

University of Montana

## ScholarWorks at University of Montana

---

Undergraduate Theses and Professional Papers

---

January 2010

### Un film sentimental para tus ojos: El cinematógrafo en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil

Vera Ruth Jones

vera.jones@umontana.edu

Follow this and additional works at: <https://scholarworks.umt.edu/utpp>



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

---

#### Recommended Citation

Jones, Vera Ruth, "Un film sentimental para tus ojos: El cinematógrafo en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil" (2010). *Undergraduate Theses and Professional Papers*. 4.

<https://scholarworks.umt.edu/utpp/4>

This Thesis is brought to you for free and open access by ScholarWorks at University of Montana. It has been accepted for inclusion in Undergraduate Theses and Professional Papers by an authorized administrator of ScholarWorks at University of Montana. For more information, please contact [scholarworks@mso.umt.edu](mailto:scholarworks@mso.umt.edu).

UN FILM SENTIMENTAL PARA TUS OJOS: EL CINEMATÓGRAFO EN LA POESÍA

ULTRAÍSTA DE LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL

By

VERA RUTH JONES

Undergraduate Thesis

presented in partial fulfillment of the requirements  
for the University Scholar distinction

The University of Montana  
Missoula, MT

May 2010

Approved by:

James C. McKusick, Dean  
The Davidson Honors College

Eduardo Chirinos, Faculty Mentor  
Department of Modern and Classical Languages and Literatures

Jannine Montauban, Faculty Reader  
Department of Modern and Classical Languages and Literatures

Jones, Vera, B.A., May 2010

Spanish

Un film sentimental para tus ojos: El cinematógrafo en la poesía ultraísta de Lucía Sánchez Saornil

Faculty Mentor: Eduardo Chirinos

Second Faculty Reader: Jannine Montauban

Resumen: Lucía Sánchez Saornil fue la única poeta que participó en el ultraísmo, movimiento vanguardista español de los años veinte que se caracterizó por una constante experimentación temática y formal, y por la búsqueda de un nuevo lenguaje capaz de representar la modernidad. Este trabajo se centra en el impacto que supuso el cinematógrafo en la poesía ultraísta de Sánchez Saornil. A través del análisis de los poemas “Cines” (1921) y “Domingo” (fecha desconocida), investigo cómo Sánchez Saornil utiliza el cinematógrafo para expresar su experiencia de la modernidad, y articular la relación entre su poesía y el lector. El análisis de esos textos y el papel de los elementos cinematográficos revela la compleja actitud de la poeta ante la modernidad y el ultraísmo: aunque empezó con una cautelosa fascinación, llegó a preocuparse por las posibilidades deshumanizantes de la modernidad y del ultraísmo, hasta rechazar finalmente las técnicas ultraístas. Aunque no se dedicó al compromiso político sino hasta los años treinta, Sánchez Saornil siempre defendió la autenticidad sentimental y reivindicó el valor del ser humano en su poesía.

## Agradecimientos

La autora quiere expresar su agradecimiento a su mentor inapreciable Eduardo Chirinos por enseñarle mucho acerca de la poesía y la época de la vanguardia y por su ayuda con la evolución del pensamiento y la escritura de la autora. Muchas gracias a Jannine Montauban, la segunda lector, por sus sugerencias excelentes para la mejora de la tesis, y a Clary Loisel, quien le ayudó mucho a la autora con el proceso de la traducción literaria.

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

--Lucía Sánchez Saornil

La madrileña Lucía Sánchez Saornil fue la única poeta que participó en la aventura ultraísta de los años veinte, publicando en las revistas principales de este movimiento. Este solo hecho justificaría con largueza el estudio de una obra que ofrece una perspectiva singular de la vanguardia española. Además, la calidad de su poesía, su utilización y crítica de las técnicas ultraístas, y su defensa de la sentimentalidad hacen su obra digna de ser rescatada de la oscuridad del olvido. Los poemas de Lucía Sánchez Saornil fluctúan entre la fascinación y el desdén ante la modernidad, y expresan no solamente su preocupación por la amenaza de un mundo cada vez más tecnológico, sino también su deseo de restituir el lugar del ser humano en la poesía española del siglo veinte.

El ultraísmo, que se caracterizó por una constante experimentación formal y temática, con muchas referencias a la modernidad y a la tecnología, fue simultáneamente una reacción contra el estilo modernista y una búsqueda de un nuevo lenguaje capaz de representar un mundo cada vez más moderno.<sup>1</sup> Este movimiento efímero (como la mayoría de los movimientos vanguardistas) empezó oficialmente en enero de 1919 con la publicación del “Manifiesto Ultraísta” de Rafael Cansinos-Assens en la revista *Cervantes* de Madrid y luego reproducido en la revista sevillana *Grecia* en marzo del mismo año. Pero no fue sino hasta la publicación de “Ultraísmo” en 1921 que contó con un manifiesto elaborado en Buenos Aires por Jorge Luis Borges. En dicho artículo, Borges formuló los principios de la teoría ultraísta:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Los poemas ultraicos constan, pues, de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad propia y compendiza una visión inédita de algún fragmento de la vida.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Para una explicación más completa del ultraísmo, véase Videla, Gloria. *El Ultraísmo*. 2ª edición. Madrid: Editorial Gredos, 1971; y Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*. 1ª ed. Madrid: R. Caro Raggio, 1925.

