mismo verso de la palabra en letras mayúsculas, «HUMO», y, sobre todo, la división en sílabas de «BO-RRÁ-RÁ». Este es el aspecto quizás más innovador incluido en «Con rumbo a lo definitivo». Esta simple división en sílabas de una palabra podría simbolizar una representación figurativa del dinamismo intrínseco a los poemas vanguardistas: la búsqueda de un ritmo y de una sonoridad redonda casi sumergen a quien lee el poema. Si nos focalizamos en el acto de escandir las sílabas de la palabra podría realmente parecer que estamos escuchando a alguien mientras marca el compás de un pasaje musical. No parece del todo ilógico suponer que el efecto que la poeta quiso lograr fue el de establecer un paralelismo entre el contar las sílabas de la palabra y las notas de una estrofa musical. Por cuanto, a primera vista, «Con rumbo a lo definitivo» podría presentarse como un poema simple, de una maestría menor en comparación a otras composiciones, en realidad representa un claro ejemplo de cómo la literatura puede acercarse a la música a partir del ritmo de su estructura poética.

³² R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, 87.

³³ M. P. Celma Valero, *Lucía Sánchez Saornil: una voz «ultra» más allá de su condición femenina*, in J. F. San José Lera, *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca 2005, p. 277.

³⁴ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 86.

2.4 *La fascinación por el primitivismo y las culturas africanas*

De la misma manera que la influencia del cine sustituyó la secuencia lineal de los acaecimientos con la simultaneidad³⁵, cambiando la manera en la que el espectador percibía el presente, los ritmos sincopados de la música jazz, con sus patrones de repetición y renovación, deconstruyeron la idea de un fluir regular y cronológicamente ordenado del tiempo. En los poemas de la autora, ahora, la fragmentariedad del tiempo se acompaña de un lenguaje improvisado, que intenta acercarse a la espontaneidad típica del estilo oral: de esta manera vienen presentadas sucesivamente escenas que, aunque parezcan coincidir en un único tiempo presente, en realidad pertenecen a diferentes planos temporales. Se logra, así, una ruptura en la linealidad cronológica que se traduce en un ejemplo de una concepción del tiempo improvisada³⁶. Aquí la participación activa del lector al proceso de significación tiene un rol de primer orden. Como en una performance artística, donde es fundamental el contacto directo con el público, los lectores tienen la posibilidad de ordenar las diferentes piezas que han sido presentadas aleatoriamente y de dotar el texto de un significado particular. Esta articulada concepción del tiempo que, a partir de la música jazz acabó por influenciar otras formas artísticas, deriva directamente de las culturas africanas, «en las que presente, pasado y futuro existen simultáneamente»³⁷. En la obra poética de Sánchez Saornil podemos encontrar un ejemplo de un poema que parece inspirarse precisamente en la ruptura de la linealidad cronológica propuesta por la música jazz. Estamos hablando de «Viaje retrospectivo», publicado en la revista *Tableros* en febrero de 1922. En este poema, pasado y presente se sobreponen y se confunden en el texto. A través de la utilización de una metáfora de una rueda que gira y de una ventana abierta detrás de la poeta, Sánchez Saornil vuelve a evocar sensaciones, emociones y varios fragmentos de vida que pertenecen a su pasado:

Esta noche la rueda gira
hacia atrás
hacia atrás
 Qué ventana se ha abierto detrás de mí?
 Qué brisa ha roto la niebla?
Sol
 Veo bien el camino
 Los rieles tal vez tienen herrumbre
No importa. La rueda gira, gira
 Con las manos avante
 me deleito al contacto de
todo aquello
 Sí, yo he pasado por aquí

³⁵ C. G. Bellver, *Bodies in motion*, p. 163.

³⁶ M. R. Cobo-Piñero, *Sonidos de la diáspora*, Sevilla 2015, p. 201.

³⁷ *Ibid.*, p. 201.

