

ARRINCONADO ARO DE LA LUNA:  
POSTMODERNISMO, ULTRAÍSMO, POESÍA SOCIAL  
Y SILENCIO EN LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

M.<sup>a</sup> LUZ BORT CABALLERO  
Universidad de Malaga

La luna camina  
por todos los senderos  
flameando sus velos blancos.

(“Jardín nupcial”, *Grecia*, n.º 27, 20 septiembre, 1919)

No siempre podemos ver el aro de la luna. El aro, halo o anillo se forma cuando la luz de la luna se refracta o *se dobla* al pasar por cristales de hielo. Esa luz curva las partículas que se encuentran en la atmósfera y experimenta un efecto de dispersión que parece una *sombra de luz* o un *brillo difuso* que, a veces, podemos contemplar alrededor de la luna. El interior del anillo tiene un color rojizo y la parte externa se compone de un verde azulado. Ambos colores suelen ser casi imperceptibles con la distancia visual. Sin embargo, en algunas ocasiones puede parecer como si se formara una bóveda colorida completa, por eso también se conoce como arcoíris lunar.

Podríamos comparar a Lucía Sánchez Saornil con el aro de la luna. Y es que, esta escritora, a pesar de ser la única poeta española del ultraísmo, no ha sido tan estudiada ni contemplada, quizás por encontrarse en un espacio intermedio entre generaciones o por la ambigüedad que presenta<sup>1</sup>. Sin em-

---

<sup>1</sup> En 1996, se publicó la primera compilación de su poesía inicial y el poemario *Romancero de Mujeres Libres* editada por Martín Casamitjana. Esta recopilación favoreció algunas aproximaciones académicas del estudio de su poesía. En 2019 y 2020, Nuria Capdevila-Argüelles

bargo, al igual que el anillo periférico de la luna, la autora ostenta una luz que encierra colores propios producida también por el *desdoblamiento* del yo en Luciano y Lucía, una ambigüedad constante, a veces entre la bruma, tanto en sí misma, en su ser y estar, como en su propia trayectoria poética a nivel estético y temático. Pues el ensueño y la neblina, elementos que aparecen en diferentes ocasiones en su poesía, le permitían ser en un contexto en el que era difícil serlo. Y, al igual que la luna y sus múltiples fases, Sánchez Saornil era poliédrica, de letras subversivas y de múltiples identidades también en lo periodístico: estaba detrás de un o una vigía, de un confederado, del observador o de la compañera X. Como una luna nueva se inicia con sus primeros pasos literarios con la prosa. Luego, al igual que una luna paulatina creciente, con la poesía del modernismo. Posteriormente, evoluciona hacia la luna llena del ultraísmo y, poco a poco, va menguando mientras se aleja de los versos y apuesta por otra forma para un constante activismo libertario con la reivindicación feminista, el compromiso político anarcosindicalista, la fundación de

---

reunió y editó gran parte de su obra poética desde sus primeras publicaciones de poemas en 1914 hasta 1931 junto a un estudio preliminar esclarecedor. En 2020, Michela Cimbalo intenta aclarar los últimos treinta años de su vida y, en 2022, Ignacio C. Soriano publica *Lucía Sánchez Saornil. Entre mujeres anarquistas*, que integra aspectos de su vida, detalles inéditos de su obra, de su labor militante y datos sobre sus otras compañeras anarquistas con el fin de realizar la composición de su semblanza biográfica y de su ética y moral. El interés sobre su figura ha aumentado en los últimos cinco años ya que estas obras mencionadas han favorecido la accesibilidad a su legado. Aparece también en algunas antologías de poesía y de vanguardismo (que no de ultraísmo), así como en trabajos sobre periodismo y militancia política. Recientemente, se han realizado trabajos sobre su condición sexual, su lesbianismo o unión hermanada con su compañera Mery Barroso. No obstante, sigue sorprendiendo que no aparezca en algunas antologías sobre poesía de la Guerra Civil habiendo publicado su único poemario en vida sobre esta temática. Aún faltaría completar todas las aristas de su metafísica, su huella ultraísta y su perspectiva femenina transgresora y este ensayo pretende sumarse al estudio de estas. Igualmente, resultaría necesario ahondar en su participación en *Mujeres Libres*, las revistas de la *CNT* y *Horas de revolución* (una crónica sobre los procesos revolucionarios de 1936 de la retaguardia, editada en 2019 por editorial Calumnia, que, actualmente, está descatalogada). En 2021, se publicó una edición compilatoria de la antología de *Mujeres Libres*, textos de *Horas de revolución* y de *CNT* bajo el título: *La exacta medida de lo humano. Prosa, 1913-1939*. Esta recoge un corpus de textos bastante amplio, pero carece de estudio introductorio y se presenta como volumen incompleto porque no incluye lo publicado por la autora en *El Libertario* y *Campo libre*.

la Asociación Mujeres Libres, artículos en revistas y el discurso para la lucha. Después de la Guerra Civil española y las adversidades que esta conllevó, tuvo que vivir con la luz de luna apagada, en silencio y en el anonimato.

Ante su poca presencia en la nómina y el canon intelectual y literario de su época y teniendo en cuenta el complejo y evolutivo perfil de sus variadas identidades y facetas, se hace pertinente esbozar algunas líneas que muestren parte de la trayectoria vital, artística y política de Lucía Sánchez Saornil y destacar algunos aspectos del ambiente literario y social que determina a la mujer intelectual de comienzos de siglo xx con hincapié en el grupo de intelectuales españoles en la órbita del postmodernismo y el comienzo de las vanguardias. Ser la única poeta ultraísta española en un espacio literario dominado por hombres supuso cierta encrucijada y *arrinconamiento* para su reconocimiento. A continuación, se intentará apuntar las claves fundamentales del panorama que la determinó antes de ahondar en su evolución poética, principalmente en su etapa postmodernista y ultraísta, antesala de sus derroteros militantes. Se señalarán los cambios artísticos de su poesía hacia la vanguardia, así como la unicidad de la temática *avant garde* reivindicativa subyacente a sus versos.

#### TRAZOS VITALES, ARTÍSTICOS Y POLÍTICOS

Nacida en diciembre de 1895, Sánchez Saornil provenía de una familia obrera en el meridional barrio madrileño de Las Peñuelas, que, como apunta Ignacio C. Soriano, en su reciente obra *Lucía Sánchez Saornil. Entre mujeres anarquistas* era parte de los barrios bajos de corralas de las novelas de Baroja o Galdós, de fachadas desconchadas, niños de poca vestimenta y de alta mortalidad (2022: 21). Su padre era jornalero, aunque posteriormente trabajó por un tiempo en la Compañía de Teléfonos de Madrid. Sánchez Saornil era la segunda hija de cuatro hermanos; sin embargo, su hermano mayor y su hermana menor fallecieron y, su otra hermana, Concha, tenía una enfermedad crónica intestinal que requería cuidados. Desafortunadamente, su madre también murió cuando ella tenía casi trece años y Sánchez Saornil tuvo que ocuparse de los cuidados de la hermana y del hogar. Sobrevivieron como pudieron hasta que, a sus veinte años, Lucía Sánchez Saornil también comenzó

a trabajar en la Compañía de Teléfonos como su padre. Fue telefonista, una de las auténticas “chica del cable”.

