

## La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay<sup>1</sup>

Maite Méndez Baiges<sup>2</sup>; Inmaculada Hurtado Suárez<sup>3</sup>



Fig. 1. Sonia Delaunay ante la puerta-poema de Maiakowsky, boulevard Malesherbes. Bibliothèque Nationale de France, Fonds Delaunay.

Recibido: 22 de febrero de 2018 / Aceptado: 14 de abril de 2018

**Resumen.** Este artículo presenta un estudio y análisis detallados de los vestidos-poema (*robes-poèmes*) de Sonia Delaunay (1922-1923), un claro ejemplo de creación vanguardista basada en la síntesis de pintura y poesía. Se proporciona una recopilación de estos vestidos poemáticos, así como la transcripción y autoría de los poemas incluidos en ellos. A lo largo del artículo se analizan los vestidos-poema desde una perspectiva de género. Se vinculan, así, a una noción del arte de vanguardia comprometida con la idea de la fusión de arte y praxis vital; y se calibra, en consecuencia,

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto I+D de excelencia “Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas. Recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género”, HAR2016-75662-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

<sup>2</sup> Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte  
mendez@uma.es  
Código ORCID: 0000-0002-0762-7004

<sup>3</sup> Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte  
avalon2103@gmail.com  
Código ORCID: 0000-0002-5333-7358

el papel desempeñado en este terreno por las artistas de las vanguardias históricas frente al de sus compañeros de filas masculinos.

**Palabras clave:** Sonia Delaunay; Arte de vanguardia; Simultaneísmo; *Robe-poèmes*; Imagen & Palabra; Arte & Género.

## [en] Text&Image in the Avant-garde Art: the Dress-poems by Sonia Delaunay

**Abstract.** This article presents a detailed study and analysis of the dress-poems (*robes-poèmes*) by Sonia Delaunay (1922-1923), a clear example of avant-garde creation based on the synthesis of painting and poetry. We procure a detailed compilation of these dress-poems, as well as the transcription and authorship of the poems included in them. Throughout the article the dress-poems are analyzed from a gender perspective. They are linked, thus, to a notion of avant-garde art committed to the idea of the fusion of art and vital praxis; and, consequently, the role played in this field by the women artists of the avant-gardes is compared to that played by their male colleagues.

**Keywords:** Sonia Delaunay; Avantgarde Art; Simultaneism; *Robe-poèmes*; Word & Image; Art & Gender

**Sumario.** 1. Introducción. 2. El entrecruzamiento de la pintura simultaneísta con la poesía. 3. Los vestidos poema de Sonia Delaunay. 3.1. *Robes-poèmes* y *robes à poème*. 3.2. Transcripciones y atribuciones de los vestidos-poema. / Los vestidos-poema y la noción ampliada de arte como cuestión de género

**Cómo citar:** Méndez Baiges, M., Hurtado Suárez, I. (2018) La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay, en *Anales de Historia del Arte* nº 28 (2018), 201-224.

*Siempre he preferido trabajar con y para los poetas [...]  
En el fondo, siento que solo los poetas me comprenden,  
comprenden lo que he querido hacer.  
Mi delirio es querer que todo el mundo sea poeta.*

Sonia Delaunay, *Nous irons jusqu'au soleil*

## 1. Introducción

En 1922, en París, alentada por escritores como Tristan Tzara y Philippe Soupault, la pintora simultaneísta Sonia Delaunay (Hraditzk, Ucrania-Rusia, 14 de noviembre de 1885-París, 5 de diciembre de 1979) empieza a diseñar vestidos-poema (*robes-poèmes*, o “trajes poemáticos”, según la terminología de Gómez de la Serna), un tipo de atuendo surcado por las palabras de los versos que le proporcionaban sus amigos poetas. Se trata, por lo tanto, de una prenda de vestir, pero que también se puede leer. Es un ejemplo privilegiado de la alianza entre imagen y palabra que perseguían las vanguardias históricas, así como de la am-

bición no menos vanguardista de unir obra de arte y praxis vital: “Si la pintura ha entrado en la vida, es porque las mujeres la llevaban sobre sí mismas”, declararía la propia artista<sup>4</sup>.

Sonia Delaunay había vuelto a París el año anterior, en 1921, después de haber pasado los años de la Primera Guerra Mundial con su marido, el también pintor abstracto Robert Delaunay, en España y Portugal. Esos años ibéricos habían sido decisivos para que la artista orientase su trabajo pictórico simultaneísta hacia el diseño, sobre todo debido a que en 1917, a raíz de la Revolución de Octubre, dejó de recibir las rentas provenientes de su país natal. En sus memorias cuenta que se enteró de la victoria de la revolución en las Ramblas, y que si bien eso supuso su ruina económica, la esperanza del pueblo ruso llenó a la pareja de alegría. También apuntaba que ese acontecimiento puso fin a sus «vacaciones portuguesas», y les indujo a «retomar el contacto con la sociedad e intentar aplicar nuestros descubrimientos al arte decorativo»<sup>5</sup>. Y, en efecto, en Madrid abrió «Casa Sonia» en la calle Columela n.º 2 (que, al parecer, tuvo sucursales en Bilbao, Barcelona y San Sebastián). Al tiempo que confeccionaba ropa para la alta burguesía y la aristocracia española (de la que no dejaban de dar cuenta los periódicos y revistas de la época), hacía los diseños de vestuario del Ballet Cleopatra para Diaghilev o decoraba el teatro Petit Casino de Madrid, Sonia Delaunay mantenía una estrecha relación con literatos pertenecientes a los círculos vanguardistas del momento como Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre. De hecho, todos ellos se referirán en sus escritos a sus vestidos-poema. En referencia a su trabajo en diseño de interiores y de moda para las clases altas españolas, Ramón dirá no sin ironía: «El arte de Sonia Delaunay es un arte convincente de los renovadores y de los más modernos, y así los conservadores y los carlistas la han hecho decorar sus interiores, desde el Marqués de Valdeiglesias hasta el marqués de Cerralbo»<sup>6</sup>. En la autobiografía de Sonia hay una frase que bien podría constituir una réplica a la *boutade* ramoniana: «¿Por qué la burguesía no podría albergar el placer de habitar una mansión propia de un poeta?»<sup>7</sup>. En todo caso, es importante retener estos dos datos como antecedentes de los vestidos-poema: la intensa relación e interés de Sonia Delaunay por la poesía de vanguardia<sup>8</sup> y la aplicación de sus experimentos pictóricos a diversos campos del diseño o de las artes decorativas.

---

<sup>4</sup> Citado en VV.AA. (1977). *La rencontre Sonia Delaunay y Tristan Tzara*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, abril-junio, s.p.

<sup>5</sup> Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont, 77.

<sup>6</sup> Cit. en Bonet, J.M. (1982). Los Delaunay y sus amigos españoles. En VV.AA., *Robert y Sonia Delaunay* (s.p.), Madrid: Fundación Juan March.

<sup>7</sup> Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont, 80.

<sup>8</sup> La relación de los Delaunay con escritores españoles y portugueses aparece detallada en Bonet, J.M. (1982). Los Delaunay y sus amigos españoles. En VV.AA., *Robert y Sonia Delaunay* (s.p.). Madrid: Fundación Juan March. La estancia ibérica del matrimonio ha sido estudiada por Weelen, G. (1962). Los Delaunay en España. *Goya*, 48, 420-429; Alarcó, P. (2002). Periplo de Robert y Sonia Delaunay por España y Portugal: 1914-21. En VV.AA., *Robert y Sonia Delaunay 1905-1941* (pp. 177-187). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza; y, más recientemente, por Ruiz del Árbol, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, diseño, moda* (pp. 56-119). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.

## 2. El entrecruzamiento de la pintura simultaneísta con la poesía

Antes de la I Guerra Mundial, en París, la pintura de Sonia Delaunay ya había enlaidado relaciones con la poesía o la palabra escrita. De hecho, el Simultaneísmo (o Cubismo Órfico, como prefería llamarlo Apollinaire) es una derivación del Cubismo que no solo se interesa por aquello que este movimiento había obviado en su fase más temprana, el color y la luz<sup>9</sup>, hasta llegar a la abstracción, sino que toma de este movimiento una de sus innovaciones capitales: la incorporación de letras al lienzo. Así, Delaunay estaba acostumbrada, antes del diseño del primer vestido-poema, a combinar palabras y formas coloreadas sobre la superficie pictórica, dando lugar a un conglomerado unitario que no es enteramente literario ni enteramente visual, sino la síntesis de ambos. Síntesis se convertirá en el seno del Cubismo en una de las palabras clave para describir las ambiciones de la creatividad. Así, antes de que los vestidos poemáticos vieran la luz, Sonia Delaunay ya había producido obras de carácter lingüístico-visual, en las que las letras adquirían el aspecto de formas coloreadas abstractas. El fruto más célebre de esta síntesis es un libro desplegable de un par de metros de altura que simultanea el texto de Cendrars con los colores de Sonia Delaunay, *La prosa del transiberiano y la pequeña Juana de Francia* (1913). El Cubismo había descubierto en las letras incorporadas al lienzo dos vectores casi contradictorios pero igualmente prolíficos como refuerzo de la autonomía pictórica, esto es, de la «pintura inobjetiva»: por un lado el que veía en las letras formas planas en amistosa complicidad con los principios fundamentales de la abstracción; y, por otro, el que las concebía como realidades en sí mismas incorporadas al lienzo. Jacques Damase consideraba la síntesis creada por Sonia Delaunay como algo que, desafortunadamente, no supieron hacer otros abstractos, reconociendo que había ido más lejos que sus colegas<sup>10</sup>. Y es que la intimidad entre el lenguaje verbal y el visual siempre fue de máxima importancia para esta pintora, que, más tarde, en 1958, llegaría a declarar: «El teatro del color debería componerse como un verso de Mallarmé, como una página de Joyce: yuxtaposición perfecta y pura, encadenamientos exactos, cada elemento dosificado en su justo peso con absoluto rigor. La belleza reside en el poder de sugestión que permite la participación del espectador»<sup>11</sup>.