Este perfume
Así sabía
aquel beso
 Qué ventana se ha abierto detrás de mí?
 Qué ánfora se ha vertido esta noche?³⁸

En «Viaje retrospectivo», a través de la utilización de unas variaciones en el formato estilístico del texto, la autora presenta una escena que se desarrolla entre el pasado y el presente. Los versos «hacia atrás / hacia atrás», que, no por casualidad, están alineados de manera diferente a los sucesivos versos y están desplazados a la izquierda en comparación con el resto del poema, reproducen el movimiento hacia el pasado que protagoniza este poema. Además, la utilización mínima de puntuación a lo largo de todo el poema bien se relaciona con la característica espontaneidad y la búsqueda de libertad expresiva que se puede encontrar en muchos textos de la época de las vanguardias: una técnica estilística, esta última, que representa un intento para acercar la escritura a la música, al blues y al jazz en particular.

Todos estos recursos evidencian la voluntad de la poeta madrileña de participar activamente en las experimentaciones propuestas por los movimientos de vanguardia, de romper las fronteras invisibles entre los diferentes géneros de arte. Como sugiere «Viaje retrospectivo», un ejemplo entre muchos poemas escritos por la autora, en la concepción poética vanguardista la disposición tipográfica del texto adquiere un significado bien definido. De la misma manera, junto a esta innovadora idea, los espacios blancos de interrupción entre un verso y otro en el texto se transforman en un ulterior y muy sugestivo recurso para establecer un diálogo entre escritura y música jazz. Gracias a la técnica de la sincopación, el jazz revolucionó la manera de entender los silencios y los puntos muertos en la música, llegando a ser identificada como «el arte de hacer cantar y bailar el silencio»³⁹. La nueva poesía vanguardista es esencialmente ritmo, y las interrupciones entre los versos, o incluso entre una palabra y la siguiente, se convierten en unos recursos adicionales, a veces enfatizados por una particular disposición gráfica, para musicalizar el ritmo de las palabras.

3. Hacia nuevos horizontes poéticos: el compromiso en favor de las clases subalternas y de la mujer moderna

3.1 Un grito de denuncia contra la alienación

Los poemas escritos por Sánchez Saornil que tienen como trasfondo el espacio urbano no se limitan simplemente a un aspecto de culto incondicionado

³⁸ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 105.

³⁹ R. Gubern, *Ruido, furia y negritud: nuevos ritmos y nuevos sonos para las vanguardias*, in Mechthild A. (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad*, Frankfurt 2005, p. 288.

del progreso o de la modernidad. Muy significativa y anticipadora de su futuro compromiso político y social es la aprensión que la poeta demuestra hacia las realidades más humildes, los aspectos más deshumanizantes y alienantes de la metrópoli madrileña. Por ejemplo, en el poema «Domingo», publicado en la revista *Plural* en 1925, el escenario urbano se presenta a partir de fragmentos, casi como una serie de diapositivas que, una vez unidas, forman una única escena, admirada desde una ventana-cámara-cinematográfica, que trata de la monotonía de los días de trabajo semanal y, en general, de la vida en la ciudad.

Además, «Domingo», resulta interesante por su estructura, que acerca el poema a las características formales de las músicas afroamericanas. En este poema volvemos a encontrar, en dos ocasiones, la «estructura tripartita»⁴⁰ que ya habíamos señalado en «Libro». El primer caso tiene que ver con el aspecto de la monotonía de la vida en la ciudad, marcada siempre por las mismas acciones mecánicas, y que provocan en el yo poético un fuerte rechazo:

En la ciudad
la cinta cinemática
desenrolla su metraje
No quiero
no quiero
no quiero
Film para las horteras
y las porteras⁴¹.

Por el contrario, el segundo caso de repetición tiene que ver con la ruptura aportada por el domingo (el «estribillo» de la semana) en la rutina de la vida en la ciudad. Contrariamente a la dinamicidad alienante que caracterizaba los versos precedentes, la llegada del último día de la semana es anunciada por un gramófono que ronca; un símbolo que parece relacionado con la tranquilidad y que deja una pequeña esperanza de salir de una realidad que causa hastío y apatía:

El lago del recuerdo
se colma de suspiros
Un gramófono ronca
Domingo
domingo
domingo⁴²

La estructura reiterativa del poema enfatiza todavía más el devenir monótono y redundante de la vida en la ciudad. Una condición que la poeta ha intentado representar también visualmente, a través de la fragmentación de los

⁴⁰ M. P. Celma Valero, *Lucía Sánchez Saornil*, p. 276.