Según señala Soriano, era bastante probable que Sánchez Saornil asistiera a alguna escuela municipal, ya que, a los diez años, leía con soltura y redactaba cuentos, conocía romances y parte de la literatura clásica. Y, posteriormente, las labores de la casa no la frenaron (2022: 29). Acudió al Centro Hijos de Madrid, institución creada para el porvenir del pueblo madrileño, con fines benéficos, educativos, recreativos y artísticos. En este centro, que tenía biblioteca, daban clases, organizaban exposiciones y fomentaban las Bellas Artes por encima de otras actividades<sup>2</sup>. Es posible que ese vínculo artístico la hiciera aficionada al arte y que completara algún curso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, aunque la formación de Sánchez Saornil se debió sobre todo a su empeño personal por adquirirla, su capacidad autodidacta y su pasión por los libros. Aprovechaba todos los ambientes que le permitían acceder a la literatura o la prensa. Quizás heredara la biblioteca de “la tía Isabel”, como menciona en el texto en prosa “El brevariario de tía Isabel” publicado en la revista *Avante. Semanario independiente* de Ciudad Rodrigo, en 1914, donde cuenta su curiosidad por los libros, así como apunta y reproduce en el mismo que a su padre le molestaba tanta inquietud por su parte y le decía: “Me irrita que seas tan curiosa” (Soriano, 2022: 37). Años más tarde, en 1921, en su época ultraísta, le dedicó un poema al libro como viaje del alma y “Tren melodioso/ que cruza mil paisajes/ Forma color música/ El tren perfora el tiempo/ agujero de luz/ con las aristas de sus hojas claras” en la revista *Ultra* (Sánchez Saornil, 2020:185). Y en 1936 confirmó su empeño autodidacta en una carta: “Me he formado sola a fuerza de constancia, sin

---

<sup>2</sup> Esta institución fue fundada en 1904. Al inicio estaba dedicada principalmente a festejos y eventos solidarios destinados a las clases más necesitadas: reparto de pan, ayuda a obreros, a militares en campaña, heridos de guerra, viudas y donaciones a hospitales. Con el paso de los años, se fue centrando en la promoción de eventos culturales, musicales y artísticos, aunque también poseía una Casa de Estudios en la calle San Marcos. En 1918 adquirió el Teatro Odeón, que pasó a llamarse Teatro del Centro, hoy conocido como Teatro Calderón. Resulta curioso señalar que, durante la Guerra Civil, fue requisado por la Asociación de Profesores de Orquesta afiliada a la UGT, organización obrera a la que estaba afiliado el padre de Sánchez Saornil. Durante el conflicto, este lugar albergaba espectáculos con actos y discursos políticos (Valero, 2015).

profesores, y hoy si no poseo una cultura sólida a base de títulos académicos, sí la tengo en todos los sectores, tanto social como literario y artístico, superior a la media entre las mujeres” (Soriano, 2022: 32).

Como muchas intelectuales de su época, consideraba la lectura y la educación como riquezas para el ser humano y herramienta de poder y libertad para las mujeres. Ya a finales de marzo de 1913 publicó su primer texto en prosa: “Hablan las muchachas” en *La Correspondencia de España* sobre la educación de la mujer y la discriminación de las niñas frente a los niños que salían de excursión al campo (los *boys scouts*), lo que producía que las niñas se quedaran a vivir sin oxígeno en la ruidosa ciudad. Estas primeras inquietudes igualitarias y la defensa de que la liberación de la mujer debía comenzar en el hogar, los visos de asociacionismo y el cuestionamiento feminista le acompañarán durante toda su trayectoria, desde sus primeros textos y su creación poética hasta su militancia anarquista.

Como se ha mencionado, su primera publicación la hizo a los 18 años en un periódico de corte conservador, aunque esta vinculación fue meramente anecdótica. Más allá de la impronta cultural católica que conllevaba la tradición, ella no recibió educación religiosa y fue contendiente con la influencia de la religión y de la Iglesia en las conductas femeninas y en la defensa de su ideal libertario (Soriano, 2022: 32). A esa misma edad, pero ya en 1914, publicó su primer poema, “Nieve”, en *Avante*, donde ya se le auguraba ser una “gran escritora” para “las lectoras”. En esta revista se registran un total de veintiuna colaboraciones hasta julio de 1915 —veinticinco poemas y un relato— y un soneto en 1918. En 1916 comenzó a trabajar y a abrirse a nuevos horizontes literarios mientras varias anarquistas ponían en marcha el Ateneo de Estudios Sociales.

Sánchez Saornil publicó tanto en revistas centrales como en las de la periferia: una colección de novelas cortas en la revista barcelonesa *Los noveles* y colaboraciones en la revista *Cádiz-San Fernando* entre septiembre de 1916 y mayo de 1918. Al finalizar 1916 comenzó a usar el seudónimo Luciano de San-Saor en *Los Quijotes* con el que publicaría más de cincuenta poemas en revistas como *Cervantes*, *Grecia*, *Ultra*, *Tableros* o *Plural*. En 1929 acabó su andadura vanguardista con dos poemas en la revista *Manantial*. Aunque fue la única mujer española que participó en las revistas del ultraísmo, siendo conocida por los integrantes del movimiento, no intervino en sus tertulias y

actos, ni fue siempre incluida por sus compañeros en las nóminas del ultraísmo, pues “conocida” no es lo mismo que “reconocida”.

A finales de los años veinte comenzó la actividad anarcosindicalista como secretaria de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT). En 1931 la expulsaron de la Compañía Telefónica por participar en una huelga. Entre 1930 y 1931 publicó tres artículos en prosa en *La Gaceta Literaria*. Y en marzo de 1933 publicó el texto “Literatura nada más” en el periódico de la CNT, donde abjuró de su pasado vanguardista considerando que fueron manifestaciones y actos burgueses y elitistas que no tuvieron en cuenta la parte humana y práctica necesaria para el cambio social. Abandonó la poesía para dedicarse a la prosa periodística y al compromiso feminista que consideraba que debía hacerse desde la clase obrera y abogó por la necesidad de la emancipación de la mujer. Escribió para *CNT*, *Tierra y Libertad*, *Solidaridad Obrera* y *Revista Blanca*. En 1936, fundó la asociación libertaria Mujeres Libres junto a Amparo Poch y Mercedes Comaposada y la revista de esta con el mismo nombre. Al estallar la Guerra Civil se implicó en la lucha antifascista, fue cronista de guerra para la CNT y propuso la formación de brigadas de trabajo de mujeres para el reemplazo de combatientes. Recuperó la poesía durante la guerra como arma de combate y publicó su único poemario titulado *Romancero de mujeres libres* en 1938. Esta obra propone la exaltación como modelos femeninos los casos de una serie de mujeres reales que actuaron con valentía durante la guerra.

Fue secretaria del Consejo General de Solidaridad Antifascista y fue enviada a Valencia para fundar el semanario gráfico *Umbral*. Allí conoció a América Barroso (Mery) que fue su compañera de vida hasta su muerte. Sánchez Saornil no cesó su lucha activa y humanitaria durante la guerra. En 1939 se exilió en Francia con Mery y se dedicaron a la ayuda a los refugiados. Estuvieron por varias ciudades francesas, pero muy vigiladas por la policía, así que volvieron a Madrid en 1942. Debido al endurecimiento de la represión, se tuvieron que asentar finalmente en Valencia en 1948, alejadas de la política y de la vida pública. Algunas fuentes coinciden en la presuposición de que retomó la poesía al final de su vida y envió un conjunto de poemas a Argentina, pero estos no se publicaron y quedaron veintitrés inéditos hasta la primera compilación de su poesía en 1996. Sánchez Saornil murió de cáncer en 1970.

Es evidente que la fuerza de su figura suscita interés, pero la complejidad de la autora no pone fácil un acercamiento unívoco a su poesía, precisamente por su vaivén identitario, su condición social, su enmarque contextual entre generaciones, su multitarea vital en evolución y, a su vez, una discreción que, paradójicamente, la mantuvo fuera de la esfera pública. Incluso sus compañeras de militancia no solían mencionar muchas referencias sobre la vida de Sánchez Saornil. Nunca le interesó escribir sus memorias, ni dar detalles de su intimidad, pues pensaba que “los sentimientos más íntimos al convertirse en espectáculo, y más aún en espectáculo reglamentado, en fórmulas de expresión uniforme se evaporan y pierden fuerza y vigor”, como escribió para la CNT en 1936 (Soriano, 2022: 15).

#### ESTAMPAS CONTEXTUALES: ENTRE CORCELES DE SOMBRA Y FUEGO

Si tuviéramos que ubicar a Lucía Sánchez Saornil en su contexto literario y cultural ocuparía también un lugar similar a esa luz difusa del halo lunar. Décadas atrás, las escritoras románticas españolas habían comenzado con la reivindicación de sus espacios en el mundo literario, pero no se puede olvidar que parte de esta tarea fue posible gracias a la hermandad lírica entre ellas, que sirvió para crear una red ante la dispersión geográfica en una época en la que los logros femeninos requirieron del apoyo mutuo y la conciencia colectiva. Quizás esto no fue tan aparente ni posible entre las compañeras escritoras y artistas de Sánchez Saornil, por la ausencia de intelectuales españolas coetánea en su grupo estético, y porque la batuta literaria, periodística y editorial era masculina en los primeros veinticinco años del siglo xx, a pesar de los cambios sociales que fueron ocurriendo paulatinamente.