<sup>2</sup> Borges, Jorge Luís. “Ultraísmo.” *Nosotros* núm 151, diciembre 1921.

Aunque Borges establece la base teórica de la estética ultraísta, se verá más adelante que la poesía de Lucía Sánchez Saornil no siempre participó de estos principios, con los que tuvo una relación cautelosa.

Lucía Sánchez Saornil nació en Madrid en 1895 en el seno de una familia de clase obrera. Tuvo una educación humilde que ella suplementó con sus propias lecturas. Empezó a publicar poemas en 1916, pero su obra no se volvió ultraísta sino hasta el verano de 1919, y desde entonces su poesía se acogerá a dicho movimiento hasta su desaparición hacia finales de los años veinte (Anderson 197). Aunque sus compañeros la admiraban y publicó en las principales revistas ultraístas como *Grecia*, *Cervantes*, y *Ultra*, Sánchez Saornil careció de las oportunidades de alternar social y literariamente con ellos. Por ejemplo, no participó en las tertulias de Rafael Cansinos-Asséns (Anderson 196; Martín Casamitjana 13). Eso probablemente se debe en parte a su género y a su extracción de clase. Por otra parte, no contaba con el necesario tiempo libre porque tenía que cuidar a su familia y trabajar como operadora en la Compañía Telefónica (Anderson 196; Martín Casamitjana 8). La mayoría de sus poemas publicados lleva el seudónimo “Luciano de San-Saor” tal vez, como explica Rosa María Martín Casamitjana, porque así se liberaba de preocuparse por la recepción de sus poemas en una comunidad donde la participación de las mujeres era muy escasa (10).<sup>3</sup> Debido a su activa participación en los movimientos anarquistas y feministas durante y después de la Guerra Civil, su lugar en la historia literaria se vincula estrechamente con el compromiso social, mientras su legado ultraísta ha caído en el olvido (17). Sus poemas se conservaban en las revistas donde fueron publicados originalmente, hasta que en el año 1996 Rosa María Martín Casamitjana editó y publicó la primera recopilación de su poesía.<sup>4</sup>

Entre 1919 y 1929 Sánchez Saornil abrazó los principios del ultraísmo con cierta reserva. Aunque utilizó la libertad de su métrica y tipografía, nunca abandonó la dimensión sentimental y el humanismo típicos de su poesía pre-ultraísta. Ante las tendencias cada vez más deshumanizantes del ultraísmo (no olvidemos el rechazo al “confesionalismo” declarado por

---

<sup>3</sup> Martín Casamitjana también menciona la posibilidad que Sánchez Saornil eligió usar un seudónimo masculino para acomodar la expresión de sentimientos lésbicos (10). Hay otros casos de escritoras que usaron pseudónimos en esa época; dos antecedentes son la novelista y cuentista española Cecilia Böhl de Faber (1796-1877) cuyo pseudónimo fue Fernán Caballero, y la novelista francesa Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876) que utilizó el pseudónimo George Sand.

<sup>4</sup> Sánchez Saornil, Lucía. *Poesía*. Ed. Rosa María Martín Casamitjana. Valencia: Pre-Textos, 1996.

Borges), Sánchez Saornil nunca perdió lo que Andrew A. Anderson llama “el elemento humano” (198). Rosa María Martín Casamitjana lo explica de este modo:

Una lectura atenta de los poemas vanguardistas de Lucía nos revela el enmascaramiento, bajo los recursos distanciadores de la modernidad, de intensos sentimientos que la alejan de la frivolidad e intrascendencia características de buena parte de la producción ultraica. (13)

Quizás su escasa participación en las tertulias le concedió suficiente distancia para criticar el movimiento y sus limitaciones, un tema que veremos más adelante. Hacia los años treinta, mientras se dedicaba fervorosamente a movimientos anarquistas y feministas, Lucía Sánchez Saornil reflexionaba sobre el ultraísmo con un tono más bien amargo. En su artículo “Literatura nada más,” llamó a los vanguardistas “hijos de burgués” (Martín Casamitjana 18). De más está decir que una vez terminada la Guerra Civil, Sánchez Saornil rechazó las técnicas ultraístas y se ocupó de escribir literatura de compromiso político.<sup>5</sup>

