

Medina Puerta, Carmen

Muestras de admiración y reconocimiento en dos artistas ultraístas: Lucía Sánchez Saornil y Norah Borges

Études romanes de Brno. 2023, vol. 44, iss. 2, pp. 9-27

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2023-2-2>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78707>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20231103

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Muestras de admiración y reconocimiento en dos artistas ultraístas: Lucía Sánchez Saornil y Norah Borges

Signs of Admiration and Recognition in Two Ultraist Artists: Lucía Sánchez Saornil and Norah Borges

CARMEN MEDINA PUERTA [carmen.medina@udl.cat]

Universitat de Lleida, España

RESUMEN

La poeta Lucía Sánchez Saornil (1895–1970), quien en ocasiones encubrió su identidad bajo el pseudónimo de Luciano de San-Saor, dedicó la composición “Camino de arco-iris”, publicada en la revista *Ultra*, a la pintora argentina Norah Borges (1901–1998) con el fin de saldar “una deuda antigua”. Dicha deuda no era otra que agradecer a la bonaerense el grabado *Maternidad* que esta le había dedicado y que apareció en la revista sevillana *Grecia*, uno de los bastiones del ultraísmo en España. En el presente trabajo se estudia la adscripción de ambas creadoras a este movimiento de vanguardia con el propósito de reconstruir la relación de admiración y reconocimiento que se generó entre ellas. Asimismo, se demuestra que las obras referidas se enmarcan en la red de solidaridad que las artistas del primer tercio del siglo XX crearon con el fin de paliar la misoginia reinante en la esfera cultural y literaria.

PALABRAS CLAVE

Lucía Sánchez Saornil; Norah Borges; ultraísmo; poesía española; sororidad en el arte contemporáneo; redes literarias

ABSTRACT

The poet Lucía Sánchez Saornil (1895–1970), who sometimes disguised her identity under the pseudonym Luciano de San-Saor, dedicated the composition “Camino de arco-iris”, published in the magazine *Ultra*, to the Argentinian painter Norah Borges (1901–1998) to settle “an old debt”. This debt was to thank Borges for the engraving *Maternidad* that she had dedicated to her and which appeared in the Sevillian magazine *Grecia*, one of the bastions of Ultraism in Spain. This paper study the affiliation of both artists to this avant-garde movement in order to reconstruct the relationship of admiration and recognition that developed between them. It also demonstrate that the works referred are part of the network of solidarity that women artists of the first third of the 20th century created to alleviate the misogyny that reigned in the cultural and literary sphere.



KEYWORDS

Lucía Sánchez Saornil; Norah Borges; Ultraism; Spanish poetry; sorority in contemporary art; literary networks

RECIBIDO 2023-06-06; ACEPTADO 2023-06-12

Este artículo forma parte de los resultados del contrato posdoctoral Margarita Salas “Financiado por la Unión Europea – Next Generation EU”, que realiza la investigadora en la Universitat de Lleida.

1. Redes de apoyo entre mujeres artistas durante el primer tercio del siglo XX

En este artículo se tratará de demostrar que las señales de reconocimiento que intercambiaron Lucía Sánchez Saornil y Norah Borges, lejos de ser anecdóticas y particulares, forman parte de un entramado de relaciones literarias de dimensiones supranacionales y macrohistóricas. El concepto de “hermandad femenina de las letras” vertebró los vínculos que han mantenido las intelectuales y artistas desde el Romanticismo hasta nuestros días (Fernández 2015: 19–20; Kirpatrick 1991: 87–88; Peluffó 2015: 216; Scarano 2020: 53–55). Si tal hermandad no se hubiera generado la entrada en el canon de autoras como Rosalía de Castro, Concha Méndez, Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Ángela Figuera, entre otras, hubiera resultado aún más ardua. A pesar de la incipiente apertura de la esfera literaria que lograron las escritoras románticas (Kirpatrick 1991: 70), lo cierto es que en los albores del siglo XX en la escena artística continuó imperando la misoginia. Situación que han ilustrado con jugosos ejemplos Encarna Alonso (2005 y 2016), Marcia Castillo Martín (2015: 293–294) y Nuria Capdevilla-Argüelles (2020: 13–14). Por ello, insistimos en que el apoyo y la solidaridad entre mujeres han sido fundamentales para combatir el machismo en el ámbito literario. Si bien a lo largo de la Historia de la literatura encontramos numerosos casos que apoyan esta convicción, centrándonos en el primer tercio del siglo XX cabe referir las amistades que se profesaron escritoras e intelectuales españolas de la talla de Carmen Conde, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez y María Zambrano, así como la relación literaria y afectiva que mantuvieron Ana María Martínez Sagi y Elisabeth Mulder – muchas de ellas conocidas hoy como “las sinsombrero”¹–. Relaciones de simpatía y estima, en la mayoría de los casos citados longevas, que fueron decisivas no solo para sus respectivos procesos de producción, sino especialmente para la divulgación de sus obras y sus posteriores entradas en el canon (Castillo Martín 2015; Fernández Urtasun 2006; Garcerá, 2020; Gómez Sobrino 2017; Iglesias 2021; Moreno 2020; Ramón Torrijos 2021; Valender 1998).

1 Para una lectura atenta de esta cuestión se recomienda la consulta de *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* (2001), de Shirley Mangini y *Las sinsombrero. Sin ellas, la Historia no está completa* (2016), de Tània Balló. También puede visionarse el documental “Las sinsombrero” (2015) que produjo RTVE y que se encuentra en línea: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-sinsombrero/3318136/>

Aunque tal red de solidaridad no solo se produjo dentro de los límites geográficos y políticos de España, sino también entre artistas e intelectuales de distintas latitudes (Fernández 2015: 13; García Chacón y Garcerá 2018: 33). Durante las décadas de los años veinte y treinta, el viaje a América se convirtió en una experiencia común entre los creadores españoles. Como ilustran la larga estada internacional que realizó Federico García Lorca entre 1929 y 1930, primero en Nueva York y luego en Cuba (Katona 2015: 118), y la gira transatlántica que hicieron Rafael Alberti y María Teresa León en 1935 por Estados Unidos, Cuba, México, Nicaragua, Panamá, Colombia, Venezuela, Trinidad, La Martinica y Guadalupe (Balcells 1992: 1636; Kharitonova 2021). Entre las mujeres que atravesaron el océano, destacaron las figuras de Consuelo Berges, que viajó a Arequipa (Perú) en 1927 y posteriormente, en 1928, a la capital argentina, donde publicó su primer libro titulado *Escalas* (Gutiérrez Sebastián 2018: 121), y de Concha Méndez, quien en 1929 se trasladó a Buenos Aires, ciudad donde vio la luz su poemario *Canciones de mar y tierra* (1930) (García Chacón y Garcerá 2018: 33; Quance 2017: 110). Pero, también, sucedió a la inversa. En el primer tercio del siglo XX visitaron España figuras del otro continente tan relevantes en el mundo de la literatura y el arte como Vicente Huidobro, Gabriela Mistral, cónsul de Chile en España entre 1933 y 1935 (Benavente 2013: 179; Cabello-Hutt 2015: 373–374), Pablo Neruda, también ocupando diversos cargos diplomáticos entre 1934 y 1936 (Neruda 1998: 154; Salvador 2013: 75), los hermanos Borges y César Vallejo (Muñoz 2021: 242–247). Estos viajes transatlánticos propiciaron alianzas e intercambios fundamentales para el devenir de las letras hispánicas. Como ejemplo paradigmático, cabe señalar la relación de madrinazgo que la poeta Gabriela Mistral ejerció sobre la entonces joven Carmen Conde. Fue gracias a la intervención de Mistral que, no sin grandes esfuerzos, pudo ver la luz *Júbilos*, el segundo poemario de la cartaginense, cuyo prólogo estuvo además firmado por la escritora chilena –y premio Nobel de literatura en 1945– e ilustrado por Norah Borges (Benavente 2013: 180–181; 199–202; Cabello-Hutt 2015: 379–384; Conde 1977: 10–12). La relación de admiración que se produjo entre Lucía Sánchez Saornil y Norah Borges también se enmarca en esta red transnacional de trueques de ideas artísticas y literarias, particularmente en la difusión del ultraísmo allende los mares, especialmente en Argentina (Fuentes Florido 1989: 57; Rodríguez Martín 2015: 363–364).