Un aspecto fundamental y positivo a comienzos de siglo xx fue el viaje. Viajar permitió la creación de conductos de intercambio trasatlánticos. Cabe recordar, por ejemplo, la estadía de Consuelo Berges en Perú o la de Concha Méndez en Argentina, donde publicó su primer poemario antes de integrarse en las esferas intelectuales españolas a mediados de los años veinte. Estas confluencias literarias entre ambas orillas también se produjeron en la otra dirección: los hermanos Borges o Gabriela Mistral en España.

Ya en torno a 1900, en España, Carmen de Burgos había emprendido un estudio sobre la situación de la mujer a nivel social y legal que culminaría con *La mujer moderna y sus derechos* en 1927, que reflejaba la incipiente irrupción de la mujer en el terreno público profesional, intelectual, político y cultural, la ruptura de lo tradicional, la conformación del nuevo modelo de mujer moderna que cambiaba hasta en la apariencia física. Estos nuevos modelos junto a los discursos por la defensa de los derechos de la mujer y la provisión de la educación para el avance fueron los cimientos que sustentaron las principales instituciones del siglo xx orientadas al cambio y al progreso. A medida que avanzó el siglo, varias generaciones y grupos de mujeres empezaron a convivir en nuevos espacios intelectuales, sociales y culturales femeninos.

La “moderna” también dio lugar a diversos modelos de feminidad que, en algunos casos, desafiaban las normas tradicionales asociadas al ámbito privado y público relacionadas con los afectos y deseos sexuales, las relaciones de pareja, los lazos familiares, la creatividad artística y la libertad individual. Al compás de las vanguardias y el aceleramiento del progreso social se dio un conjunto de dinámicas que hicieron que las mujeres se vieran envueltas en nuevas propuestas de hábitos, valores, estatus e identidades, lo que originó cooperación, pero también discordancias, dentro de las diferentes comunidades de mujeres que se fueron constituyendo. La variedad de perspectivas ante cambios profundos generó tendencias diversas y subgrupos: las intelectuales, las profesionales, las mujeres que se integraban en el sistema patriarcal para transformarlo desde dentro, otras que lo rechazaban frontalmente, y aquellas que adoptaban posturas intermedias... Asimismo, muchas identidades femeninas se definieron en contraste con otras: las solteras, las casadas, las lesbianas, las madres solteras, las obreras, las burguesas, las del amor libre, las anarquistas, las socialistas... Estas dinámicas se reflejaban en sus maneras de hablar, vestir y en hábitos como llevar el pelo corto, usar pantalones o fumar.

Intentar emplazar a Sánchez Saornil nos lleva a pensar que no terminó de adherirse a ningún grupo o que su experiencia la llevó por esa amalgama cambiante de grupos o subgrupos y subculturas, pues físicamente podía encarnar a la “moderna”, su creación estética transitó del modernismo a la militancia política periodística pasando por el ultraísmo, y su temática poética reflejó precisamente estas pugnas, dicotomías y motivos de la subcultura femenina: a veces sálficos, subversivos, de cambio de identidad, alteración

de roles de género y nuevos modelos de mujer. Por nacimiento, la escritora Lucía Sánchez Saornil era contemporánea de las intelectuales españolas Margarita Nelken y Victoria Kent, por ejemplo, implicadas en el compromiso legislativo, político y social. Posteriormente, el grupo de escritoras españolas se fue agrandando con las coetáneas del 27. Sin embargo, Sánchez Saornil las precedía, sin ser reconocida dentro de la nómina mayoritariamente masculina de la llamada generación del 14 o novecentismo. Otro aspecto importante fue la condición social: Sánchez Saornil no procedía de familia burguesa o aristocrática, ni se había formado con tutores particulares como la mayoría de las intelectuales que protagonizaron el despertar feminista en España. De hecho, ha sido incluida en alguna ocasión en la nómina de “las Sinsombrero”, etiqueta que, quizás, no le hubiera gustado por su deseo posterior (“dadaísta” incluso) de desvincularse de las élites burguesas y por su reivindicación de la condición social humilde y obrera. Además, Sánchez Saornil no formó parte de las comunidades generadas en la Residencia de Señoritas ni del Lyceum Club. De la dedicación estética saltó al activismo que abogaba por la igualdad real desde la educación femenina de la clase baja, obrera e incluso miliciana y apostaba por el asociacionismo desde esas esferas.

#### LOS *BENDITOS* “CABALLEROS DE LA SANTA ORDEN DEL ENSUEÑO”

Previamente a su implicación política y al rechazo de la poesía de vínculo burgués, Lucía Sánchez Saornil se consideró —figuradamente— parte del grupo ultraísta. Aclamaba como “hermanos” a sus compañeros —pues estos acostumbraban a llamarse así dentro del grupo— e incluso dedicó poemas a alguno de sus integrantes. Pero apelarlos, usar los conceptos y los códigos de sus supuestos colegas, incluso exaltarlos y bendecirlos, no la hizo ser integrante total del grupo. Por su temática y por su género Sánchez Saornil resultó ser la excepción, también entre algunas artistas con las que coincidió en torno a 1920, como la argentina Norah Borges o la chilena Teresa Wilms Montt, con las que tampoco tuvo homogeneidad ni en sus estilos ni en los círculos de afinidad intelectual. A pesar de formar parte de un contexto favorable al cambio y la apertura, todas estas mujeres tuvieron que convivir con la misoginia que seguía presente en sus entornos artísticos y literarios y con

las resistencias de escritores e intelectuales que se sentían amenazados por la irrupción de la mujer en las letras y las boicoteaban mediante la ignorancia o el desprecio.

En enero de 1919, en el número 7 de la revista *Grecia*, bajo el título “Brevariario lírico. Salmo de gratitud”, Sánchez Saornil nombraba a sus hermanos “Caballeros de la Santa Orden del Ensueño” como si de una congregación de la “ilusión” con cierta connotación fundacional se tratara. Además, llamarlos “caballeros” sugiere una implicación antigua, medieval, masculina, exclusiva y aristocrática vinculada a una serie de códigos de conducta. En sintonía con esa sacralización, Sánchez Saornil comienza su texto con una expresión de gratitud: “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” (2020: 130). La poeta contrapone el oro de *ellos* a la humildad de su voz y alaba sus buenas voluntades de integrarla en el clan. El texto sigue ensalzando la juventud del grupo y su búsqueda de un nuevo horizonte, pero contiene una segunda parte titulada “El Sendero” en la que, como señala Navas Ocaña, la poeta cambia el tono radicalmente y concluye con un “largo dolor” y la evocación de un sendero triste y negro, con la duda de si no la conducirá a ninguna parte, preguntándose adónde irá ese camino sin nadie. Esta segunda parte contrapone la hermandad del comienzo a la soledad del final. Navas Ocaña argumenta que de esa soledad se infiere, quizás, por un lado, el abandono del modernismo y, por otro, la conciencia de que su condición de mujer en un mundo de hombres la excluye de un espacio que la cultura y la sociedad no conciben para ella (2025: 147-148). A la observación de Navas Ocaña podría añadirse que, a pesar de esa aparente “hermandad” que la poeta exalta en el poema, es probable que los apelativos sacralizadores a los que antes se hizo referencia estén cargados de cierta sagacidad y viso irónico por parte de una Sánchez Saornil plenamente lúcida de la imposibilidad de formar parte de la fratria ultraísta y de la necesidad de continuar sola —y melancólica—, con incertidumbres, en la unicidad de su vereda.

Resulta paradójico que las autoras fueran el emblema del futuro del regeneracionismo posterior a 1898, y que el postmodernismo acaba siendo el espacio poético que hizo perceptible la voz de las mujeres, porque esa ruta promisoriosa no se cumplió plenamente, como cabría esperar, en las vanguar-

días en España. Si estas persiguieron la ruptura de códigos éticos y sociales burgueses, y promovían una renovación de los estilos de vida a partir de las artes, resultaron, sin embargo, por su carácter combativo y virulento, exaltadoras de una masculinidad heteronormativa que se aplicó a la figura del autor “genio” con la cual se identificaron la mayoría de los vanguardistas. No obstante, la agudeza y perspicacia de Sánchez Saornil fue más allá. Quizás consciente de esto, jugó también con estos elementos en su poesía: subvirtió la figura de la voz poética escondiéndose detrás de la “máscara” del pseudónimo y deconstruyó las imágenes tradicionales de la feminidad. No sería casualidad tampoco que estos aspectos fueran en sintonía con el futurismo y el dadaísmo, que se propusieron una revolución radical en la relación del ser humano con el mundo que contempló la equidad entre sexos y la expresó recurrentemente a través del collage.

