

REAL ACADEMIA
DE
CÓRDOBA

COLECCIÓN
JOSÉ MANUEL
CAMACHO PADILLA

II

EN TORNO A LA MUJER:
ESTUDIOS LITERARIOS

M. GAHETE
JURADO
Coordinador



2023

EN TORNO A LA MUJER: ESTUDIOS LITERARIOS



MANUEL GAHETE JURADO
Coordinador

REAL ACADEMIA
DE CIENCIAS, BELLAS LETRAS Y NOBLES ARTES DE
CÓRDOBA

2023

Manuel Gahete Jurado
(Coordinador)

**EN TORNO A LA MUJER:
ESTUDIOS LITERARIOS**

Real Academia de Córdoba
Excma. Diputación Provincial de Córdoba
Córdoba, 2023

EN TORNO A LA MUJER: ESTUDIOS LITERARIOS
(Colección *José Manuel Camacho Padilla II*)

Coordinador científico y editorial:
Manuel Gahete Jurado, académico numerario

Portada: Retrato de D^a Emilia Pardo Bazán

© De esta edición: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba

© Los autores del libro

ISBN: 978-84-127942-2-9
Dep. Legal: CO 2196-2023

Impreso en Litopress. Edicioneslitopress.com. Córdoba

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Servicio de Publicaciones de la Real Academia de Córdoba.

**RASGOS PICTÓRICOS CUBISTAS EN
DOS POETAS ALREDEDOR DEL 27:
CONCHA MÉNDEZ Y LUCÍA SÁNCHEZ SAORNIL***

M^a Ángeles Hermosilla Álvarez
Académica correspondiente

Resumen

Entre los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX que, contradiciendo la teoría de G. E. Lessing, aportaron una fructífera interacción entre las artes, destaca el cubismo. Aunque poco estudiado en poesía, pretendía construir un orden nuevo y autónomo con la yuxtaposición de imágenes de diversa procedencia. Se trata de una poética que conviene bien a la «escritura femenina», en el sentido del feminismo francés de la diferencia, y que practicaron Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil, poetisas contemporáneas del grupo del 27, en cada una de las cuales, sobre principios estéticos comunes, se observan, a tenor del análisis de sus textos, características propias.

Palabras clave: Poesía cubista, Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil, mujeres poetisas del 27, «escritura femenina»

Abstract

One of many avant-garde movements of the early 20th century, and at odds with G.E. Lessing's theory, Cubism stood out for its prolific interaction across different art forms. Although often overlooked in poetry, it aimed to forge a new and autonomous order through the juxta-

* Una primera versión de este texto fue leída el 19 de mayo de 2022, en la Jornada que, con el título *Escritoras en la España de los años veinte*, conmemoró el I centenario del *Boletín de la Real Academia de Córdoba* en el edificio Pedro López de Alba de la Universidad de Córdoba.

position of images of different origin. It is an Art of poetry well suited to «female writing», defined as the French feminist meaning of difference, as practiced by Concha Méndez and Lucía Sánchez Saornil, both women poets from the Generation of 27. The analysis of their text denotes in each of them individual features against a backdrop of shared aesthetic principles.

Keywords: Cubist poetry, Concha Méndez, Lucía Sánchez Saornil, Generation of 27 female poets, «women's writing»

1. Preliminares

Hablar de la poesía vanguardista de mujeres supone referirnos a una escritura que podríamos denominar «femenina», en el sentido de Hélène Cixous¹, que no alude a la firma de un autor o una autora, sino al estilo. En la órbita de la escritura como *différance* de Derrida, para la feminista francesa, los textos femeninos exploran la diferencia y combaten el sistema falocéntrico y binario dominante y practican una escritura más abierta. Al mismo tiempo, al igual que Derrida llevaba a cabo la deconstrucción de la dicotomía habla y escritura, en una actitud ya feminista², en la «escritura femenina» voz y texto aparecen fundidos³.

De modo análogo se expresa otra teórica del feminismo francés de la diferencia, Julia Kristeva⁴, quien sostiene que la «escritura femenina», al quebrar las reglas sintácticas, lucha contra el orden hegemónico del canon literario como practicaran los poetas vanguardistas desde Mallarmé en *Un coup de dés*.

Así pues, en el caso de las autoras que analizaremos, la poesía cruza la frontera entre las artes y, rompiendo la dicotomía académica es-

¹ CIXOUS, Hélène: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 61.

² BENNINGTON, Geoffrey y DERRIDA, Jacques: *Jacques Derrida*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 236.

³ MOI, Toril: *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 123.

⁴ KRISTEVA, Julia: *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, pp. 274-284.

tablecida por Lessing en 1766⁵, encuentra un camino que transita entre dos códigos y permite a las escritoras una expresión más allá de los cauces tradicionales donde ellas parecen hablar, como afirma Sidonie Smith⁶ basándose en Cixous, una lengua extranjera. En este sentido, los textos de Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil son una buena muestra, a pesar de la marginalidad que sufrieron esas poetisas del 27 frente a sus compañeros de generación.