Aunque la obra ultraísta de Sánchez Saornil ha sido situada en la periferia de la corriente dominante (que ella finalmente rechazó), comparte con sus compañeros una de sus características más notables: la importancia concedida a los artefactos modernos. Los ferrocarriles, los aeroplanos, los automóviles, el cine, e incluso músicas modernas como el jazz, son temas recurrentes que reflejan la vocación ultraísta por lo novedoso. El impacto de los artefactos modernos se manifiesta no sólo en el nivel descriptivo sino también en el nivel formal. Mientras que muchos de sus contemporáneos a menudo implementaban una tipografía extremadamente flexible que intentaba imitar el giro de una rueda, el paisaje visto desde el aire, o el zoom de un objetivo cinematográfico, la poesía de Sánchez Saornil exhibe una experimentación tipográfica más conservadora. Aunque no compuso ningún poema explícitamente caligramático, juega con los márgenes y la sintaxis para representar aspectos formales de algún artefacto. Además, cuando estos artefactos aparecen en su poesía, generalmente son recursos secundarios que sirven para expresar los temas principales que pertenecen al “elemento humano” señalado por Anderson.

Aunque hay numerosos artefactos modernos presentes en la poesía de Sánchez Saornil que merecen nuestra atención, este trabajo sólo se centrará en el cinematógrafo. Además de las

---

<sup>5</sup> Un ejemplo de eso es el “Romancero de mujeres libres” incluido en el volumen recopilado por Rosa María Martín Casamitjana.



maravillas que ofrece una tecnología capaz de captar y reproducir la vida en movimiento, las películas, especialmente las norteamericanas, eran vehículos de un conjunto de valores novedosos que convertían al cinematógrafo en el agente más eficaz de la modernización en España. En su libro *Usos amorosos de la postguerra española*, Carmen Martín Gaité describe el intenso efecto que tuvieron las películas estadounidenses en la cultura europea: “Norteamérica, país en progresiva expansión económica, llevaba años elaborando mitos de bienestar e independencia que exportaba a Europa, principalmente a través de su boyante industria cinematográfica” (30). Aun cuando la ideología conservadora de la postguerra convirtió a los Estados Unidos en la “mayor bestia negra” (30) para los españoles, el cine de este país ya había captado la imaginación de la misma generación de jóvenes españoles a la que perteneció Lucía Sánchez Saornil.

En su artículo “El cine y la mirada moderna,” Luis García Montero identifica tres características que hicieron del cine el medio ideal para encarnar la modernidad: la superficialidad, la velocidad, y la fragmentación (389). Las imágenes que se proyectan en la pantalla son inmateriales y meras sombras de lo real, y no hay nada sino un gran vacío detrás de ella. La rápida secuencia de imágenes crea la ilusión de movimiento, y las opciones espaciales y temporales del objetivo le permiten al cinematógrafo posibilidades de velocidad y movimiento casi infinitos. La fragmentación ocurre en la cinta compuesta de millones de fotos individuales y estáticas, y se encuentra en los cambios instantáneos de escena y en los montajes. García Montero explica que estas características le otorgan al cine la capacidad de representar la estructura de la modernidad y también las dos caras de su ideología. Por un lado, el cine sirve como “emblema feliz del futuro” (389), pero por otro lado expresa “el sentido desintegrador y trágico de la vertiginosa carrera de la originalidad moderna ... al basarse en simples apariencias, ciudades huecas, cuerpos sin carne verdadera” (396). Es decir que el cine está bien dotado para presentar la tensión entre los aspectos jubilosos y trágicos de la modernidad; es probable que Lucía Sánchez Saornil lo reconociera como recurso ideal para expresar su compleja actitud ante la modernidad y el ultraísmo.

A través del análisis de dos poemas ultraístas, exploraré cómo Sánchez Saornil incorpora elementos propios del cinematógrafo y cómo los utiliza para 1) expresar su experiencia de la modernidad, y 2) articular su relación con su propia poesía y con el lector. También examinaré el efecto que estas imágenes tienen en los aspectos formales y tipográficos de su poesía y cómo la

experiencia visual de los poemas complementa su lectura. En la poesía de Sánchez Saornil, especialmente los poemas “Cines” y “Domingo,” el mundo cinematográfico y la realidad se confunden en la imaginación de la poeta que usa estas imágenes como metáforas para reflexionar sobre su propia obra y el mundo moderno en el que se encuentra.