Y es que ni el Cubismo ni sus derivados abstractos habían llegado a la conjunción de poesía y pintura que experimentará la obra de Sonia Delaunay. Guillermo de Torre llegará a afirmar que la artista creaba sus objetos, sus vestidos, sus sombreros o sus muebles tal y como crearía un poema, como una obra de arte viva y parlante<sup>12</sup>. Por otra parte, antes de la guerra también había diseñado para sí misma trajes simultáneos con los que asistió a distintas veladas y bailes, y que inspiraron en el propio Cendrars el texto *Sur la robe elle a un corps*. No se trata aún de vestidos-poema en el sentido estricto, es decir, de trajes en cuya superficie se estampan o bordan versos, pero, como enseguida veremos, son también una forma de síntesis de arte y poesía.

<sup>9</sup> Juan Manuel Bonet apunta que Robert Delaunay era el nombre que sonaba en ese momento, y en diferentes países de Europa, como alternativa para la crisis que sufría el Cubismo; Bonet, J.M. (1982). Los Delaunay y sus amigos españoles. En VV.AA., *Robert y Sonia Delaunay* (s.p.). Madrid: Fundación Juan March.

<sup>10</sup> Damase, J. (1982). Sin título. En VV.AA., *Robert y Sonia Delaunay* (s.p.). Madrid: Fundación Juan March.

<sup>11</sup> Declaraciones de Sonia Delaunay en Anónimo (1958). *La couleur dansée. 50 ans de recherches. Aujourd'hui*, París, 17, 19 de mayo.

<sup>12</sup> Guillermo de Torre cit. en Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont, 81.

Otra de las manifestaciones del entrecruzamiento del Simultaneísmo de los Delaunay con la poesía de vanguardia la constituye su propia casa en el 19 de boulevard Malesherbes (el segundo domicilio en el que se establecieron a su vuelta de España en 1921), casi enteramente forrada de poemas que recorrían marcos, puertas, paredes, cortinas, etc. Si Apollinaire había escrito: “desde que se levantan, los Delaunay hablan de pintura”, lo cierto es que del mismo modo se podría haber escrito que los Delaunay, o al menos Madame Delaunay, hablaba de poesía con sus invitados en Malesherbes. O más bien, atendía a la poesía que sus amigos poetas, procedentes de las filas de las nuevas vanguardias surgidas al fragor de la Guerra Mundial, tenían a bien compartir. A la vuelta de España, el matrimonio se sumergió con entusiasmo en la nueva efervescencia vanguardista que representaba el Dadaísmo, con Tzara a la cabeza, y es en este contexto en el que vieron la luz las *robes-poèmes*.

En una fotografía de 1924, titulada *Sonia Delaunay devant la Porte-poème de Maïakovski, bd Malesherbes* (Fig. 1), se puede ver a la artista en su casa junto a una puerta surcada en su mitad inferior por palabras escritas en español, de las que se alcanza a leer:

Visitante  
 que la casa penetre  
 en tu cuerpo  
 que tu alma  
 perfore las carnes del umbral  
 mira este torbellino  
 de colores que mueve  
 las hélices de las ... (¿puertas?)  
 Admira como el ritmo  
 de las manos de SONIA y Robert  
 pian en  
 los colores...

Se trata de un poema de Guillermo de Torre, al que el propio poeta se refiere en *Literaturas europeas de vanguardia*, proporcionando, de paso, la atribución del poema que se encuentra en la parte superior de esa misma puerta: «Maiakowsky es el poeta más audaz e innovador. Bajo su blusa amarilla de “moujik” revolucionario –tal se nos apareció en París “chez” Delaunay, en cuyo vestíbulo, por cierto, tiene el honor de avecindar con el suyo un poema mural nuestro–»<sup>13</sup>. En la antología de poesía ultraísta de Juan Manuel Bonet se lee una versión más completa y ligeramente distinta de este poema<sup>14</sup>: y es

<sup>13</sup> Torre, G. de (1925). *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrid: Rafael Cafo Hágalo Editor, 360.

<sup>14</sup> «POEMA MURAL: CONSEJO AL VISITANTE Que la casa penetre en tu cuerpo /Que tu cuerpo perfore las carnes del umbral/ Y que tus ojos destilen un abanico de dardos al entrar./ Visitante:/ Mira esa turbina de colores / que mueve las hélices de las puertas / Las paredes jubilosas, / los techos enardecidos/ se espasman en gritos concéntricos de embriaguez pluricolor/ En la bandera de los balcones/ ondea un medio día fulgurante. / Visitante / cuadrícula el tedio de la espera». En Bonet, J.M. (2012). *Las cosas se han roto: antología de la poesía ultraísta*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Sevilla, 531, en cuya nota a pie se puede leer: «Poema escrito directamente, con colores, en el vestíbulo de la original mansión parisina de Robert & Sonia Delaunay, cuyas paredes se hallan exornadas con poesías murales manuscritas, en la lengua natal de cada poeta, por los líricos franceses Philippe Soupault, Blaise Cendrars, Nicolas Beaudiuin, Jacques Baron, René Crevel; los rusos

que seguramente hay varias versiones sobre papel de estos mismos *Consejos al visitante*<sup>15</sup>, con variantes respecto a los versos que finalmente se pintaron sobre la propia puerta.

El ultraísta Guillermo de Torre consideraba a Sonia Delaunay un auténtico paradigma de la vanguardia por haber puesto en práctica un sentido expandido del arte, que va más allá de su confinamiento en el objeto/obra de arte. Así, en la revista *Alfar* escribió:

El arte nuevo se ha lanzado a la calle [...] El arte nuevo se ha metido en las casas [...] ¿Quién ha sido el Hada generosa que con las solas llaves de sus manos ha abierto la prisión, dejando que se desparramen los colores en nuestras casas y en nuestro indumento, como una bandada de niños o de pájaros? [...] Sonia es la arquitecta y la decoradora ideal para las casas de los poetas. Ella sola puede crearles los ambientes, ya que todo su espíritu nuevo requiere un escenario<sup>16</sup>.

Estas palabras denotan la comprensión de una idea de arte vanguardista que va más allá de los estrechos límites de las bellas artes tradicionales; una superación, como se decía en la época, de la pintura de caballete, de la que los vestidos poema son todo un emblema.

Otro cómplice de esa comprensión moderna de lo artístico fue sin duda Ramón Gómez de la Serna, que contribuyó a ella por partida doble con Sonia Delaunay, ya que le confeccionó un complemento de moda, un abanico, hecho con las palabras de un poema, en virtud de lo cual sirvió como uno más de los poemas que decoraban su casa en el bulevar Malesherbes; así lo contó él mismo: «Un día Sonia decora la casa de poemas y a mí me pide uno. Mi castellano iba a lucirse junto a otra lenguas: francés, ruso, alemán, chino y zaoum, una lengua poética nueva que acaban de inventar en Rusia, en la que aún no ha sido escrita ninguna carta comercial ni lo será nunca»<sup>17</sup>. Y a continuación explica su contribución, el *Abanico de palabras*, como un «bonito regalo para la entrada de año, regalo propio de señora, medio abanico de plumas, medio abanico de viento, de viento puro y susurrante» para que Sonia lo estampase en su pared de modo que «los que hagan una larga antesala un día de sofoco, se abaniquen con sus palabras y aprendan unas cuantas bellas palabras españolas, que son como nácares de varillaje»<sup>18</sup>. Ramón se codeó con los Delaunay tanto en Madrid como en París, sobre cuya casa escribió, también en *Ismos*: «Andén de novedades es siempre en París la casa de los Delaunay».

---

Maiakowsky, Zdanévitch, el rumano Tristan Tzara y los españoles Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre»

<sup>15</sup> En los fondos Delaunay de la Bibliothèque Nationale de France se conserva un poema firmado por Guillermo de Torre, titulado “Consejos al visitante”, fechado en 1923, mientras que la Biblioteca Kandinsky de París custodia varias cartas del poeta referidas como “Poème pour l’appartement des Delaunay”, fechadas en distintos meses de 1922 y 1923.