En realidad, si bien la tradición platónica diferenció lo sensible de lo inteligible, el lema horaciano *ut pictura poesis* prevaleció durante siglos hasta que, en el XVIII, la postura de Lessing, contraria a la unión de las artes visuales y verbales, cobró fuerza y la Academia estudió disociados los aspectos pictóricos y literarios, que no aparecían tan separados en el impulso creador de los artistas.

Esta orientación híbrida que inspira la creación de algunos pintores y poetisas ha sido avalada, desde el polo de la crítica, por la hermenéutica moderna. Así, Wolfgang Iser, influido por la fenomenología de Husserl y por la Gestalt, cuestiona el estatismo estructuralista basado en una serie de dicotomías y defiende que el texto escrito y el visual se rigen por reglas de interpretación similares, según mostramos en otro trabajo⁷. Es una idea a la que se refiere Ricoeur en *La metáfora viva*⁸ y que puede observarse en las creaciones de los vanguardistas, tanto pictóricas -la letra aparece en el cuadro- como literarias, cuyas composiciones quiebran la dualidad de la voz y la letra, de lo legible y lo perceptible, para apostar por la analogía, en aras de una renovada expresión en el arte y la lírica.

2. La interrelación pictórica y literaria en el cubismo

Con el inicio del siglo XX, los movimientos de vanguardia, entre los que, en estos años, sobresale el cubismo, contradiciendo las tesis

⁵ LESSING, Gotthold Ephraim: *Laocoonte: ensayo sobre los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona, Herder, 2014.

⁶ SMITH, Sidonie: «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres». *Suplementos Anthropos* 29 (1991), p. 93-105.

⁷ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Procedimientos visuales en la teoría hermenéutica de Wolfgang Iser», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 25 (2011), pp. 21-31.

⁸ RICOEUR, Paul: *La metáfora viva*, Paris, Seuil, 1975, pp. 269-270.

de Lessing, aportaron un intercambio extraordinariamente fecundo entre las distintas artes. Así, los pintores encabezados por Picasso, Braque y Juan Gris, fue definieron su arte ya en 1912 como el retorno «a una concepción de estilo a través de una visión más subjetiva de la naturaleza»⁹. Así, las figuras, siguiendo el ejemplo de Cézanne, aparecían distorsionadas, como si el pintor se hubiera movido alrededor del motivo, reuniendo información desde varios puntos de vista. Este abandono de un sistema de perspectiva vigente desde el Renacimiento en la pintura occidental marcaba, como afirma Golding en su relevante monografía¹⁰, el inicio de una nueva era en la historia del arte. Al mismo tiempo los trabajos de Apollinaire y Raynal hacían hincapié en que la pintura debía convertirse en una actividad intelectual y los artistas debían pintar el mundo no como se veía, sino como sabían que era¹¹, una concepción del arte influida por el pensamiento de Bergson y, sobre todo, por la fenomenología de Husserl¹². Se trata, en definitiva, de «un arte eminentemente plástico, mas no un arte de reproducción y de interpretación, sino de creación», según precisó en 1920 un crítico español¹³. Este rechazo a la concepción mimética del arte conduce a la construcción de un nuevo orden válido por sí mismo en el que la yuxtaposición de imágenes construidas con elementos dispares, la utilización del *collage* y la ausencia de perspectiva convierten, sobre todo en el cubismo sintético, el cuadro en un verdadero objeto¹⁴.

En ese momento, una concepción estética similar se manifiesta en el campo literario, en el que, depurado lo anecdótico y lo sentimental, se rechaza la plasmación de la realidad y se apuesta, merced al poder de la imagen, por la creación de un mundo autónomo dotado de arquitectura propia.

⁹ GOLDING, John: *El cubismo. Una historia y un análisis (1907-1914)* (1968), Madrid, Alianza Forma, 1993, p. 32.

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 37. Vid. Asimismo GUINEY, Mortimer, *Cubisme et littérature*, Genève, Georg, 1966, pp. 14 y 72.

¹² DE MICHELI, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (1959), Madrid, Alianza Forma, 1988, p. 211.

¹³ GÓMEZ CARRILLO, Enrique: «El cubismo y su estética». En DE COSTA, René (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975, p. 126.

¹⁴ DE MICHELI, Mario: *op. cit.*, pp. 213-215.