En el poema “Cines,” publicado en la revista *Ultra* en 1921, Sánchez Saornil utiliza referencias al cine mudo para expresar un interés cauteloso por la vida moderna. Aunque su tono no responde al “entusiasmo futurista” descrito por Anderson, se lo puede describir como una mezcla de fascinación y frustración. Las posibilidades excitantes de la vida moderna se expresan a través de la metáfora del cine y la idea de que la película cambia de acuerdo con cada mirada:

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

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

Tú y yo actores anónimos  
un día pasaremos ante el objetivo

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

Encendemos las baterías.  
El cuarto se va por los espejos

A toda luz mis palabras-reflectores  
proyectan en tus ojos  
un film sentimental. (Sánchez Saornil 98)

Mientras ve la calle a través de una ventana, la hablante imagina que está mirando una película en una pantalla. Esta metáfora se encuentra a menudo en la poesía vanguardista por razones lógicas: la ventana y la pantalla tienen aspectos muy semejantes, pues comparten una forma rectangular, tienen cortinas, y las imágenes que se ven en el interior del marco se mueven y están alejadas del espectador. Todavía se escucha decir que una película es como una ventana a otro mundo. Por otra parte, el cuarto (el lugar desde donde la hablante enuncia este poema) también se asemeja al cine, cuya sala tiene la peculiaridad de ser un espacio público y a la vez privado. Mientras las luces están encendidas, los espectadores pueden verse, pero cuando se apagan y el proyector da inicio a la película, el entorno inmediato se transforma en un espacio íntimo. La fascinación por el cine y la vida se manifiesta en la idea casi infantil de que cada vez que se mira una película, “se barajan los episodios” y la historia es distinta. Así la hablante le otorga una cualidad mágica a la experiencia de ver un film que, como la calle que se ve por la “ventana pantalla cinematográfica,” cambia cada momento y cada día en la imaginación de alguien que se encuentra en el cine por primera vez.

El elemento excitante del cine también se refleja en la noción de que en cualquier momento la vida cotidiana se puede convertir en película: “[t]ú y yo actores anónimos/ un día pasaremos ante el objetivo.” Esta posibilidad imaginaria de la hablante nos ofrece una fantasía igualitaria en la que cualquier persona normal podría ser actor de una película. Eduardo Chirinos sugiere que en este poema “una pareja de espectadores [se transforma] en actores anónimos de un drama particular” (218). Esta fascinación por las posibilidades del cine refleja las características de la segunda época de la vanguardia identificada por Juan Cano Ballesta entre los años 1917 y 1928: “[f]asciados por el nuevo ritmo de la vida, artistas y escritores tienden a solidarizarse con su mundo. Un tono eufórico y optimista los domina” (26).

El uso de una metáfora cuyo vehículo es el cine, un artefacto artificial, y su tenor la vida, una entidad natural, es una radicalización de la estructura de la metáfora que marca el fenómeno de la “pérdida de una aureola” descrita por Marshall Berman para referirse a Charles Baudelaire.<sup>6</sup> En vez de usar el lenguaje que ofrecen la tradición literaria y la naturaleza para describir algo completamente nuevo y ajeno (como ocurre en el poema “Cuatro vientos” donde el aeroplano es representado como un “pájaro sonoro”), Sánchez Saornil invierte este patrón

---

<sup>6</sup> Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 1997.

usando el lenguaje novedoso de la modernidad para hablar de la vida. Como lo plantea Berman, el discurso tecnológico de la modernidad penetra el discurso poético hasta generar un nuevo lenguaje que el poeta tiene que implementar para mantenerse en el ritmo de la modernidad. Berman describe este fenómeno explicando que para evitar la amenaza del carruaje, que simboliza una modernidad caótica y peligrosa, el poeta hace “*mouvements brusques* ... no sólo de las piernas y el cuerpo, sino también de la mente y la sensibilidad,” y en el proceso, pierde su aureola que se cae en el lodo (160). Las metáforas de Sánchez Saornil exhiben esa adaptación del discurso poético al ritmo del mundo moderno.

En el poema “Cines,” Sánchez Saornil plantea una comparación entre el cine y su obra en la que imagina su poesía como si fuera una película muda. Andrew A. Anderson explica que este poema exhibe una “falta de comunicación entre dos personas” (198), pero el poema admite la interpretación contraria: representa otro tipo de comunicación ya que reproduce la interacción de personajes en una película muda. Los “actores anónimos” que pasan “ante el objetivo” tienen que comunicarse con gestos y expresiones faciales porque no cuentan con el apoyo de la voz; el objetivo no puede captar los aspectos sonoros de su conversación. Así que los actores compensan con gestos, que constituyen una comunicación visual semejante a la que ofrece la poesía escrita: “A toda luz mis palabras-reflectores/ proyectan en tus ojos/ un film sentimental.” En esta metáfora el poema que leemos se convierte en un “film sentimental”—una película muda—y los ojos del lector se convierten en pantallas que reflejan las palabras como si fueran una serie de imágenes en una cinta cinemática. La metáfora está reforzada por las semejanzas entre el ojo y la pantalla; el párpado es análogo a las cortinas, y la superficie del ojo refleja como un espejo las imágenes que mira.