Como señala Gargallo Celentani, el creacionismo del chileno Vicente Huidobro, con su figura del poeta como creador absoluto, retuvo a las mujeres en el lugar de las musas y no les permitió ser colegas. El ultraísmo hispano-argentino de Cansinos Assens, Jorge Luis Borges, Gerardo Diego y Guillermo de Torre situó a sus compañeras modernas en segunda fila como apasionadas recaudadoras de fondos, desesperadas imitadoras, luchadoras por un lugar propio (2019: 43)<sup>3</sup>. El primer “Manifiesto Ultra” (1918) anunció una ruptura con el novecentismo bajo las directrices de Cansinos Assens, después de una entrevista con Xavier Bóveda. Fue firmado por César A. Comet, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias Caballero, J. de Aroca, Pedro Garfias, J. Rivas Panedas y Guillermo de Torre. Posteriormente, le sucedieron varios escritos que fueron definiendo las características del movimiento. Fue Cansinos Assens quien publicó “El nuevo arte”, anunciando un canto nuevo en el que el poeta buscaba “las antorchas” para ver nacer a la aurora. En 1919 también el considerado mentor del grupo publicaría “Los poetas de Ultra” en la revista *Cervantes*, narrando el origen del movimiento. En ninguno de los tres textos hay alusión femenina.

---

<sup>3</sup> Gargallo continúa afirmando que quizás solo el surrealismo acabó siendo un movimiento en que las mujeres, con el tiempo, asaltaron con una creatividad deliberadamente femenina. Las surrealistas se hicieron de una visión onírica y del derecho a manifestar su inconsciente, que les dio la fuerza de disentir social, moral y políticamente (2019: 43).

Lucía Sánchez de Saornil y Luciano de San Saor no se libraron del tono burlesco y del desdén de Cansinos Assens, dirigente de las tertulias del grupo en el Café Colonial, que escribiría en *La novela de un literato*:

Ese Luciano de San-Saor, que publica en *Los Quijotes* unos versos tan valientes, tan viriles y tan bellos, es Lucía Sánchez Saornil, la hija de un viejo republicano, amigo de Linera, que murió dejando una caterva de hijos pequeños de los que el mayor es esa Lucía, la que ahora los sostiene a todos con su empleo de telefonista. Personalmente solo ahora Linera la conoce, pues la muchacha, siempre ocupada en su empleo y en sus tareas de madrecita, no tiene tiempo a acudir a tertulias (1985: 261).

En este texto sobre Sánchez Saornil, Cansinos suma la virilidad de los versos de Luciano a su valentía y belleza, como si esa virilidad acreditara su valor estético. Menciona que el padre de Sánchez Saornil dejó “muchos hijos”, aspecto completamente lejos de la realidad y vuelve a mezclar los sexos cuando se refiere a Lucía con cierto desprecio: “de los que el mayor es esa Lucía”. También deja caer el oficio de Lucía como sustento principal de la familia, atribuyéndole así el mandato viril de proveer a la familia, y señalando, de paso, la miseria que pasaban. Aunque Sánchez Saornil estaba dedicada a los cuidados de sus familiares, Cansinos deja entrever su tono irónico despectivo al mencionar esas labores de “madrecita” que la impedían asistir a las tertulias. No extrañan estos comentarios en quien criticó abiertamente a la incipiente mujer moderna o a “las emancipadas”, como las llamó en *Cervantes* en julio de 1919, atribuyéndoles almas de varones, y calificándolas de andróginas de maternidad fallida y amenazas para el niño y el hombre. Quizás, para evitar estar en el punto de mira o ser tratada con menosprecio, Sánchez Saornil prefirió no acudir a esos espacios en los que se fraguaba la vida pública literaria, optando por la estrategia de construirse un emplazamiento *difuso*.

En la serie “Madrid-París. Álbum de retratos” dedicado a “Mis amigos y yo” de la revista *Grecia* (n.º 43, 1 de septiembre de 1920), Guillermo de Torre incluyó diversas semblanzas de figuras de la vanguardia, de las cuales solo tres estuvieron destinadas a mujeres: Norah Borges, Teresa Wilms Montt y Lucía Sánchez Saornil. De Norah Borges destaca “El encanto de su

fragancia candorosa, desbordada en su belleza aurirrosácea, purifica el paisaje de mañana”, su “inflexión argentina” y sus “ojos iónicos”<sup>4</sup>, una suerte de infantilización que se repite en las descripciones de Isaac del Vando Villar<sup>5</sup>, y que justificaría el modo en que la pintora fue incorporada en los espacios ultraístas casi como una musa, en todo caso, inocua, y como objeto de inspiración también para Adriano del Valle y Guillermo de Torre con el que se acabaría casando<sup>6</sup> (Medina, 2023: 14). De Teresa Wilms alaba el “rostro bellissimo” detrás de su “antifaz místico” y “su veleidad sentimental, más los estigmas de morfinomanía y lunatismo ficticiamente decorativo”<sup>7</sup>, insistiendo en un retrato que fue común en la época y que hizo de la escritora chilena la encarnación del estereotipo de la *femme fatale*. Semblanzas como estas, que apenas reparan en la creación estética de las artistas y que se centran en sus características físicas, testimonian la persistencia de clichés misóginos hasta entre los más avanzados vanguardistas: la mujer angelical (“purificación del paisaje”) y la *femme fatale* (“veleidad sentimental”) están en la base de estos y otros retratos que no hacían sino aplicar, sobre las personalidades singulares de las artistas, los estereotipos heredados.

Quizás por ello destaca la semblanza que Guillermo de Torre dedicó a Sánchez Saornil, más centrada en lo literario. Si bien la llama “sentimental

---

<sup>4</sup> La descripción completa publicada es: “El encanto de su fragancia candorosa, desbordada en su belleza aurirrosácea, purifica el paisaje de mañana. ¡Ah, el recuerdo de sus interrogaciones candorosas, dulcemente moduladas con una lírica inflexión argentina, que su estancia en Suiza no la hizo contagiarse de la sobria tonalidad noruega! Ahora, en Mallorca, sus ojos iónicos extraerán del paisaje filamentos del sol vertical para iluminar las penumbras de sus *bois*”.

<sup>5</sup> También en *Grecia*, Vando Villar destacó las características físicas de la artista, resaltando sus ojos, manos y belleza angelical: “El ultra ya tiene en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas, y, sobre sus muros, ella, con sus manos blancas como flores de almendro, ira desdoblado las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes. Hermanos del Ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además esta nimba de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli” (1920: 12).

<sup>6</sup> Sobre Norah Borges sufriría además el peso de ser “la esposa de” y “la hermana de”, dependencias que han retrasado considerablemente la valoración crítica de su obra..

<sup>7</sup> La descripción completa publicada es: “Y no Teresa de la †, antifaz místico que hoy ya se despegas de su rostro bellissimo. Porqué en su espíritu dionisiaco y pagano se refractan las abstracciones ideológicas y los encantos del pragmatismo occidental. Y en su orientalismo de bazar se funden su veleidad sentimental, mas los estigmas de morfinomanía y lunatismo ficticiamente decorativo”.

poetisa”, añade elogios sobre su “admirable perfección técnica” y su “cristalización temática”. Resalta su evolución “iniciando un tránsito a otra” estética “más ardua y alboreante”. Y la caracteriza como “heroica”, de “temperamento arrostrado y una sed literaria sincera” “enmascarada tras Luciano de San-Saor” que “orna nuestros frisos de avanzada y enciende sus palabras fosfóricas sobre el mármol polémico de nuestra mesa confraternal”<sup>8</sup>. De Sánchez Saornil no destaca sus rasgos físicos femeninos —quizás porque no eran tan femeninos, según el estereotipo— sino su creatividad estética avanzada, aunque matiza añadiendo que decora solo los “frisos” o parte del templo ultraísta. Su seudónimo, a diferencia del de Wilms, no es “antifaz” porque no solo le cubre una parte de la identidad: para Saornil es diferenciación de género. Esta semblanza de De Torre lleva a pensar que lo que lo llevó a *realzar* (de forma matizada) el empeño literario de esta “poetisa” —que no poeta—<sup>9</sup> pudo tener que ver con su distancia respecto a la idea hegemónica de la feminidad, así fuese “el gusto por el traje masculino, el gusto por las mujeres o la audacia en los versos más atribuible a la masculinidad y autor varón” (Capdevila-Argüelles, en Sánchez Saornil, 2020:9).