El ritmo ya no se consigue gracias a la medida de los versos, sino a las relaciones de cada elemento con el resto de la estructura y por la nueva disposición tipográfica del poema, que permite, antes de su lectura, ser contemplado en su conjunto, continuando así el camino iniciado por Mallarmé en 1897, como ya señaló en 1919 Cansinos-Assens en el cubismo hispano¹⁵. Este antecedente ha llevado a algunos críticos a situar en la poesía los primeros hallazgos definidores del cubismo¹⁶. En cualquier caso, lo que desde el principio quedó patente fue la relación entre el creacionismo literario y la estética cubista¹⁷ y la vinculación que a principios del siglo pasado mantuvieron pintores y poetas.

Ahora bien, a pesar de tratarse del mismo credo estético –rechazo del realismo mimético, abandono de la perspectiva renacentista, simultaneísmo, yuxtaposición de diferentes imágenes del mismo objeto, intelectualismo, etc.– con dos vertientes, pictórica y literaria, la aplicación del término *cubismo* a la literatura ha sido siempre hecha, como constató Guillermo de Torre¹⁸, de un modo «aproximativo, late-

¹⁵ CANSINOS- ASSENS, Rafael: «La nueva lírica (*Horizon Carré, Poemas árticos, Ecuatorial*)». En DE COSTA (ed.), *op. cit.*, p. 270. Vid. también PIZARRO, Ana, «El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes». En DE COSTA, René (ed.), *op. cit.*, p. 232 y BLANCH, Antonio, «La estética del cubismo y la poesía pura española». En *La poesía pura española*, Madrid, Gredos, 1976, pp. 230-233.

¹⁶ Uno de los primeros en apuntarlo fue Daniel-Henry Kahnweiler, pero también lo reconoce el futurista Severini: FAUCHEREAU, Serge: *Avant-gardes du XX^e siècle. Arts & Littérature. 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010, pp. 104-105. Por su parte, Reverdy llegó a considerar consustancial a la poesía la dimensión conceptual que caracteriza al cubismo: HADERMANN, Paul: «La conscience des analogies». En WEISGERBER, Jean (ed.): *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 322. Vid. asimismo ARENAS, Braulio: «Vicente Huidobro y el creacionismo». En DE COSTA, René (ed.), *op. cit.*, p. 188 y ORLANDI, Germana, «Cubismo letterario». En JANNINI, Pasquale Aniel y BERTOZZI, Gabriel-Aldo (coords.): *Letteratura Francese Contemporanea. Le correnti d'avanguardia*, vol. I, Roma, Lucarini editore, 1982, p. 68.

¹⁷ Esta relación fue tratada por DE TORRE, Guillermo en *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral, 1962; BUSTO OGDEN, Estrella: *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983 y BENKO, Susana: *Vicente Huidobro y el cubismo*, Venezuela, Monte Ávila editores, Banco Provincial de Venezuela, México; Fondo de Cultura Económica, 1993.

¹⁸ DE TORRE, Guillermo: *Historia de las literaturas de vanguardia* (1925), I, Madrid: Guadarrama, 1971, p. 229. Sobre esta cuestión *vid.* también «Y-a-t-il une litté-

ral» y tal designación, en cambio, aparece referida, de modo nítido y riguroso, a las artes plásticas. Sin embargo, hay suficientes razones para hablar de cubismo en el caso de los escritores que, con el influjo también del Futurismo de Marinetti, a principios del siglo XX, mantuvieron en París una fecunda interacción con los pintores¹⁹ y en cuya obra podrían extraerse conclusiones para fijar los caracteres identificadores del cubismo literario. Esta tarea fue apuntada desde el principio por G. de Torre²⁰, pero, aunque la bibliografía aparecida después²¹ ofrece algunos sugerentes acercamientos parciales²², aún no contamos

ature cubiste?», débat au Centre Georges Pompidou, 24 nov. 1980. En BREUNING, L. C. y DÉCAUDIN, Michel *et alii*, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 6: spécial Guillaume Apollinaire, Centre Pompidou, 1981, pp. 125-141, donde la denominación no está exenta de polémica, y DÉCAUDIN, Michel, HUBERT, Etienne-Alain: «Petit historique d'une appellation: cubisme littéraire», *Europe*, 638-639 (1982), pp. 7-25. En realidad, aunque cada arte posee sus propios medios de expresión, existe en el ambiente una serie de signos comunes, *cfr.* HUYGHE, René: *Les signes du temps et l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1985.

¹⁹ DE TORRE, Guillermo: *Historia de las literaturas...*, *op. cit.*, pp. 235-236; HADERMANN, Paul: «Cubistes et poètes à Paris» y «La conscience des analogies». En WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 313-318 y 318-325 respectivamente; y, sobre todo, GEINOZ, Philippe: *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme. Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014. Para la relación del padre del cubismo y del iniciador de la poesía bajo el influjo de esta corriente, *vid.* LLORENS SERRA, Tomàs: *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*, Pamplona, EUNSA, 2001.