2. El ultraísmo: un movimiento de vanguardia español

El ultraísmo fue el único movimiento de vanguardia genuinamente español. A diferencia del dadaísmo, el creacionismo o el cubismo que nacieron en Francia, el ultraísmo fue concebido en el país ibérico (Torre 1925: 48). El germen de esta corriente hunde sus raíces en la visita que el poeta chileno Vicente Huidobro hizo a Madrid en el otoño de 1918. Impregnado de las vanguardias que había conocido en París y siendo él mismo el máximo exponente del creacionismo, Huidobro mostró las modas francesas a los escritores Rafael Cansinos-Asséns, Mauricio Bacarisse, Carlos Fernández Cid, Alfredo Villacián y Guillermo de Torre (Torre 1925: 51; Videla 1963: 25–27; 101–106). Estos no solo quedaron fascinados, sino que vieron en los modelos vanguardistas la vía para la renovación que, a su juicio, precisaba la poesía española, inmersa aún en el modernismo (Soria Olmedo 2007: 23; 29; Torre 1925: 46; Videla 1963: 12). Ese mismo año comenzaron a darse cita en el café Colonial los sábados por la noche, tertulia que oficiaba Cansinos-Asséns (Videla

1963: 27; 29; 35–36). Movidos por un afán renovador, en otoño de 1918 publicaron el primer “Manifiesto Ultra” en la prensa de Madrid, que contó con las firmas de Xavier Bóveda, César A. Comet, Fernando Iglesias, Pedro Iglesias, Caballero, J. de Aroca, Pedro Garfías, J. Rivas Panedas y Guillermo de Torre. A esta primera declaración de intenciones le sucedieron otras muchas. Por ejemplo, la aparición del poema programático “El nuevo arte”² de Cansinos-Asséns en la revista *Grecia* (n.º 5, 15 de diciembre de 1918). Otro de los textos fundadores fue “Los poetas de Ultra”, que Cansinos-Asséns publicó en la revista *Cervantes* (n.º 11, 15 de marzo de 1919) (Videla 1963: 33–34; 42). No obstante, ha de precisarse que si bien Cansinos-Asséns ejerció como ideólogo y mentor, los verdaderos representantes del ultraísmo fueron los jóvenes rapsodas Guillermo de Torre, Jorge Luis Borges, Eugenio Montes, Isaac del Vando Villar, Adriano del Valle, Gerardo Diego, José Rivas Panedas, Humberto Rivas, José de Ciria Escalante, Ildefonso Pereda Valdés, Adolfo Salazar, Pedro Garfías, Juan Chabás y Martí, Rafael Lasso de la Vega, César A. Comet y Lucía Sánchez Saornil (Soria Olmedo 2007: 30; Torre 1925: 71–80; Videla 1963: 38; 161). Las composiciones ultraicas se difundieron principalmente en revistas periódicas: *Grecia* –en sus inicios transmisora de la estética modernista–, *Los Quijotes* –anterior al ultraísmo, pero en la que colaboraron muchos de sus representantes–, *Cervantes*, *Ultra*, *Tableros*, *Reflector*, *Perseo*, *Cosmópolis* y *Alfar*, puesto que los poemarios ultraístas fueron escasos y tardíos: *Imagen* (1922), de Gerardo Diego, *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando Villar y *El ala del Sur* (1926), de Pedro Garfías (Soria Olmedo 2007: 35; Torre 1925: 53–54; Videla 1963: 39–62).

A grandes rasgos, la estética ultraica se define por la preponderancia de la imagen sobre la narración. Los poemas ultraístas prescinden totalmente de la anécdota y el confesionalismo (Videla 1963: 93). Asimismo, los nexos –artículos y adverbios–, los adjetivos superfluos y las fórmulas de equivalencia son reducidos al máximo. También se eliminan los ornatos, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. El recurso por excelencia de las composiciones ultraístas es la metáfora. A partir de este tropo se sintetizan varias imágenes creando símbolos ricos en ecos y sugerencias. Otra de las características definitorias de la poesía ultraica es la desaparición de la rima. Es frecuente que también se prescindiera de la puntuación o se reemplazara por blancos, espacios o versos escalonados. En definitiva, el objetivo que perseguían los nuevos rapsodas era reducir todas las cualidades auditivas del poema –sonoras, musicales y retóricas– para otorgarle todo el protagonismo al componente visual (Soria Olmedo 2007: 37; Torre 1925: 59–61; Videla 1963: 107–114). A este respecto, es preciso indicar que, además de en el terreno de la poesía, el ultraísmo se desarrolló en el ámbito de las artes plásticas (Baur 2020: 16; Videla 1963: 166). De hecho, los poetas y los artistas colaboraron con frecuencia. Así, mientras los escritores se dedicaron a prologar los catálogos de las exposiciones pictóricas, los artistas ilustraron las revistas ultraístas. Ejemplo de ello lo constituyen las portadas de *Ultra* y las xilografías que la argentina Norah Borges y el uruguayo Rafael Barradas realizaron para la revista *Grecia* (Torre 1925: 54–56). Además de Barradas y Borges, en el campo de la pintura ultraica también destacaron los esposos Delaunay, los

2 Para ilustrar la actitud innovadora de la corriente citamos algunos de los versos más representativos de esta composición: “El poeta de cuarenta años / [...] Dijo, «Ultra», este será mi arte, / cantar este deslumbramiento, / que me torna atónito y ávido, / me encadena y me lanza, / como a una gran cosa que vibra; / cantar el más allá que yo presento / en mi pecho que angustia el porvenir: / contarle todo esto, irradiarme, / multiplicar mis cuarenta años, / cantar esto tan solo, / esta inquietud extática” (en Videla 1963: 42–43).

polacos Paszkiewicz y Wladislaw Jahl y más tardíamente Vázquez Díaz y Francisco Bores (Baur 2020: 21; Videla 1963: 115–116).

En cuanto a los temas que predominan en esta estética, son los avances técnicos los que se erigen en preferentes. Es frecuente encontrar poemas en los que se ensalzan medios de transporte como los aviones, los tranvías, los aeroplanos o los automóviles. O sea, todos aquellos que eran percibidos como símbolos de la modernidad. En esta misma lógica, los escenarios privilegiados son el cine, la sala de conciertos y los espacios urbanos (Videla 1963: 46; 96). Además, el carácter de estas manifestaciones suele ser lúdico, desenfadado, deportivo, humorístico y vitalista (Videla 1963: 24; 95). Para ejemplificarlo, citamos algunas de las consignas que dictó Guillermo de Torre en el artículo “Diagrama mental” aparecido en *Ultra* (n.º 18, 10 de noviembre de 1921): “Los motores suenan mejor que endecasílabos”; “Derribemos las columnas turriebúrneas, al aterrizar sobre la planitud numista de hoy”; “Y nuestras carcajadas rompen el énfasis de lo anacrónico”; “Las imágenes polipétalas se despliegan velivolantes y se desdoblán en perspectivas metafóricas”; “Ha desaparecido el sentimentalismo estrangulador” (en Videla 1963: 66–67).

Pese a su importancia dentro de las vanguardias, la vida del movimiento ultraísta fue breve. En su indispensable ensayo *Literaturas europeas de vanguardia*, Guillermo de Torre señala que se mantuvo en vigor entre 1919 y 1925. De Torre achaca el fin del movimiento principalmente a dos motivos: la desaparición de *Ultra*, una de las revistas más importantes, y el fracaso de la segunda velada ultraica, que tuvo lugar en el Ateneo de Madrid en abril de 1921 (Torre 1925: 56–57; 81). Sin embargo, y a pesar de su fugacidad, logró su principal objetivo: la superación del modernismo post-rubeniano (Torre 1925: 81–82)³. Es más, el ultraísmo sentó las bases para la aparición de la Generación del 27 (Soria Olmedo 2007: 39–41; Videla 1963: 167–169). Con todo, allende los mares, el ultraísmo tuvo una segunda vida después de que Jorge Luis y Norah Borges lo exportasen a Argentina tras su regreso en 1921 a través de las revistas *Prisma* (1921–1922) y *Proa* (1922–1924) (Rojas 2015: 162)⁴. Entre los representantes americanos de la estética ultraica destacan las figuras de Guillermo Juan, González Lanuza, Brandán Caraffa, Roberto A. Ortelli, F. Piñero, Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, autor de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Norah Lange, Helena M. Murguiondo y María Clemencia López Pombo (Baur 2020: 22; Torre 1925: 80; Videla 1963: 7; 62; 143)⁵.