<sup>16</sup> Torre, G. de (1923). *El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk*. *Alfar*, 35, diciembre, 29.

<sup>17</sup> Zaoum es la lengua ideada por los futuristas rusos, y, entre ellos, Iliazd, íntimo amigo y colaborador de los Delaunay.

<sup>18</sup> Gómez de la Serna, R. (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 171



Fig. 6. Sonia Delaunay, *Robe-poème para Tzara*, 1923.  
Reproducido en *Sonia Delaunay*, Londres: Tate Modern, 2015, p. 116.

### 3. Los vestidos poema de Sonia Delaunay

Una de esas novedades fue precisamente la ideación de las *robes-poèmes*, término que Ramón tradujo como «trajes poemáticos» y a los que dedicó diversos textos. Estos vestidos suponen una importante innovación en el ámbito de las vanguardias porque conllevan la alianza de distintas artes, y en concreto pintura, poesía y diseño de moda, sin importar, además, el rango del que proceden dichas artes. La jerarquía entre bellas artes y artes decorativas queda así desactivada. Pero también porque implicaban, como acabamos de ver, ubicar el arte fuera de los contextos artísticos habituales, era el fruto de esa ambición de lanzar el arte nuevo a las calles, y, al mismo tiempo, trasladar el poema más allá de los márgenes del libro. «Me decía Cocteau, escribió también Gómez de la Serna, [...] los que más han influido en la calle son los Delaunay [...]. Ellos han modificado y traspintado lo urbano»<sup>19</sup>.

Gómez de la Serna dio buena cuenta de este fenómeno al que él mismo denominaba «simultanismo vital»:

después se lanza Sonia a los trajes poemáticos. Han aparecido en la Opera, se han paseado por las carreras con alusiones al *jockey* ideal, y en las reuniones francesas, a cada nuevo toque de timbre, se espera una gran novedad en la *toilette* de la que entra; ya no son proverbiales los trajes poemáticos, que saludan con el candor de una frase original, a la que se mezcla una gran malicia indescubrible y al

<sup>19</sup> *Ibid.*, 177.

mismo tiempo transparente. Lo único que pasa con esos trajes poemáticos es que los poemas son cortos, y más que poemas son suspiros poemáticos, pensamientos de álbum con cierto ritmo en su brevedad, con cierta gracia concentrada en su distribución.<sup>20</sup>

El escritor enumera algunos antecedentes de los trajes poemáticos, procedentes de distintas culturas. Sin embargo, no llega a nombrar uno que consideramos especialmente relevante, los llamados *Lenços de namorados* portugueses, pañuelos en los que las jóvenes casaderas bordaban poemas y frases de amor, para entregar o ser arrebatados por sus enamorados, que confirmarían el establecimiento de una relación amorosa en el caso de usarlos en público. Los Delaunay los conocieron en su estancia portuguesa, y Robert llegó a incluir uno de ellos en una acuarela de 1916, *Naturaleza muerta portuguesa*<sup>21</sup> (Fig. 2).



Fig. 2. Robert Delaunay, *Naturaleza muerta portuguesa*, 1916. Wikidata.org

Pero sin lugar a dudas el antecedente más directo de los vestidos-poema son los propios trajes simultaneístas, más concretamente algunos que, a partir de 1914, los Delaunay comienzan a llamar *robes-poèmes*. Conviene, además, reparar en el hecho de que algunos documentos se refieren a los vestidos poema ya antes de 1922, de hecho, en 1914, lo que crea una cierta confusión, y aconseja, además, establecer una distinción entre dos tipos de vestidos poema: las *robes-poèmes* y las *robes à poème*, que se propone aquí por primera vez.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 171. «Sonia no se limitó a ser la musa sugeridora, sino que trabajó mucho y bien por su cuenta y paseó la firma matrimonial por el hipódromo de París con un traje bordado de poemas, un vestido que era una antología de las vanguardias», en Umbral, F. (2002), Delaunay, los esnobs. *El Cultural*, 24 de octubre. Obtenido de <http://www.elcultural.com/revista/letras/Delaunay/5643> [Consulta: 9 de febrero de 2018].

<sup>21</sup> El poema que aparece firmado por Joao Verde (pseudónimo del poeta José Rodrigues Vale) se titula “Galiza e mail’o Minho” y se publica en su libro *Ares da Raya*, Eugenio Krapf, 1902.



### 3.1. *Robes-poèmes y robes à poème*

Robert Delaunay, al hablar de los vestidos poemáticos realizados por Sonia en 1922 apunta que su idea original se remonta a 1914<sup>22</sup>. Además, la propia artista relata que ese año asistió a una *soirée* en casa de Valentine Hugo vistiendo un vestido-poema (*robe-poème*) y un abrigo azul bordado de letras. En la reunión, Gabriele D'Annunzio, mientras admiraba el traje, le comentó que Charles de Orleans hacía bordar en sus jubones de terciopelo los pasajes de sus poemas favoritos, a lo que Sonia respondió que, al fin y al cabo, poetas y pintores son un poco lo mismo, están allí para mostrar el camino, como profetas o visionarios<sup>23</sup>. Ese mismo abrigo azul bordado de letras lo describe René Crevel algo más tarde: «por la noche, usa un abrigo que es digno de la luna y que nació de un poema: pues las formas geométricas del alfabeto fueron usados por Sonia Delaunay como un ornamento inesperado, de modo que ahora en vez de decir que un vestido es un poema podemos decir este poema es un vestido»<sup>24</sup>.

Tras estos primeros trajes simultáneos, esa «pintura viva» con los que los Delaunay sorprendieron a todos en *Bal Bullier*<sup>25</sup>, llegará la colaboración de Cendrars y Sonia para *La prosa del transiberiano y la pequeña Juana de Francia* (1913), y más tarde, el poema de Cendrars *Sur la robe elle a un corps* (febrero de 1914), inspirado en aquel famoso y primer vestido simultaneísta de la artista<sup>26</sup>. También Ramón Gómez de la Serna la retrata “saliendo con el primer traje simultaneísta, hecho con retazos de colores simpáticos entre sí, y frenéticos, dedicándola Blaise Cendrars el mencionado poema que comenzaba *Sobre la ropa ella tiene un cuerpo*, y que acababa: *Y sobre la cadera la firma del poeta*”<sup>27</sup>.

Robert Delaunay también afirma que, tras los trabajos colaborativos entre Cendrars y Sonia, los vestidos simultaneístas sufrieron una evolución: en los trajes de 1913, «los colores se rompen, dando al cuerpo demasiada movilidad visual», pero después habrá una “armonía perfecta» en la unidad de las partes y «se equilibran en una diversificación imaginativa de la forma original y en constante cambio». Así, haica 1914 Sonia trabaja de acuerdo con las formas del cuerpo de la mujer que usa el traje, otorgándole «autenticidad» al vestido y la mujer que lo lleva; la personalidad de ésta se expresa libremente, imaginando una *robe* para cada mujer<sup>28</sup>. Sonia añadirá tiempo después: «Me complace crear un vestido a partir de lo que siento por una mujer. Un vestido-poema»<sup>29</sup>.

<sup>22</sup> Cohen, A. (Ed.) (1978). Robert Delaunay's Historical Observations on Painting. En *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay* (p. 135). Nueva York: Viking Press.

<sup>23</sup> Demorian, H. (1966). Interview of Mme. Sonia Delaunay a propos de l'Exposition 'Les Années 1925' au Musée des Arts Décoratifs en 1966. *Connaissance des Arts*, 171, 32-33.

<sup>24</sup> Crevel, R. (1978). «Visita a Sonia Delaunay», publicado en *La Voz de Guizpuzcoa, ¿1920?*, reimpresso en Cohen, A. (Ed.), *The New Art of Color*, pp. 185-189. Nueva York: Viking Press.

<sup>25</sup> Descripción de los trajes simultáneos de los Delaunay por Apollinaire, G. (1914). «Les Reformateurs du costume». *Mercur de France*, París, 1 de enero, 219-220.

<sup>26</sup> Sur la robe elle a un corps: este poema data del 21 de febrero de 1914, y su primer título fue *Première robe simultanée*. Se publicó en 1916 en el catálogo para la exposición de Sonia para Estocolmo; Cfr. VV.AA. (1977). *Sonia & Robert Delaunay*. París: Bibliothèque Nationale de France, 65.

<sup>27</sup> Gómez de la Serna, R. (1931). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 165-178.

<sup>28</sup> Cohen, A. (Ed.) (1978). Robert Delaunay's Historical Observations on Painting. En *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay* (p. 135). Nueva York: Viking Press.

<sup>29</sup> Citado en Desnati, D. (1984). *La femme au temps des Années folles*. Londres: Stock/L. Pernoud, 334-335.

