

Tres miradas femeninas del siglo XX español: Sánchez Saornil, León y Matute

OVIEDO, Natalí Noemí / Instituto de Educación Superior N°28 “Olga Cossettini” (IES N°28).
Universidad Nacional de Rosario (UNR). Universidad Nacional de La Plata (UNLP) –
natalinoviedo@gmail.com

» Palabras clave: literatura femenina, generaciones literarias, literaturas comparadas.

> Resumen

En el presente estudio se propone una aproximación comparativa a la obra preliminar de las autoras Lucía Sánchez Saornil, María Teresa León y Ana María Matute, mediante un análisis que manifieste puntos de proximidad y ejes de oposición, que transforme en únicas sus perspectivas autorales, a la vez que configuren, en su conjunto, una fotografía apremiante de España desde la década de 1910 hasta la posguerra: fotografía que se busca hallar en la poesía devenida del ultraísmo, en el drama político *Huelga en el puerto* y en la novela del nuevo realismo de los años cincuenta, *Fiesta al noroeste*. Desde su identificación con los movimientos de vanguardia hasta su integración a varias generaciones literarias, el trabajo literario de estas tres escritoras se convierte en un oportuno modo de acercarse a las diversas problemáticas que surgen en el marco de la sociedad española de principio del siglo XX, que abarca las causas culturales e ideológicas referidas tanto a las mujeres como a aquellos sectores –el proletariado, el anarquismo, la infancia– que, hasta entonces, no han sido visualizados o escasamente abordados desde una escritura de marginalidad, por la generación del 98. Razón por la que la tarea emprendida por esas mujeres viene a contribuir con una literatura en emergencia que intenta ser reflejo y espejo de su época.

> Introducción

La literatura española del siglo XX constituye una amalgama de estéticas y miradas, en cuyas diversas facetas destaca la presencia de la escritura femenina como precursora, fundadora y generadora de sentido. Una aproximación a la producción literaria de Lucía Sánchez Saornil, María Teresa León y Ana María Matute, quienes, en algún momento, son contemporáneas entre sí, representa una entrada oportuna para el abordaje de diferentes problemáticas que irrumpen en el contexto de la sociedad española que les toca vivir. Estas problemáticas evidencian ser espejo y reflejo de una escritura en emergencia que, comprometida con aquellas causas sociales, políticas y/o culturales que manifiestan una posibilidad para la discusión de los paradigmas impuestos, involucra no solo los tópicos y atributos referidos a las mujeres y su lugar en España durante las primeras décadas del siglo pasado, sino también los de diferentes sectores sociales y político-ideológicos que, hasta ese entonces, no habían sido visualizados por ningún autor o eran trabajados desde una suerte de marginalidad, que los integraba,

finalmente, a ciertos grupos que ya fueron recuperados por la generación del 98. Así pues, el obrero como protagonista de la puesta en escena, las personas como configuradoras de su contexto y destino, las mujeres como sujetos de militancia y la infancia como fundamento de la vida adulta aspiran a ser algunos de los ejes que se busca trabajar en el presente estudio a partir del análisis de una breve selección de diverso género, que representa, asimismo, un ejemplo de la labor inicial de cada una de las autoras y cómo esas primeras prácticas de escritura simbolizan líneas de lectura de su obra posterior.

› **Una voz única a través de la estética ultraísta: Sánchez Saornil**

Ante todo, se observa que la identificación con los movimientos de vanguardia, que aparecen en Europa hacia finales del siglo XIX, y su relación con distintas generaciones literarias constituyen dos medios preliminares para que estas escritoras puedan concebir imágenes de una España inquietante y conmovedora que se despliega, a la vez, anónima e incierta. Pues bien, es gracias a su participación en el grupo de poetas ultraístas que la figura de Sánchez Saornil significa una puesta en evidencia del rol de las mujeres en el espacio de la intelectualidad, dado que, al tratarse de una de sus eximios representantes, participa de las diferentes líneas de estética y pensamiento esgrimidas por esta corriente literaria, a cuyas publicaciones debe, en cierta medida, fama y legado. Con esos versos, además, da inicio a su faceta de olvidada teorizadora del movimiento feminista, aspecto que reafirma con su constante y creciente actividad militante:

Puño en alto mujeres de Iberia,
hacia horizontes preñados de luz
por rutas ardientes,
los pies en la tierra,
la frente en lo azul.