3 La bibliografía que ha generado el movimiento ultraísta es muy abundante. Para profundizar recomendamos la consulta de *Poesía y poéticas del ultraísmo* (1989), de Francisco Fuentes Florido y *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta* (2012), editada por Juan Manuel Bonet. *El ultraísmo en España* (2019) de Manuel de la Peña, *El ultraísmo español y la vanguardia internacional* (2021), Antonio Sáez Delgado y José Luis Bernal Salgado (eds.) y *Ultraísmo: la vanguardia histórica española* (2023), Daniele Corsi y Jorge Mojarro (eds.).

4 Cabe citar las siguientes palabras de Jorge Luis Borges al respecto: “En ese tibio ayer, que tres años prolijos no han forasterizado en mí, comenzaba el ultraísmo en tierras de América, y su voluntad de renuevo, que fue traviesa y brincadora en Sevilla, resonó fiel y apasionada en nosotros. Aquella fue la época de *Prisma*, la hoja mural que dio a las ciegas paredes y a las hornacinas baldías una videncia transitoria y cuya claridad sobre las casas era ventana abierta frente a cielos distintos, y de *Proa*, cuyas tres hojas eran desplegadas” (Borges en Rodríguez Martín 2015: 351).

5 Para una lectura atenta de esta cuestión se recomiendan los trabajos “Las direcciones hispanoamericanas del ultraísmo” (1986) de Gloria Videla y “Revistas, mapas y recorridos: la «nueva generación literaria» en la Argentina de los años veinte” (2019) de Karina Vasquez.

3. Norah Borges: la ilustradora de las revistas ultraicas

Leonor Fanny Borges Acevedo (1901–1998), más conocida como Norah Borges, nació en Buenos Aires. En 1912 se desplazó junto a su familia, formada por Jorge Guillermo Borges, Leonor Acevedo de Borges y su inseparable hermano, el célebre escritor Jorge Luis Borges (Gómez de la Serna en Baur 2020: 23), a Ginebra. Tras estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, el clan decidió permanecer en Suiza, debido a la neutralidad del país durante el conflicto. En la ciudad helvética se formó en l'École des Beaux Arts bajo el magisterio de Maurice Sarkisoff, quien la incitó a que descubriera la estética del momento: el expresionismo. Más tarde, en Lugano aprendió la técnica del grabado con Arnaldo Bossi (Baur 2020: 17; Borges en Bonet 2020: 64; Galesio y Melgarejo 2020: 53–55). Desde Suiza los Borges se desplazaron en 1918 a España, donde permanecieron hasta 1921 (Videla 1963: 143). Durante su estancia en el país ibérico visitaron Murcia, Granada y Córdoba y pasaron largas temporadas en Mallorca, Sevilla y Madrid (Galesio y Melgarejo 2020: 54–55). En Palma de Mallorca Norah tomó clases de pintura con el sueco Sven Westman y fue allí donde realizó sus primeras obras pictóricas. En 1919 publicó la xilografía *Músicos ciegos* en la revista literaria *Baleares* y también realizó dos murales, uno en la Pensión Nuevo Continental de Palma de Mallorca y otro en el Hotel del Artista de Valldemosa (Baur 2020: 54–55; Borges en Bonet 2020: 64). Por medio de su hermano, Norah entabló una estrecha relación con los poetas ultraístas. De hecho, se convirtió en la musa de Adriano del Valle, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre, con quien contrajo matrimonio en agosto de 1928 tras un dilatado noviazgo epistolar (Baur 2020: 17–21; Borges en Bonet 2020: 65; Quance 2007: 241; Rodríguez Martín 2015: 353). Aunque no se limitó a ser simplemente un objeto de inspiración, sino que participó activamente en el movimiento. Entre 1919 y 1922 sus xilografías aparecieron en las principales revistas ultraicas, tanto españolas *Grecia*, *Alfar* y *Ultra*, como argentinas *Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro* (Galesio y Melgarejo 2020: 57; 61; Torre 1925: 54; Videla 1963: 55; 60). Para ejemplificarlo cabe citar el retrato que hizo de ella Isaac del Vando Villar en el artículo “Una pintora ultraísta”:

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, irá desdoblado las bellas teorías de sus visiones fantásticas y alucinantes. Hermanos del Ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla, porque además está nimbada de una dulce belleza, análoga a la de los ángeles del divino Sandro Boticelli. (Vando Villar 1920: 12)⁶

Con todo, Norah Borges tuvo una participación en la vida social del grupo ultraísta bastante limitada. De hecho, aunque le dedicó el grabado *Maternidad* a Lucía Sánchez Saornil es muy probable que no llegaran a conocerse en persona (Borges en Bonet 2020: 64; Gallego Montero: 2022: 51; 239), ya que las mujeres no tenían permitido asistir al tipo de reuniones que tenían

6 En esta línea cabe citar las líneas que Guillermo de Torre le dedicó en el artículo “Madrid–París. Álbum de retratos” para la revista *Grecia* (n.º 48, 1 de septiembre de 1920): “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 norteña! Ahora, en Mallorca, sus ojos iónicos extraerán del paisaje filamentos del sol vertical para iluminar las penumbras de sus *bois*” (de Torre 1920: 11).

lugar en el café Colonial, o sea, nocturnas y con una mayoría de asistentes masculinos (Borges en Bonet 2020: 65). Es más, las relaciones que establecieron las artistas entre ellas eran principalmente epistolares. Además, debido a las dificultades que tenían las mujeres para acceder a un gran número de espacios públicos, los encuentros presenciales solían producirse bien en espacios privados, o sea en sus residencias particulares, bien en instituciones femeninas, como el Lyceum Club Femenino o la Residencia de señoritas (Quance 2007: 234–235; Ramón Torrijos 2021: 20; Benavente 2013: 188–189; García Chacón y Garcerá 2018: 32). En cualquier caso, Borges y Sánchez Saornil estaban al tanto de sus respectivas existencias y obras, como evidencia el mencionado grabado *Maternidad*, que apareció en el último número de la revista *Grecia* (n.º 50, 1 de noviembre de 1920)⁷. En él se reconoce el estilo expresionista que marcó la primera etapa de la artista. Es decir, el protagonismo de cuerpos alargados y contorsionados, así como una notable predilección por las figuras geométricas y por la descomposición de los objetos, en clara sintonía con el cubismo (García Chacón y Garcerá 2018: 32; Galesio y Melgarejo 2020: 56).

Además de ilustrar estas publicaciones, diseñó las portadas de los poemarios *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, *Fervor de Buenos Aires* (1923) y *Luna de enfrente* (1925), los primeros libros de poemas de su hermano, *La calle de la tarde* (1925) de Norah Lange y *Fuga de Navidad* (1929) de Alfonso Reyes (Baur 2020: 25; 27–28; Quance 2007: 111). Más tarde entró en contacto con las poetisas del entorno de la generación del 27, particularmente con Concha Méndez y Carmen Conde, a quienes ilustró sus respectivos poemarios *Canciones de mar y tierra* (1930) y *Júbilos* (1934) (Cabello-Hutt 2015: 380; Quance 2017: 110). E incluso diseñó la decoración y el vestuario para la obra dramática *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Encina que representó la compañía La Barraca de Federico García Lorca el 13 de agosto de 1934 en la Universidad Internacional de Santander (Borges en Bonet 2020: 66; Rojas 2015: 183–184). Hacia 1925 cambió el grabado por la pintura y abandonó completamente la senda del ultraísmo. Esta nueva etapa estuvo marcada por el empleo de formas redondeadas, el protagonismo de figuras aniñadas y tiernas, así como la predominancia en su paleta de tonos pastel (Galesio y Melgarejo 2020: 61–62; Jarnés 2020: 280–282)⁸. Este periodo coincidió con su segunda estancia en España, ya casada con Guillermo de Torre, que se extendió desde 1932 hasta 1936 y cuyo fin estuvo motivado por el inicio de la Guerra Civil (Quance 2007: 244). Tras una estadía en París, en 1938 la pareja se instaló de manera definitiva en Buenos Aires (García Chacón y Garcerá 2018: 34). En la década de los cuarenta se reencontraron con aquellas amistades españolas que se exiliaron en la capital argentina. La mayoría de ellos publicó sus obras en la editorial Losada, en la que ejercía como editor el propio de Torre (Larraz 2016: 64–65). De hecho, en este sello Ramón Gómez de la Serna publicó en 1945 una monografía consagrada a la producción artística de Norah, de quien siempre se declaró un ferviente admirador (Baur 2020: 31). La pintora también mantuvo sólidas relaciones de amistad con figuras femeninas de las letras hispanoamericanas tan destacadas como Silvina Ocampo y Gabriela Mistral (Baur 2020: 34; Galesio y Melgarejo 2020: 62–63; García Chacón y Garcerá 2018: 29). Junto con su esposo, viajó por última vez a España en 1968, tres años antes de que falleciera