#### HERMANA ULTRAÍSTA

De sus dos compañeras en la escena literaria madrileña, Sánchez Saornil compartió páginas en las revistas ultraístas con Norah Borges, que publicó sus grabados en *Grecia*, *Alfar* y *Ultra*, así como en otras revistas argentinas.

---

<sup>8</sup> La descripción completa es: “Después de haber logrado una admirable perfección técnica y una cristalización temática en cierta modalidad lírica extinta, abandonar esa ribera, iniciando un tránsito a otra más ardua y alboreante, es una decisión heroica que revela un temperamento arrostrado y una sed literaria sincera —más allá del whisky y del ajeno decorativos—. Y he aquí la gesta realizada por esta sentimental poetisa, que —enmascarada tras Luciano de San-Saor— orna nuestros frisos de avanzada y enciende sus palabras fosfóricas sobre el mármol polémico de nuestra mesa confraternal”.

<sup>9</sup> La palabra “poetisa”, en su diferenciación respecto a “poeta”, no dejó de tener connotaciones peyorativas y hasta restrictivas, por el tipo de poemas —muy determinado temática y formalmente— que se suponía a las mujeres. Rosario de Acuña, en el siglo XIX, ya se defendió de la palabra poetisa y Clarín, en su obra *Solos*, llegaría a decir: “La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma”.

Diseñó portadas para revistas como *Hélices*, para algunos de los primeros libros de su hermano (*Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente*) y para libros de algunas escritoras como, por ejemplo, Concha Méndez o Carmen Conde. Es probable que no se conocieran en persona ya que las mujeres no solían asistir a las tertulias del grupo (Medina, 2023:15), pero quizás por esa hermandad femenina que ejercieron mediante dedicatorias, colaboraciones y otros guiños, Norah le dedicó a Sánchez Saornil el dibujo “Maternidad”, que se publicó en *Grecia* el 1 de noviembre de 1920. Destacan en él las figuras alargadas, contorsionadas, con sombras y trazos geométricos de estilo cubista. La imagen central es una mujer sin los típicos rasgos exuberantes femeninos que sostiene a un niño o niña en sus brazos, mientras otro infante se sujeta de la rodilla. Al lado, hay otra mujer que la apoya y a la izquierda se percibe un corcel. De todas estas figuras salen trazos triangulares semejantes a las llamas de fuego. Este dibujo podría evocar los símbolos de un poema de Sánchez Saornil que se publicó en *Grecia* el 20 de julio de 1919:

Es inútil que sacudas tus rizos de oro y alargues tu cuello por sobre las colinas y los vallados, tus ojos claros no podrán nunca descubrir su pálida belleza. / En vano es que la persigas; tu corcel de fuego jamás dará alcance a su corcel de sombras./ Ella te precede y te sigue; vuestros corceles frenéticos describen el mismo círculo; pero no lograrán alcanzarla./ Las crines incendiadas de tu caballo se apagan delante de ella./ Veinticuatro horas. He aquí que diste una vuelta al mundo y no la has hallado. / (...)/ ¿Para qué prendes tu manto con broches de plata?/ ¿Para qué cuelgas de tu garganta collares prodigiosos?/ No enciendas tu lámpara; si te sientas a esperarle, él, no llegará nunca./ No le persigas, tu corcel de sombras no alcanzará nunca su corcel de fuego. / Es inútil tu afán; caminarás por toda la tierra sin encontrarlo. /(...) vuestros corceles describen el mismo círculo en un galope vertiginoso y tú no podrás alcanzarlo. /(...) /Amengüe tu afán; vuestros corceles no han de alcanzarse./ ¿Por los siglos de los siglos, vuestra tragedia...! (2020: 158-159).

Es probable que el dibujo de Norah Borges fuera un guiño a Sánchez Saornil. No obstante, el poema podría también ser una respuesta o denuncia relacionada con las difamaciones e insultos de Cansinos y con el menosprecio de otros compañeros, expresadas en la disyuntiva entre la sombra y el fuego. No parece casualidad que el escritor publicara su texto sobre “las

emancipadas” en julio de 1919 en *Cervantes*, que el poema de Sánchez Saornil se publicara el 20 de julio del mismo año en *Grecia*, y que el dibujo de Norah Borges dedicado a Sánchez Saornil apareciera un año más tarde.

Capdevila-Argüelles sostiene que este poema refleja una de las principales contribuciones a la historia del pensamiento feminista español: la distinción *avant la lettre* entre sexo y género. Una década y media después, Sánchez Saornil reflexionará sobre este asunto en *Mujeres Libres* considerando que la mujer está sometida a una triple esclavitud: de ignorancia, de hembra y productora (Capdevila-Argüelles, en Sánchez Saornil, 2020: 31). Asimismo, consideraba que la maternidad debía ser solo una opción para la mujer y no un fin. Desde el inicio de sus versos y su posterior uso de su doble Luciano, Sánchez Saornil defendía que la identidad de la mujer no tenía que ser lo que social y culturalmente se definía como feminidad, y que la mujer podía ser “masculina” desde el prisma del deseo sexual y del amor libre, una afirmación que incluía no solo un cuestionamiento del género femenino sino una defensa del lesbianismo.

Como respuesta a Norah Borges, Sánchez Saornil le dedicó el poema “Camino de arco-iris” en la revista *Ultra* (1 de marzo de 1921):

Eché mi corazón al mar /en busca de tu huella./ Eres lo que no se sabe/ bruma./  
Yo iba abriendo caminos de arco-iris/ para alcanzarte/ y tras tus pasos/ seguían  
mis antorchas/ cuando tu mano de oro/ abrió mi costado izquierdo (2020: 184).

Relacionado con la temática del halo lunar, la voz poética comienza a abrir caminos de horizonte utópicos, pues el arcoíris es un efecto de colores provocado por la luz y el agua, pero inalcanzable e inefable. La palabra arco-iris, que la autora separa mediante un guion, necesita de la bruma para ser, al igual que la voz poética. La bruma es el arco y los colores se concentran en el iris. Ambos se requieren para ser vistos y representados, igual que la sombra y el fuego, Luciano y Lucía y el misterio de la poesía en sí. La huella es el rastro de su poesía anterior dependiente aún de la herencia modernista. Y ahora, personificada, la nueva poesía le traspasa el cuerpo. Para llegar a esa metapoética, la poeta emprendió una travesía de evolución desde un simbolismo modernista a la revolución representada por las “antorchas” y el “oro” del ultraísmo.

“¿QUÉ VIENTO, DE REPENTE HA SECADO TU ALMA QUE NO LA ENCUENTRO?”,  
LAS ANTORCHAS ULTRAÍSTAS DE SAN-SAOR

El primer poema publicado por Sánchez Saornil, el mencionado “Nieve”, evoca la continuación del modernismo con paisajes y atardeceres de tonos blancos de pureza y de los azules de ensueño de Rubén Darío, las fuentes de Antonio Machado y la paz melancólica de Juan Ramón Jiménez: “Todo es blanco; todo es puro/ y hay un azul que florece/ como un pálido reflejo/ en la tarde que se pierde” (Sánchez Saornil, 2020: 55). O en “Noche sin estrellas” su “alma suela/ no sé qué cosas de encantos/ y de dulzuras serenas” (2020: 57). La luna es un elemento intermitente en su primera poesía junto a la noche, las estrellas, la lluvia o las nubes: “Brilla muy dulce la luna/ con un blancor azulino/ y en la noche se confunde/ la silueta del camino. / (...)/ lloran su luz las estrellas/ sobre campos amarillos” (2020: 59) que recuerda a *Campos de Castilla* de Antonio Machado. Junto a la fuente, aparece otro elemento: el jardín y el otoño como símbolos de un estado interior. A veces sus fuentes son misteriosas, rodeadas de cipreses verdinegros que contienen historias de amor viejos donde “Los sauces en su desmayo/ dan en las aguas un beso” (2020: 64) resonando incluso el estilo de Bécquer. El poema titulado “Tríptico de la melancolía” dedicado “a la nena muerta” recuerda claramente al poema de la “Niña muerta” de Juan Ramón Jiménez: “Igual que tu magnolia/ es tu cabecita helada”; Sánchez Saornil escribe: “Tu cabecita, leve, rubia y descolorida/ ilumina los cirios con su brillo apagado” (2020: 73).