Afirmando promesas de vida,
desafiemos la tradición. [...]
¡Qué nos importa el ayer!
Queremos escribir de nuevo
la palabra Mujer (Sánchez Saornil, 1996: 115).

Este fragmento del “Himno de mujeres libres” (Sánchez Saornil, 1996), aun cuando es de tardía composición, es ejemplo de la influencia vanguardista que la poeta recibe durante sus años juveniles. Así, el énfasis en la metonimia conduce a una reconstrucción obligada del sujeto a quien se apela a la acción, es decir, a las mujeres de Iberia, y que, al mismo tiempo, conlleva a una operación sobre el texto que brinda una doble lectura del poema. En efecto, a la par que debe reconstruirse su contenido, reclama la redefinición del objeto al que se refiere por fuera de este, a saber, mientras elabora un poema en el que convoca a la mujer a una particular acción, produce otro texto paralelo que demanda una nueva conceptualización acerca de esta. Según la autora, las mujeres, que se hallan inmersas en esa vorágine de posturas y escrituras que define el contexto sociocultural en que se desenvuelven, deben adoptar una determinada posición y, luego, conducirse de acuerdo con ella. De idéntica manera, la ausencia de rima es otro recurso que deriva de ese pasado estético que, junto con la utilización de una secuencia de

imágenes performativas que apela al despertar de los sentidos, evidencia la huella que el ultraísmo transmite a su práctica literaria ulterior, ya sea en su trabajo poético, ya sea en la obra ensayística que viene a desplazar al verso.

Otro tópico que encuentra sitio en su poesía es la lucha de la clase obrera y la defensa de su justo reclamo. Sánchez Saornil advierte acerca de la llegada de un tiempo propicio para la renovación de aquellos ideales y valores que, durante décadas, crearon un acervo significativo para la nación española y, por este motivo, pretende habilitar la discusión a recientes corrientes de pensamiento:

¡Oh, cuánto tiempo HORA NUESTRA
te hemos esperado!, ¡cuánto! [...]
Y al fin te poseemos,
HORA NUESTRA;
Al fin podremos mecerte en nuestros brazos
y escribir tu claro nombre en nuestras frentes. [...]
Los que hemos creado esta hora
alcanzaremos todas las audacias;
NOSOTROS EDIFICAREMOS
LAS PIRÁMIDES INVERTIDAS (Sánchez Saornil, 1996: 88-89).

Un reflejo del advenimiento del manifiesto ultraísta parece percibirse en estos versos de “El canto nuevo”, que fue publicado en 1920 en la revista *Cervantes*, bajo un seudónimo masculino, en donde exhibe la voluntad de reafirmación de principios e ideas disímiles a los de su época que viene a erigirle en un movimiento de singular protagonismo. Asimismo, es representación de la venida de una etapa de cambio para diversos grupos socioculturales que han permanecido en la periferia de los debates, ajenos a estas líneas de pensamiento emergentes. De ahí que es una posibilidad producir una doble lectura de este poema que corrobore el carácter polisémico que, entre otros aspectos, requiere esa naciente estética. Es evidente, igualmente, que existe una conciencia de pertenencia a dicho movimiento, tanto por su planteo elocuente de las esperanzas de esa juventud de ruptura, como por el simbolismo que tienen las diferentes palabras que constituyen el texto: una construcción poética que parece corresponderse con el principio base de conducirse *más allá de* todo, una proyección a futuro en donde sea realidad la misión manifiesta de esas expectativas.

En efecto, mediante el uso de verbos que notifican la posición adoptada por la autora a modo de acciones ya realizadas, incorpora, además, un *nosotros* que no solo involucra a los miembros ultraístas, sino que comprende a toda aquella persona que concuerde con esos postulados. Es una apelación que, dada su condición de publicación masiva, admite posibles interpretaciones según sus lectores: de manera que, en ese contexto, se originan los distintos significados que puede adquirir la expresión “hora nuestra”, de acuerdo con la construcción subjetiva que se encuentre detrás del yo lírico que se prefiera.