7 Esta imagen está accesible en la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España. Puede consultarse en el siguiente enlace: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5224c201-d499-4b35-b9db-2c59e9a4de88>.

8 Para conocer en profundidad la obra pictórica de Norah Borges recomendamos la consulta del catálogo *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (2020), de cuya curaduría se ocupó Sergio Baur, así como de *Norah Borges, obra gráfica 1920-1930* (1995) de Patricia Artundo.

el poeta y crítico (Borges en Bonet 2020: 66; Rojas 2013: 210). Aunque de la misma edad, Norah le sobrevivió veintisiete años. La pintora falleció el 20 de julio de 1998. Sus restos reposan en el Cementerio bonaerense de la Recoleta, en el panteón de la familia Borges (Cordonet 2020: 301).

Pese a ser llamativo no deja de ser sintomático el silencio que ha pesado sobre la artista plástica durante décadas. Aunque en vida expuso su obra en diversas ocasiones y obtuvo muy buena recepción –por ejemplo, en la *Exposición de pintores modernos* que tuvo lugar en la bonaerense Asociación Amigos del Arte en 1926 y a la que asistió el precursor del futurismo Filippo T. Marinetti, así como en la exhibición *L'art espagnol contemporain* que acogió el museo parisino Jeu de Paume en 1936 y en la que la porteña expuso junto con Pablo Picasso, Joan Miró y Juan Gris (Baur 2020: 28; 30–31)– lo cierto es que, tanto su condición de género como el hecho de que quedara opacada por las llamativas figuras de su hermano y su esposo, su obra y su personalidad permanecieron ocultas hasta la década de los años noventa (Galesio y Melgarejo 2020: 61–62). En Argentina se exhibió por primera vez toda su producción artística en 1996 en la muestra *Norah Borges, casi un siglo de pintura*, que se celebró en el Centro Cultural Borges y de cuya curaduría se ocupó Ana Martínez Quijano. Ese mismo año también se expuso una parte de ella junto con la de otros artistas de las vanguardias bajo el título *El ultraísmo y las artes plásticas*, exposición que comisarió Juan Manuel Bonet para el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) y que posteriormente fue trasladada al Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y al Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (Baur 2020: 9–10; Quance 2007: 241). En 1999 Estrella de Diego reunió más de sesenta obras de las artistas María Blanchard, Maruja Mallo, Olga Sacharoff, Ángeles Santos, Remedios Varo y la propia Norah Borges en la exposición *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* que acogió la Fundación Mapfre de Madrid. Actualmente su obra se encuentra dispersa en varias instituciones, entre ellas el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo Rosa Galisteo en Santa Fe, el Museo Reina Sofía en Madrid, la Fundación Fernando el Católico de Zaragoza y la Fundación Federico García Lorca en Granada (Baur 2020: 10–11).

4. Lucía Sánchez Saornil: una intrusa entre ultraístas

Lucía Sánchez Saornil nació en Madrid en 1895 en el seno de una familia humilde (Gallego Montero 2022: 13). Además de asistir al Centro de los Hijos de Madrid, una sociedad benéfica con fines educativos y recreativos, y a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, se formó de manera autodidacta (Gallego Montero 2022: 14–16; Martín Casamitjana 1996: 9). Su trayectoria poética fue precoz. En enero de 1914, con tan solo dieciocho años, publicó su primer poema, titulado “Nieve”, en el semanario *Avante*. Tras esta aparición, siguió publicando asiduamente en *Avante* y a partir de 1916 colaboró en las revistas *Los Quijotes*, *Los Noveles* y *Cádiz-San Fernando*. Diferentes críticos coinciden en definir los poemas de estos primeros años como continuadores del modernismo (Borges 1929: 21⁹; Martín Casamitjana 1992: 47; Celma Valero 2005: 265–266). Es

9 A continuación, citamos el retrato que hizo de ella Jorge Luis Borges para la revista *Manantial*: “Luciano de San-Saor: con este seudónimo escribía Lucía Sánchez Saornil. Aunque sus comienzos fueron modernistas, pronto se incorporó a los movimientos vanguardistas, colaborando en las revistas *Los Quijotes* (1915–1918), *Cervantes*, en su segunda época, en 1919 y en las ultraístas *Grecia* (1918–1920) y *Ultra* (1921–1922)” (en Gallego Montero 2022: 23).

en esta primera etapa, así como en la sucesiva, de corte ultraísta, cuando emplea el pseudónimo Luciano de San-Saor, aunque en ocasiones lo alterna con su nombre real (Anderson 2001: 196; Celma Valero 2005: 275; Gallego Montero 2022: 18–19; 42).

Debido a su extracción social, no solo tuvo que hacerse cargo del cuidado de su familia, especialmente tras el fallecimiento de su madre, sino que también hubo de ejercer como operadora para la compañía Telefónica de Madrid, de cuya plantilla formó parte entre 1916 y 1939 (Gallego Montero 2022: 26–27; Fontanillas y Martínez 2014: 27; 30–31). Estas vivencias fueron decisivas para su progresiva politización, que derivó en una militancia anarquista: en 1931 se afilió a C.N.T. Esta toma de conciencia también marcó un punto de inflexión en su trayectoria poética, en 1929 abandonó las vanguardias para centrarse en la escritura de artículos periodísticos de índole anarquista y feminista. Tránsito que ella misma justifica en su artículo “Literatura nada más”¹⁰ que apareció el 14 de marzo de 1933 en el diario confederal de CNT, publicación en la que ejerció como secretaria de redacción a partir de ese mismo año (Martín Casamitjana 1996: 17–19). Además, colaboró con otras publicaciones de índole anarquista como *Tierra y Libertad*, *La fragua social* y *Solidaridad obrera* (Fontanillas y Martínez 2014: 31; Martín Casamitjana 1992: 57). Y posteriormente, en mayo de 1936, fundó junto a Amparo Poch y Mercedes Comaposada Guillén la revista *Mujeres Libres*. Publicación, escrita por mujeres y destinada a un lectorado femenino, que plasmaba el ideario anarcosindicalista y feminista que venía fraguando Sánchez Saornil desde inicios de los años treinta. La revista tuvo tanto eco, entre 1936 y 1939 se publicaron catorce números, que motivó la creación de la organización *Mujeres Libres*, la cual llegó a contar con 20.000 integrantes en 1938 (Fontanillas y Martínez 2014: 23; 39–41; Gallego Montero 2022: 28; Nash 1975: 93). Asimismo, durante la Guerra Civil Sánchez Saornil compuso un romancero homónimo que vio la luz en 1938 (Fontanillas y Martínez 2014: 43; Gallego Montero 2022: 52–53). Este poemario cumplía con una doble función: transmitir una crónica de algunos de los sucesos más importantes de la Guerra Civil –como la resistencia de Madrid en “Madrid, Madrid, mi Madrid”, la muerte de Durruti o la toma de Asturias– y arengar a las mujeres para que se incorporasen a la lucha, como evidencian las composiciones “Romance de la Libertaria” y “Romance de la vida, pasión y muerte de la lavandera de Guadalmedina” que exaltan a las figuras de María Silva Cruz y Encarnación Giménez respectivamente (Martín Casamitjana 1992: 60; Martín Casamitjana 1996: 21). Su actividad intelectual durante la Guerra Civil fue incesante.