⁴¹ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 109.

⁴² *Ibid.*, p. 109.

versos. Las palabras se repiten, como se repiten los días de la semana, siempre iguales entre sí, y están caracterizados por la imposibilidad de aspirar a una existencia decorosa para la clase trabajadora. Una clase que es la base esencial para el correcto funcionamiento de la vida en la ciudad, y de la superestructura que la gobierna, pero que es excluida de sus beneficios principales. La distribución de las palabras en el juego tipográfico de «Domingo» acuerda también el movimiento de las hojas del calendario que caen de manera sucesiva y anodina; una circunstancia que marca la insignificancia de la vida en la ciudad deshumanizadora. De la misma manera, resulta muy interesante «Paisaje de Arrabal (Anochecer de domingo)» (Grecia, 1920) por el retrato que dibuja la poeta del paisaje urbano como un ambiente hostil y deshumanizante. Curiosamente, también en este poema la poeta vuelve a evocar una tarde de domingo en un barrio del arrabal de la metrópoli de Madrid. Este día de la semana, para los hombres y las mujeres que aquí habitan, parece ser el único momento para liquidar un entorno que provoca alienación psíquica, ira y exasperación. Nos encontramos ahora frente a un ambiente urbano, con sus ciclópeas construcciones de metal y cemento, que llega a representar un símbolo de la opresión y del aprisionamiento, no solo de las clases subalternas, sino también de los elementos naturales:

¿Quién aprisionó el paisaje
entre rieles de cemento?
Bocas hediondas ametrallan la noche
Los hombres que tornan el 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 acuñe su sueño ⁴³

3.2 Una tarea clave: la construcción de un nuevo imaginario femenino

Como habíamos anticipado de forma breve, paralelamente a la denuncia de las condiciones de las clases subalternas, en la producción poética de Sánchez Saornil adquiere gran importancia la construcción de un nuevo imaginario, acorde con los tiempos modernos, para la mujer española. En particular, durante su etapa vanguardista la poeta se dedica a esta tarea a través de la reelaboración de ciertos mitos y leyendas de la tradición clásica. Es ya a partir del año 1916 que la poeta, todavía una joven mujer sin mucha experiencia literaria empieza a publicar textos revisitados en clave feminista. Es el caso del cuento breve titulado «El príncipe azul», publicado en la revista barcelonesa *Los Noveles*. La protagonista de este cuento revisitado críticamente por la poeta gasta toda su juventud en la espera pasiva de su príncipe azul, que no llega sino cuando ella ya

⁴³ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 97.

es vieja y, por esta razón, el príncipe no se da cuenta de la mujer que esperó su llegada durante toda su vida. La poeta deconstruye la clásica trama del cuento, centrada en la figura prototípica del príncipe azul como personaje ligado a una historia de amor idealizada e irreal, para focalizarse en los efectos nefastos de la inacción para la protagonista y, en consecuencia, para todas las mujeres⁴⁴. Su rol pasivo en la historia ha acabado por destruir todos sus sueños y esperanzas: ahora que ha llegado la vejez nada ni nadie puede devolverle su juventud. Al contrario, lo que Sánchez Saornil parece sugerir, es que la única posibilidad para la mujer moderna española de realizar sus deseos y aspiraciones es adquiriendo un rol activo tanto en su vida como, especialmente, en el espacio público y cultural. Es el mismo esquema que se repite en «Poema» y «Poema de la vida». En «Poema» (*Grecia*, 1919), composición escrita en prosa poética, Sánchez Saornil vuelve a tratar el tema del amor para la mujer: la impostación del poema no es muy diferente de lo que hemos visto en el caso de «El príncipe azul». De nuevo, la poeta quiere transmitir a sus lectoras y lectores una nueva imagen de la mujer. Y lo hace a través de una crítica a los roles de género tradicionales y sin marcar al yo poético femenino simplemente como sujeto pasivo, que permanece en constante espera de la llegada del amor («No enciendas tu lámpara; si te sientas a esperarle, / él, no llegará nunca.»⁴⁵, verso que se repite dos veces a lo largo del poema). Según escribe Inmaculada Plaza-Agudo, «Poema», se caracteriza por un perceptible escepticismo: un encuentro amoroso entre el sujeto masculino y el femenino no parece posible. Esta imposibilidad está marcada por el hecho de que «para las mujeres, el amor se presenta como una meta y un destino en sí mismo, mientras que [...] los hombres [...] han sido educados en la idea de la esfera pública como su ámbito de realización»⁴⁶. Esfera que, como acabamos de ver, para la autora tiene que ser el ámbito de realización de la moderna mujer española.