Entre 1917 y 1919, en *Los Quijotes* y previamente al “Manifiesto ultraísta” de 1918, el jardín y la tarde pasan a ser marco espacial y temporal de Lucía-Luciano: “El jardín exquisito y pagano/ cobijó tu graciosa silueta;/ el ocaso, doliente y lejano,/ te enmarcaba en su cromo violeta” (2020: 128). Prevalcen los motivos modernistas, pero ahora carecen de simbolismo. En cuanto a la métrica, suele usar cuartetas y redondillas con rimas consonantes y, a veces, el serventesio y el soneto con versos alejandrinos. Los poemas reflejan gran carga sensorial, prevaleciendo el sentido de lo táctil con el mármol, con la cera y la seda.

Hay poemas impersonales y otros que presentan un hilo narrativo. En “Madre primavera” ofrece una poderosa representación femenina, un modelo subversivo: una madre que fecunda sola tendida en el jardín de la poesía.

Diferente a la Colombina de Rubén Darío que “en su cabecita de pájaro” tendría “las más caprichosas ideas respecto a la felicidad conyugal”, Sánchez Saornil evoca:

En mi jardín inculto ha entrado Primavera,/y bajo el palio verde de la fronda triunfante/ se ha tendido desnuda. Bajo el sol reverbera/ la blancura marmórea de su cuerpo tremante./ Fecunda su mirada los rosales dormidos,/ y en las desiertas sendas de salvaje espesura /donde, acaso, ni yo posé mi planta impura/ han nacido las rosas y han triunfado los nidos./(...) (2020: 89).

También le dedica un poema a otro tipo de mujer, a la “Tigresa”, opuesta a la mujer angelical, una relectura particular del tópico de la *femme fatale* en la que la fiereza de la mujer simboliza un poder alejado de las arquetípicas connotaciones ético-eróticas:

felina, que ondula, ligera y mimosa;/ su carne fragante, de nado y de rosa,/ es de extraña fiebre lámpara secreta./ La mano, elegante, que cede al poeta/ en una encantada hora, milagrosa,/ es como una garra, fina y poderosa,/ que en un largo espasmo crispada os inquieta./ (...)/ Su boca, de sangre, muerde cuando besa,/ y luego, en desdenes de altiva princesa,/ os clava los dardos locos de su risa (2020: 90).

Aunque no deja de haber cierta carga sensual en esta princesa altiva que muerde en lugar de besar, su mayor fuerza está en la risa y el desdén con que se relaciona con el hombre. Estas imágenes, en lo que tienen de superación de la herencia decadente, componen la antesala de la transgresión y ruptura que caracteriza a las vanguardias y que se hará evidente en la poesía de Sánchez Saornil a partir de 1919.

Otro elemento fundamental es la primera poesía de la autora es la mencionada “bruma” de misterio que envuelve al sujeto poético. En estos poemas previos al ultraísmo, se observa un objeto de deseo femenino descrito en muchos casos como la amada modernista de belleza y languidez. Por un lado, se hace evidente una perspectiva masculina que, en el caso de Sánchez Saornil resulta confuso, ya que el yo poético no se identifica como masculino en todos los poemas, lo que lleva a plantear la naturaleza heterosexual u homosexual del amor en los poemas. Este aspecto adquiere mayor relevancia

si se tiene en cuenta el seudónimo Luciano de San Saor, que la identifica nominalmente, aunque sea de manera sesgada, y la orientación sexual de la autora, como se desprende del poema “Armonías de ocaso”:

Estabas tras los cristales/ Dorada de atardecer/ (...)/¡Oh, los besos en tus labios!/ Cuando me finges mimosa/ unos postizos agravios/ son una nota gloriosa.../ (...)/Blanca novia primavera/ ¿Cuándo será la quimera/ de nuestro día nupcial.../ cuándo en divinos excesos,/ nos hará un himno triunfal/ la música de tus besos? (2020: 95)

La mujer en la poesía de San Saor es objeto poético de deseo u observación: puede hablarse de mirada masculina acorde a la estética modernista y la perspectiva tradicional del autor-varón, lo que resultaría coherente con el uso del seudónimo masculino. No obstante, la ambigüedad en cuanto al género del yo poético, dada la transparencia del pseudónimo, permite considerar que esta indefinición podría ser deliberada. Podría ser que Sánchez Saornil buscara generar incertidumbre sobre la relación entre el sujeto y el objeto con el fin de expresar clandestinamente un amor entre mujeres. La ambigüedad del yo poético se convierte en un elemento transgresor que deconstruye los roles tradicionales de género en el amor y la sexualidad, funcionando el seudónimo como travestismo literario que proporciona mayor libertad para abordar ciertos temas o deseos.

Otro aspecto al que subyace una conciencia que podría denominarse feminista se relaciona con la representación de la mujer y con la crítica a la construcción de la feminidad como opresión. “Madrigal de tus sortijas”, poema que la autora publicó en 1919 en *Grecia*, va precedido de una cita de Juan Ramón Jiménez —“Oh tus sortijas líricas...”—, verso 11 del poema 18 de *Laberinto*, donde el poeta se centra en el aroma de la mujer en sus manos, su cabello, su corazón y hasta su sangre, introduciendo el elemento artificial de la sortija que recoge el aroma del cuerpo en cada diamante. Lucía Sánchez Saornil parte de esta idea para enfocarse en las manos y la sortija, pero ya con un lenguaje propio de las vanguardias: la sortija posee “grandes ampollas eléctricas” y trece piedras “casi microscópicas”. No obstante, el poema también tiene relación con el soneto de Góngora “De una dama que quitándose una sortija se picó con un alfiler”, aunque Sánchez Saornil se enfoca en las

pálidas manos llenas de constelaciones “como rociada de estrellas” y se detiene en la violencia de la sortija sobre la mujer: “tu dedo parecía cercenando”, “tus manos líricas como cercenadas en las muñecas” “como las manos trucas de una virgen vieja antigua dispuestas sobre un altar negro para no sabemos qué horrendo sacrificio. Y como ofrenda trágica, sangraban en tu anular los corazones de tu sortija” (2020: 129). El madrigal se convierte así en la descripción violenta de la opresión que supone el matrimonio sin amor. Esta idea también la desarrolla en el “Poema de la vida” (1920), en el que un collar —objeto de complemento decorativo femenino— largo y flexible acaba apretando y oprimiendo no solo la garganta de la mujer, sino también sus pechos, manos y pies.

En el aspecto técnico, el avance en la órbita ultraísta de Sánchez Saornil se manifiesta en el uso frecuente del verso libre y el poema en prosa, el uso heterodoxo de los signos de puntuación, la distribución física de los versos emulando formas, la supresión de conectores y las metáforas yuxtapuestas. En cuanto a los temas, la naturaleza va dejando de ser elemento central al igual que el amor romántico predominante en los primeros poemas modernistas. Se incorporan elementos de la modernidad como medios de transporte (tren, automóvil, avión), inventos recientes (cine, telégrafo), el entorno urbano, sus habitantes y las fábricas.

La voz poética también reflexiona sobre la necesidad de cambio, renovación y regeneración. En el poema “Cuando llegue abril” publicado en 1918, anuncia la llegada de un nuevo horizonte, donde los días primaverales darán “al parque olvidado un resurgir de rosales” (2020:113). No obstante, la rosa es símbolo de su poesía modernista y aunque ya están cortadas y comienzan a marchitarse con la cabeza inclinada, estas “no se resignan a morir”, como escribe en un poema para *Los Quijotes* (n.º 77, 10 mayo de 1918).

“Plegarias de los veinte años”, incluido en la serie “Letanías de amor y de dolor”, publicado en *Cervantes* en 1919, lleva como subtítulo el verso de Rubén Darío “¡Vamos a morir, Dios mío, vamos a morir!”, que le sirve como lema para acabar con los motivos del pasado como la fuente cristalina que ahora canta “loca, loca, loca,/ como una risa femenina/ que se desborda de la boca” (2020: 132). Nótese de nuevo la risa femenina como elemento transgresor y símbolo de empoderamiento, y el tema del paso del tiempo, tratado con crudeza mediante el contraste de las “blancas manos” de los veinte años

y los gusanos, y la previsión de su cuerpo frío bajo el claror de los luceros (2020: 139).

La prosa poética “Breviario lírico: la noche” (*Grecia*, n.º 16, 20 mayo 1919), dedicada a Isaac del Vando-Villar, menciona el cambio producido por el ahogamiento de una intensa fragancia de las rosas “de una sensualidad exquisita, hasta derrumbarnos sobre algún banco de piedra ornado de musgo y de sombra. ¡Ay!, que el banco nos recibirá hostil, en su estupor, al sentirse conmovido en medio de la noche por nuestra presencia”. La noche, junto a la palidez de la luna —que ya no es de plata como era en su época modernista, pero aún reza cuentos de oro— permite el momento de errar sonámbulos (2020: 150-151).