Al formular esta metáfora entre la poesía y una película muda, la poeta simpatiza con el actor: los dos cuentan con la capacidad fisiológica de la voz, pero a la hora de crear su arte ‘mudo,’ se enfrentan al silencio. Para referirse al poema “poesía en forma de pájaro”<sup>7</sup> de Jorge Eduardo Eielson, Eduardo Chirinos explica que “[n]o necesitamos recorrer una larguísima tradición... para leer en este pájaro que no canta la metáfora del poeta que se descubre incapaz de cantar porque se halla condenado al silencio de la escritura” (142). Debido a que la poeta no puede hacer presente su voz física en su poesía escrita, tiene que representarla con ‘gestos’—

---

<sup>7</sup> Este poema es a la vez una descripción y un caligrama de un pájaro.

palabras e imágenes escritas en la página. Como el actor, cuya voz no se preserva en la cinta de una película muda, la poeta se condena al silencio en el acto de escribir poesía.

La comunicación cinemática entre poeta y lector se encuentra reforzada por el hecho de que el texto presenta un aspecto visual pero carece de aspecto auditivo. El texto no tiene la capacidad de ser sonoro porque la materia de la que está hecho—una hoja blanca y tinta negra—no ofrece la voz necesaria para cantar. Le toca al lector articular el sonido en la lectura en voz alta o en la recitación mental de los significantes y ritmos diseñados por el texto.<sup>8</sup> Hacia el final de los años veinte, los cinematógrafos experimentaron con los *talkies* o películas con música y diálogos sincronizados y, más tarde superpuestos directamente a la cinta (Dirks). Es decir que en esa época aunque había sonido en las películas, éste no provenía de la película sino de una fuente exterior. Paradójicamente, cuando el sonido fue incorporado a la imagen, la película perdió su cualidad universal; gente de cualquier nacionalidad podía entender el lenguaje de los gestos y las expresiones faciales, pero cuando la comunicación ocurre a través del lenguaje hablado, se limita a los espectadores que comparten los códigos de ese idioma. Como el cine mudo, el texto escrito por la poeta se queda silente hasta que la voz del lector lo libera del silencio. Esta metáfora del cine mudo para la poesía ofrece un comentario metapoético en el que la poeta identifica el papel importante del lector en la expresión de sus sentimientos. El poema proyecta no sólo imágenes en el ojo-pantalla del lector sino también significantes y ritmos que están reflejados en su voz.

Los últimos versos nos invitan a considerar la condición cuasi-caligramática del poema. La frase “palabras-reflectores” reconoce la doble-función de la palabra escrita como significante e imagen y sugiere que el poema puede ser leído como una cinta cinemática: está organizado en seis estrofas cortas separadas por espacios blancos entre cada una, formando seis fragmentos. Las estrofas no siguen ningún hilo narrativo, tampoco ninguna lógica. Es como si fueran cuadros individuales de una cinta cinemática que alguien ha barajado, y ahora salen en la pantalla de la página blanca. Si la poeta tenía la intención de que su poema fuera considerado como un caligrama, habría reconocido que el poema nunca lograría ser exactamente como una película. Como explica Eduardo Chirinos para referirse al caligrama de Eielson, “los artificios de composición subrayan continuamente la condición *escrita* del objeto... y el silencio y la inmovilidad a la que está condenado” (142). Como el pájaro hecho de palabras escritas que

---

<sup>8</sup> El pentagrama musical es una analogía que ayuda a clarificar esta idea: la partitura no contiene el sonido de la música, y por eso le toca al ejecutante leer la partitura y tocar el instrumento o cantar para convertir el lenguaje escrito en música sonora. Entonces el compositor es análogo al poeta, y el ejecutante al lector.

nunca logrará cantar ni volar, el poema “Cines” nunca conseguirá crear la ilusión de movimiento como lo hace una película.

La fragmentación de la cinta descrita en la segunda estrofa también se manifiesta en la versificación corta, irregular y sin rima que no sigue ninguna métrica. Los versos varían desde heptasílabos hasta tridecasílabos, y no hay rima estable. La posición tipográfica de las estrofas también varía mucho; los primeros versos de la segunda y la tercera estrofa están sangrados mientras que la cuarta y la quinta se colocan sangradas hacia la mitad de la página. Eso crea una inconsistencia en el aspecto visual del poema que refleja la fragmentación que sufre la cinta cinematográfica. También exhibe la manifestación tipográfica de los *mouvements brusques* que el poeta moderno tiene que hacer para adaptarse a la modernidad. Como observa Eduardo Chirinos, “la poesía vinculada con el cinematógrafo no tardó mucho en... entregarse de lleno a la versificación más libre y caprichosa que pudiera imaginarse. Y es que un arte tan complejo y tan nuevo demandaba un lenguaje a la altura de su representación” (213). Entonces la experimentación formal que hace Sánchez Saornil en “Cines” responde a esta necesidad de fusionar su arte poético al arte cinematográfico.