²⁰ DE TORRE, Guillermo: *Historia de las literaturas...*, *op. cit.*, pág. 236. Solo este autor (*cfr.* Apollinaire y las teorías del cubismo, Barcelona - Buenos Aires, Edhasa, 1967) y algún otro como COLVILE, Georgiana M. M. (*Vers un langage des arts autour des années vingt*, Paris, Klincksieck, 1977) habían reparado en esta cuestión.

²¹ *Cfr.* una exhaustiva lista bibliográfica sobre cubismo y literatura, especialmente en el ámbito anglosajón, en VIDAL CLARAMONTE, M^a Carmen África: *Arte y literatura. Interrelaciones entre la pintura y la literatura del siglo XX*, Madrid, Palas Atenea, 1992, pp. 111-131; para el caso francófono *vid.* WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. I, pp. 311-312 y FAUCHEREAU, Serge, *op. cit.*, pp. 91-130. En español hallamos libros como el de BUSTO OGDEN, Estrella, *op. cit.* y BENKO, Susana, *op. cit.* El cubismo en lengua inglesa es estudiado por VAUGHT BROGAN, Jacqueline: *Part of the climate. American Cubist Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1991.

²² *Vid.* el iluminador trabajo de HADERMANN, Paul: «Cubisme». En WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. II, pp. 944-963. *Cfr.* asimismo GUINEY, Mortimer, *op. cit.*; MARCH, Kathleen N.: «Creacionismo y cubismo: el ejemplo de Gerardo Diego», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, 4 (1982), pp. 27-39; BUSTO OGDEN, Estrella, *op. cit.*, pp. 95 y ss; HERMOSILLA ÁLVA-

con un trabajo de conjunto que analice sobre los textos cómo se ha llevado a cabo la transposición al lenguaje literario de aquellos procedimientos caracterizados como cubistas, quizás porque en la literatura de vanguardia no se han analizado los distintos movimientos que la integran tan detalladamente como en el arte. No es una tarea fácil, ya que, según mostramos en la poesía francesa cubista²³, cada corriente presenta manifestaciones diversas. Pero tampoco se da una homogeneidad en la pintura²⁴. Concretamente en el cubismo, la crítica ha distinguido las siguientes fases: de simplificación y distorsión –en el cubismo analítico, donde se opera por facetación–, de análisis y de síntesis²⁵ –en el cubismo sintético, que prescinde de lo anecdótico, da lugar, en Juan Gris, a las «rimas»²⁶, y usa el *collage*– e incluso un mo-

REZ, M^a Ángeles: «La poésie cubiste de Gerardo Diego: un exemple». En PRUDON, Montserrat (ed.): *Peinture et écriture*, Paris, La Différence/Unesco, 1996, pp. 163-172; HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «La transcription de la simultanéité spatiale dans la poésie cubiste de Gerardo Diego». En PRUDON, Montserrat (ed.): *Peinture et écriture. Frontières éclatées*, Paris, La Différence/Unesco, 2000, pp. 179-193; LLORENS SERRA, Tomàs, *op. cit.*, pp. 179-193; PUFF, Jean-François: «De la reliure. Sur “Carrés” de Pierre Reverdy», *Formules*, 9 (2005), pp. 291-313; KRASICKA, Natalia: «Apollinaire devant Picasso et le cubisme», https://www.academia.edu/6692989/Apollinaire_devant_Picasso_et_le_cubisme (consultado el 4/06/2018); SARANGI, Dhir: «Cubisme et littérature: une étude de *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire», https://www.academia.edu/20329373/Cubisme_et_littérature_une_étude_de_Calligrammes_de_Guillaume_Apollinaire (consultado el 31/05/2020); HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Espacios y estéticas transfronterizos: el cubismo en la poesía española». En Guyard, Émilie et Mékouar-Hertzberg, Nadia (dirs.): *Frontières dans le monde ibérique et ibéro-américain. Une approche plurielle*, Bruxelles, Peter Lang 2022, pp. 261-286; o la monografía de CHOL, Isabelle: *Pierre Reverdy. Poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006.

²³ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Cubismo y literatura: variaciones en la poesía francesa de vanguardia», *Cuadernos de Filología francesa*, 28 (2017), pp. 251-270.

²⁴ *Vid.* la variedad y expansión del movimiento cubista en CARABIAS ÁLVARO, Alicia (coord.), *Colección cubista de Telefónica*, Madrid, Fundación Telefónica, 2012.

²⁵ Clasificación establecida por Carl Einstein en 1929. *Cfr.* GOLDING, John, *op. cit.*, p. 115, que estudia pormenorizadamente las distintas etapas del cubismo.

²⁶ Verdaderas metáforas plásticas que revelan un parentesco oculto al mostrar la semejanza de dos objetos en apariencia diferentes. *Vid.* KAHNWEILER, Daniel-Henry: *Juan Gris. Sa vie, son oeuvre, ses écrits* (1946), Paris, Gallimard (folio essais), 1990, p. 248.

mento de creaciones más personales²⁷, como el cubismo órfico de Sonia Delaunay²⁸ –y de su marido Robert–, que, al contrario del estatismo de los anteriores, introduce la sensación de movimiento de los futuristas. Además, no hay que olvidar, superando fronteras geográficas y formales, el cubofuturismo de Malevich, Goncharoova, Popova, Larionov y otros artistas rusos.