En cambio, «Poema de la vida» (*Grecia*, 1920) puede considerarse una reescritura crítica del antiguo mito griego de Ariadna y Teseo y del Laberinto del Minotauro. El yo poético es un yo femenino que representa a Ariadna. Según el mito antiguo, el ateniense Teseo, solo gracias a la ayuda de Ariadna, logra asesinar al feroz Minotauro, hermanastro de la joven hija de Minos, y escapar así del laberinto de Cnosos junto a Ariadna, a la que, de todas formas, abandonará la noche siguiente en la Isla de Naxos. La revisión crítica del mito es utilizada por Sánchez Saornil para denunciar la condición en la que se encuentran la mayoría de las mujeres: es decir, abandonadas y encerradas dentro del ambiente doméstico, condenadas a encarnar la figura del ángel del hogar, mientras que los hombres dominan el espacio público. Las mujeres del primer tercio de siglo XX, exactamente como la Ariadna de «Poema de la vida», se encuentran recluidas en un espacio sin salida y esto a pesar de la ayuda que aportan a la vida de los hombres que, en cambio, las limitan y las oprimen. Además, «Poema de la

⁴⁴ M. Cimbalo, *Ho sempre detto noi*, p. 46-47.

⁴⁵ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 76.

⁴⁶ I. Plaza-Agudo, *Modelos de identidad femenina entre la vanguardia*, p. 37.

vida» parece jugar de forma vanguardista con la disposición tipográfica del texto, componiendo un caligrama que recuerda mucho a un laberinto, sobre todo en los momentos en que es mayor el sufrimiento de Ariadna, destrozada por el mismo hilo (que se transforma en joya) que ayudó a Teseo a salir del laberinto:

El collar
 largo y flexible
rodeó mi garganta
 esbelta y frágil como un tallo de arroz.

La joya era en mí
 como los corros de las estrellas
 en el mástil de la noche⁴⁷

Entonces, a partir de los poemas escritos durante la década de «los felices veinte» aparece en la escritura de Lucía Sánchez Saornil una significativa atención a las temáticas políticas y sociales. Atención que, una vez que se cerró definitivamente su periodo vanguardista con la llegada de los años treinta, se transformará en verdadero compromiso, en una lucha en defensa de los sujetos más débiles y, sobre todo, por los derechos de la mujer (especialmente dentro de las mismas asociaciones anarcosindicalistas). En realidad, a partir del año 1929 nuestra autora decidió abandonar la escritura en verso, que, con las vanguardias históricas, se había transformado en un producto de élite, para dedicarse enteramente a la militancia política y a la actividad periodística. Fue a través de este medio de comunicación de masas que prosiguió en su tarea educación de las clases populares y de transmisión ideológica. El momento que marca definitivamente el distanciamiento de la poeta de la estética de vanguardia es la publicación del artículo «Literatura nada más», en el periódico de la Congregación General del Trabajo (C.N.T.) de Madrid, en 1933. La crítica que la poeta lanza a los movimientos de vanguardia es que, a pesar de sus ideas supuestamente iconoclastas y antiburguesas («Abominaron de Dios, se ciscaron en la Patria y gozaron transgrediendo la ley. [...] Abajo lo burgués, muera lo burgués, subversión, ¡subversión!; queremos volver de nuevo al bruto, quemar la historia, recomenzar la vida.»⁴⁸) en realidad las vanguardias fueron expresión directa de la burguesía, de unos «hijos de burgueses». Por esta razón, ejercieron una subversión solo aparente, sin una consecuencia tangible a nivel político o social y que, en realidad, se limitó al campo de la creación literaria. Sin embargo, este es un sentimiento de incomodidad que la poeta ya había expresado, aunque no de manera tan impetuosa y limitada simplemente a su producción, en «Nostalgia» (*Cervantes*, 1920). En este poema la poeta añoraba «su voz más antigua» y sincera: las frivolidades y la intrascendencia del arte nuevo limitaron