En “Domingo,” escrito supuestamente durante la segunda mitad de los años 20, la fascinación por el cinematógrafo que se observa en “Cines” se diluye en el aburrimiento total por la repetición que sufre la poeta en su vida cotidiana. Como explica Andrew A. Anderson, este aburrimiento se debe al reconocimiento de “la nueva semana laboral a punto de empezar” (198). Esta renuencia a comenzar la semana laboral puede venir de las experiencias de la poeta que pertenecía a la clase obrera y trabajaba en una oficina telefónica. La conexión entre la monotonía y el trabajo aparece en las referencias a “los horteras/ y las porteras” en la mitad del poema. Ambos personajes aluden a la clase obrera. “Hortera” indica un dependiente de tiendas de mercader y lleva la connotación de alguien vulgar y de mal gusto (DRAE). Un “portero” es alguien que vigila la puerta de un edificio y típicamente trabaja para familias o comercios ricos. Estos puestos señalados en el poema reflejan la frustración que siente la hablante ante una vida repetitiva y sin aventura.

El aburrimiento que la hablante siente ante la vida se transmite a los artefactos que responden de una manera personificada.

La ventana bosteza  
en el fondo

cansada de mirar  
                    siempre el mismo paisaje  
En el plano del alma  
nadie pone su mano.  
                    En la ciudad  
                    la cinta cinemática  
                    desenrolla su metraje.  
No quiero  
                    no quiero  
                                    no quiero  
                    Film para los horteras  
                    y las porteras.  
La semana  
canta su estrebillo [*sic*]  
El lago del recuerdo  
se colma de suspiros  
                    Un gramófono ronca  
Domingo  
                    domingo

domingo. (Sánchez Saornil 109)

La “ventana,” que ya se ha vinculado con la pantalla cinemática en “Cines,” bosteza como si fuera una persona mirando hacia fuera, cansada de ver la misma calle a la que consideró cambiante y excitante en la primera estrofa de “Cines.” Al contrario, en “Domingo” la película callejera que se ve a través de la ventana-pantalla no cambia; siempre es el mismo episodio.

Como en “Cines,” aquí hay comparaciones entre el cinematógrafo y la vida, pero en este poema sirven para criticar la monotonía y la apatía de la vida moderna. “En la ciudad/ la cinta cinemática/ desenrolla su metraje.” La “cinta cinemática” de nuevo aparece como metáfora de la ciudad, pero esta vez la poeta usa la metáfora para dar una impresión negativa del paisaje urbano. En vez de la escena en “Cines” en la que “los actores son siempre distintos,” en “Domingo” la hablante ve un paisaje que se repite como una película que se pone día tras día.

Esa monotonía se manifiesta también en las pocas referencias al sonido. En vez de señalar el estado ‘mudo’ del poema, la hablante expresa su desdén por el sonido, y esa disposición se extiende hasta las máquinas mismas.

La semana

canta su estrebillo [*sic*] ...

Un gramófono ronca

Domingo

domingo

domingo. (Sánchez Saornil 109)

Como la semana laboral que se repite sin fin, un estribillo es una pequeña canción o conjunto de versos que se repiten a lo largo de un poema. Durante esa época empezaron a aparecer los *jingles* o canciones publicitarias que, por ser pegadizas y repetidas por la radio y más tarde por la televisión, se clavan muy fácilmente en la cabeza como gusanos musicales. Las canciones grabadas en un disco fonográfico también contienen el elemento repetitivo porque, a diferencia de la música en directo, son exactamente iguales cada vez que se escuchan. La repetición de una canción se multiplica, además, cuando el disco fonográfico se raya y el gramófono toca el mismo fragmento repetidas veces sin parar. El ronquido del gramófono al que sigue la reiteración de la palabra “domingo” expresa el cansancio de la ventana que “bosteza” y del gramófono que se queda dormido debido a la monotonía de su existencia.

Algunos elementos formales del poema imitan la repetición y el aburrimiento sofocantes que aparecen en su contenido. Hay un gran vacío entre el primer y el tercer verso como si éstos fueran labios que se abren en un gran bostezo. Esta representación caligramática se extiende por todo el poema, que se convierte en una serie de bostezos. Además, el poema tiene dos “estribillos;” la frase “no quiero” aparece tres veces en la mitad del poema, y la palabra “Domingo” se repite tres veces al final. La colocación tipográfica de estas palabras repetidas da la impresión de que están cayendo de la página. En el acto de leer el poema, la voz del lector, en vez de complementar el aspecto visual del poema como ocurre en “Cines,” se convierte en un disco rayado o un estribillo repetido. Mientras tanto, el poema se asemeja a una cinta fílmica o a un disco fonográfico que se repite interminablemente.