Pues bien, del mismo modo, en la literatura, el cubismo, aunque con unos rasgos generales comunes, señalados más arriba, se refleja de manera distinta en los textos de las poetisas españolas que siguen esta estética, como veremos seguidamente.

2.1. *La poesía cubista española*

La literatura de vanguardia en España ha recibido, con carácter general, el nombre de ultraísmo, que, a juicio de Gloria Videla²⁹, más que una escuela, fue un movimiento de superación de la lírica vigente seguidor del creacionismo de Huidobro³⁰, si bien Guillermo de Torre no consideraba que fuera una derivación de este, señala en el prólogo de su libro José Luis Calvo³¹, sino una red de «ismos» que un análisis comparatista interartístico como el que ofrece Darío Villanueva para *Poeta en Nueva York*³², tendría que deslindar en sus diferentes tendencias: futurista, cubista, expresionista o surrealista, la más conocida y con la que frecuentemente se ha identificado la literatura vanguardista española³³.

²⁷ Para la pintura de este período *vid.* GOLDING, John, *op. cit.*, pp. 135-170.

²⁸ *Vid.* un análisis de esta obra simultánea, compuesta por la pintura órfica y el poeta Cendrars, en HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Cubismo y literatura...», *cit.*, pp. 256-259.

²⁹ VIDELA, Gloria: *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1963, p. 89.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ *Vid.* DE TORRE, Guillermo: *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), Pamplona, Ugoiti editores, p. XXVI.

³² VILLANUEVA, Darío: *Imágenes de la ciudad. Poesía y cine, de Whitman a Lorca*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad (Cátedra Miguel Delibes), pp. 217-262.

³³ Así, VILLANUEVA, Darío (*ibid.*, p. 223) lleva a cabo una reinterpretación expresionista de *Poeta en Nueva York*, cuando la crítica lo había considerado deudor del surrealismo. Una muestra de que esta estética sigue siendo la más estudiada es la

Por lo que se refiere al cubismo literario, desde el primer momento se manifiesta la técnica cubo-futurista en nuestro país. Así, uno de los introductores de la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna, acude a la fragmentación y disolución de la realidad para crear otro universo de relaciones³⁴, procedimiento que se ha emparentado con el cubismo³⁵. Pero donde esos principios alcanzan su máxima expresión es en la corriente creacionista, ya sea de raíz hispanoamericana³⁶ o francesa³⁷, lo que ha originado el debate sobre la paternidad –Vicente Huidobro o Pierre Reverdy– del movimiento³⁸.

En cualquier caso, lo que está claro es la vinculación del creacionismo a la pintura cubista³⁹, cuya recepción se hizo efectiva en Gerardo Diego (el poeta cubista español más significativo) gracias a Huidobro. La influencia de este fue decisiva en la trayectoria poética y personal del santanderino y el factor que Diego juzgó determinante en la

publicación, esta vez desde un enfoque interdisciplinar, del libro de OCHENDO MELGAREJO, Francisco Javier: *Salvador Dalí: siete poemas sobre lienzo. Un estudio de las relaciones entre su pintura y su poesía (1923-1950)*, Jaén, Universidad, 2019.

³⁴ Cfr. MARTÍNEZ COLLADO, Ana, en su introducción a la antología de textos de Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 23 y 26 y, sobre el mecanismo de la greguería, SENABRE, Ricardo: «Sobre la técnica de la greguería», *Papeles de Son Armadans*, XLV, 124 (1967), pp. 121-145. Asimismo NICOLÁS, César: *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1988 y su estudio introductorio a la selección de *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

³⁵ DE TORRE, Guillermo: «Picasso y Ramón», *Hispania*, XLV (1962), pp. 597-611.

³⁶ ARENAS, Braulio: «Vicente Huidobro y el creacionismo». En DE COSTA, René, *op. cit.*, p. 181.

³⁷ PIZARRO, Ana: «El creacionismo de Vicente Huidobro y sus orígenes», *ibid.*, pp. 233-234.

³⁸ Cfr. DE TORRE, Guillermo: «La poesía creacionista y la pugna entre sus progenitores», *ibid.*, pp. 129-143 y «La polémica del creacionismo: Huidobro y Reverdy», *ibid.*, pp. 151-165, así como BARJALÍA, Juan Jacobo: «El creacionismo en Huidobro y Reverdy», *ibid.*, pp. 145-149.