⁴⁷ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, p. 83.

⁴⁸ L. Sánchez Saornil, *Literatura nada más*, «Periódico C.N.T.», (104), Barcelona, 14 marzo 1933, p. 9.

la individualidad y la autenticidad de su poesía: «[...] 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»⁴⁹.

Una voz que nuestra poeta no volvió a encontrar, o por lo menos a expresar, hasta 1937, en plena guerra civil, cuando publicó su *Romancero de mujeres libres*, que fue el único poemario publicado en vida. Una colección que recogía los poemas, mejor dicho, los romances (una combinación métrica en versos octosílabos de carácter popular), que la autora dedicó a las mujeres que murieron combatiendo para defender la futura Revolución proletaria y la libertad durante la guerra civil española. *Romancero de mujeres libres* está compuesto por romances de carácter político, que exaltan la participación activa de la mujer contra las fuerzas reaccionarias del general Francisco Franco y que marcan definitivamente el distanciamiento de la poeta del arte nuevo, por cómo había sido definido en las reflexiones de Ortega y Gasset. De todas formas, a través de su fundamental labor de crítica contra el rol pasivo de las mujeres en la historia literaria y el trabajo paralelo de conformación del rol de la mujer española a los nuevos tiempos, Sánchez Saornil, en el fondo, mantiene una suerte de línea de comunicación con los propósitos vanguardistas. Por ejemplo, dentro del *Romancero de mujeres libres*, la poeta de alguna manera parece aplicar los propósitos vanguardistas (destrucción de los tópicos de la tradición y del pasado para construir una sociedad nueva) a la lucha por un feminismo proletario y realmente revolucionario⁵⁰, incorporando en sus creaciones unos sujetos poéticos femeninos que destacan por la valentía y el coraje que demuestran durante los sangrientos años de la guerra civil.

Bibliografía

- Barvadío-Estevan, S. e Iglesias, I. 2012. *Jazz y vanguardia literaria en la España de los años veinte*, «Studi Ispanici», 37, Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 193 - 210.
- Bellver, C. G. 2010. *Bodies in Motion: Spanish Vanguard Poetry, Mass Culture, and Gender Dynamics*, Cranbury, Associated University Press.
- Celma Valero, M. P. 2005. *Lucía Sánchez Saornil: una voz "ultra" más allá de su condición femenina*, in J. F. San José Lera, *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cimbalo, M. 2020. *Ho sempre detto noi. Lucía Sánchez Saornil, femminista e anarchica nella Spagna della Guerra Civile*, Roma, Libreria Editrice Viella.
- Cobo-Piñero, M. R. 2015. *Sonidos de la diáspora. Blues y jazz en Toni Morrison, Alice Walker y Gayl Jones*, Sevilla, ArCiBel Editores.

⁴⁹ R. M. Martín-Casamitjana, *Lucía Sánchez Saornil*, p. 95.

⁵⁰ I. Plaza-Agudo, *Modelos de identidad femenina entre la vanguardia*, p. 46.