10 A continuación, reproducimos un fragmento: “[Los vanguardistas] eran literatos; esto es: espectadores [...] y además eran hijos de burgués [...] Su subversión fue literaria, se les escapó lo humano, el sentido netamente, injustamente humano de la vida, y no hicieron más que remozar el concepto burgués deshumanizándolo todo, convirtiéndolo todo en pura literatura. Sueño de ociosos en torno a un mármol de café. Algunos, llevados de nuestra inquietud y de un sincero deseo de verdad, giramos engañados como falena en torno a aquella ficción; y hemos tenido que llegar hasta aquí, a codearnos con el dolor –que es el yunque único donde la nueva vida, aquella que soñamos, se está forjando– para comprender que todo lo demás es literatura, *snobismo*, miedo al anonimato. Por eso sonreíamos ante ciertas cosas que parecen audacias. Lo nuevo y lo viejo, lo burgués y lo antiburgués, son términos propios, netamente burgueses. Sabemos de qué campo proviene el que los maneja; sin duda sabe el valor de las palabras, pero desconoce qué porción de mañana está contenida en la jornada de un peón. La jornada, esto es lo eficaz; las palabras más o menos fuertes... «no hay que asustarse», son solo literatura” (Sánchez Saornil 2020: 236). A este respecto, cabe mencionar que la mayoría de los artistas ultraístas concluyeron esta etapa por hastío, o sea, porque consideraban que el movimiento había llegado a una especie de parálisis y agotamiento (Videla 1963: 166), sin embargo, los motivos que llevaron a Sánchez Saornil al abandono de esta estética fueron diferentes. Principalmente, porque advirtió en la corriente ultraica un marcado carácter reaccionario.

Formó parte del semanario valenciano *Umbral*, de ideología anarquista, fue miembro del secretariado de la organización Solidaridad Internacional Antifascista (S. I. A.), asistió al II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura, que tuvo lugar en Valencia en julio de 1937, y coordinó el Congreso Nacional de Mujeres Libres, celebrado el 20 de agosto de 1937. Tras la caída de Barcelona, Sánchez Saornil se desplazó a Francia acompañada de América Barroso, a quien había conocido durante la guerra en Valencia y con la cual pasó el resto de su vida, en calidad de miembros de S.I.A (Fontanillas y Martínez 2014: 45–50). En Francia realizaron labores humanitarias para ayudar a los exiliados republicanos, pero, después de varios desplazamientos dentro del país, en 1942, tras la ocupación alemana, regresaron a España de manera clandestina. En suelo patrio abandonó la actividad política por miedo a las represalias. Después de pasar un periodo en Madrid, se instaló en Valencia junto a América Barroso de manera permanente. En la ciudad levantina vivió un exilio interior: tuvo una existencia discreta, pero no exenta de dificultades económicas y administrativas, puesto que hasta 1954, o sea, durante más de una década, estuvo indocumentada (Fontanillas y Martínez 2014: 57; 59–60; Gallego Montero 2022: 29–31). Durante la dictadura y en la reclusión de su domicilio, volvió a escribir poesía; una producción marcada por un fuerte carácter intimista y existencial. Enferma de cáncer, falleció el 2 de junio de 1970 (Fontanillas y Martínez 2014: 62–63; 68; Gallego Montero 2022: 32–33; 62).

Hasta fechas recientes su vida y su obra han sufrido un olvido absoluto. El silencio que durante décadas pesó sobre su nombre estuvo condicionado principalmente por el contexto político. Debido a su militancia anarquista en los años treinta y su participación en la Guerra Civil, durante el franquismo se vio obligada a vivir en condiciones de *insilio*. Además, su identidad de género perpetuó el mutismo por parte de la crítica literaria hasta bien entrada la década los años noventa (Gallego Montero 2022: 30–32; Martín Casamitjana 1992: 45–46). No fue hasta 1996 cuando se publicó parte de su obra poética bajo el título *Poesía*, de cuya edición se ocupó Rosa María Martín Casamitjana. En este florilegio se encuentran reunidos el *Romancero de Mujeres libres*, publicado en 1938, y veintitrés poemas inéditos. No obstante, el interés que suscita su polifacética personalidad, así como el vigor que están tomando los estudios de género en la academia han motivado que en los últimos años se haya recuperado la totalidad de su producción. En 2020 Nuria Capdevila-Argüelles reunió la poesía y parte de la prosa de Sánchez Saornil en *Corcel de fuego*. Y, más recientemente, Jesús Gallego Montero ha logrado aglutinar toda la poesía de la autora en el volumen *Siempre puede volver la esperanza* (2022). Asimismo, los artículos periodísticos que escribió para las revistas *CNT* y *Mujeres libres* han sido publicados bajo los títulos *Lucía Sánchez Saornil: poeta, periodista y fundadora de Mujeres Libres* (2014), editado por Antonia Fontanillas Borràs y Pau Martínez Muñoz, y *La cuestión femenina en nuestros medios* (2016), compendio que realizó Thiago Lemos Silva para la editorial chilena Eleuterio. Sin duda, estamos ante una figura poliédrica. Por ello, Sánchez Saornil ha sido rescatada desde diversos frentes. Su faceta como representante del anarquismo feminista en España ha recibido la atención de Marta Acklesberg (2000), Michela Cimbalò (2020), Mary Nash (1975 y 1979) e Ignacio Soriano Jiménez (2022). Por otra parte, el hecho de ser una de las voces de la disidencia sexual, puesto que no solo nunca ocultó su lesbianismo (Gallego Montero 2022: 21), sino que su orientación sexual deja una notable marca en sus poemas modernistas de corte erótico (Gallego Montero 2022: 42–43), ha despertado el interés de diferentes especialistas, como evidencian las contribuciones de Elena Castro (2011 y 2014), Luz Sanfeliu Gimeno (2012) y María Jesús Fariña Busto (2019). Sin em-

bargo, en este artículo tan solo abordaremos a Lucía Sánchez Saornil desde su dimensión como poeta ultraísta.

Lucía Sánchez Saornil es considerada la única mujer poeta que formó parte de este movimiento de vanguardia en España (Anderson 2001: 195; Celma Valero 2005: 265; Martín Casamitjana 1992: 44; Soria Olmedo 2007: 193). Fuera de nuestras fronteras sí existieron otras artistas ultraístas, entre ellas la ya mencionada Norah Borges, la chilena Teresa Wilms Mont, la francesa de origen ucraniano Sonia Delaunay y la española de origen danés Eva de Aggerholm (Torre 1925: 54; Anderson 2001: 195; Capdevila-Argüelles 2020: 7–9). En cualquier caso, la presencia de mujeres en esta corriente no fue muy numerosa. Principalmente porque como le indicó Norah Borges a Juan Manuel Bonet (2020: 65): en aquella época las mujeres no iban a los cafés. Situación que dejan entrever las controvertidas líneas que dedicó el escritor Rafael Cansinos-Asséns a Sánchez Saornil en sus memorias:

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. (Cansinos-Asséns 1985: 261)

La etapa ultraísta de la obra poética de Lucía, comprendida entre 1919 y 1930, se inauguró con el poema “El madrigal de tus sortijas”, aparecido el 1 de enero de 1919 en la revista *Grecia*. Durante el periodo señalado publicó sus poemas en las principales revistas ultraicas de la época: *Grecia*, *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Ultra*, *Tableros*, *Vértices*, *Plural*, la bonaerense *Martín Fierro*, *Manantial* y *La Gaceta Literaria* (Anderson 2001: 196–197; Martín Casamitjana 1992: 50). Pero, no solo publicó sus creaciones junto a los poetas ultraístas, sino que estos la reconocían como una voz referente del movimiento. Como lo demuestran las dedicatorias que recibió de Adriano del Valle –quien encabezó su cuento “La sirena de mármol” con las siguientes palabras: “A Lucía Sánchez Saornil, que lleva una alondra lírica de Juan Ramón”– e Isaac del Vando Villar, cuyo artículo “Ultra. Motivos simbólicos” consagró a la poeta. Asimismo, Guillermo de Torre la incluyó en la nómina de los artistas ultraístas que preparó para la revista *Grecia* (n.º 48, 1 de septiembre de 1920) (Gallego Montero 2022: 22; 35; 45), cuyo retrato reproducimos:

LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL. 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. (Torre 1920: 11)

Pese al entusiasmo de Torre por la incorporación de Sánchez Saornil a las líneas vanguardistas, lo cierto es que en las primeras composiciones ultraicas de Sánchez Saornil aún perviven



ecos modernistas (Celma Valero 2005: 265). De hecho, la crítica ha definido su ultraísmo como medido (Anderson 2001: 202; Gallego Montero 2022: 45). En este sentido, Andrew Anderson (2001: 198) afirma que si bien Sánchez Saornil se ocupa en su poesía ultraica de motivos de actualidad para la época –por ejemplo, en “Cuatro vientos” describe un accidente aéreo– no muestra un excesivo entusiasmo por las nuevas tecnologías. Por su parte, María Pilar Celma Valero (2005: 278) advierte que en la poesía de Sánchez Saornil no hay rastro del ludismo que, sin embargo, está tan presente en la producción de sus compañeros ultraístas. Aunque no nos detendremos a analizar el conjunto de composiciones de esta etapa,¹¹ es preciso señalar dos rasgos “ultraístas” que aparecen en la poesía de Sánchez Saornil. El primero es el recurrente empleo de términos que aluden al paisaje urbano, así como a la modernidad y a los avances tecnológicos. Ejemplo de ello son la utilización de palabras como hangar, fábricas, telégrafo, rieles de cemento, cines, objetivo, reflectores, film, jazz, band, box, gramófono y cliché (Anderson 2001: 198). La otra marca es la versificación. Sánchez Saornil abandona la métrica clásica, particularmente el endecasílabo, el alejandrino y el octosílabo, muy presente en su etapa modernista, para optar por el verso libre o irregular. Asimismo, a nivel visual, en su poesía ultraica encontramos numerosos juegos tipográficos. Por ejemplo, el empleo de mayúsculas para enfatizar algún fragmento o idea y el uso arbitrario de los signos de puntuación (Anderson 2001: 197; 2001; Martín Casamitjana 1992: 51–52). En cualquier caso, si bien el ultraísmo de Sánchez Saornil fue sutil, lo cierto es que la autora abanderó la causa ultraísta, como evidencia su poema “El canto nuevo”:

¡Oh, cuánto tiempo HORA NUESTRA
te hemos esperado!, ¡cuánto!
¡Oh, cuántas veces tendimos
el cable de nuestra mirada limpia al futuro
[...] Un abanico de llamas
consumirá las viejas vestiduras
y triunfaremos, desnudos y blancos
como las estrellas.
Los que hemos creado esta hora
alcanzaremos todas las audacias;
NOSOTROS EDIFICAREMOS
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS. (Sánchez Saornil 2022: 225–226).

Tras esta exposición, cabe ahora que nos centremos en el poema que dedicó “a Norah Borges, por una deuda contraída”, titulado “Camino de arco-iris”, aparecido en la revista *Ultra* (n.º 4, 1 de marzo de 1921) y firmado con el seudónimo de Luciano de San-Saor:

Eché mi corazón al mar
en busca de tu huella

11 Para un análisis detenido de las composiciones ultraístas de Sánchez Saornil se recomienda la lectura de Andrew A. Anderson (2001), María Pilar Celma Valero (2005) y Jesús Gallego Montero (2022).

Eras 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. (Sánchez Saornil 2022: 239)

Como se advierte, se trata de una composición breve, de versificación irregular y sin rima. Como se deduce de la dedicatoria, Norah Borges, que actúa como la interlocutora de la voz lírica, se erige en sujeto admirado. Así, el yo poético expresa su búsqueda a través de símbolos procedentes de la naturaleza, en estrecho parentesco con el creacionismo (Soria Olmedo 2007: 37–38). Primero la prosecución se realiza por el mar, después por el cielo, hasta que finalmente es el sujeto deseado quien encuentra a la voz lírica e introduce su palma en el corazón: “cuando tu mano de oro / abrió mi costado izquierdo”. Aquello que destaca es el notable esfuerzo por dotar al poema de plasticidad. Las imágenes tienen más peso que la anécdota narrada. De hecho, la excusa del poema es casi inexistente. Frente a ella se alzan llamativos símbolos que buscan sorprender al lector. Asimismo, salta a la vista que Lucía Sánchez Saornil había leído atentamente las publicaciones de sus compañeros, puesto que muchas de las figuras que encontramos en este poema también aparecen diseminadas en otros textos ultraicos. Por ejemplo, las antorchas están presentes en el poema programático “El nuevo arte” de Cansinos-Asséns: “Pero él se erguía para ir hacia la vida, / para buscar en ella las antorchas que brillaban en los espejos y sacarlas / de estas sus aguas frías” (en Videla 1963: 43). La imagen del arco iris también es empleada frecuentemente por los poetas ultraístas. Por ejemplo, Juan Larrea la incluye en su poema “Diluvio”: “es ya tarde / y aún no suena la diana de sus cuernos / el arco iris / en su concha guarecido” (en Videla 1963: 134). También lo hace Isaac del Vando-Villar en “Columpios”: “La niña alargaba sus pies / para tocar con ellos las estrellas, / pero su cabecita se encogía / para no tropezar con el arco iris” (en Videla 1963: 157). E incluso Jorge Luis Borges recurre a este símbolo en su poema “Rusia”: “En el cuerno salvaje de un arco iris / clamaremos su gesta / como bayonetas / que portan en la punta las mañanas” (en Torre 1925: 62).

5. Conclusiones

Antes de concluir este trabajo, es preciso volver a incidir en que en el canon literario español se ha tendido a separar de la corriente general, cuando no directamente a obviar, la producción de las mujeres, como han ilustrado María Jesús Fariña Busto (2016) y Encarna Alonso (2005 y 2016). En otros casos, la inclusión de mujeres a ciertos movimientos y corrientes ha sido un acontecimiento excepcional, como evidencian las insólitas adscripciones de Lucía Sánchez Saornil y Norah Borges al grupo de los ultraístas. De hecho, es muy posible que, como apunta Martín Casamitjana (1992: 51), la incorporación de Lucía Sánchez Saornil al ultraísmo fuera fruto de la casualidad. La coyuntura de que ella ya publicara bajo un seudónimo masculino

en algunas de las revistas en las que posteriormente colaboraron muchos de los adeptos del movimiento, principalmente *Los Quijotes* y *Grecia* –esta última, aunque de corte modernista en sus inicios, se convirtió en una de las principales “bocinas” de la estética ultraica (Torre 1925: 52; Videla 1963: 40–41)–, motivó este inusual suceso: que una mujer se convirtiera en miembro de pleno derecho de un grupo letrado. También fue atípico que el ultraísmo abriera las puertas a Norah Borges. Su caso también encuentra justificación en varias circunstancias extraordinarias. En primer lugar, al hecho de que recibiese una educación artística en el seno de una estirpe elitista (Borges en Baur 2020: 12; Rodríguez Martín 2015: 359). Aunque principalmente debido a que, por mediación de su pariente, muchos de los representantes del ultraísmo frecuentaran la residencia familiar de los argentinos, como ella misma señaló a Juan Manuel Bonet (2020: 64–65):

En Sevilla pasamos todo un invierno en el Hotel Cecil [...] Adriano del Valle venía casi todos los días a vernos [...] Era un poeta en cuanto hacía. Recitaba muchos versos. Versos suyos, y de otros poetas ultraístas, por ejemplo, de su amigo Rogelio Buendía, al que no conocí [...] En Madrid vivimos en un hotel de la Puerta del Sol. A Guillermo de Torre, que sería mi marido, me lo trajo mi hermano al hotel. Lo había conocido en la tertulia de Pombo, que frecuentaba. Pero mi hermano era más asiduo a la tertulia de Cansinos-Asséns, a quien admiraba mucho. Yo a Cansinos no llegué a conocerle, pero me gustan mucho sus libros, especialmente *El divino fracaso*.