En esta etapa (1912-1914), el sentimiento poético avanza poco a poco en los trabajos de Sonia: Robert apunta que Sonia trabaja para las encuadernaciones de libros como los de Rimbaud o del propio Cendrars «en un sentido plástico nacido de un estado poético»<sup>30</sup>, a lo que ella misma añadirá que estos trabajos fueron una respuesta plástica nacida de la belleza del poema<sup>31</sup>. Inmersa en este espíritu lírico, llegarán los primeros *affiches-poèmes*, entre los que se puede destacar *Zenith* de agosto de 1913, una interpretación plástica del pequeño poema de Cendrars «*Zenith / Midi Bat / Sur son enclume solaire / les Rayons de la Lumière*», proyecto publicitario simultaneísta a partir de la conjunción de color, ritmos y letras, que según Robert, «marca el advenimiento del *poème-tableau*»<sup>32</sup>.

En este ambiente lírico, Sonia Delaunay materializa equivalencias objetuales nacidas de la poesía, una respuesta plástica y poética al sentimiento espiritual que emana de las palabras de un poeta o de una imagen del espíritu femenino; ciertamente influenciada por los trabajos con Cendrars, Sonia modela «sus cosas» con la misma materia que sus cuadros<sup>33</sup>: encuadernaciones, lámparas, carteles publicitarios, cuadros, estuches, chalecos, y sus primeras *robes-poèmes*. Discurre de manera inaugural sobre la poesía para ser vestida. Como vimos anteriormente, hacia 1922 la poesía inunda el 19 del boulevard Malesherbes, pero esto ya había ocurrido con anterioridad, en 1914, en el *Atelier simultanée Delaunay*, en la Rue des Grands-Augustins.

Tras su regreso de España (octubre-noviembre de 1921), los Delaunay se reencontran con el ambiente literario parisino, y comienzan sus primeras colaboraciones con poetas del entorno Dadá para continuar, o iniciar, según se vea, la ejecución de sus *robes-poèmes*. La bibliografía sobre los vestidos-poema fecha su acta de nacimiento en 1922. Sonia, en una entrevista de 1978, expone que la idea parte de una conversación con Tzara sobre los poemas bordados de Charles de Orleans, aunque anteriormente hemos mencionado una conversación semejante con Gabriele D'Annunzio. De cualquier modo 1922 será el inicio de un nuevo formato de trabajo para Sonia, *des nouvelles robes-poèmes*, o como las designó Tristan Tzara, *robes à poèmes*<sup>34</sup>, es decir, vestidos con poemas. Sonia cuenta que se realizaron una quinceña de modelos, con mucho éxito, en una época de hormigueo intenso, en la que todo era posible<sup>35</sup>.

Así, a partir de 1922, los vestidos serán soporte de la poesía, a diferencia de los de 1914, que son interpretaciones poéticas en colores, formas y ritmos, una especie de poesía visual. Y aunque ambas son poéticas en contacto, mantienen diferencias formales e incluso simbólicas. Los más tempranos son el fruto de la búsqueda de una mimesis poética de lo literario; los correspondientes a 1922 y años posteriores, en cambio, se conforman como libros ambulantes, poemas para ser vestidos o trajes poemáticos propiamente dichos.

<sup>30</sup> Delaunay, R. (1957). *Du cubisme à l'art abstrait*, París: S.E.V.P.E.N., 201.

<sup>31</sup> Breuning, L. C. (Ed.) (1995). *The cubist Poets in Paris: An Anthology*. University of Nebraska Press, 134; el periplo colaborativo Cendrars-Sonia se inicia con la encuadernación del pequeño librito de Cendrars *Les Paques* editado en 1912 por Les Hommes Nouveaux.

<sup>32</sup> Cohen, A. (Ed.) (1978). Robert Delaunay's Historical Observations on Painting. En *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay* (p. 203). Nueva York: Viking Press.

<sup>33</sup> «Elles sont, mes choses pour moi, de la même essence que mes tableaux», *Sonia Delaunay: magique magicienne*. Ramsay: Desanti Dominique, 1988, 187.

<sup>34</sup> Tzara, T. (1922). News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada. *Vanity Fair*, noviembre, 51 y 88.

<sup>35</sup> Anónimo (1978). Entrevista a Sonia Delaunay, *Arts lettres*, 184-187, 18-19.

### 3.2. Transcripciones y atribuciones de los vestidos-poema

La bibliografía y documentación sobre los vestidos-poema de Sonia Delaunay suelen señalar que desde 1922 la artista crea sus vestidos-poema a partir de los versos de Tristan Tzara, Louis Aragon, Vicente Huidobro, Maiakovsky, Illiazd, Philippe Soupault y Joseph Delteil. Aunque casi siempre se barajan estos nombres, no están, sin embargo, documentados vestidos-poema atribuibles a todos ellos. Y es que las atribuciones son en algunos casos vacilantes o indecisas, cuando no se ignoran, sencillamente. Hay que añadir que, excepto en el caso de una fotografía en la que aparece una blusa poema, lo que conocemos como *robes-poèmes* son en realidad esbozos de Sonia Delaunay diseñados en su mayor parte en acuarela o a tinta china. Además de eso, hay tres ejemplos de prendas poemáticas que solo conocemos a través de fuentes escritas.

Aquí nos hemos propuesto fijar, en la medida de lo posible, la autoría y transcripción de los poemas que figuran en los vestidos-poema diseñados por Sonia Delaunay, y también describimos la disposición de los versos en cada una de las prendas de vestir a la que se superponen y con la que forman un todo inseparable, una síntesis. Al parecer, como hemos visto, Sonia Delaunay diseñó unos quince vestidos-poema. Aquí nos ocupamos y documentamos, concretamente, una docena de los que hay testimonio gráfico, así como esos otros tres que solo conocemos a través de testimonios escritos, pero cuya consistencia visual se desconoce. Y estamos en condiciones de afirmar que los autores implicados en estas quince modalidades de vestidos-poema son, exactamente: Tristan Tzara, Illiazd, Vicente Huidobro, Joseph Delteil, Louis Aragon y Philippe Soupault, sin que haya noticia alguna de la implicación de Maiakowsky, nombre que sí aparece, sin embargo, como autor del poema que figuraba en un batiente de una puerta de la casa de los Delaunay en el boulevard Malesherbes, tal y como hemos podido ver antes.

A Tzara le corresponde también el papel protagonista de esta historia, pues fue él quien se encargó de introducir a los Delaunay en los círculos vanguardistas del París posterior a la guerra, a su vuelta de España, es decir, de insertarlos en el corazón de la vanguardia más radical nacida hasta el momento, el Dadaísmo.

Empezaremos este elenco de vestidos poema de Sonia Delaunay por el único del que se conserva una fotografía. En junio de 1922 la prensa da cuenta del lanzamiento de la moda de las *robes-poèmes* en una galería de rue de La Boétie, la calle parisina de las galerías en los años veinte<sup>36</sup> Con toda probabilidad ese lanzamiento se produjo en la de Paul Guillaume, que hasta el 21 de junio de 1922 mostraba precisamente una exposición de lienzos de Robert Delaunay. Así, *Le Midi* del 30 de junio de 1922 dice:

Es una moda nueva que acaba de ser lanzada por la señorita Geneviève Domec. En una galería de arte de la rue de la Boétie, acaba de exponer blusas en los que se han bordado unos versos. Esta moda ya ha hecho furor en las carreras. En las carreras

<sup>36</sup> En el número 59 de esta calle se encontraba la Galería de Paul Guillaume, en el número 21 se ubicaba la regentada por Paul Rosenberg, hermano de otro galerista célebre del segundo cubismo, Léonce, en el 110, La Licorne y en el 40, la de G. Bernheim.

de autos, se ha visto a una elegante que llevaba sobre su blusa un poemita con este título: *Petite chanson pour réchauffer les coeurs*. Y estaba firmado por Tristan Tzara. He aquí un nuevo medio de darse a conocer cuando no se encuentra editor<sup>37</sup>

En la BNF se conserva una fotografía de Geneviève Domec<sup>38</sup> con la blusa que alberga los versos a los que se refiere esa crónica, si bien su autor no es Tristan Tzara, como se afirma en ella, sino Vicente Huidobro (Fig. 3). De hecho, en la manga del brazo izquierdo se llegan a reconocer las letras H, U e I, probablemente la firma del poeta. René de Costa, que afirma que el texto completo del poema al que pertenece el verso utilizado, titulado *Corsage*, se dio a conocer en la exposición retrospectiva de 1977 sobre los Delaunay en la Bibliothèque Nationale de France, transcribe y traduce ese manuscrito que apareció entre los papeles de Sonia Delaunay:

*Petite chanson pour abriter le coeur  
Le jour de froid met l'oiseau de merveille  
Sur chaque côté quelques mots de chaleur  
Vers et coeur toujours en battement pareils.*<sup>39</sup>

Este mismo autor afirma también que el poema adquiere su sentido precisamente en su contexto: un *corsage* de palabras cuyo sentido florece sobre el pecho de quien lo porta. Y añade que hay también significados que se comprenden mejor si se está familiarizado con el acervo de imágenes del periodo cubista de Huidobro: el *oiseau de merveille* es el corazón palpitando en la jaula formada por las costillas. La escritura de Huidobro se orienta visualmente en la blusa, tal y como lo estaba haciendo igualmente sobre papel, pues solo unos meses antes del desfile de modas se había expuesto su poesía, una fusión de arte y literatura que en ese tiempo se llamaba *poème-peint*, poema pintado, «que no solo es un texto, sino un dibujo a base de palabras»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> *Le Midi. Quotidien socialiste régional*, viernes, 30 de junio de 1922, 1.