Es indudable, entonces, que, aunque esa “hora nuestra” simbolice un instante efímero para la poética ultraísta, enuncia un período estético que está atravesado por una serie de múltiples transformaciones, resultante de la fuerte tensión entre las posturas que insisten en su defensa de la continuidad y la permanencia de ciertas ideas derivadas de los siglos previos y aquellas que enarbolan una visión renovadora. Por lo tanto, deben distinguirse las escuelas artístico-literarias que surgen de ese interrogado

contexto y en cuya génesis temática ya se manifiestan algunos de los contenidos desarrollados por Sánchez Saornil. En efecto, es una de las autoras que crea la posibilidad para que el trabajo de la escritura femenina sea reivindicado o, en otras palabras, que le sea reconocido o devuelto su valor sociocultural y literario. Además, debería indicarse que dicho requerimiento es una tarea emprendida por un conjunto de mujeres contemporáneas suyas, entre quienes sobresalen María de Maeztu, Clara Campoamor y Victoria Kent, que favorece a la educación de las mujeres así como a su acceso a una personalidad jurídica que, tras años de lucha por los derechos políticos y civiles, les brinda el voto y el ingreso al ámbito universitario, entre otros logros. Varias de estas personalidades femeninas parecen haber logrado gran relevancia en su época, gracias a la proyección que tienen sus obras hacia y entre las juventudes. No obstante, al verse finalizado el movimiento ultraísta, la joven Lucía “cambiaría el verso por la prosa y comenzaría a colaborar en publicaciones emblemáticas del [anarcosindicalismo] como *Solidaridad Obrera* de Barcelona y *C.N.T.* de Madrid” (Sanfeliu Gimeno, 2010: 537). Situación que genera su paulatino alejamiento de las letras, hasta devenir en el olvido de la poeta.

› ***El teatro del proletariado y el rol de la mujer obrera: León***

A pesar de la distancia, puede atisbarse una suerte de correlación entre esa escritora y María Teresa León, quien pertenece a una generación de notable preeminencia en varios ámbitos, la del 27. Ostenta una sólida formación académica que, debido a las conquistas logradas por el grupo de mujeres antes referido, permite que se transforme en una figura de ineludible referencia para su generación y en una destacada intelectual en los ámbitos literario, universitario e, incluso, cinematográfico. Tras un exitoso inicio en la narrativa, recibe la oportunidad de ponerse en contacto con las estéticas teatrales europeas, gracias a una pensión recibida por la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), que la aproxima a los movimientos dramáticos de reciente irrupción. De las tres autoras aquí estudiadas, únicamente León incursiona en el drama a través de la escritura de piezas cortas, pero precisas en el mensaje y en los interrogantes que desea llevar a escena. En este sentido, *Huelga en el puerto* (León, 1994) es una obra que presenta “un hecho ocurrido en la Sevilla republicana de 1931, cuando enfrentamientos sindicales entre la CNT y el Sindicato de Transportes de la Unión Sindical [...] acarrear, por parte de esta última organización, una huelga en el puerto pluvial” (Torres Nebrera, 1984: 380-381). Es la primera incursión de la autora en la dramaturgia e implica su aproximación a las problemáticas sociopolíticas.

El viaje que efectúa en 1932 supone para León una interiorización del teatro político que después redactaría. En un único acto, desarrolla la lucha de dos poderes ideológicos que se han difundido en paralelo durante años y que, en esa época de transición política, parecen hallar la ocasión de imponerse uno al otro. Cabe destacar la manera particular en que se diferencian las escenas, rasgo que concede una visión completa de las diversas perspectivas esgrimidas por ambos grupos y torna este acto en una estructura polifónica. Las escenas no demarcadas se distinguen entre sí a partir de la repetida

intervención de un multifacético telegrafista, que revela al público los mensajes que está transcribiendo, mensajes que van ilustrando lo que acontece en el espacio diegético del teatro. La índole polifacética de este personaje reside en su progresiva vinculación con el ideal obrero: “EL TELEGRAFISTA – Se ha declarado la huelga general en toda España en solidaridad con los heroicos trabajadores del Puerto de Sevilla... (se arranca los auriculares y los tira al suelo). ¡Huelga! Yo también soy de los vuestros” (León, 1994: 89).