La cuestión es que la relación que se gestó entre ambas en el seno de esta corriente vanguardista es un ejemplo del entramado de redes que se produjo entre las intelectuales y artistas durante el primer tercio del siglo XX y que fue crucial para la difusión de sus obras. En este sentido, retomando la idea de hermandad lírica mencionada previamente, tanto *Maternidad* de Norah Borges como “Camino de arco-iris” de Lucía Sánchez Saornil forman parte del conjunto de señales de reconocimiento y solidaridad que intercambiaron las mujeres creadoras de las décadas de los años veinte y treinta (García Chacón y Garcerá 2018: 29; Ramón Torrijos 2021: 30). Es más, existe todo un corpus de poemas que cumplen esta función (Mangini 2001: 158). Por ejemplo, “Si el Alcotán anida en tus cabellos” que Rosa Chacel le dedicó a María Teresa León (Merlo 2022: 233). E incluso, muchos de ellos están consagrados a la propia Borges como evidencian “Epístola a Norah Borges. Del Arte”, que compuso Rosa Chacel (Merlo 2022: 246–245), y “Estadio”, que Concha Méndez le ofreció en recompensa por las ilustraciones de *Canciones de mar y tierra* (1930) (Baur 2020: 29).

Es importante estudiar esta genealogía porque desgraciadamente, un siglo después, la desigualdad entre hombres y mujeres no es un asunto superado. Sin entrar a debatir cuestiones como la pervivencia del techo de cristal, es un hecho que las escritoras siguen siendo menos leídas que sus pares varones. Además, su público es mayoritariamente femenino, como ha puesto en evidencia el ensayo *The Authority Gap: Why women are still taken less seriously than men, and what we can do about it* (2021) de la periodista y académica británica Mary Ann Sieghart. Ahora bien, ha quedado de manifiesto que la colaboración entre mujeres es una valiosa herramienta de transformación social. En España encontramos poderosas muestras. Particularmente llamativa es la aceptación del término “sororidad”, cuya segunda acepción es: “relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento”, por parte de una institu-

ción tan históricamente excluyente como la Real Academia de la Lengua Española –recordemos que negó el ingreso a Emilia Pardo Bazán y a Gertrudis Gómez de Avellaneda y no fue hasta 1979, con la investidura de Carmen Conde, que una mujer cruzó su umbral (Remacha 2016)–. Máxime si tenemos en cuenta que la RAE incluyó este término el 21 de diciembre de 2018, pocos meses después de la huelga feminista internacional. Es más, la sororidad sigue siendo uno de los motivos predilectos de las poetisas (Scarano 2020: 51; Calderón Farfán y Medina Puerta 2023: 7–8). Ejemplo de ello lo constituyen los poemas “Sola no estás”, que Ángeles Mora (2015: 26–27) dedicó a Juana Castro, y “Aviso de correos” que Aurora Luque ofrendó a Concha García. Con la esperanza de que la poesía escrita por mujeres rompa el cerco de la marginalidad, lo insólito y lo singular y que, más pronto que tarde, este sintagma caiga en desuso porque la “poesía” sea un término inclusivo, doy por concluido este trabajo.

Referencias bibliográficas

- Ackelsberg, M. A. (2000). *Mujeres libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Barcelona: Virus Editorial.
- Alonso, E. (2005). Feminismo y vanguardia: la producción literaria obliterada de las mujeres en la España de los años 20 y 30. *Pandora: Revue d'études Hispaniques*, 5, 165–169.
- . (2016). *Machismo y vanguardia. Escritoras y artistas en la España de la preguerra*. Madrid: Devenir.
- Anderson, A. A. (2001). Lucía Sánchez Saornil. Poeta ultraísta. *Salina*, 15, 195–202.
- Artundo, P. (1995). *Norah Borges, obra gráfica 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Balcells, J. M. (1992). Estructura y sentido de *13 Bandas y 48 estrellas*, de Rafael Alberti. In A. Vilanova Andreu (Ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (vol. 2) (pp. 1635–1644). Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias.
- Balló, T. (2016). *Las sinsombrero. Sin ellas, la Historia no está completa*. Barcelona: Espasa.
- Baur, S. (2020). Diario apócrifo de Norah Borges. In S. Baur, & A. Duprat (Coords.), *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (pp. 9–37). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Baur, S.; & Duprat, A. (2020). *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Benavente, K. (2013). Carmen Conde contadora de Gabriela Mistral. *Mapocho: Revista de Humanidades*, 74, 179–240.
- Bonet, J. M. (2012). *Las cosas se han roto. Antología de la poesía ultraísta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- . ([1992] 2020). Hora y media con Norah Borges. In S. Baur, & A. Duprat (Coords.), *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (pp. 64–66) Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Cultura de la Nación.
- Borges, N. (1920). *Maternidad. Grecia. Revista decenal de literatura*, 50, 7. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=5224c201-d499-4b35-b9db-2c59e9a4de88>>
- Cabello-Hutt, C. (2015). Redes transatlánticas y estrategias de profesionalización en Gabriela Mistral, Carmen Conde y Concha Espina (1932–1936). In P. Fernández (Ed.), *No hay nación para este sexo. La re(d)*

- pública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)* (pp. 369–388). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Calderón Farfán, A.; & Medina Puerta, C. (2023). Voces líricas de ambos lados del Atlántico. La poesía escrita por mujeres en español en el siglo XXI (2000-2021). *Revista Internacional de Literaturas y Culturas*, 26, 6–11. <<https://doi.org/10.12795/RICL.2023.i26>>
- Cansinos-Asséns, R. (1985). *La novela de un literato*. Vol. 2. Madrid: Alianza.
- Capdevila-Argüelles, N. (2020). Introducción. In L. Sánchez Saornil, *Corcel de fuego* (pp. 7–50). Madrid: Torrezoas.
- Castillo Martín, M. (2015). Llegar a ser lo que se es: construcción de la identidad y relaciones personales en las escritoras del 27. In P. Fernández (Ed.), *No hay nación para este sexo. La re(d)pública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)* (pp. 285–306). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Castro, E. (2011). *Cos textual-sexual. Inscipcions del desig lèsbic a la poesia espanyola contemporània*. Barcelona: UOC.
- . (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.
- Celma Valero, M. P. (2005). Lucía Sánchez Saornil: una voz “ultra”, más allá de su condición femenina. In J. San José Lera (Ed.), *Praenstans labore Victor: homenaje al profesor Víctor García de La Concha* (pp. 349–364). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Cimbalo, M. (2020). *Ho sempre detto noi. Lucía Sánchez Saornil, feminista e anarchica nella Spagna della Guerra Civile*. Roma: Viella.
- Conde, C. (1977). Veinte años después de su muerte. Gabriela Mistral en mi memoria (1889-1957). *Mundo Hispánico*, 348, 10–12
- Cordonet, J. F. (2020). Cronología. In S. Baur, & A. Duprat (Coords.). *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (pp. 298–301). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Corsi, D. y Mojarro, J. (Eds.) (2023). *Ultraísmo: la vanguardia histórica española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Fariña Busto, M. J. (2016). Feminismo y Literatura. Acerca del canon y otras reflexiones. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 4, 9–41. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.4.2016.17479>
- . (2019). “El beso deseado de tu boca”. Nombres y voces para una genealogía lesbiana (España y Portugal, primeras décadas del siglo veinte). *Investigaciones Feministas*, 10, 79–96. <<https://doi.org/10.5209/infe.61064>>
- Fernández, P. (2015). No hay nación para este sexo. Redes culturales de mujeres de letras españolas y latinoamericanas (1824-1936). In P. Fernández (Ed.), *No hay nación para este sexo. La re(d)pública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)* (pp. 9–57). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Fernández Urtasun, R. (2006). Del epistolario íntimo al epistolario literario entre Ernestina de Champourcin y Carmen Conde. In R. Fernández Urtasun, & J. Á. Ascunce (Eds.), *Ernestina de Champourcin. Mujer y cultura en el siglo XX* (pp. 127–143). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Fontanillas Borràs; & P. Martínez Muñoz (2014). *Lucía Sánchez Saornil. Poeta, periodista y fundadora de Mujeres libres*. Madrid: LaMalatesta editorial.
- Fuentes Florido, F. (1989). *Poesías y poética del ultraísmo*. Barcelona: Mitre.