La repetición de estos versos hace que el lector participe en la monotonía del poema y se acerque a las mismas máquinas que la hablante critica. Al leer los versos repetidos, el lector



repite la misma frase como una máquina en una fábrica que está hecha para ejecutar una tarea específica. Al maquinizar al lector y convertirlo en artefacto de la modernidad industrial, Sánchez Saornil expresa su desdén humanista por una ideología y por un estilo poético que—por su negación de los sentimientos y aceptación incondicional del progreso—pierde de vista las consecuencias amenazantes de tal progreso hasta deshumanizar al ser humano.

Como ocurre en “Cines,” este poema también nos ofrece un punto de vista metapoético que critica al mundo moderno y al movimiento ultraísta al que pertenece Sánchez Saornil. La poeta lamenta la gran distancia entre los seres humanos que resulta de la rapidez, la fragmentación y la superficialidad de la modernidad: “[e]n el plano del alma/ nadie pone su mano.” El hecho de que el poema se adscriba al ritmo de la modernidad, no impide que aparezca la crítica a la alienación de las relaciones personales, que se ven privadas de intimidad por las demandas de la vida moderna. Es como si el poema fuera consciente de que los *mouvements brusques* nunca permitirán llegar al nivel del alma en las relaciones con otras personas ni tampoco consigo misma. Lejos de ser una restauración del viejo humanismo y de los valores románticos, ese lamento por la pérdida de la autenticidad sentimental recuerda la perspectiva de las películas mudas de Charlie Chaplin. En *Modern Times* (1936), por ejemplo, Charlot aparece como víctima de la deshumanización cuando tiene que trabajar en una cadena de montaje y lo obligan a recibir su almuerzo de una nueva máquina que funciona mal. Harto de ese tratamiento humillante, sale a la calle para buscar una mejor vida y se encuentra con una joven vagabunda con quien desarrolla una amistad sincera y compasiva. Como lo explica Luis García Montero, “Charlot aparece desde el principio como un héroe de la modernidad, que busca lo eterno en lo transitorio” (396). Esta valoración de la compasión humana en un mundo cada vez más “transitorio” y fragmentado refleja la preocupación de Lucía Sánchez Saornil por las tendencias deshumanizantes de la modernidad y su defensa de una nueva sentimentalidad.<sup>9</sup>

Esos versos también expresan una decepción del estilo ultraísta que proscribía la libre expresión de los sentimientos. Sánchez Saornil lamenta la pérdida de la autenticidad sentimental

---

<sup>9</sup> No me refiero aquí a la “poesía de la experiencia,” un movimiento de los años ochenta y noventa que se enfocó en los sentimientos y en los acontecimientos ordinarios a los que se otorgaba una relevancia ideológica. Para una explicación más completa, véase: Eire, Ana. “La poesía de la experiencia en la postmodernidad: Un acercamiento a la nueva poesía española a través de la obra de Luis García Montero, Miguel d’Ors y Andrés Trapiello.” *Hispania* 86.2 (mayo 2003): 220-230. Lucía Sánchez Saornil podría ser una precursora involuntaria de ese movimiento.

que sufría la poesía en aquella época, una pérdida contra la que ella luchó. El aburrimiento que recorre todo el poema asume otro significado; la poeta se aburre de la forma misma y de las restricciones impuestas a la creación de su obra. Como explica Martín Casamitjana, la poeta “cuestiona la pertenencia a un colectivo—el Ultra—que con sus prescripciones programáticas limita la individualidad, y por tanto, la autenticidad de su poesía” (14). No sorprende que Lucía Sánchez Saornil abandonara la poesía ultraísta por la prosa periodística, un género que fue para ella mucho más adecuado para la expresión transparente de sus ideas políticas (18).

La forma del poema “Domingo” contiene una fragmentación muy extendida en la que no hay estrofas independientes sino versos sangrados en casi toda la página. Las sangrías aparecen en la mitad de las frases, encabalgando los versos en fragmentos más pequeños. Sin embargo, hay una discrepancia entre el tema principal de la repetición abrumadora y el caos de la forma. Aunque el poema responde a las técnicas formales ultraístas, éstas no parecen usadas para complementar el tono del aburrimiento, sino para complementar su expresión sentimental. Puede ser que ella haya querido implementar el desorden formal para demostrar que los *mouvements brusques* que hacen los poetas para sobrevivir en el mundo moderno hacen que pierdan no sólo la aureola sino también el alma. En vez de “ser una declaración de algo ganado, una dedicación de las capacidades del poeta a una nueva clase de arte” (Berman 160), este poema es un lamento por la pérdida y un reconocimiento de las incapacidades del nuevo arte. La paradoja es que ella tiene que usar las técnicas propias del movimiento literario que reprocha; para criticar el ultraísmo, no tiene más remedio que recurrir al discurso ultraísta.