<sup>38</sup> Geneviève Marie Thérèse Domec (no Domecq) (1894-1987?) fue hermana del pintor surrealista Claude Domec (1902-1983) e íntima de los Delaunay, aparte de conocer a Diaghilev, Stravinsky y a distintos poetas franceses. En casa de los Delaunay conocerá a quien será su futuro marido, el pintor Leon Kroll. Véanse Delaunay, R. (1957). *Du cubisme à l'art abstrait*, París: S.E.V.P.E.N., 773; Hale, N. (1983). *Leon Kroll. A Spoken Memoir*. University Press of Virginia, 54-57 y 68; también en Brayton, L. (Interviewer), "Toward an Oral History of Cape Ann: Kroll, Genevieve (Mrs. Leon)", obtenido en <https://digitalheritage.noblenet.org/noble/items/show/884> [Consulta: 16 de febrero de 2018]. En cuanto a la fotografía, debe hacerse una aclaración: Yvonne Brentjens en *Sonia Delaunay, Dessins*, Nederlands Textielmuseum, 1988, p. 59 analiza esta fotografía, y afirma que por la fecha (1920 o 1921) se puede deducir que Sonia Delaunay había emprendido sus trabajos de robes-poèmes durante su estancia española, considerando esta blusa ser el primer trabajo de este tipo, realizado en España. Sin embargo, aunque los Delaunay tuvieron contactos con Huidobro en Madrid, ha quedado suficientemente demostrado que el lanzamiento de estas nuevas creaciones de Sonia ocurren en mayo o junio de 1922, y que puede tratarse de un error de datación.

<sup>39</sup> «Pequeña canción para escudar al corazón/ el día frío viste de maravilla al ave/ a cada lado algunas palabras de calor/ verso y corazón siempre pulsando juntos», en Costa, R. de (1982). Huidobro en el más allá de la vanguardia: París (1920-25). *Revista chilena de literatura*, 20, 14. Los datos del manuscrito son: Biblioteca Nacional de Francia, NAF 25637-25659, Fonds Robert et Sonia Delaunay, III Lettres et manuscrits reçus par Robert et Sonia Delaunay, HUIDOBRO (Vicente), foliotation: F. 309, *Corsage. Robe-poème*, sin fecha.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 13.

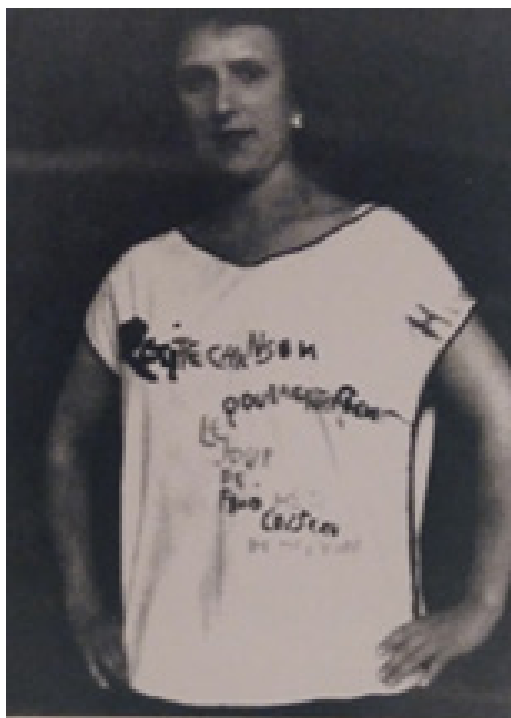


Fig. 3. Mademoiselle Domec con una blusa-poema de Huidobro, h. 1922.  
BNF, Notice n°: FRBNF40324880.

A esta exposición en la que Geneviève Domec lucía esta blusa poemática se refería otra crónica periodística, que, en este caso, sí menciona tanto a la autora del diseño, Sonia Delaunay, como al verdadero autor del poema, Huidobro:

¿Le gusta un poeta, señora?

Borde sobre su blusa uno de sus versos preferidos.

Esta moda —de la que ya hemos hablado en una nota— no dejará de gustar a muchas mujeres. Es la señora Delaunay —esposa del artista bien conocido—, quien tuvo la idea de estos vestidos o de estas blusas-poemas. La realizó con un gusto exquisito, y una encantadora joven, la señorita Geneviève Domec, se encargó de lanzar el primer modelo: una blusa en la que se ha bordado un poema de Huidobro.

*Petite chanson pour abriter le coeur.*

La blusa era bonita, ¡la que la llevaba no lo era menos!

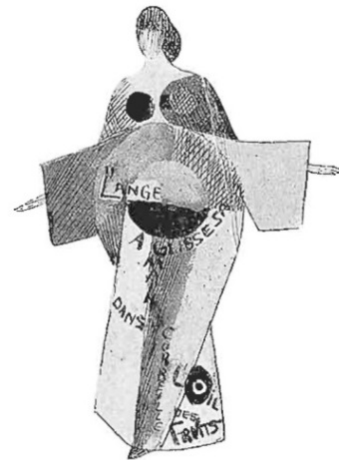
Fue todo un éxito.<sup>41</sup>

La mayoría de los textos de las *robes-poèmes* son sin embargo de Tristan Tzara. Es lo que ocurre, para empezar, con la acuarela 688 del MoMA de Nueva York, en

<sup>41</sup> *Le Midi. Quotidien Socialiste Régional*, martes, 11 de julio de 1922, 1. Véase también al respecto de esta blusa poema: Sarabia, R. (2015). La poética visual de Vicente Huidobro. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 78, en donde se menciona una carta del 30 de mayo de 1922 de Huidobro a su hermana Chita en la que le habla de una blusa con los versos de este poema.

la que se puede apreciar un traje poema en tonos marrones, amarillos y verdes, que contiene el poema *L'Ange a glissé* de Tzara (Fig. 4). La transcripción completa del poema es la siguiente:

*L'ange a glissé sa main  
dans la corbeille l'oeil des fruits  
il arrête les roues des autos  
et le gyroscope vertigineux du coeur humain*<sup>42</sup>



Un modelo de «traje poemático».—Dibajo hecho expresamente para NUESTRO MUNDO, por Sonia Delaunay. Este modelo se titula «Poema de Tzara»

Fig. 4. Sonia Delaunay, *Robe-Poème* No. 688, MoMA, 1922.

Fig. 5. Modelo de “traje poemático” diseñado por S. Delaunay para *Nuevo Mundo*, 1922.

Dicha acuarela es una versión más abstracta o esquemática del vestido que se puede ver en otro dibujo, en blanco y negro, que sirvió para ilustrar un artículo de Ramón Gómez de la Serna sobre «Los trajes poemáticos», en *Nuevo Mundo* (Fig. 5)<sup>43</sup> En cualquier caso, el poema arranca a la altura del vientre y luego desciende, desde un disco de color (la forma abstracta más recurrente del simultaneísmo) por la falda larga. El vestido tiene una forma similar a un quimono, o una túnica de amplias mangas, y es, en concreto, un traje de noche que, según escribe Tristan Tzara en el número de noviembre de 1922 de la revista *Vanity Fair*; lució la propia artista en el estreno de la ópera de Igor Stravinsky *Mavra* (en París, el sábado, 3 de junio). En su artículo, Tristan Tzara se refiere expresamente al vestido como una *robe à poème*:

<sup>42</sup> ‘Un ángel deslizó su mano/ en el cesto el ojo de las frutas/ detiene las ruedas de los autos/ y el giroscopio vertiginoso del corazón humano’ (traducción de M. Méndez). El manuscrito apareció publicado en 1925 en el libro de artista: *Sonia Delaunay ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses Modes*. París: Librairie des Arts Décoratifs, 19. Está recogido en Tzara, T. (2011). *Poème pour un robe de Mme. Sonia Delaunay*. En *Poésies complètes* (p. 582). París: Flammarion.

<sup>43</sup> Gómez de la Serna, R. (1922), Los trajes poemáticos, *Nuevo Mundo*, n.º 1506, año XXIX, 1 diciembre, 7.

Una nueva moda.