La poeta busca su voz orientada hacia el presente, alineándose con el deseo de romper con el pasado y la tradición. Sin embargo, en algunos de estos textos persiste un tono elegíaco ya que no hay un rechazo total de la estética anterior, sino más bien el propósito, todavía no consumado, de llevar a la práctica los nuevos modelos y aspiraciones tanto vitales como literarias del ultraísmo. En “Elegía interior” (*Grecia*, n.º 24, 10 de agosto de 1919), por ejemplo, se observa cómo los sentimientos exaltados van desapareciendo gradualmente. A partir de una metáfora amorosa que representa el final de una relación, el poema despliega una serie de imágenes que conducen a la ausencia de emociones: “¿Quién ha cerrado nuestra galería?/ ¿Quién puso luto al sol?/ ¿Quién ha cerrado el libro/ de nuestros madrigales?/ ¿Qué te ha dejado fría?/ ¿Qué viento, de repente,/ ha secado tu alma/ que no la encuentro?” (2020:163). Un mes más tarde, en la revista *Grecia* (n.º 28, 30 de septiembre de 1919), publica el poema “Acotación matinal”, donde sus ojos ya buscan el “horizonte enfocado de reflectores lejanos, vago de claridades y de nieblas” y con la “claridad de las antorchas lejanas, / un cortejo celeste naufragaba en el río” (2020: 166). Las golondrinas de antes (de ecos becquerianos) ya no vuelven porque ahora vienen aviones, propios de la iconografía tecnológica de la vanguardia, recolectando estrellas (2020: 167). En “Nocturno de cristal”, publicado en *Cervantes* en abril de 1920, los cisnes del modernismo “cobijan la luna bajo sus alas”, escena que contrasta irónicamente con otro paisaje compuesto por un fondo negro en el que las hojas de los árboles sueñan con un viaje a ultramar. Ese mismo mes, en la misma revista, Sánchez Saornil publica “El canto nuevo”, apelando a sus *hermanos* e invocando la llegada de

la renovación, la ruptura y la transformación representada por las pirámides invertidas del final:

Y al fin te posemos,/ HORA NUESTRA;/ al fin podremos mecerte en nuestros brazos/ y escribir tu claro nombre en nuestras frentes/ Hermanos,/ he aquí, todo cumplido;/ hagamos braserillos en el hueco de nuestras manos/ para esta “LLAMA ALARGADA”/ (...)/ Tal un vendaval impetuoso/ borremos todos los caminos,/ arruinemos todos los puentes,/ desarraiguemos todos los rosales;/ sea todo liso como una laguna/ para trazar después/ la ciudad nueva./ (...) Los que hemos creado esta hora/ alcanzaremos todas las audacias;/ NOSOTROS EDIFICAREMOS/ LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS (2020: 173)

De septiembre de ese mismo año es “Nostalgia”, publicado en *Cervantes*, donde el recuerdo de una incongruente melodía llega por el telégrafo y el retorno incoherente de esa voz le estremece. Era su voz antigua y sentimental que lloraba por una estrella: “Y yo la desconocía/ porque mi voz de hoy,/ que se ha confundido con otras voces/ y se ha torcido con palabras enrevesadas,/ ya no sabe llorar por las estrellas” (2020: 180-181).

El último poema publicado en 1920 se titula “Paisaje de arrabal” (*Grecia*, n.º 50, 1 noviembre): el paisaje está entre rieles de cemento, los hombres vuelven con mujeres marchitas colgadas de los brazos y un “grito mecánico entra en el puente” mientras alguien mira desde “la curva de la carretera”. Ya los paisajes son diferentes y la luna rendida, en posición de humildad y sumisión, “ha caído a mis pies” (2020: 182). En el poema “Panoramas urbanos” (revista *Ultra*, n.º 18, 10 de noviembre 1921) se describen espectáculos de orquestas de Jazz Band durante la noche y los autos por las avenidas, y sobre el “tapiz voltaico” hay un “ballet fantástico”, una danza clásica “enlutada como un duelo”, mientras los funámbulos, identificables como los poetas del grupo ultraísta, “hemos arrinconado el aro de la luna” (2020: 187).

Navas Ocaña señala el cambio de la luna en la poesía de Sánchez Saornil desde la luna enamorada de la etapa modernista reflejada en “Motivos galantes” (en la revista *Los Quijotes*, n.º 87, 10 de octubre de 1918) hasta la luna suicida del ultraísmo que “se precipita/ sobre el arrabal” en “Poema nocturno y musical” (*Vértices*, n.º 2, 1 de noviembre de 1923). Navas Ocaña relaciona la etapa ultraísta con la muerte y la destrucción y observa que el sujeto poético también tiene ideas suicidas al ver a su doble ahogándose en el fondo del

espejo (2025: 158). Por nuestra parte, interpretamos que la voz poética es salvadora de la luna en varios pasajes de los poemas ultraístas que describen su caída ante el paisaje oscuro de la ciudad. La luna ya había caído rendida y resignada previamente a sus pies porque los funambulistas desatendieron los colores que su halo encerraba: por eso “el corazón el viejo piruetista” no comprende y “anda desorientado”, como si el despojar la belleza de la naturaleza y centrarse solo en el trasfondo mecánico de la urbe mutilara la esencia de lo humano, de la sensibilidad y de la percepción de los sentidos. El poema concluye con el verso: “Al final/ todos queremos cabalgar/ los caballos de bronce de las glorieta” (2020: 187), lo que parece apelar a un deseo de reconocimiento público del que no estarían exentos los ultraístas. No es casualidad la referencia a “los caballos de bronce” si se tiene en cuenta la previa designación de los compañeros del ultraísmo como “los caballeros de la santa orden del ensueño”. Este poema ya esboza las conclusiones que Lucía Sánchez Saornil expondrá como desenlace de su poesía en “Literatura nada más”: su desencanto ante la deshumanización del arte.

En la *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Federico de Onís dedica unas líneas a su definición del “postmodernismo” situándolo entre 1905 y 1914 y propone el “ultramodernismo” como el periodo que va de 1914 a 1932 (Le Corre, 2001: 31). Este podría cuadrar con la estética de Sánchez Saornil, ya que, desde 1919, no desaparecen del todo motivos o imágenes modernistas en su poesía, pero se identifican rasgos ultraístas y sus poemas más ultraístas se ven combinados con el recuerdo nostálgico de “la voz antigua” del modernismo. En este sentido, Navas Ocaña argumenta que Sánchez Saornil evoluciona en el cambio del paisaje hacia la urbe cosificando la naturaleza y, sin embargo, en otros poemas como “Paseo nocturno” (*Cervantes*, septiembre de 1920), donde el efecto del paso de un avión convierte a las calles en “ríos retorcidos/ donde cuajaron todas las estrellas” (2020: 178), muestra cómo el arraigo modernista la lleva, por el contrario, a naturalizar el mundo moderno como si el medio natural se impusiera y ayudara a asimilar la realidad modernista: “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 popularizar, pero la imaginería no lo es del todo” (2025: 150). Tanto el ultramodernismo de Onís como la resistencia de la naturaleza que menciona Navas Ocaña se relacionan con la interpretación dicotómica

anterior de la incapacidad de despojar del todo la esencia de lo humano en la urbe para evitar su deshumanización. Es por ello por lo que el aro de la luna resiste, aunque esté arrinconado y desee ser salvado.

“MUERA LO BURGUES, SUBVERSIÓN”

En el poema “Domingo”, publicado en *Plural* en 1925, la vida de la urbe se compara con la monotonía de un “film” repetido que el sujeto poético se niega a contemplar otra vez. Poco a poco, Sánchez Saornil comienza a tener una visión más social de la ciudad. Para la clase obrera dedicada al trabajo, la metrópoli es una rueda deshumanizadora y solo se puede escapar de ella a través del sueño y la imaginación. La urbe moderna conlleva la infelicidad de clases sociales más desfavorecidas. En 1929, en la revista *Manantial*, la autora publica sus dos últimos poemas vanguardistas, “Avenida matinal” y “Tarde infinita”, en el que amenaza romper con su pasado de amor a la poesía. El paso del tiempo —dice la poeta— la ha ido dejando desnuda, sola como una antena que capta las ondas de aire. De nuevo, queda en el aislamiento y el desamparo que la abocan a una nueva transformación que terminará con el desecho de los versos.