- Cobo-Piñero, M. R. 2020. *Jazz and the 1920s Spanish Flappers*, in Cornejo-Parriego R. (ed.), *Black USA and Spain. Shared memories in the 20th Century*, New York, Routledge.
- Crispino, A. M. 2003. *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, Manifesto Libri Editore.
- Davis, A. 2022. *Blues e femminismo nero* [trad. it. Moise M. e Pesarini A.], Roma, Edizioni Alegre.
- Ena Bordonada, A. 2020. *La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata*, «Feminismo/s», 37, pp. 25 – 52.
- García, J. 2012. *El ruido alegre. Jazz en la BNE*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- Goialde Palacios, P. 2011. *La urbe cosmopolita a ritmo de swing. La música de jazz en la literatura de las primeras vanguardias y de la Generación del 27*, «Musiker: cuadernos de música», 18, pp. 497 – 520.
- Gubern, R. 2005. *Ruido, furia y negritud: nuevos ritmos y nuevos sonos para la vanguardia*, in Mechthild A. (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 273 - 303.
- Guijarro, J. I. 2013. *Fruta extraña: casi un siglo de poesía española del jazz*, Sevilla, Vandalia Ediciones.
- Hartman, C. O. 1991. *Jazz text: voice and improvisation in poetry, jazz, and song*, Princeton, Princeton University Press.
- Herrero Senés, J. 2005. *El arte nuevo y el jazz*, Mechthild A. (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt, Iberoamericana Editorial Vervuert, 317 - 330.
- Iglesias, I. 2015. *A contratiempo: una breve historia del jazz en España*, in Ruesga Bono, J. (ed.), *Jazz en español: derivas hispanoamericanas*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 177 - 212.
- Iturriaga, A. 2019. *Versos a ritmo de jazz: la influencia del jazz en la poesía de la Generación del 27*, Madrid, Polibea Editorial.
- Jiménez Millán, A. 2000. *La Generación del 27 y el Jazz*, «Litoral», 227–228, Málaga, Ediciones Litoral.
- Kirkpatrick, S. 2010. *Cinema, modernity and the women of 27*, «Anales de la literatura contemporánea española», vol. 35, n. 1, pp. 63 – 88.
- Martín-Casamitjana, R. M. 1996. *Lucía Sánchez Saornil. Poesía*, Valencia, Ediciones Pre-Textos.
- Moreno-Lago, E. 2021. *Hijas de España. Vidas y autobiografías de las intelectuales de la Edad de Plata*, Madrid, Editorial Dyckinson.
- Moreno-Lago, E. 2022. *La Edad de Plata en femenino: debates, problemáticas y propuestas para definir una generación propia*, in Arriaga Flores, M. (coord.), *Ginocríticas entre España e Italia*, Berna, Peter Lang, pp. 35 - 58.
- Nash, M. 1985. *Invisibilidad y presencia de la mujer en la historia*, «Historias», 10, Ciudad de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 101 – 120.

- Ortega y Gasset, J. 2007. *La deshumanización del arte: y otros en-sayos de estética*, Madrid, Editorial Espasa Calpe.
- Plaza-Agudo, I. 2011. *Imágenes femeninas en la poesía de las escritoras españolas de preguerra (1900–1936)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Plaza-Agudo, I. 2019. *Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil*, «Revista de Escritoras Ibéricas», 7, Madrid, UNED, pp. 25-54.
- Ruesga Bono, J. 2015. *Jazz en español: derivas hispanoamericanas*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- Sánchez Saornil, L. 1929. *La verdadera y la falsa juventud*, «El Heraldo de Madrid», Madrid, 23 enero 1929, p. 12. Consultado en: <https://hemerotecadigital.bne.es> el 25 de noviembre de 2023.
- Sánchez Saornil, L. 1930. *Notas de un sedentario*, «La Gaceta Literaria», 87, Madrid, agosto 1930, p. 12. Consultado en: <https://hemerotecadigital.bne.es> el 18 de noviembre de 2023.

Valerio Marassio
Università di Trieste
✉ valerio.marassio@studenti.units.it