Las actuaciones de los ballets rusos son triunfos femeninos, si tenemos en cuenta que las ocupantes de los palcos y las butacas de patio rivalizan en llevar las últimas creaciones de los grandes diseñadores de moda. En el estreno de *Mavra*, el *foyer* del Teatro de la Ópera estaba emocionadísimo con el vestido que llevaba Madame Sonia Delaunay-Terck, la esposa del pintor francés, Robert Delaunay. La nueva moda emprendida por Madame Delaunay era una «robe à poème». En su traje de noche había bordado en colores brillantes estos versos firmados por Tzara<sup>44</sup>

A lo que añade que esta divertida idea encontrará con toda probabilidad imitadoras, porque, entre otras ventajas, presenta la de que cuando a un joven le presenten a una muchacha bonita que lleve este tipo de vestido, no se verá constreñido a tratabillarse con los lugares comunes que suceden a toda presentación, ya que podrá recurrir al poema inscrito en el traje e iniciar una conversación sobre el asunto, lo que reportará con toda seguridad un elemento inesperado<sup>45</sup> No olvidemos que para los dadaístas, la indumentaria habitual es una forma de desafío a las convenciones burguesas; el arte y la poesía, también, por supuesto.<sup>46</sup> En los vestidos poemáticos se encuentran reunidos muchos recursos aptos para esta forma de subversión de los roles sociales convencionales.



Fig. 6. Sonia Delaunay, *Robe-poème para Tzara*, 1923. Reproducido en *Sonia Delaunay*, Londres: Tate Modern, 2015, p. 116

<sup>44</sup> Tzara, T. (1922). News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada. *Vanity Fair*, noviembre, 51 y 88.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>46</sup> Así opina Meskimmon, al referirse al hecho de que los artistas dadaístas usaban su apariencia (mediante sus trajes en bailes o por las calles) como una forma de transgresión estética de los roles burgueses convencionales, Meskimmon, M. (1999). *We weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, Berkeley: California University Press, 122-123.

También se atribuye a Tzara el poema del diseño de pijama en verde, en contraste con el cabello rojo de la figura que lo viste, titulado *Je suis Poète Ventilateur*, fechado en 1923 (Fig. 6). No conocemos ninguna transcripción de este poema, que, además, no aparece en las obras completas del poeta editadas en Flammarion, aunque en ellas sí se puede comprobar que *Ventilateur* es una palabra recurrente en su obra poética. El texto de este traje poemático, en el que se alcanza a reconocer: «*Je suis poète, je suis ventilateur, je suis Coeur*», parece estar relacionado, en todo caso, con el que el poeta publica en *Littérature* n° 13, en mayo de 1920, p. 2, firmado TRTZ, en el que dice: «*Regardez-moi bien! Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste. Regardez-moi bien! Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit. Je suis comme vous tous!*».

La palabra ventilador es, en todo caso, la protagonista de otra *robe-poème*, fechada en 1922: *Le ventilateur tourne dans le coeur de la tête* (Fig. 7), de la que se conocen al menos tres versiones. Todas ellas consisten en una túnica en tonos blancos, grises, amarillos y violáceos, sobre los que destacan las palabras para las que se ha reservado el cromatismo, en naranja, rojo, verde, azul y violeta. Esta es su transcripción:

*Le ventilateur tourne  
dans le coeur de la tête  
La fleur du froid serpent  
de tendresse chimique*<sup>47</sup>.

En esta ocasión el poema arranca en la manga derecha, y gira, o serpentea, desde el hombro derecho hacia el vientre, formando un arco que se contrapone al que forma el resto del poema desde el bajo vientre hasta los pies.

Sobre este modelo se ha de mencionar un dato excepcional, y es que fue representado por la propia Sonia Delaunay en un gran lienzo que, además, se puede apreciar en una fotografía fechada en 1924<sup>48</sup>. En ella, dos modelos reales (una de ellas la propia artista) visten prendas geométricas diseñadas por Sonia Delaunay, situadas ante un gran cuadro que retrata la misma escena: dos mujeres con vestidos de la artista, uno de los cuales es el vestido-poema *Le ventilateur tourne*. En su momento, el cuadro se reprodujo en un artículo de Gómez de la Serna, «La barraca de los poetas y la barraca de las modas» (Fig. 8)<sup>49</sup>.

<sup>47</sup> 'El ventilador gira/ en el corazón de la cabeza/ La flor de la serpiente fría/ De ternura química' (traducción de M. Méndez). Publicado en francés en VV.AA. (1977). *Sonia & Robert Delaunay*. París: Bibliothèque Nationale de France, 65.

<sup>48</sup> Se puede consultar como en una entrada del blog del Solomon Guggenheim Museum Archives titulada «Colorful Ephemera and an Early Portrait of Sonia Delaunay», por Jillian Suarez, fechada el 15 de junio de 2017 y que da noticia del descubrimiento de esta fotografía en los archivos del museo. <https://www.guggenheim.org/blogs/findings/colorful-ephemera-and-an-early-portrait-of-sonia-delaunay> [Consulta: 19 de febrero de 2018].

<sup>49</sup> Gómez de la Serna, R. (1923). La barraca de los poetas y la barraca de las modas. *Elegancias*, 7, julio, 26. En el pie de foto: «Cuadro de Madame Sonia Delaunay, representando sus modas, y expuesto en el salón de los independientes de París». En el catálogo *Europe, 1910-1939: Quand l'art habillait le vêtement*, París: Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, se describe este cuadro y se informa de su presencia en el Salón de otoño de 1923.





Fig. 7. Tres versiones del vestido-poema de Sonia Delaunay *Le ventilateur tourne*. Galería Guillermo de Osma Madrid; *Robe-poème n.º 1329*. MoMA, Object number 301.1980; y *Le ventilateur tourne*. París, BNF, Donación Sonia Delaunay.



Fig. 8. Sonia Delaunay, [Modelos en un interior simultáneo], 1922. Reproducida en Gómez de la Serna, "La barraca de los poetas", *Elegancias*, n.º 7, julio de 1923, p. 26.

Otra acuarela, fechada el 3 de noviembre de 1922, muestra una túnica-poema sin mangas, en color azul o violeta, titulada *Oublions les oiseaux, les étoiles* (Fig. 9). Las palabras del poema se reparten de forma uniforme, y sobre franjas de distinto color, por la parte de la túnica correspondiente al tronco, mientras en la parte inferior se sitúan solo a uno de los lados de la falda, produciendo un efecto de asimetría, de acuerdo con un patrón que puede recordar la *Prosa del transiberiano*<sup>50</sup>. Esa distribución de las letras sobre franjas de color había sido recurrente en los óleos abstractos de Sonia Delaunay en torno a 1913: es el modo de composición que se usó por ejemplo para un prospecto de *La Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France* en 1913, y que aparece asimismo en los óleos *Contrastes simultáneos n.º 471*, en *Dubonnet* o en *Zenith*, todos ellos ejecutados entre 1913 y 1914, y en los que precisamente simultanea imagen y palabra, por lo que pueden considerarse el antecedente pictórico de la moda poética; o dicho de otra forma, constituirían esa moda en el momento en el que todavía es pintura pura y no se ha trasladado al terreno del objeto, esto es, de la prenda de vestir lista para andar por las calles urbanas. La autoría de *Oublions les oiseaux* se atribuyó a Tzara en el catálogo de la exposición *La Rencontre Sonia Delaunay Tristan Tzara*<sup>51</sup>, en el que, además, aparecía con un título ligeramente distinto: *Oublions le froid oublions le danger*. Es, con toda probabilidad, un error de transcripción que se ha corregido sin embargo en reproducciones posteriores<sup>52</sup>. Ahora bien, lo que nunca parece haberse corregido es la errónea atribución, pues, a nuestro entender, la autoría corresponde a Philippe Soupault, no a Tzara. Y es que, en efecto, en 1922 el escritor surrealista le dedica a Sonia Delaunay el poema *Manteau du Soir de Mme Sonia Delaunay*, compuesto de estos versos:

*Oublions les oiseaux  
les étoiles dans la nuit  
font des signes pour l'éternité  
et le froid descend  
sans bruit  
oublions les étoiles  
la neige dans le ciel  
vole tout doucement  
pour toute la vie  
Oublions les oiseaux la neige et les étoiles*<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Fleck, M.I. (1995). *The Visual Poetry of Vicente Huidobro, José Juan Tablada, and Octavio Paz*. Davis: University of California, 152.

<sup>51</sup> En el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, abril-junio de 1977.

<sup>52</sup> Como por ejemplo en el catálogo de la reciente retrospectiva, 2015, de Sonia Delaunay en ese mismo museo y en la Tate Modern de Londres.

<sup>53</sup> 'Olvidemos los pájaros/ Las estrellas en la noche/ Hacen signos para la eternidad/ Y el frío desciende / Sin ruido/ Olvidemos las estrellas/ La nieve en el cielo/ revolotea lentamente/ para toda la vida/ Olvidemos los pájaros la nieve y las estrellas' (traducción M. Méndez). Su manuscrito se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia en los Fondos Delaunay (NAF 25637-25659, Foliation F. 237).