“La autora quiere transmitir un clima de realismo popular [y, por lo tanto], subraya los temas acostumbrados en e[1] [...] teatro del proletariado: hambre, miedo a la pérdida del empleo, [...] la exigencia de una solidaridad que facilite el éxito de la lucha” (Torres Nebrera, 1984: 382). Este último rasgo no solo se aprecia en los actos de los distintos individuos que personalizan el colectivo obrero, sino también, de forma distintiva, en el rol que desempeña el telegrafista, dado que, además de dar inicio al drama y de enunciar sus parlamentos finales, incorpora la mirada del espectador en la escena. A saber, en esa gradual homologación de este personaje con el modelo proletario, su función atraviesa por varias facetas, quizá, la más significativa y menos perceptible, su identificación con quien presencia el espectáculo; de hecho, puede afirmarse que existe una relación casi intrínseca entre estos dos pues, mientras el telegrafista ejerce de espectador a lo largo de la pieza hasta reconocerse parte de este conjunto protagónico, el público actúa de testigo de los sucesos referidos, al tiempo que es conducido a sentirse partícipe de ese reclamo. Es preciso añadir que la cercanía de los acontecimientos llevados a la puesta en escena aún está presente en el recuerdo de quienes asisten a verla, por lo que no debe significar un imposible hallar una correspondencia empática entre audiencia y actuación.

Además de la notable afinidad por el eje temático desarrollado, León comparte con la poeta su inquietud por visibilizar los lugares en que la mujer se desempeña en un entorno laboral-profesional, de brindarle la posibilidad de constituirse a través de su propia voz. Por tal motivo, las mujeres incorporan una de las perspectivas más sensibles de la obra, al diferenciarlas bajo los tres roles que, al menos en este contexto, pueden interpretar, es decir, mujer proletaria, mujer esposa de proletario, mujer madre de futuros proletarios: “MUJER SEIS: –¿No debemos hablarles? Ellos están en sus cosas, lejos, ni saben lo que ocurre entre las cuatro paredes de su casa. Siempre solas...” (León, 1994: 89). La autora despliega un abanico de personajes femeninos que ostenta las miradas antitéticas de esa huelga, desde aquellas que son sombra de sus patrones hasta quienes se alzan por encima de la desgracia y la marginación, en su defensa de las conquistas laborales de los compañeros caídos, como hiciera Sánchez Saornil en su poema “Es en vano”:

Detrás de nosotros
dejamos un rastro de cadáveres.
A cuántos los quisiéramos resucitar
y darles su sol y su cantar y su sonrisa.
Nada hay que pueda ponerlos en pie... (Sánchez Saornil, 1996: 99).

Pues bien, no hay lucha sin pérdida que, a pesar del dolor y la injusticia, no conduzca a alguna recompensa:

MUJER SIETE: – [...] Yo soy obrera. Hay que saber ser la mujer del obrero, la madre del obrero. Los hombres luchan, pero no para guardar lo que consigan: eso será para vosotras. Para todos, se acabará el hambre. Los niños descalzos. Tendremos escuelas, derecho a andar con la cabeza erguida por las calles. [...] La fatiga tendrá un premio. Una vida mejor está en el horizonte. ¿No iremos hacia ella los que tenemos hambre? (León, 1994: 89).

Ese interés por el escenario que les toca vivir, que circunda sus producciones, junto con el compromiso con su país, ya sea para mostrarse a favor o en contra de la dirección adoptada por cada nueva decisión sociopolítica, ya sea para enunciarse partícipe o no de cada cambio vertiginoso por el que atraviesa España, se manifiesta en unión del reciente reclamo de derechos, espacios e ideales que suscita una reforma del paradigma, a modo de ejemplo, en aspectos referidos a la educación, el trabajo, la sexualidad o los vínculos familiares. Al mismo tiempo, se trata de dos aspectos que parecen exhibirse en la novela breve de Ana María Matute, *Fiesta al noroeste*, que viene a constituirse en reflejo de la tierra española tras la Guerra Civil y la instauración del régimen franquista.