³⁹ Vid. el prólogo de José Luis Calvo al estudio de DE TORRE, Guillermo *Literaturas europeas de vanguardia, cit.*, XXV (nota). También DEL VILLAR, Arturo: «Gerardo Diego, poeta creacionista», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 361-362 (1980), p. 163.

gestación de la poesía creacionista fue el cubismo sintético de Juan Gris⁴⁰.

En 1924 Gris pronuncia una conferencia en la Sorbona de París en la que afirmaba que su obra obedecía a un arte de síntesis, deductivo y dotado de una dimensión humana. Este ideario estético, como ha señalado uno de los estudiosos de Diego⁴¹, coincide con los presupuestos teóricos de la poesía dieguina, entre los que podemos destacar el concepto de «imagen múltiple»⁴², aquella que, equivalente al arte de síntesis, «se presta a varias interpretaciones»⁴³.

Siguiendo a Reverdy, que concede especial relevancia a la imagen, cuyo concepto no nace de una comparación, sino de dos realidades alejadas⁴⁴, Diego expone su idea de este recurso estilístico⁴⁵ en «Posibilidades creacionistas»⁴⁶, basada en una gradación —«imagen simple», «doble», «triple» «múltiple»— que revela una poesía no descriptiva, sino constructiva —el placer de crear— y la liberación de la imagen, en consonancia con «las palabras en libertad» de Marinetti, cuya introducción en España se debió a Ramón Gómez de la Serna⁴⁷.

⁴⁰ DIEGO, Gerardo: «Poesía y creacionismo de Vicente Huidobro». En DE COSTA, René (ed.), *op.cit.*, p. 220.

⁴¹ BERNAL, José Luis: «Creacionismo y neogongorismo en la poesía 'Adrede' de Gerardo Diego». En Bernal, José Luis (ed.): *Gerardo Diego y la vanguardia hispánica*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1993, p. 53.

⁴² DIEGO, Gerardo, nota introductoria a *Imagen múltiple, Poesía de creación*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 45

⁴³ DE COSTA, René: «Posibilidades creacionistas: Gerardo Diego». En Bernal, José Luis (ed.), *op. cit.*, p. 18. Sobre la imagen creacionista *vid.*, además, AULLÓN DE HARO, Pedro: «La teoría poética del creacionismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 427 (1986), pp. 47-73, especialmente pp. 67-68.

⁴⁴ REVERDY, Pierre: «L'image», *Nord-Sud*, 13 (1918).

⁴⁵ *Vid.* FERNÁNDEZ, Lidio: «L'image créationniste de Gerardo Diego». En SALAÜN, Serge (ed.), *Les avant-gardes poétiques espagnoles. Pratiques textuelles*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 35-37.

⁴⁶ DIEGO, Gerardo, «Posibilidades creacionistas», *Cervantes*, Madrid (1919), pp. 23-28.

⁴⁷ Recordemos que Ramón, en 1909, el mismo año de la proclama futurista en *Le Figaro* de París, tradujo, en el número 6 de la revista que dirigía, *Prometeo*, la «Fundación y manifiesto del Futurismo».

Pero la noción que conviene resaltar es la de «imagen múltiple», que también es paralela a la «analogía» marinettiana⁴⁸, de lo que deriva el concepto futurista de simultaneidad. Por ello se ha llegado a pensar que este movimiento es el que abre el camino a una forma de ver basada en la captación instantánea⁴⁹. Sin embargo, la simultaneidad futurista, como vimos anteriormente en algunas obras pictóricas, es dinámica y la cubista de carácter estático⁵⁰. Además, en el cubismo sintético (el Diego: de *Imagen* y *Manual de espumas*), los elementos de la nueva obra se presentan, merced a la técnica del *collage*, yuxtapuestos en un espacio vertical, casi plano⁵¹, lo que lo convierte más específicamente en un arte de montaje.

2.2. Dos poetas cubistas del 27:

Concha Méndez y Lucía Sánchez Saornil

Por lo que se refiere a las autoras, desarrollaron una producción literaria, publicada en las revistas de vanguardia del momento, a veces (como en el caso de Lucía Sánchez Saornil) con pseudónimo masculino: Luciano de San-Saor. Sin embargo, algunas no olvidaron que su voz emanaba de un cuerpo sexuado de mujer, que se convierte en el propio texto. Veámoslo en el texto «Nadadora» de Concha Méndez, que transcribimos seguidamente:

Mis brazos:
los remos

La quilla:
mi cuerpo.

Timón:
mi pensamiento.

⁴⁸ AULLÓN DE HARO, Pedro: «La teoría poética vanguardista: el creacionismo». En PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*, Málaga, Analecta Malacitana, 2000, p. 216.

⁴⁹ VERHESEN, Fernand: «La poésie». En Weisgerber, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 806.

⁵⁰ HADERMANN, Jean, «Cubisme». En WEISGERBER, Jean (ed.), *op. cit.*, vol. II, p. 945.