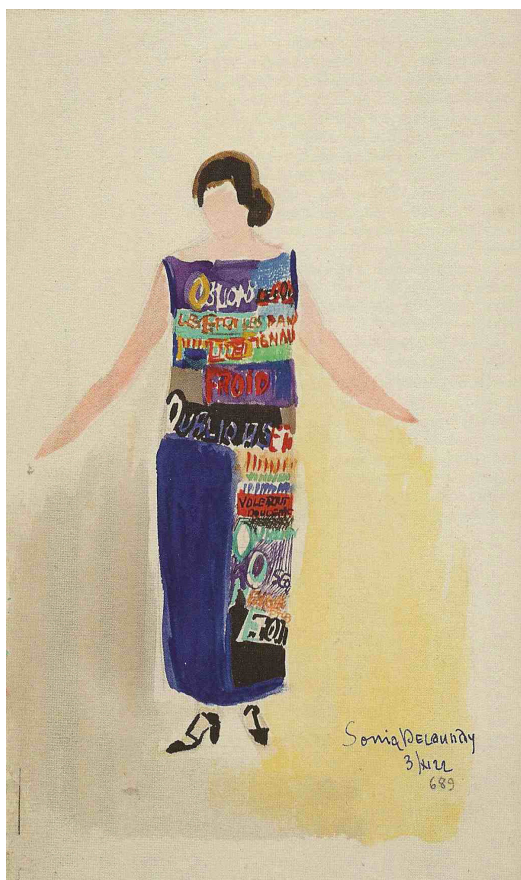


Fig. 9. Sonia Delaunay, *Oublions les oiseaux, oublions les étoiles*, 1922.  
París, BNF, Donación Sonia Delaunay

Este poema, junto a otro de Soupault, *Bonjour Bonsoir*, apareció publicado por primera vez en 1925, en el libro de artista *Sonia Delaunay ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes*<sup>54</sup>. *Manteau du soir* parece ser un título deliberadamente ambiguo, que puede referirse tanto a la prenda de vestir, «abrigo» (abrigo de noche, en concreto), como a un «manto nocturno», y, de este modo, a las estrellas en la noche, incluso a la nieve, el frío y los pájaros surcando la oscuridad del cielo, de los que habla este poema. El vestido que podemos ver en el dibujo de la artista es, además, con toda probabilidad, un traje de noche, adecuado por lo tanto al contenido de los versos que lo surcan. Sonia Delaunay

<sup>54</sup> Con prefacio de André Lhote y junto a los poemas de Blaise Cendrars *Robe simultanée*, de Joseph Delteil *La mode qui vient*, de Tristan Tzara *Poème pour un robe de Mme Sonia Delaunay* (el poema cuyo primer verso «L'ange a glissé sa main» es el que aparece en una de sus robes poèmes) y de Soupault, Librairie des Arts Décoratifs, París, 1925, 19. Serge Fauchereau también se refiere a este poema en su libro sobre Soupault: «Siempre apasionada por la poesía [a Sonia Delaunay] se le dedicaron algunos poemas. En 1922, Philippe Soupault le escribió *Manteau du soir*, que ella hizo bordar sobre una gran superficie textil. Ambos siguieron siempre unidos por la amistad, el arte y la poesía»; Fauchereau, S. (1989). *Philippe Soupault: voyageur magnétique*. París: Éditions Cercle d'Art, 54.

bordó sobre una tela de seda otro poema de Soupault, *Bonjour Bonsoir* (también conocido como *Sur le vent*) que el poeta había dedicado al matrimonio, y que adquiere la forma de un caligrama organizado en torno a la letra ese: las letras de cada verso se disponen delante o detrás de una gran ese con una forma semejante a una voluta (Fig. 10). Se trata de un *rideau-poème*, cortina-poema o tapiz poemático, que colgaba de una pared de la casa de los Delaunay y servía como saludo a los visitantes. Sin embargo, también lo podemos asociar a los trajes poemáticos, puesto que, al parecer, Sonia Delaunay lo usaba en algunas ocasiones como capa o mantón para salir de noche<sup>55</sup>. Se ha llegado incluso a aventurar la hipótesis de que fue precisamente esta peculiar cortina-capa la que sirvió de inspiración o modelo de las *robes-poèmes*.

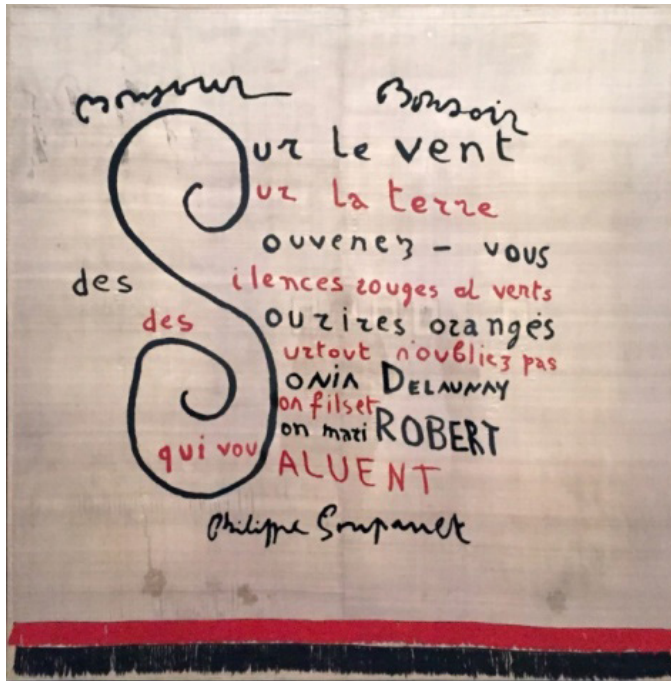


Fig. 10. *Bonjour Bonsoir*, Rideau-poème de Sonia Delaunay a partir de un poema de Philippe Soupault. Reproducido en *Sonia Delaunay*, Londres: Tate Modern, 2015, p. 119.

Por último hemos de referirnos a tres vestidos poema de 1922-23 íntimamente relacionados: dos de ellos, del fondo Sonia Delaunay de la BNF, portan el mismo texto, *Cette éternelle femme* (Fig. 11); el tercero, perteneciente a la colección del MoMA de Nueva York, lleva un texto diferente (que nos resulta prácticamente ilegible), inscrito en un vestido cuyo diseño es casi idéntico al de los dos anteriores. En todo caso, los tres se atribuyeron a Tristan Tzara en el catálogo *La rencontre Sonia Delaunay Tristan Tzara* de 1977.

<sup>55</sup> Según se afirma en Timmer, P. (2010), *Sonia Delaunay. Fashion and Fabric Designer*. En McQuaid, M. y Brown, S. (Eds.), *Colour Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay* (p. 29). China: Thames & Hudson.



Fig. 11. Sonia Delaunay, *Robe-Poème No. 1328*, 1923. MoMA; *Robe-poème "Cette éternelle femme"*, 1923: reproducido en *La rencontre Sonia Delaunay Tristan Tzara*; y *Robe-poème "Cette éternelle femme"*, 1922: París, BNF, Donación Sonia Delaunay.

Para completar la recopilación de *robes-poèmes* de Sonia Delaunay que estamos ofreciendo, solo quedarían por comentar algunas piezas que guardan una estrecha relación con el universo de los trajes poema. Por un lado, el vestido para Vera Soudeikina, con poema de Illiazd compuesto en el idioma de los futuristas rusos, *zaoum*, titulado *Poema Transmental*, del que se conservan en la BNF las acuarelas de los patrones de ambas mangas y el pecho o collar, no quedando claro si el diseño corresponde a la propia Sonia o al poeta, que era por entonces su estrecho colaborador (Fig. 12). Por otro lado, dos chalecos-poema con versos de Louis Aragon: «*Delaunay vole la plume il nage dans une mer d'huile*» ('Delaunay roba la pluma que nada en un mar de petróleo') y «*Petite enclade à plusieurs c'est ma peinture*» ('Mi pintura es una jodienda múltiple')<sup>56</sup>. No se conoce boceto ni fotografía algunos de estos dos chalecos, pero sí se ha afirmado que esos versos fueron efectivamente bordados por Sonia Delaunay en prendas diseñadas por el poeta surrealista. Y, para acabar, hay testimonios escritos, pero no dibujos, del uso de unos versos de *La mode qui vient*, de otro poeta surrealista, Joseph Delteil, que es precisamente otro de los poemas publicados en el libro de artista de 1925 al que hemos aludido antes (véanse notas 39 y 51): *Au commencement était une robe, une robe du soir, Ouverte sur le Paradis, / et que avait le forme des oiseaux et la teinte des anges*<sup>57</sup>. Curiosamente, el segundo verso repite palabras que hemos podido encontrar en los poemas de Soupault y Tzara elegidos para los vestidos de Sonia Delaunay: *oiseaux* y *anges*. De acuerdo con esas fuentes escritas, el 24 de mayo de 1924 se ofreció, en el marco de un *Bal* en el Hotel Claridge, un desfile de modas para ilustrar ese poema de Delteil<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> VV.AA. (1977). *Sonia & Robert Delaunay*. París: Bibliothèque Nationale de France, 66.

<sup>57</sup> 'En el origen fue un vestido, un vestido de noche, Abierto al Paraíso / y que tenía la forma de los pájaros y el tono de los ángeles' (traducción de Maite Méndez).