› **La infancia como origen del sino y los lazos de poder: Matute**

Debe precisarse que el contexto de las tres mujeres varía uno de otro: así, mientras que Lucía Sánchez Saornil da inicio a su carrera poética hacia finales de la restauración borbónica, muy próxima a la dictadura de Primo de Rivera en 1923, María Teresa León perpetra su drama en los albores de la Segunda República, panoramas que, de diversa forma, habilitan las prerrogativas por parte de autores y artistas. Sin embargo, esta no es la situación que experimenta Ana María Matute, quien, desde su infancia y adolescencia, presencia la cruenta realidad de la guerra desde la inmediatez de la vivencia. Suceso que deriva en una evidente interrelación entre los hechos que marcan las diferentes etapas de su vida con los violentos acontecimientos que desgarran a la mayoría de sus personajes: “La infancia supone un elemento indispensable en la obra de Ana María Matute, [...] el retrato de unos niños con una infancia difícil que, sin remedio, le condenaba a un futuro de tormento” (Rodríguez Leal, 2013: 29). *Fiesta al noroeste* es una historia de sujetos en disputa con el destino, con lo establecido. Matute, como también lo hace León, apela al realismo social para ofrecer una descripción del ambiente de devastación y miseria en el que subsisten muchos pueblos españoles.

“El niño que llevaba ahora en brazos, tal vez era él mismo. ¿Cómo podría eludir su propio entierro...? Nadie. Nadie puede. ‘Los niños que no mueren, ¿dónde andarán?’” (Matute, 1982: 17). La muerte ligada a la infancia es el tópico que atraviesa la novela e irrumpe en la existencia de los dos personajes principales, pues condiciona la manera en que conciben su sino. La memoria de Juan Medinao, que se brinda como una extensa confesión, es reflejo de una personalidad incomprendida. Su niñez encarna una paradoja que lo persigue en su adultez: maltratado y no amado, está rodeado por un sinnúmero de riquezas; abandonado por quienes más deberían protegerlo, padece un fuerte desarraigo, puesto que no se siente miembro de la tierra que, algún día, le pertenecerá. “Para llegar a comprender la forma de ser de un individuo [...] es necesario conocer su infancia, es decir, su inicio en la vida y en la comprensión

del mundo” (Rodríguez Leal, 2013: 30). En la soledad de un lugar inhóspito, a Juan se le niega toda posibilidad de volverse una persona diferente: la traición de su mejor amigo, la muerte de su madre, el egoísmo de su padre lo convierten en adulto demasiado pronto. La inocencia que se pierde siendo niño no es recuperada y afecta a quienes participan de ella. Por ese motivo, Domingo no puede escapar definitivamente y regresa a la Baja Artámila, donde mora el umbral de su atribulada niñez. La ingratitud hacia su amigo Juan es castigada, al final, al ser aprehendido por partir el cuerpo de un niño en dos: de ese modo, la tierra reclama a uno de los suyos. La historia de estos dos jóvenes simboliza el espejo de una España que parece unida a la incomprensible fuerza de un destino sin razonamiento; quienes quieren huir se esfuman de la memoria colectiva.

Otro punto que destaca Matute en esta breve novela es la relación entre amo y siervo, que, al mismo tiempo, deviene de ese vínculo con la infancia que poseen los personajes. Es un tema que la autora problematiza mediante la conflictiva asimilación con el tópico literario del enfrentamiento entre hermanos, pues el señor de esas tierras, Juan Medinao, es desafiado por su medio hermano, Pablo, nacido de la relación del padre con una de las jornaleras, Salomé: “Yo tuve un hermano. Hablo aquí de él porque condicionó mi vida y mis pecados. No quiero culparle, pero desde que le conocí la envidia y la ira hicieron su infierno dentro de mí. [...] Y vaya donde vaya lo llevaré conmigo” (Matute, 1982: 94).

De este modo, esa identificación, que emerge en el instante mismo en que el narrador es consciente de la existencia de ese otro, se convierte en una lucha por la imposición de sus posturas en dos espacios diferentes. Prueba de ello es la forma en que Juan se define mediante la reiterada comparación con este individuo que pocas veces franquea su vida, pero cuya sangre no puede negar, pues es el lazo que lo atormenta a la vez que lo consuela en su soledad. Ese primer espacio que forja su interioridad es un lugar erigido desde una posición de orgullo, en donde, gracias a hacer prevalecer su derecho de hijo legítimo por sobre el otro, halla consuelo en su fuero interno para enfrentarse a la tierra heredada que le toca señorear.