⁵¹ DE MICHELI, Mario, *op. cit.*, pp. 213-215.

(Si fuera sirena,
mis cantos
serían mis versos.)⁵²

La técnica cubista del poema se advierte en la yuxtaposición de enunciados unimembres que logran impresionantes imágenes plásticas en un estilo nominal que, como quería el cubismo sintético de Juan Gris y de Pierre Reverdy, cuya poesía cubista, como mostré en otro lugar, se caracteriza por el uso del sustantivo⁵³, recoge lo esencial y prescinde de lo anecdótico. En esta composición, el cuerpo-barco lírico de la poeta es un homenaje a la mujer dinámica, deportista y al mismo tiempo a la mujer liberada, que se guía por el timón de su propio pensamiento.

En el siguiente poema, «Automóvil», Concha canta a las máquinas y la velocidad, como quería el futurismo:

Una cantata
de bocina.

Gusano de luz
por la calle sombría.

Los ojos relucientes
bajo la noche fría.

Reptil de la ciudad
que raudo se desliza.⁵⁴

A través de sucesivas imágenes en torno a la imagen central del automóvil, se crea, como en el cubismo, una realidad nueva, que se zoomorfiza, gracias a las metáforas («gusano de luz» y «reptil de la ciudad», dos elementos distintos, pero, equivalentes a las «rimas» de

⁵² MÉNDEZ, Concha: «Nadadora». En MERLO, Pepa: *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (Vandalia), 2010, p. 144.

⁵³ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles: «Cubismo y literatura...», *cit.*, p. 267.

⁵⁴ MÉNDEZ, Concha: «Automóvil». En MIRÓ, Emilio: *Antología de poetisas del 27*, Madrid, Castalia, 1999, p. 124.

Gris, al mismo tiempo enlazados) y a la metonimia: «una cantata de bocina» y «los ojos relucientes». Esta última recuerda una imagen similar de Huidobro, de *Ecuatorial* («su ojo desnudo / cigarro del horizonte / Danza entre los árboles»)⁵⁵.

Por tanto, futurismo y cubismo se dan cita en el texto: si la metáfora se acerca a los principios futuristas, la metonimia, es propia del lenguaje cubista⁵⁶, en la medida en que el recorte o la fragmentación, al igual que el *collage* establecen una relación de contigüidad entre el elemento creado y el real, con cuyos límites se juega⁵⁷. En todo caso, la dimensión visual y auditiva, en busca del arte total, se interrelacionan.

Es lo que sucede también en «Verbena»:

Desconciertos de luces y sonidos.

Dislocaciones

Danzas de juegos y de ritmos.

Los carruseles giróvaros
entre los aires dormidos
marcando circunferencias
sin compases.

Los tío-vivos.

Y la fiesta de colores
vibrantes y estremecidos,
estremeciendo la noche
rutilante de caminos...

—Para ir a las verbenas
nos prestan alma los niños—. ⁵⁸

⁵⁵HUIDOBRO, Vicente, *Obra completa*, edic. crítica de Cedomil Goic, Madrid, ALLCA XX, Colección Archivos, 2003, p. 493.

⁵⁶BENKO, Susana, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁷*Ibid.*, p. 124.

⁵⁸MÉNDEZ, Concha: «Verbena». En MIRÓ, Emilio, *op. cit.*, pp. 143-144.

El título, frecuente en la vanguardia (Maruja Mallo, Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo), da pie a una escena donde lo popular busca la plasmación cubista a base de la yuxtaposición de imágenes, verdaderas instantáneas casi cinematográficas («Desconcierto de luces y sonidos / Dislocaciones / Danzas de juegos y de ritmos»), cuyo centro es de nuevo la máquina (en este caso, «los tío-vivos»), que tratan de captar la simultaneidad de la escena festiva, una simultaneidad, a juicio de Lessing, propia de las disciplinas del espacio como la pintura, a diferencia de las del tiempo, captado mejor por el discurso verbal, pero donde lo fónico y lo perceptivo aparecen otra vez interconectados.

Similar técnica simultánea observamos en el poema «Nocturno de cristal» de Lucía Sánchez Saornil:

Los cisnes
cobijan la luna bajo sus alas.
¿Quién ha sembrado el fondo negro
con anzuelos de oro?
Las hojas de los árboles
sobre el estanque sueñan
con un viaje a ultramar.
Me ha tentado el suicidio
y al mirarme en el espejo
me ha espantado mi doble
ahogándose en el fondo.⁵⁹

Lo que destaca, especialmente, es la sucesión de imágenes semánticamente inconexas entre sí y desprovistas de referencia objetiva, es decir, la asociación de dos nociones alejadas, según defendía Reverdy, que abriría el camino hacia el surrealismo (manifiesto de A. Breton octubre 1924): «Los cisnes / cobijan la luna bajo sus alas» o «¿Quién ha sembrado el fondo negro / de anzuelos de oro?», mientras que la personificación parece animar el paisaje nocturno: «Las hojas de los árboles / sobre el estanque sueñan / con un viaje a ultramar». Pero enseguida los semas de agua contenidos en «estanque» se concretan

⁵⁹ SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía: «Nocturno de cristal». En MERLO, Pepa Merlo, *op. cit.*, p. 124.

metafóricamente en «el espejo» –un acontecimiento fundacional para el sujeto, según Lacan– que devuelve al yo lírico su propia imagen⁶⁰ con tintes de tragedia: «al mirarme en el espejo / me ha espantado mi doble / ahogándose en el fondo».