<sup>58</sup> En VV.AA. (1977), *Sonia & Robert Delaunay*. París: Bibliothèque Nationale de France, 83.



Fig. 12. Sonia Delaunay, *Patrón de mangas de un vestido para Vera Soudeikine con poema de Iliadz*, 1922. Paris, BNF Don Sonia Delaunay, 1977.

### Los vestidos-poema y la noción ampliada de arte como cuestión de género

Se ha escrito que los vestidos-poema de Sonia Delaunay fueron la realización del sueño vanguardista, en tanto que constituyen una forma de palabra poética unida al color y a las texturas en un movimiento integral, que daría lugar a lo que Breton definía como «la obra de arte acontecimiento»<sup>59</sup>. La firme convicción en la necesidad de integración de las artes y de la unión de arte y praxis vital, de la que los vestidos-poema son un ejemplo paradigmático, permea toda la producción de Sonia Delaunay, y a ella alude en numerosos pasajes de sus memorias, *Nous irons jusqu'au soleil*. A pesar de que la artista nunca hizo un arte militantemente feminista, su forma de entender el diseño de moda repercutía en la liberación femenina:

Quería, al tiempo que me divertía, mostrar la riqueza de las múltiples líneas de la mujer y de los movimientos del cuerpo [...]. Me complacía, como bien dijo Crevel, no crear un vestido o un echarpe, sino ver aparecer una nueva criatura. Tras lo cual, las primeras mujeres liberadas serían imitadas por otras miles. El *prêt-à-porter* recuperaba sus conquistas de los años 25 y los vestidos-poema recorrían las calles<sup>60</sup>.

Sonia Delaunay consideraba que su trabajo en España, para «Casa Sonia», incluso la dedicación a los pequeños detalles del arte vestimentario o doméstico, no eran una pérdida de tiempo: «No, es un trabajo noble, tanto como una naturaleza muerta

<sup>59</sup> Saraba, R. (1998). La conjunción palabra-imagen y la vanguardia artística. En Sevilla, F. y Alvar, C., *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 470-85, t. IV), Centro virtual Cervantes, Instituto Cervantes.

<sup>60</sup> Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont, 93.

o un autorretrato»<sup>61</sup>. Y ya hemos tenido ocasión de ver cómo Guillermo de Torre celebraba con regocijo esta dimensión práctica de la labor creativa de Sonia Delaunay, por suponer la expansión de la pintura más allá de los estrechos límites del marco, esto es, su descenso a la calle, en la que proclama sus derechos a la libre circulación, desparramándose por carteles, fachadas, vitrinas, automóviles, “vestimentas de mujeres serpentina”, como firme aliada de los *mass media*.

A pesar de esta entusiasta defensa de Guillermo de Torre y otros artistas de vanguardia, el debate, a veces agrio, sobre la aplicación práctica de los experimentos pictóricos a las secularmente menospreciadas artes decorativas fue una constante en el seno de los movimientos de vanguardia, especialmente en los que cultivaban la abstracción. Por muy claro que estuviera sobre el papel, provocó en realidad no pocas escisiones en las filas del Constructivismo, o dividió a los practicantes del Neoplasticismo. Se basaba, además, en el no por inconsciente menos asentado prejuicio de que las bellas artes eran propias del universo masculino, mientras que las artes decorativas pertenecían al femenino<sup>62</sup>. La escritora Claire Goll, testigo privilegiado del París vanguardista e íntima de Sonia y Robert Delaunay, menciona en sus memorias (tituladas *A la caza del viento*) el ostracismo al que se vieron sometidos no pocos pintores por dedicarse a asuntos como decorados de ballets o teatros. Recordemos que la propia Claire Goll se dedicó durante un tiempo al periodismo de moda, «trabajo alimenticio», precisamente para apoyar económicamente a su marido, el escritor Yvan Goll, asumiendo así un papel que, como se puede ver, fue habitual en las vanguardias, el de parejas de artistas o escritores en las que son las mujeres las que cargan con el trabajo creativo alimenticio (es el caso de Claire Goll y el de la propia Sonia). Es un buen indicio de la mentalidad de la época el que la propia Claire Goll, aun admitiendo el escaso éxito de la pintura de Robert Delaunay a partir de los años veinte, en contraste con el éxito arrollador de los trabajos de moda de Sonia (así como su extraordinaria capacidad de trabajo), desprecie sin embargo el trabajo de esta y llegue a afirmar sin miramiento alguno que en esa pareja era él quien estaba dotado de verdadero talento. En sus memorias, Goll menosprecia sin cortapisa alguna los trabajos de moda de Sonia Delaunay por tratarse de algo propio del género femenino<sup>63</sup>. Ello indica el arrojo que era necesario en la época para lograr lo que hizo Sonia Delaunay, practicar esas «artes menores» aun a riesgo de ser tachada de artista de segunda fila. El hecho de que necesidades de orden estrictamente práctico, económico, empujaron a algunas artistas de las vanguardias por esta senda, no impide reconocer que su postura fue un audaz desafío al asentado prejuicio contra un tipo de arte que seguía siendo considerado de categoría menor en las primeras décadas del siglo XX, e incluso entre vanguardistas. Quizá las mujeres temieron menos ese estigma porque ya de partida sobre ellas no pesaba tanto el lastre de la tradición del artista genio. Solo en tiempos recientes, un tipo de crítica contemporánea, más sensible a las cuestiones de género y a una idea de vanguardia que reconoce el valor de las «artes menores», es capaz de invertir los términos de estos juicios<sup>64</sup>.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, 80.

<sup>62</sup> Esto ha sido estudiado, por ejemplo, por Antliff, M. y Leighton, P. (2001). *Gender Codes. Cubism and Culture* (pp. 136-158). Londres: Thames & Hudson.

<sup>63</sup> Goll, C. (2003). *A la caza del viento*, (trad. de Jorge Bergua). Madrid: Pre-textos, 146 y ss.

<sup>64</sup> Chadwick, W. (2001). Viviendo simultáneamente: Sonia y Robert Delaunay. En Cordero, K. y Sáenz, I. (Comps.), *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*. México: CONACULTA-FONCA, 323.

En cualquier caso, en artistas como Sonia Delaunay se percibe, en suma, una continua y más decidida militancia en los principios más arriesgados de las vanguardias, los que proponían la fusión de arte y praxis vital, y en ello contó con algunos valedores, como su fiel amigo Jacques Damase, que, de acuerdo con lo que ella misma afirmaba, «comprendió perfectamente que no había ningún hiato entre mi pintura y mis trabajos llamados “decorativos” y que el “género menor” jamás constituyó una frustración artística, sino por el contrario una expansión libre, una conquista de espacios nuevos, la aplicación de una misma investigación»; o incluso que «la moda era una tribuna extraordinaria para pasarle al público un cierto número de verdades primordiales, de innovaciones»<sup>65</sup>. En estas sentencias la moda (o el arte vestimentario, como lo llamaba la propia artista), se concibe como el vehículo privilegiado para la difusión del arte de vanguardia, para convertir la calle o la casa en un museo de arte moderno, para lograr que el «arte puro» en el que se asienta la pintura simultaneísta se expanda más allá de los límites de lo que luego se llamará el cubo blanco de la galería. Sumado a ello, es necesario comprender que para muchas mujeres, la elección de lo relativo a la ropa era una forma de proclamar y explorar tipos de feminidad nuevos y menos convencionales<sup>66</sup>. Y se ha de añadir otro vector, presente en la prácticas artísticas de Sonia Delaunay, que como los que estamos mencionando también repercutió en el desbaratamiento de la idea tradicional de genio: la apuesta por la obra de autoría colectiva, a la que en sus memorias la artista se refiere como un ejemplo de sacrificio de la individualidad, la celebración de la alegría del trabajo en equipo, innovación social, aparte de pictórica, «fórmula del mañana»<sup>67</sup>, un sacrificio que posiblemente hubiera sido también más costoso para un hombre que para una mujer artista, y que, además, debe ser considerado una de las premisas de la conjunción de arte y poesía, el fruto del trabajo conjunto de artistas y poetas, en las *robes-poèmes*.

En suma, en Sonia Delaunay se aprecia la idea de un arte libre de prejuicios jerárquicos, movido por la ambición de su aplicación práctica a la vida cotidiana, por su deseo de ir más allá de los ámbitos especializados, por el anhelo de la creación colectiva. Su audacia la convierte en un buen ejemplo de la convicción de Linda Nochlin, a saber, que las mujeres artistas de vanguardia fueron a la postre más decididamente vanguardistas que sus compañeros de filas masculinos.

---

<sup>65</sup> Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont, 96 y 97.

<sup>66</sup> Gronberg, Tag (2003). Sonia Delaunay's Simultaneous Fashions and the Modern Women. En Chadwick, W. y True Latimer, T., *The Modern Woman Revisited. Paris Between the Wars* (p. 119). New Brunswick-New Jersey: Rutgers University Press.

<sup>67</sup> Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont, 115.