- En la Baja Artámila la tierra es mía. El que no quiera trabajarla que se marche.
- Nadie trabajará tu tierra, Juan Medinao. –dijo Pablo– Nadie, hasta que cambies de opinión.
- [...]
- [...] Yo no os necesito a vosotros. Sois vosotros los que me necesitáis a mí (Matute, 1982: 100, 104).

Ya en la adultez, la rivalidad desborda más allá de él, pues funda un segundo espacio de conflicto al oponerse ideológicamente a Pablo. El joven halla respuesta a la situación de los trabajadores de las tierras de su hermano en las ideas y acciones que otros sujetos, en un contexto similar al suyo, están efectuando en regiones más cercanas a las grandes ciudades, donde el despliegue de las nociones del movimiento obrero ya es contundente. Así, a partir de esta confrontación ideológica al interior del seno íntimo familiar, Matute plantea una de las múltiples disputas que se han desarrollado en España entre tradición y renovación, a saber, afirmación de la libertad inherente a los individuos e identificación de los derechos que corresponden a cada trabajo, que Medinao niega y abole desalmadamente.

› **Conclusiones**

Como conclusión, puede aseverarse que cada una de las autoras brinda una fotografía de España, de acuerdo con sus vivencias e ideales. De modo que Sánchez Saornil es una de las primeras voces en la poesía en reivindicar el rol de las mujeres en el espacio de la intelectualidad así como en encontrar fundamento en esos escritos a los diversos grupos socioideológicos que empiezan a tener más protagonismo en los años iniciales del siglo pasado. Esta inquietud por los principios que sustentan los movimientos feministas y los referentes a la clase proletaria es continuada por León, quien, gracias a sus estudios del teatro político y revolucionario, adquiere ese saber que le permite indagar en las problemáticas del sector obrero que es testigo de episodios de lucha y opresión. La representación de *Huelga en el puerto* supone la irrupción de los contextos sociales en los espacios artísticos-escénicos, el compromiso para con su época que debería verse en los grupos intelectuales e implica, además, hacer enfrentar al público con su entorno inmediato. Del mismo modo que la poesía de Sánchez Saornil declara la llegada de una hora decisiva, el texto de Matute evidencia el arribo de una narrativa desposeída de todo sentimentalismo, dado que los cimientos de España se hallan destruidos hasta las ruinas. El belicoso ambiente de la segunda posguerra tiene como consecuencia la tribulación de la infancia, que se erige peana de una nación. Esos individuos despojados de sus afectos primigenios solo pueden arraigarse a la búsqueda de una existencia sin futuro, marcada por una indiferencia hacia el sufrimiento, el recuerdo y la voluntad de los otros. Debido a esto, Medinao representa la paradoja de la vida española, quien, estancado en la tierra, recrudescen las condiciones de las personas que de él dependen al prevalecer la autoridad que la tradición le ha heredado; por ello, todo acto que persiga un renuevo es reprimido. Así, en donde no hay libertad, lo único que puede merecer una celebración es la muerte.

› **Referencias bibliográficas**

- León, M.^a T. (1994). Huelga en el puerto. *Boletín de la Asociación de Directores de Escena* (86-89). Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Matute, A. M.^a (1982). *Fiesta al noroeste*. Barcelona: Alianza.
- Rodríguez Leal, A. (2013). Ana María Matute y los niños de la guerra. *Contrapunto. Revista de Crítica e Información Literaria*, 6, 29-33.
- Sánchez Saornil, L. (1996). *Poesía*. Valencia: Pre-Textos.
- Sanfeliu Gimeno, L. (2010). Lucía Sánchez Saornil: una vida y una obra alternativas a la sociedad de su tiempo. En VV. AA., *Granada, treinta años después: aquí y ahora* (535-541). Granada: Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas.

Torres Nebrera, G. (1984). La obra literaria de María Teresa León (cuentos y teatro). *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 361-384.