La misma estela sigue el poema «Hora», el primero que firma Lucía con su propio nombre, donde se muestra asimismo un entrelazado de imágenes sorprendentes:

La tarde
pegaba su cara a las vidrieras.
Vivíamos un verso antiguo
Desde el fondo del cuarto
el espejo dialogaba con nosotros
Tus palabras se troncharon las alas
contra los cristales
Cambiábamos las manos
como bandejas colmadas
de los frutos nuevos de todas las promesas
Los labios tímidos
apretaban su horca
mientras la tarde
nos volvía la espalda
arrastrando su pena.⁶¹

Más allá del sentimiento de desengaño que rezuman las imágenes, asistimos a la construcción de una realidad nueva y autónoma con elementos inauditos: «Tus palabras se troncharon las alas», «Manos / como bandejas» o «Los labios tímidos / apretaban su horca».

Se trata de una característica que hemos venido señalando en el cubismo, cuya transposición poética encontramos también en este último ejemplo de la misma autora, titulado «Libro»:

⁶⁰ También en esta poeta cuerpo y texto se fusionan. *Cfr.* NAVAS OCAÑA, Isabel: «La reescritura del yo en la poesía de Lucía Sánchez Saornil. Textualizar el cuerpo, corporeizar el texto», *Anales de Literatura Española*, 38 (2023), pp. 181-203.

⁶¹ *Ibid.*, p. 126.

Tren melodioso
que cruza mil paisajes
Forma color música
El tren perfora el tiempo
 agujero de luz
con la aristas de sus hojas claras
Forma color música
El alma viaja
En el reloj
 las horas golondrinas
han plegado las alas.⁶²

Se produce aquí un planteamiento de simultaneidad espacio-temporal, representado, respectivamente, por los «mil paisajes» que pueden recorrerse en la lectura de un libro y por «el tren que perfora el tiempo», a la vez que el estatismo cubista está presente cuando en «el reloj / las horas golondrinas / han plegado las alas», metáfora que recuerda a algunos versos de Gerardo Diego: tren («Yo / ella / como dos / golondrinas / paralelas»)⁶³. Además, al igual que aquel, los versos aquí tienen un ritmo gráfico que reproducen visualmente el movimiento serpenteante del tren con el que empezaba la composición.

3. Conclusiones

El análisis de los textos que, traspasando la frontera de las artes, hemos analizado muestra la variedad con la que la poesía cubista se manifiesta en dos autoras españolas, como sucedía también en las creaciones pictóricas de otros hombres y mujeres vanguardistas. A pesar de poseer en común una serie de rasgos (la transposición de la técnica del cubismo pictórico, pero también la textualización del cuerpo), cada poeta, continuando la práctica de Mallarmé, centrada en la materialidad del lenguaje y no en la representación de la realidad, elige una formulación que va de la influencia del cubismo sintético de Juan Gris, que se plasma en el estilo nominal de Concha Méndez, en

⁶² *Ibid.*, p. 129.

⁶³ DIEGO, Gerardo, *Imagen, cit.*, p. 166.

la que se suma el dinamismo futurista, hasta la simultaneidad específica del cubismo, en la línea de Huidobro, de Lucía Sánchez Saornil.

De este modo, la poesía cubista supone una visión abierta y transfronteriza, cuyas aportaciones, en especial la concepción de la imagen, dejarán huella en los movimientos de vanguardia posteriores, y en cuyos inicios –conviene recordarlo– también las escritoras estuvieron presentes.

Si las instituciones en general se ocupan poco por la difusión de la literatura canónica, reservada casi exclusivamente a los nombres masculinos, es todavía muy largo y proceloso el camino por recorrer para situar en este mismo plano la literatura escrita por mujeres. Cualquier esfuerzo en este sentido siempre será tan justo como necesario. Este es el principal objetivo de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba al compilar esta edición acerca de algunas de las muchas mujeres que fueron obliteradas en el orden canónico; mujeres de singular relevancia cuya reivindicación es inexcusable; mujeres que merecida y paulatinamente van ocupando los lugares que les corresponden en todos los ámbitos de la sociedad y la vida.

Manuel Gahete Jurado
Coordinador