- Galesio, M. F.; & Melgarejo, P. (2020). Norah Borges en los años 20. Entre la vanguardia y lo íntimo. In S. Baur, & A. Duprat (Coords.), *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (pp. 52–63). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Gallego Montero, J. (2022). Introducción. In L. Sánchez Saornil, *Siempre puede volver la esperanza* (pp. 13–85). Madrid: Colegio El Valle. Fundación Emilio Hurtado.
- García Chacón, I.; & Garcerá, F. (2018). Cuando la patria es el idioma: la correspondencia inédita de Norah de Borges a Gabriela Mistral (1935-1948). *Investigaciones Feministas*, 9.1, 29–46. <<https://doi.org/10.5209/infe.56000>>
- Garcerá, F. (2020). “Ya no tienen donde morir las Ofelias”. Dos autoras en la Barcelona de la vanguardia: Elisabeth Mulder y Ana María Martínez Sagi. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 23, 9–28. <<https://doi.org/10.12795/RICL.2020.i23.01>>
- Gómez Sobrino, I. (2017). La correspondencia epistolar y la poesía de Ernestina de Champourcin y Carmen Conde: Una habitación propia como taller de autenticidad estética. *Castilla. Estudios de Literatura*, 8, 436–458. <<https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.436-458>>
- Gutiérrez Sebastián, R. (2018). A la sombra de las traducciones francesas: Consuelo Berges, escritora. In Y. Romano Martín, & S. Velázquez García (Eds.), *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio* (pp. 119–127). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Iglesias, L. (2021). Ernestina de Champourcin y Carmen Conde: el epistolario de dos mujeres y dos poetas. In L. Lozano Marín, & M. T. Navarrete Navarrete (Eds.) *Redes literarias en la poesía española del primer tercio del siglo XX* (pp. 85–100). Madrid: Visor.
- Jarnés, B. ([1927] 2020). Los ángeles de Norah Borges. In S. Baur, & A. Duprat (Coords.), *Norah Borges. Una mujer en la vanguardia* (pp. 280–282). Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Katona, E. (2015). Nueva York en un poeta. *Colindancias*, 6, 117–135.
- Kharitonova, N. (2021). El viaje transatlántico de Rafael Alberti en 1935. *Bulletin of Hispanic Studies*, 98, 4, 339–356.
- Kirkpatrick, S. (1991). *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid: Cátedra.
- Larraz, F. (2016). Guillermo de Torre y el catálogo de la editorial Losada. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 7, 59–71. <<https://doi.org/10.7203/kam.7.7683>>
- Mangini, S. (2001). *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid: Península.
- Martín Casamitjana, R. M. (1992). Lucía Sánchez Saornil de la vanguardia al olvido. *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, 3, 45–66.
- Merlo, P. (2022). *Con un traje de luna. Diálogo de voces femeninas de la primera mitad del siglo XX*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Mora, Á. (2015). *Ficciones para una autobiografía*. Madrid: Bartleby.
- Moreno, M. P. (2020). La mujer nueva al filo de los años 30: amistad y búsqueda estética en Concha Méndez, Ernestina de Champourcin y Carmen Conde. *Ínsula*, 887, 25–29.
- Muñoz Carrasco, O. (2021). El mundo como anhelo y España como plenitud en el epistolario de César Vallejo. *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, 27, 231–254.
- Nash, M. (1975). Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil. *Convivium*, 44-45, 73–85.
- . (1979). *Mujeres Libres. España 1936*. Barcelona: Tusquets.

- Neruda, P. (1998). *Confieso que he vivido*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Peluffo, A. (2015). Rizomas, redes y lazos transatlánticos: América Latina y España (1890-1920). In P. Fernández (Ed.), *No hay nación para este sexo. La re(d) pública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)* (pp. 205–224). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Peña, M. (2019). *El ultraísmo en España*. Sevilla: Renacimiento.
- Quance, R. A. (2007). Espacios masculinos/femeninos. Norah Borges en la vanguardia. *Dossiers Feministes*, 10, 233–248.
- Quance, R. A. (2017). Norah Borges illustrates two Spanish women poets. *Aurora*, 18, 108–119. <<https://doi.org/10.1344/Aurora2017.18.10>>
- Ramón Torrijos, M. del M. (2021). Entre la individualidad y la comunidad: poesía y redes femeninas en los años 20. In L. Lozano Marín, & M. T. Navarrete Navarrete (Eds.), *Redes literarias en la poesía española del primer tercio del siglo XX* (pp. 15–40). Madrid: Visor.
- Remacha, B. (2016, 5 de abril). La curiosa misoginia de la RAE. *El diario*. <https://www.eldiario.es/cultura/rae-institucion-tradicionalmente-misogina_1_4075433.html>
- Rodríguez Martín, C (2015). La (in)visibilidad de la mujer creadora en la vanguardia: estrategias de legitimación femenina en la Argentina de los años veinte. En P. Fernández (Ed.), *No hay nación para este sexo. La re(d) pública transatlántica de las letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)* (pp. 347–367). Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana Vervuert.
- Rojas, P. (2015). Fieles al presente. Cartas intercambiadas entre Guillermo de Torre, Norah Borges, Carmen Conde y Antonio Oliver. *Monteagudo*, 20, 161–211.
- RTVE (2015) *Las sinsombrero*. <<https://www.rtve.es/alcarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-sinsombrero/3318136/>>
- Sáez Delgado, A. y Bernal, José Luis (Eds.) (2021). *El ultraísmo español y la vanguardia internacional*. Madrid: Instituto Cervantes.
- Sánchez Saornil, L. (1996). *Poesía*. Ed. R. M. Martín Casamitjana. Valencia: Pre-Textos.
- Sánchez Saornil, L. (2016). *La cuestión femenina en nuestros medios*. Ed. T. Lemos Silva. Santiago de Chile: Editorial Eleuterio.
- . (2020). *Corcel de fuego*. Ed. N. Capdevila-Argüelles. Madrid: Torremozas.
- . (2022). *Siempre puede volver la esperanza*. Ed. J. Gallego Montero. Madrid: Colegios El Valle. Fundación Emilio Hurtado.
- Sanfeliu Gimeno, L. (2012). Educando y viviendo en la “libertad sexual”. *Mujeres Libres* y Lucía Sánchez Saornil. En R. Osborne (Ed.), *Mujeres Bajo Sospecha. Memoria y Sexualidad: 1930-1980* (pp. 331–346). Madrid: Fundamentos.
- Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: hermandades, redes y antologías de género. *Studia Iberica et Americana. Journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 7, 35–60.
- Soria Olmedo, A. (2007). *Las vanguardias y la generación del 27*. Madrid: Visor.
- Soriano Jiménez, I. (2022). *Lucía Sánchez Saornil. Entre mujeres anarquistas*. Madrid: La linterna sorda.
- Torre, G. de. (1920, 1 de septiembre). Madrid-París. Álbum de retratos. *Grecia. Revista decenal de literatura*, 48, 11–12. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=942d4a77-44b8-490f-b430-bba69e808cf5>>
- . (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio.

- Valender, J. (1998). Cuatro cartas de María Zambrano a Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. In J. Valender, A. Stanton, R. Corral, O. Paz, A. Castañón, A. Muñiz-Huberman, R. Xirau, F. Chica, & N. Dennis (Eds.), *Homenaje a María Zambrano. Estudios y correspondencia* (pp. 143–164). México: El Colegio de México.
- Vando Villar, I. (1920, 20 de enero). Una pintora ultraísta. *Grecia. Revista decenal de literatura* 38, 12. <<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=23c62957-c6ab-433d-ad6d-bc6ffb077554>>
- Vasquez, K. (2019). Revistas, mapas y recorridos: la “nueva generación literaria” en la Argentina de los años veinte. *Antíteses*, 12, 23, 196–220. <<https://doi.org/10.5433/1984-3356.2019v12n23p196>>
- Videla, G. (1963). *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.
- . (1986). Las direcciones hispanoamericanas del ultraísmo. *Revista Chilena de Literatura*, 27–28, 189–196.