Este poema refleja lo que Juan Cano Ballesta describe como “la desilusión y el desencanto ante las consecuencias de la industrialización y las convulsiones históricas” que se experimentaron durante la tercera época de la vanguardia (29). Es muy probable que “Domingo” pertenezca a la época que se inicia en 1928 en la que “los signos de un profundo trauma comienzan a aflorar” (28). Los artistas que participaron en ese período empezaron a percibir la modernidad como una peste que infectaba la sociedad en peligro de estar subordinada y controlada por la máquina. Cano Ballesta describe su poesía como “tempestuosa, desordenada, que rompe moldes y tradiciones formales para encarnar su descontento, su amargura y protesta, en un nuevo lenguaje desquiciado y caótico como el mundo que tratan de proyecta” (29). Esta poesía tan crítica de la modernidad evolucionó lógicamente hacia la poesía revolucionaria y de

protesta. La carrera de Sánchez Saornil que se tornó al compromiso político es un ejemplo de esa tendencia.

En los poemas “Cines” y “Domingo,” Lucía Sánchez Saornil utiliza referencias al cinematógrafo para expresar la compleja experiencia de vivir en el mundo moderno y de ser poeta ultraísta. La hablante del poema “Cines” exhibe una fascinación por la vida moderna que se manifiesta especialmente en las metáforas y la comunicación cinemática entre la poeta y el lector. Al contrario, el poema “Domingo” nos ofrece la perspectiva de una hablante desengañada y aburrida de las máquinas que simbolizan la fragmentación y la vertiginosa rapidez de la vida moderna. Sus comentarios metapoéticos expresan el conflicto entre la necesidad de aprender el nuevo lenguaje para no perderse en el ritmo de la modernidad, y el deseo de mantener la libertad de expresar los sentimientos en un mundo cada vez más superficial. Su actitud hacia el lenguaje novedoso del ultraísmo, que empezó con un interés reservado, se convirtió en desdén y, finalmente, terminó en el rechazo total de sus principios poéticos. Ella reconoció proféticamente que el elogio de la modernidad y la tecnología que expresaron sus contemporáneos tarde o temprano se transformaría en la deshumanización del ser humano. En su rechazo a ese movimiento, que ella llegó a considerar frívolo y alienante, la poeta encontró una nueva sentimentalidad que reivindicaba el valor del individuo. Como Charlot quien siempre se propuso como una incómoda mancha negra en la pantalla blanca, Lucía Sánchez Saornil siempre se distinguió de sus contemporáneos como una defensora humanista de la autenticidad sentimental.

## Obras citadas

- Anderson, Andrew A. "Lucía Sánchez Saornil, poeta ultraísta." *Salina* 15 (2001): 195-202.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal. México: Siglo XXI, 1997. 155-164.
- Borges, Jorge Luis. "Ultraísmo." *Nosotros* 151 diciembre 1921.
- Cano Ballesta, Juan. *Literatura y tecnología: Las letras españolas ante la revolución industrial*. Valencia: Pre-textos, 1999. 19-33.
- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1998. 131-148.
- . *Rosa polipétala: Artefactos modernos en la poesía española de vanguardia (1918-1931)*. Ed. Eduardo Chirinos. Lima: Estruendomudo, 2009. 211-222.
- Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española. 13 diciembre 2009.  
<http://buscon.rae.es/draeI/>.
- Dirks, Tim. "Film History of the 1920s." *The History of Film*. Filmsite.org. American Movie Classics. 13 diciembre 2009. <http://www.filmsite.org/20sintro3.html>.
- García Montero, Luis. "El cine y la mirada moderna." *Ludus: Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*. Ed. Gabriele Morelli. Valencia: Pre-Textos, 2000. 387-401.
- Martín Casamitjana, Rosa María. Introducción. *Poesía*. De Lucía Sánchez Saornil. Ed. Rosa María Martín Casamitjana. Valencia: Pre-Textos, 1996. 7-28.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Anagrama, 1999. 17-35.
- Sánchez Saornil, Lucía. *Poesía*. Ed. Rosa María Martín Casamitjana. Valencia: Pre-Textos, 1996.

Videla, Gloria. *El Ultraísmo*. 2ª edición. Madrid: Editorial Gredos, 1971.

Apéndice A: Traducción de “Cines”

Cinemas

The window movie screen  
reproduces its immortal images  
in the mirrors.

The film repeatedly breaks down  
and the scenes are shuffled  
The actors are always different.

You and I anonymous actors  
one day we will walk in front of the lens

The street fills the room  
Cloudy waters flow  
in aquarium-like mirrors.

We turn on the lights.  
The room vanishes through the mirrors

In plain sight my reflector-words  
project onto your eyes  
a sentimental film.

--Vera Jones, traductora

Apéndice B: Traducción de “Domingo”

Sunday

The window yawns

in the background

tired of always

seeing the same landscape

No one dares touch

the level of the soul.

In the city

the film reel

unrolls its narrative.

Enough already

enough already

enough already

Film for the shop clerks

and the women porters.

The week

sings its refrain

The lake of memory

brims with sighs

A gramophone snores

Sunday

Sunday

Sunday.

--Vera Jones, traductora