En sus primeros años, Lucía Sánchez Saornil creyó que las élites intelectuales podían educar y transformar la sociedad como transmisoras de la cultura. Igualmente, vio en el ultraísmo la fuerza para crear un lenguaje poético nuevo capaz de transformar la sociedad y crear un mundo nuevo (las “pirámides invertidas”). Sin embargo, en 1933, en el contexto de una España que se replanteaba las relaciones entre literatura y política, escribió “Literatura nada más” para *CNT* señalando: “No afirmamos nada nuevo cuando decimos que el mundo está podrido ni somos los únicos en reconocerlo. Hace tiempo que los propios burgueses se han dado cuenta de esta verdad y se aprestan a reconstruirlo a su manera” (2020: 234). Su crítica a las vanguardias es evidente: fueron solo logros literarios que no renunciaron a los valores burgueses y “a aquellos jóvenes (...) hijos de burgués (...) se les escapó lo humano (...) deshumanizándolo todo convirtiéndolo todo en literatura. Sueño de ociosos en torno a un mármol de café” (2020: 236), en clara alusión a la *Deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. Sánchez Saornil reniega del

arte deshumanizado: “Abajo lo burgués (...) era decadencia, la vergüenza (...) los hedores del mundo en descomposición (...) queremos volver de nuevo al bruto, quemar la historia, recomenzar la vida” (2020: 235) y aboga por una literatura comprometida: esa nueva información que ahora capta como “antena aislada”. Así, abandona la poesía y se dedica a escribir artículos desde el activismo libertario y el anarcosindicalismo: “La jornada, esto es lo eficaz; las palabras más o menos fuertes... ‘no hay que asustarse’, son solo literatura” (2020: 236).

## CONCLUSIONES

Lucía Sánchez Saornil ofrece la oportunidad de visitar tendencias poéticas de la primera década del siglo xx desde otra perspectiva. Desde su procedencia social vinculada a la clase trabajadora, proporciona una versión en femenino del modernismo, una visión subversiva de la heteronormatividad y una crítica al ultraísmo en el que militó desde el compromiso político. En sus ensayos feministas, Lucía Sánchez Saornil se opuso a la teoría de Gregorio Marañón defendiendo que la mujer era un individuo racional y autónomo, y que la maternidad no era su único destino ni tenía que ser su meta fundamental. Durante la guerra, subrayó el protagonismo femenino en *Romancero de mujeres libres* (1938) proporcionando una galería de mujeres alejada de los estereotipos de la feminidad tradicional: Mariana Pineda funciona como origen de un linaje continuado por María Silva en Casas Viejas o Encarnación, la lavandera del Guadalmedina, mujeres reales que con sus acciones de ayuda al bando republicano ejemplificaban el heroísmo colectivo femenino constituyéndose en referentes de la lucha contra el fascismo. Tanto su pensamiento en versos como su lucha posterior se podrían considerar hitos en la historia del feminismo en España.

Con el desenlace de la guerra y la huida forzada, las persecuciones y la represión, Lucía Sánchez Saornil enmudeció como tantas intelectuales, reclusa en el anonimato, quizás pensando en el fracaso de unos ideales, de una lucha y de aquella aurora esperanzadora que creyó posible en el primer tercio del siglo xx. La que fuera mujer “moderna”, tuvo que volver a la falda larga, al espacio privado y a ser “madre” de la patria como principal aspiración. Por

supuesto, se confinaron al olvido tanto su participación en las vanguardias como su militancia en la izquierda anarquista.

Haber sido Lucía Sánchez Saornil o Luciano de San-Saor, o los dos a la vez, le permitió a Sánchez Saornil, en cierta manera, tener un *rincón* propio: ser para sí en ambas identidades, subversiva y transgresora, incluso acomodarse en una ambigüedad con la que se identificó y con la que desafió las adscripciones tradicionales de género. Al igual que *el aro de la luna*, que no imita la luz del día ni se conforma con ser un destello cualquiera y deambula con resplandor difuso, Sánchez Saornil exhibe su unicidad en la vastedad del cielo nocturno del ultraísmo, de la literatura y de la cultura. Quizás ahora, con una mirada más humana hacia el firmamento, podamos *salvarla* y contemplarla con más claridad entre la bruma.

Y la luna reía, despiadada y blanca, sobre el dolor...  
 “Farsa del ensueño” *Grecia*, n.º 10, 1 marzo de 1919.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CANSINOS ASSENS, Rafael (1985). *La novela de un literato*, vol. 2. Madrid: Alianza.
- CELMA VALERO, M.<sup>a</sup> Pilar (2005). “Lucía Sánchez Saornil: una voz ‘ultra’ más allá de su condición femenina”, *Praestans Labore Victor. Homenaje al Profesor Víctor García de la Concha*. Javier San José Lera, coord. y ed. Salamanca: Universidad de Salamanca, 263-278.
- (2007). “Lucía Sánchez Saornil: el madrigal de tus sortijas”, *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres*, Dolores Romero López *et al.* eds. Bern: Peter Lang, 299-307.
- DARÍO, Rubén (1967). *Poesías completas*. Edición de Alfonso Méndez Plancarte y Antonio Oliver Belmás. Madrid: Aguilar.
- GARGALLO CELENTANI, Francesca (2019). “Subversión estética: la cultura feminista y las vanguardias”. *Tema y Variaciones de Literatura*, n.º 52: 39-55.
- GARCÍA, Carlos (2020). *Ultraísmos 1919-1924*. Sevilla: Renacimiento.
- GÓMEZ GARRIDO, Marta (2013). “Conflicto de Identidad: Indefinición sexual en tres poetas de la Edad de Plata”. *Revista Signa*, n.º 22: 333-358.
- HERMIDA MARTÍN, Yanira (2021). “Buscando bajo las piedras. ¿Dónde están las referentes lesbianas del movimiento libertario español?”. *Asparkia*, n.º 38: 293-313, DOI: <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2021.38.15>.

- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982). *Laberinto*. Madrid: Taurus, 1982.
- LE CORRE, Hervé (2001). *Poesía hispanoamericana posmodernista*. Madrid: Gredos.
- MARTÍN CASAMITJANA, Rosa María (1992). “Lucía Sánchez Saornil. De la vanguardia al olvido”. *Duoda. Revista d’Estudis Feministes*, n.º 3: 45-66.
- (1996). “Introducción”, Lucía Sánchez Saornil, *Poesía*. Valencia: Pre-Textos, 7-28.
- NAVAS OCAÑA, Isabel (2023). “La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil: textualizar el cuerpo, corporeizar el texto”. *Anales de Literatura Española*, n.º 38: 181-203, DOI: <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2023.38.09>.
- (2025). “La luna suicida. El corpus / cuerpo ultraísta en la poesía de Lucía Sánchez Saornil”. *Revista Signa*, n.º 34: 145-166, DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43431>.
- MEDINA PUERTA, Carmen (2023). “Muestras de admiración y reconocimiento en dos artistas ultraístas: Lucía Sánchez Saornil y Norah Borges”. *Études romanes de Brno*, vol. 44, n.º 2: pp. 9-27, DOI: <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-2>.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada (2019). “Modelos de identidad femenina entre la vanguardia y el compromiso en la poesía de Lucía Sánchez Saornil”. UNED, *REI*, n.º 7: 25-54, DOI: [10.5944/rei.vol.7.2019.24686](https://doi.org/10.5944/rei.vol.7.2019.24686).
- Revista *Cervantes*. (Madrid). Hemeroteca. Biblioteca Nacional de España. Madrid.
- Revista *Grecia*. (Sevilla). Hemeroteca. Biblioteca Nacional de España. Madrid.
- Revista *Mujeres Libres*. Archivos digitales. Centro Documental de la Memoria Histórica. Salamanca.
- SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía (2020). *Corcel de Fuego*. Edición de Nuria Capdevila-Arguëlles. Madrid: Torremozas.
- (2021). *La exacta medida de lo humano. Prosa, 1913-1939*. S. l.: Anarquismo.
- SORIANO JIMÉNEZ, Ignacio C. (2022). *Lucía Sánchez Saornil entre mujeres anarquistas*. Madrid: La Linterna sorda.
- VALERO GARCÍA, Eduardo (2015). “El Teatro Calderón y el Centro de Hijos de Madrid”, *Historia Urbana de Madrid*, <https://historia-urbana-madrid.blogspot.com/2015/01/teatro-calderon-centro-hijos-de-madrid-odeon.html>.

